

ISSN 2364-6705

BAND 5

# promptus

## WÜRZBURGER BEITRÄGE ZUR ROMANISTIK



Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dbb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-946101-04-8

ISSN 2364-6705

© Verlag des promptus e.V., Würzburg 2019

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. Susanne Gehrman (Berlin)

Prof. Dr. Dieter Ingenschay (Berlin)

Prof. Dr. Johannes Kabatek (Zürich)

Prof. Dr. Benjamin Meisnitzer (Leipzig)

Prof. Dr. Irmgard Scharold (Münster)

Prof. Dr. Christof Schöch (Trier)

Prof. Dr. Angela Schrott (Kassel)

Textsatz: Robert Hesselbach, Paola Ravasio, Julien Bobineau

Umschlaggestaltung: Julien Bobineau

Druck: BoD GmbH, Norderstedt

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier



*promptus* – Würzburger  
Beiträge zur Romanistik

Band 5

Herausgegeben von

Julien Bobineau

Berit Callsen

Julius Goldmann

Robert Hesselbach

Christoph Hornung

Christian Koch

Paola Ravasio

## Inhaltsverzeichnis

Las y los editores	
<b>Prefacio</b>	<b>1</b>
Sílvia Melo-Pfeifer	
<b>Entrevista/Interview</b>	<b>7</b>
Clemens Hagen (Wuppertal)	
<b>Ver y ser visto: Intelectualidad y falsa erudición en <i>La Regenta</i></b>	<b>39</b>
Linda Harjus (Mainz)	
<b>Top-down Initiated Medial Linguistic Politics: A Normative Inquiry into the Application of Andalusian Varieties Conducted by the Radio Channel <i>Canal Fiesta Radio</i></b>	<b>59</b>
Ina Kühne (Siegen)	
<b>Die Konstruktion von Männlichkeitsbildern in der katalanischen Literatur zum Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg (1859/1860)</b>	<b>77</b>
Ana Nenadovic (Berlin)	
<b>Performing Feminism, Autobiography, and Testimony. Feminist Rap in Latin America.</b>	<b>95</b>
Romina Irene Palacios Espinoza (Salzburg)	
<b>Schmerzhaftes Erotik: kranke Körper und sexueller Genuss in <i>El último cuerpo de Úrsula</i> von Patricia de Souza</b>	<b>117</b>
Tanja Prohl (Bamberg)	
<b>Insécurité linguistique im Französischen? Eine Untersuchung nichtstandardsprachlicher Lexik auf Basis eines YouTube-Korpus</b>	<b>135</b>

Anna Isabell Wörsdörfer (Gießen)

**Hexen-Revival. Produktive Bécquer-Rezeption und  
Gattungsspezifik in Jugendbuch und TV-Serie**

153

## Prefacio

Una de las particularidades de *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik* es su apertura temática. Esta permite a los editores de *promptus*, así como a sus lectores, hacerse una idea particular del panorama actual de los estudios culturales, literarios, lingüísticos y didácticos que jóvenes investigadores de Romanistik están llevando a cabo en países de habla alemana. No establecer fronteras temáticas como aspecto fundamental de la revista permite así reunir no solo una serie de artículos de intereses amplios y heterogéneos, sino también escritos en varios idiomas.

Por lo que también el quinto número de *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik* presenta un contenido variado, cuyos aspectos temáticos abarcan desde representaciones de masculinidad y de identidades queer, la ironía y el sarcasmo como estrategias narrativas, brujas y ciencia ficción, hasta el *bon usage* francés y el *ceceo* andaluz. Si bien la mayoría de las contribuciones de la edición actual se enfocan en producciones socioculturales europeas, nos orgullecemos en incluir asimismo dos acercamientos a Latinoamérica – uno musical, el otro literario – los cuales visibilizan ámbitos innovadores de investigación contemporánea.

Como en previas ediciones, también esta quinta edición se caracteriza por un contenido multilingüe, abarcando inclusive dos contribuciones en inglés. A diferencia de los números anteriores, presentamos por primera vez no solo el prefacio en español, sino que la entrevista a Prof. Dr. Sílvia Melo-Pfeifer se despliega esta vez en versión bilingüe (portugués/alemán). En dicha entrevista, la catedrática de didáctica de la Universidad de Hamburgo aborda, entre otros temas, el papel del plurilingüismo en la formación de los profesores de lenguas romances, enfatizando el reto actual que enfrenta su legitimación en la educación superior. Dichas decisiones editoriales ponen así en evidencia el interés del comité de *promptus* por fomentar activamente la apertura general de la disciplina a temas diversos, enfoques innovadores y al plurilingüismo académico que promueven una conectividad transdisciplinaria.

Si bien la presente edición está constituida por aspectos temáticos a primera vista incomparables, el número está marcado por el siglo XIX y el XXI, cuyos argumentos muestran puntos de intersección interesantes. El *cuervo*, por

ejemplo, es objeto de estudio en representaciones literarias de masculinidad catalana decimonónica, así como también lo es el cuerpo femenino inválido y erotizado en literatura contemporánea peruana, por una parte, y el performance de cuerpos LGTBIQ en las Américas, por otra. Mientras que, en el ámbito de la lingüística, la pugna entre la *lingua* ideal – desde un punto de vista prescriptivo – y la lengua hablada – considerada *vulgar* – son temas que están de trasfondo en los estudios de lingüística francesa y del andaluz incluidos en el volumen.

Más allá de las intersecciones temáticas, cabe resaltar aquí el componente fundamental que subyace a la presente edición, a saber, el uso de las nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) como medio básico para el estudio científico de las lenguas y de las culturas romances del siglo XXI. Las contribuciones sobre la radio y televisión españolas por internet, el rap feminista latinoamericano en YouTube y los YouTubers franceses ponen en evidencia de qué manera la disciplina de Romanistik se abre hoy en día a una ciencia *transmedial* según las transformaciones actuales de la era digital. A continuación, les presentamos una breve introducción a los artículos del quinto número, los cuales se encuentran en orden alfabético.

**Clemens Hagen (Wuppertal)** estudia las estrategias narrativas presentes en *La Regenta* (1884-1885) del autor español decimonónico Leopoldo Alas «Clarín». Se enfoca por un lado en la composición de los personajes tanto primarios como secundarios, y presta atención al teatro y al casino como espacios públicos donde el núcleo protagónico ostenta una pseudo-intelectualidad y una falsa erudición. De tal manera, Hagen pone en evidencia el estilo irónico-satírico que Clarín utiliza para criticar a la élite burguesa de su tiempo.

Llevando a cabo un análisis cualitativo de grabaciones del programa de radio *¡Anda Levanta!* del Canal Fiesta Radio, **Linda Harjus (Mainz)** discute la heterogeneidad fonética del español hablado en Andalucía. Utilizando el *ceceo* y la reducción articulatoria de la africada como ejemplos, Harjus analiza las divergencias fonético-fonológicas del español hablado por los presentadores y por los oyentes a la luz de las normas prescriptivas para la radio y televisión públicas en Andalucía, las cuales sin embargo entran en contradicción con los esfuerzos político-lingüísticos del Parlamento de Andalucía.

Virtudes corporales de masculinidad militar constituyen el foco de atención en el texto de **Ina Kühne (Siegen)**, quien se centra en diversos textos catalanes del siglo XIX escritos en el contexto de la Guerra de África (1859/60). Su artículo subraya la importancia que dicha guerra tuvo en el proceso de construcción de identidad catalana, la cual plasmó asimismo un ideal de masculinidad propio, consolidando así una comunidad imaginada opuesta a la española. Kühne examina puntualmente la construcción narrativa de dicha masculinidad a través de un corpus textual variado y señala cómo ésta se acentúa a través de virtudes físicas encarnadas en la representación del General Joan Prim y de los soldados voluntarios.

La contribución de **Anna Nenadovic (Berlin)** enfatiza la necesidad de abordar nuevos objetos de estudio que vayan más allá de lo textual para así acercarse a manifestaciones culturales que yacen fuera de los estudios tradicionales de la Romanistik, como por ejemplo el rap femenino latinoamericano. Acercándose al contenido lírico como poesía, pero también como testimonio autobiográfico de las artistas Anita Tijoux (Chile), Rebecca Lane (Guatemala) y las Krudas Cubensi (Cuba), Nenadovic explora en su contribución la interdependencia entre lo textual, el performance y las nuevas formas del feminismo latinoamericano. Para Nenadovic, esta sinergia escritural/performativa de la cultura del hip hop latinoamericano LGTBIQ contribuye de manera innovadora a los discursos feministas existentes en la región.

Interesada también en abordar un discurso feminista, **Romina Irene Palacios Espinoza (Salzburg)** se concentra en la novela *El último cuerpo de Úrsula* (2009) de la autora peruana Patricia de Souza. Haciendo hincapié en el «lenguaje inventado» por la protagonista frente a los límites corporales que experimenta, Palacios explora la narrativización de un «erotismo solar» (*sensu* Michael Onfray) a través de la interrelación entre el cuerpo, el dolor y el erotismo. Su análisis saca a relucir un «culto a la invalidez», el cual la autora interpreta como la inscripción de un nuevo discurso y de una nueva estética del cuerpo femenino en producciones culturales contemporáneas.

**Tanja Prohl (Bamberg)** realiza un estudio cualitativo de la inseguridad lingüística de jóvenes *Vloggers* y *Follow-Me-Around* franceses. Analizando una serie de dobles léxicos de uso cotidiano que se desdoblan del vocabulario estándar prescrito por la norma, la autora se cuestiona si la estigmatización del



uso de dicho vocabulario paralelo aún existe o si dichos lexemas se han más bien ido incorporando como parte integral de la lengua francesa.

**Anna Isabell Wörsdörfer (Gießen)** se acerca a la literatura española del siglo XIX no obstante desde la producción cultural del siglo XXI. Estudia así la «recepción productiva» (*sensu* Gunter Grimm) de *Cartas de mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer (1864) en la novela juvenil *La última bruja de Trasmor* (Fernández García 2009) y en el capítulo televisivo *Tiempo de hechizos* de la serie de ciencia ficción *El ministerio del tiempo* (TVE 2017). Wörsdörfer rastrea motivos becquerianos en la obra textual y en la serie televisiva, prestando especial atención a la representación de la naturaleza, del sueño y de la bruja. Investiga así de qué manera influyen el género costumbrista-folclórico decimonónico y la ciencia ficción contemporánea en el tratamiento de dichos motivos.

Nos complacemos así en compartir con ustedes un número más de *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik*, un proyecto que nació con el fin de fomentar la labor académica de jóvenes investigadores de Romanistik y que hoy en día se enorgullece en presentar su quinta edición a sus lectores.

¡Les deseamos una lectura amena e interesante!

Las y los editores





## Entrevista com Prof. Dr. Sílvia Melo-Pfeifer (mit deutscher Übersetzung)

Sílvia Melo-Pfeifer (\*1977) estudou Ensino de Francês e Português em Aveiro onde fez o doutoramento em didática em 2006. Posteriormente, investigou no LIDILEM (*Laboratoire de Linguistique et Didactique des Langues Étrangères et Maternelles*) em Grenoble. Entre 2010 e 2013, foi coordenadora do Ensino Português na Alemanha em Berlim e, três anos mais tarde, retomou a carreira académica com a substituição da cátedra de didática de línguas românicas em Lúpsia. Desde 2014, Sílvia Melo-Pfeifer é professora catedrática de didática das línguas românicas na Universidade de Hamburgo.

**promptus:** Depois de teres feito estudos e pesquisas em Portugal e na França, o que te levou à Alemanha?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** A resposta é bastante fácil: foi o amor. Estava a terminar o doutoramento em Portugal e, na altura, eu fui fazer um curso de espanhol em Valladolid, em Espanha, onde, de entre as muitas interações para aperfeiçoar o meu conhecimento em espanhol, acabei por co-

*Sílvia Melo-Pfeifer (\*1977) studierte Französisch und Portugiesisch auf Lehramt in Aveiro, wo sie 2006 im Fachbereich Didaktik promovierte. Später forschte sie am LIDILEM (Laboratoire de Linguistique et Didactique des Langues Étrangères et Maternelles) in Grenoble. Ab 2010 war sie in Berlin Koordinatorin für das portugiesische Schulwesen in Deutschland und drei Jahre später setzte sie ihre akademische Laufbahn mit einer Vertretungsprofessur für romanische Didaktik in Leipzig fort. Seit 2014 ist Sílvia Melo-Pfeifer Professorin für Didaktik der romanischen Sprachen an der Universität Hamburg.*

**promptus:** Was hat Dich nach Studium und Forschung in Portugal und Frankreich nach Deutschland geführt?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Die Antwort ist ganz einfach: Es war die Liebe. Ich war in der Abschlussphase der Promotion in Portugal und zu dieser Zeit machte ich einen Spanischkurs in Valladolid in Spanien, wo ich bei den vielen Gesprächsübungen zur Verbesserung meiner Spanischkenntnisse meinen heutigen Ehemann kennengelernt habe. Und aufgrund dieser Beziehung bin ich nach

nhecer o meu marido. E foi no quadro desta relação que me mudei para a Alemanha. Já estava na Alemanha quando obtive o meu pós-doutoramento. Por isso as minhas pesquisas em França, em Grenoble, já foram neste novo contexto de vida na Alemanha. No primeiro momento, foi quase como uma salvação porque eu nunca tinha pensado aprender alemão e nunca tinha pensado vir viver para a Alemanha. Em 2006, vi-me então confrontada com uma nova língua, um novo país, uma nova cultura académica. Estar em França ajudou-me a lidar com a nova língua e com a minha nova situação profissional.

**promptus:** Como foram os primeiros passos na Alemanha até chegar à embaixada?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Quando cheguei à Alemanha, a primeira coisa que fiz foi entregar a tese de doutoramento, foi começar o meu pós-doc. Entretanto, fui também professora de português em diferentes escolas de línguas, durante algum tempo na escola bilingue em Berlim e estive a dar aulas de português para fins específicos, por exemplo na Siemens, através de uma escola de línguas privada. Estava entre posições quando passei o

*Deutschland gezogen. Ich war schon in Deutschland, als ich meine Post-Doc-Stelle bekam. Deshalb fanden meine Forschungen in Frankreich, in Grenoble, bereits in diesem neuen Lebensumfeld in Deutschland statt. Anfangs war es fast wie eine Rettung, weil ich nie daran gedacht hätte, Deutsch zu lernen und in Deutschland zu leben. 2006 wurde ich dann mit einer neuen Sprache, einem neuen Land und einer neuen Hochschullandschaft konfrontiert. In Frankreich zu forschen, hat mir geholfen, mit der neuen Sprache und meiner neuen beruflichen Situation in Deutschland umzugehen.*

**promptus:** *Welches waren die ersten Schritte in Deutschland, bis Du an die Botschaft gekommen bist?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Als ich nach Deutschland kam, habe ich zuallererst die Dissertation abgegeben und mit der Habilitation begonnen. In der Zwischenzeit war ich auch als Portugiesischlehrerin an verschiedenen Schulen beschäftigt, eine Zeit lang an einer zweisprachigen Schule in Berlin, und gab über eine private Sprachschule Portugiesisch-Fachkurse, beispielsweise bei Siemens. Ich befand mich zwischen den Positionen, als ich das Bewerbungsverfahren zur Koordinatorin für das portugiesische Schulwesen in*

concurso para coordenadora do ensino de português na Alemanha, na Embaixada do Portugal, em Berlim. Nestes entretantos todos, acabei por ter que fazer também – porque era obrigatório, estando na Alemanha, a falar alemão – o que geralmente os imigrantes fazem quando chegam à Alemanha: fui a fazer um curso de integração, quatro ou cinco horas por dia, cinco dias por semana. Era bastante intensivo. Foi assim que acabei também por falar alemão.

Estando depois na embaixada, foi muito bom porque voltei a ter contacto com a minha língua que, de facto, já era a minha grande paixão. Por outro lado, eu tinha aprendido alemão, e esta língua ficou quase um pouco esquecida. Não disse no início, mas o meu marido aprendeu português com bastante facilidade depois de ter aprendido espanhol e continuámos a falar português em casa (e até hoje!).

**promptus:** Agora, trabalhando na Universidade de Hamburgo desde 2014, sentes-te entretanto enraizada no sistema de ensino superior alemão?

*Deutschland an der portugiesischen Botschaft in Berlin erfolgreich durchlief. Während dieser ganzen Übergänge musste ich auch das tun – weil es Pflicht war, in Deutschland Deutsch zu sprechen –, was Einwanderer normalerweise tun, wenn sie nach Deutschland kommen: Ich besuchte einen Integrationskurs, vier oder fünf Stunden am Tag, fünf Tage die Woche. Das war ziemlich intensiv. So habe ich schließlich auch Deutsch gesprochen.*

*Dass ich dann in der Botschaft war, war sehr gut, weil ich wieder Kontakt mit meiner Sprache bekam, die eigentlich schon meine große Leidenschaft war. Andererseits, wo ich gerade Deutsch gelernt hatte, geriet diese Sprache wiederum fast ein bisschen in Vergessenheit. Anfangs habe ich es nicht gesagt, aber mein Mann lernte Portugiesisch ziemlich leicht, nachdem er Spanisch gelernt hatte, und wir sprachen zu Hause weiterhin Portugiesisch (und das bis heute!).*

**promptus:** *Fühlst Du Dich, nachdem Du seit 2014 an der Universität Hamburg arbeitest, im deutschen Hochschulsystem verwurzelt (d.h. beheimatet)?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** «Enraizada» é difícil. Estou a dizer que não estou enraizada: eu fui transplantada como uma árvore. As minhas raízes estavam implantadas numa outra cultura académica e este transplante implicou um desenraizamento e um voltar a tentar enraizar-me. Não foi um processo fácil por vários motivos: A cultura académica é bastante diferente, com aspetos positivos e com alguns desafios, mas isso acontece sempre em todos os contextos. Esse problema de enraizamento e de integração também passa muito, claro, pela língua. Eu penso que dominar o alemão para este meio específico que é a academia, para integrar uma cultura universitária diferente, continua – se eu quiser ser sincera – a ser um grande desafio. Conseguir tomar a palavra nas reuniões numa língua estrangeira, com formas e implícitos de interação, com regras de tomada da palavra que são diferentes, sempre muito organizadas como estas questões em termos académicos, é tudo muito difícil. Passo para a Alemanha, com diferentes professores pondo o dedo no ar, tomando a palavra de forma sempre muito organizada, enquanto nas culturas académicas em que eu tinha vivido anteriormente, a tomada de palavra era mais espontânea. Também

**Sílvia Melo-Pfeifer:** «*Verwurzelt*» ist schwierig. Ich würde sagen, dass ich nicht verwurzelt bin: Ich wurde wie ein Baum verpflanzt. Meine Wurzeln wurden in eine andere Hochschulkultur eingepflanzt und dieses Umpflanzen bedeutete ein Entwurzeln und ein erneutes Anwurzeln. Es war aus mehreren Gründen kein einfacher Prozess: Die Hochschulkultur ist ganz anders, mit positiven Aspekten und einigen Herausforderungen, aber das ist immer so in allen Lebensbereichen. Dieses Problem der Verwurzelung und Integration betrifft natürlich auch die Sprache. Ich denke, dass die Beherrschung des Deutschen für diese spezifische Einrichtung, welche die Universität darstellt, für die Integration einer anderen Hochschulkultur – wenn ich ehrlich sein will – eine große Herausforderung bleibt. Es ist schwierig, in Sitzungen das Wort in einer Fremdsprache zu ergreifen, zumal es eigene Kommunikationsformen und -implikaturen gibt sowie andere Regeln, um das Wort zu ergreifen. Dabei ist alles stark organisiert, wie etwa die Fragen in akademischer Terminologie. Wo ich in Deutschland bin, melden sich die verschiedenen Professoren mit dem Finger und ergreifen das Wort immer sehr organisiert, während in den Hochschulkulturen, in denen ich vorher zu Hause war, man spontaner das Wort ergriff. Das musste ich auch lernen. So ergreife ich seltener das Wort, um ehrlich zu sein.

tive que aprender isso. Mas raramente tomo a palavra, para ser sincera: tenho sempre mais para aprender do que para dizer!

Voltando à questão do enraizamento no ensino superior alemão, foi difícil compreender, por exemplo, a organização dos departamentos. Às vezes era difícil compreender como é que as licenciaturas estavam estabelecidas. Eu vinha de um sistema onde os alunos se escreviam em português-francês, inglês-alemão, ou em línguas clássicas, não havia uma mistura de disciplinas nos estudos como aqui. Foi um pouco difícil compreender que se pode estudar física e espanhol ao mesmo tempo ou desporto e francês. Então... estas são todas as diferenças a que tive que me habituar e que aprendi, de facto, a valorizar, porque compreendi que os estudantes não têm que fazer uma distinção entre línguas e ciências. Há um diálogo mais interdisciplinar no ensino superior alemão.

**promptus:** Percebes a didática das línguas românicas na Alemanha como uma disciplina internacional ou mais nacional?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Deixa-me dizer: Onde se ensinam línguas românicas

*Um auf die Frage der Verwurzelung in der deutschen Hochschullehre zurückzukommen, war es beispielsweise schwierig, die Organisation der Fachbereiche zu verstehen. Es war manchmal schwierig zu verstehen, welche Abschlüsse es gab. Ich kam aus einem System, in dem Studierende in Portugiesisch-Französisch, Englisch-Deutsch oder in den klassischen Sprachen eingeschrieben waren, eine Mischung von Studienfächern wie hier gab es nicht. Es war etwas schwierig zu verstehen, dass man gleichzeitig Physik und Spanisch oder Sport und Französisch studieren kann. Also... das sind alles Unterschiede, an die ich mich gewöhnen musste und die ich eigentlich zu schätzen gelernt habe, weil ich merkte, dass die Studierenden zwischen Sprachen und Naturwissenschaften keine Unterscheidung machen müssen. Im deutschen Hochschulwesen findet ein stärkerer interdisziplinärer Dialog statt.*

**promptus:** *Nimmst Du die Didaktik der romanischen Sprachen in Deutschland als internationale oder eher nationale Disziplin wahr?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Lass mich das so sagen: Wo immer auf der Welt romanische*



no mundo, esse é o potencial alcance da didática das línguas românicas que se faz na Alemanha. Eu começo a perceber bastantes diálogos em termos de investigação e ao nível dos investigadores entre o que se faz na Alemanha e o que se faz noutros países. Estive há pouco tempo num congresso em que se citaram, a nível da história da didática do francês língua estrangeira, investigadores bastante conhecidos alemães. Na Alemanha, também se citam os investigadores de outros países e eu acho que isto ajuda a compreender que a didática das línguas românicas é uma disciplina com potencial internacional, muito maior do que tem. Mais: eu acho que o caminho está aberto para uma maior internacionalização da área, de ainda maior abertura no diálogo da didática das línguas românicas no estrangeiro, não só a nível europeu, também a nível mundial.

**promptus:** O que legitima a disciplina para manter o discurso da pesquisa também ao nível nacional?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Há uma legitimação da disciplina e da sua pesquisa. Vem muito da ligação da didática a questões sociais e políticas, por exemplo, em questões de integração, em

*Sprachen unterrichtet werden, ist dies die potenzielle Errungenschaft der Didaktik der romanischen Sprachen in Deutschland. Ich fange an, zahlreiche Dialoge in Bezug auf Forschung und Forschende wahrzunehmen, zwischen dem, was in Deutschland gemacht wird, und dem, was in anderen Ländern gemacht wird. Ich war kürzlich auf einem Kongress, auf dem bekannte deutsche Forscher bezüglich der Geschichte der Didaktik des Französischen als Fremdsprache zitiert wurden. In Deutschland werden auch Wissenschaftler aus anderen Ländern zitiert, und ich denke, dies hilft zu verstehen, dass die Didaktik der romanischen Sprachen eine Disziplin mit internationalem Potenzial ist und dieses Potenzial ist viel größer, als sie es bislang nutzt. Mehr noch: Ich denke, der Weg ist offen für eine stärkere Internationalisierung des Fachbereichs, für eine noch größere Offenheit im Dialog der Didaktik der romanischen Sprachen im Ausland, nicht nur auf europäischer Ebene, sondern auch weltweit.*

**promptus:** *Was legitimiert die Disziplin, den Forschungsdiskurs auch auf nationaler Ebene zu pflegen?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Es gibt eine Legitimierung der Disziplin und ihrer Forschung. Vieles kommt durch die Verbindung der Didaktik mit sozialen und politischen Fragen, zum Beispiel bei Fragen der*

questões de igualdade, em questões de reconhecimento do plurilinguismo. Eu acho que a didática das línguas românicas na Alemanha, porque se interessa por estes problemas, encontra a sua legitimação social, política e académica. Não podemos esquecer que não é uma disciplina que ensina apenas técnicas e metodologias de ensino das línguas, é uma disciplina reflexiva, uma disciplina que acompanha os batimentos cardíacos do seu tempo. É uma disciplina que vai beber a inspiração para a sua investigação no que se passa à sua volta. Eu não me imagino a investigar em didática das línguas românicas sem pensar na influência que a minha investigação tem na criação dum mundo mais justo, mais igualitário, que reconheça o plurilinguismo. Tudo isto tem que ser integrado na disciplina de francês e na disciplina de espanhol e estas são as minhas áreas de investigação neste momento. Por isso, se a didática das línguas românicas na Alemanha quer manter a sua legitimidade tem que olhar para o seu tempo, para as questões contemporâneas. Neste momento, eu penso que os projetos internacionais ou projetos nacionais na Alemanha, na área da didática das línguas românicas, reflete muito o

*Integration, bei Fragen der Gleichberechtigung, bei Fragen der Anerkennung von Mehrsprachigkeit. Ich denke, dass die Didaktik der romanischen Sprachen in Deutschland, gerade weil sie sich für diese Probleme interessiert, ihre soziale, politische und akademische Legitimierung findet. Wir dürfen nicht vergessen, dass es kein Fach ist, das nur Techniken und Methoden für den Sprachunterricht vermittelt, sondern es ist vielmehr ein reflektierendes Fach, ein Fach, das den Herzschlag seiner Zeit begleitet. Es ist ein Fach, das seine Forschung durch das, was um es herum passiert, speist. Ich kann mir nicht vorstellen, in der Didaktik der romanischen Sprachen zu forschen, ohne über den Einfluss nachzudenken, den meine Forschung als Beitrag zu einer gerechteren, egalitäreren Welt hat, welche die Mehrsprachigkeit anerkennt. All dies muss in das Fach Französisch und das Fach Spanisch integriert werden und genau das sind auch meine aktuellen Forschungsgebiete. Wenn die Didaktik der romanischen Sprachen in Deutschland ihre Legitimierung behaupten will, muss sie sich daher mit den aktuellen Fragen auseinandersetzen. Ich denke, dass im Bereich der Didaktik der romanischen Sprachen internationale und nationale Projekte in Deutschland zurzeit das historisch-politische und geostrategische Umfeld in Deutschland stark widerspiegeln.*

contexto histórico-político e geoestratégico na Alemanha.

**promptus:** Deveríamos também acrescentar uma perspectiva federal quanto à heterogeneidade do sistema educativo?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** O que eu vejo muito são preocupações transversais ao nível da didática: a orientação por competências, o desenvolvimento da competência intercultural, o levar em conta os conhecimentos prévios dos alunos. São temas transversais ao nível da Alemanha. Mas se calhar, tenho uma tendência sempre para ver mais o que nos aproxima do que o que nos separa. Há uma música portuguesa que diz isso muito bem: «Muito mais é o que nos une que aquilo que nos separa». Eu levo isto muito a sério ao nível de estudos interculturais e tendo a ver sempre estas dinâmicas de aproximação nacionais, mais do que ver onde estão os nichos. É óbvio que esses nichos também são importantes e acabam por fazer a identidade de cada estado federado e das suas instituições de ensino superior. Mas eu acho que é importante ver a didática de línguas românicas na Alemanha como um organismo vivo com muitas sim-

**promptus:** *Sollten wir auch eine föderale Perspektive bezüglich der Heterogenität des Bildungssystems ergänzen?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Was ich viel sehe, sind übergreifende Anliegen der Didaktik: die Kompetenzorientierung, die Entwicklung interkultureller Kompetenz, die Berücksichtigung von Vorwissen der Schüler. Das sind länderübergreifende Themen in ganz Deutschland. Aber vielleicht sehe ich tendenziell immer mehr das, was uns verbindet, als das, was uns trennt. Es gibt ein portugiesisches Lied, das dies sehr gut ausdrückt: «Viel mehr ist es, was uns vereint, als jenes, was uns trennt». Ich halte das im Rahmen des interkulturellen Lernens für sehr wichtig und neige dazu mehr die Dynamiken der nationalen Annäherung zu betrachten als die Nischen. Es ist offensichtlich, dass diese Nischen auch wichtig sind und letztlich die Identität jedes Bundeslandes bestimmen. Ich halte es jedoch für wichtig, die Didaktik der romanischen Sprachen in Deutschland als lebendigen Organismus mit vielen Symbiosen und einer großen Dialogfähigkeit zu betrachten. Meiner Meinung nach ist es ein Fach mit einem sehr kohärenten Diskurs darüber, was seine Aufgabe ist, was es tun will und welche Gesellschaft es*

bioses, com muita capacidade de diálogo. Na minha opinião, é uma disciplina com um discurso muito coerente sobre qual é a sua missão, o que é que quer fazer, a que sociedade aspira. Neste sentido, sinto-me muito bem integrada – há pouco falávamos da integração na Alemanha e na didática na Alemanha –, e eu sinto-me muito bem integrada porque coincide de certa forma também com a visão que eu trazia de Portugal.

**promptus:** Já mencionaste a particularidade alemã de combinar matérias muito diversas. Que outras diferenças entre Portugal e na Alemanha, quanto à formação didática para os futuros professores de línguas estrangeiras, é que identificas?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Tenho sempre problemas com as diferenças, sobretudo porque tenho a impressão – e acho que não é só a minha impressão, é a realidade – que, depois de Bologna, as diferenças acabaram por se atenuar. Hoje em dia, temos de facto ainda mais aspetos comuns do que já tínhamos antes. Agora temos a organização dos estudos em duas fases – o bacharelato e o mestrado –, em alguns países com um estágio integrado na licenciatura, aqui na Alemanha à

*anstrebt. In diesem Sinne fühle ich mich sehr gut integriert – gerade haben wir von Integration in Deutschland und in der deutschen Didaktik gesprochen –, und ich fühle mich sehr gut integriert, weil es in einer gewissen Weise mit der Vorstellung übereinstimmt, die ich aus Portugal mitgebracht habe.*

**promptus:** *Du hast bereits die deutsche Besonderheit erwähnt, sehr unterschiedliche Fächer zu kombinieren. Welche anderen Unterschiede zwischen Portugal und Deutschland stellst Du in Bezug auf die didaktische Ausbildung künftiger Fremdsprachenlehrkräfte fest?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Ich habe immer Probleme mit Unterschieden, zumal ich den Eindruck habe – und ich denke, es ist nicht nur mein Eindruck, es ist die Realität –, dass sich die Unterschiede nach Bologna verringert haben. Heutzutage haben wir noch mehr Gemeinsamkeiten als zuvor. Jetzt haben wir die Organisation des Studiums in zwei Phasen – den Bachelor und den Master – in einigen Ländern mit dem Referendariat im Studium integriert, hier in Deutschland im Anschluss. Ich erinnere mich, dass ich mein Referendariat in Portugal in den fünf*

parte. Eu lembro-me que fiz o meu estágio em Portugal integrado nos cinco anos da licenciatura. Aqui, na Alemanha, faz-se o bacharelato em três anos, o mestrado em dois, e depois ainda o ano e meio de estágio. Na minha opinião, estas diferenças não se notam tanto ao nível nem dos conceitos, nem dos princípios de base teóricos da didática de línguas, mas mais ao nível das estruturas nacionais, de como é que se faz a transposição e o diálogo entre teoria e prática. Nota-se, às vezes, na forma como estão integrados os conteúdos ou não na primeira fase da formação dos professores. Acho que aí é que se notam mais as diferenças. Mas ao nível dos discursos, ao nível do que é a didática de línguas românicas, acho que aí há uma perspetiva europeia muito forte a que não podemos ser alheios. Sabemos que temos vários instrumentos que acabam por unificar as visões, temos o Quadro Europeu Comum de Referência, temos o Portfólio Europeu das Línguas, temos agora um volume completar ao Quadro Europeu, com novos descritores, dando conta da política linguística europeia. E a reestruturação dos estudos em bacharelato e mestrado, a par destes instrumentos de política europeia transnacionais ou supranacionais, acabam

*Jahren meines Studiums absolviert habe. Hier in Deutschland macht man in drei Jahren den Bachelor, in zwei Jahren den Master, und dann noch anderthalb Jahre Referendariat. Meiner Meinung nach sind diese Unterschiede weder auf der Ebene der Konzepte, noch auf der Ebene der theoretischen Grundlagen der Sprachdidaktik bemerkbar, sondern vielmehr auf der Ebene der nationalen Strukturen, wie man die Umsetzung und den Dialog zwischen Theorie und Praxis gestaltet. Manchmal bemerkt man, wie die Inhalte in der ersten Phase der Lehramtsausbildung integriert sind oder nicht. Ich denke, hier werden die Unterschiede am ehesten deutlich. Aber auf der Ebene der Diskurse, auf der Ebene der Didaktik der romanischen Sprachen, denke ich, gibt es eine sehr starke europäische Perspektive, der wir uns nicht entziehen können. Wir wissen, dass wir eine Reihe von Instrumenten haben, die die Sichtweisen vereinen, wir haben den Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmen, wir haben das Europäische Sprachenportfolio, wir haben jetzt einen Band zur Vervollständigung des Europäischen Referenzrahmens mit neuen Deskriptoren, der einen Bericht über die europäische Sprachpolitik enthält. Und die Umstrukturierung von Bachelor- und Masterstudiengängen sowie diese transnationalen oder supranationalen Instrumente der europäischen Politik führen zu Verschmelzungen und nicht zu Trennungen. Wenn ich also die Abstände*

por criar confluências e não afastamentos (concordemos ou não com eles!). Por isso, os afastamentos, se eu tivesse que os definir, diria que a diferença está mais ao nível de estruturas e na forma como articulam a teoria e as diferentes componentes práticas como o estágio, mas poderíamos, eventualmente, falar de outras.

**promptus:** Quanto à docência, com professores catedráticos, assistentes académicos e professores escolares empregados no ensino universitário, a composição dos departamentos universitários na Alemanha é bastante heterogênea. É também tão heterogênea em Portugal quanto aqui?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Sim, há uma grande heterogeneidade. Para formar um professor, primeiro temos que saber que a teoria é um passo inicial importante e para isso temos os professores catedráticos com o seu grande trabalho ao nível da conceptualização, do desenvolvimento teórico e também de articulação com a praxe. Depois precisamos dos mentores nas escolas, como professores com experiência que vão enquadrar a atividade de quem está a começar. Temos ainda os professores que, estando nas escolas, também dão aulas na universidade

*definieren müsste, würde ich sagen, dass der Unterschied eher auf der Ebene der Strukturen und in der Art und Weise liegt, wie sie die Theorie und die verschiedenen praktischen Komponenten wie das Referendariat – aber wir könnten möglicherweise von anderen sprechen – ausgestalten.*

**promptus:** *Was die Lehrenden anbelangt, so sind die Didaktik-Abteilungen in Deutschlands Universitäten mit Professoren, wissenschaftlichen Mitarbeitern und Studieräten im Hochschuldienst recht heterogen zusammengesetzt. Ist es auch in Portugal so heterogen wie hier?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Ja, es gibt große Heterogenität. Um eine Lehrkraft auszubilden, müssen wir zunächst bedenken, dass die Theorie ein wichtiger erster Schritt ist, und dafür haben wir die Professoren mit ihrer großen Aufgabe im Bereich der Konzeptualisierung, der theoretischen Entwicklung und auch in der Verknüpfung mit der Praxis. Dann brauchen wir die Mentoren in den Schulen als erfahrene Lehrkräfte, die die Aktivitäten der Lehranfänger mitgestalten. Dann haben wir ebenfalls die Lehrkräfte, die in den Schulen arbeiten und auch Kurse an der Universität geben, um jene Brücke zwischen Theorie und Praxis zu verbessern,*

para melhorar aquela ponte entre a teoria e a praxis antes de os estudantes irem para estágio.

O que eu gostava também de dizer sobre os departamentos de didática: eu vinha de uma tradição em Portugal em que o departamento de didática estava separado do departamento de línguas. Aprendíamos o francês no departamento de línguas, depois íamos ter didática do francês no departamento de didática e tecnologia educativa – era assim que se chamava na Universidade de Aveiro. Havia esta separação, em termos de estrutura, de *Fachdidaktik und Fachwissenschaft*. Estas estruturas, na Alemanha, declinam-se, também, em modelos diferentes. Eu lembro-me que em Leipzig estava integrada no departamento em que também se ensinava língua e literatura francesa e espanhola no caso. Agora em Hamburgo reencontrei o modelo que conhecia em Portugal, em que a didática está integrada no departamento de ciências de educação e não no departamento de línguas e culturas. Então, em Hamburgo, foi voltar ao que conhecia em termos de estrutura.

**promptus:** Em Portugal, os estudantes futuros professores também se

*bevor die Schüler ins Praktikum bzw. Referendariat geben.*

*Was ich auch noch über die Didaktik-Abteilungen sagen wollte: Ich stamme aus einer Tradition in Portugal, in der die Didaktik-Abteilung von der Sprachabteilung getrennt war. Wir haben Französisch in der Sprachabteilung gelernt und dann Französischdidaktik in der Abteilung für Didaktik und Bildungstechnologie – so hieß es an der Universität Aveiro. Es gab diese strukturelle Trennung von Fachdidaktik und Fachwissenschaft. Diese Strukturen äußern sich in Deutschland auch in anderen Modellen. Ich erinnere mich, dass die Didaktik in Leipzig in das Institut integriert war, in dem auch französische bzw. spanische Sprache und Literatur gelehrt wurde. Jetzt habe ich in Hamburg das Modell wiedergefunden, das ich aus Portugal kannte, wo die Didaktik in den Fachbereich für Erziehungswissenschaften und nicht in den Fachbereich für Sprachen und Kulturen integriert ist. Also bin ich in Hamburg zu dem zurückgekehrt, was ich strukturell schon kannte.*

**promptus:** *Beklagen sich angebende Lehramtsstudenten in Portugal auch über den theoretischen Charakter des Studiums*

queixam da natureza teórica dos estudos e da falta de preparação para a prática?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Sim, o discurso é muito parecido. Em termos de didática, primeiro temos que pensar que a didática de facto é uma disciplina com uma dimensão política, formativa, investigativa e curricular. Em Portugal, sobre estas dimensões, é obrigatório pensar na Professora Doutora Isabel Alarcão. Para pensarmos a didática, para chegar à ação e à formação, temos que passar pela investigação, porque é a investigação que nos dá os instrumentos conceptuais, os instrumentos epistemológicos para pensar a nossa ação e a nossa prática no terreno. Se nós dispensarmos esta parte reflexiva e crítica sobre as teorias e os diferentes paradigmas, estamos a perder uma parte importante dos instrumentos com que pensamos a nossa ação. Os meus próprios alunos também dizem às vezes: «Ah Sílvia, é muito bonito, mas é tão teórico! Como é que nós vamos aplicar isso na prática?». Eu digo – às vezes para bastante irritação! – que a didática não oferece as receitas para a prática. A didática não é um livro de receitas, não é um pronto-a-vestir. A

*und die mangelnde Vorbereitung auf die Praxis?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Ja, der Diskurs ist sehr ähnlich. In Bezug auf die Didaktik müssen wir zunächst bedenken, dass dieses ein Fachbereich mit einer politischen, bildenden, forschenden und curricularen Dimension ist. In Portugal muss man bei diesen Dimensionen an Prof. Dr. Isabel Alarcão denken. Um die Didaktik zu denken bzw. um zur Handlung und Ausbildung zu kommen, müssen wir die Forschung durchlaufen, denn es ist die Forschung, die uns das konzeptionelle Handwerkzeug und die Erkenntnisinstrumente gibt, um unser Handeln und unsere Praxis auf dem Gebiet zu durchdenken. Wenn wir diesen reflektierenden und kritischen Teil über Theorien und verschiedene Paradigmen weglassen, verlieren wir einen wichtigen Teil der Werkzeuge, mit denen wir unser Handeln durchdenken. Meine eigenen Schüler sagen auch manchmal: «Ach Sílvia, das ist sehr schön, aber es ist so theoretisch! Wie werden wir das in der Praxis anwenden?» Ich sage – und erzeuge damit manchmal starke Irritation! –, dass die Didaktik keine Rezepte für die Praxis anbietet. Die Didaktik ist kein Kochbuch, sie ist kein Warenhaus. Die Didaktik bietet uns in der ersten Ausbildungsphase die Werkzeuge, um zu durchdenken, was wir tun werden, und um zum Beispiel über die*



didática, na primeira fase da formação, oferece-nos os instrumentos para pensar o que é que vamos fazer e para refletir, por exemplo, sobre as práticas que observámos e que vivemos quando éramos alunos. A didática é, deste ponto de vista, uma disciplina muito reflexiva. Reduzi-la à dimensão empírica, reduzi-la ao «vamos aplicar», na minha opinião, reduz o potencial transformador que a didática tem, que é de olhar para os cenários, de olhar para os contextos e saber o que é que nós queremos transformar porque nem sempre tudo está mal, nem sempre é preciso transformar tudo. Se nós perdermos este distanciamento que a teoria nos dá, perdemos a capacidade de transformar os cenários em que vamos atuar. E, pois claro, tendemos a reproduzir o que vivemos e que vimos, às vezes boas experiências, outras vezes más. Mas se não pensamos a didática como uma disciplina reflexiva, perdemos a capacidade de usar a didática como uma disciplina com potencial transformador e renovador da ação educativa.

**promptus:** A didática do plurilinguismo é uma das áreas de pesquisa mais mencionadas na didática românica germanófono. Quais são as tuas temáticas principais nesta área?

*Praktiken nachzudenken, die wir selbst als Schüler beobachtet und erlebt haben. Die Didaktik ist aus dieser Sicht eine sehr reflektierende Disziplin. Sie auf die empirische Dimension bzw. auf die Anwendung zu reduzieren, verringert meiner Meinung nach das Veränderungspotenzial, das die Didaktik besitzt. Es bedeutet, Szenarien und Kontexte zu betrachten und zu wissen, was wir verändern wollen, denn es ist nicht immer alles schlecht bzw. es ist nicht immer notwendig, alles zu verändern. Wenn wir aber diese Distanzperspektive verlieren, die uns die Theorie gibt, verlieren wir die Fähigkeit, die Szenarien, in denen wir handeln werden, zu verändern. Und natürlich neigen wir dazu, das zu reproduzieren, was wir erlebt und gesehen haben. Das sind manchmal gute, manchmal schlechte Erfahrungen. Wenn wir Didaktik nicht als reflektierende Disziplin betrachten, verlieren wir die Fähigkeit, Didaktik als Disziplin mit einem Potenzial zur Veränderung und Innovation erzieherischer Handlungskompetenz zu nutzen.*

**promptus:** Die Mehrsprachigkeitsdidaktik ist eines der am häufigsten genannten Forschungsgebiete in der deutschsprachigen

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Tem muito que ver com intercompreensão entre línguas românicas. É para mim uma zona em que me sinto confortável porque não só é possível ligar a didática do espanhol e do francês em que me situo agora, como também aproveitar e integrar um bocadinho do que sei de português, do que sei de italiano. Isso acaba por ser para mim um lugar de conforto cognitivo e afetivo. Além da intercompreensão entre línguas românicas, trabalho muito com as Abordagens Plurais, disseminadas pelo Professor Michel Candelier e do grupo de trabalho que criou o CARAP. Para além do foco na intercompreensão, também estudo a abordagem intercultural – ou as diferentes abordagens interculturais; é mais justo porque há várias.

Uma segunda área dos meus temas é a competência plurilingue dos alunos, sobretudo dos alunos que têm um background migratório, e também trabalho um bocadinho com a didática integrada porque, no fundo, se falarmos da didática do espanhol e do francês e dos alunos que aprendem

*Didaktik der romanischen Sprachen. Welches sind deine Schwerpunktthemen in diesem Bereich?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Viel hat mit der Interkomprehension zwischen romanischen Sprachen zu tun. Das ist für mich auch ein Bereich, in dem ich mich wohlfühle, weil es nicht nur möglich ist, die Didaktik des Spanischen und Französischen, wo ich mich jetzt befinde, zu verbinden, sondern auch ein wenig von dem zu profitieren und zu integrieren, was ich über Portugiesisch und Italienisch weiß. Es ist ein Gebiet, in dem ich mich sowohl kognitiv als auch affektiv wohlfühle. Neben der Interkomprehension zwischen den romanischen Sprachen beschäftige ich mich viel mit den Pluralen Ansätzen, die von Prof. Michel Candelier und seiner Arbeitsgruppe initiiert wurden und die, die den REPA, den Referenzrahmen für Plurale Ansätze, geschaffen hat. Neben dem Fokus auf Interkomprehension beschäftige ich mich mit dem interkulturellen Ansatz – oder den verschiedenen interkulturellen Ansätzen; so ist es korrekter, weil es mehrere gibt.*

*Ein zweiter Bereich meiner Themen ist die Mehrsprachigenkompetenz der Schüler, insbesondere der Schüler mit Migrationshintergrund, und schließlich beschäftige ich mich auch ein wenig mit der fächerübergreifenden Didaktik, weil wir im Grunde genommen, wenn wir über die Didaktik des Spanischen und Französischen sprechen und über die*

espanhol e francês, eles já são sempre plurilingues na Alemanha. São plurilingues porque uma grande parte da população fala outras línguas primeiras em casa, já aprendeu então alemão, já aprendeu inglês. O espanhol e o francês serão uma terceira, às vezes quarta língua para uma grande parte da nossa população escolar. Para mim, é muito importante refletir com os meus futuros professores sobre que conhecimentos prévios é que estes alunos já trazem – conhecimentos linguísticos, declarativos, conhecimentos processuais – e como é que podemos rentabilizar estes conhecimentos na aula de francês e de espanhol.

Uma terceira área que eu gosto muito de explorar tem que ver com a didática das línguas de herança, que herdei da minha atividade como coordenadora do ensino de português na Alemanha. Um gosto que herdei em saber como é que as crianças de famílias lusodescendentes coordenam os seus repertórios em português, língua minoritária, com o alemão, língua maioritária, e com as línguas na escola, línguas curriculares. E, neste sentido, uma das minhas áreas de pesquisa tem sido também a utilização de narrativas visuais, às vezes em modo

*Schüler, die Spanisch und Französisch lernen, diese Schüler in Deutschland schon immer mehrsprachig sind. Sie sind mehrsprachig, weil ein großer Teil der Bevölkerung zu Hause andere Erstsprachen spricht, sie haben bereits Deutsch und Englisch gelernt. Spanisch und Französisch werden für einen großen Teil unserer Schülerschaft eine dritte, manchmal vierte Sprache sein. Für mich ist es sehr wichtig, mit meinen zukünftigen Lehrkräften darüber nachzudenken, welche Vorkenntnisse diese Schüler bereits mitbringen – sprachliches, deklaratives, prozedurales Wissen – und wie wir diese Kenntnisse im Französisch- und Spanischunterricht gewinnbringend einsetzen können.*

*Ein dritter Bereich, in dem ich sehr gerne forsche, hat mit der Herkunftssprachendidaktik zu tun, was ich aus meiner Tätigkeit als Koordinatorin des portugiesischen Schulwesens in Deutschland übernommen habe. Es bereitet mir Freude, zu ergründen, wie Kinder in portugiesischsprachigen Familien ihre Portugiesischkenntnisse bewahren, einer Minderheitensprache mit Deutsch als Mehrheitensprache und mit den curricularen Schulsprachen. In diesem Sinne ist eines meiner Forschungsgebiete auch die Verwendung visueller Erzählungen, manchmal in Form von Zeichnungen, um das Zusammenwirken*

de desenhos, para ilustrar esta confluência de repertórios, esta integração dinâmica dos reportórios das crianças bilíngues.

**promptus:** O que é que vês como desafios para a didática do plurilinguismo nos próximos anos?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Há uma investigação fortíssima na área do plurilinguismo na Alemanha e na Europa em geral, mas o que se vê ainda muito nas salas de aula é o que podíamos chamar *business as usual*. Ou seja, apesar de toda a investigação feita, apesar da integração da didática do plurilinguismo na formação inicial dos professores, o que continuo a observar muito é *business as usual*, é ainda uma certa tendência para manter o que a Professora Doutora Ingrid Gogolin chama de *habitus monolíngue* na escola plurilingue, uma tendência muito forte para desconfiar de fenómenos de contacto linguístico na aprendizagem de línguas. Por isso, um desafio que se coloca, não só na Alemanha, também em Portugal, é a legitimação da didática do plurilinguismo junto dos próprios professores, e isto nas universidades como nas escolas. Uma maior integração das investigações e

*von Sprachrepertoires, die dynamische Vermischung der Repertoires zweisprachiger Kinder zu veranschaulichen.*

**promptus:** *Was siehst Du als Herausforderungen der Mehrsprachigkeitsdidaktik in den kommenden Jahren an?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Die Mehrsprachigkeit wird in Deutschland und in Europa im Allgemeinen derzeit sehr intensiv erforscht, aber man sieht immer noch das, was wir als business as usual bezeichnen könnten. Das heißt, trotz all der geleisteten Forschung, trotz der Integration von Mehrsprachigkeitsdidaktik in die erste Ausbildungsphase der Lehrkräfte, beobachte ich weiterhin viel das business as usual. Man hält gewissermaßen immer noch daran fest, was Prof. Dr. Ingrid Gogolin als monolingualen Habitus in der mehrsprachigen Schule bezeichnet, d.h. eine sehr starke Tendenz, Sprachkontaktphänomenen im Sprachenlernen zu misstrauen. Daher denke ich, dass eine Herausforderung, die nicht nur in Deutschland, sondern auch in Portugal besteht, die Legitimierung der Mehrsprachigkeitsdidaktik bei den Lehrkräften selbst ist, und zwar sowohl in der Universität als auch in der Schule. Dies bedeutet, dass eine größere Eingliederung der Forschung und der Ergebnisse der empirischen Forschung in der*

dos resultados da investigação empírica na didática do plurilinguismo nos programas escolares, nos manuais escolares. É esta ponte entre teoria e prática que continua a faltar. Em Portugal, nós dizemos às vezes que os professores e a universidade andam divorciados. Na universidade fala-se muito do plurilinguismo, mas os professores, no fundo, ainda estão muito agarrados às tradições que aprenderam e que observaram (e que são legítimas!), mas ainda não integraram, nos seus repertórios pedagógico-didáticos, práticas de valorização dos conhecimentos prévios e dos repertórios linguísticos dos alunos. Este é o desafio: a legitimidade.

**promptus:** Quanto à parte talvez mais tradicional desta didática do plurilinguismo, a didática de intercompreensão românica, esta ideia também existe em Portugal?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Existe, eu fiz a minha tese de doutoramento em Portugal sobre intercompreensão entre línguas românicas, numa perspetiva interaccional e com alunos de universidade. Foi um projeto que integrámos no currículo de estudos dos alunos. Claro que é sempre preciso fazer um esforço para integrar novas ideias

*Mehrsprachigkeitsdidaktik in die Lehrpläne und Lehrwerke integriert werden sollte. Es ist diese Brücke zwischen Theorie und Praxis, die nach wie vor fehlt. In Portugal sagen wir manchmal, dass Lehrer und Universitäten geschieden leben. An der Universität spricht man viel von Mehrsprachigkeit, aber die Lehrkräfte halten im Grunde immer noch sehr an den Traditionen fest, die sie gelernt und beobachtet haben (und die legitim sind!), aber sie haben in ihrem pädagogisch-didaktischen Programm die Wertschätzung von Vorwissen und der Sprachenrepertoires der Schüler noch nicht integriert. Das ist die Herausforderung: Legitimierung.*

**promptus:** *Was den vielleicht traditionellsten Teil der Mehrsprachigkeitsdidaktik betrifft, die romanische Interkomprehensionsdidaktik, gibt es diesen Ansatz auch in Portugal?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Ja, ich habe meine Dissertation in Portugal über Interkomprehension zwischen romanischen Sprachen in einer interaktionalen Perspektive bei Universitätsstudenten verfasst. Das war ein Projekt, das wir in den Studienplan der Studierenden integriert haben. Natürlich ist immer Anstrengung notwendig, neue Ideen in traditionelle Strukturen zu integrieren: Es war*

em estruturas tradicionais, foi preciso falar com a professora de francês, foi preciso falar com os professores de outras disciplinas para que eles conseguissem integrar a utilização – na altura da plataforma Galanet – nas práticas do ensino, que pudessem pensar como avaliar estes conhecimentos.

**promptus:** Porém, pode-se imaginar que o acesso é bem diferente para os alemães com o francês com a língua-ponte para aceder ao espanhol na aula de francês, mas o caminho desde o português é muito mais direto talvez.

**Silvia Melo-Pfeifer:** Sim, é verdade. Eu lembro algumas das primeiras investigações feitas em França, coordenadas pela professora Louise Dabène, que demonstraram que o facto de ter uma segunda língua românica como língua de referência facilita a intercompreensão de uma terceira língua. Como na Alemanha se fala predominantemente uma língua germânica, claro que a língua-ponte será uma L2, às vezes o francês ou o espanhol ou às vezes até uma terceira língua. É diferente de facto. Por outro lado, eu também noto que o facto de se ter uma língua românica como língua-ponte já do início, como língua materna, nem sempre é um elemento que

*notwendig, mit der Französischlehrerin zu sprechen und mit den Lehrkräften anderer Fachbereiche, damit sie die Anwendung – zu dem Zeitpunkt die Plattform Galanet – in die Unterrichtspraxis integrieren konnten, dass sie überlegen konnten, wie man dieses Wissen evaluiert.*

**promptus:** *Aber man kann sich doch vorstellen, dass der Zugang für Deutsche mit Französisch als Brückensprache zum Spanischen in der Französischunterricht ganz anders ist, aber der Weg vom Portugiesischen ist ja vielleicht viel direkter.*

**Silvia Melo-Pfeifer:** *Ja, das stimmt. Ich erinnere mich an einige der ersten Forschungen, die in Frankreich unter der Leitung von von Prof. Louise Dabène gemacht wurden und die zeigten, dass eine zweite romanische Sprache als Referenzsprache die Interkomprehension einer dritten Sprache erleichtert. Da man in Deutschland überwiegend eine germanische Sprache spricht, ist die Brückensprache natürlich eine L2, manchmal Französisch oder Spanisch oder manchmal sogar eine dritte Sprache. Das ist in der Tat anders. Andererseits stelle ich auch fest, dass die Tatsache, dass eine romanische Sprache als Muttersprache schon von Anfang an als Brückensprache dient, nicht immer das Element ist, welches die Interkomprehension erleichtert. Ich erinnere mich, dass in einigen*

facilita a intercompreensão. Lembro-me que em alguns estudos preliminares que fiz antes da minha tese, o maior obstáculo na intercompreensão de uma língua muito vizinha, como o espanhol ou o catalão, era o facto de haver lacunas lexicais na própria língua materna, que impediam a transferência de conhecimentos. Nunca é um dado adquirido e vamos sempre voltar à rentabilização dos conhecimentos prévios na língua materna, como também nas outras línguas. A intercompreensão traz esse conforto, de que o conhecimento da língua materna deve ser valorizado e acaba por ser uma ponte para as outras línguas.

**promptus:** Falando da língua portuguesa na Alemanha, como avalia a sua presença ao nível escolar e universitário?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Ao nível escolar, se calhar vou-me basear em dados que já não estão atualizados porque não tenho visto as últimas estatísticas e perdi um pouco o contacto com esta área. Ao nível escolar, penso que o português ainda é pouco reconhecido, há algumas experiências em que o português funciona como língua para o *Abitur*, mas são raras. Eu lem-

*Vorstudien, die ich vor meiner Dissertation gemacht habe, das größte Hindernis für die Interkomprehension in einer nahverwandten Sprache wie Spanisch oder Katalanisch darin bestand, dass es lexikalische Lücken in der eigenen Muttersprache gab, die den Wissenstransfer erschwerten. Es ist keine Selbstverständlichkeit und wir werden immer wieder auf den Nutzen von Vorwissen aus der Muttersprache sowie aus anderen Sprachen zurückgreifen. Interkomprehension bringt diesen Vorzug mit sich, dass die Kenntnis der Muttersprache wertgeschätzt wird und letztlich als eine Brücke zu anderen Sprachen dient.*

**promptus:** *Wenn wir über das Portugiesische in Deutschland sprechen, wie beurteilt Du die Präsenz auf schulischer und universitärer Ebene?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Auf schulischer Ebene stütze ich mich vielleicht auf Daten, die nicht mehr aktuell sind, weil ich nicht die neuesten Statistiken gesehen habe und den Kontakt zu diesem Bereich ein wenig verloren habe. In der Schule denke ich, dass Portugiesisch immer noch wenig Anerkennung findet. Es gibt einige Versuche, wo Portugiesisch als Abiturfach dient, aber sie sind selten. Ich erinnere mich an einige erfolgreiche Versuche in Dortmund oder in Köln, aber*

bro-me de que há algumas experiências bem-sucedidas em Dortmund, outra em Colónia, mas são experiências, de facto, ainda muito raras, muito pontuais. Há uma luta constante pelos alunos. Depois há algumas experiências a nível escolar do português como língua terceira num *Gymnasium* em Stuttgart. Aí havia uma experiência piloto deste tipo em que o português se poderia estabelecer como língua estrangeira terciária. Mas lá está, novamente, são experiências que se podem contar pelos dedos, essas em que o português aparece integrado no currículo. Mais comuns são as ofertas apoiadas pelo Camões, Instituto da Cooperação e da Língua (IP), mas que funcionam como oferta extracurricular depois do horário das escolas. Começa-se também a tentar integrar o português como uma AG, em escolas em que permitam não só ofertas para alunos que falem o português como língua de herança, mas também para alunos que desejem aprender português.

Ao nível da universidade, não é que eu queira parecer muito otimista, mas há uma presença importante do português, sobretudo ao nível de cursos de opção. Agora: seria importante consolidar e alargar esta presença,

*das sind sehr seltene, sehr punktuelle Ansätze. Es gibt einen ständigen Kampf um die Schüler. Dann gibt es einige Erfahrungen auf schulischer Ebene mit Portugiesisch als dritte Fremdsprache in einem Gymnasium in Stuttgart. Das war ein Pilotprojekt, in dem sich Portugiesisch als dritte Fremdsprache etablieren könnte. Aber das ist es schon: Versuche, die man an den Fingern abzählen kann, solche, bei denen Portugiesisch in das Curriculum integriert zu werden scheint. Verbreiteter sind die Angebote des Instituto Camões, die jedoch nur als extracurriculares Angebot nach der Schule bestehen. Man beginnt auch zu versuchen, Portugiesisch als AG zu integrieren, in Schulen, die nicht nur Angebote für Schüler ermöglichen, die Portugiesisch als Herkunftssprache sprechen, sondern auch für Schüler, die Portugiesisch lernen möchten.*

*Auf universitärer Ebene möchte ich mich nicht sehr optimistisch zeigen, aber es gibt eine bedeutende Präsenz des Portugiesischen, insbesondere auf der Ebene der Wahlkurse. Es wäre wichtig, diese Präsenz zu festigen und auszubauen, zum Beispiel durch mehr*



através, por exemplo, de maior cooperação com países lusófonos. Portugal tem tido algum papel importante na colocação de leitores na Alemanha, através do Camões, IP. Seria importante consolidar também esta presença através de outras cooperações com os ministérios do Brasil, de Angola e de Moçambique para diversificar a própria imagem de lusofonia que aparece nas instituições universitárias alemãs, que, na minha opinião, se reduzem muito ao português europeu e ao português do Brasil.

**promptus:** Na tua opinião, até que ponto se promove o Português como língua de herança para as crianças do mundo lusófono na Alemanha?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Vou falar sobretudo de duas situações. Primeiro, o apoio que o Camões, IP dá à organização de cursos de português na Alemanha, que vão do ensino primário, até ao final do ensino secundário e que está estabelecido em bastantes estados federados. Convém dizer também que, em muitos estados federados, este ensino é apoiado pelo próprio estado federado. Isto significa que são as instituições alemãs que são responsáveis pela designação, pela se-

*Zusammenarbeit mit den lusophonen Ländern. Portugal hat durch das Instituto Camões eine wichtige Rolle beim Einsatz von Lektoren in Deutschland. Wichtig wäre auch, diese Präsenz durch andere Kooperationen mit den Ministerien von Brasilien, Angola und Mosambik zu festigen, um das Bild der Lusophonie in den deutschen Hochschulen zu diversifizieren, die sich meiner Meinung nach sehr auf das europäische und das brasilianische Portugiesisch beschränken.*

**promptus:** *Inwieweit wird Deiner Meinung nach Portugiesisch als Herkunftssprache für die Kinder aus der lusophonen Welt in Deutschland gefördert?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Ich werde vor allem über zwei Situationen sprechen. Zuerst über die Unterstützung, die das Instituto Camões für die Organisation von Portugiesischkursen in Deutschland leistet, die von der Grundschule bis zum Ende der Sekundarstufe II reichen und die in ziemlich vielen Bundesländern etabliert sind. Zu erwähnen ist auch, dass diese Unterstützung in vielen Bundesländern vom Bundesland selbst gefördert wird. Das bedeutet, dass deutsche Institutionen für Ernennung, Auswahl, Ausbildung und Finanzierung des Portugiesischunterrichts in Deutschland verantwortlich sind,*

leção, pela formação e pelo financiamento do ensino de português na Alemanha, tendo as suas próprias estruturas, como têm para outras línguas. Esta parte de ensino não formal ou extracurricular do português como língua de herança é um, por assim dizer, bicéfalo: por um lado, apoiado pelas estruturas do Camões, IP, a cargo da coordenação de ensino na Alemanha, junto da embaixada de Portugal em Berlim; por outro lado, apoiado pelos diferentes estados federados. Finalmente, noutras situações, este apoio até acontece em articulação entre o Camões, IP e os estados federados.

Depois, há uma segunda situação que eu acho que tem muito mérito porque é uma valorização do português língua de herança que parte de iniciativas privadas. É o ensino não formal ou informal com base em estruturas voluntárias que se montam para promover o diálogo intergeracional em português. Eu estou a lembrar-me, por exemplo, de uma estrutura muito bem-sucedida, que aparece em Munique, que se chama Mala de Herança, que surgiu pela iniciativa de uma animadora fantástica que é Andréa Mensescal. O que é a Mala de Herança? A Mala de Herança parte da iniciativa da

*d.h. mit eigenen Strukturen, wie sie sie für andere Sprachen haben. Dieser Teil des informellen oder extracurricularen Unterrichts für Portugiesisch als Herkunftssprache ist sozusagen zweiköpfig: einerseits durch die Strukturen des Instituto Camões gefördert, das zusammen mit der portugiesischen Botschaft in Berlin für die Koordination des Portugiesischunterrichts in Deutschland zuständig ist; andererseits die Unterstützung der verschiedenen Bundesländer. In anderen Situationen kommt diese Unterstützung sogar in Zusammenarbeit zwischen dem Instituto Camões und den Bundesländern zustande.*

*Dann gibt es einen zweiten Bereich, den ich für sehr verdienstvoll halte, weil er eine Wertschätzung des Portugiesischen als Herkunftssprache darstellt und aus einer privaten Initiative hervorgeht. Es handelt sich dabei um einen nicht formellen oder informellen Unterricht auf der Grundlage von Freiwilligkeit, die in der Förderung des Dialogs zwischen den Generationen auf Portugiesisch besteht. Mir fällt zum Beispiel ein sehr erfolgreiches Konzept aus München ein: Es heißt Mala de Herança (Herkunftskoffer), das aus der Initiative einer fantastischen Entertainerin hervorging, nämlich Andréa Mensescal. Was ist die Mala de Herança? Die Mala de Herança stammt*

Andréa, que decidiu criar outras hipóteses de transmissão da língua às crianças e de envolvimento das famílias. E, com a Mala de Herança, as famílias, de facto, são chamadas a levar os seus filhos às leituras, a levar os livros para a casa e ler também. A Mala promove de um contacto autêntico com a língua de herança e entre crianças bilingues. Esta iniciativa foi tão bem-sucedida que entretanto já foi transplantada para diferentes contextos, como o Dubai. Por isso, onde há lusófonos, há sempre uma forma de se estabelecer o contacto com a língua e com a cultura.

**promptus:** Por que é atraente aprender português?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Se eu estivesse em representação do Camões, IP ou no meu antigo cargo como coordenadora do ensino de português na Alemanha, lembraria as estatísticas acerca do português: é a sexta, sétima – depende da estatística – língua mais falada do mundo, uma das línguas mais presentes no Facebook, no Twitter e por aí fora, e ia dizer que é a língua mais falada no hemisfério sul. Mas isso já é o discurso oficial. Se perguntares à Sílvia, prefiro dizer que é importante e atraente falar português

*aus der Initiative von Andréa, die beschlossen hat, andere Wege der Sprachvermittlung für Kinder mit Einbezug der Familien zu schaffen. Und mit der Mala de Herança sind Familien tatsächlich dazu aufgerufen, ihre Kinder zum Lesen zu bewegen und Bücher mit nach Hause zu bringen und ebenfalls zu lesen. Der Koffer fördert einen authentischen Umgang mit der Herkunftssprache bei bilingualen Kindern. Diese Initiative war so erfolgreich, dass sie inzwischen bereits in verschiedene Kontexte, etwa nach Dubai, übertragen wurde. Wo es also lusophone Sprecher gibt, gibt es immer einen Weg, Kontakt mit Sprache und Kultur aufzunehmen.*

**promptus:** *Warum ist es attraktiv, Portugiesisch zu lernen?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Wäre ich Repräsentantin des Instituto Camões oder in meiner früheren Position als Koordinatorin des portugiesischen Schulwesens in Deutschland, würde ich an die Statistiken zum Portugiesischen erinnern: Es ist die sechst oder siebt – das hängt von der Statistik ab – meistgesprochene Sprache der Welt, eine der präsentesten Sprachen in Facebook, auf Twitter und so weiter, und ich würde sagen, es ist die meistgesprochene Sprache der südlichen Hemisphäre. Aber das ist bereits der offizielle Diskurs. Wenn Du Sílvia fragst, sage ich lieber, dass es wichtig und attraktiv*

hoje pelo cinema e pela literatura e dizer que há um cinema muito importante, nomes muito importantes, uma cultura associada à sétima arte, nomes da literatura que são incontornáveis e que valem a pena ler em português: o Lobo Antunes, o Saramago, o Fernando Pessoa, a Lídia Jorge, o Mia Couto, o Agualusa, a Clarice Lispector. Tantos! Quer dizer: há tanto para fazer com esta língua e depois a atração pelas diferentes culturas que são faladas em português e que não se reduzem a Portugal, não se reduzem ao Brasil. São um conjunto de influências bastante mais ricas.

Agora, por que é atraente estudar português? As respostas que se podem dar são diferentes dependendo do público que queremos atrair. Se for para atrair um público mais jovem, vamos dizer: ah, o Cristiano Ronaldo ou a Mariza também falam português, ou referências da cultura mais pop. Se for para um público académico universitário, se for um público interessado na tradição literária, aí já vou falar do Lobo Antunes, já vou falar do Saramago. É preciso adaptar as razões para chegar à motivação e aos perfis de motivação de diferentes potenciais públicos.

*ist, heutzutage aufgrund des Kinos und der Literatur Portugiesisch zu sprechen, und sagen, dass es eine sehr bedeutende Filmindustrie mit großen Namen gibt. Es gibt eine Kultur der siebten Kunst sowie Namen in der Literatur, die unumgänglich sind und die es sich auf Portugiesisch zu lesen lobnt: Lobo Antunes, Saramago, Fernando Pessoa, Lídia Jorge, Mia Couto, Agualusa. So viele! Das heißt: Es gibt so viel, was man mit dieser Sprache tun kann, und dann wird die Anziehungskraft der verschiedenen Kulturen, in denen Portugiesisch gesprochen wird, sich nicht nur auf Portugal und Brasilien beschränken. Es ist das Aufeinandertreffen sehr viel reichhaltigerer Einflüsse.*

*Warum ist es also attraktiv, Portugiesisch zu lernen? Die Antworten, die man geben kann, hängen von dem Publikum ab, das man anziehen möchte. Wenn es um ein jüngeres Publikum geht, werden wir sagen: Ach, Cristiano Ronaldo spricht auch Portugiesisch, oder wir können Namen aus der Popkultur nennen. Wenn es um ein akademisch-universitäres Publikum geht, wenn es um ein Publikum geht, das an der literarischen Tradition interessiert ist, dann rede ich schon von Lobo Antunes und Saramago. Es ist notwendig, die Gründe anzupassen, um zu motivieren und die Motivationsprofile verschiedener potenzieller Zielgruppen anzusprechen.*

**promptus:** Os romanistas, que talvez já são expertos de espanhol e de francês, deveriam dedicar-se mais ao mundo lusófono?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Primeiro, é preciso, na minha opinião, reconhecer que há já um grupo muito importante de lusitanistas na Alemanha, que fazem um trabalho fantástico, que organizam congressos de lusitanistas com publicações importantes. É um trabalho que é preciso reconhecer, grupos de lusitanistas importantíssimos, em Mainz, em Colónia... não vou citá-los todos! Seria injusto dizer que não há uma paisagem lusitanista na Alemanha. Há uma paisagem lusitanista muito forte e muito diversificada que cobre aspetos da música contemporânea até ao falar dos imigrantes, até a didática do português língua estrangeira e língua de herança. Por exemplo, este ano, no congresso de lusitanistas, vai haver uma secção de didática do português que costumava ser rara e que agora se começa a estabelecer. Isso para dizer que já há um grupo de lusitanistas forte. Depois reconhecer, até com uma certa vergonha, que eu própria podia fazer mais, porque, digamos, desde que integrei esta carreira académica – nova para mim, com uma cátedra que se reduz,

**promptus:** *Sollten sich Romanisten, die vielleicht schon Spanisch- und Französisch-Experten sind, mehr der lusophonen Welt zuwenden?*

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Zunächst muss man meiner Meinung nach anerkennen, dass es bereits eine sehr bedeutende Gruppe von Lusitanisten in Deutschland gibt, die eine fantastische Arbeit machen und die ihre Lusitanistentage mit bedeutenden daraus hervorgehenden Publikationen organisieren. Es ist eine Arbeit, die man anerkennen muss, sehr wichtige Gruppen von Lusitanisten, z.B. in Mainz oder in Köln... Ich werde sie nicht alle aufzählen! Es wäre ungerecht zu sagen, dass es in Deutschland keine lusitanistische Forschungslandschaft gibt. Es ist eine sehr starke und sehr vielfältige lusitanistische Forschungslandschaft, die Aspekte der zeitgenössischen Musik bis hin zur Sprache von Immigranten abdeckt, bis hin zur Didaktik des Portugiesischen als Fremd- und Herkunftssprache. Beispielsweise wird es in diesem Jahr auf dem Lusitanistentag eine Portugiesisch-Didaktik-Sektion geben, die früher seltener war und sich jetzt zu etablieren beginnt. Das sei gesagt, um darauf hinzuweisen, dass es bereits eine bedeutende Gruppe von Lusitanisten gibt. Dann muss ich mit einer gewissen Verlegenheit eingestehen, dass ich selbst mehr tun könnte: seit ich diese akademische Laufbahn eingeschlagen habe – für mich neu, mit einem*

de alguma forma, ao espanhol e ao francês e na qual me quero estabelecer e formar o meu público-alvo –, tenho menos tempo e disponibilidade para um trabalho sistemático em torno da didática do português e para uma cooperação mais estreita com os grupos alemães nesta área.

Depois, sobre a questão se os romanistas deveriam pensar mais no mundo lusófono, eu acho que já trabalham muito bem. Eu penso, por exemplo, ao nível da linguística comparativa ou penso na literatura comparada, existem já trabalhos que incluem muitos autores brasileiros, autores moçambicanos, angolanos e guineenses. Eu acho que já há um núcleo muito bem estabelecido de romanistas que levam o espaço lusófono muito a sério. Se se pode fazer mais? Pode-se sempre fazer mais! A pergunta é sempre com que recursos e com que disponibilidades, com que suportes. Não sei que mais se poderia fazer: já vejo muito trabalho a ser feito e gosto de valorizar o que já está feito, o caminho que foi percorrido, porque são sempre percursos difíceis quanto se fala em línguas e áreas menos estabelecidas academicamente. Sobretudo, eu quero mais reconhecer o que está feito e o esforço de quem

*Lehrstuhl, der sich in gewisser Weise auf Spanisch und Französisch beschränkt und auf dem ich mein Zielpublikum erreichen und ausbilden möchte –, habe ich auch weniger Zeit für eine systematische Arbeit rund um die Didaktik des Portugiesischen und für eine engere Zusammenarbeit mit den deutschen Gruppierungen in diesem Bereich zur Verfügung.*

*In Bezug auf die Frage, ob Romanisten mehr an die lusophone Welt denken sollten, glaube ich, dass sie bereits sehr gut arbeiten. Ich denke zum Beispiel an die vergleichende Sprachwissenschaft oder die vergleichende Literaturwissenschaft. Es gibt bereits Arbeiten, die viele brasilianische, mosambikanische, angolansische und guineische Autoren berücksichtigen. Ich denke, es gibt bereits einen sehr gut etablierten Kern von Romanisten, die den lusophonen Raum sehr ernst nehmen. Ob man noch mehr tun kann? Man kann immer mehr tun! Die Frage ist immer, mit welchen Ressourcen und mit welcher Verfügbarkeit, mit welcher Unterstützung. Ich weiß nicht, was man noch tun könnte: Ich sehe bereits viel geleistete Arbeit und schätze gerne wert, was bereits getan worden ist bzw. schätze den eingeschlagenen Weg, weil es immer schwierige Wege sind, wenn es um akademisch weniger etablierte Sprachen geht. Vor allem möchte ich anerkennen, was geleistet worden ist und die Anstrengung von denen, die hier begonnen haben*

iniciou e de quem está nestas áreas do que dizer que há falta de trabalho nesta ou naquela área. Acaba por ser sempre muito injusto: os recursos não são ilimitados e temos sempre que pensar que os estudos lusitanistas são um nicho poderoso na Alemanha, mas que são um nicho.

**promptus:** Para concluir, como podemos valorizar o estudo do português ao lado de tantas outras línguas que também exigem mais dedicação do que têm?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** Temos sempre que pensar que os estudos – sejam em que área forem – têm sempre uma vertente (geo)estratégica importante e, se pensarmos que a aprendizagem de línguas também tem uma dimensão política, as línguas – por mais que se calhar nos afastemos de um discurso politicamente correto – não têm todas o mesmo valor estratégico para os países em que são ensinadas e aprendidas. Eu podia ter «mais amor à camisola» e dizer: «Sim, sim, falta de respeito pelo português na Alemanha. Temos tantos imigrantes portugueses na Alemanha.» Mas também temos muitos imigrantes italianos, temos os

*und die in diesen Bereichen tätig sind, anstatt zu sagen, dass es in diesem oder jenem Bereich an Zuwendung mangelt. Am Ende ist es immer sehr ungerecht: Die Ressourcen sind nicht unbegrenzt und wir müssen immer bedenken, dass lusitanistische Studien eine zwar starke Nische in Deutschland besetzen, aber dass es sich eben doch um eine Nische handelt.*

**promptus:** Zum Schluss: Wie können wir das Portugiesischstudium neben so vielen anderen Sprachen aufwerten, die ihrerseits mehr Zuwendung fordern, als sie bekommen?

**Sílvia Melo-Pfeifer:** *Wir müssen immer bedenken, dass die Studien – egal in welchem Bereich – immer ein wichtiges (geo-)strategisches Lager haben. Und wenn wir daran denken, dass das Sprachenlernen auch eine politische Dimension hat, haben nicht alle Sprachen – soweit man vielleicht von einer politisch korrekten Ausdrucksweise absieht – den gleichen strategischen Wert für die Länder, in denen sie unterrichtet und gelernt werden. Ich könnte «mehr Liebe zu meinem Trikot» haben und sagen: «Ja, ja, es fehlt an Respekt für das Portugiesische in Deutschland. Wir haben so viele portugiesische Einwanderer in Deutschland.» Aber wir haben auch viele italienische Einwanderer, wir haben die Polen, die un-*

polacos que são nossos vizinhos, temos os holandeses que também são nossos vizinhos, temos muitas outras línguas de países vizinhos ou não, e eu acho que antes de «puxarmos a brasa à nossa sardinha», como dizemos em Portugal, temos que reconhecer que são escolhas importantes nos diferentes países. As políticas linguísticas são muito ponderadas, são pensadas estrategicamente, não são pensadas de forma leviana. Acho que deveríamos reconhecer que parte de cada um de nós aprender as línguas pelas quais nos sentimos atraídos: o relatório Maalouf chama-lhe «línguas de adoção». Os sistemas de ensino têm uma capacidade reduzida para integrar todas as línguas. Se poderia haver mais diversidade? Claro que poderia! Nós sabemos que o inglês está presente em todas as escolas, os alunos aprendem, paralelamente ao inglês, uma ou duas línguas estrangeiras e/ou clássicas. Dentro da oferta que a escola pode oferecer dentro do que são as estratégias e as políticas linguísticas e educativas familiares, temos que saber que realisticamente, não há espaço para todas as línguas.

Não me ficaria bem, como alguém que trabalha na didática das línguas e que acha que todas as línguas podem ter um papel na vida dos indivíduos,

*sere Nachbarn sind, wir haben die Holländer, die auch unsere Nachbarn sind und wir haben viele andere Sprachen der benachbarten und nicht benachbarten Ländern. Und ich denke, bevor wir «unsere Sardine in die Glut halten», wie wir in Portugal sagen, d.h. nur an uns denken, müssen wir anerkennen, dass es sich in verschiedenen Ländern um eine jeweils bedeutsame Auswahl handelt. Sprachpolitik ist sehr überlegt, strategisch durchdacht und nicht leichtfertig. Ich denke, wir sollten erkennen, dass ein Teil von jedem von uns darin besteht, die Sprachen zu lernen, von denen wir uns angezogen fühlen: Der Erzähler Maalouf spricht von «Adoptionssprachen».*

*Die Bildungssysteme haben eine begrenzte Kapazität um alle Sprachen zu integrieren. Ob es mehr Vielfalt geben könnte? Natürlich könnte es! Wir wissen, dass Englisch in allen Schulen präsent ist, die Schüler lernen parallel zu Englisch eine oder zwei moderne Fremdsprachen und/oder klassische Sprachen. Innerhalb des Angebots, das die Schule im Rahmen von Strategien, Sprachpolitik und familiärer Erziehung machen kann, müssen wir bedenken, dass realistisch gesehen nicht für alle Sprachen Platz ist.*

*Es würde nicht passen für jemanden wie mich, der in der Sprachdidaktik arbeitet und davon ausgeht, dass alle Sprachen eine*



defender que as escolas se devem aproximar mais do português e não doutras línguas. Na educação plurilingue, a aprendizagem de diferentes línguas é importante, mas depois, a forma como essas línguas são ensinadas e as relações que se estabelecem na sala de aula com o português ou com outras línguas dos repertórios dos alunos são pontos importantes para as crianças desenvolverem o gosto pela aprendizagem de línguas estrangeiras, por manterem a sua língua de herança, em vez de pensar que têm que esquecer a línguas dos pais e dos avós. É por isso que a didática do plurilinguismo é tão importante porque não há espaço real para todas as línguas enquanto disciplinas curriculares. É importante que se estabeleçam pontes com as línguas que os alunos já trazem. Neste sentido, eu vejo a didática do plurilinguismo como forma de estabelecer pontes entre as línguas que integram o currículo escolar e as línguas que, não sendo (ainda) reconhecidas curricularmente, estão na escola através das crianças (e dos professores!) que as falam.

**promptus:** Muito obrigado pela entrevista!

*Rolle im Leben jedes Einzelnen spielen können, die Position zu verteidigen, dass die Schulen sich mehr dem Portugiesischen und nicht den anderen Sprachen zuwenden sollten. Im mehrsprachigen Ansatz ist das Erlernen verschiedener Sprachen wichtig, aber die Art und Weise, wie diese Sprachen unterrichtet werden, und die Beziehungen, die im Klassenzimmer zu Portugiesisch oder zu anderen Sprachen aus dem Repertoire der Schüler hergestellt werden, sind wichtige Aspekte, damit Kinder Gefallen am Erlernen von Fremdsprachen entwickeln, ihre Herkunftssprachen bewahren, anstatt zu denken, dass sie die Sprache ihrer Eltern und Großeltern vergessen müssten. Deshalb ist die Mehrsprachigkeitsdidaktik so wichtig, weil es keinen wirklichen Raum für alle Sprachen als Unterrichtsfächer geben wird. Es ist wichtig, Brücken zu den Sprachen zu schlagen, die die Schüler bereits mitbringen. In diesem Sinne sehe ich die Mehrsprachigkeitsdidaktik als eine Möglichkeit, Brücken zwischen den Sprachen zu bauen: zwischen den Sprachen, die Teil des Lehrplans sind und den Sprachen, die zwar nicht im Schulcurriculum integriert sind, aber die durch die Kinder (und durch die Lehrkräfte!), die sie sprechen, in der Schule präsent sind.*

**promptus:** Vielen Dank für das Interview!

A entrevista com Sílvia Melo-Pfeifer foi realizada o 17 de Maio de 2019 em Siegen.

*Das Interview mit Sílvia Melo-Pfeifer wurde am 17. Mai 2019 in Siegen geführt.*

Entrevista e tradução alemã: Christian Koch

*Interview und deutsche Übersetzung: Christian Koch*



Clemens Hagen (Wuppertal)

## Ver y ser visto: Intelectualidad y falsa erudición en *La Regenta*

Investigations focusing on the social criticism in *La Regenta* (1884-1885) by Leopoldo Alas «Clarín» have constantly referred to the unmasking of society's hypocrisy and provincialism through the implementation of satire and irony in the novel. This observation, though, has to be defined more clearly. Vetustan society, specifically the bourgeoisie, is characterized primarily by the incessant exhibition of supposed wisdom and intelligentsia in public to generate social prestige and power. By analyzing the narrative strategies which are related to the composition of the secondary characters, the role of two specific public venues (Casino and Theatre of Vetusta) and the (de)construction of P. Ronzal, P. Guimarán and S. Bermúdez in the novel, this article illustrates how false wisdom and pseudo-intelligentsia become central motifs regarding social criticism in *La Regenta*.

Keywords: *False wisdom; intelligentsia; social criticism; Leopoldo Alas «Clarín»; La Regenta;*

### 1 Introducción

–¿Cuál es el terreno propio de la zafiedad, el medio más estúpido, el más fecundo en absurdos, el más abundante en imbéciles intolerantes?

–La provincia.

–¿Quiénes son sus representantes más insoportables?

–Las gentes insignificantes que se afanan en funciones mínimas cuyo ejercicio desmiente las ideas que profesan.

(Baudelaire 1869: 185 según Vilanova 2001: 75)

Gracias al minucioso y extenso estudio por parte de la crítica de una novela tan destacada y ejemplar, no sólo dentro del realismo y naturalismo decimonónico, sino también en el amplio panorama de la narrativa española, como *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín» (1884-1885), las líneas posibles de lectura han resultado numerosas, tal como los temas planteados en la obra. En este trabajo, quiero alejarme de los planteamientos que han sido estudiados en primer plano y en detalle (el adulterio, Ana Ozores, Fermín de Pas y/o el tema religioso),

hacia algunas tematizaciones relacionadas con el entorno social del núcleo protagonista de la novela.

*La Regenta* no es únicamente un estudio naturalista de la sociedad española en los primeros años de la Restauración, sino también una proyección de la mirada crítica y distanciada del joven Clarín hacia una sociedad «donde la ciencia, la lectura y el arte carecían de un espacio donde manifestarse» (Gullón 2002). Vetusta, pueblo provinciano y versión novelada de Oviedo, es el objeto continuo de burla, queja y crítica de Clarín por su «hipocresía, sustitución de la vida auténtica por la falsificada, ya se dé esa falsificación en el terreno religioso, ya en el artístico, social, erótico, etcetera [sic!]» (Baquero Goyanes 1952: 199; cf. Fernández 1992: 270). Desde una perspectiva sociohistórica, la ciudadanía de Vetusta queda representada «como sociedad de transición entre el Antiguo Régimen y la nueva sociedad burguesa» (Fernández García 2000: 182) que está «integrated into the centralized political system but conscious of lagging behind the national capital» (Labanyi 2000: 209 según Tsuchiya 2007: 396). A partir de este contexto, intentaré demostrar que la pseudo-intelectualidad y la falsa erudición en la novela son tratadas como expresión de una sociedad española-provinciana que se aferra a las ideas y convenciones tradicionales e «inmovilistas» en un tiempo de incertidumbre y de cambios socioeconómicos (Fernández García 2000: 182). Una sociedad que, al mismo tiempo, aspira a vencer el provincialismo adherente por la obstinante imitación de todo lo que se considera moda europea.<sup>1</sup>

Para ello, analizaré, a través de una lectura satírica hasta incluso foucaultiana,<sup>2</sup> la importancia que tiene la exhibición de cierta falsa erudición en determinados contextos y espacios públicos para este colectivo social, justificando la hipótesis de que el fingido interés en las artes, la filosofía, la política, la moda, etc., y el simulado ejercicio intelectual representarían una de las facetas más destacadas de la crítica social en *La Regenta*. La pseudo-intelectualidad no solo se convierte en objeto de caricatura y chiste en la novela,

---

<sup>1</sup> G. Gullón (2002) resume la concepción de este mundo provinciano como «una cultura que vive de la palabra viva, [...] incapaz de reflexionar, de contrastar opiniones» y que «se halla fuera de las principales corrientes intelectuales de Occidente.»

<sup>2</sup> Inspirado en Tsuchiya (2007): «Talk, Small and Not So Small: The Power of Gossip in Clarín's *La Regenta*» y Fernández (1992): «Estrategias de poder en el discurso realista: *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*».

sino también es expresión de una conciencia y convención social que se ejerce como recurso para mantener las estructuras jerárquicas de poder y de reconocimiento dentro de la burguesía a finales del siglo XIX.

Aunque la crítica académica sí ha prestado cierta atención a la superficialidad del mundo vetustense, sobre todo en los estudios relacionados con la ironía y sátira en la novela, desde mi punto de vista la falsa erudición y el escaso pensamiento crítico de los personajes son ámbitos en los que todavía se puede profundizar.

Por tanto, introduciré en primer lugar el discurso realista-crítico en *La Regenta* prestando especial atención a las estrategias narrativas que están vinculadas con la composición de los personajes (primarios y secundarios) y con la visión irónica-satírica de Clarín en la obra. En segundo lugar, continuaré con el estudio de dos espacios públicos, el casino y el teatro de Vetusta, para mostrar cómo la hipocresía burguesa, y con ella la lucha individual por atraer la atención y el aprecio del otro, se ponen de manifiesto de forma más evidente en estos lugares de encuentro. En tercer lugar, complementaré mi análisis con algunos comentarios sobre los tres personajes más representativos para la Vetusta provinciana, pseudo-culta y egocéntrica: Pepe Ronzal, Pompeyo Guimarán y Saturnino Bermúdez.

## 2 Acercamiento al discurso realista-crítico

Al escribir su novela en un tiempo marcado por el fracaso de la Primera República, la Restauración Borbónica y las primeras huellas de la industrialización europea en España, Clarín quiso proyectar la esencia estructural de la sociedad de su tiempo con todos sus «shams, intolerance, and injustice in the traditional naturalistic manner» (Avrett 1941: 224) e interpretar el «medio ambiente como determinante del modo de ser de los sujetos que le habitan» (Serrano Poncela 1967: 140). Los habitantes de este medio y sus convenciones quedan continuamente subrayados por un matiz satírico-crítico y «con la ironía sutil de un espíritu culto que ha vivido mucho en los libros» (Romera-Navarro 1928: 592 según Avrett 1941: 229).

En consecuencia, no podemos considerar su estilo realista-naturalista como imparcial y universal ya que la narración, además, está continuamente sometida a estrategias de selección (cf. Fernández García 2000: 177). Por un lado, la acción y la vida cotidiana de los personajes se desarrollan mayoritariamente en la *Encimada*, «el barrio noble y el barrio pobre» de la ciudad y de donde proviene «el buen vetustense» según la opinión del Magistral (Clarín 1884: 86). Al contrario, la zona sudeste del Campo del Sol con «la Fábrica vieja» (í.), rodeada por un pueblo obrero, queda casi inadvertida por el narrador y permanece marginalizada en la trama (cf. Fernández García 2000: 157-158).<sup>3</sup> Lo mismo ocurre con la clase obrera que solo interviene en función de comparsa en el capítulo IX, cuando Petra y Ana Ozores vuelven al centro de la ciudad por *El boulevard* o *la Calle del Triunfo de 1836* (cf. ibíd.: 169-170). Por otro lado, las instituciones educativas (p. ej. la universidad) están ausentes en el panorama vetustense, «excepto alguna alusión a los jesuitas» (ibíd.: 177). En suma, la narración dedicada a la ciudad provinciana y su sociedad queda definida como «un juego de presencias y ausencias, de menciones y silencios» que favorece tratar las elites clericales, aristocráticas y burguesas (í.).

Clarín expone su visión satírica y distanciada de la sociedad en la caracterización y el comentario de los personajes, especialmente los que están en segundo plano, prestando atención a la conducta y al pensamiento que se contraponen a un ideal aspirado por ellos mismos. De allí que la dualidad ideal-apariencia real «no procede de una sola significación, se desprende más bien de dos opiniones, dos versiones, dos significados en contraste patente», elemento distinguidor de la ironía en la novela (Díaz 1992: 109). El lector no solo se enfrenta a «la interpretación que el narrador hace de la situación (realidad) en que se encuentran los personajes», sino también a la percepción «que los personajes mismos hacen acerca de su propia realidad» (Schraibman/Carazzola 1982: 175). A partir de esta alternancia de la perspectiva externa e interna del mundo se deriva el dualismo de los personajes entre realidad e ideal, entre falsedad y autenticidad, y con ello la descripción satírica. No obstante, el narrador se esfuerza por limitarse a «unas pocas intervenciones aclaradoras» que muestran el «verdadero carácter» de los personajes (Gullón 2002). En su estudio sobre el personaje del *intelectual* en los cuentos de Clarín, J. Sans destaca

---

<sup>3</sup> Véase también Díaz (1992: 119) y Beser (1985: 57).

el interés predominante del escritor en las contradicciones – ciencia vs. fe o ciencia vs. amor – que sufren los protagonistas intelectuales en sus cuentos, es decir, «el aspecto humano» que está reprimido por la dedicación excesiva «a la ciencia o al arte» (1977: 76). Este conflicto interno de lo racional vs. lo emocional o espiritual también lo encontramos en los personajes de Saturnino Bermúdez y Pompeyo Guimarán, como se explicará más adelante.

La construcción realista-crítica de los personajes secundarios se caracteriza además por el uso de codificaciones en forma de apodos (cf. Chamberlin 1999: 75), tanto como el mal uso de expresiones «reproducidas literalmente o intencionadamente desfigurad[a]s, tanto de autores españoles como franceses» (López Fanego 1989: 155). «Nicknaming» representa una técnica narrativa típica del realismo europeo decimonónico y sirve para asignar un conjunto de ciertas características implicadas a uno o varios personajes (cf. Chamberlin 1999: 76). En el caso de *La Regenta*, los apodos se usan para reforzar tanto el comentario irónico-satírico como el desprecio por parte del narrador. Veremos más adelante con Pepe Ronzal cómo sus diferentes apodos, planteados por su entorno social, subrayan la falsa erudición y elocuencia. También aparecen, como ya indicado, apodos colectivos que favorecen la clasificación de los vetustenses en distintos grupos: «carcas» para los carlistas o los clérigos conservadores y «cristinos» para los liberales (ibíd.: 83).

El mal uso de expresiones francesas por parte de algunos personajes intensifica aún más la imagen grotesca y torpe de quienes se equivocan en sus significados, sus pronunciaciones o sus formas. Según López Fanego, los fragmentos franceses mal reproducidos también son, entre otras funciones, marcadores de «incultura» y falsa erudición:

Más importantes nos parecen el léxico o las expresiones que le sirven para caracterizar la psicología de los personajes.

- a) Algunas palabras aparecen deformadas a propósito para subrayar la incultura del que las emplea: *espifor*, en el francés de Trabuco.
- b) A veces sirven para destacar la cursilería o pedantería de un personaje que usa palabras foráneas de forma insistente e inoportuna: *cachet*, *bibelot*, por ejemplo.
- c) También nos descubren el afán de los personajes por aparentar erudición y cultura, sin poseer una opinión personal. Así algunos darán su parecer acerca de un autor o de una obra sin haberlo leído [...] (1989: 156).



Vemos que Clarín no escribe como un autor moralizador que critica explícitamente y de forma obvia «la mentira, las falsas apariencias y la ignorancia» de la elite burguesa cuya interacción se desarrolla en una burbuja completamente apartada de las otras capas sociales (Schraibman/Carazzola 1982: 179). Su crítica se expresa a través de un estilo irónico-satírico que es más bien implícito. Precisamente porque se aleja del concepto de la tendenciosidad explícita en la novela hacia un análisis y una interpretación realista-naturalista del contexto social (cf. Avrett 1941: 224).<sup>4</sup> Por eso las facetas falsas de los personajes secundarios, descubiertas por el comentario irónico (apodos, lo francés) de su comportamiento y de su visión del mundo y de las artes, se vuelven indicaciones críticas casi subliminales sobre la nobleza y burguesía. Ésta es la razón por la cual notamos a lo largo de la lectura «una persistente y sutil deformación del «relato objetivo» e impersonal que ambas escuelas [realismo y naturalismo] preconizaban» (Serrano Poncela 1967: 139).

### 3 Los centros sociales de Vetusta

Si consideramos «la hipocresía, [e]l disimulo y la falsa erudición» (Díaz 1992: 121) como características centrales de los vetustenses, no se puede evitar hablar de la gran importancia que tienen los espacios públicos o, mejor dicho, los «centros sociales» para el desenmascaramiento de los personajes que intervienen y participan en dichos lugares «de reunión y de confluencia» (Beser 1985: 57). En los párrafos dedicados al casino y al teatro se puede observar que las funcionalidades supuestas inicialmente por el lector – dos lugares de intercambio intelectual y de aprecio por el arte y la literatura – se convierten progresivamente en lo contrario. Para sus miembros y visitantes, ambos espacios representan más bien una plataforma para mantener o reforzar el propio prestigio y estatus de poder. Es decir que las visitas al teatro y la presencia en el casino representan otra convención u obligación social más para la elite de Vetusta (cf. Sánchez 1969: 497 y 499). También frecuentan los

---

<sup>4</sup> «Clarín is no soap-box reformer, but a searching analyst of the social structure of his times» (í.d.).

centros culturales para deshacerse del provincialismo que les parece pesar sobre la ciudad como una maldición y así presentarse como parte de un progreso o movimiento cultural europeo en un sentido cosmopolita. En otras palabras, el motivo que todos comparten en aquellos lugares es *ver y ser visto*.

### 3.1 El casino

El casino de Vetusta está concebido como el espacio semipúblico «de reunión más representativo de los grupos dominantes» y, sobre todo, de los que se consideran intelectuales y cultos (Díaz 1992: 119). El «caserón solitario» se encuentra en muy mal estado y no es representativo según los «socios jóvenes», pero, a fin de cuentas, un cambio de domicilio resulta innegociable debido a los viejos aristócratas plenamente comprometidos con la tradición de su noble institución (Clarín 1884: 219). Tanto la organización estructural entre los socios como la de las distintas salas queda jerarquizada y ni siquiera mujeres ni habitantes de niveles socioeconómicos más bajos forman parte del club (cf. *ibíd.*: 219-220; Tsuchiya 2007: 397). Por consiguiente, la presunta exclusividad del casino y la fanfarronería de sus miembros se convierten en los principales motivos de burla de Clarín:

Más adelante había otra sala más lujosa, con grandes chimeneas que consumían mucha leña, pero no tanta como decían los mozos. Aquella leña suscitaba graves polémicas en las juntas generales de fin de año. En tal estancia se prohibía el estridente dominó, y allí se juntaban los más serios y los más importantes personajes de Vetusta. Allí no se debía alborotar porque al extremo de oriente, detrás de un majestuoso portier de terciopelo carmesí, estaba la sala del tresillo, que se llamaba el gabinete rojo. En este había de reinar el silencio, y si era posible también en la sala contigua (Clarín 1884: 220).

Luego de las descripciones de las salas, el enfoque del narrador se dirige rápidamente al gabinete de lectura y a su biblioteca que para Clarín ofrece «un interés afectivo», ya que él mismo iba frecuentemente al Casino de Oviedo, leyendo «en su gabinete los periódicos de Madrid» (Fernández García 2000: 173). En ningún otro momento de la novela se señala de manera tan explícita la hipocresía y falsa erudición como en la detallada descripción del ambiente empolvado y soporífero que se extiende por todas las partes del gabinete, el

cual se refleja en la conducta de los lectores. La biblioteca representa explícitamente la fingida sabiduría «con el *Diccionario* y la *Gramática* de la Academia bien visibles» (Cifo González 1985: 13), con «una colección incompleta de la *Revue des deux mondes*» (Clarín 1884: 223) y «algunos libros de más sólida enseñanza» (ibíd.: 224) que no se leen porque se había perdido «la llave de aquel departamento» (íid.).<sup>5</sup> «Los socios amantes del saber» suelen contentarse con su ocupación principal de leer los periódicos o, mejor dicho, solo la parte de las noticias; y para enfatizar lo ridículo y lo falso, el narrador remite a «un caballero apoplético, que había llevado granos a Inglaterra y se creía en la obligación de leer la prensa extranjera» (ibíd.: 225; cf. Tsuchiya 2007: 396). Tenía la costumbre de pretender leer primero *Le Figaro* y después *The Times* hasta que pronto se quedaba dormido, pero cuando murió «este señor, de apoplejía, sobre *The Times*, se averiguó que no sabía inglés» (Clarín 1884: 225-226). Otros señores tampoco entienden lo que están leyendo en el periódico, pero «los razonamientos indescifrables» no les impiden de manifestar su juicio (Cifo González 1985: 13). Basta remitirse al ejemplo del «vejete semiidiota» que se dedica a los artículos de fondo:

Deleitábase singularmente la prosa amazotada de un periódico que tenía fama de hábil y circunspecto. Los conceptos estaban envueltos en tales eufemismos, pretericiones y circunloquios, y tan se quebraban de sutiles, que el viejo se quedaba siempre a buenas noches.

– ¡Qué habilidad! –decía sin entender palabra (Clarín 1884: 227).

En cuanto al grupo de socios que están en la sala contigua del gabinete viejo, la dinámica de sus conversaciones se adapta a la atmósfera mortecina, ya que no tratan de asuntos que sean de relevancia y que, sobre todo, carecen de cuestiones políticas:

–Sí, es mucho hombre [Mesía]. Muy entendido en Hacienda y eso que llaman Economía política.

–Yo también creo en la Economía política.

–Yo no creo, pero respeto mucho la memoria de Flórez Estrada, a quien he conocido.

Todo menos disputar; en cuanto asomaba una discusión, se le echaba tierra encima y a callar todos (ibíd.: 234).

---

<sup>5</sup> En realidad, es Amadeo Bedoya quien guarda la llave para robar los libros de noche con el propósito de «copiar lo que nadie ha querido leer» (Clarín 1884: 229).

Desde un punto de vista sociológico, resulta interesante acercarse a la dinámica que se despliega entre los miembros de la junta y el presidente Mesía para poder destacar los motivos verdaderos de su participación en el casino. Como bien resume Tsuchiya, en las tertulias del casino se concentra el «social discourse» de Vetusta, cuyo tema principal es la lucha de Mesía por seducir a Ana y, con ello, vencer al Magistral (2007: 398; cf. *ibíd.*: 401). Los miembros son conscientes de que su prestigio social está directamente vinculado con la participación continua en las murmuraciones y en el chisme (cf. *ibíd.*: 398.). En consecuencia, el clima se caracteriza primordialmente por la competencia entre los socios que ansían consolidar, en toda ocasión, el propio prestigio «by taking control of social discourse» y para «prove himself more cosmopolitan (i.e., less provincial), more cultured and more savvy regarding the going-on of the outside world than his compatriots» (*id.*). Esto explica la aversión y envidia de Pepe Ronzal y otros señores contra Mesía, a quien los vetustenses consideran el más moderno por su apariencia madrileña-parisiense (cf. *ibíd.*: 397). Por esto, se confirma la impresión de que «la asistencia al Casino constituía más una obligación social que una diversión» (Fernández García 2000: 173).

### 3.2 El teatro

En el capítulo XVI de la novela (la representación de *don Juan Tenorio* en el teatro el día de Todos los Santos), también nos enfrentamos con el motivo del *ver y ser visto*<sup>6</sup> y con la ignorancia colectiva que caracteriza al público. Ya la descripción inicial del teatro demuestra semejanzas a la del casino respecto al mal estado del escenario (cf. Clarín 1884: 539-540). También la repartición del público en los diferentes palcos y plateas de la sala según el grupo social al que pertenecen recuerda a la estructuración jerárquica del casino (El palco de Mesía, de Vegallana, de Ronzal etc.). Clarín, en este capítulo, vuelve otra vez a la doble perspectivación narrativa para reflejar tanto su visión satírica-crítica de Vetusta (externa) como la interpretación que los personajes mismos hacen de su mundo y de sus propios valores (interna) (cf. Sánchez 1969: 492). Su juicio queda claro

---

<sup>6</sup> Sánchez describe el teatro como «*a place to see others and in which to be seen*» (1969: 491).

y sin ambigüedades: salvo Ana y Quintanar, todos los espectadores quedan ridiculizados por su ignorancia de lo que ocurre en el escenario, o bien por desinterés y desprecio, o bien por no entender la obra (cf. *ibíd.*: 497).<sup>7</sup> Los señores, sobre todo los que están con Mesía en su palco, en ningún momento saben apreciar la obra, sino que, para el narrador, causan vergüenza por su mal comportamiento que no se asemeja en nada al ideal de los «*hombres de mundo*»:

La mayor parte de los allí congregados, habían vivido en Madrid algún tiempo y todavía imitaban costumbres, modales y gestos que habían observado allá. Así es que a semejanza de los socios de un club madrileño, hablaban a gritos en su palco, conversaban con los cómicos a veces, decían galanterías o desvergüenzas a coristas y bailarinas, y se burlaban de los grandes ideales románticos que pasaban por la escena, mal vestidos, pero llenos de poesía (Clarín 1885: 546).

Tampoco las mujeres parecen prestar mucha atención al escenario ni disfrutar de la obra («No oyen, ni ven ni entienden lo que pasa en el escenario»), excepto cuando «los cómicos hacen mucho ruido», anunciando así quizás «alguna catástrofe de verdad» (*ibíd.*: 541).<sup>8</sup> La obra teatral solo representa una ocasión más para «ostentar sus encantos y sus vestidos oscuros» (*ser visto*) y para divertirse comentando «con los ojos y la lengua [...] los trapos y los trapicheos de sus vecinas y amigas» (*ver*) (*ibíd.*: 540-541).

Aunque la gran mayoría del público ni siquiera pretende tener algún conocimiento profundo del mundo dramático, don Frutos Redondo representa por lo contrario uno de los personajes pseudo-intelectuales cuya actitud está marcada por la imitación y soberbia, tal como en el caso de los miembros del casino:

Don Frutos no perdía función; a este le gustaba el verso, «el verso y tente tieso» como él decía, y se declaraba a sí mismo, con la autoridad de sus millones de pesos, *inteligente de primera fuerza*, en achaques de comedias y dramas. «¡No veo la tostada!» decía D. Frutos, que había aprendido esta frase poco culta y poco inteligible en los artículos de fondo de un periódico serio. «No veo la tostada», decía, refiriéndose a cualquier comedia en que no había una lección moral, o por lo menos no la había al alcance de Redondo; y en no viendo él la tostada,

---

<sup>7</sup> No estoy de acuerdo con la interpretación de Sánchez (1969) de que los espectadores no crean «in the truth of what occurs on stage» (p. 497), ya que, como se verá a continuación, en el texto se evidencia explícitamente el nulo entendimiento e interés por parte de las señorías.

<sup>8</sup> Esta imagen tradicional de la mujer inculta subraya la aparente inexistencia de cualquier progreso social en relación con la estereotipización del género femenino.

condenaba al autor y hasta decía que defraudaba a los espectadores, haciéndoles perder un tiempo precioso (ibíd.: 545-546).

De la misma manera, Mesía se siente animado a juzgar que el *Don Juan* de Molière («que no había leído») (ibíd.: 538) le parecía mejor que la versión «del romántico Zorrilla» (Díaz 1992: 133).

#### 4 Los personajes *intelectuales*

Es cierto, como destaca Sans en su estudio, que de «la treintena de personajes de *La Regenta*» unos doce desempeñan el papel de intelectual» (1977: 75), pero la mayoría de ellos no llegan a ocupar mucho espacio en el texto e intervienen más bien como figurantes para complementar la Vetusta hipócrita y provinciana en tanto personaje colectivo (p. ej. Robustino Somoza, Trifón Cármenes o Joaquinito Orgaz) (cf. Cifo González 1985: 15; Martínez Cachero 1984: 114; Tsuchiya 2007: 397). Por lo tanto, el análisis de este grupo en *La Regenta* se enfocará en tres personajes *intelectuales* que son tratados de manera más detallada por el autor: Pepe Ronzal, Pompeyo Guimarán y Saturnino Bermúdez.

##### 4.1 Pepe Ronzal

Con Pepe Ronzal Clarín ridiculiza de la manera más evidente y extensa toda aspiración de cosmopolitismo que confluye en el miembro de la junta del casino y envidioso de Mesía. No demuestra ninguna complejidad o versatilidad en cuanto a sus características, sino que su entorno le considera primariamente como seguidor de la moda europea y del presidente del casino (cf. Tsuchiya 2007: 397). Los tres diferentes apodos irónicos que escogen los vetustenses para él confirman su reputación como querer-ser-intelectual y *figurita* provinciana:

The first is «El estudiante,» a humourous monicker, because he is such a poor student. In fact, as we learn, Ronzal is not even intelligent enough to

comprehend that his «apodo» is completely ironic (1; 344). [...] Shortly after claiming not to know why Ronzal is called «Trabuco,» the narrator begins giving examples of Ronzal «trabucando» (that is to say, «ofuscar, confundir o trastornar el entendimiento [y] pronunciar o escribir equivocadamente unas palabras, sílabas o letras por otras» [RAE, 1984, 2: 1326]). «Trabuco,» for example, says, «manolito» for «monolito» (1: 346), «especies» for «especias» (1: 357) and «plastón» for «plastrón» (1: 354). He refers always to Sócrates as «Hipócrates» (1: 346) and he believes Sebastopol was a general (1: 347). Certainly, he does no better when he uses Latin, French, or English: «urbicesorbi» (1: 440), instead of «urbi et orbi» [...]; «esprifor» instead of «esprit fort» (1: 349); and «Tatiste question» instead of «that is the question» (2; 245). In fact, Ronzal's taste for English, mistaken or not, engenders a third nickname [«el inglés»] [...] (Chamberlín 1999 según Clarín 1884-1885 y RAE 1984: 76).

Ronzal intenta, desesperadamente, sostener un aire de autoconfianza como miembro de la elite intelectual de su ciudad y ponerse a la misma altura de los *madrileños* pero, al no conseguirlo, solo le queda la envidia y la amargura por pertenecer al pueblo provinciano.<sup>9</sup> Ronzal presta tanta importancia a «la apariencia y la figura» suya (Cifo González 1985: 15) precisamente para ocultar su inseguridad permanente.<sup>10</sup> Por lo que siente continuamente la necesidad de probar su erudición en las conversaciones del casino. Su actitud frente a la lectura de la prensa y de novelas recuerda también al personaje del gabinete de lectura que se quedaba dormido al leer *The Times*:

Desde entonces leyó periódicos y novelas de Pigault-Lebrun y Paul de Kock, únicos libros que podía mirar sin dormirse acto continuo. Oía con atención las conversaciones que le sonaban a sabiduría; y sobre todo procuraba imponerse dando muchas voces y quedando siempre encima (Clarín 1884: 241).

Dada su simple concepción del ser culto y de la reflexión filosófica, Pepe Ronzal simboliza el «anti-intelectual» prototípico (Sans 1977: 91), contra-personaje del Magistral cuyos feligreses le consideran una «autoridad intelectual» (Outes-León 2010: 601) gracias a sus continuas manipulaciones a través del poder de la palabra.

---

<sup>9</sup> Ronzal sobre los *madrileños*: «Estos madrileñitos siempre tienen algo que decir de los infelices provincianos» (Clarín 1884: 243; cf. Tsuchiya 2007: 397-398). Luego, en el palco de Ronzal «se miraba con ojeriza a los de fuera» (Clarín 1885: 548; cf. Tsuchiya 2007: 398).

<sup>10</sup> «[...] iba siempre con fuertes botas y con guantes. Bueno, también porque le sudaban las manos» (Cifo González 1985: 15).

## 4.2 Pompeyo Guimarán

Pompeyo Guimarán, el ateo y libre pensador de Vetusta, es «hombre de la burguesía media, de pocas letras» y uno de los fundadores del casino (Lissorgues 2014). En relación con su concepción ideológica, Clarín introduce este personaje en su novela como personificación de los librepensadores que quedaron resignados e insignificantes tras la derrota de la Revolución, como bien enseña Oleza:

En el primer «Clarín» las notas de desencanto y dolida rabia predominan sobre las de la esperanza regeneracionista, que hegemonizarán su última producción. Don Pompeyo Guimarán, en el capítulo XX de la novela, expresa mejor que nadie ese desencanto:

«Cuando estalló la Revolución de Septiembre, Guimarán tuvo esperanzas de que el librepensamiento tomase vuelo. Pero nada. ¡Todo era hablar mal del clero! Se creó una sociedad de filósofos... y resultó espiritista (...) Salió ganando la iglesia, porque los infelices menestrales comenzaron a ver visiones y pidieron confesión a gritos, arrepintiéndose de sus errores con toda el alma. Y nada más: a eso se había reducido la *revolución religiosa* en Vetusta, como no se cuente a los que *comían de carne* en Viernes Santo» [...] (1985 según Clarín 1884).

Otro ejemplo del inexistente activismo político y del ausente pensamiento crítico, criticado por Clarín, lo encontramos en la descripción de sus meditaciones pseudo-intelectuales:

Don Pompeyo no leía, meditaba. Después de las obras de Comte (que no pudo terminar), no volvió a leer libro alguno; y en verdad, él no los tenía tampoco. Pero meditaba (Clarín 1885: 648).<sup>11</sup>

Su actitud superficial y forzada respecto al ateísmo le convierten en objeto continuo de la ironía clariniana, dado que él pertenece a los pocos personajes que poseen un conflicto o dualismo interno (cf. Díaz 1992.: 143). Guimarán se siente encerrado en su papel público como filósofo anti-clerical por no poder gozar de una satisfacción espiritual en su vida hasta cuando, al morir, reconoce la fe en Dios y con ella su reprimida necesidad espiritual (cf. íd.). Su verdadero espíritu ya se anuncia cuando asiste a la misa del Gallo y se exalta por el mal

<sup>11</sup> Véase también Díaz 1992: 141 y Lissorgues 2014 para un análisis más profundo de la cita.



comportamiento de los feligreses y su «falta de respeto» (Clarín 1885: 760; cf. Lissorgues 2014). Al final, cuando decide confesarse con el Magistral antes de morir, se cumple la ironía de su destino,<sup>12</sup> anunciado por Juanito Reseco: «morirás en el seno de la Iglesia» (Clarín 1885: 672; cf. Díaz 1992: 143-144; Lissorgues 2014).

Desde un punto de vista autobiográfico, Clarín se inspira en un ateo ovetense que pareció haber evolucionado de la misma manera como don Pompeyo Guimarán en la novela. A este respecto, A. Posada cuenta de un paseo con Clarín por Oviedo:

En Oviedo tuvimos un «ateo,» como el D. Pompeyo Guimarán de *La Regenta*. Toda la población consideraba al ateo con cierto orgullo, como cosa propia, honradísimo, casi un austero, y además, eso, ateo [...]. Y el caso es, que se había dado cuenta de la excepcional posición que su sincero (?) «ateísmo,» noblemente profesado, le procuraba y lo exhibía orgulloso por las calles y paseos. Cierta día tropezamos Alas y yo con D. Pompeyo, ya muy viejo y caído, y bromeando me atreví a significarle mi extrañeza porque se murmuraba de él y se decía que ya creía en Dios. No me dejó terminar y exclamó con ingenua, espontánea indignación: «Esas son voces que corren los Urías para desacreditarme» (Posada 1946: 63 según Chamberlin 1999: 80).

En resumen, el personaje de Guimarán es expresión de la antipatía de Clarín hacia la superficialidad y el materialismo de «esos libres pensadores «que no piensan»»<sup>13</sup> (Lissorgues 2014) y que niegan cualquier «necesidad humana de buscar la espiritualidad y la salvación del alma» (Díaz 1992: 144).

### 4.3 Saturnino Bermúdez

El tercer personaje destacado de la clase intelectual de Vetusta es el arqueólogo y aficionado erudito Saturnino Bermúdez a quien Balseiro le asigna explícitamente «la falsa erudición» (Balseiro 1933: 359 según Baquero Goyanes 1952: 205).

En el capítulo I, cuando Bermúdez, en función de guía turístico, acompaña a dos señoritas y un caballero en la sacristía de la catedral, el narrador

---

<sup>12</sup> El ateo por excelencia en confesión a su mayor enemigo

<sup>13</sup> Lamentablemente, Lissorgues no indica la fuente original de la cita.

deconstruye su apariencia a lo largo de varios párrafos. Revela su falso romanticismo y la mentira («mentía no poco, y abusaba de lo romántico y de lo mudéjar»), sus delirios de grandeza («juraba tener documentos que probaban al inteligente en heráldica venirle el Bermúdez del rey Bermudo»), su narcisismo («ponía el grito en el cielo y publicaba en *El Lábaro* [...] largos artículos que nadie leía»), su arrogancia («Don Saturnino estaba muy ocupado todo el día»), y la exageración de sus conocimientos («Estos lapsus del erudito no lastimaban su reputación, porque los pocos que podían descubrirlos los consideraban piadosas exageraciones») (Clarín 1884: 91, 92 y 96). Esta exagerada prueba de su sabiduría le acompaña tanto a la hora de «explicar el mérito» (ibíd.: 96) de un cuadro que «estaba casi en la sombra y parecía una gran mancha de negro mate» (ibíd.: 95) a los tres forasteros, como también al redactar sus seis libros, «lentos de disparates» (Cifo González 1985: 14), sobre Vetusta y su historia.<sup>14</sup>

Además, Bermúdez compensa con «las inútiles actividades eruditas» (Díaz 1992: 122) su frustración amorosa y su temor por la «sensualidad corporal» (íd.), teniendo en cuenta también que «sus lecturas serias de crónicas y otros libros viejos alternaban en su ambicioso espíritu con las novelas más finas y psicológicas que se escribían por entonces en París» (Clarín 1884: 97). En realidad, estas novelas le afectan más porque reflejan o despiertan de alguna manera su estado de ánimo, sus pudores frente al amor y, con ello, el conflicto interno entre su papel público y sus necesidades íntimas:

Al ver en las novelas más acreditadas de Francia y de España que los personajes de mejor sociedad sentían sobre poco más o menos las mismas comezons de que él era víctima, ya no vaciló en pensar que lo que le había faltado había sido un escenario. Las muchachas de Vetusta eran incapaces de comprenderle, así como él se confesaba a solas que no se atrevería jamás a acercarse a una joven para decirle cosa mayor en materia de amores (íd.).

---

<sup>14</sup> Nota de pie de Rebeca Martín en la edición de José Luis Gómez de *La Regenta*, 2005, p. 109-110: «El discurso de don Saturno resulta anacrónico y pedante a causa de la acumulación de palabras en desuso [...]. En la caótica enumeración final cita catedrales [...] Al decir *Celeros* quizás el confundido arqueólogo se refiera a Celeiro, población de Pontevedra conocida por sus panteones».

## 5 Conclusión

La intelectualidad y la falsa erudición están presentes y son representadas, como hemos visto, a través de varias dimensiones narrativas de la novela. Los personajes secundarios y los espacios públicos que son frecuentados por la burguesía vetustense juegan un papel primordial en la deconstrucción de aquella hipócrita sociedad española en un tiempo marcado por grandes cambios socioculturales y socioeconómicos. El casino y el teatro son conceptualizados como lugares de exhibición social, lugares del *ver y ser visto*, y el colectivo social que se ostenta es la burguesía de Vetusta que convierte el *ser culto* o *erudito* en un instrumento o una fuente de prestigio y jerarquización. Además, la falsa erudición culmina con su representación personificada en los personajes Pepe Ronzal, Pompeyo Guimarán y Saturnino Bermúdez a través de los antagonismos propios de la interpretación interna del mundo y la perspectiva externa de Clarín (el discurso realista-crítico).

No son pocos los personajes que pertenecen a los círculos prevaecientes de Vetusta que han sido concebidos – aunque no de manera tan radical como en las novelas tendenciosas – en forma estereotipada (Pepe Ronzal, Pompeyo Guimarán, don Álvaro Mesía).<sup>15</sup> Esto señala el propósito del autor de manifestar claramente su desacuerdo frente a sus coetáneos que no pensaban en ampliar su horizonte intelectual y liberarse de los dogmas tradicionales. Es la visión pesimista de un autor y crítico literario que, al escribir su novela, vivió en Oviedo y se avergonzó de sus prójimos y de «todo lo que en esa sociedad ovetense había de falsedad, hipocresía, fingimiento, incultura, arribismo, etcétera» (Cifo González 1985: 16). Así que no deberíamos olvidar que *La Regenta* no solo es un rechazo al clericalismo español, sino también una inequívoca crítica al retraso político, social y cultural que se producía en aquellos años de la Restauración en España.

---

<sup>15</sup> «Clarín possessed the knack of painting characters with a few bold, satiric strokes that make the persons thus threated appear living individuals, even when drawn chiefly as types» (Avrett 1941: 224).

## Bibliografía

### Literatura primaria

Alas «Clarín», Leopoldo. 1884-1885. *La Regenta*. Ed. de José Luis Gómez, estudio preliminar de Sergio Beser y anotación & revisión de Rebeca Martín. Barcelona: Crítica, 2005.

### Literatura secundaria

- Avrett, Robert. 1941. «The Treatment of Satire in the Novels of Leopoldo Alas (Clarín)». En: *Hispania*. Vol. 24, N° 2, 223-230.
- Balseiro, José A. 1933. *Novelistas españoles modernos*. New York: Macmillan Company.
- Baquero Goyanes, Mariano. 1952. «Exaltación de lo vital en ‘La Regenta’». En: *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*. N° 2, 189-219.
- Baudelaire, Charles. 1869. *El arte romántico*. Ed. completa, traducción y notas de Carlos Wert. Madrid: Felmar, 1977.
- Beser, Sergio. 1985. «Espacio y objetos en ‘La Regenta’». En: Durand, Frank (ed.): *La Regenta de Leopoldo Alas*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 1988, 47-68.
- Chamberlin, Vernon A. 1999. «Nicknames as Artistic Technique in *La Regenta*». En: *Anales Galdosianos*. Año XXXVI, 75-87.
- Cifo González, Manuel. 1985. «La ironía y la sátira en *La Regenta*: variantes narrativas». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Vol. 415, N° 1, 13-24.
- Díaz, Luis Felipe. 1992. *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas*. New York; San Francisco; Bern; Baltimore; Frankfurt/M.; Berlin; Wien; Paris: Peter Lang Publishing.
- Fernández, María Soledad. 1992. «Estrategias de poder en el discurso realista: *La Regenta y Fortunata y Jacinta*». En: *Hispania*. Vol. 75, N° 2, 266-274.
- Fernández García, Antonio. 2000. «La sociedad de fin de siglo en ‘La Regenta’». En: Sánchez Mantero, Rafael (ed.): *Homenaje a D. José Luis Comellas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 151-184.
- Gullón, German. 2002. «El valor cultural de ‘La Regenta’: (y apuntes sobre el discurso clariniano)». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. URL: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-valor-cultural-de-la-regenta---y-apuntes-sobre-el-discurso-clariniano-0/html/0044cdb4-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-valor-cultural-de-la-regenta---y-apuntes-sobre-el-discurso-clariniano-0/html/0044cdb4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_) (último acceso el 04/02/2018).
- Labanyi, Jo. 2000. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. New York: Oxford University Press.
- Lissorgues, Yvan. 2014. «Dos ateos simpáticos en la novela del gran realismo del siglo XIX: Pompeyo Guimarán (*La Regenta*, de Leopoldo Alas) y Álvaro Montesinos (*La fe*, de Armando Palacio Valdés)». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. URL: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dos-ateos-simpaticos-en-la-novela-del-gran-realismo-del-siglo-xix-pompeyo-guimaran-la-regenta-de-leopoldo-alas-y-alvaro-montesinos-la-fe-de-armando-palacio-valdes/html/8606e17d-33c8-418e-979d-aaa79f00528e\\_5.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dos-ateos-simpaticos-en-la-novela-del-gran-realismo-del-siglo-xix-pompeyo-guimaran-la-regenta-de-leopoldo-alas-y-alvaro-montesinos-la-fe-de-armando-palacio-valdes/html/8606e17d-33c8-418e-979d-aaa79f00528e_5.html#I_0_) (último acceso el 04/02/2018).

- López Fanego, Otilia. 1989. «En torno a la función de lo francés en *La Regenta*». En: Lafarga, Francisco (ed.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas: [Coloquio celebrado en la Universidad de Barcelona, 15 a 18 de noviembre de 1988]*. Barcelona: PPU, 155-164.
- Martínez Cachero, José María; Amorós, Andrés. 1984. *Clarín y La Regenta (1884-1984)*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Oleza, Juan. 1985. «*La Regenta* y el mundo del joven ‘Clarín’». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. URL: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regenta-y-el-mundo-del-joven-clarin-0/html/ff7ac44c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#I\\_4\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regenta-y-el-mundo-del-joven-clarin-0/html/ff7ac44c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_4_) (último acceso el 04/02/2018).
- Outes-León, Brais. 2010. «‘El Crisóstomo vetustense’: Fermín de Pas, el poder de la palabra y la dimensión ética del lenguaje en *La Regenta*». En: *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. LXXXVII, N° 5, 595-611.
- Posada, Adolfo. 1946. *Leopoldo Alas “Clarín”*. Oviedo: Imprenta La Cruz.
- Real Academia Española [RAE]. 201984. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Romera-Navarro, Miguel. 1928. *Historia de la literatura española*. Boston: D.C. Heath and Company.
- Sánchez, Roberto G. 1969. «The Presence of the Theater and ‘The Consciousness of Theater’ in Clarín’s *La Regenta*». En: *Hispanic Review*. Vol 37, N° 4, 491-509.
- Sans, Jaume. 1977. «El personaje del intelectual en los cuentos de L. Alas ‘Clarín’». En: *Archivum, Revista de la Facultad de Filología*. N° 27-28, 71-100.
- Schraibman, Jose; Carazzola, Leda. 1982. «Hacia una Interpretación de la Ironía en *La Regenta* de Clariín». En: Johnson, Roberta; Smith, Paul C. (eds.): *Studies in Honor of José Rubia Barcia*. Lincoln & Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 175-186.
- Serrano Poncela, Segundo. 1967. «Un estudio de *La Regenta*». En Durand, Frank (ed.): *La Regenta de Leopoldo Alas*, Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 1988, 129-149.
- Tsuchiya, Akiko. 2007. «Talk, Small and Not So Small: The Power of Gossip in Clarín’s *La Regenta*». En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 31, N° 3, 391-412.
- Vilanova, Antonio. 2001. *Nueva lectura de “La Regenta” de Clarín*. Barcelona: Editorial Anagrama.





Linda Harjus (Mainz)

## **Top-down Initiated Medial Linguistic Politics: A Normative Inquiry into the Application of Andalusian Varieties Conducted by the Radio Channel *Canal Fiesta Radio***

This contribution deals with the phonetic heterogeneity of spoken Spanish in Andalusia in the sector of public auditory media, specifically in the program *¡Anda Levanta!* of *Canal Fiesta Radio*. First, we take into consideration Article 10 of the Statute of the Autonomy of Andalusia, which enhances the protection, promotion, study, and prestige of the Andalusian modalities and its respective variety (cf. Parlamento de Andalucía 2007: 13). Second, we refer to the *Libro de Estilo*, a mandatory guide for presenters of public audiovisual media in Andalusia since 2014. The results of the qualitative analysis indicate divergences between the presenters and their audience with regard to their use of phonetic characteristics typical of the Andalusian varieties: where the presenters tend to avoid the salient aspects of the varieties, the audience employs a range of phonetic characteristics typical for Andalusian varieties, including some of the characteristics that are considered less prestigious.

Keywords: *Andalusian varieties; linguistic politics; European Spanish; sociophonetics; language in media;*

### **1 Aspects of top-down<sup>1</sup> initiated linguistic politics in Andalusia**

To this day, studies on the Andalusian varieties of the Spanish language have generated the most insightful results within the Hispanic modalities, which is true with regard to the field of phonetic-phonology (cf. Harjus, J. 2018a: 16) – the very field in which this contribution is interested in. In an attempt to enhance the complex linguistic actuality in the south of Spain, we suggest to consider the Andalusian dialect as heterogeneous (cf. Mondéjar 2006).

Regardless of the multiplicity of linguistic variants within the Andalusian dialect, some of its phonetic-phonological features are considered less

---

<sup>1</sup> With this term we refer to political-linguistic actions indicated by the state, in the sense of top-down (cf. Marten 2016: 41), and not by non-governmental actors, such as grass-root movements (cf. Schiffman 2002).



prestigious than others from a sociolinguistic perspective. Thus, various linguists emphasize several linguistic features of little prestige, those which have been rejected in higher classes and relegated to vulgar or very colloquial realms (e.g. Carbonero 2003: 49). As for instance in the case of the *ceceo*,<sup>2</sup> considered more rustic and vulgar in social spheres (cf. id.).

The linguistic features of the western Andalusian varieties considered prestigious according to Villena (2008) and other linguists are the following: the *seseo*,<sup>3</sup> the aspiration of the velar fricative voiceless /x/,<sup>4</sup> the elision of the intervocalic /d/,<sup>5</sup> the aspiration of the implosive /s/,<sup>6</sup> and the frequent disappearance of the final consonant sounds<sup>7</sup> in pronunciation. New tendencies in research on the permanent discussion on the division of the continuum of Andalusian varieties in a western part – determined by a supposed *norma*<sup>8</sup> *sevillana*,<sup>9</sup> serving as a regional standard,<sup>10</sup> (cf. *ibid.*: 144) – and an oriental part – determined by a lack of a metropolitan center – based on phonetic-phonological aspects contradict the existence of a supposed Sevillian norm that enjoys a high prestige (e.g. García-Amaya 2008).

As a result, the aforementioned is a prescriptive linguistic issue, which is of political linguistic importance: apart from this new data regarding the use of supposed stigmatized variants, we also have significant data from recent studies in the context of educational institutions, which demonstrates the practical

---

<sup>2</sup> «Tanto en el hablante seseante como en el ceceante se produce una defonologización: en ambos casos, independientemente del resultado final, la oposición fonológica entre los fonemas /z/ y /s/ pierde sus rasgos distintivos, dando lugar a un monofonema realizado articulatoriamente como [s] o [z]» (Jiménez 1999: 22-23), as for example *zapato* pronounced as [sa'pato] or *cosa* realized phonetically as ['koθa].

<sup>3</sup> The dephonologization of the phonemes /θ/ and /s/ to a single one made phonetically as [s]. The description of this linguistic phenomenon is quite simplified and ignores the linguistic history of Andalusian Spanish (cf. Narbona/Ropero 1997).

<sup>4</sup> E.g. *jefe* ['hefe].

<sup>5</sup> E.g. *hablado* [a'Blao].

<sup>6</sup> This linguistic phenomenon consists in the aspiration or loss of the consonant /s/ when it occupies an implosive position (cf. Jiménez 1999: 34-43), e.g. *los hombres* [lo 'ombre].

<sup>7</sup> E.g. *verdad* [ber'ða].

<sup>8</sup> In this paper, we define linguistic norms as social aspects of linguistic communication (cf. Gloy 1980).

<sup>9</sup> For further explanation on *norma sevillana* cf. Villena (2012).

<sup>10</sup> We define *standard language* as a prestigious variety of a historical language that is usually institutionalized and normative (cf. Ammon 2005: 314).

attempts of Andalusian educational institutions to neutralize prescriptively the linguistic heterogeneity of the Andalusian Spanish (cf. Méndez 2013; Harjus 2018b)<sup>11</sup> in favor of the national standard Spanish or even, of a supposed *norma sevillana*. Consequently, an immense discrepancy and contradiction can be noted between the linguistic treatment of the heterogeneity of the Andalusian modalities in state institutions, and the politico-linguistic efforts that are addressed in Article 10 of the Statute of Autonomy of Andalusia: «La defensa, promoción, estudio y prestigio de la modalidad lingüística andaluza en todas sus variedades» (Parlamento de Andalucía 2007: 13).

Against this backdrop, this contribution approaches the conclusions of recent studies and focuses on phonic heterogeneity of spoken Spanish in the sector of public auditory media in Andalusia, especially in the program *¡Anda Levanta!* of *Canal Fiesta Radio*, which serves as an example for language management within top-down initiated medial linguistic politics. The main questions addressed here are: How is Article 10 of the constitution of the Autonomous Community of Andalusia put into motion in Andalusian public auditory media, specifically in the program *¡Anda Levanta!* of *Canal Fiesta Radio*? Can we highlight convergences and/or divergences between the Spanish spoken by the presenters of *¡Anda Levanta!* and by the callers during the program? To this end, the second part of this article provides some fundamental aspects of the *Canal Fiesta Radio* channel and its prescriptive treatment of the heterogeneity of Andalusian modalities. The subsequent section continues with the methodological portion. Finally, the recordings of the program are analyzed with particular emphasis on the phonetic-phonological elements. The results are then demonstrated by virtue of a comparative method that examines the language of the presenters in contrast to the listeners.

---

<sup>11</sup> In both studies, an evaluative, prescriptive treatment of the Andalusian linguistic features that ignores the internal heterogeneity within the Andalusian modalities is noteworthy in the lack of objectively treating certain features of the Andalusian varieties.

## 2 RTVA: Canal Fiesta Radio

This contribution places focus on *La Radio y Televisión de Andalucía* (RTVA), a public medium of the *Junta de Andalucía*. It was founded at the end of 1988. The broadcasts of *Canal Sur Radio* were introduced simultaneously and on February 28th, 1989 it aired on *Canal Sur Televisión*.<sup>12</sup> As a consequence of processes of modernization and diversification since 1996, the agency included the services of web, television, and radio *à la carte*. As a result, several brands of the company emerged, such as *Andalucía TV* or *Radio Andalucía Información*, and, in 1998, *Canal Fiesta Radio* (cf. Carrascosa 1997).

For TV or radio hosts of public media in Andalusia, the normative authority is *El Libro de Estilo*, whose compliance has been mandatory since 2004. This is of high relevance from a politico-linguistic perspective, as it serves the following purpose: «[...] eliminar errores y unificar criterios para lograr que nuestras noticias tengan sello propio [y que] sean lingüísticamente correctas [...]» (RTVA 2004: 9). The book contains prescriptive restrictions regarding the use of certain phonic features as, for instance, *ceceo* and the fricativization of the Spanish affricate (ibid.: 225). For this reason, it stands in total opposition to the efforts put forward by the autonomous constitution (cf. chapter 2):

Un fenómeno muy común y popular en algunas zonas de Andalucía consiste en relajar y arrastrar el sonido de este dígrafo: [...] ‘mucho’ [músho]. En exceso, esta relajación articulatoria suele resultar vulgar y no se considera parte del español estándar. Conviene evitarla. [...] [E]l *ceceo* no se considere propio del español estándar [...] (ibid.: 222-225).

As mentioned above, in this contribution we qualitatively analyze the divergences and convergences within the use of Andalusian phonic features among the listeners and the presenters of *Canal Fiesta Radio*.

---

<sup>12</sup> Cf. [http://www.canalsur.es/rtva/Quienes\\_Somos?/210924.html](http://www.canalsur.es/rtva/Quienes_Somos?/210924.html) (last visited: 03.02.2019).

### 3 Methodology

For the analysis of this contribution we have conducted qualitative research (cf. Kuckartz 2016; Mayring 2015), whereby some portions of the morning program *¡Anda Levanta!* have been recorded with the iPhone 7 within five business days in June 2017, e.g. Monday, June 26th through Friday, June 30th. It is important to note that both the recorded portions and the days of recording were selected randomly. We chose the radio, as we are convinced that it is a central medium in terms of its national and international range (cf. Carrascosa 1997: 431), which likely has an impact on language, on perception of linguistic varieties in general, and on the construction of linguistic identities (cf. Kleinsteuber 2012: 269-294).

*Canal Fiesta Radio* from RTVA is not thematically limited, which is one factor that encouraged us to examine this channel. It focuses on different genres of music. Accordingly, it does not only offer multifaceted presenters, but it also appeals to a versatile audience, including a wide range of social groups as well as speakers from different social classes. The program *¡Anda Levanta!* seems to be particularly valuable as well as suitable for an investigative contribution like this, because the program runs from seven to eleven o'clock in the morning on a daily basis, whereby its central focus is placed on the music and the interaction between the presenters and the listeners. There are only two presenters who host the program: the first one, or the main presenter (presenter 1), and the second, or the collaborator (presenter 2), occasionally interacting with the main presenter. Therefore, the communicative situation between them varies because within this time listeners, for example, parents who bring their children to school, students, workers, and those unemployed, have the possibility of calling during the morning. With this in mind, the fragmented corpus we have chosen for this inquiry is characterized by the variety of the manners of communication, such as dialogue and solitary conversation, and the variety regarding the use of Andalusian phonic features – manifested by both the presenters and the audience of *Canal Fiesta Radio*.

It is noteworthy to mention that the majority of the audience who has called in during the period of recording is from western Andalusia,<sup>13</sup> which is why we focus on the most salient<sup>14</sup> linguistic aspects of the Andalusian modalities of this part of the Autonomy used by listeners, which are predominantly in this corpus the following:<sup>15</sup> the *ceceo* and the fricativization of the Spanish affricate (cf. Llorente 1997). In doing so, we simultaneously focus on the features that are discussed prescriptively in the *Libro de Estilo* (RTVA 2004: 220-229).

With respect to sociolinguistic variables such as age, sex, and social class, it is important to note that among the callers there are females, males, children, and adults, including students, unemployed citizens, and seniors. However, it is not possible or realistic to construct a complete image of a social network (cf. Milroy 1987: 178) of the audience of *¡Anda Levanta!*. For this reason, these sociolinguistic variables are not considered in this analysis.

The transcribed subcorpus consists of one hour of total recordings during the given period. We have 45 minutes of recordings corresponding to the two presenters of *¡Anda Levanta!* and 15 minutes corresponding to 30 listeners, which last between 15 and 30 seconds, depending on the individual duration of each listener's phone call. Next, approximate phonetic ear transcriptions were made, according to *International Phonetic Alphabet* (IPA), which we have analyzed qualitatively. First, we looked at the presenters' utterances regarding the use of phonetic-phonological features. Second, we analyzed the language employed by the audience based on phonetic-phonological categories that we derived from their utterances. Finally, we summarized the results of the analysis regarding the language used by the presenters and the listeners by contrasting them in terms of divergences and/or convergences in the use of phonic features attributed to the Andalusian modalities. For the purposes of this

---

<sup>13</sup> We deduct this information from the listeners' oral contributions, in which this personal data is most evident.

<sup>14</sup> For more information with regard to the term *salient* cf. Lenz (2003: 104).

<sup>15</sup> Among other phonetic-phonological phenomena typical of the western Andalusian dialects is the lenition or weakening of consonants at the end of a syllable, which results from a relaxed pronunciation of the final consonant sounds (cf. Narbona/Cano/Morillo 2011: 202-221). This linguistic phenomenon stands out in the spoken language of all recorded listeners of the program *¡Anda Levanta!*, therefore we do not particularly analyze it.

analysis, we have cut the recordings into segments chosen with the Praat program, which is commonly used for phonetic analysis.<sup>16</sup>

## 4 The language employed by the presenters and the audience of the Andalusian radio program *¡Anda Levanta!*

### 4.1 The Spanish spoken by the presenters of the program *¡Anda Levanta!*

In this section we analyze two exemplary recorded fragments of the language of presenters 1 and 2 of the corpus. In the first example, only presenter 1 speaks, without interacting with a radio partner nor with a listener. The second fragment is an example of a situation of dialogical communication between the two mentioned presenters.

#### 4.1.1 The Spanish spoken by the main presenter

We have selected the recording that was made on Wednesday, June 28th of the program *¡Anda Levanta!*, in which the main presenter neither interacts directly with his fellow presenter 2, nor receives a phone call from the audience. It is a communicative situation akin to a monologue, yet however, addressed to an audience: he provides the audience with information on the weather in several cities of Andalusia, and he motivates people to call or send messages. Although it is important to take into account the communicative situation at hand, the content is less relevant, for our main focus is placed on the phonetic-phonological analysis of the most distinct linguistic characteristics.

In this part of the recording it is noticeable that presenter 1 barely employs any distinctive features of the Andalusian phonetic-phonological modalities. Although the *prohibition* of pronouncing the /x/ phoneme in an aspirated way

---

<sup>16</sup> Because of acoustic interference, the Praat program was not used to make an analysis here.

is not denoted in the RTVA style book (cf. RTVA 2004: 223), presenter 1 does not exploit the /x/*castellana*, as in *meteorología* [meteorolo'xia], but instead performs it phonetically according to the Spanish national standard. The examples *acompañado* [akompa'naðo] and *Granada* [gra'naða] show that he does not omit the intervocalic /d/ in his pronunciation, at least not during the program. With respect to this linguistic feature, Chapter 12.1.4. of the *Libro de Estilo* notes the following prescriptive and evaluative instruction, which entirely contradicts the efforts addressed in Article 10 of the Statute of Autonomy of Andalusia: «Debemos evitar la supresión del sonido [d] en los [sic!] palabras acabadas en *-ado* [...]. La supresión de la *d* intervocálica [...] se considera vulgar y debe evitarse» (2004: 222).

Neither do we notice the fricativization of the Spanish affricate /tʃ/, as for example in the numeral *ocho* ['otʃo], or in the pronunciation of the noun *racha* ['ratʃa]. Taking into account the high prestige enjoyed by the *seseo* in the western zone as argued by Villena (2008), it seems interesting that presenter 1 distinguishes between the phonemes /s/ (*seis* ['sejs]) and /θ/ (*diciendo* [di'θjeɲdo], *cero* ['θero]), therefore not pronouncing the phoneme /s/ as [θ]. Recalling the *Libro de Estilo*, whose application is mandatory for the presenter, the reason for this atypical linguistic behaviour within this dialectal area is clarified: standard Spanish is «[...] un concepto ideal de lengua que debemos perseguir en todo momento sea cual sea nuestro acento y sea cual sea nuestra procedencia.» (ibid.: 218)

However, it is striking that presenter 1 does omit the final consonant sounds of a syllable in some cases, but not in others. This phenomenon can be well demonstrated in the following example, in which the presenter adjusts the number of adjectives to the number of names in a flexible manner: *vientos fuertes acompañado de rachas muy fuertes* ['bjentos 'fwertes akompa'naðo ðe 'ratʃa mwi 'fwertes]. This observation corresponds with the results of the study conducted by Méndez (2008), underlining that there are Andalusian speakers who in professional contexts – formal communicative situations and situations of communicative distance – tend to be guided in their language by the northern peninsular standard model (ibid.: 260-261). This tendency can be explained by a prevailing derogatory image of Andalusian modalities in the media (ibid.: 259-261).

#### 4.1.2 The Spanish spoken by the main presenter and the co-presenter

In an attempt to advance an expressive example of a communicative situation in a dialogical – and thus interactive – way, we have chosen the recording that was taken on Tuesday, June 27th of the program *¡Anda Levanta!*. The characteristic of this communicative situation is the verbal interaction between the main presenter and the co-presenter of the program, e.g. presenter 2. Even though the hosts do not discuss personal matters, and instead focus on professional topics, this might rather be a situation of *communicative immediacy*: the two know each other, that is, the conversation resembles a familiar environment for its listeners, even though it takes place in a work context (cf. Koch/Oesterreicher 1985).

On the one hand, we are confronted here with a more frequent use of the salient phonetic-phonological features of the western Andalusian varieties. This generates circumstances that epitomize a familiar environment and a communicative situation that are not governed by a controlling force – for it is not pre-written anywhere – but governed by spontaneity. Presenter 1, for instance, does not only omit the use of the final consonant sounds at the end of a syllable *cuatro horas* ['kwatro 'ora], but also makes an aspirated realization of the *f-inicial latina* in the noun *hartura*: *Qué qué harturas* ['ke 'ke har'turas]. When considering the prescriptive and stigmatized subchapter in the *Libro de Estilo* regarding this linguistic feature still employed by the west of Andalusia, its use by the presenter is noteworthy: «La letra *h* no se pronuncia en español. Son vulgares y deben evitarse las realizaciones como [j] o como [h]» (RTVA 2004: 223). It is obvious that the use of this feature during the conversation between the main presenter and his colleague helps to create a familiar and spontaneous communicative situation, in which it becomes clear that he possesses a broad knowledge of communicative competences, which is why he deals with the features of Andalusian modalities in a virtuoso manner.

On the other hand, however, it can also be derived that the presenters aim to comply with the prescriptive linguistic norms of the *Libro de Estilo*, whereby they exclude the Andalusian modalities in communicative situations of distance and formality (cf. Méndez 2008). Both presenters 1 and 2 do not employ the /x/- *castellana*, as in *tú te imaginas* ['tu te ima'xinas ↗], but they do it phonetically



according to the Spanish national standard – as prescribed also by the *Libro de Estilo* (cf. RTVA 2004: 223). Furthermore, they do not omit the intervocalic /d/ in their pronunciation *que me he quedado* [ke me 'e ke'ðaðo] (cf. RTVA 2004: 222) and consistently distinguish between the phonemes /s/ (*qué pasa* ['ke 'pasaʎ]) and /θ/ (*canciones* [kaŋ'θjones]). Neither presenter 1, nor presenter 2 pronounce the phonemes /s/ and /θ/ in favour of [s], although according to Villena (2008) it is preferred in the western area of Andalusia, and whose use according to the *Libro de Estilo* (cf. RTVA 2004: 221) is considered to be proper Spanish. These results coincide with the conclusions presented by Carrascosa (1997) in his empirical study on the language employed in the channel *Canal Sur Satélite*, which suggests a tendency and/or dominance of the use of northern Spanish over that of the Andalusian by people who are linked to *Canal Sur* on a professional scale (cf. 429-430).

#### 4.1.3 The effect of various communicative situations

As mentioned above, in the first example we are confronted with a situation of *communicative immediacy* because the main presenter addresses his audience and encourages them to call him, intending direct participation and interaction between the two parties. Therefore, a closer, more casual and authentic manner of speaking, perhaps with colloquial elements, would have been expected. Nonetheless, we have to take into consideration that the main presenter has to meet the responsibilities associated with the profession, such as reading out the information about the weather in Andalusia or the radio hotline from a sheet already prepared for the program. Based on Koch/Oesterreicher's (1985) concept of medial-conceptual distinction, this would be an example of a written concept realized through a medial orality. Having this and the prescriptive norms of the RTVA style sheet in mind, and recalling Méndez' (2008) and Carrascos' (1997) results, it is not surprising that the language employed by the presenter echoes the national standard of European Spanish – considered the ideal concept of the language (RTVA 2004: 218) – and drained from all linguistic features of the western Andalusian modalities.

Accordingly, the results of the analysis of the second example illustrate that there might be linguistic variation regarding the use of features attributed to the western Andalusian originally spoken by the two presenters. While certain linguistic characteristics are omitted, others are partially used. This may have been evoked by the spontaneous communicative situation in which they carry out the broadcast of the program, e.g. very familiar and less controlled, even though it is still embedded in a professional communicative situation.

## 4.2 Phonetic-phonological features in the language of the listeners of the program

Next, we analyze two of the most salient phonetic-phonological features highlighted in the recordings of 30 audience members of *¡Anda Levanta!*, namely the so-called *ceceo* and the fricativization of the Spanish affricate /tʃ/.

### 4.2.1 Ceceo

One of the linguistic phenomena that is frequently highlighted regarding the audience's language of *¡Anda Levanta!* is the use of *ceceo*, in other words the phonetic realization of the phoneme /s/ as [θ], which, for instance, can be detected in *besito* [be'θito] (O 3; 5; 14; 19; 27), *semanita* [θema'nita] (O 14; 19; 27), *se* [θe] (O 7; 8; 16; ), *si* [θi] (O 3; 7; 11; 14), *caso* ['kaθo] (O 5). Nonetheless, the recordings of the audience reveal their own tendency to adjust to the supposed proper use of language as employed by the presenters, who frequently avoid the use of any dialectical characteristics attributed to the Andalusian varieties, especially those that are stigmatized. Almost throughout the entire conversation the audience tends to a *ceceo* realization, but during the conversations with the presenters, however, some phonic variations can be detected in the manner the audience members speak, who in some moments pronounce the /θ/ as [s], e.g. *calorcito* [kalo'r'sito] (O 3; 5; 11; 27). Consequently, this demonstrates that the radio presenters' attempt to speak in accordance with

the national standard of European Spanish, rather than use Andalusian modalities, has an impact on the linguistic variations employed by their audience, who, towards the end of the conversations, begin to adopt the *ceceo*-based, *ceceo* and *seseo* mixed, manner of speaking. These supposed linguistic *insecurities* (Labov 1966) and the attempts of linguistic adjustment on the part of the *ceceante* can be traced to its stigmatization in society – either by contributions provided by linguistic researchers, which define the *ceceo* as a «confusion» (Llorente 1997: 104), or by the language employed in the media, in which the Andalusian speaker is usually presented as an ignorant and uneducated yokel (Méndez 2008: 259).

#### 4.2.2 Fricativization of the Spanish affricate /tʃ/

Again, linguistic features evident in the analysis of the transcriptions of the audience's recordings of *¡Anda Levanta!* are less appreciated and hold very little prestige both in social and academic fields. It can be verified that the results regarding the use of the Spanish affricate by the program's audience stand in opposition to those of the presenters, both of whom preserve it.

Therefore, some recorded listeners phonetically fricativize the Spanish affricate instead of conserving it, which is discernible in the following examples: *chaqueta* [ʃa'keta] (O 4; 7; 19), *mucho* ['muʃo] (O 7; 8; 26), *Chiclana* [ʃi'klana] (10). These examples show the rather moderate relevance of the RTVA style book and, hence, of the linguistic policy enforced from above in the medium of radio regarding the language used by the audience of *Canal Fiesta Radio*.

However, once again, it is striking that presenter 1, while talking to Andalusian speakers, does not adopt to the communicative situation and thus does not change his way of speaking standard Spanish, as for example with *chiquillo* [tʃi'kiʝo]. What is interesting here, is the presenters' reaction to the audience's manner of speaking, which is consistently expressed in situations in which the listeners pronounce supposed stigmatized linguistic features, and presenter 1 laughs in response without elaborating on a metalinguistic level. It may be concluded that this laughter is linked to the thematic context of the conversation in general, but this phenomenon can be observed several times in

the corpus as a whole. Presenter 1 tends to laugh at a person who, for instance, uses the *ceceo*, does the fricativization of the Spanish affricate /tʃ/, etc. Therefore, it can be concluded that the manifestation of certain linguistic features of Andalusian varieties are considered to be funny or even vulgar by the radio presenters, which corresponds with the image of speakers of Andalusian varieties as funny as highlighted by Méndez (2008). From the point of view of language politics, it is interesting that this laughter occurs in a public medium that has a high range regarding its broadcast. In this context, Spolsky points out that even the most impoverished groups have access to such radio devices due to their affordability (2009: 81). Thus, the use of the supposedly stigmatized linguistic features of the Andalusian varieties might be perceived by the listeners as vulgar, inferior, etc., which is reflected in the presenters' laughter.

## **5 The top-down initiated linguistic politics in the audio media of *Canal Fiesta Radio***

The results of this work show a clear discrepancy between Article 10 of the Statute of Autonomy of Andalusia – which originally highlights the protection, promotion, study, and prestige of the Andalusian linguistic modality in all its varieties (cf. Parlamento de Andalucía 2007: 13) – and the prescriptive norms by public media. On the one hand, the constitution advocates political purposes by enhancing linguistic heterogeneity, while on the other hand enabling the oppression of certain linguistic characteristics that, for various reasons, are of considerably low social prestige. Therefore, this politically paradoxical behavior leads to a hypocritical linguistic policy, which presents linguistic heterogeneity as a constitutionally established right for its people that hardly corresponds to the reality of politico-linguistic practices.

The analysis of the language employed by both of the presenters as delineated in this corpus shows a tendency towards an insistence on omitting linguistic features of Andalusian varieties. Therefore, their manner of speaking corresponds with the linguistic variety that is considered to be the 'correct language' (cf. RTVA 2004: 218), that being the national standard European

Spanish. The motivation behind these efforts is implicitly documented in the *Libro de Estilo*, which is part of the linguistic political issue:

[P]ero tampoco debemos caer en el error de contarle las noticias a nuestra audiencia con la misma pronunciación con la que se las contaríamos a un amigo en la barra de un bar. [...] Bien es cierto que en ocasiones es recomendable hacer algún acercamiento cómplice a la audiencia [...] (2004: 218).

This paragraph justifies the prescriptive norms established in the book when considering the use of Andalusian varieties as informal and of colloquial variety, which should only be used in a private but not in a professional context, or when they serve to create a closer relationship with the audience (cf. Méndez 2008: 264).

The effect of such politically induced linguistic instructions *from above* can be observed in other studies as well, since they too enhance the restrictions associated with the use of Andalusian varieties within contexts of communicative immediacy. This – as demonstrated in this contribution – becomes explicit when taking into account once again that the majority of individuals linked to the channel *Canal Sur* in one way or another avoid the Andalusian varieties in favor of the septentrional Spanish (cf. Carrascosa 1997: 430).

However, the analysis also draws attention to the fact that presenters sometimes tend to employ some linguistic features associated with the Andalusian modalities that are considered vulgar or less prestigious, e.g. the aspiration of the *f-inicial latina*. This deviation usually occurs in more spontaneous, authentic, and dialogical communicative situations. For instance, when communicating with a colleague or with the audience. Nonetheless, we can notice that the different linguistic variants of Andalusian Spanish exist in the radio program due to the audience, who during the phone calls do not make an effort to overcome or hide their dialect by altering their way of speaking in general, nor do they tend toward a supposed Sevillian norm, as highlighted by Villena (2008) regarding the western part of Andalusia. What must however be emphasized is that the language employed by the presenters in accordance with the national Spanish standard may cause irritation and irregularities in the manner of speaking of the audience members that engage in verbal exchanges with them. Nevertheless, the relevance, as well as the impact of linguistic

identity formation brought about by the use of the characteristics typical of the Andalusian varieties need to be highlighted, not only with respect to the presenters, but also with respect to the audience. For both the Andalusian radio and Andalusian television broadcast a standardized version that can be received – audibly and visually – at any time (Méndez 2008: 263). On the one hand the Andalusian linguistic actuality is falsified, and on the other, the stigmatization of Andalusian modalities regarding situations of communicative distance, a perspective that is still existent, is further enforced.

We can conclude that there is a great discrepancy in the phonetic-phonological realizations between the language of the presenters and the audience of the program *¡Anda Levanta!*. The audience is under no obligation to comply with the linguistic norms of the style book and they tend to make several dialectal linguistic features phonetically, which renders their language authentic, whereas the presenters, who verbally interact with the audience by telephone, strive to meet the prescriptive norms of the book. To obtain even more significant data regarding the top-down initiated linguistic policy in Andalusia and its consequences on the linguistic identity of its speakers, it seems sensible to complement this study with the aspect of the listeners' perception of the program itself: How do they perceive the linguistic policy put into practice in radio? What influence does the language used by the radio hosts have on the linguistic identity of the audience, that is, on their own perception of Andalusian varieties in general, and of their spoken dialect in particular? Apart from this, it would be interesting to advance a diachronic study, which analyses and compares the manner in which the presenters of *Canal Fiesta Radio* deal with the variational heterogeneity of Andalusian language and that of its audience before the *Libro de Estilo* was implemented in 2004.

## References

- Ammon, Ulrich. <sup>2</sup>2005. «Standard Variety/Standardvarietät». In: Ammon, Ulrich; Dittmar, Norbert; Mattheier, Klaus; Trudgill, Peter (edd.): *Sociolinguistics: An international handbook of the science of language and society*. Berlin/New York: De Gruyter, 273-282.
- Carbonero Cano, Pedro. 2003. *Estudios de sociolingüística andaluza*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Carrascosa Pulido, José Luis. 1997. «El habla en Canal Sur Satélite (radio y televisión)». In: Narbona Jiménez, Antonio; Ropero Núñez, Miguel (edd.): *El habla andaluza. Actos del Congreso del habla andaluza*. Sevilla: Seminario Permanente del Habla Andaluza, 421-432.
- García-Amaya, Lorenzo J. 2008. «Variable norms in the production of the /θ/ in Jerez de la Frontera, Spain». In: Siegel, Jason F. et al. (edd.): *IUWPL7: Gender in language: classic questions, new contexts*. Bloomington, IN: IULC Publications, 49-71.
- Gloy, Klaus. <sup>2</sup>1980. «Sprachnorm». In: Althaus, Hans P.; Henne, Helmut; Wiegand, Herbert (edd.): *Lexikon der germanistischen Linguistik* (2). Tübingen: Niemeyer, 363-368.
- Harjus, Jannis. 2018a. *Sociofonética andaluza y lingüística perceptiva de la variación: el español hablado en Jerez de la Frontera*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana Vervuert.
- 2018b. «Versuchte Normierung einer komplexen Varietät? – Der praktische Umgang mit innerer Mehrsprachigkeit im sekundären Bildungssektor Andalusiens». In: Dannerer, Monika; Mauser, Peter (edd.): *Formen der Mehrsprachigkeit in sekundären und tertiären Bildungskontexten. Verwendung, Rolle und Wahrnehmung von Sprachen und Varietäten*. Tübingen: Stauffenburg, 5-21.
- Jiménez Fernández, Rafael. 1999. *El andaluz*. Madrid: Arco.
- Kleinsteuber, Hans J. 2012. *Radio – Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf. 1985. «Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte». In: Deutschmann, Olaf et al. (edd.): *Romanistisches Jahrbuch* (Bd. 36). Berlin/New York: de Gruyter, 15-43.
- Kuckartz, Udo. <sup>3</sup>2016. *Qualitative Inhaltsanalyse: Methoden, Praxis, Computerunterstützung*. Weinheim/Basel: Beltz Juventa.
- Lenz, Alexandra N. 2003. *Struktur und Dynamik des Substandards. Eine Studie zum Westmitteldeutschen (Wittlich/Eifel)*. Stuttgart: Steiner.
- Llorente, Antonio. 1997. «El andaluz occidental y el andaluz oriental». In: Narbona Jiménez, Antonio; Ropero Núñez, Miguel (edd.): *El habla andaluza*. Sevilla: Seminario permanente del habla andaluza, 103-122.
- Marten, Heiko F. 2016. *Sprach(en)politik: Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Mayring, Philipp. <sup>12</sup>2015. *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. Weinheim/Basel: Beltz.

- Méndez García de Paredes, Elena. 2008. «La proyección social de la identidad lingüística de Andalucía. Medios de comunicación, enseñanza y política lingüística». In: Narbona Jiménez (ed.): *La identidad lingüística de Andalucía*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, 213-322.
- . 2013. «La enseñanza de la lengua en Andalucía y el andaluz en los medios de comunicación». In: Narbona Jiménez, Antonio (ed.): *Conciencia y valoración del habla andaluza*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, Servicio de Publicaciones, 257-329.
- Milroy, Lesley. 1987. *Language and social Networks*. Oxford: Blackwell.
- Mondéjar, José. 2006. *Bibliografía sistemática y cronológica de las hablas andaluzas*. Málaga/Granada: Universidad de Málaga/Universidad de Granada.
- Narbona Jiménez, Antonio; Cano Aguilar, Rafael; Morillo Velarde-Pérez, Ramón. 2011. *El español hablado en Andalucía*. Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla.
- Narbona Jiménez, Antonio; Roperó Núñez, Miguel (edd.). 1997. *El habla andaluza. Actos del Congreso del habla andaluza*. Sevilla: Seminario Permanente del Habla Andaluza.
- Parlamento de Andalucía. 2007. *Estatuto de Autonomía para Andalucía*. Sevilla: Centro de publicaciones no oficiales del Parlamento de Andalucía.
- RTVA. 2004. *Libro de estilo. Canal Sur Televisión y Canal 2 Andalucía* [Allas Llorente, José María; Díaz Delgado, L. (edd.)].
- Schiffman, Harold F. 2002. *Linguistic Culture and Language Policy*. London/New York: Routledge.
- Spolsky, Bernard. 2009. *Language Management*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Villena Ponsada, Juan Andrés. 2008. «Sociolinguistic patterns of Andalusian Spanish». In: *International Journal of the Sociology of Language* 193/194, 139-160.
- . 2012. «Patrones sociológicos del español de Andalucía». In: Villena Ponsada, Juan Andrés; Ávila Muñoz, Antonio M. (edd.): *Estudios sobre el español de Málaga – Pronunciación, vocabulario y sintaxis*. Málaga: Sarriá, 27-66.

### Internet reference

[http://www.canalsur.es/rtva/Quienes\\_Somos?/210924.html](http://www.canalsur.es/rtva/Quienes_Somos?/210924.html) (last visited: 03.02.2019).





Ina Kühne (Siegen)

## **Die Konstruktion von Männlichkeitsbildern in der katalanischen Literatur zum Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg (1859/1860)**

This article explores the construction of Catalan masculinity and Catalan identity in literature on the Spanish-Moroccan War of 1859/60. During the war, an immense amount of patriotic literature in Catalan language was published in Catalonia, in which the authors glorified the deeds of the Catalan general Joan Prim i Prats and of the Catalan volunteers who fought in the war. The article aims to illustrate, on the basis of the analysis of poems, theatre plays, patriotic songs, reports and chronicles written by Catalan authors, the importance of the First Spanish-Moroccan War for the development of Catalan identity. It attempts as well to demonstrate that the authors used the literature about the war to diffuse a specific Catalan ideal of masculinity and to stylize General Prim and the volunteers into national heroes, who embodied the strength of the Catalan cultural nation, since the Catalan community needed new idols after a long time of political and cultural decline caused by the centralist policies of the Spanish state. The Catalan ideal of masculinity was utilized to differentiate the Catalans from the other Spaniards whose masculinity was considered to be in decadence by the other European nations.

Keywords: *Spanish-Moroccan War of 1859/60; masculinity; Catalan identity; General Prim; Catalan volunteers;*

### **1 Einleitung**

Dem Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg kommt im katalanischen Identitätsbildungsprozess eine besondere Bedeutung zu.<sup>1</sup> Er löste in ganz Spanien und nicht zuletzt in Katalonien eine enorme Begeisterung aus und zog eine immense Produktion patriotischer Literatur sowie von Gemälden und Zeichnungen nach sich,<sup>2</sup> in der die militärischen Leistungen des katalanischen Generals Joan Prim (1814-1870) und des Bataillons katalanischer Freiwilliger,

---

<sup>1</sup> Zur Bedeutung des Ersten Spanisch-Marokkanischen Kriegs für den katalanischen Identitäts- und Nationsbildungsprozess cf. Kühne (2017a) und Kühne (2017b).

<sup>2</sup> Zur Konstruktion katalanischer Identität in Gemälden und Zeichnungen katalanischer Künstler zum Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg cf. Kühne (2018).

das in diesem Krieg kämpfte, verewigt wurden. Im Rahmen der Konstruktion katalanischer Identität in der Kriegsliteratur kommt dem Entwurf eines Männlichkeitsideals, das die katalanischen Freiwilligen und General Prim verkörperten, eine wichtige Funktion zu. Es diene dazu, den Katalanen eine ganz spezifische und besonders ausgeprägte Männlichkeit zuzuweisen, mit der sie die anderen Spanier übertrafen und die ihnen zur Abgrenzung von diesen diene. Das Ziel des Beitrags ist es, die Bedeutung des Afrika-Kriegs von 1859/60 und die mit ihm einhergehende Konstruktion eines Maskulinitätsideals für den katalanischen Identitätsbildungsprozess aufzuzeigen sowie zu verdeutlichen, wie dieses dazu genutzt wurde, General Prim und die katalanischen Freiwilligen zu Helden zu stilisieren und den Katalanen so wieder Idole zu verschaffen, die ihnen nach einer durch die zentralistische Politik des spanischen Staats verursachten langen Zeit der politischen, sprachlichen und kulturellen Dekadenz ihren Stolz als Volk zurückgeben könnten.<sup>3</sup>

## 2 Die *Guerra d'Àfrica* von 1859/60

Spanien war vor allem aus zwei Gründen an einer Eroberung Marokkos interessiert. Mit dem Afrika-Krieg hoffte die spanische Regierung der *Unión Liberal* (1858-1868) einerseits nach dem Verlust der Mehrzahl der Kolonien in Lateinamerika Spaniens Stellung als Kolonialmacht zu wahren und andererseits von innenpolitischen Problemen abzulenken und somit die Regierung zu stärken und die zerrissene spanische Nation zu einen (cf. Acaso Deltell 2007: 49-50).<sup>4</sup> In den Jahren 1843 und 1848 war es mehrfach zu gewaltsamen

---

<sup>3</sup> In diesem Beitrag werden neben auf Katalanisch geschriebenen Texten auch Werke katalanischer Autoren, die auf Kastilisch verfasst wurden, mit einbezogen, da diese, wenn nicht zur katalanischen Literatur, so doch zur katalanischen Kultur gehören und auch in ihnen die Konstruktion einer spezifisch katalanischen Männlichkeit nachgewiesen werden kann. Die analysierten Werke sind im Zeitraum von 1859 bis 1860 entstanden.

<sup>4</sup> Die innenpolitische Situation Spaniens um die Mitte des 19. Jahrhunderts war äußerst kritisch, denn nach dem Tod Ferdinands VII. im Jahr 1833 und dem damit verbundenen Ende des absolutistischen Jahrzehnts (*década ominosa*) war das Land fortwährenden inneren Unruhen ausgesetzt.

Übergriffen marokkanischer Rif-Kabylen auf die spanischen Exklaven Ceuta und Melilla gekommen, die zu mehreren Auseinandersetzungen zwischen Spanien und Marokko führten, die 1859 im Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg ihren Höhepunkt finden sollten. Am 22.10.1859 kam es zur Kriegserklärung Spaniens an Marokko, die im ganzen Land mit Begeisterung aufgenommen wurde. Einen herausragenden Sieg errangen die spanischen Truppen am 1. Januar 1860 in der Schlacht von Los Castillejos, in der vor allem der katalanische General Joan Prim i Prats hervorstach, dem aufgrund seiner Leistungen in dieser Schlacht der Titel *Marqués de los Castillejos* verliehen wurde (cf. *ibid.*: 101-103). Am 4. und 5. Februar 1860 kam es zur bedeutendsten Schlacht des Ersten Spanisch-Marokkanischen Kriegs, der Schlacht von Tetuan, in der das spanische Heer Unterstützung von einem Bataillon katalanischer Freiwilliger erhielt, das sich in der Schlacht insbesondere durch die Einnahme der Alcazaba (Festung) von Tetuan auszeichnen sollte. Schließlich fand am 23. März 1860 die Schlacht von Wad-Ras statt, in der das Heer der Marokkaner erneut eine vernichtende Niederlage hinnehmen musste (cf. *ibid.*: 45-47). Daraufhin bat der marokkanische Sultan um Friedensverhandlungen, die dann zur Beendigung des Krieges führten.

### **3 Geschlechtliche Implikationen des Ersten Spanisch-Marokkanischen Kriegs**

Der Erste Spanisch-Marokkanische Krieg hatte für den spanischen Staat eine kompensatorische Funktion, denn Spanien wurde von den anderen europäischen Großmächten nach dem Verlust der meisten lateinamerikanischen Kolonien als «Kolonialmacht zweiter Klasse» betrachtet. Auch die spanische Männlichkeit war bereits seit dem 18. Jahrhundert gegenüber dem fortschrittlichen Europa als «anders» markiert (cf. Fleischmann 2013: 157). Somit waren die Vorstellungen Spaniens von einer nationalen Wiedererstarkung auch in hohem Maße geschlechtlich kodiert. Der Krieg ist in diesem Sinne als Unternehmen männlicher und nationaler Regeneration, Revitalisierung und Remaskulinisierung zu betrachten (cf. *ibid.*: 163).

Die Katalanen, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts am Beginn eines (kulturell-nationalen) Aufschwungs (*Renaixença*) befanden und sich von der angeblichen Dekadenz Spaniens distanzieren wollten, beabsichtigten im Rahmen des Afrika-Kriegs, den Kriegsberichterstatler aus ganz Europa verfolgten, den europäischen Staaten zu zeigen, dass Katalonien vor allem aufgrund seiner im Vergleich zu den anderen spanischen Provinzen am weitesten fortgeschrittenen Industrialisierung nicht im Niedergang begriffen sei. Zudem wollten sie auch ihre militärischen Fähigkeiten unter Beweis stellen, wie der katalanische Dramatiker Joseph Antoni Ferrer i Fernández zum Ausdruck bringt: «Veja lo món que encara Catalunya,/ es la forta y la gran, com ha sigut,/ que quant las armas valerosa empunya/ *Victoria ó mort* escriu en sòn escut»<sup>5</sup> (1860a: 28). Dadurch sollte die Stärke der katalanischen Kulturnation gezeigt werden, der auch die Unterdrückung durch den Zentralstaat, nach Meinung der katalanischen Autoren, nichts hatte anhaben können. So ist bei dem katalanischen Dichter Roman de Lacunza zu lesen, dass die katalanischen Stangen, die das Nationalsymbol Kataloniens darstellen, nicht in den Klauen des spanischen Löwen zerstört worden seien:

A nuestras rojas Barras/ que, triunfantes do quier,/ absorto miró el mundo/ sus ámbitos correr,/ del Leon en las garras/ desechas creyó ver. [...] Me engañé; ni mis Barras/ del Leon en las garras/ destrozadas se vieron,/ ni mis hijos perdieron/ su poder, ni su honor,/ ni aquella bizarría/ que el mundo admiró un día,/ ni su heróico valor (1860: 1).

Mit der Demonstration der militärischen Stärke Kataloniens war die Zurschau-stellung einer ausgeprägten Männlichkeit der katalanischen Soldaten verbunden, die in der Kriegsliteratur in Opposition zu der den Spaniern zugeschriebenen, angeblich dekadenten Männlichkeit steht.

---

<sup>5</sup> 'Die Welt soll sehen, dass Katalonien noch über die gleiche Stärke und Größe verfügt wie früher, wenn es mutig zu den Waffen greift.' (Alle Übersetzungen katalanischer Zitate stammen von der Verfasserin).

#### 4 Das soldatische Maskulinitätsideal

Im 19. Jahrhundert bildeten sich männliche Sozialfiguren, wie die des Eroberers und Soldaten heraus (cf. Schuen 2016: 323), die ein soldatisches Männlichkeitsbild beinhalteten. «Das Militär übte im gesamten 19. Jahrhundert einen Einfluss auf Männlichkeitsbilder aus, und oft standen beide in einem engen Verhältnis zueinander» (Levsen 2006: 104). Aus diesem Grund wird die Armee auch von vielen Forschern als «Schule der Männlichkeit» (cf. Martschukat et al. 2016: 119) bezeichnet. Das Militär inszenierte sich «als eine männliche Initiationsinstanz, deren Bedeutung für die individuelle Biographie, den eigenen Lebenslauf sehr hoch angesiedelt [wurde]» (zit. in Schmale 2003: 197). Laut Fervert ist in vielen Ländern das Militär als Form männlicher Vergemeinschaftung als einzigartig zu betrachten: «weder die Schule noch die Kirche noch der Beruf brachten ähnliches zustande» (zit. in id.). Es ist als inklusiver Männerraum zu verstehen, da in ihm Männer aller sozialen Schichten und aller Gebiete einer Nation vereint werden.

Nun lag in Katalonien allerdings insofern ein besonderer Fall vor, wonach das spanische Heer von den Katalanen als Instrument der Unterdrückung durch den Zentralstaat betrachtet wurde, weshalb nur sehr wenige katalanische Männer bereit waren, im spanischen Heer zu dienen (cf. Garcia Balaña 2002: 42-43). Die meisten katalanischen Freiwilligen hatten ihre soldatischen Fähigkeiten in Organisationen bewaffneter Bürger wie der Barceloneser *Milicia Nacional* erworben. Das Bataillon der katalanischen Freiwilligen konnte somit aufgrund seiner Zusammensetzung auf keinen Fall mit dem regulären Heer verglichen werden, worauf die Katalanen auch großen Wert legten.<sup>6</sup> Obwohl

---

<sup>6</sup> Vor diesem Hintergrund ist von Bedeutung, dass die katalanischen Freiwilligen im Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg eine von der des spanischen Heers verschiedene Uniform trugen. Dies zeigt zum einen, dass die katalanischen Soldaten aus der Gesamtheit des spanischen Heers hervorstechen und als eigenständige Gruppe wahrgenommen werden sollten. Durch diese Abgrenzung wurde auch die spezifische Männlichkeit der Katalanen demonstriert, die u.a. auf von denen des spanischen Heers verschiedenen Kampftechniken basierte. Schmale hebt die Bedeutung der Uniform bei der Performanz von Männlichkeit hervor: «Die [...] Uniform transportiert alle die als männlich angesehenen Eigenschaften und überträgt sie auf ganze Heerscharen [...]» (Schmale 2003: 182). Die katalanischen Freiwilligen paradierten bei ihrem Aufbruch nach Marokko sowie bei ihrer Rückkehr aus dem Krieg in ihrer einheitlichen Uniform durch die Straßen Barcelonas, wo Feiern zu ihren Ehren veranstaltet wurden (cf.

die katalanischen Soldaten keine klassische militärische Ausbildung absolviert hatten, konnten sie im Afrika-Krieg auf ihre Nahkampffähigkeiten zurückgreifen, die sie sich in den kriegerischen Auseinandersetzungen in Spanien zwischen 1854 und 1856 angeeignet hatten (cf. *ibid.*: 48). Den oben beschriebenen Einfluss des Militärs auf das Männlichkeitsbild übten in Katalonien die Milizen aus, die auch die Funktion als «Schule der Männlichkeit», Initiationsinstanz und Männerraum erfüllten.

Schuhlen stellt fest, dass es in der Armee zu einer «martialische[n] Steigerung des Männlichkeitskults» (2016: 327) kam. Das gleiche kann in Bezug auf Katalonien über die Milizen gesagt werden. Dort kam es zur Übersteigerung spezifisch männlicher Tugenden wie Patriotismus, körperliche Stärke und Widerstandsfähigkeit, Mut und Tapferkeit, Selbstdisziplin und bedingungslose Opferbereitschaft. All diese soldatischen Qualitäten gehen mit Aktivität, die als typisches Merkmal von Männlichkeit zu betrachten ist, einher und können sowohl Individuen als auch Kollektiven zugeschrieben werden (cf. Martschukat et al. 2016: 111). Im Fall der katalanischen Literatur zum Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg werden die oben genannten Eigenschaften einerseits General Prim und andererseits den katalanischen Freiwilligen attestiert und sollen nachfolgend detailliert betrachtet werden.

#### 4.1 Belastbarkeit und Widerstandsfähigkeit

Physische Fitness hat bei Soldaten einen hohen Stellenwert, denn kriegerische Auseinandersetzungen stellen eine den Körper betonende Ausdrucksform von Männlichkeit dar (cf. *ibid.*: 112). In der katalanischen Literatur zum Afrika-Krieg von 1859/60 werden Belastbarkeit und Widerstandsfähigkeit als Tugenden dargestellt, durch die die katalanischen Soldaten die anderen Spanier noch übertreffen und durch die sie sich besonders für den Krieg und für Eroberungen eignen. Joseph Antoni Ferrer i Fernández bezeichnet die

---

Balaguer 1860d: 45). Die Umzüge vermittelten sowohl Zuschauern als auch Teilnehmern ein Gefühl von Einheit und stellten die Männlichkeit der katalanischen Soldaten zur Schau. Die Einheit, Geschlossenheit und Maskulinität der katalanischen Freiwilligen stellte das Idealbild einer wiedererstarkten katalanischen Nation dar.

katalanischen Freiwilligen in seinem Theaterstück *Minyons, ja hi som!* als «forta y suferta tropa»<sup>7</sup> (1860b: 40), der auch die schwierigen (klimatischen) Bedingungen des Ersten Spanisch-Marokkanischen Kriegs nichts anhaben können: «éll [el catalá] alerta sempre está./ No dorm may [...] no sent la gent catalana/ ni son, ni fret, ni calor»<sup>8</sup> (ibid.: 39-40). Isabel de Villamartin führt aus, dass die katalanischen Freiwilligen auch mit großen Entbehrungen zurechtkommen, wie sie der Afrika-Krieg mit sich brachte: «Lo llit hon descansábau la dura terra era,/ Las balas y metralla trobabau per consol,/ Teniau per la vida una racció lleugera/ Y l' bés de vostra mare vos lo donaba l' sob»<sup>9</sup> (zit. in Balaguer 1860c: 56). Der robuste, belastbare Körper der Freiwilligen zeigte nicht nur ihre raue Männlichkeit, sondern wurde auch zur Metapher der (militärischen) Stärke der katalanischen Nation.

#### 4.2 Außergewöhnlicher Mut und hohe Risikobereitschaft

In der katalanischen Literatur zum Marokko-Krieg werden General Prim und die katalanischen Freiwilligen im Rahmen der Konstruktion soldatischer Männlichkeit als besonders mutig und risikofreudig beschrieben, wobei beide Eigenschaften spezifisch männliche Tugenden darstellen, die aktiv unter Beweis zu stellen sind und für ein kriegerisches, aggressives Männlichkeitsbild stehen (cf. Martschukat et al. 2016: 111). Vor allem General Prim wird von den katalanischen Autoren als «draufgängerischer Kämpfer» dargestellt. Aus der Literatur katalanischer, aber auch anderer spanischer Autoren zum Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg geht hervor, dass der katalanische General für seine Soldaten ein Vorbild darstellte, da er sich insbesondere (auch gegenüber anderen Generälen) dadurch auszeichnete, dass er sich nicht scheute, sich an die Spitze seiner Truppen zu begeben und an der vordersten Front zu kämpfen

<sup>7</sup> 'Starke und ergebene Truppe'.

<sup>8</sup> 'Er [der Katalane] ist immer wachsam. Er schläft niemals [...] die Katalanen fühlen weder Müdigkeit, noch Kälte, noch Hitze'.

<sup>9</sup> 'Das Bett, auf dem ihr ruhtet, war der harte Boden, die Kugeln und den Schrot fandet ihr als Trost, zum Leben hattet ihr eine leichte Portion und den Kuss eurer Mutter gab euch die Sonne'.



(cf. z.B. Balaguer 1860b: 180), was auch seine Soldaten dazu bewegte, sich größter Gefahr auszusetzen. So konstatiert Balaguer: «[...] Era su lugar: el primero siempre en el camino del peligro» (ibid.: 224). In zahlreichen Reden, die während der Feierlichkeiten anlässlich der Rückkehr der katalanischen Soldaten nach Barcelona gehalten wurden, wird Prim als ‘el valiente de los valientes’ oder ‘el bravo entre los bravos’ bezeichnet. Joaquim Rubió i Ors lobt in «Los catalans en Àfrica» auch den Mut der katalanischen Freiwilligen: «cobarts lo sol no cria,/ Qu’ Entensas, y Moncadas, y Rocaforts criá»<sup>10</sup> (1860: 142). Die Gefahr scheint sie sogar besonders anzustacheln, wie bei Ferrer i Fernández zu lesen ist: «Cuant més se acostaba l’ moro/ los catalans més se acostan/ perque aquestos, tots, cuan veuen/ més perill menos tremolán»<sup>11</sup> (1860b: 63).

### 4.3 Selbstloses Heldentum

Rhetoriken von «Nation» und «Vaterland» werden häufig mit geschlechtlich aufgeladenen Vorstellungen von «Beschützern» und «Helden» verbunden (cf. Martschukat et al. 2016: 118). Dies ist auch in der Marokkokriegsliteratur katalanischer Autoren festzustellen, in der durch eine kriegsverherrlichende Inszenierung erhabener Kampfszenen ein heroisches Männlichkeitsbild konstruiert wird. Ein gutes Beispiel dafür ist die Schilderung einer Szene aus der Schlacht von Los Castillejos, in der sich der katalanische General Joan Prim i Prats durch ein riskantes Manöver auszeichnete. Die Marokkaner hatten einen Angriff eingeleitet, um die Spanier von einer Anhöhe, die Prim eingenommen hatte, zu vertreiben. Mehrfach wurde diese von den Marokkanern zurückerobert, woraufhin die Spanier sie ihnen wieder abrangen. General Prim entriss dem Fahnenträger des Bataillons von Córdoba eine spanische Fahne und ritt mit der Fahne in der Hand voraus in Richtung Feind, ohne sich zunächst sicher

---

<sup>10</sup> ‘Feiglinge züchtet die Sonne nicht [heran], die Entenças und Montcadas und Rocaforts [heran]züchtete’. Bei Berenguer de Entença, Guillem und Ramon de Montcada und Bernat de Rocafort handelt es sich um katalanische Nationalhelden aus dem Mittelalter.

<sup>11</sup> ‘Je mehr sich der Maure näherte, desto mehr näherten sich die Katalanen, denn diese, diese alle, zittern weniger je mehr Gefahr sie sehen’.

sein zu können, ob ihm jemand folgen würde. Die Soldaten ließen sich allerdings mitreißen, sodass die Position schließlich endgültig gesichert werden konnte. An dieser Stelle wird die Beschreibung der Szene von Víctor Balaguer angeführt, der Prim in den Rang eines Helden erhebt:

[Prim] Arrojó una mirada á su alrededor, hízose cargo de lo crítico de la situación, y en tan solemne momento, arrancando la bandera de Córdoba de manos del oficial que la llevaba, y volviéndose á los soldados, les dijo con la admirable elocuencia que le prestó la sublimidad del peligro y con voz ronca por el coraje y la fatiga: «¡Soldados, adelante! El que dé un paso atrás, maldecido sea de la patria que le dió el ser. [...]» Dijo, y picando espuelas á su caballo, sin volver la vista atrás, sin cuidarse de si le seguían, se metió denodadamente por entre las apiñadas filas de moros tremolando en alto la bandera (1860b: 187).

Auch in Bezug auf die katalanischen Freiwilligen wird ein heroisches Männlichkeitsbild konstruiert. Als Beispiel erscheint hier die Beschreibung einer Szene aus der Schlacht von Tetuan angeführt. Den Katalanen gelang es als Erste bis zu den gegnerischen Schützengräben vorzudringen und diese einzunehmen. Sie verstanden sich daher als eine Art militärische Speerspitze. General Prim, lobt diese Leistung der katalanischen Soldaten in den höchsten Tönen, wobei er die Einnahme der Schützengräben als eine äußerst schwierige und gefährliche Operation beschreibt. Im *Diario de Reus* berichtet er folgendermaßen von der heldenhaften Szene:

La operación era de lo más difícil y peligrosa, pero en el momento que le di la orden de avanzar [...] armaron la bayoneta y se lanzaron con la resolución impetuosa de hombres acostumbrados á vencer mayor dificultades. [...] Otros caen muertos, pero los mas siguen marchando delante, sin cuidarse de la muerte que les amenazaba a cada paso [...] (zit. in *ibid.*: 78).

Durch die Inszenierung des Heldentums der Soldaten, soll die Virilität und Vitalität der katalanischen Nation herausgestellt werden.

Auch die Todesart kann mit der Zuschreibung von Männlichkeit einhergehen, wie etwa der Verlust des Lebens durch mutigen Einsatz im Kampf (cf. Martschukat et al. 2016: 112). Levsen stellt in diesem Kontext fest: «Die [...] Bereitschaft zum Opfer für das Vaterland galt als höchster Beweis nationaler Gesinnung ebenso wie als Nachweis der Männlichkeit» (2006: 125). Auch Schmale konstatiert in diesem Sinne: «Das Mannsein, als Mann geboren werden, implizierte als Teil der Geschlechtsidentität diese Opferfunktion, die

propagandistisch geschickt mit dem Nimbus des Märtyrer- und Heldentodes verbunden wurde» (2003: 195). So werden auch in der katalanischen Literatur zum Afrika-Krieg Heldentod und Blutopfer idealisiert und mythisch überhöht. Der Dramatiker Joan de Landa ist betont, dass Helden niemals sterben, sondern in die Geschichte eingehen und für ihre Mitbürger ein Vorbild darstellen: «su memoria [...] se conserva eterna en el altar que todo buen ciudadano les levanta en su corazon [...] Para el que muere dándonos ejemplo, No es la tumba sepulcro, sino templo» (1860: 10). Bei der Verherrlichung des Heldentodes geht Víctor Balaguer am weitesten, der den Tod im Krieg als eine Art Auszeichnung darstellt, die die Soldaten mit Freude entgegennehmen:

Si entre los brassos de la victoria/  
la mort ne ve,/ y es per la patria, y es per la gloria,  
lo qui la obté,/ sabremla rébrer ab alegría,/ com dols conort .../  
¡Qué ben vinguda la mort ne sia!/ ¡Salut, ó mort!/ [...] ¡Ditxós qui hi cayga,  
si la ferida/ pórtta en lo pit!/ [...] ¡Despertat, ferro! La patria 'ns crida./  
Ja á punt estem./ Morint per ella, la mort es vida./ ¡Marxem! Marxem!<sup>12</sup> ([1860a] 1868: 74).

Im Rahmen der Verherrlichung des Heldentodes wird in der katalanischen Marokkokriegsliteratur ausdrücklich betont, dass die Katalanen zwar für den spanischen Staat, dem sie angehören, in den Krieg ziehen, dass sie aber, falls sie fallen, für Katalonien sterben, wodurch besonders deutlich wird, dass Katalonien das wahre Vaterland der Katalanen ist: «Anamhi voluntaris/ á terra estranya/ pera venjar injurias/ que han fet á Espanya,/ si allá algú cáu/ será per Catalunya/ son á Dèu siau»<sup>13</sup> (Ferrer i Fernández 1860a: 32).

Die Sinnstiftung des Todes war für das Kollektiv der Überlebenden von essentieller Bedeutung. George Mosse betont, dass eine nachträgliche Sinnstiftung notwendig sei, um die Nation, für die im Krieg gekämpft worden war, sowie um das eigene Kollektiv, das sich mit dieser Nation und dem Opferideal identifiziert hatte, zu legitimieren (cf. Mosse 1993: 13). Der Sinn des

---

<sup>12</sup> 'Wenn uns der Tod in den Armen des Sieges ereilt, und wenn wir ihn für das Vaterland und für den Ruhm erleiden, wissen wir ihn mit Freude zu empfangen als süße Erleichterung ... Auf dass der Tod willkommen sei! Sei begrüßt, oh Tod! [...] Glücklich [ist] der, der dort fällt, wenn er [dabei] die Verletzung auf der Brust trägt! [...] Erwache Eisen! Das Vaterland ruft uns. Schon sind wir bereit. Wenn man für es [das Vaterland] stirbt, ist der Tod Leben. Marschieren wir! Marschieren wir!'

<sup>13</sup> 'Wir gehen dorthin, in ein fremdes Land, um Beleidigungen zu rächen, die Spanien zu Teil wurden, [aber] wenn dort jemand fällt, wird sein Lebewohl Katalonien gelten'.

Opfertodes wird in der katalanischen Literatur zum Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg in den Leistungen der Gefallenen gesehen. Um den Sinn des Heldentodes der katalanischen Bevölkerung vor Augen zu führen wurden in Katalonien nach Ende des Krieges zahlreiche öffentliche Gedenkfeiern für die gefallenen Soldaten veranstaltet.

#### 4.4 Gewaltbereitschaft und Nahkampfeffizienz

Bereits seit dem Gilgamesch-Epos erfolgt die narrative Konstruktion von Maskulinität «unter Einbezug von Gewalt [...]» (Fenske et al. 2016: 14). Gewalt war seit jeher, wie auch der Krieg, die Organisation in Männerbünden und die damit verbundene Meidung des Weiblichen für Männlichkeit konstitutiv (cf. Schröter 2016: 98) und ist als integraler Bestandteil des männlichen Habitus zu betrachten (cf. Fenske et al. 2016: 14). Krieg impliziert die Notwendigkeit und Bereitschaft, Gewalt auszuüben, d.h. für das Vaterland nicht nur zu sterben, sondern auch zu töten. In Bezug auf die Marokkokriegsliteratur ist festzustellen, dass diese von «einer zugespitzten Form gewaltherrlicher [...] Männlichkeit» (Fleischmann 2013: 163) geprägt ist. So werden in der Literatur katalanischer Autoren zum Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg insbesondere die Nahkampffähigkeiten der katalanischen Soldaten als eine Eigenschaft herausgestellt, durch die sich die Katalanen angeblich von den restlichen Spaniern abheben. Diese hatten sie sich durch ihre kriegerische Ausbildung in lokalen Milizen angeeignet. So hatten sie zwar keine Kenntnisse über Kriegstaktiken und militärische Manöver, verfügten aber über besondere Fähigkeiten im Kampf Mann gegen Mann, da Miliz-Soldaten meist nur mit leichten Waffen ausgerüstet waren. Aufgrund ihrer Fähigkeiten im Nahkampf werden die katalanischen Freiwilligen als Krieger *par excellence* dargestellt. Ferrer i Fernández stellt in diesem Sinne fest: «[el catalá] es guerrer de naixensa,/ perquè es soldat de tot cor»<sup>14</sup> (1860b: 40). Auch die Nahkampffähigkeiten Generals Prim werden in der katalanischen Kriegsliteratur herausgestellt, wobei er mit Naturgewalten wie Flutwellen oder Wirbelstürmen

<sup>14</sup> ‘[Der Katalane] ist der geborene Krieger, weil er Soldat von ganzem Herzen ist’.

verglichen wird: «Com brava onada per lo camp rodola,/ y espant sembra y terror aquí y allí,/ crema, abrasa, fereix, mata, capola,/ esbotza, xafa, trinxa y esmicola,/ y venta als enemichs com remolí.»<sup>15</sup> (Camps i Fabrès [1860] 1894: 112)

Um im Nahkampf erfolgreich sein zu können, muss der Soldat eine gewisse Bereitschaft zur Brutalität mitbringen sowie die Fähigkeit, seine Menschlichkeit bzw. sein Mitgefühl für die Dauer des Kampfs zu unterdrücken. Die katalanischen Autoren betrachten ein «hartes» Vorgehen gegen den Gegner nicht als etwas Verwerfliches, sondern vielmehr als etwas im Krieg Notwendiges, das einen guten Soldaten auszeichnet. In *Los voluntaris catalans* von Víctor Balaguer werden die katalanischen Soldaten in diesem Sinne als völlig gefühllos beschrieben: «Avant, y als moros! [...] Homs com nosaltres sols diuen: «Ferro,/ fès ton deber!»<sup>16</sup> ([1860a] 1868: 80)

Um die Kampfkraft der katalanischen Freiwilligen noch deutlicher hervorzuheben, wird diese in der Literatur katalanischer Autoren zum Afrika-Krieg anhand der Beschreibung konkreter Kampfhandlungen illustriert, bei denen die oben bereits angedeutete Härte unterstrichen wird. In dem Lied *Los nets dels Almugavers* von Josep Anselm Clavé bringt der Autor zum Ausdruck, dass die katalanischen Freiwilligen sich die Hände mit afrikanischem Blut waschen wollen: «Aném!/ Y en sanch de africans/ Sabrém/ Tenyir nostras dagas!/ Aném!/ Y ab sanch de africans/ Sabrém/ Rentar nostras mans! [...] Y al pit dels villans/ Sabrém/ Clavar nostras dagas!/ Aném!»<sup>17</sup> (1861: 114-115) Mehrfach wird betont, dass man mit den Marokkanern kein Mitleid empfinden darf: «Sens pietat, viva Dèu,/ Raije á dolls sa vil sanch!/ Sens pietat fèrs sembrém/ De cadáveres llur camp!»<sup>18</sup> (ibid.: 118).

---

<sup>15</sup> 'Wie eine wilde Welle rollt er über das Feld und Schrecken und panische Angst verbreitet er hier und dort, verbrennt, verwandelt in brennende Glut, verletzt, tötet, zerstückelt, zerschlägt, zerquetscht, zerhackt und zertrümmert und verjagt die Feinde wie ein Wirbelwind'.

<sup>16</sup> 'Vorwärts und auf die Mauren! [...] Männer wie wir sagen nur: Eisen tu deine Pflicht!'.

<sup>17</sup> 'Gehen wir! Und im Blut der Afrikaner werden wir unsere Dolche zu färben wissen! Gehen wir! Und mit Blut der Afrikaner werden wir unsere Hände zu waschen wissen! [...] Und in die Brust der Niederträchtigen werden wir unsere Dolche zu stoßen wissen! Gehen wir!'.

<sup>18</sup> 'Ohne Erbarmen, es lebe Gott, fließe in Strömen ihr niederträchtiges Blut! Ohne Erbarmen werden wir grausam ihr Feld mit Kadavern besäen!'.

Während das harte Vorgehen der katalanischen Soldaten gegen den marokkanischen Kriegsgegner in der Literatur katalanischer Autoren als im Krieg unvermeidbar dargestellt ist, wird die durch die Marokkaner ausgeübte Gewalt als brutal, grausam, ehrlos und animalisch bzw. unmenschlich verurteilt. Torras bezeichnet den Kriegsgegner als «enemigo cruel» (1859: 2) und Balaguer berichtet in seiner Chronik davon, dass die marokkanischen Soldaten die spanischen Gefangenen verstümmelten und enthaupteten, um anschließend ihre Köpfe mitzunehmen und sie als Zeichen ihres Sieges zu präsentieren (cf. 1860b: 39). Der verwerflichen ritualisierten Gewalt der marokkanischen Soldaten, die als unehrenhaft erscheint, wird somit die im Krieg überlebensnotwendige und daher gerechtfertigte Gewalt der katalanischen Freiwilligen gegenübergestellt.

#### 4.5 Ritterlichkeit und Ehrenhaftigkeit

Obwohl General Prim und die katalanischen Freiwilligen durchaus hart gegen ihre Feinde vorgingen, wird ihnen in der Literatur katalanischer Autoren zum Afrika-Krieg doch eine ritterliche «edle» Verhaltensweise attestiert. Ritterliche Maskulinität erfordert neben einem gekonnten Umgang mit Waffen auch moralische Werte (cf. Martschukat et al. 2016: 113). So konstatiert Schuhen, dass ritterliche Männlichkeit Tugenden wie etwa Treue und Ehre beinhaltet, wobei Letztere als höchstes aller ritterlichen Ideale gilt (cf. 2016: 318) und in der geschichtlichen Entwicklung von Männlichkeitsidealen und der Konstruktion von Maskulinität eine bedeutende Rolle spielt (cf. Fenske et al. 2016: 18). Ein Gewinn an Ehre bedeutet gleichzeitig auch einen Gewinn an Männlichkeit, die wiederum die Stärke der Nation zum Ausdruck bringt. In diesem Sinne betonen die katalanischen Autoren die hohe Moral und das ehrenhafte Verhalten der katalanischen Soldaten. Damàs Calvet konstatiert: «Héroe, es qui batalla ab nòble idea al cor»<sup>19</sup> (Calvet 1860: 1). In zahlreichen Texten wird ausdrücklich hervorgehoben, dass die Freiwilligen Zivilisten oder Feinden, die verwundet sind oder sich bereits ergeben haben, keine Gewalt

---

<sup>19</sup> 'Ein Held ist derjenige, der mit einer edlen Gesinnung im Herzen kämpft'.

antun: «Rendidos dicen los nuestros,/ para todos hay perdon» (Torras 1859: 2). Da auch das traditionelle kastilische Männlichkeitsideal einen ritterlichen Ehrenkodex beinhaltet, heben die katalanischen Autoren ausdrücklich hervor, dass die Katalanen diesen von allen Spaniern am besten verkörpern: «Soldats som de la terra mes alta en hidalguía»<sup>20</sup> (*El cañon rayado*, 31.3.1860).

## 5 Fazit

Die Analyse der Literatur katalanischer Autoren zum Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg hat gezeigt, dass diese gezielt dazu genutzt wurde, ein heroisches soldatisches Männlichkeitsbild zu verbreiten, das die Katalanen als viriles und kriegerisches Volk erscheinen ließ und die Stärke der katalanischen Kultur zur Ausdrucksform brachte, die sich nach einer jahrhundertelangen politischen, kulturellen und sprachlichen Dekadenz aufgrund der Unterdrückung durch den spanischen Zentralstaat Mitte des 19. Jahrhunderts am Beginn eines kulturell-nationalen Aufschwungs (*Renaixença*) befand. Die in der Kriegsliteratur konstruierte Männlichkeit war von entscheidender Bedeutung für die katalanische Identität und diente zur Abgrenzung gegenüber der gesamtspanischen Identität. Um sich von der von anderen europäischen Großmächten u.a. aufgrund des Verlusts eines Großteils des Kolonialreichs in Lateinamerika und der Spanien unterstellten Rückständigkeit als dekadent betrachteten spanischen Männlichkeit zu differenzieren, entwerfen die katalanischen Autoren ein heroisches Männlichkeitsbild, welches sie durch die Inszenierung erhabener Kampfszenen und die mythische Überhöhung des Helden todes erreichen. Dem katalanischen General Joan Prim und den katalanischen Soldaten werden Eigenschaften wie Belastbarkeit, Widerstandsfähigkeit, Mut, hohe Risikobereitschaft, Ehrenhaftigkeit sowie hohe Nahkampfeffizienz, die sich die Katalanen während ihrer Ausbildung in lokalen Milizen aneigneten, zugeschrieben, in denen sie die Soldaten des regulären spanischen Heers noch übertreffen und somit das soldatische Maskulinitätsideal besser verkörpern als diese.

---

<sup>20</sup> 'Wir sind Soldaten des Landes mit der größten Ritterlichkeit'.

## Bibliographie

### Primärliteratur

- Balaguer, Víctor. [1860a] 1868. «Los voluntaris catalans». In: Balaguer, Víctor: *Poesías Catalanas Completas*. La Bisbal: Estab. Tip. de Antoni de Torbes, 72-91.
- 1860b. *Jornadas de gloria ó los españoles en África*. Bd. I. Barcelona: Lopez Bernagosi.
- 1860c. *Jornadas de gloria ó los españoles en África*. Bd. II. Barcelona: Lopez Bernagosi.
- 1860d. *Reseña de los festejos celebrados en Barcelona, en los primeros días de mayo de 1860*. Barcelona: Lopez Bernagosi.
- Calvet, Damas. 1860. *Al héroe popular de la guerra de África*. Figueras: Impr. de L. Liegeville.
- Camps i Fabrés, Antoni. [1860] 1894. «Als catalans en la guerra d'Àfrica». In: Camps i Fabrés, Antoni: *Poesías*. Manresa: Sant Joseph [1860] 1894, 111-115.
- Clavé, Josep Anselm. 1861. «Los nets dels Almugavers». In: Clavé, Josep Anselm: *Flores de Estío: Poesías*. Barcelona: Ramirez 1861, 113-125.
- Ferrer i Fernández, Joseph Antoni. 1860a. *Ja hi van al Àfrica*. Barcelona: Impr. de la Publicitat de Antoni Flotats.
- 1860b. *Minyons, ja hi som*. Barcelona: Impr. de la Publicitat de Antoni Flotats.
- Landa, Juan. 1860. *Un soldado voluntario, ó la toma de Tetuan*. Barcelona: Impr. de N. Ramirez.
- Rubió i Ors, Joaquim. 1860. «Los catalans en Àfrica». In: *Jocs Florals de Barcelona en 1860*. Barcelona: Manero, 131-143.
- Torras, José. 1859. *Segunda y tercera batallas*. Barcelona: Impr. de F. Sanchez.
- 1860. *La paz con Marruecos*. Barcelona: Impr. de F. Sanchez.

### Sekundärliteratur

- Acaso Deltell, Salvador. 2007. *Una guerra olvidada. La campaña de Marruecos de 1859 y 1860*. Barcelona: Inédita Editores.
- Fenske, Uta; Schuhen, Gregor (edd.). 2016. *Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Narrative von Männlichkeit und Gewalt*. Bielefeld: transcript.
- Fleischmann, Stephanie. 2013. *Literatur des Desasters von Annual. Das Um-Schreiben der kolonialen Erzählung im spanisch-marokkanischen Rifkrieg. Texte zwischen 1921 und 1932*. Bielefeld: transcript.
- Garcia Balaña, Albert. 2002. «Patria, plebe y política en la España isabelina: la guerra de África en Cataluña (1859-1860)». In: Martín Corrales, Eloy (ed.): *Marruecos y el colonialismo español (1859-1912)*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 13-78.
- Kühne, Ina. 2017a. «Els catalans a l'Àfrica». *Die Rolle des Spanisch-Marokkanischen Kriegs von 1859/60 im katalanischen Identitätsdiskurs des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Lang.
- 2017b. ««Pàtria, ja tornas á tenir historial!» La influencia de la Guerra de África sobre el desarrollo de la identidad catalana». In: von Tschilschke, Christian; Witthaus, Jan-



- Henrik (edd.): *El otro colonialismo. España y África, entre imaginación e historia*. Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert, 77-103.
- . 2018. «A l'Àfrica minyons!». Zur Konstruktion katalanischer Identität in den Gemälden und Zeichnungen Marià Fortunys und Francesc Sans Cabots zum Ersten Spanisch-Marokkanischen Krieg (1859-1860)». In: *Hispanorama*. Vol. 162, N° 4, 4-11.
- Levsen, Sonja. 2006. *Elite, Männlichkeit und Krieg*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Martschukat, Jürgen; Stieglitz, Olaf; Albrecht, Daniel. 2016. «Geschichtswissenschaft». In: Horlacher, Stefan; Jansen, Bettina; Schwanebeck, Wieland (edd.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 104-126.
- Mosse, Georg L. 1993: *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schmale, Wolfgang. 2003. *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000)*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Schröter, Susanne. 2016. «Ethnologie». In: Horlacher, Stefan; Jansen, Bettina; Schwanebeck, Wieland (edd.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 94-103.
- Schuhen, Gregor. 2016. «Französische, italienische und spanische Literatur». In: Horlacher, Stefan; Jansen, Bettina; Schwanebeck, Wieland (edd.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 318-330.





Ana Nenadovic (Berlin)

## **Performing Feminism, Autobiography, and Testimony. Feminist Rap in Latin America.**

This article focuses on selected Latin American female rap artists (Anita Tijoux, Rebeca Lane, and the duo Krudas Cubensi), and the way they perform feminism, autobiography and testimony through their lyrics and performances. The analysis concentrates on the synergies between the texts themselves, the official music videos shared on YouTube and the background music. It aims to demonstrate that only such a synergistic approach to rap allows a profound understanding of its particularities and its contributions to feminist discourses and spaces for feminist testimony in the current rise of both right-wing politics and feminist movements on the continent.

Keywords: *feminist rap; Latin America; performance; performativity; autobiography;*

*Mi rap no es femenino, solo feminista.*  
Rebeca Lane

### **1 Introduction**

Hip hop is not only culture and art, but also protest and empowerment, too. It gives visibility and voice to those (self-)identified as invisible and unheard. Rap, one of hip hop's artistic expressions, thus, becomes a poetry of the oppressed. Rap artists seek inspiration in their own lives and construct their selves through the lyrics.

Due to the manifold possibilities of artistic creation, resistance and empowerment that hip hop culture holds, it has spread from the US to the entire world, establishing bonds between those commonly referred to as subaltern groups. Even though rap is often associated with the misogynistic objectification of women, it can also be used as a means of the feminist agenda. In fact, during the 1990s a new feminism – hip hop feminism – emerged in the US. Female artists have been expressing their criticism of male chauvinist expressions in rap and discussing feminist issues through rap ever since.

In this article, I aim to focus on recent feminist rap in Latin America and to explore how the artists perform their feminism, write their life-stories, and create new memory spaces through their lyrics and performances in YouTube videos. Considering the great number of feminist rap artists in Latin America, it is impossible to give a general overview. Instead, this article will focus on a few selected artists whose impact goes beyond their national contexts, and who explicitly engage in feminism. After giving a brief overview of the origins and the evolution of hip hop, in general, and hiphop feminism, in particular, the article concentrates on the lyrics themselves, on distinct approaches of reading and interpreting them, either as poetry or as life-narratives. It concludes with the proposition of combining both suggestions in order to achieve a thorough analysis of the lyrics. Finally, the focus turns to specific lyrics, written and performed by the Guatemalan Rebeca Lane, the Chilean Ana Tijoux, and the Cuban duo Krudas Cubensi, investigating how the artists define their feminism, construct their selves and open new spaces for memory and testimony for Latin American women through rap.

## 2 From the ghetto to hip hop feminism

*Más que ustedes conocemos la discriminación  
Somos clase humilde, somos color  
Además, somos mujeres, necesitamos amor*  
Krudas Cubensi

Hip hop emerged in the 1970s as a culture of the US ghettos, mainly among Afro-Americans and Puerto Ricans. DJing, rap, break-dancing and graffiti constituted the four elements of expression. Gwendolyn Pough underlines the recent inclusion of film, spoken word, autobiographies, literature, journalism, activism and feminism into hip hop culture (cf. 2007: 79-80). Gilroy and others ascribe the origins of rap to African and Caribbean oral traditions, as griot or toasting (cf. Tickner 2008: 123). Tickner points out that

[s]imilar to rap, both [griot, toasting] are grounded in the lyrical and verbal abilities and the improvisational capacities of the speaker, and often make use of hidden discourses and cultural codes in order to criticize existing relations of domination and discrimination (id.).

Rabaka emphasizes the tight relations between hip hop, the cultural aesthetics of the Harlem Renaissance, and the Black Arts movement, as well as the Civil Rights and Black Power Movements (cf. 2011: 4). Furthermore, he points out the significant role speech occupies in hip hop culture.

Similar to past African American cultural aesthetic and sociopolitical movements, the hip hop generation has inherited African Americans' longstanding emphasis on eloquence, rhetoric, and the spiritual dimensions of the spoken word ... Therefore, is it any wonder that rap music ultimately eclipsed DJing, break-dancing and graffiti to become the major and most visible aspect of hip hop culture? (id.).

Rap, as well as the other expressions of hip hop culture, allowed artists within the marginalised population of the ghettos to express themselves, and to inscribe their experiences on walls (through graffiti), in music (through DJing) or voice (through rap) and on bodies (through break-dancing), thus breaking out of invisibility and voicelessness, and reclaiming their resistance to dominant ideologies (cf. Martínez 1997: 266). The ghetto youth assumed this responsibility and took spaces and voices, thereby breaking out of their subaltern position. By the early 1990s, rap experienced a division into two types of narratives: progressive or conscious rap and Gangsta rap. The latter relinquished the political commitment and favours a celebration of material wealth, violence, drug abuse, and misogyny (cf. Tickner 2008: 124).

Through commercialization, mass media and migrations, the hip hop culture translocated. Rap resorts to symbols, imageries, and cultural codes to expose and simultaneously subvert discourses and practices of domination and discrimination, making it, therefore, a universal art (cf. Tickner 2008: 127; Appadurai 1996: 110-112). Throughout the world, dominant modes of cultural production are re-inscribed in rap and, consequently, they acquire new meanings. Even though the appropriation of rap differs in the individual contexts (cf. Tickner 2008: 122), shared experiences of marginalization and domination constitute a common factor in rap from diverse contexts. Popular cultures' capacity to resist dominant structures as well as the complexity of rela-

tions between hegemonic models and subordinated groups have been disputed at large by thinkers such as Adorno, Marcuse, Clarke, Hall and Gilroy, among others, as Theresa Martínez points out (cf. 1997: 271). Still, she emphasises popular culture's potentiality for resistance asserting that «popular culture may be embedded within and even contribute to a dominant hegemonic framework, but it is still capable of resisting that framework [...]. Rap music is, perhaps, one of the most intriguing examples of such resistance» (ibid.: 272). Nonetheless, it is of great importance to mention the numerous contradictions in rap, regarding, especially, representations of women. While rap aims to raise consciousness on issues as social injustices and racism, sexism, a significant portion of hip hop culture is characterised by misogyny and the objectification of women. Yet, women have been using rap as a way of resistance to confront hip hop's inherent misogyny by creating spaces for themselves and denouncing diverse forms of discrimination within this culture:

Challenging male rappers' predominance, female rap artists have not only proven that they have lyrical skills; in their struggle to survive and thrive within this tradition, they have created spaces from which to deliver powerful messages from Black female and Black feminist perspectives (Keyes 2012: 400).

With the broad commercialization of rap music, the number of female rap artists has increased, as did the resistance against male domination in hip hop culture. On the one hand, numerous US female artists have rejected to be called feminists ever since, in spite of making gender issues subjects of their lyrics. On the other hand, third-wave feminists have theorized about hip hop culture, and thus favoured the development of hip hop feminism (cf. Pough 2007: 80-81). Hip hop feminism does not concentrate solely on the misogynistic representations and objectifications of women in hip hop culture, but goes beyond it, by theorizing about the lives of Afro-American women and female rappers in many aspects, emphasizing their agency and empowerment. Or, as Joan Morgan puts it:

In my quest to find a functional feminism for myself and my sistas – one that seeks empowerment on spiritual, material, physical, and emotional levels – I draw heavily on the cultural movement that defines my generation. As post-Civil Rights, post-feminist, post-soul children of hip-hop we have a dire need for the truth (2012: 418).

Hip hop feminism is intersectional, it takes into consideration gender, race, class, and different sexualities. Female artists appropriate rap and performances as platforms for the deconstruction and reconstruction of female identities (cf. Keyes 2012: 409) and, as the Chilean rap artist Anita Tijoux pointed out in an interview in 2015, obtain spaces and voices to reach a greater audience than academia does (2015).

Despite the correlations between US and Latin American hip hop feminisms, there are significant differences. Firstly, Latin American hip hop feminism includes other racial identities, and does not pertain exclusively to women of African descent. Secondly, it is explicitly transnational, whereas US artists and feminists ignore the existence of other hip hop feminisms, as Saunders indicates (cf. 2016: 180). Thirdly, Latin American female rap artists declare themselves feminists openly and proudly.

Rebeca Lane, Anita Tijoux, and Krudas Cubensi, whose lyrics will be analysed later in more detail in this article, define themselves as feminists. In their lyrics, they combine their political and feminist agendas with personal narratives. They perform their status as Latin American feminists by self-fashioning these identities through constructed conversations with others, be it either men, dominant structures, other women, or the audience. The performativity is based on words belonging to a language that usually denies women the same subjectivity as men, as Irigaray affirms in *Parler n'est jamais neutre* (1985). But as the above-mentioned rap artists repeatedly enunciate the female subjectivity by employing the personal pronoun *she* more often than *he* and by equating the *I* or *we* with *she*, they subvert the language and perform their new identities precisely with words from the subverted language. Through reiterations of these performative acts, they create alternative discourses of femininity, female agency and empowerment.

Aside from defining their feminism in their lyrics, feminist rap artists create spaces for female solidarity, for memory, and for the struggles against the overt sexism Latin American women suffer daily.



### 3 Rap and the poetry of life writing

*Poesía venenosa, por los poros sudo poesía venenosa*  
Rebeca Lane

Through rap, a modern form of poetry, those who are identified as marginalised are given a possibility to write their lives, oppose dominant structures, seize agency, and gain empowerment. Or, as Alexis Pate puts it:

What's more, by speaking in this new rap/poetic form, the speakers could suddenly claim agency. The *transformative power* of rap/poetry is quite amazing. To be a poet, to strive to tell the truth about one's life and circumstances, is also to take some responsibility and, consequently, some control over your social condition. This transformation is actually what coalesces into agency and personal power (2010: 27, my italics).

This transformative power of rap captivates artists from all over the world, and enables them to transfer individual and collective experiences, as well as cultural codes into memory to be shared with others. Pate insists that an effective understanding of rap can only be achieved by consciously focusing on the literary components of the lyrics and reading them attentively. Furthermore, he calls for a separation of text and music, as «[t]he words in rap are almost more important than the music» (Pate 2010: 38). The Brazilian linguist Marília Gessa criticises such a simplistic approach to rap. She points out that Pate only considers written texts as literature and disregards the power of performance, either live or in videos, and advocates a joint analysis of text, both oral and written, and performance for a profound understanding of rap (cf. 2011: 481-482).

By focussing on the artists' premise «to tell the truth about one's life and circumstances» (ibid.: 27), I attend to the life-writing in rap. As Coslett/Lury/Summerfield point out autobiography cannot be defined as a distinct genre. Autobiographical practices reveal themselves in various written, spoken and visual genres (2002: 1), as life-writing is characterized by «shifting and complex boundaries between self and other, past and present, writing and reading, fact and fiction» (Stanley 2002: 40). Hence, rap can be an expression of life-writing. There are different approaches to analysing the autobiographical components of rap lyrics, be it either to trace the connection between the *per-*

*sonal* with the *political* (cf. Coslett/Lury/Summerfield 2002: 2) or to uncover the development of the artist-selves. Hess proposes that «[a]s autobiography centres on the creation of a self, hip-hop narratives focus on the creation of an artist-self, whose success and celebrity are held accountable to the performer's lived experience» (2006: 62). In his article «From Bricks to Billboards. Hip-hop Autobiography», he focuses on commercially successful rap artists like Ice-T, Jay-Z or Eminem, and their progress from marginalization to prominence narrated through their lyrics. He accentuates that

[a]s MCs use their lyrics to chronicle their paths to success, hip-hop becomes more distinctly autobiographical than other popular music forms, where the performer's biography is represented primarily in press materials rather than in songs. Yet, ... I do not want to neglect the complex fictions created in the music through its use of hyperbole, metaphor, and parody, through which rap extends black traditions of Signifying (ibid.: 63).

Rap artists do not simply write their chronicles in the lyrics, they create a different self – the artist-self – through their art, deriving the artist's life stories from the real person's experiences. In conclusion, the *I* in rap lyrics does not necessarily refer to the real-life person, but only to the artist-person created through the lyrics themselves (cf. ibid.: 66). Focusing on referentiality, as De Man does (cf. 1979: 920), this means, that the *I* in her lyrics does not refer to the real person Rebeca Eunice Vargas but to Rebeca Lane, the pseudonym and artist-self.

Like Pate's analysis of rap as poetry, Hess's approach limits the autobiographical components of rap to the lyrics. In her studies on Jamaican dancehall, Hope, however, urges for a broader investigation of various genres of popular music which

arguably function as a form of life writing or self-narration that engages a variety of autobiographical acts to bring the artists | authors and audience | readers into a sphere of mutual creation and interpretation of artistic and social identities (2015: 108).

Furthermore, she insists that «it is critical to examine popular-music lyrics, performances, images, and audience response (where possible) as forms of self-narration that expand the range of texts beyond the purely written» (ibid.: 108). As identities are not fixed attributes, but are produced through cultural

norms, they tend to be unstable and of provisional nature (id.). Moreover, and especially from a feminist perspective, it is indispensable to recognise the impact social institutions have on the creation of selves and the articulation of life-narratives (cf. Stanley 2002: 44).

In my analysis of feminist rap in Latin America I aim to combine Pate's, Gessa's, Hess's and Hope's approaches by attending to both the poetic aspects of rap lyrics as well as to the complex interactions between the written texts and the performances in YouTube videos. Thus, I intend not only to answer De Man's question whether autobiography can be written in verse (cf. 1979: 920), but also to evaluate how feminism, autobiography and testimony are performed through the synergy between rap lyrics and performance in YouTube videos.

#### 4 Performing feminism

*No sumisa ni obediente, mujer fuerte insurgente*  
Anita Tijoux

Many female Latin American rap artists are womanists, that is feminists of colour, who «[l]ov[e] music. Lov[e] dance. Lov[e] the moon. *Lov[e]* the Spirit. Lov[e] love and food and roundness. Lov[e] struggle. *Lov[e]* the Folk. Lov[e] [themselves]. Regardless» (Walker 1983: xii, original italics). In some of their lyrics, they elaborate on their personal definition of feminism, as does the Guatemalan Rebeca Lane in *Bandera Negra (Black Flag)*. Rebeca Lane has her own homepage, where she shares her videos, lyrics and poems with her audience. As she states in her biography, it was through poetry that she got involved in hip hop culture (cf. Lane n.d.). Rap is her means to participate in the preservation of the memory of the genocide, and the struggles of women and other victimised groups in Guatemalan society. Rebeca states about herself: «As a poet she's been committed to her liberation as a woman and the heterosexual roles imposed on her body, and the colonization and militarization of the land she's been born in» (Lane n.d.). Her auto-definition as feminist and poet is also a recurrent motif in *Bandera Negra*.

In *Bandera Negra*, Rebeca speaks to an imagined patriarchal male other. She declares herself a feminist, an anarchist and a guerrillera who fights not with weapons, but with words against silencing and gender prejudices: «Mi rap no es femenino sólo feminista / No busco el poder porque yo soy una anarquista».<sup>1</sup> Her struggles against (neo-)colonization, patriarchal assumptions of femininity and oppression are tightly connected to her family's and the her country's history: «En esta vida y en la anterior soy guerrillera / Me matan pero vuelvo a nacer en esta tierra»<sup>2</sup> – referring to those women who were killed or disappeared during the Guatemalan civil war. One of them was her aunt Rebeca, a poet involved in the guerrilla movement (Lane n.d.). The rap artist symbolises the reincarnation of her aunt – not only was she named after her but she became a poet as well – and all the other disappeared Guatemalan women. Rebeca Lane recovers their voices in order to save their memory from oblivion: «Vengo a vengar con palabras a todos los muertos/ Prefiero cantar una canción en los entierros/ Vine a manchar tu pared con mi grito de esperanza/ Calladas gargantas yo cortaré de una tajada».<sup>3</sup> Her feminism is not meant to constitute a threat to men, as feminism is not aimed against men in general, but against patriarchal structures and inequalities: «No quiero dominarte soy una artista... Tengo millones de huevos en cada ovario/ No me hace más mujer ni a vos te hace menos macho».<sup>4</sup>

Her performative speech acts are underlined by the performativity of her feminism, activism, and anarchism in her performance in the official music video. Rap and activism are combined, as the video shows the rapping Rebeca amid a group of anarchist feminists during the preparations for a manifestation. It is a subversion of numerous male rappers' videos, where a male rapper is surrounded by scantily clad women dancing lasciviously beside him. Whereas in those videos the women are objectified (cf. Pough 2007: 82-83)

---

<sup>1</sup> 'My rap is not female, only feminist/ I am not looking for power because I am an anarchist'. This and all following translations are mine.

<sup>2</sup> 'In this life and my former one I am a guerrilla fighter/ They killed me, but I was re-born on the same soil'.

<sup>3</sup> 'I am here to take revenge with words for all the dead/ I prefer to sing a song at funerals/ I am here to mark your wall with my cry of hope/ Silent throats I will cut in one slice'.

<sup>4</sup> 'I don't want to dominate you, I am an artist/ I have millions of eggs [balls] in each ovary/ They don't make me more of a woman neither you less of a man'.

and perceived through a male gaze, the women surrounding Rebeca assume agency. They write their protests on banners and on their bodies, they read, play the guitar, dance, take photos, and breastfeed their infants. The gaze is female, symbolised by the female photographer. They celebrate female solidarity as they act together in a group of equals; the camera focalises each of them at least once. As spectators, we testify to their seizing of public spaces for the feminist agenda. The group leaves the closed domestic space and marches to a square, in front of a church, with their banners, singing their rap song at the end of the video.

Another female rap artist who performs her feminism through lyrics and performances in YouTube videos is the Chilean Ana María Merino, known as Anita Tijoux. Whereas the persona in Rebeca Lane's *Bandera Negra* performs a feminist anarchist, Ana Tijoux's persona performs manifold female identities in *Antipatriarca* (*Anti Patriarchal*). Still, the addressee is a patriarchal male. Ana María Merino was born in France, after her Chilean parents had fled Pinochet's dictatorship, and returned to Chile after Pinochet lost power (Mineo 2016). Having grown up in a multi-ethnic context, her definition of feminism is not as connected to Latin American experiences as Rebeca Lane's. Tijoux affirms that hip hop, on the one hand, denounces social injustices, but it «can also talk about love, motherhood, and women's empowerment» (id.) – issues she frequently addresses in her rap lyrics.

In *Antipatriarca*, Anita refers to numerous possibilities for women to participate actively, and as equals to men, in society and in relationships:

Yo puedo ser tu hermana, tu hija, Tamara, Pamela o Valentina  
Yo puedo ser tu gran amiga, incluso tu compañera de vida ...  
Yo puedo ser jefa de hogar, empleada o intelectual  
Yo puedo ser protagonista de nuestra historia y la que agita  
La gente, la comunidad, la que despierta la vecindad.<sup>5</sup>

The *I* ('Yo') is not identical to the rap artist herself, rather it is a collective «I» which includes all women; the stories narrated in the lyrics may be derived either from the artist's personal experience or any other woman's. The lyrics

---

<sup>5</sup> 'I could be your sister, your daughter, Tamara, Pamela or Valentina/ I could be your great friend, even your partner... I could be the head of the household, a maid or an intellectual/ I could be the protagonist of our history and the one to cause unrest/ Among the people, the community, I could be the one to wake up the neighbourhood'.

do not simply allow the female listeners/readers to identify themselves with the *I* but seek identification by generalizing it. This is achieved by giving the *I* different names and professions through the words in the lyrics, different nationalities, races and sexual orientations through the images in the YouTube video, implying that the differences are not relevant for the subjectification of the *I*, but only the common experience of resistance to subordination. The *I* is a consciously autonomous and independent woman. Like Rebeca, Anita explicitly identifies patriarchy, and not men in general, as the oppressor that needs to be confronted and resisted. The persona does not intend to isolate herself from men or to refuse involvement with them. On the contrary, she aims for relationships with men, but only those marked by equality: «Yo puedo ser cualquiera, de todas depende de cómo tú me apodas/ Pero no voy a ser la que obedece porque mi cuerpo me pertenece».<sup>6</sup> The persona takes agency and opposes patriarchy through a performative speech act:

Tú no me vas a humillar, tú no me vas a gritar  
 Tú no me vas a someter, tú no me vas a golpear  
 Tú no me vas a denigrar, tú no me vas a obligar  
 Tú no me vas a silenciar, tú no me vas a callar.<sup>7</sup>

Through the expression of her resistance, the persona becomes empowered.

As in *Bandera Negra*, the YouTube video and the music underline the feminist identity performed in the lyrics. It is through the music, specifically the Andean flute, that Anita alludes to her Chilean identity. Due to its construction, the video defines her feminism more explicitly as an intersectional and anti-heteronormative feminism. It features medium-close shots of different people rapping *Antipatriarca*. The people's genders, ages and races differ. They perform various non-heteronormative identities, e.g. a female construction worker, a queer man putting on make-up, a female boxer, a man doing housework, etc.

If in *Antipatriarca*, the integration of queer people in feminism is still implicit and realised only through the performance of queer identities in the

<sup>6</sup> 'I could be anyone of those, it depends on how you call me/ but I won't be the one who obeys because my body belongs to me'.

<sup>7</sup> 'You won't humiliate me, you won't shout at me/ You won't subjugate me, you won't punch me/ You won't degrade me, you won't oblige me/ You won't silence me, you won't shut me up'.

YouTube video, in *Mi Cuerpo Es Mío (My Body is Mine)* it is explicit both in the lyrics as well as in the video. Odaymara Cuesta and Olivia Prendes, who together form the duo Krudas Cubensi, openly challenge the hegemonic discourses concerning race, gender, and sexuality in Cuban society (Saunders 2009: 2). On their homepage they define themselves as «Cuban Hip Hop MCs, Independent Musicians, Poets, Theater [sic] Performers, Educators representing Black & Latin Womyn, Gender not conforming, Immigrants, Queers and People of Color» (Krudas Cubensi) and state explicitly that they «choose the art as a weapon to fight against oppression, for justice, for balance, for our rights, to celebrate the [sic] life» (id.). In *Mi Cuerpo Es Mío*, the lyrics' persona is clearly identifiable with the duo, and, alternative to the approach of Rebeca Lane and Anita Tijoux, Krudas Cubensi perform queerness not only through speech acts, like: «Krudas Cubensi one more time representing womyn and queer people choices», but also through their own bodies and choice of style. In their videos and during performances, both dress gender-neutral or what is considered to be men's clothes and Odaymara proudly displays her goatee beard.

Krudas Cubensi assume their responsibility to speak for other Afro-Cuban queer women who still have not obtained a voice in a socialist society that silences issues of racial and gender discrimination.<sup>8</sup> This determination is underlined by the YouTube video by featuring only the duo rapping the lyrics. The agency of other women is depicted through the inclusion of photographs from feminist protests all over the world, and through the repetition of slogans of the global feminist left like: «Ni amo, ni estado, ni partido, ni marido».<sup>9</sup> In the Cuban context, the self-definition of left activists constitutes a subversion of underground hip hop, which is usually alienated from the global left, due to its criticism of and distance from the left-wing Cuban government. Krudas Cubensi's feminism is, therefore, international and intersectional. Their lyrics mix Spanish and English and are inclusive of all races: «Desde inmemorables épocas tuvimos grandes hazañas Negras heroínas, blancas, chinas, todas chamanas, indias hermanas/ Luchando por un mejor

---

<sup>8</sup> For further information on racism and sexism in Cuba see: Colón Pichardo (2016); Fernández (2001); Almeida Junco (2011).

<sup>9</sup> 'No master, no state, no party, nor husband'.

mañana».<sup>10</sup> Even though all of the here mentioned rap artists are known internationally, only the Cuban duo uses English in their lyrics or subtitles in their YouTube videos.

Through their lyrics/poems and their performances, these artists manifest their feminist ideas publicly, as the here presented analysis demonstrates. As Rebeca Lane's, Anita Tijoux's and Krudas Cubensi's feminism is tightly connected to their personal experiences and autobiographies, it gives them the possibility not only to perform their feminism through rap, but to integrate their life-stories into their art and to construct their artist-selves through the same means, and create memory spaces for their experiences.

## 5 Performing autobiography

*Porque cuando escribo me siento libre*  
Rebeca Lane

In rap lyrics, the artist-self and the real-life person fuse together. Even though the rappers derive the narratives from their personal experiences, the lyrics construct a life belonging to the artist-selves. The autobiographies portrayed in rap lyrics are, therefore, frequently linked to rap itself and depict the transformation of the real-life persons into rap artists.

In 1977, Anita Tijoux performs the gradual disappearance of Ana María Merino and the rise of Anita Tijoux. At the beginning of the poem, Ana María is born and given an identity/a name she could not choose herself: «Nací un día de junio/ del año 1977 [...] Mi padre solo dijo es Ana María»,<sup>11</sup> but the *I* reclaims a life and voice of its own. Already during her childhood, Ana María (the *I*) aims to understand the world and to construct it according to her own ideas. In her adolescence, she relates to music as well as poetry and, thus, slowly starts transforming into Anita Tijoux: «Mi adolescencia/ Fue una etapa bizarra/ El cuerpo es batería/ Y la cabeza guitarra [...] Mi búsqueda fue me-

<sup>10</sup> 'Since immemorial times we have achieved great deeds Black heroines, White, and Chinese, all shamans, and our indigenous sisters/ Fighting for a better tomorrow'.

<sup>11</sup> 'I was born on a June day/ in the year 1977 [...] My father only said this is Ana María'.



ro/ Proceso de pura pila/ Pupila de poeta».<sup>12</sup> The artist, who seizes a voice, denounces injustices and tries to create her own world; is not a construct but has always been a part of the self: «Mi búsqueda no fue para mí cosa de escenario/ Fue algo necesario».<sup>13</sup> Hence, the emergence of the artist-self Anita Tijoux is portrayed as inevitable. The construction of the YouTube video affirms the gradual metamorphosis of Ana María Merino into Anita Tijoux and traces both their life-journeys. The video shows the viewers with the rapping artist against a background showing paintings of the child and adolescent Ana María, first in Paris and later in Santiago de Chile. So, the real-life person and the artist appear as two different selves, while simultaneously unifying and separating the past and the present, Ana María Merino and Anita Tijoux.

The poem's persona is, in Sara Ahmed's words, a 'willful child' destined to become a 'willful feminist', a woman who will speak up against the injustices and inequalities she perceives regardless of disturbing or bothering others:

I can hear how willfulness is used to judge a girl who is becoming feminist. Her will becomes a willful will insofar as it is defined against a collective or general will. Her own will is deemed to get in the way of what the collective wills. A willful will becomes identified as the will to govern the others. Her willfulness, in other words, is interpreted as a will to power, as if protesting against something masks a desire for that very thing. And then when she speaks the language of injustice, that speech is heard as just another way she imposes her own will on others (Ahmed 2017: 71).

Willfulness is negatively connoted and is used to describe women who are not willing to bow to power and accept their subaltern positions silently. Ahmed, however, suggests appropriating the adjective for the feminist agenda and turning it into a means of the fight against injustices: «Perhaps willfulness turns the diagnosis into a call – do not adjust to an unjust world!» (ibid.: 84). Such a reading concludes that Anita Tijoux narrates her separation from Ana María Merino and portrays her growing into a willful feminist in 1977.

Another rap artist declared willful is Rebeca Lane. In *Poesía Venenosa (Poisonous Poetry)* she gives an insight into the artist-self's life and the harsh criticism she has suffered in Guatemala because of her radical standpoints as an

---

<sup>12</sup> 'My adolescence/ was a strange state/ the body is a drum set/ and the head a guitar  
[...] My search was just/ a process of pure battery/ Pupil of the poet'.

<sup>13</sup> 'My search wasn't a matter of scene for me/ it was something necessary'.

anarchist, feminist, and LGBTQ activist. She openly defies her critics by accepting her willfulness and stating it as her weapon against injustices, inequalities, sexism, and racism:

Lamento mucho no cumplir con sus expectativas  
Lo que pasa es que soy un poco conflictiva  
Me motiva la polémica de las artes escénicas.<sup>14</sup>

[...]

Hoy tengo ganas de cantar incoherencias  
Feminista posmoderna de la eterna primavera  
Intento vivir del arte aunque realmente no quiera.<sup>15</sup>

Like Anita Tijoux, Rebeca Lane affirms that poetry/rap has always constituted an integral part of her being: «Pescar palabras lo traigo de nacimiento/ Me las trago todas para escupir el sentimiento».<sup>16</sup> In *Poesía Venenosa*, the audience gains knowledge of the artist-self, her experiences, her feelings, and her decisions. Any doubts we might have on whether it is the real-life person or the artist-self who narrates her personal history are cast away by the performance in the YouTube video. The latter is constituted by a complex plot as Rebeca Lane appears in three different characters: On stage, she acts as a body displayed on a table and mourned by her female friends, as well as the witch who poisoned her backstage. Furthermore, she is the only person in the house applauding to the play on stage. Hence, in the video, Rebeca Lane plays with the audience's perception of subjectivities, and she encourages us to analyse whose life is being narrated in her lyrics.

While she and Anita Tijoux perform their autobiographies, they also testify to sociopolitical circumstances, be it either Pinochet's dictatorship in Chile or the precarious conditions in which art is created in Guatemala. Rap can, therefore, not only constitute a public space for feminism or life-narratives but it can also be a memory space for testimony.

<sup>14</sup> 'I am very sorry for not fulfilling your expectations/ It is just that I am a bit controversial/ I am motivated by the polemic of the scenic arts'.

<sup>15</sup> 'Today I want to sing incoherencies/ A postmodern feminist of an eternal spring/ I try to live from my art even though I actually don't want to'.

<sup>16</sup> 'Since I was born I have been fishing for words/ I devour them all to spit out the feeling'.

## 6 Conclusions

As shown in this article, the hip hop culture, and rap as one of its artistic expressions, was born in the US-American ghettos, and quickly spread to many parts of the world, including Latin America. Even though rap, especially Gangsta rap, is known for its misogyny, women have seized spaces in this genre, fought against the experienced sexism and expanded rap's epistemology to feminism. Through rap, female Latin American artists contribute to the fight against injustices and inequalities: in their songs/poems they define their notion of feminism – decolonised and intersectional–, they share their personal experiences with their audience, and open new memory spaces for women. A profound analysis of the various shades of the performativity of feminism, autobiography, and testimony can only be achieved through a study of the synergies of the rap lyrics and performances, e.g. in YouTube videos, as Gessa and Hope suggest. By looking both at the text, a modern form of poetry, the performances in videos, which circulate globally via the web, and the background music, we are able to detect elements and nuances in the meanings we might have missed if we had concentrated only on one of the components. Rap is not a form of poetry which should be written down in private and shared purely in its written form; it is an essentially social form of poetry – it can only unfold entirely if performed publicly and engaged in interaction with others. Rap poems often centre around an *I*, which is not necessarily identical to the real-life person, but is a performative construction of the artist-self. This article is dedicated to the analysis of rap poems by Rebeca Lane, Anita Tijoux and Krudas Cubensi in regard to the performative acts of defining their notions of feminism, of constructing their artist-selves, and of opening spaces for (feminist) testimony. As elaborated above, a thorough understanding of the performative processes undertaken in rap poems by these three artists is only successful when we examine the texts, the performance in the YouTube videos, and the music in their combination. This multi-layered approach allows us to access the full meanings of the artists' definitions of intersectional and decolonial feminisms, the substance of their artist-selves as well as the extend of the possibilities rap offers as a medium and place of testimony.

The objective of this article is to widen the research field of hip hop studies in a Latin American context in order to show how conscious feminist rap can contribute to discourses on feminism, while simultaneously creating new spaces for feminist autobiographical expressions and testimonies in times when right-wing politics are on the rise – as are the feminist movements – in the entire continent, threatening the freedom of women, LGBTIQ, and non-binary people. By expanding the analysis from a purely textual level to a wider one, which includes the performance and the music, this article aims to pinpoint the particular characteristics of rap as both a literary and musical genre.

## References

### Primary References

- Anita Tijoux. 2010. «1977». In: *1977*. Nacional Records. CD.  
----- «1977», <https://www.youtube.com/watch?v=yiQ7S38nKog> (last accessed 4.11.2018).  
----- 2014. «Antipatriarca». In: *Vengo*. Nacional Records. CD.  
----- «Antipatriarca», <https://www.youtube.com/watch?v=RoKoj8bFg2E> (last accessed 5.05.2018).  
----- «La rabia no tiene voz», <https://www.youtube.com/watch?v=TKlgS-ho8Z0> (last accessed 5.05.2018).  
Krudas Cubensi. 2014. «Mi cuerpo es mío.» In: *Poderosxs*. Independent. CD.  
----- «Mi cuerpo es mío», <https://www.youtube.com/watch?v=x-Pgwldfx8U> (last accessed 7.05.2018).  
Rebeca Lane. 2013. «Bandera Negra.» In: *Canto*. Outstanding Productions. CD.  
----- «Bandera Negra», <https://www.youtube.com/watch?v=4HbsZhzRBfg> (last accessed 7.05.2018).  
----- 2015. «Poesía venenosa.» In: *Poesía Venenosa*. La Calle Producciones. CD.  
----- «Poesía Venenosa», [https://www.youtube.com/watch?v=K3YVlm3\\_tt8](https://www.youtube.com/watch?v=K3YVlm3_tt8) (last accessed 4.11.2018).

### Secondary References

- Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke Univ. Pr.  
Almeida Junco, Yulexis. 2011. «Género y racialidad: una reflexión obligada en la Cuba de hoy». In: Rubiera Castillo, Daisy; Martiatu Terry, Inés María (edd.): *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*. Havana: Ed. de Ciencias Sociales, 133-149.  
Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Univ. of Minnesota.  
Colón Pichardo, Maikel. 2016. «Racismo y feminismo en Cuba: ¿Dos mitades de una misma naranja? Claves históricas para su estudio». In: *Boletín Americanista*. Año lxvi, Vol. 1, N° 72, 179-198.  
Coslett, Tess; Lury, Celia; Summerfield, Penny. 2002. «Introduction». In: Coslett, Tess; Lury, Celia; Summerfield, Penny (edd.): *Feminism & Autobiography: Texts, Theories, Methods*. London et al.: Routledge, 1-21.  
De Man, Paul. 1979. «Autobiography as De-facement». In: *MLN*. Vol.94, N°5, 919-930.  
Fernández, Nadine. 2001. «The Changing Discourse on Race in Contemporary Cuba». In: *International Journal of Qualitative Studies in Education*. Vol. 14, N° 2, 117-132.

- Gessa, Marília. 2011. «Ritmo e poesia em performance. Uma análise das relações entre texto e música no rap dos Racionais MC's». In: Frederico Augusto Garcia Fernandes et al.: *Anais do I Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís: Vozes, Performances, Sonoridades*. Londrina: UEL, 480-500.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard Univ.Pr.
- Gondouin, Sandra. 2017. «Rebeca Lane: «libre, atrevida y loca», la liberación del cuerpo por una rapera feminista de Guatemala.» In: *Amerika [En ligne]*, Vol. 16, <http://amerika.revues.org/8132> (last accessed 31.10. 2018).
- Hess, Mickey. 2006. «From Bricks to Billboards. Hip-hop Autobiography». In: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Vol.39, N° 1, 61-77.
- Hope, Donna P. 2015. «Exploring Narratives of Contested Gender Identities in Jamaican Dancehall». In: *a/b: Auto/Biography Studies*. Vol.30, N° 1, 107-129.
- Irigaray, Luce. 1985. *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Ed. de Minuit.
- Keyes, Cheryl Lynette. 2012 [2004]. «Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance». In: Neal, Mark Anthony; Forman, Murray (edd.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London et al.: Routledge, 400-412.
- Krudas Cubensi. No date given. «Homepage», <http://www.krudascubensi.com> (last accessed 7.05.2018).
- Lane, Rebeca. No date given. «Rebeca Lane», <https://www.rebecalane.com/> (last accessed 18.05.2019).
- Martínez, Theresa A. 1997. «Popular Culture as Oppositional Culture: Rap as Resistance». In: *Sociological Perspectives*. Vol.40, N° 2, 265-286.
- Mineo, Liz. 2016. «For Ana Tijoux, hip-hop is home. France-born Chilean found her place in her music.» In: *Harvard Gazette*. April 21, 2016, <https://news.harvard.edu/gazette/story/2016/04/for-ana-tijoux-hip-hop-is-home/> (last accessed 4.11.2017).
- Morgan, Joan. 2012 [2004]. «Hip-Hop Feminist». In: Neal, Mark Anthony; Forman, Murray (edd.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London et al.: Routledge, 414-418.
- Pate, Alexs. 2010. *In the Heart of the Beat. The Poetry of Rap. African American Cultural Theory and Heritage*. Plymouth: Scarecrow Pr.
- Pough, Gwendolyn. 2007. «What It Do, Shorty? Women, Hip-Hop, and a Feminist Agenda». In: *Black Women, Gender + Families*. Vol. 1, N° 2, 78-99.
- Rabaka, Reiland. 2011. *Hip Hop's Inheritance. From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*. Plymouth: Lexington Books.
- Saunders, Tanya. 2009. «La Lucha Mujerista: Krudas CUBENSI and Black Feminist Sexual Politics in Cuba». In: *Caribbean Review of Gender Studies*. Vol. 3, 1-20.
- 2016. «Towards a Transnational Hip-Hop Feminist Liberatory Praxis: A View from the Americas». In: *Social Identities*. Vol. 22, N° 2, 178-194.

- Stanley, Liz. 2002. «From 'Self-Made Women' to 'Women's Made-Selves'? Audit Selves, Simulation and Surveillance in the Rise of Public Woman». In: Coslett, Tess; Lury, Celia; Summerfield, Penny (edd.): *Feminism & Autobiography: Texts, Theories, Methods*. London et al.: Routledge, 40-60.
- Tickner, Arlene B. 2008. «Aquí en el Ghetto: Hip-Hop in Colombia, Cuba, and Mexico». In: *Latin American Politics and Society*. Vol. 50, N° 3, 121-146.
- Vargas, Rebeca Eunice. 2011. «Culturas juveniles y tribus urbanas en la ciudad de Guatemala. El caso de los y las Otaku.»  
[http://www.academia.edu/1088640/El\\_Hip\\_Hop\\_en\\_Guatemala\\_desde\\_la\\_perspectiva\\_de\\_los\\_Estudios\\_Culturales](http://www.academia.edu/1088640/El_Hip_Hop_en_Guatemala_desde_la_perspectiva_de_los_Estudios_Culturales) (last accessed 31.10.2018).
- Walker, Alice. 1983. *In Search of Our Mothers' Gardens*. San Diego et al.: Harcourt Brace Jovanovich.







Romina Irene Palacios Espinoza (Salzburg)

## **Schmerzhafte Erotik: kranke Körper und sexueller Genuss in *El último cuerpo de Úrsula* von Patricia de Souza**

This article is dedicated to the analysis of the body, which is staged as sick and painful. *El último cuerpo de Úrsula* by Peruvian author Patricia de Souza is characterized by the connection between body, pain perception and eroticism. Illness and paralysis play a fundamental role in the narrative because they cause the recomposition of the ego, which leads the protagonist, Úrsula Res, to perceive and reflect the fragmentation of her identity and the increasing distance from her body. Through approaches to pain and disability, the expressiveness of the narrativized eroticism of this text, based on an obedient relationship to the body, is revealed.

Keywords: *Literary representation of the human body; illness; pain; eroticism; Patricia de Souza;*

### **1 Einleitung**

Patricia de Souza zählt zu den bemerkenswertesten Stimmen der zeitgenössischen peruanischen und lateinamerikanischen Literatur. In ihren Erzählungen bilden Erotik, Körpererfahrungen und Schmerzempfindung eine wiederkehrende Triade, der ein feministischer und politisch geprägter Diskurs zugrunde liegt.

Das Auftreten einer Krankheit wird in ihren Texten als Wendepunkt eingeführt und unterstreicht dabei die Machtlosigkeit der leidenden und schmerzhaften Körper. Insbesondere findet man diese Körperdarstellung im Text *El último cuerpo de Úrsula* ([2000] 2009a), worauf sich der Fokus der Untersuchung in diesem Beitrag richtet.

Dieses Werk wurde ausgewählt, weil darin die Unfähigkeit, den Leib eigenständig zu beherrschen, umso mehr an Ausdruckskraft gewinnt, als die Hauptfigur beginnt, sich mit existenziellen Fragen auseinanderzusetzen. Vor diesem Hintergrund tritt dementsprechend die Frage nach der Bedeutung des sexuellen Genusses in ihrem Leben auf, wodurch eine Welle von Gedanken, Vorwürfen und Enthüllungen ausgelöst wird.

Anhand dieses Textes soll die Verbindung vom Körper der Hauptfigur, Úrsula Res, mit erotischen Erfahrungen analysiert werden und daraus der Zusammenhang zwischen diesem gebrechlichen Leib, Schmerz und Erotik herausgearbeitet werden.

Ihr körperliches Empfinden nimmt seit ihrer Erkrankung eine fundamentale Rolle in ihrem Leben ein und verursacht eine aufeinanderfolgende Reihe von Ereignissen, welche dazu führen, dass sich die Protagonistin allmählich von ihrem eigenen Körper distanziert und diesen als fragmentiertes und unabhängiges Wesen wahrnimmt.

## 2 Zur Rezeption von Patricia de Souzas Werk

Die positive Rezeption von Patricia de Souzas (*Ayacucho/Peru, 1964 – Paris/Frankreich 2019*) Œuvre beschränkt sich nicht nur auf die peruanische und lateinamerikanische Fachwelt und Öffentlichkeit, sondern erstreckt sich infolge der Übersetzungen von *El último cuerpo de Úrsula* (dt. *Der letzte Körper von Ursula*, 2005) ins Deutsche bzw. von ihrer Kurzerzählung *Desierto* (frz. *Désert*, 2002) ins Französische auch über den deutsch- und französischsprachigen Raum.

Mit *Erótika. Escenas de la vida sexual* (2008) konnte sich Patricia de Souza innerhalb der iberoamerikanischen Literatur etablieren und zieht seither das Interesse von WissenschaftlerInnen an, sich der Analyse ihrer Texte zu widmen. Die wissenschaftlichen Beiträge dazu hoben folgende Aspekte ihres Werkes hervor: (1) Eine konstante gattungsbedingte Oszillation in ihren Erzählungen und ihre selbstbestimmte erotische Vorstellungswelt, welche einen politischen und feministischen Diskurs erkennen lässt.

La sexualité qui devient érotisme grâce à l'imaginaire et au langage est avant tout l'affirmation de ce que Patricia de Souza appelle, reprenant une citation de Flora Tristan, «un être à part entière». [...] Patricia de Souza commence très jeune une carrière d'écrivaine et de journaliste; elle voyage, écrit quelques essais et de nombreuses fictions, la frontière entre les deux genres étant souvent brouillée (Aubès 2015: 27-28).

(2) Wiederentdeckung des Körpers durch den Schmerz, wie insbesondere in *El último cuerpo de Úrsula* zu beobachten ist. Diesen Aspekt beschreibt etwa Carmen Márquez Montes:

En *El último cuerpo de Úrsula* juega la autora con el redescubrimiento del cuerpo a través del dolor, de la parálisis progresiva que la protagonista sufre, parálisis que significa dejar de disfrutar los placeres que su cuerpo le proporciona (2015: 200).

Der Körper bildet somit eine Metapher der Büchse der Pandora in den Werken von Patricia de Souza (vor allem in *Stabat Mater* [2001]; *Electra en la ciudad* [2006]; *Erótika. Escenas de la vida sexual* [2009b]; *El último cuerpo de Úrsula*; et al.), deren Innerlichkeit, wo sich sinnliche Geheimnisse verbergen, sich stets mittels einer brisanten durch den ganzen Text vorherrschenden Ich-Erzählung offenbart.

Betrachtet man den Körper in diesen Werken als eine Büchse der Pandora, so heißt das jedoch nicht, dass das Verbot seiner Öffnung in diesen Texten weiterverwendet wird. Denn der Körper wird in De Souzas Werk nicht komplett verschlossen inszeniert, sondern befriedigt durch seine bewusste Öffnung (und genauer gesagt, durch eine Beschreibung, welche ihn allmählich und zunehmend zerstückelt) den voyeuristischen Blick des Lesers.

In diesem Kontext würde man, dem traditionellen Muster des Mythos zufolge, von seiner antagonistischen Rezeption und Anwendung bei der peruanischen Schriftstellerin sprechen. Das Ergebnis: ein direktes und tief empfundenen narratives Geständnis, in welchem der Leib in den Vordergrund der Erzählung gestellt wird und die Erotik seine Daseinsberechtigung darstellt.

«Denn was der Körper alles vermag, hat bis jetzt noch niemand festgestellt» (Spinoza 2007: 261): Dieses berühmte Zitat von Baruch de Spinoza (in der spanischen Version erscheint das Zitat wie folgt: «Nadie sabe lo que puede el cuerpo – Baruch Spinoza») eröffnet als Epigraph das Werk *El último cuerpo de Úrsula*, welches im Folgenden genauer analysiert wird.

Daraus lässt sich ein intertextueller Bezug ableiten, dessen Wechselwirkung durch das Werk eines dritten Autors noch verstärkt wird, der ebenfalls als Inspirationsquelle für das Œuvre von Patricia de Souza dient: die

«érotique solaire», vorgeschlagen vom französischen Philosoph Michel Onfray (2002), welche die Autorin folgendermaßen begreift:

El erotismo digamos «solar» [...] un método para poder recibir la existencia de los demás, para disfrutarlas, es en ese sentido que veo un erotismo libre, sin demasiada neurosis, lo que no es una batalla ganada (Patricia de Souza im Interview mit Fernández 2012).

### 3 Úrsula Res: zwischen einem (kranken) Körper und dem Ich

Für die Auseinandersetzung der autodiegetischen Erzählerin Úrsula Res (die erzählt und zugleich Hauptfigur im *El último cuerpo de Úrsula* ist) mit ihrem eigenen Körper war eine Krankheit ausschlaggebend, von der der Leser kaum Information bekommt. Der Nachname der Protagonistin (Res = lateinisch für 'Ding, Sache') unterstreicht die Art und Weise, wie sie ihren Körper seit dem ersten Lähmungsabfall wahrnimmt: als bloße fragmentierte Materie:

[...] y ya lo dije, me gusta mucho viajar, estar de paso, ser una desconocida que firma artículos en un diario: Úrsula Res. ¿No he dicho que me llamaba así? Siento mucho haber tardado tanto en revelar mi identidad, o lo que es más correcto, dar el nombre con el cual me reconoce la gente que me rodea [...] No soy sino este cuerpo que se nombra, este cuerpo que se detiene frente a una vitrina deseando poseer objetos, y también aquel que busca un poco de ternura, incluso la de alguien rudo (De Souza 2009a: 81).

Im Mittelpunkt des Textes steht die Erzählung der Folgen dieses Unglücks, was aber nicht unmittelbar den Verzicht auf die Vorgeschichte bedeutet. Diese Vorgeschichte wird immer wieder betont, indem sie als Erinnerungsaufruf und als Grenzsetzung zwischen Gegenwart und Vergangenheit wirkt, wobei sich die Vergangenheit wiederum in zwei Zeitspannen aufteilt: 1) das Leben vor der Erkrankung:

Cuando éramos muy pequeños, mi padre partió al Japón por motivos que nunca comprendimos, dejándonos en el desamparo más completo porque mi madre nunca había trabajado y desconocía lo que significaba el trabajo remunerado (quizás algo tan abstracto como la mayoría de las cosas que le hacían sentir lo que era obligación) y sólo lloraba quejándose de su suerte, pálida y ojerosa, cada vez más distinta y lejana (ibid.: 15).

Und 2) das Leben nach der Krankheit, aber vor ihrer «Gegenwart», in welcher sie erzählt: «¡Ah, queridos recuerdos! Ya empiezan a parecerme lejanos. Mi infancia parece muchas veces irreal, como ese hombre que sueña constantemente que ha sido rey y al final ya no sabe quién es» (ibid.: 109).

Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Erinnerungen der Erzählerin an Ereignisse, die in der Vergangenheit vor ihrer Erkrankung stattgefunden haben (vor allem diejenigen aus ihrer Kindheit) wenig Bezug zu ihrer Physis haben. Anders ausgedrückt: Es wird dadurch betont, dass sich die Selbstwahrnehmung der Hauptfigur seit der Krankheit verändert: einst betrachtete sie sich als ein Ganzes; nun bloß als eine fragmentierte Gestalt.

Gleich zu Beginn beschreibt die Protagonistin die durch die Lähmung verursachten Auswirkungen auf ihre Körperwahrnehmung und verdeutlicht eines der Leitmotive, welches den gesamten Text durchzieht: die Zersplitterung ihrer Identität im Zuge der schmerzhaften (De-)Sensibilisierung ihres Körpers.

Hasta el día en que sufrí mi primera parálisis, mi vida era un conglomerado de hechos más o menos con sentido y armonía. Entendía la contradicción, y hasta el dolor, como parte de esa confrontación entre el mundo y lo que soy en el tiempo y en cada una de esas partículas que lo componen; pero cuando ocurrió el accidente, comprendí algo que estaba más allá de todas las ideas que podía haber aprendido o hasta inventado; comprendí que existía únicamente como carne, materia, moléculas condenadas a transformarse en partículas que ignorarían la sutileza de mis sentimientos; [...] Cuando ocurrió el accidente, entendí lo esencial: que el final empieza por la ausencia de placer (ibid.: 13).

Man beobachtet, dass der Zustand der Protagonistin einen umgekehrten Weg bezüglich der lacanschen Idee der «imaginären Vereinheitlichung des eigenen Körpers» verursacht.<sup>1</sup>

In Übereinstimmung mit Lacan (1949: 449-455) geschieht dieses «Ereignis» bei einem *infans*, das sich zu diesem Zeitpunkt immer noch als ein *corps morcelé* versteht. Es ist der Blick (*regard*) dieses *corps morcelé* in den Spiegel,

<sup>1</sup> «In der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans ist Identifizierung ein transformatorischer Prozess, in dem das Spiegelbild als Repräsentation des Ich, das allerdings noch nicht existiert, akzeptiert wird. Die imaginäre Vereinheitlichung des eigenen Körpers geschieht durch Identifizierung mit dem Bild des Ähnlichen als einer totalen Gestalt; die Identifizierung geschieht und aktualisiert sich in der konkreten Erfahrung, bei der das Kind sein eigenes Bild im Spiegel wahrnimmt» (Hark 1991: 61).

welcher die Vereinheitlichung des Ichs während des Spiegelstadiums (*le stade du miroir*) motiviert und dabei eine *assomption jubilatoire* evoziert (Lacan zitiert nach Folger/Gutiérrez Meza 2017: 7-8).

Der Beginn der Erzählung in *medias res* sowie die körperliche Beeinträchtigung und der Schmerz der Protagonistin aufgrund der Krankheit lassen erkennen, dass ein Paradigmenwechsel erfolgt, da das eigene Vorstellungsbild des Ichs als eine Gesamtheit durch eine zersplitterte Wahrnehmung von sich selbst ersetzt wird. Die Zersplitterung veranschaulicht eine Art Entfremdung, da sich Úrsulas Körper immer weiter von ihrem eigenen anklagenden und akribischen Blick entfernt.

Bernard Andrieu betrachtet diesen Paradigmenwechsel im Hinblick auf das Bedürfnis, welches einem *Subjekt* auferlegt wird und die Neukomposition des Ichs fordert. Außerdem schildert er diesen Paradigmenwechsel unter Berücksichtigung der überraschenden Art und Weise, wie der körperliche Verfall in das Leben dieses *Subjekts* einbricht:

L'accident, [...], la défaillance motrice ou la fatigue physique précipitent le sujet humain dans une handicapabilité jusque là inédite. Se déplacer avec difficulté, [...], découvrir les limites motrices... autant d'expériences dont la nécessité impose au sujet une recomposition de soi. Le corps, [...], doit être re-découvert tant dans les possibilités et limites du schéma corporel que dans l'acceptabilité de l'image d'un corps (Andrieu 2012: 51, meine Hervorhebung).

*Découvrir les limites motrices* («[...] al conocer los límites del sentir», De Souza 2009a: 17) erweist sich im Text als eine Enthüllung, die aus einer neu entstandenen Beziehung zwischen der Hauptfigur und ihrem Körper stammt («ésas son las primeras cosas que tenía que decir, tenía que empezar por hablar de lo que me había revelado mi nueva relación con el cuerpo...», id.).

Der Umgang der Protagonistin mit ihrem Zustand stellt wiederum einen entgegengesetzten Weg dar, im Vergleich zu jener mitleidvollen Reaktion, mit der Kunst und Literatur oftmals die Anfälligkeit und Zerbrechlichkeit der Frau als Beeinträchtigung des weiblichen Körpers inszeniert haben. Diesbezüglich lassen sich einige Parallelen in der Inszenierung der von Krankheit gezeichneten Leiber von Úrsula Res und von Dolores, der Protagonistin des Textes *Dolores* (*Cuadros de la vida de una mujer*) der kolumbianischen Schriftstellerin Soledad Acosta Samper (1988), identifizieren.

Dolores leidet unter Lepra, einer chronischen Infektionskrankheit, welche die Zerstörung von Haut und Schleimhäuten auslöst. Dadurch wird im Text zu einer neuen Ästhetik herausgefordert, die das Bild der vorbildhaften Frau und der äußerlichen Schönheit als Kapital destabilisiert (cf. González-Stephan 2013: 179):

Hace un año que sufro sola, aislada...Mañana es día de San Juan, aniversario de las fiestas de N\*\*\* ¡Las fiestas! ¡Qué de recuerdos me traen a la memorial! Hoy me encontré por casualidad un ramo de jazmines secos ¿podrá creerse que este ser monstruoso que aparece ante mí al acercarme al espejo es la bella niña a quien fueron regaladas estas flores? (Acosta Samper 1988: 82).

Im Roman von De Souza bricht der Körper von Úrsula Res ebenfalls mit der traditionellen Inszenierung des *idealen* weiblichen Körperbildes und mit dem Bild der Zerbrechlichkeit, welches oft durch einen kranken und infolgedessen schwachen Leib dargestellt wird. Denn, je mehr Úrsula das Gespür für ihren Körper verliert, desto weniger hat sie Angst vor ihm und versucht vielmehr, ihn gezielter zu beherrschen zugunsten des Empfindens und *seiner* (sexuellen) Befriedigung:

A los ojos de los demás puede parecer absurdo: ¡qué idiotez, sentir miedo de su propio cuerpo! Pero yo sí lo sentía y me he visto obligada a perderle el miedo, a contemplar sus líneas presintiendo el fluido que corre bajo la piel, a cerrar los ojos para imaginar la estructura ósea y frágil que sostienen los cincuenta y dos kilos de carne que transporto diariamente; he dudado en reconocer con los dedos la topografía que cubre la parte superior del coxis y he padecido al notar la línea cerrada entre las dos masas carnosas de mis glúteos (cosa extraña, el orificio me hacía sentir cierta libertad) mientras me calmaba diciéndome que estaba descubriendo el límite de la materia (De Souza 2009a: 18-19).

Statt eine paternalistische Haltung von ihren männlichen (Interaktions) Partnern zu bekommen, untergraben Úrsula und Dolores, trotz der unterschiedlichen Epochen der Autorinnen, den *Kult der Behinderung* (im weiteren Sinne) als Strategie zur Fetischisierung eines zerbrechlichen und hilflosen weiblichen Körpers.<sup>2</sup> Beatriz González-Stephan äußert über den Hintergrund

<sup>2</sup> «Disability: [...] In representations of people with disabilities, bodily impairment frequently displaces or is made to override commonly recognized markers of Difference and Identity» (Andermahr/Lovell/Wolkowitz 1997: 51).



dieses Kults anhand des Werkes von Soledad Acosta Samper eine Idee, die sich *mutatis mutandis* auf den Text *El último cuerpo de Úrsula* übertragen lässt:

Se generalizó para la mujer de los sectores medios un aire enfermizo, lo que, por otra parte, pedía la protección «paternal» del hombre. El culto a la invalidez [...] se acomodaba estratégicamente al ideal de la mujer doméstica, [...]. Versiones más edulcoradas que ésta, como la preferencia por la Ofelia de Hamlet [...], llenaron la imaginaria de una época que temía perder la hegemonía de las virilidades (González-Stephan 2005: 67).

Ideologisch, so Beatriz González-Stephan, ist die Lepra mit einer unvermeidlichen *Desexualisierung* des Patienten verbunden. Demzufolge und in Anbetracht der Fragmentierung der Materialität des Körpers tauche ein immaterieller Körper (die Stimme) auf, wodurch sich eine Subjektivität kreieren lässt, die im Schreiben der Protagonistin Dolores Gestalt annimmt (cf. González-Stephan 2013: 181).

Im Falle von *El último cuerpo de Úrsula* verursacht die Lähmung ebenso die Desexualisierung der Hauptfigur, jedoch nicht aufgrund der leiblichen Fragmentierung, sondern wegen des Genussverlustes, da Úrsula ihren Körper nicht mehr spüren kann. Dementsprechend ist sie nicht mehr fähig ihn zufriedenzustellen. Auf diese Weise zeigt sich ihr Körper als ein autonomes Wesen. Nun ist das Verlangen nach sexuellem Genuss, welcher Úrsula wegen ihrer Erkrankung vorenthalten wird, das Einzige, was die Beziehung zwischen ihrem (autonomen) Leib und der ersehnten und fernen Vereinigung des Ichs aufrechterhält. Diese Beziehung drückt sich exemplarisch mittels einer erfundenen Sprache aus, die Úrsula anwendet, um «mit ihrem Körper zu sprechen»:<sup>3</sup>

Yo ya inventé un lenguaje para hablar con mi cuerpo, un lenguaje con innumerables construcciones semánticas y sin otra escritura que la de su descomposición, esa suerte de locura de la que hablé antes. ¿No sería formidable? Abandonarnos a esa invención para no quedarnos demasiado solos, he ahí una buena coartada para seguir viviendo. ¿No lo han hecho ya algunos escritores? Destruir el lenguaje e inventarse uno propio (De Souza 2009a: 39).

---

<sup>3</sup> Cf. dazu folgendes Zitat von Hélène Cixous: «Write yourself, your body must be heard...To write an act which will not only realize the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being» (1976: 880).

Je größer die Distanz zwischen Úrsula und ihrer Physis wird, desto mehr gewinnt die Sprache in ihrer Erzählung an Stärke und Bedeutung und dadurch nimmt ihr Körper zunehmend die Funktion eines Ansprechpartners in einer einseitigen Kommunikation bzw. einem einseitigen Dialog ein: «Así, postrada sobre una cama, tuve que aprender a dialogar con mi cuerpo, un diálogo en el cual *él* estableció las reglas, por lo menos al principio. Después, aprenderé a dominarlo, ya verán de qué manera» (ibid.: 14, meine Hervorhebung).

Ursulas körperlicher Verfall spiegelt sich in *ibrer erfundenen Sprache*<sup>4</sup> wider, die auch noch einem öffentlichen Geständnis ihrer Straftat dient, welche aus Verzweiflung über den sexuellen Genussverlust begangen wurde und ein Beispiel für den Zusammenhang von Körper, Schmerz und Erotik darstellt.

#### 4 Körper – Schmerz – Erotik in *El último cuerpo de Úrsula*

Ursulas Leiden verhindert, dass sie sinnlichen (sexuellen) Genuss empfinden kann, was sie mit dem Schlimmsten konfrontiert: «La peor negación: no sentir placer» (id.). Erst im Schmerz ist der Protagonistin bewusst, dass sie ein Leib *ist*, der sich als schmerzhafter Körper autonom verhält und somit den Gegenpol zu einem lustvollen Körper bildet; eine Position, die sich an Helmuth Plessners Unterscheidung von Leib und Körper anlehnt: «ein Mensch *ist* immer zugleich Leib [...] und *hat* diesen Leib als diesen Körper» (1970: 43, Hervorhebung im Original).

In Anlehnung an die Aussage Kants, «Vergnügen ist das Gefühl der Beförderung; Schmerz das eines Hindernisses des Lebens. Leben aber [...] ist, [...] ein kontinuierliches Spiel des Antagonismus von beiden» (1983: 551), meint Anne-Rose Meyer, dass das Verhältnis von Vergnügen und Schmerz positiv konnotiert sei, indem es nicht als eine Opposition, sondern als die Auffassung vom Widerspiel angenommen wird (2011: 197). In diesem Sinne,

---

<sup>4</sup> In Bezug auf diese Idee zeigt sich ebenso suggestiv die Aussage von Didier Anzieu: «Le corps revient. Dans le langage et dans les pratiques sociales. [...] Il est morcelé en objets partiels. La notion d'écriture féminine a particulièrement requis une continuité du corps au langage» (1981: 128).

so Anne-Rose Meyer, sei der Schmerz als Auslöser zu betrachten, denn er motiviere zu einer Änderung und rege zum Nachdenken an; dem Schmerz komme aus diesem Grund eine epistemologische, welterschließende Funktion zu (cf. *ibid.*: 12-13).

Inwiefern lässt sich dieses Widerspiel von Vergnügen (in diesem Fall, genauer gesagt, vom Genuss) und Schmerz in *El último cuerpo de Úrsula* nachvollziehen? Dass der Schmerz und die neue Beziehung zu ihrem Körper Úrsula zu einem existenziellen und epistemologischen Umdenken herausfordern, ist evident. Allerdings verwirklicht sich dieses Widerspiel im Text nicht so deutlich. Es wird eher ein bitterer Beigeschmack wegen der extremen und totalen Opposition zwischen Genuss und Schmerz angedeutet. Es ist gerade dieser Gegensatz, der sich im Nichtvorhandensein des sexuellen Genusses und Verlangen nach körperlichem Empfinden zeigt, welche(r) Úrsula zur Begehung einer Straftat treibt. Aufgrund dieses *gewalttätigen Akts*, an dem Orlando, ihr letzter Geliebter, beteiligt ist, wartet Úrsula im Gefängnis auf ein endgültiges Urteil.

Me condenarán, es posible, y mentiré, mentiré para protegerme [...] Sí, era necesario un acto violento como ése para consolidar mi libertad, y también necesario que otro lo hiciera por mí, que fuese Orlando; [...] Lo hubiese hecho yo si no lo hacía él. Cortaría mis pezones con frialdad. La parálisis no me ganaría esta vez, y eso él lo entendió con los ojos nublados por la frustración y el miedo, quizás atraído por el misterio que encerraba, en un círculo de fuego, a nuestros cuerpos. Orlando decidió llenarse la boca con ellos, de la sangre que fluye por dentro, de la carne; fascinado por esa forma de posesión, para soplarle su aliento vivo. Nadie comprende lo que es una mutilación afectiva, y lo que es peor, que el secreto del cuerpo no existe: es inventado.

Im Grunde genommen liegt den erotischen Erfahrungen von Úrsula, die sich durch ihre Erzählungen rekonstruieren lassen, die Theorie der *solaren Erotik* zugrunde, welche von Michel Onfray vorgeschlagen wurde. Die solare Erotik verteidigt eine schuldfreie Erotik und fördert einen libertären Hedonismus.<sup>5</sup>

Dieser Hedonismus, gemäß Onfrays Theorie, verfolgt die Anerkennung eines *Light-Hearted Eros*, dessen Verwirklichung sich in folgender Weise auszeichnet:

---

<sup>5</sup> Cf. zu diesem Begriff (et al.) und weiteren die Rezension von Michel Onfrays Buch *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire* von Gleyse 2000.

In order to get rid of sexual wretchedness, we must put an end to the perverse logics that enable it. They include the notion of desire-as-lack; considering pleasure (in the form of the fusional couple) to be the nadir of this alleged lack; ignoring the natural necessity of the family and turning it into a concession for the libido, which is itself a problem; glorifying the monogamous, loyal couple that shares the same hearth every day; sacrificing women and the feminine within them; [...] These fictions are useful and necessary for a certain kind of society. But they are ultimately fatal for the individual. Going beyond them will help us construct a light-hearted eros (2015: 61).

Úrsula wird im Gefängnis von den anderen Häftlingen *Libertina* genannt, was sie von einer Frau erfährt, die sie als einzige Kommunikationspartnerin an diesem Ort hat.

Ayer por la mañana, la huanuqueña me preguntó que quería decir «libertina»; le dije que era alguien que tenía su propia moral y sus propios principios, pero que también podría ser alguien que defendiera a cualquier precio, la integridad de sus ideas, y luego le pregunté que a qué venía la pregunta, a lo que ella me contestó que así era como me llamaban sus compañeras; que yo era eso, una libertina, y que le habían dicho que evitara hablar mucho conmigo. ¿Libertina, yo?; [...] Hoy he escrito esta palabra tratando de pensar en lo que significa para mí y escribí: soy una *libertina*, no tengo ni moral ni principios, obedezco a mi cuerpo, le sirvo sin remordimientos, ¿es eso libertinaje? (De Souza 2009a: 98-99).

«Obedezco a mi cuerpo», schrieb Úrsula im Gefängnis und damit wird klar, welche Position ihr Körper und sie in dieser Machtkonstellation einnehmen. Denn es wird deutlich, dass der Leib von Úrsula (komplette) umfassende Autonomie gewinnt, indem er die Protagonistin durch Schmerz, Lähmung und Vorenthaltung des sexuellen Genusses zur Verzweiflung treibt.

Ursulas Gehorsam gegenüber ihrem Körper symbolisiert in gewisser Weise eine Vereinbarung zwischen beiden Beteiligten. Auf dieser Basis lässt sich der Zusammenhang zwischen Körper, Schmerz und Erotik in *El último cuerpo de Úrsula* herstellen: Ihr Leiden und die Lähmung ließen zwar keinen sexuellen Genuss für sie zu; am Schluss aber, und wegen der impliziten Vereinbarung zwischen der Hauptfigur und ihrem Körper, wird der Schmerz zum Grundbestandteil des Höhepunkts der erotischen Erfahrungen der Protagonistin.

No tengo más noche que esta en la cual entrego todo a este placer; y la mentira, la felonía, la crueldad me parecen nada comparadas con esta sensación de volver a sentir mi cuerpo. [...] Sí, era necesario un acto violento como ése para consolidar mi libertad, y también necesario que otro lo hiciera por mí, que fuese Orlando; [...] Lo hubiese hecho yo si no lo hacía él. Cortaría mis pezones con frialdad. [...] Orlando decidió llenarse la boca con ellos, de la sangre que fluye por dentro, de la carne; fascinado por esa forma de posesión, para soplarle su aliento vivo. Nadie comprende lo que es una mutilación afectiva, y lo que es peor, que el secreto del cuerpo no existe: es inventado (ibid.: 115).

Die vollständige Aneignung ihres Körpers zeigt sich durch diese Tat. Der Körper von Úrsula, ihr schmerzhafter Körper, ist aufgrund dieser Tat jetzt nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich verstümmelt aus ihrer eigenen Entscheidung heraus; er ist ihr «letzter» Körper, den sie sich im Namen des Genusses auf diese Weise zu erfüllen erlaubt hat.

## 5 Schlussfolgerung

Das unvorhergesehene Hereinbrechen einer Krankheit in den Alltag der Protagonistin wird in *El último cuerpo de Úrsula* als drastischer Wendepunkt eingeführt, denn dadurch erfahren ihr Leben, ihre Erkenntnisse und die Beziehung zu ihrem Körper eine radikale Veränderung.

Die Erkrankung fordert die Neukomposition des Ichs, deren Auseinandersetzung sich mittels eines allgegenwärtigen Präsenz des Ichs im Text offenbart. Erst, als ihr Körper die Lähmung und den Schmerz spürt, ist ihr bewusst, dass sie einen Körper *besitzt*. Die Distanzierung zwischen Úrsula Res (der autodiegetischen Erzählerin und zugleich Hauptfigur im Text) und ihrer Physis kommt verstärkt sowohl in der Anwendung als auch in der praktischen und symbolischen Funktion der Sprache zum Ausdruck.

Die von ihr *erfundene* Sprache dient zur Aufrechterhaltung der Beziehung zwischen ihrem Körper und der fernen Vereinheitlichung des Ichs. Die Zersplitterung des Ichs findet man in diesem Text auf unterschiedlichen Ebenen, wobei sich die ausdrucksstärksten Formen auf der Ebene der Identität und Körperwahrnehmung von Úrsula Res erkennen lassen.

Diese Zersplitterung der Wahrnehmung von sich selbst nach ihrer Erkrankung führt Úrsula zur Selbstevaluierung, Selbstbeobachtung und zur Annahme, dass sich allmählich eine größere Distanz zwischen ihr und ihrem Körper bildet. Somit verwandelt sich dieser langsam in ein autonomes und selbständiges Wesen, der eine alarmierende Macht und Kontrolle auf sie ausübt.

Das Werk *Dolores (Cuadros de la vida de una mujer)* der kolumbianischen Schriftstellerin Soledad Acosta Samper zeigt in Gegenüberstellung zu *El último cuerpo de Úrsula* von Patricia de Souza, dass sich in beiden Fällen die Inszenierung des Körpers als ein neuer Diskurs und eine neue Ästhetik des weiblichen Körpers erweist.

Ein von Lepra gezeichneter Körper (Dolores) bzw. ein gelähmtes Geschöpf (Úrsula) brechen mit dem gängigen Bild der Zerbrechlichkeit und Hilflosigkeit, dem man bei der Darstellung von kranken (weiblichen) Körpern in der Kunst und Literatur oftmals begegnet.<sup>6</sup>

Ursulas Lähmung löst eine Kette von existenziellen Fragen aus, welche sich die Protagonistin hinsichtlich ihrer Vergangenheit und Gegenwart stellt. Der im Schmerz und in seiner motorischen Fähigkeit beeinträchtigte Körper weckt in Úrsula Erinnerungen an den sexuellen Genuss und seine Befriedigung, welche sie früher einmal für unvergänglich gehalten hatte. Die abrupte und unerwartete Vorenthaltung des sinnlichen Empfindens wegen des Schmerzes führt zur Anwendung von gewalttätigen Strategien, wodurch beabsichtigt wird, die entgangene Vereinheitlichung des Ichs wieder zu erreichen.

Die endgültige Straftat von Úrsula, die Verstümmelung ihres eigenen Körpers und die ihres Geliebten Orlando kann man zugleich als aktiven Widerstand gegen ein System und eine Gesellschaft interpretieren, welche die Suche nach der Erfüllung des sexuellen Genusses verurteilt und dazu tendiert, sie zu unterdrücken, wobei sich noch eine grundlegende Frage stellt: Wer

---

<sup>6</sup> Für ein konkretes Beispiel von Darstellungen kranker und weiblicher Körper in der Kunst, wie etwa die Venus von Milo, die Medusa, die fotografischen Werke von Mary Duffy und Jo Spence usw. siehe den Aufsatz von Davis (2005).

entscheidet über den *eigenen Körper*?<sup>7</sup> Mag sein, dass der nächste Absatz uns Antwort geben kann:

Ayer vino mi abogado, un joven casado con dos hijos, católico, con una mirada que me examinaba como si fuese un bicho raro. Le dije que no admitiría mi culpabilidad en nada, que yo estaba en todo mi derecho, mi cuerpo me pertenece, es lo único que tengo (De Souza 2009a: 113).

*El último cuerpo de Úrsula* vermittelt die Vorstellung eines Leibes, welcher auf einer Zeitlinie ohne die Anerkennung seiner Materialität verläuft; erst wenn diese Zeitlinie durch ein Ereignis unterbrochen wird, welches die Transformation des Körpers bewirkt, so wie im Falle der Protagonistin, wird einem der Körper bewusst.

Die Vorenthaltung des sexuellen Genusses und der Verlust der sinnlichen Empfindsamkeit sind zusammen mit dem Schmerz Elemente, welche die Protagonistin zur Begehung einer Gewalttat und zum (schriftlichen) Geständnis dieser Straftat treiben. In diesem Sinne präsentieren sich Schmerz und Krankheit bei dieser Gewalttat nicht als Hindernis für die Befriedigung der sexuellen Lust, sondern sie bereiten die Grundlage für einen schuldfreien Genuss vor, womit sich diese Erzählung als Narrativierung einer *Erotik* lesen lässt, die sich in den bedingungslosen Dienst des Körpers stellt. Infolgedessen lässt sich aus dieser Analyse die Bildung eines Oxymorons herauskristallisieren, das den Leser mit emotionaler Anspannung bei der Lektüre verfolgt: die Auseinandersetzung eines gelähmten und schmerzhaften Körpers mit dem inzwischen existenziell gewordenen Bedürfnis des sexuellen Genusses.

---

<sup>7</sup> Dazu sagte die Autorin in einem Interview: «En realidad hablé en ese libro [*El último cuerpo de Úrsula*] de un cuerpo político y un cuerpo social, o sea, un cuerpo que se rebela contra lo que asignan como rol en público, uno además socializado, alienado con el peso de su cultura y su época, contra un cuerpo subjetivo que se desea libre e independiente. [...] Hay una idea de sacrificio, de «chivo expiatorio», pero también de los límites de la soberanía de un cuerpo, ¿a quién le pertenece, a la persona, a la sociedad?... hasta cierto punto es un poco un grito de descolonización del cuerpo femenino» (Fernández 2012).

## Bibliographie

- Acosta de Samper, Soledad. 1988. *Dolores (Cuadros de la vida de una mujer)*. In: Ordóñez, Montserrat (ed.): *Soledad Acosta de Samper. Una nueva lectura*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetalero.
- Andermahr, Sonya; Lovell, Terry; Wolkowitz, Carol. 1997. *A Concise Glossary of Feminist Theory*. London et al.: Arnold.
- Andrieu, Bernard. 2012/1. «Après le handicap, quel corps? Agentivité et hybridation». In: *Le Carnet PSY*. N° 159, 51-53.
- Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre*. Paris: Gallimard.
- Aubès, Françoise. 2015. «Imaginaire érotique et affirmation de soi dans l'œuvre de l'écrivaine péruvienne Patricia de Souza». In: *América. Cahiers du CRICCAL*. Vol. 2, N° 46, 27-34.
- Cixous, Hélène. 1976. «The Laugh of the Medusa». In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 1, N° 4, 875-893.
- Davis, Lennard J. 2005. «Visualizing the disabled body. The classical nude and the fragmented torso». In: Fraser, Mariam (ed.): *The body. A reader*. London: Routledge, 167-181.
- De Souza, Patricia. 2000. *El último cuerpo de Úrsula*. Barcelona: Seix Barral.
- 2001. *Stabat Mater*. Madrid: Debate.
- 2002. *Désert*. In: *La Nouvelle Revue Française*. Vol. 569, 298-308.
- 2005. *Der letzte Körper von Ursula*. Sevilla: Lateinamerika Verlag Solothurn.
- 2006. *Electra en la ciudad*. Lima: Alfaguara.
- 2009a. *El último cuerpo de Úrsula*. Lima: SIC.
- 2009b. *Erótika. Escenas de la vida sexual*. Sevilla: Barataria.
- De Spinoza, Baruch. 2007. *Die Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Fernández, Ruben Darío. 2012. «Entrevista a Patricia de Souza+Aportación artística». In: *Revista Excodra*. Vol. 6.  
<https://www.yumpu.com/es/embed/view/NT9kJOXDtK4ZshPB> (zuletzt eingesehen am 10.01.2019).
- Folger, Robert; Gutiérrez Meza, José Elías. 2017. *La mirada del otro en la literatura hispánica*. Zürich: LIT Verlag.
- Gleyse, Jacques. 2000. «Notes de lecture. Michel Onfray. Theorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire». In: *Corps et Culture*. N° 5, 1-17.
- González-Stephan, Beatriz. 2005. «La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica». In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXI, N° 210, 55-75.
- 2013. «La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica». In: *Cuadernos de literatura*. Vol. XVII, N° 33, 164-186.



- Hark, Sabine. 1999. *Deviantes Subjekte. Die Paradoxe Politik der Identität*. Wiesbaden: Springer.
- Kant, Immanuel. 1983. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: ders. (ed.): *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 399-690.
- Lacan, Jacques. 1949. «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique». In: *Revue Française de Psychanalyse*. Vol. 13, 449-455.
- Márquez Montes, Carmen. 2015. «Los placeres robados en El último cuerpo de Úrsula de Patricia de Souza». In: De Mora Valcárcel, Carmen; García Morales, Alfonso (edd.): *Escribir el cuerpo. 19 Asedios desde la literatura hispanoamericana*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 197-208.
- Meyer, Anne-Rose. 2011. *Homo Dolorosus. Körper-Schmerz-Ästhetik*. München: Fink.
- Onfray, Michel. 2002. *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia: Pre-Textos.
- Onfray, Michel. 2015. *A Hedonist Manifesto. The Power to Exist*. New York: Columbia University Press.
- Plessner, Helmuth. 1970. *Lachen und Weinen*. In: Plessner, Helmuth (ed.): *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt: Fischer, 11-171.





Tanja Prohl (Bamberg)

## ***Insécurité linguistique* im Französischen? Eine Untersuchung nichtstandardsprachlicher Lexik auf Basis eines YouTube-Korpus**

When it comes to linguistic norms in France, *one* standard will be immediately evoked – *le bon usage*. This version of traditional French is taught at school and has been serving as a model ever since the French Revolution. Yet – and maybe as a counter-reaction to such strict and prescriptive norm – there exists a multitude of alternative forms, especially with regard to the lexis, which are marked by different registers or styles. Thus, the French language is characterized by lexical doublets in the transition area between *standard* and *familier*. A varied terminology in the description of styles in dictionaries as well as a stigmatisation of the nonstandard lead to speaker insecurities and to a general devaluation of the parallel vocabulary. What are the consequences of this in speech behaviour? Is there a remarkable difference between speech behaviour and prescriptive norm? Do speakers show any sign of linguistic insecurity when using nonstandard structures? The research issue will be addressed by means of a qualitative analysis of videoblogs from French YouTubers.

Keywords: *Sprachliche Unsicherheit; gesprochenes Französisch; Lexik; Norm; Nonstandard;*

### **1 Motivation der Fragestellung**

Im Französischen<sup>1</sup> ist die präskriptive sprachliche Norm stark ausgeprägt. Armstrong/Pooley sprechen diesbezüglich von einer ‘heiligen Aura’ («sacred aura»), die vom Standard ausgeht (2010: 100). Als wesentlicher Grund für eine derartige normative Perspektivierung der Sprache kann die Tatsache genannt werden, dass der Nationalgedanke – eng geknüpft an das Ideal einer einheitlichen, gemeinsamen Sprache – in Frankreich im europäischen Vergleich früh heranreift und verteidigt wird. So macht auch Van Goethem deutlich, dass bereits unter Ludwig dem XIV. und dessen Nachfolgern sowie unter Napoleon eine strenge Sprachpolitik betrieben wird (1991: 193-194). Darüber hinaus trägt das Prestige des Französischen als Sprache der Wissenschaft und

---

<sup>1</sup> Die Untersuchung bezieht sich ausschließlich auf das Französische in Frankreich.

Kultur im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts zu einem verstärkten Festhalten am Standard bei. Spätestens seit der Revolution gilt die französische Sprache als kohäsives Mittel zur Einigung des Volkes. Als Resultat konstatiert Lodge in Frankreich eine ausgeprägte Phase der «maintenance of the standard» (1993: 237-238).

Ein wesentlicher Verteidiger der präskriptiven französischen Norm ist nach wie vor die Académie Française. So kommentiert sie die im eigenen Wörterbuch als *fam.*, *pop.*, *vulg.*, *arg.* oder *trivial* markierte Lexik wie folgt:

Il nous est également apparu que nos notations habituelles : familier, populaire, vulgaire, argotique, trivial, avaient de moins en moins d'effet dissuasif, comme si, même assortis de ces mentions, le fait que des mots grossiers soient mentionnés «dans le dictionnaire» autorisait leur emploi sans discernement ni retenue. Que nous ayons dû en faire état, parce qu'ils sont d'un usage parlé, hélas fréquent, ne saurait constituer un encouragement à s'en servir en aucune occasion qui commande, oralement ou dans l'écrit, un langage correct (1992: VI).

Die nichtstandardsprachlichen Ausdrücke werden vereinheitlichend als «mots grossiers» bezeichnet. Die Verwendung des Wortschatzes innerhalb der französischen Sprachgemeinschaft sei «hélas fréquent» sei; dennoch wird von deren Gebrauch sowohl in mündlichen als auch in schriftlichen Kontexten abgeraten, sofern ein korrekter Sprachgebrauch angestrebt wird. In der Tat gelten damit sämtliche vom Standard abweichenden Lexeme lange Zeit als stigmatisiert (Duneton 1998: 28). Das soziale Element von Sprache wird hier besonders deutlich: Ein Abweichen vom Standard durch die Verwendung diatopisch, diastratisch oder diaphasisch niedrig markierter Formen kann mitunter soziale Ausgrenzung zur Folge haben. Anders herum ist der Gebrauch der präskriptiven Norm ein Mittel der sozialen Anerkennung und Integration. Diese Formel besitzt innerhalb der französischen Sprachgemeinschaft lange Gültigkeit. Lodge bezeichnet die Tendenz als das Vorherrschen von *overt prestige* vor *covert prestige* (Lodge 1993: 234). Das bedeutet, dass soziale Akzeptanz mittels normkonformen Sprechens erreicht wird, nicht durch den Gebrauch von Soziolekten oder Slang.

Tatsächlich aber hat das beschriebene Parallelvokabular – wie auch im Zitat der Académie Française deutlich wird – mittlerweile Eingang in die französische Alltagskommunikation gefunden. Branca-Rosoff stellt in einer

Untersuchung auf Basis eines Korpus des gesprochenen Pariser Französisch<sup>2</sup> ein «déplacement des normes en français contemporain» (2012: 25) fest und beschreibt einen Wortschatz, den sie als nur «faiblement stigmatisé [...]» (id.) charakterisiert. Damit kann man die Frage stellen, inwiefern der Gebrauch eines vom Standard abweichenden Vokabulars im zeitgenössischen Französischen noch als pejorativ konnotiert gelten kann. Handelt es sich um sprachliche Formen, mit deren Verwendung Unsicherheit bei den Sprechern einhergeht – die als minderwertig im Vergleich zum Standard empfunden werden? Oder ist der Parallelwortschatz nicht viel mehr zu einem festen Bestandteil der französischen Sprache geworden, dessen Gebrauch in informellen Kontexten gerade für Authentizität und damit soziale Anerkennung sorgt? Diese Fragestellung soll im Folgenden behandelt werden.

## 2 Definition sprachlicher Unsicherheit

Das in den 1960er Jahren von Labov (1966) begründete Konzept der sprachlichen Unsicherheit wird innerhalb der Linguistik divers diskutiert (cf. Bretegnier/Ledegen 2002; Kessler 2009; de-Matteis 2010). Ursprünglich beschreibt Labov die Unsicherheit als Begleiterscheinung der sozialen Mobilität und des Strebens nach sozioökonomischem Aufstieg. Dementsprechend konstatiert er eine verstärkte Betroffenheit in der unteren Mittelschicht (2006: 318). Mit dem Entstehen des Mittelstands im 17. und 18. Jahrhundert und einer Durchlässigkeit in der sozialen Hierarchie steht die Anerkennung einer externen sprachlichen Norm der Korrektheit in Verbindung (ibid.: 322). Für die Wahrnehmung einer sprachlichen Unsicherheit ist also stets das Bewusstsein um eine prestigeträchtige Norm die Voraussetzung, wie sie im Französischen der *bon usage* darstellt.

Ohne an dieser Stelle auf die verschiedenen Konzeptionen einzugehen, soll diejenige Auffassung von sprachlicher Unsicherheit vorgestellt werden, die für die Fragestellung von Bedeutung ist. Es handelt sich dabei um die

---

<sup>2</sup> *Corpus du Français Parlé Parisien des années 2000*, konsultierbar unter: <http://cfpp2000.univ-paris3.fr/index.html> (zuletzt eingesehen am 27.05.2017).

subjektive Komponente der Unsicherheit, wie sie von Seiten des Sprechers oder der Sprachgemeinschaft empfunden wird. Trudgill/Hernández Campoy definieren sie wie folgt:

[...] motivaciones actitudinales que llevan a los hablantes a tener sentimientos negativos sobre su propia variedad materna, o sobre algunos aspectos de ella, y que les hacen sentirse inseguros sobre su valor o «corrección». Esta inseguridad puede hacerles intentar acomodarse a, o adquirir, formas de habla de mejor estatus, y puede conducir a hipercorrección a los hablantes o a hipercorrección laboviana a los grupos sociales (2007: 182-183).

Der subjektive Aspekt tritt in der Definition deutlich hervor; im Vordergrund stehen Gefühle und Empfindungen der Sprecher hinsichtlich ihrer Muttersprache. Im Falle der sprachlichen Unsicherheit sind die Emotionen in Bezug auf das eigene Sprachverhalten negativ, da die verwendeten Ausdrücke ein vermeintlich niedriges Ansehen besitzen. Für das Französische wurde ersichtlich, dass insbesondere Normabweichungen stigmatisiert und negativ konnotiert sind. Die prestigeträchtige Varietät ist der Standard, divergierende Formen gelten als minderwertig. Wie in Kapitel 1 herausgearbeitet wurde, hat diese Bewertung in Frankreich eine lange Tradition und ist in den Köpfen der Sprecher verankert. Als potenzielle Folgen der Unsicherheit nennen Trudgill/Hernández Campoy (2007) beispielsweise die Übernahme von prestigeträchtigen Sprechweisen oder das Auftreten von Hyperkorrekturen. Die stigmatisierten Formen werden dabei auch aus Angst vor sozialer Exklusion gemieden (cf. de-Matteis 2010: 656).

Zur Überprüfung von sprachlicher Unsicherheit scheint die lexikalische Ebene insofern besonders geeignet, als lexikalische Begriffe auch für linguistisch nicht ausgebildete Sprecher salient sind (Beeching 2011: 41-42). Dementsprechend ist davon auszugehen, dass eine bewusste Sprachsteuerung zur Vermeidung sozialer Ausgrenzung beziehungsweise in dem Bestreben nach sozialer Anerkennung zuerst im Bereich der Lexik stattfindet. So soll in Kapitel 3 das vorgestellte Konzept der sprachlichen Unsicherheit für die französische Sprachgemeinschaft in Hinblick auf die Verwendung einer vom Standard abweichenden Lexik hinterfragt werden.

### 3 Empirische Untersuchung nichtstandardsprachlicher Lexik

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht ein Wortschatz, der auf Alltagskonzepte referiert. Im Vergleich zu spezifischem Fachvokabular wird er in der gesprochenen Sprache und im informellen Bereich häufig verwendet. In den folgenden Unterkapiteln werde ich die Beschaffenheit des Alltagswortschatzes zunächst genauer definieren und anschließend Methode, Korpus und Ergebnisse der Studie vorstellen.

#### 3.1 Untersuchungsgegenstand

Im zeitgenössischen Französischen existiert – insbesondere im Bereich des hochfrequenten Alltagswortschatzes – ein Parallelvokabular, das den Standard doppelt. Blanche-Benveniste beschreibt das Phänomen wie folgt:

On voit aussi qu'une partie des Français, parmi les plus éduqués, utilisent en privé un vocabulaire familier qui «double» leur vocabulaire plus soigné, ce qui n'a pas d'équivalent dans les langues voisines (2003: 324).

Bei dem Vokabular, das Blanche-Benveniste als *familier* bezeichnet, handelt es sich um Konzepte wie *arbeiten*, *essen* oder *Geld*, die im Alltagsgeschehen eine große Rolle spielen. Standard- und Parallelvariante wären für die oben genannten Fälle beispielsweise *travailler* vs. *bossier*, *manger* vs. *bouffer* oder *de l'argent* vs. *du fric*.

Wie die Autorin hervorhebt, geht sie damit auf eine Besonderheit des Französischen ein, die sich so nicht in europäischen Nachbarsprachen findet. Auch im Deutschen gibt es alternative Ausdrücke für *arbeiten*: hier ließen sich unter anderem *schaffen*, *schuften* oder *malochen* anführen. Doch sind die entsprechenden Parallelwörter in der Regel dialektal markiert (*schaffen*), enthalten eine zusätzliche semantische Komponente, die dem neutralen *arbeiten* fehlt (cf. [+ harte, körperliche Arbeit]) oder sind zusätzlich – sowohl inhaltlich als auch sozial – pejorativ konnotiert (*malochen*, *schuften*). Im Französischen jedoch werden die Ausdrücke dem Zitat Blanche-Benvenistes entsprechend in privaten Kontexten überregional und unabhängig vom



Bildungshintergrund gebraucht. Dabei gilt es zu beachten, dass das Merkmal [+ harte, körperliche Arbeit] zunächst auch in *bossier* (< *la bosse*, dt. ‘der Buckel’) enthalten war. Die frequente Verwendung des Lexems für sämtliche Arbeiten – beispielsweise auch die Arbeit am Computer – lässt jedoch darauf schließen, dass diese zusätzliche semantische Information im zeitgenössischen Französischen verloren gegangen ist und *bossier* nunmehr ähnlich neutral gebraucht wird wie *travailler*.

Im Folgenden soll insbesondere überprüft werden, inwiefern die abwertende Komponente des parallelen Alltagswortschatzes weiterhin besteht oder abgebaut wurde. Hier wird es weniger um die inhaltliche Seite gehen, als vielmehr um die soziale. Wie in Kapitel 1 aufgezeigt wurde, geht der Gebrauch einer vom Standard abweichenden Lexik lange Zeit mit einer Stigmatisierung des Sprechers einher. Das kann zu sozialer Ausgrenzung und damit zu Unsicherheiten der Sprecher bei der Verwendung der Lexeme führen. Anhand der folgenden Untersuchung soll auf der Basis realen Sprachverhaltens überprüft werden, ob nach wie vor Zeichen sprachlicher Unsicherheit in Zusammenhang mit dem Gebrauch nichtstandardsprachlicher Begriffe auftreten.

### 3.2 Methode

Wie aus dem hier zugrundeliegenden Konzept der *sprachlichen Unsicherheit* hervorgeht, handelt es sich dabei in erster Linie um subjektive Wahrnehmungen der Sprecher in Bezug auf vom Standard abweichende Varianten, die mit negativen Gefühlen und Einstellungen einhergehen. Derartige Emotionen scheinen auf der Basis von Texten zunächst schwer überprüfbar. Möglich wäre dies beispielsweise durch die Arbeit mit Fragebögen, in denen die Teilnehmenden explizit zu ihren Einstellungen bestimmten Ausdrücken gegenüber befragt werden. Der Nachteil eines solchen Vorgehens besteht jedoch darin, dass die Einstellung der Sprecher zum Nicht-Standard dadurch stark in deren Bewusstsein gerückt wird. Damit wird eher die rationale Auseinandersetzung mit den jeweiligen Äußerungen initiiert und weniger die spontane emotionale Komponente erfasst. Aus diesem Grund erscheint es

140

vielversprechend, anhand von tatsächlichem Sprachverhalten auf sprachliche Unsicherheit oder Sicherheit der Sprecher zu schließen.

Um dies zu ermöglichen, müssen überprüfbare Kriterien elaboriert werden, anhand derer sprachliche Unsicherheit bewertet werden kann. In ihrer Definition nennen Trudgill/Hernández Campoy bereits mögliche Konsequenzen sprachlicher Unsicherheit, so etwa die Anpassung an die prestige-trächtige Varietät oder die Tendenz zu Hyperkorrekturen (2007: 182-183). In der folgenden Abbildung sind weitere Merkmale aufgelistet, die in Zusammenhang mit sprachlicher Unsicherheit auftreten können. Hierbei unterscheidet ich zwischen Kriterien auf inner- und außersprachlicher Ebene:

<i>inersprachlich</i>	<i>außersprachlich (Gestik, Mimik, Stimmlage)</i>
(I) Vermeidung stigmatisierter Lexik (Verwendung des Standards)	(IV) Scham (Erröten, Hände vor das Gesicht nehmen, ...)
(II) Ausweichstrategien (z.B. Anglizismen, cf. Duneton 1998: 28-29)	(V) Nervosität (Stottern, zögerliches Sprechen, leises Sprechen, Vermeidung eines direkten Blicks in die Kamera, ...)
(III) Selbstkorrekturen	–

Tab. 1: Merkmale inner- und außersprachlicher Unsicherheit

Es besteht kein direkter Zusammenhang zwischen den inner- und außersprachlichen Merkmalen. Auf innersprachlicher Ebene wäre beispielsweise die Vermeidung nicht standardsprachlicher Begriffe ein Zeichen für deren anhaltende Stigmatisierung. Das kann durch die Verwendung der Standardwörter geschehen oder aber mittels weiterer Ausweichstrategien. Duneton nennt hier den Rückgriff auf Anglizismen, so zum Beispiel den Gebrauch von *job* anstatt von *boulot* (1998: 28-29). Auch die nachträgliche Korrektur von vom Standard abweichenden Lexemen lässt darauf schließen, dass das Parallelwort an der entsprechenden Stelle nicht als angemessen empfunden wird. Ausgehend von diesen Merkmalen sprachlicher Unsicherheit kann umgekehrt die Annahme getroffen werden, dass die

unauffällige und informelle Verwendung nicht standardsprachlicher Lexik als Zeichen sprachlicher Sicherheit aufzufassen ist. Der verwendete Wortschatz scheint in diesen Fällen als für die Sprechsituation adäquat bewertet zu werden. Es besteht keine Sorge der sprachlichen Auffälligkeit und möglicher sozialer Exklusion.

Auch auf außersprachlicher Ebene lassen sich Anzeichen von Unsicherheit bezüglich der verwendeten Sprache bestimmen. Zur Beurteilung können hier Gestik, Mimik und Stimmlage der Sprecher berücksichtigt werden. Mit Unsicherheit in Verbindung stehende Emotionen sind unter anderem Scham oder Nervosität. Hinweise auf ein Schamgefühl wären im Bereich der Mimik zum Beispiel das Erröten, im Bereich der Gestik das Verdecken des Gesichts mittels der Hände. Nervosität drückt sich beispielsweise durch Stottern, zögerliches oder leises Sprechen sowie die Vermeidung eines direkten Blicks in die Kamera oder in das Gesicht des Gegenübers aus.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass die oben aufgeführten Merkmale sprachlicher Unsicherheit keinesfalls exhaustiv sind. In der Beurteilung von Korpusauszügen in Hinblick auf eine mögliche subjektiv wahrgenommene sprachliche Unsicherheit wird deshalb auch nach ähnlichen Kriterien Ausschau gehalten, die möglicherweise auftreten. Entscheidend ist darüber hinaus die Erkenntnis, dass ein unauffälliger Gebrauch des Parallelwortschatzes als Kennzeichen sprachlicher Sicherheit beurteilt werden kann.

### 3.3 Korpus

Die zentrale Anforderung an das Korpus besteht im Vorkommen des Parallelwortschatzes. Als Quelle wurde auf digitale Medien zurückgegriffen: Das Korpus basiert auf rund 17 Stunden an YouTube-Videos,<sup>3</sup> die für die Untersuchung zum Teil transkribiert wurden. In der Regel wurden FMAs

---

<sup>3</sup> In Kapitel 3.1 wurde darauf hingewiesen, dass der Parallelwortschatz in erster Linie in informellen Kontexten verwendet wird. Obgleich es sich bei YouTube (große Öffentlichkeit) nicht um eine private Kommunikationssituation handelt, kommt das Parallelvokabular vor. Das mag unter anderem daran liegen, dass die YouTuber mit ihren Videos eine Scheinnähe zu den Abonnenten suggerieren.

oder Alltags-Vlogs<sup>4</sup> untersucht, die eine breite Abdeckung des Themenfelds *Alltag* sicherstellen sollen. Insgesamt wurden 30 französische YouTuber<sup>5</sup> in das Korpus aufgenommen, davon jeweils 15 männliche und 15 weibliche. Die Sprecher sind zum Zeitpunkt der Veröffentlichungen rund 25 Jahre oder älter und verfügen über einen hohen Bildungshintergrund, d.h. sie haben mindestens das Abitur abgelegt. Es wurden 93 Videos auf vom Standard abweichende Lexik hin untersucht. Der Analysezeitraum erstreckt sich von Januar 2013 bis Mai 2017.

Ein Nachteil des YouTube-Korpus ist darin zu sehen, dass die aus den USA stammende Plattform ein hohes Maß an Anglizismen fördert. So ist korpusbedingt mit einem starken Gebrauch englischer Ausdrücke zu rechnen, insbesondere wenn es um die Themenfelder *Internet* oder *YouTube* an sich geht. Nun wurde die Verwendung von Anglizismen innerhalb der Methode doch gleichermaßen als Vermeidungsstrategie französischer Nicht-Standard-Wörter aufgezeigt. Bei der Auswertung des Korpus sollte die Beschaffenheit der gefundenen englischsprachigen Äußerungen deshalb genau untersucht werden. Im Falle von *FMA* oder *vlogguer* beispielsweise handelt es sich weder um den im Fokus stehenden Alltagswortschatz noch existieren originär französische Begriffe, die der YouTuber stattdessen hätte einsetzen können. Anders verhält es sich bei *job* und *boulot*. Hier wäre zu überprüfen, in welchem quantitativen Verhältnis die Lexeme zueinanderstehen.

### 3.4 Ergebnisse

Im Folgenden sollen die Ergebnisse vor den in Tabelle 1 dargestellten, inner- und außersprachlichen Merkmalen sprachlicher Unsicherheit analysiert werden. Zunächst gehe ich dabei auf die innersprachlichen Kriterien (I) und

---

<sup>4</sup> FMA steht für *Follow-Me-Around* und bezeichnet Videotypen, in denen der YouTuber den Zuschauer mit durch seinen Alltag nimmt. Alltags-Vlogs stellen eine ganz ähnliche Art von Videos dar. *Vlog* ist die Kurzform von Video-Blog. Auch hier geht es darum, dem Abonnenten Einblicke in das tägliche Leben des YouTubers zu vermitteln.

<sup>5</sup> Hier und im weiteren Verlauf der Arbeit unterscheidet ich zwischen den Geschlechtern nur, wo dies relevant erscheint. Die betreffenden maskulinen Formen sind als *generisches Maskulinum* zu verstehen.

(II) ein: Auf den Verzicht des Parallelvokabulars zugunsten von Standardformen und auf Vermeidungsstrategien durch die Verwendung von Anglizismen. Daraufhin werden die weiteren inner- und außersprachlichen Anzeichen sprachlicher Unsicherheit anhand von Korpusauszügen nichtstandardsprachlicher Lexik überprüft. Eine derartige ganzheitliche Analyse der Gesprächssituationen bietet sich deshalb an, weil der Charakter der Kommunikation und gegebenenfalls transportierte Emotionen so adäquat beschrieben werden können.

Zunächst einmal legt das hohe Vorkommen nichtstandardsprachlichen französischen Vokabulars die Annahme nahe, dass die Stigmatisierung im Falle des Parallelwortschatzes weitgehend verloren gegangen ist. In Summe wurden hier 192 verschiedene originär französische Begriffe gefunden. Exemplarisch seien *bagnole*, *se balader*, *bouffer*, *bouffe*, *bosser*, *boulot*, *bouquin*, *flic*, *fric* oder *fringues* genannt. Diese Aussage gilt zunächst selbstverständlich nur für die untersuchten YouTuber und deren Zielgruppe, wobei es sich in der Regel um junge, gebildete Erwachsene handelt, die in einem semiformalen<sup>6</sup> Kontext über Alltagsthemen kommunizieren.

Damit komme ich zu Kriterium (II), der Vermeidung des Parallelwortschatzes zugunsten von Anglizismen: Insgesamt wurden im Korpus 150 solcher Entlehnungen gezählt. In der Tat scheint es sich dabei insbesondere um einen internet- beziehungsweise YouTube-spezifischen Wortschatz zu handeln. Das belegen Begriffe wie *vlogguer*, *bookhaul* oder *bugguer*. Daneben finden sich eine Reihe an Modewörtern, die in *Influencer*<sup>7</sup>-Kreisen über nationale Grenzen hinweg verbreitet sind. Zu nennen wären hier zum Beispiel *challenge*, *healthy* oder *facecam*. Alltagsvokabular, das eine originär französische, vom Standard abweichende Alternative besitzt, kommt weitaus seltener vor. Enthalten ist das von Duneton genannte Paar *job* vs. *boulot*. Mit

---

<sup>6</sup> Semiformell meint hier, dass es sich bei YouTube-Veröffentlichungen weder um klassische formelle, noch um klassische informelle Kommunikation handelt. Als Einstufung wurde das Nähe-Distanz-Kontinuum nach Koch/Oesterreicher ([1990] 2011) bzw. dessen Weiterentwicklung nach Dürscheid (2003) zugrunde gelegt.

<sup>7</sup> Als *Influencer* werden Personen bezeichnet, die in den sozialen Netzwerken, wie YouTube oder Instagram, hohe Abonnentenzahlen und damit eine hohe Reichweite besitzen. Damit nehmen sie unter anderem Einfluss auf neue Entwicklungen in den Bereichen Mode, Ernährung oder Pflege.

39 Verwendungen ist der Gebrauch von *boulot* jedoch rund dreimal höher als der von *job* mit elf Verwendungen. So im folgenden Beispiel:

Donc du coup j'ai décidé de faire une vidéo sur, euh, mon parcours scolaire, sur mon parcours euh, professionnel entre guillemets, euh, en fait tout ce que j'ai fait à l'école, ce que j'ai fait comme boulot, euh, et euh, et puis ensuite une partie sur mes passions, euh, donc la musique notamment [...] (Adrienne 2014: 0:29-0:44).

Im transkribierten Ausschnitt stellt YouTuberin Adrienne ihr Video vor, in dem sie auf Nachfrage der Abonnenten unter anderem Auskünfte über ihre schulische und berufliche Laufbahn gibt. Interessant ist hier die Tatsache, dass die YouTuberin im Titel des Videos *job* anstelle von *boulot* verwendet: *[Ma petite histoire] Mon parcours scolaire / Mes jobs / Mes passions* (id.). Im spontanen, gesprochenen Gebrauch wird dahingegen der nichtstandardsprachliche französische Ausdruck *boulot* gewählt. Obgleich im Korpus also eine hohe Anzahl an Anglizismen zu konstatieren ist, scheinen die englischen Wörter in der Regel nicht in Konkurrenz zu stehen mit dem französischen Parallelwortschatz oder ihn gar zu verdrängen.

Die Merkmale sprachlicher Unsicherheit (I) und (II) können aufgrund des hohen Vorkommens nichtstandardsprachlichen Vokabulars somit ausgeschlossen werden. Die übrigen Kriterien sollen anhand von Korpusauszügen im Ko-text nichtstandardsprachlichen Vokabulars überprüft werden. Neben *boulot* werden zur Veranschaulichung *bagnole* und *bouquin* herausgegriffen.

Begonnen sei mit dem weiter oben transkribierten Textauszug rund um das Lexem *boulot*. Hier wird zunächst das dritte innersprachliche Kriterium sprachlicher Unsicherheit überprüft, nämlich die Selbstkorrektur; mit einem Blick auf die Textstelle kann diese negiert werden. Die YouTuberin lässt den Ausdruck *boulot* stehen, ohne ihn mit einer Äußerung in Richtung *euh, je veux dire travail* zu revidieren. Da die Kommunikation audiovisuell vorliegt, kann zudem der außersprachliche Kontext – und damit die Kriterien (V) und (VI) – betrachtet werden. Das Video ist augenscheinlich in den Privaträumen der YouTuberin aufgenommen. So ist im Hintergrund ein mit Schuhen, Hosen und Blazern gefüllter Kleiderschrank zu sehen. Der Rumpf der YouTuberin ist eingeblendet, die aus geringer Entfernung direkt in die Kamera blickt. Weder im Bereich der Gestik noch im Bereich der Mimik lassen sich

Hinweise auf eine mit der Verwendung von *boulot* einhergehende Unsicherheit erkennen. Die YouTuberin schaut während des gesamten Abschnitts freundlich in die Kamera, lächelt gegen Ende des transkribierten Ausschnitts, wenn es um ihre Leidenschaften geht. Insgesamt wird der Begriff *boulot* von 13 der 30 YouTuber verwendet. Das lässt zudem darauf schließen, dass der Gebrauch nicht an einen bestimmten Beruf oder sprachlichen Kontext gebunden ist.

Der vom Standard abweichende Begriff *bagnole* wird unter anderem von YouTuber Klem Michard verwendet. In seinem Video *Kl3m - épisode 11b - Pont-Aven a changé* spricht er über die Gemeinde Pont-Aven und beschreibt im transkribierten Abschnitt das Waldstück Bois d'Amour:

Le Bois d'Amour c'est le petit bois qui est juste derrière Pont-Aven, dans lequel s'écoule l'Aven, ah, et on peut tomber sur deux grosses bagnoles qui passent à côté, voilà, c'est génial, euh, donc le Bois d'Amour, j'adore ce petit bois (Klem Michard 2016: 2:13-2:29).

Für die Untersuchung ist insbesondere der Einschub interessant, in dem Klem Michard zwei vorbeifahrende Fahrzeuge kommentiert, auf die er mit «deux grosses bagnoles» verweist. Insgesamt befindet sich der YouTuber während der Aufnahme im Freien. Es ist dunkel und nur das Gesicht des Sprechers ist eingeblendet und wird von der Kamera beleuchtet. Das Motorengeräusch der Autos stört die Aufnahme und Stille, was Klem Michard ironisch mit «c'est génial» kommentiert. Während des Einschubs blickt der YouTuber in Richtung des Lärms, ansonsten direkt in die Kamera. Auch im Ko-text von *bagnole* finden sich keine nachträglichen Korrekturen durch den standardsprachlichen Ausdruck *voiture*. Von einer Abwertung der Fahrzeuge durch das Wort *bagnole* ist nicht auszugehen, da der YouTuber diese im Dunkeln nicht erkennen kann. Auf außersprachlicher Ebene lassen sich in diesem Fall nur Mimik und Sprechweise analysieren, weil ausschließlich das Gesicht des YouTubers zu sehen ist. Aus der Mimik lassen sich kaum Regungen ablesen, sie kann als neutral beschrieben werden. Die Tonlage ist ruhig und gleichmäßig. Es kommt zu keinem Zögern, Stottern oder vergleichbaren Merkmalen sprachlicher Unsicherheit.

Bleibt die Analyse des Lexems *bouquin*, das bei ElsaVlog im folgenden Ausschnitt vorkommt:

À la fin de chaque bouquin *Phobos* je reste, mais, baba quoi. Je, je suis hyper frustrée parce que j'ai envie de savoir la suite, c'est dingue quoi de, de couper à un moment terrible sauf, c'est comme dans les films, c'est pareil, sauf que là on n'a pas la suite, euh, tout de suite [...] (ElsaVlog 2017: 6:53-7:08).

Die YouTuberin stellt kürzlich gelesene Bücher vor und berichtet im transkribierten Abschnitt über die Reihe *Phobos*. Wie in den Beispielauszügen um *boulot* und *bagnole* wird auch *bouquin* nicht als *livre* revidiert. Neben *bouquin* finden sich in der transkribierten Passage weitere nichtstandardsprachliche Ausdrücke, wie *rester baba* oder *dingue*, was für die Beibehaltung eines Registers und gegen Styleshifting spricht. Das Video ist in den Privaträumen der YouTuberin aufgenommen. Im Hintergrund sind ein Schminktisch und einige Bücher zu sehen. Der Rumpf der YouTuberin ist eingeblendet, die Entfernung zur Kamera gering. Hin und wieder sind die Hände und das Buch zu sehen, über das ElsaVlog berichtet. Die Ausstrahlung der YouTuberin ist sympathisch, der Gesichtsausdruck freundlich. Die Sprecherin wirkt weder nervös, noch beschämt und verwendet den nichtstandardsprachlichen Wortschatz unauffällig.

#### 4 Fazit

Zusammenfassend bestätigen die Ergebnisse der qualitativen Studie von YouTube-Videos die von Blanche-Benveniste (2003: 324) oder Branca-Rosoff (2012: 25) getroffenen Aussagen eines mündlich weitgehend unmarkierten Parallelwortschatzes im Französischen. Die Unmarkiertheit äußert sich in einem frequenten Gebrauch nichtstandardsprachlicher Ausdrücke, der einer etwaigen subjektiven Unsicherheit auf Seiten der Sprecher widerspricht. Die Überprüfung weiterer Kriterien sprachlicher Unsicherheit auf inner- und außersprachlicher Ebene stützt diese These. Nicht nur in den in Kapitel 3.4 vorgestellten Beispielen, sondern auch darüber hinaus wurden im Korpus keine Indizien einer *insécurité linguistique* gefunden. Das nichtstandardsprachliche Vokabular wird – gemeinsam mit weiteren Merkmalen konzeptioneller Mündlichkeit, wie der Verwendung von *on* statt *nous*, dem Weglassen der Negationspartikel *ne* oder der Benutzung der Intonationsfrage –



unauffällig gebraucht, sowohl von weiblichen als auch von männlichen Sprechern. Damit scheint der Wortschatz innerhalb von YouTube-Veröffentlichungen als angemessen empfunden zu werden: Unter jungen, gebildeten Erwachsenen<sup>8</sup> und in einem öffentlichen Kontext wird der Gebrauch der nicht-standardsprachlichen Lexik dementsprechend als adäquat eingeschätzt.

Berücksichtigt man lexikalische und grammatische Abweichungen<sup>9</sup> vom Standard, kann der Unterschied zwischen präskriptiver Norm und tatsächlichem Sprachgebrauch im zeitgenössischen Französischen durchaus als eklatant beschrieben werden. Die von sprachpolitischer Seite geforderte Bewahrung *eines* Standards als korrekter Sprache spiegelt die Realität in vielen Gesprächssituationen nicht getreu wider. Innerhalb der Linguistik lässt sich bereits eine Tendenz in Richtung deskriptiver Beschreibung des Nicht-Standards konstatieren, im Rahmen dessen Branca-Rosoff eine Normverschiebung im Französischen beschreibt (2012: 15). Im Sinne eines ganzheitlichen Verständnisses der französischen Sprache wäre eine Verbreitung dieser Perspektive auch auf Bereiche außerhalb der Sprachwissenschaft – so beispielsweise der Fremdsprachendidaktik – wünschenswert.

---

<sup>8</sup> Diese Eigenschaften der Sprecher wurden bei der Korpuskonstitution sichergestellt.

<sup>9</sup> Auf grammatische Abweichungen vom Standard wurde im vorliegenden Aufsatz nicht eingegangen, cf. hierzu Krassin (1994).

## Bibliographie

- Académie Française. 1992. *Dictionnaire de l'Académie Française*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Armstrong, Nigel; Pooley, Tim. 2010. *Social and Linguistic Change in European French*. Hampshire/New York: Palgrave and Macmillan.
- Beeching, Kate. 2011. «The sociolinguistics of lexical variation in standard French: a diachronic perspective». In: Pooley, Tim; Lagorgette, Dominique (edd.): *On linguistic change in French: socio-historical approaches*. Savoie: Université de Savoie, 41-42.
- Blanche-Benveniste, Claire. 2003. «La langue parlée». In: Yaguello, Marina (ed.): *Le grand livre de la langue française*. Paris: Seuil, 317-344.
- Branca-Rosoff, Sonia. 2012. «Les variations langagières dans le lexique du corpus de français parlé parisien (CFPP2000). Un outil pour le FLE?». In: Margarito, Mariagrazia; Galazzi, Enrica (edd.): *Cahiers de Recherche de l'École Doctorale en Linguistique française. Numéro spécial Hommage à Camillo Marazziti*. Colongo Monzese: Lampi di stampa, 15-28.
- Bretegnier, Aude; Ledegen, Gudrun (edd.). 2002. *Sécurité/Insécurité linguistique. Terrains et approches diversifiés, propositions théoriques et méthodologiques. Actes de la 5eme. Table Ronde du Moufia (22 – 24 avril 1998)*. Paris: Harmattan.
- de-Matteis, Lorena Marta Amalia. 2010. «La seguridad lingüística: de desideratum social a condición objetiva en contextos institucionales socio-técnicos». In: Cristófalo, Américo; Ledesma, Jerónimo; Bonifatti, Karina (edd.): *Actas del IV Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales: debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 655-661.
- Dürscheid, Christa. (2003). «Medienkommunikation im Kontinuum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Theoretische und empirische Probleme». In: *Zeitschrift für angewandte Linguistik* 38, 37-56.
- Duneton, Claude. 1998. *Le guide du français familier*. Paris: Seuil.
- Kessler, Gabriel. 2009. *El sentimiento de inseguridad. Sociología del temor al delito*. México: FCE.
- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf. 2011. *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Krassin, Gudrun. 1994. *Neuere Entwicklungen in der französischen Grammatik und Grammatikforschung*. Tübingen: Niemeyer.
- Labov, William. 1966. *The Social Stratification of English in New York City*. Washington: Center of Applied Linguistics.
- , 2006. *The Social Stratification of English in New York City*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lodge, Robert Anthony. 1993. *French: from dialect to standard*. London: Routledge.
- Trudgill, Peter; Hernández Campoy, Juan Manuel. 2007. *Diccionario de sociolingüística*. Madrid: Gredos.

Van Goethem, Herman. 1991. «Die Sprachenpolitik in Frankreich von 1620 – 1804». In: Eckert, Jörn; Hattenhauer, Hans (edd.): *Sprache – Recht – Geschichte. (Rechtshistorisches Kolloquium 5.-9. Juni 1990, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*. Heidelberg: C. F. Müller Juristischer Verlag, 169-194.

### Korpus

Adriane. 2014. «[Ma petite histoire] Mon parcours scolaire / Mes jobs / Mes passions», <https://www.youtube.com/watch?v=FgwFgmXIOlw>, 0:29-0:44 (zuletzt eingesehen am 7.3.2019).

ElsaVlog. 2017. «Mes Lectures du moment», [https://www.youtube.com/watch?v=43\\_16XKsDXs](https://www.youtube.com/watch?v=43_16XKsDXs), 6:53-7:08 (zuletzt eingesehen am 7.3.2019).

Klem Michard. 2016. «Kl3m – épisode 11b – Pont-Aven a changé», <https://www.youtube.com/watch?v=iWdsACQRzpw>, 2:13-2:29 (zuletzt eingesehen am 7.3.2019).





Anna Isabell Wörsdörfer (Gießen)

## Hexen-Revival.

# Produktive Bécquer-Rezeption und Gattungsspezifität in Jugendbuch und TV-Serie

Dietmar Rieger zum 77. Geburtstag

This article exemplifies Gunter Grimm's concept of productive reception by analyzing César Fernández García's young adult novel *La última bruja de Trasmor* (2009) and the episode *Tiempo de hechizos* (2017) of the TV series *El ministerio del tiempo* as two modern works which artistically and creatively deal with Gustavo Adolfo Bécquer's *Cartas desde mi celda* (1864). The study is based on the core assumption that the choice of genre greatly influences the treatment of motives such as the perception of nature and the idea of dreams, as well as the image of the witch. While Bécquer's letters, which focus on the rural people's superstition, present the witch of Aragonese folklore, the modern examples portray two of her fantastic counterparts: the novel depicts its magical protagonist as an evil supernatural being, whereas the TV episode of the science fiction series shows the witch as a time traveller and a victim.

Keywords: *Cartas desde mi celda*; Fantasy; Gustavo Adolfo Bécquer; Hexe; produktive Rezeption;

## 1 Einleitung

Das phantastische Universum, das Gustavo Adolfo Bécquer (1836–1870) in seinen weithin bekannten *Leyendas* erschafft, bevölkern wunderbare Wesen in vielerlei Gestalt wie etwa Zwerge und Wassernixen, zu Rehen transformierte Frauenfiguren, lebendige Statuen und umherwandelnde Seelen so mancher Verstorbener.<sup>1</sup> Auch in seinen weit weniger rezipierten *Cartas desde mi celda*, acht bzw. neun<sup>2</sup> im Zuge eines fast einjährigen Erholungsaufenthalts vom aragone-

---

<sup>1</sup> Diese sind beispielsweise in *El gnomo* und *Los ojos verdes*, *La corza blanca*, *El beso*, *La ajorca de oro* und *El monte de las ánimas* sowie *La cueva de la mora* zu finden (cf. Ruiz Baños 1992).

<sup>2</sup> Der in manchen Ausgaben nicht integrierte neunte Brief ist erst nach der Rückkehr aus Veruela geschrieben und anders als die vorausgehenden nicht an die Redakteure der

sischen Kloster in Veruela aus zur Veröffentlichung in der Madrider Zeitung *El Contemporáneo* verfassten Briefen, beschäftigt sich der spanische Spätromantiker mit dem Übernatürlichen in Form lokaler Überlieferungen und abergläubischer Vorstellungen über die *brujas de Trasmorç*. Die Entstehungsumstände dieses Werks und der darin behandelte Hexen-Stoff sind ihrerseits in jüngerer Zeit inmitten des anhaltenden Fantasy- und Phantastik-Booms zum Gegenstand künstlerischer – literarischer und serieller – Beschäftigungen geworden, die auf diese Weise den Schriftsteller selbst (bzw. einen seiner Nachfahren) zum Akteur innerhalb ihrer fiktionalen Welt machen, in der die Wirklichkeit auf das Irreale trifft.

Die folgende Analyse will einen Beitrag zur aktuellen Bécquer-Konjunktur leisten, indem – ausgehend von *Desde mi celda* (1864) – César Fernández Garcías prämiertes Jugendbuch *La última bruja de Trasmorç* (2009) und die Folge *Tiempo de hechizos* (2017) der erfolgreichen TVE-Serie *El ministerio del tiempo* unter der rezeptionsgeschichtlichen Perspektive der *produktiven Rezeption* im Sinne Gunter Grimms untersucht werden. Die zugrundeliegende Prämisse besagt, dass die Rezeption allen voran der besagten Briefe aus dem Moncayo, aber auch von Bécquers gesamtem literarischem Schaffen den Produktionsprozess der beiden fokussierten Werke stark beeinflusst (Grimm 1977: 147). Davon ausgehend werden die Mechanismen der schöpferischen Aneignung von einem produktionsästhetischen Standpunkt aus in den Blick genommen. Dabei ist neben der künstlerischen Ver- und Aufarbeitung der Bécquer'schen Schriftstellervita v.a. dem gattungsspezifischen Umgang mit in allen Werken wiederkehrenden Motiven – der Hexenjagd, des (Alp-)Traums etc. – auf den Grund zu gehen, wie er sich unter den Gestaltungsbedingungen von jugendlichem Horror- und Abenteuerroman und historischer Science Fiction-Serie ergibt. Die drei die Untersuchung leitenden Fragen sind demnach, in welcher Weise Bécquer-Reminiszenzen produktiv in die Werke einfließen, durch welche genrekonstitutiven Eigenheiten die einzelnen Texte bestimmt sind und welche Charakteristika sich daraus für die Darstellung der jeweiligen Hexenfigur bzw. -figuren ergeben.

---

Zeitschrift, sondern an eine señorita doña M.L.A. gerichtet, ist allerdings wie die anderen Briefe auch in *El Contemporáneo* publiziert worden.

Die Analyse erfolgt in drei Schritten: Erstens wird anhand von Bécquers zunächst im Mittelpunkt stehenden *Cartas* die kostumbristisch-folkloristische Herangehensweise an das im 19. Jahrhundert in Teilen des ländlichen Raums noch immer vom Volksglauben geprägte Hexereithema expliziert. Dieses wird den Nährboden für die beiden künstlerischen Auseinandersetzungen des 21. Jahrhunderts, den mit phantastischen<sup>3</sup> Bestandteilen angereicherten Jugendroman und die Episode der Science Fantasy-Serie, bilden. Zweitens geht es bei Fernández Garcías *La última bruja de Trasmor* sodann darum, die aus den genrebestimmenden Grenzbereichen des Unheimlichen und des Wunderbaren stammenden Elemente im Hinblick auf dessen *phantastisches* Hexenbild herauszuarbeiten. Drittens rückt schließlich mit der Bécquer-Episode aus *El ministerio del tiempo* und dessen elementarem Zeitreise-Motiv sowohl ein historisch rekonstruiertes Hexenverständnis als auch die *SciFi-Hexe* der Fantasy ins Zentrum der Betrachtung.

## 2 Gustavo Adolfo Bécquers *Desde mi celda* (1864) oder: Die folkloristische Hexe kostumbristisch-literarischer Studien

Von Ende Dezember 1863 bis Ende September 1864 hält sich Gustavo Adolfo Bécquer gemeinsam mit seinem Bruder, dem Maler Valeriano Domínguez, und beider Familien im Zisterzienserkloster Santa María de Veruela auf, das – in einem Tal am Ostrand der für ihre reine Luft bekannten Sierra de Moncayo und dem weitschweifigen Somontano gelegen – den idealen Rückzugsort für den an einer chronischen Lungenkrankheit Leidenden darstellt. In diesem Kontext entstehen aus seiner Beschäftigung mit der ihn umgebenden

---

<sup>3</sup> Die Begrifflichkeiten werden im Anschluss wie folgt verwendet: Phantastik im weiteren Sinn umfasst alle phantastischen Subgenres – so auch die phantastische Erzählung im engeren Sinn, die sich u.a. durch die in der Schwebelage gehaltene Ebene aus Imagination und Wirklichkeit, aus Traum und atmosphärischen Orten auszeichnet (Distelmaier-Haas 2013), die in einer sekundären Welt spielende Fantasy (Rüster 2013) und die meist in der Zukunft angesiedelte und auf wissenschaftlich plausiblen und rational begründeten Gesetzmäßigkeiten beruhende Science Fiction (Innerhofer 2013). Fantasy und Science Fiction berühren sich etwa im Subgenre der Science Fantasy, die u.a. in der Spielart einer mit Science Fiction-Motiven gespeisten phantastischen Anderswelt existiert.



ursprünglichen Berg- und Naturlandschaft, der einheimischen Landbevölkerung und deren Sitten und Überlieferungen heraus die neun Briefe, die vom 3. Mai bis zum 6. Oktober in der von ihm selbst redaktionell mitgeleiteten Zeitung *El Contemporáneo* erscheinen. Während die ersten vier *Cartas* einen vornehmlich philosophisch-reflektierenden Charakter besitzen, sind die weiteren Briefe v.a. folkloristisch-beschreibender Natur (cf. Soria 2009: 236): Im Reisebericht<sup>4</sup> von Madrid nach Veruela (Brief 1) und in der Kloster- und Naturbeschreibung<sup>5</sup> (Brief 2) klingen die Bécquer umtreibenden Themen von Fortschritt, Vergangenheitsbewusstsein und poetologischem Schaffensprozess schon an. Darauffolgend manifestieren sich seine Ideen vollends in den durch die Entdeckung eines Bergdorffriedhofs (Brief 3) ausgelösten Überlegungen zur schöpferischen Imagination<sup>6</sup> (cf. Díez Taboada 1992) und dem für die Dokumentation alter Traditionen plädierenden *kostumbristischen Manifest* (Brief 4, cf. Pageard 1982). Als Illustrationen seiner vorausgeschickten Anregungen schließen ein Sittenbild der holzhackenden Mädchen aus Añón (Brief 5), die thematisch über die Magie und den Aberglauben eine Einheit bildenden lokalen Erzählungen über die Hexen und die Burg von Trasmoz (Briefe 6–8) und die Gründungslegende des Klosters von Veruela (Brief 9, cf. Costa Ferrándis 1992) die Sammlung ab.

Die Forschung beurteilt *Desde mi celda* und v.a. den zweiten Teil mit einigem Recht als ein volkscundlich-kulturhistorisch wertvolles Dokument (cf. Hartsook 1971, Amores 2000, Tausiet 2017), das den Merkmalen des spanischen *Costumbrismo* gemäß (cf. Schwab 2014) die sozialen Muster und kulturellen Ausdrucksformen in der aragonesischen Bergregion des Moncayo und des Somontano in direkter Lesersprache und beobachtender Ich-Form schildert. Der im Verfassen kostumbristischer Artikel versierte Bécquer (cf. Barbadillo de la Fuente 1992) geht allerdings in seinen Briefen, wie hier – entgegen der Auffassung einiger Forscher (cf. exemplarisch Amores 1999) –

---

<sup>4</sup> Der Weg der Desurbanisation und Entmodernisation (cf. King 1992: 124) führt Bécquer auf den Etappen von Madrid nach Tudela mit dem Zug, von Tudela nach Tarazona mit der Kutsche, von Tarazona bis in den Moncayo mit dem Maultier und von dort auf dem letzten Stück bis zum Kloster zu Fuß.

<sup>5</sup> Die symmetrische Ordnung der pittoresken Natur konnte durch eine Stilanalyse (cf. Cinti 1972) nachgewiesen werden.

<sup>6</sup> Zur Imagination bei Bécquer, auch über *Desde mi celda* hinausgehend, cf. Romero Tobar (1992).

argumentiert wird, über eine rein dokumentarische Sitten- und Typendarstellung hinaus und verleiht diesen Texten überdies eine gewisse Literarizität. Die zwischen Autobiographie und Fiktion changierenden *Cartas desde mi celda*, die einerseits in der Gattungstradition des Briefs stehen (cf. Villanueva 1985), können somit andererseits der poetischen Ethnographie bzw. dem hybriden Genre der Ethnoliteratur (Tausiet 2017: 139) zugeordnet werden. Neben den kostumbristisch-folkloristischen Informationen sind es ganz entscheidend diese durchaus schon literarisch vorgeprägten Motive und Stimmungen, an welche die produktiven Rezipienten des 21. Jahrhunderts anknüpfen werden. Tatsächlich zeichnet sich insbesondere die *Trasmoz-Trilogie* der Briefe 6–8 durch eine mehr oder weniger starke literarische Formung aus: So weist etwa *Carta VI* über die Tötung der *tía Casca* durch das einleitende Motiv der fernab jeglicher Zivilisation stattfindenden Begegnung des Erzählers mit einem Einheimischen eine zu einigen von Bécquers *Leyendas*<sup>7</sup> analoge Erzählsituation auf (Amores 1999: 192). Dagegen besitzen die beiden Ursprungsmythen, derjenige des Castillo de Trasmoz und jener der hiesigen Hexendynastie, Anklänge an bekannte Märchenmotive – beispielsweise in Form der magischen Lampe<sup>8</sup> aus *Carta VII* und der umgekehrten Cinderella-Struktur in *Carta VIII* (Tausiet 2017: 137, 147).

In den beiden für die Hexenvorstellung zentralen Briefe 6 und 8 vom 3. und 17. Juli 1864 betritt Bécquer in seiner Doppelrolle als Schriftsteller und Volkskundler im wahrsten Wortsinne unbekannte Pfade, deren Erkundung er in *Carta V* bereits angeregt hatte,<sup>9</sup> verirrt sich der Ich-Erzähler doch auf dem Weg zur Burg von Trasmoz inmitten der Berglandschaft des Moncayo. Das dortige Gespräch mit einem Hirten über das Ende der alten, als Hexe bekannten Casca, dem dieser vor wenigen Jahren als Augenzeuge beiwohnte,

<sup>7</sup> Zu denken ist zum Beispiel an *La Cruz del diablo*.

<sup>8</sup> Nicht nur die Analogie zur orientalischen Aladin-Handlung, sondern auch die vielschichtigen Bedeutungen alchemistischer, biblischer und metaphorischer Provenienz machen Brief 7 zu einem durch und durch literarischen Text (cf. Deutsch-Johnson 1996).

<sup>9</sup> «Es preciso salir de los caminos trillados, vagar al acaso de un lugar en otro, [...] para ir a buscar los tipos originales, las costumbres primitivas y los puntos verdaderamente artísticos a los rincones donde su oscuridad les sirve de salvaguardia, y de donde poco a poco los va desalojando la invasora corriente de la novedad y los adelantos de la civilización» (Bécquer 2018: 215).

sowie die am Abend im Kloster mit dem Küchenmädchen fortgesetzte Unterhaltung über den örtlichen Hexenglauben und dessen Hintergründe veranlassen ihn zu einer folkloristischen Darstellung und Ergründung dieses Phänomens. Der pseudo-wissenschaftliche Charakter seiner Unternehmung schwingt in der immer wieder zum Ausdruck kommenden distanzierten, mitunter ironischen Haltung zum Erzählten mit – so etwa, wenn er dem Hirten «mostrando toda la credulidad» (Bécquer 2018: 235) seine volle Überzeugung vorgaukelt oder erklärt, die Geschichten der Dienstmagd «aunque sin sus giros extraños y sus locuciones pintorescas y características del país» (ibid.: 262) wiederzugeben. Was dabei entsteht, ist eine über die Briefe verteilte Bestandsaufnahme der Merkmale einer tief im aragonesischen Volksglauben verwurzelten Hexenvorstellung, die ebenso viel über die folkloristische Hexe der speziellen Bergregion wie über deren im 19. Jahrhundert noch immer hexengläubige Landbevölkerung verrät: Der Hexenglaube des Hirten steht in enger Verbindung zur Natur; natürliche Phänomene werden abergläubisch umgedeutet, wie aus seiner Warnung an den Ich-Erzähler vor dem Einschlagen auf die «senda de la tía Casca» (ibid.: 233) hervorgeht:

Y ¿en qué diantres se entretiene el alma de esa pobre vieja por estos andurriales?  
– En acosar y perseguir a los infelices pastores que se arriesgan por esa parte de monte, ya haciendo ruido entre las matas, como si fuese un lobo, ya dando quejidos lastimeros como de criatura o acurrucándose en las quebras de las rocas que están en el fondo del precipicio, desde donde llama con su mano amarilla y seca a los que van por el borde, les clava la mirada de sus ojos de búho, y cuando el vértigo comienza a desvanecer su cabeza da un gran salto, se las agarra a los pies y pugna hasta despeñarlos en la sima... (ibid.: 233-234)

Auch sind die zahlreichen der Hexe zugeschriebenen Schadenszauber – in Übereinstimmung mit den volkstümlichen Vorstellungen anderer europäischer Länder (cf. Ahrendt-Schulte 1994) – allesamt der bäuerlich-dörflichen Erfahrungswelt entnommen. So wird alltägliches Unglück in Familie und Landwirtschaft – Missernten, Kindersterblichkeit, Krankheit und Tod des Viehs,<sup>10</sup> Unfruchtbarkeit – vom Nestelknüpfen bis zum Wetterzauber, auf den noch

---

<sup>10</sup> Nach Meinung des Hirten erhält die alte Casca so auch ihre gerechte Strafe: «[...] es seguro que se ahogó en el riachuelo, cuyas aguas tantas veces había embrujado en vida para hacer morir nuestras reses» (Bécquer 2018: 241).

zurückzukommen sein wird, magisch plausibel gemacht und damit der Hexe als Sündenbock angelastet:

«¡Tú hiciste un mal a mi mulo, que desde entonces no quiso probar bocado y murió de hambre, dejándome en la miseria!», decía uno. «¡Tú has hecho mal de ojo a mi hijo y lo sacas de la cuna y lo azotas por las noches!», añadía el otro, y cada cual exclamaba por su lado: «¡Tú has echado una suerte a mi hermana!» «¡Tú has ligado a mi novial!» «¡Tú has emponzoñado la hierba!» «¡Tú has embrujado al pueblo entero!» (Bécquer 2018: 236-237).<sup>11</sup>

Dagegen tritt das kumulative Hexereidelikt des Gelehrten diskurses (cf. Dillinger 2007: 20) in dieser volkstümlichen Vorstellungswelt nur sehr vage bzw. unvollständig auf. Belege dafür sind etwa in Bezug auf den Hexenflug – «Sin duda, no traía el bote de sus endiablados untos, porque, a traerlo, seguro que habría atravesado al vuelo el cortadura» (Bécquer 2018: 236) – oder im Hinblick auf die mit dem Teufelspakt verbundenen Aspekte, insbesondere die «nocturnos conciliábulos» (ibid.: 241) zu finden: So wird der Sabbat anlässlich der Beschreibung des castillo de Trasmoz<sup>12</sup> in Brief 7 mit Verweisen auf andere lokale Hexentraditionen des Landes<sup>13</sup> lediglich angedeutet:

Trasmoz es la corte y punto de cita de las brujas más importantes de la comarca. Su castillo, como los tradicionales campos de Barahona y el valle famoso de Zugarramurdi, pertenece a la categoría de conventículo de primer orden y lugar clásico para las grandes fiestas nocturnas de las amazonas de escobón, los sapos con collareta y toda la abigarrada servidumbre del macho cabrío, su ídolo y jefe (Bécquer 2018: 246-247).<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Die den Hexen zugeschriebenen Unglücksfälle werden in *Carta VIII* wiederholt: «Las brujas, con grande asombro suyo y de sus feligreses, tomaron a aposentarse en el castillo; sobre los ganados cayeron plagas sin cuento; las jóvenes del lugar se veían atacadas de enfermedades incomprensibles; los niños eran azotados por las noches en sus cunas [...]» (Bécquer 2018: 273).

<sup>12</sup> Die Wahl von ausgerechnet diesem Versammlungsort hängt wohl mit dem «diabólico origen» (Bécquer 2018: 260) der Burg zusammen, wie der Erzähler mutmaßt.

<sup>13</sup> Zu den *brujas de Zugarramurdi* cf. ausführlich Caro Baroja (1966: 219-228).

<sup>14</sup> Auch die Ausführungen in *Carta VIII* bleiben recht unpräzise: «[...] y los sábados, después que la campana de la iglesia dejaba oír el toque de ánimas, unas sonando panderos, otras añafiles o castañuelas, y todas a caballo sobre sus escobas, los habitantes de Trasmoz veían pasar una banda de viejas, espesa como las de las grullas, que iban a celebrar sus endiablados ritos a la sombra de los muros y de la ruinosa atalaya que corona la cumbre del monte» (Bécquer 2018: 273).

Die spärlichen Informationen zum Bund mit dem Teufel sind fast ausschließlich in der nach der Darlegung des Küchenmädchens niedergeschriebenen Geschichte in Brief 8 zu finden und beziehen sich eher auf die Charakterisierung des diabolischen Herrn als auf dessen in der Gelehrtenwelt so essentiellen Verhältnis zu seiner Dienerin: Die Hexe, wie die *tía Casca* ebenfalls als alt und hässlich beschrieben, stellt der eitlen Pfarrersnichte Dorotea, der Überlieferung nach die erste Hexe von Trasmoz, den Teufel als dem Diesseitigen zugeneigten topischen Spielmann und sämtliche materiellen Wünsche erfüllenden Gegenspieler Gottes dar:

[H]ay un señor tan poderoso como el de mosén Gil, y en cuyo nombre me he acercado a hablarte so pretexto de pedir una limosna; un señor que no sólo no exige sacrificios penosos de los que sirven, sino que se esmera y complace en secundar todos sus deseos; alegre como un juglar, rico como todos los judíos de la tierra juntos y sabio hasta el extremo de conocer los más ignorados secretos de la ciencia, en cuyo estudio se afanan los hombres. Las que le adoran viven en una continua zambra, tienen cuantas joyas y dijes desean y poseen filtros de una virtud tal, que con ellos llevan a cabo cosas sobrenaturales, se hacen obedecer de los espíritus, del sol y de la luna, de los peñascos, de los montes y de las olas del mar, e infunden el amor o el aborrecimiento en quien mejor les cuadra (ibid.: 267-268).

Diese Vorstellung, in welcher der Teufel (und seine Riten) den diametralen Gegenentwurf bzw. die absolute Negation zu Gott (und der christlichen Messe) darstellt (cf. Lisón Tolosana 1992: 173-200), findet sich zudem in dem von Dorotea befolgten *verkehrten* Ritual<sup>15</sup> wieder: «[H]az tres veces la señal de la cruz con la mano izquierda, invocando a la trinidad de los infiernos: Belcebú, Astarot y Belial» (Bécquer 2018: 271). Dass es sich bei dieser Passage im Speziellen und der gesamten Hexenerzählung im Allgemeinen um Aberglauben handelt, geht auch aus dem Motiv des Gestaltwandels hervor, treten die versammelten Hexen vor Dorotea doch als Katzen und Kröten – beide sind Teufelstiere – auf. Die fest mit dem christlichen Glauben verwobenen abergläubischen Vorstellungen der Dörfler werden in Bécquers Postdata zu Brief 6 besonders manifest: Bis auf die Vorkehrung mit dem umgedrehten Besen vor der Tür besitzen alle Aussagen über die Hexen – ihre freitägliche Handlungsunfähigkeit (als Erinnerung an den Tod Jesu Christi am Karfreitag) – wie auch die diversen

---

<sup>15</sup> Auch die Dörfler vermeinen zu hören, dass die alte Casca bei ihrer Festsetzung «las oraciones al revés» (Bécquer 2018: 237) spricht.

Schutzmaßnahmen – das korrekt gesprochene Credo, das bei Nacht mit der Zange geformte Kreuz im Kamin – einen konkreten Bezug zur christlichen Religion (cf. *ibid.*: 243-244).

Die literarisch-poetische Ausformung – und die damit verbundene Einbettung der Texte in die romantische Strömung der Zeit – spielt neben dem folkloristischen Aspekt in Bécquers *Cartas desde mi celda* eine entscheidende Rolle. Besonders markant tritt diese Beobachtung in der Naturbeschreibung des Hirten hervor, der in seinem Bericht von der (Hexen-)Jagd auf Casca eine bedrohliche Landschaft heraufbeschwört:

¿Ve usted esos jirones de niebla oscura que se deslizan poco a poco la lo largo de la inmensa pendiente del Moncayo, como si sus cavidades no bastaran a contenerlos? ¿Los ve usted cómo se adelantan, mudos y con lentitud, como una legión aérea que se mueve por un impulso invisible? [...] el mismo aspecto extraño y temeroso ofrecía la niebla de la tarde, arremolinada en las lejanas cumbres, todo el tiempo que duró aquella suspensión angustiada. Yo, lo confieso con toda franqueza: llegué a tener miedo. ¿Quién sabía si la bruja aprovechaba aquellos instantes para hacer uno de esos terribles conjuros que sacan a los muertos de sus sepulturas [...] La vieja rezaba, rezaba sin parar; los mozos permanecían en tanto inmóviles, cual si estuviesen encadenados por un sortilegio, y las nieblas oscuras seguían avanzando y envolviendo las peñas en derredor de las cuales fingían mil figuras extrañas, como de monstruos deformes, cocodrilos rojos y negros, bultos colosales de mujeres envueltas en paños blancos y listas largas de vapor, que, heridas por la última luz del crepúsculo, semejaban inmensas serpientes de colores (*ibid.*: 237-238).

Diese pseudo-phantastische Transformation der Landschaft (cf. Amores 1999: 194), die sich vermeintlich wie ein Wetterzauber der Hexe präsentiert, stellt die literarische *Übersetzung* einer sublimen Wahrnehmung der von Immensität und Bewegung gekennzeichneten Natur dar (cf. Junquera Llorens 1992: 342; 348), wie sie sich in der Nachfolge von Edmund Burke in der romantischen Ästhetik verorten lässt: Angesichts des gespenstischen Nebelschauspiels, dieser «niebla inquieta y azul» (Bécquer 2018: 233), empfindet selbst der rationale Ich-Erzähler einen angenehmen Schauer, den er als «preludio de miedo» (*id.*) fasst. Bei Bécquer repräsentiert der ‘blaue Nebel’ – Blau ist die Farbe der Romantik – aber noch zusätzlich ein ganz zentrales poetologisches Konzept, insofern als

dieser nämlich als materialisierte Imagination<sup>16</sup> die Grundlage für die Ausbreitung des Irrealen bildet, hinter deren Schleier sich das Phantastische entfaltet (cf. Miguel-Pueyo 2009: 122). So kann das historische Trasmoz und seine Umgegend in der Vorstellung seinem Namen gemäß zu einem unwirklichen Ort *hinter den Bergen*, d.h. jenseits der Realität (cf. Tausiet 2017: 144) werden, wie ihn Bécquer noch deutlicher als in *Desde mi celda* in einigen *Leyendas* ausgestaltet hat. Vor diesem Hintergrund – der sublimen Naturwahrnehmung und einer hochgradig sensibilisierten Imagination – nähert sich der Ich-Erzähler schließlich selbst auch dem Rande des (Aber-)Glaubens:

[V]iendo a mis pies el abismo negro y profundo en donde se revolvía el agua entre las tinieblas, imitando gemidos y lamentos, y en lontananza el castillo tradicional, coronado de almenas oscuras, que parecían fantasmas asomadas a los muros, sentí una impresión angustiosa, mi cabellos se erizaron involuntariamente y la razón, dominada por la fantasía, a la que todo ayudaba, el sitio, la hora y el silencio de la noche, vaciló un punto y casi creí que las absurdas consejas de las brujerías y los maleficios pudieran ser posibles (Bécquer 2018: 242).

Dieses *casi-creer* aber, eine Vorstufe der phantastischen Unsicherheit nach Todorov, ist jene unsichtbare Trennlinie zwischen Rationalität und Wunderglauben, die Bécquer in seinen *Leyendas* fortlaufend überschreitet – und die auch die Bécquer-Rezipienten des 21. Jahrhunderts in ihren Werken durchbrechen werden. Dementsprechend findet durch diese vage inhärente Ahnung eine teilweise Fiktionalisierung der *Cartas desde mi celda* statt, die sich am Ende von Brief 8 durch die Analogiesetzung der neuen *tía Casca* mit den Hexen aus Shakespeares *Macbeth* (ibid: 275) noch erhärtet. Über die folkloristisch bearbeitete Hexenthematik und die ästhetischen Momente des Schauers hinausgehend liefern die Briefe Bécquers Nachfolgern außerdem durch den autobiographisch-intimistischen Ton der ersten *Cartas* (und etwa das darin romantisch-melancholisch verarbeitete Grab-Motiv)<sup>17</sup> weitere produktive Ansatzpunkte für ihre eigenen Auseinandersetzungen. Damit ist der roman-

---

<sup>16</sup> Bereits in *Carta I* beschreibt der im Dämmerzustand befindliche Bécquer seine in den Nachtstunden auf Hochtouren arbeitende Imagination mit einem ganz ähnlichen Bild: «[L]os sonidos se debilitan y parece que se oyen muy distantes, los objetos se ven como velados por una gasa azul [...]» (Bécquer 2018: 169).

<sup>17</sup> Als Beleg für die zentrale Rolle von Gräbern und Grabmälern in Bécquers Gesamtwerk cf. neben Díez Tabada (1992: 142-145) auch Montero Padilla (1992).

tisch geprägte Bécquer nicht nur ein wegweisender Schriftsteller für die unmittelbar nachfolgenden Strömungen seiner Zeit (cf. Montesinos Caperos 2010), sondern gerade auch ein Inspirator neuster Literatur, wie nun zu zeigen ist.

### **3 César Fernández Garcías *La última bruja de Trasmoz* (2009) oder: Die Hexe als übernatürliches Wesen der Phantastik**

Das mit dem Premio La Galera Jóvenes Lectores 2009 ausgezeichnete phantastische Jugendbuch des Madrider Literaturdozenten<sup>18</sup> César Fernández García, dessen Nebenhandlung spezifische Jugendthemen wie Freundschaft, Liebe und Identitätssuche aufgreift, erzählt das horror- und actionreiche Abenteuer des Jungschriftstellers Emilio, eines Nachfahren von Gustavo Adolfo Bécquer, und der Geschichtsstudentin Beatriz. Beide befinden sich auf den Spuren Gorgonas, der hier letzten Hexe von Trasmoz, und suchen in einem aragonesischen Kloster – einem Nachbarkloster des *monasterio de Veruela* – und der näheren Umgebung des Moncayo nach einem magischen Kristalltotenkopf. Durch einen wiederkehrenden Alptraum zu einer Auszeit in der Abgeschiedenheit und dem Ort der Inspiration seines Urahns angeregt, sieht sich Emilio schnell mit unerklärlichen Begebenheiten – beunruhigenden Geräuschen, Funden und Geschichten, Verfolgungsgefühlen, plötzlichen Unfällen und Todesfällen – konfrontiert, sodass er gemeinsam mit Beatriz immer tiefer in die Hexenvergangenheit von Trasmoz und Gorgonas jahrhundertealtes Geheimnis vordringt. Die Jagd nach deren magischem Artefakt führt sie durch unheimliche Wälder, Bergminen, verlassene Häuser, Kloster- und Friedhofsgewölbe und endet im Kampf mit der zu neuem Leben erwachten, übermächtigen Hexe, den die beiden Jugendlichen schließlich durch die Zerstörung des leuchtenden Totenkopfes für sich entscheiden können.

Fernández Garcías Roman zeichnet sich neben seiner expliziten Zugehörigkeit zur Jugendliteratur,<sup>19</sup> dessen Protagonisten also nicht von

---

<sup>18</sup> Der promovierte Fernández García unterrichtet an der Universidad Complutense Didaktik für Spanische Sprache und Literatur sowie kreatives Schreiben.

<sup>19</sup> Der Verlag empfiehlt die Lektüre ab 12 Jahren.



ungefähr Jugendliche sind, durch eine für das hybride Genre der Phantastik typischen (sich erst am Ende auflösenden) Grundspannung (Todorov 1970: 29) aus: durch die Unsicherheit der erlebenden Hauptfigur Emilio, der im Hinblick auf die unglaublichen Ereignisse zwischen den beiden Deutungsmöglichkeiten der Einbildung oder der realen Begebenheit schwankt. Exemplarisch für diese Ambiguität ist etwa sein rationaler Erklärungsversuch des in der vorausgegangenen Nacht noch übernatürlich Erlebten. In der Dämmerung war Emilio einer Person in Mönchskutte aus dem Kloster durch einen Pappelwald und ein unbewohntes Dorf, über einen Friedhof bis in ein einsames Haus auf einer Anhöhe gefolgt, in dem er, statt auf den Mönch zu treffen, ein diabolisches Lachen gehört und einen Riss im Anorak davongetragen hat, sodass er von Panik gepackt die Flucht ergriff:

El anorak estaba desgarrado, sí, pero no tenía por qué ser el arañazo de... nada. Se podía haber enganchado en un clavo o en el marco astillado de la puerta. No sería extraño en un caserón tan viejo. ¿Y la risa? Pues tampoco había que recurrir a explicaciones sobrenaturales. Después de la historia que Arturo le había contado en el comedor y el paseo por lugares tan tétricos, su imaginación estaba excitada. Por eso malinterpretó lo que sería un simple efecto del viento en los rincones de la casa o el chillido de una rata o una lechuza. [...] le gustaría contar a Arturo la extraña actitud del monje al que había seguido. [...] Tal vez le explicará que el monje padecía una enfermedad mental, ¿por qué no? (Fernández García 2009: 72).<sup>20</sup>

Die Atmosphäre des Romans oszilliert zwischen den beiden Polen des Unheimlichen und des Wunderbaren (cf. Todorov 1970: 46-62),<sup>21</sup> wie schon im ersten Kapitel ersichtlich wird, das den Leser in den Herbst 1870 – in die letzten Monate im Leben von Gustavo Adolfo Bécquer – zurückversetzt. Darin durchquert der aufgrund eines Alptraums von Gorgona erneut nach Trasmoz

---

<sup>20</sup> Die mutmaßliche Erklärung für das Verhalten des Mönchs wird nachträglich von der Aussage des Abts, keiner der Mönche würde sich nach 22h außerhalb des Klosters aufhalten, wieder entplausibilisiert (cf. Fernández García 2009: 81) – ebenso wie durch Beatriz' Bestätigung, sie sei zwar die gestrige Person in der Kutte, aber nicht außerhalb des Klosters gewesen (cf. *ibid.*: 91).

<sup>21</sup> Darüber hinaus gibt sich auch dieser Roman wie viele andere Werke der Phantastik selbstreflexiv: «Durante el resto de la comida, Arturo habló sobre su afición al género literario de misterio y terror. Demostró ser un lector bastante culto que conocía la obra de Allan Poe, Lovecraft, Mary Shelley, Bram Stoker, Horace Walpole, Wilkie Collins...» (Fernández García 2009: 99).

zurückgekehrte Bécquer, verfolgt von einem Unbekannten, dieselben unheimlichen Orte, Wald, Dorf und Friedhof – Kulissen der Schauerliteratur –, wie sein Nachkomme in der Gegenwart. Die sublimen Naturwahrnehmung der *Cartas desde mi celda* verschiebt sich hier allerdings spürbar in Richtung eines (effektheischenden) Horrors. Dies geschieht u.a. auch deshalb, weil der flüchtende Bécquer des Romans, durch dessen Wahrnehmung die Passage fokalisiert ist, die weitgehend distanzierte Haltung des Brief-Ichs aufgibt, im Gegensatz zu diesem (und dem Leser) keinen angenehmen Schauer mehr verspürt und stattdessen die blanke Angst erlebt:<sup>22</sup>

Alrededor, los árboles eran lóbregas presencias abultadas que se agitaban impulsadas por el cierzo, frotándose unas contra otras, restallando en las articulaciones. El sonido de las ramas, cuando chocaban entre sí, se lo antojaba un crujido de huesos. Incluso los helechos, los musgos y las madre selvas, empapados de las gotas de lluvia caída por la tarde, adoptaban formas extrañas y amenazadoras. Bécquer sintió que todo aquel escenario se aliaba con su perseguidor. Una rama cayó a su lado. La sangre le latía en las sienes. Estaba demasiado nervioso para quedarse quieto. [...] Bastó que una lechuza ululase desde una rama para lanzarse a correr (Fernández García 2009: 8).

Die Szene schlägt auf dem Friedhof, auf dem Bécquer den kristallinen Totenkopf entdeckt, in den Bereich des Phantastisch-Wunderbaren um, als Gorgona in ihrer übernatürlichen Gestalt, vampirgleich, mit ihrer «inhumana palidez» (ibid.: 17) und den «colmillos aguzados como estiletes» (ibid.: 17s.) erscheint. Dabei flüstert sie ihrem Gegenüber jene Worte ins Ohr, die Berichten zufolge Bécquers letzte auf dem Sterbebett gewesen sein sollen: «Todo mortal» (ibid.: 19).<sup>23</sup> Die Ausgestaltung der Hexe zu einem Wesen mit übermenschlichen Merkmalen, die der folkloristischen Hexe ebenso fehlen wie das plakativ-spektakuläre Teufelspfand des magischen Totenkopfs, beides Elemente, die noch genauer zu untersuchen sind, ist ein Charakteristikum des Wunderbar-Phantastischen moderner (unterhaltender) Prägung. Im Falle von Fernández Garcías Roman sind diese zudem – spannungssteigernd und

<sup>22</sup> «Y él, que tanto había escrito sobre el horror, lo absorbió por cada uno de sus poros» (Fernández García 2009: 17); «El horror se había apoderado de su ser» (ibid.: 18).

<sup>23</sup> Cf. dazu auch die Ausführungen des Autors in einem auf YouTube abrufbaren Interview mit esMadridTv vom 15.05.2010: [https://www.youtube.com/watch?v=-QIR7cjq\\_jM](https://www.youtube.com/watch?v=-QIR7cjq_jM) (zuletzt eingesehen am 09.05.2019).

schwarzweißmalerisch weiter vereinfachend – auf die Bedürfnisse einer jungen Leserschaft (cf. Ewers 2014) abgestimmt.

Die Bécquer-Reminiszenzen in *La última bruja de Trasmor* sind ausgesprochen vielfältig und auf unterschiedlichen Ebenen – in Bezug auf seine Person und sein Werk, in expliziter und impliziter Form – angesiedelt. Zu den makrostrukturellen Elementen gehört die Verarbeitung des in der Phantastik so beliebten Motivs des Doppelgängers, durch welches über den gesamten Romanverlauf eine geheimnisvolle, wenn nicht gar magische Verbindung zwischen Gustavo und seinem (den Namen eines seiner Söhne tragenden) Abkömmling suggeriert wird, die bei der finalen Konfrontation mit Gorgona in der Gleichsetzung Emilios mit dem Urahn gipfelt: «Te esperaba, Bécquer» (Fernández García 2009: 210). Die Analogien gehen weit über die jeweils leicht variierten Situationen der oben ausgeführten Wald-/Friedhofszenen hinaus<sup>24</sup> und liegen nicht einzig im Verwandtschaftsverhältnis der beiden begründet, sondern basieren ganz grundsätzlich auf einer wesensmäßigen Gleichartigkeit: Wie sein neben der Schriftstellerei journalistisch tätiger Vorfahr zieht sich Emilio, der in derselben Madrider Straße wie zuletzt Bécquer, in der *calle* Claudio Coello, wohnt, für einige Zeit von seinem (prosaischen) Brotberuf als Programmierer in die Einsamkeit des Moncayo zurück, um sich, von der Berglandschaft und dem *Geist* seines Vorbilds inspiriert, dem Schreiben<sup>25</sup> zu widmen. Seine Ausbildung als Technik- und IT-Experte, der sich im Kloster über Autos unterhält und einen Generator repariert, macht ihn – analog zum allem Aberglauben skeptisch gegenüberstehenden Bécquer der *Cartas desde mi celda* – zu einem rationalen Menschen. Darüber hinaus fühlt sich der feingeistige Emilio Bécquer v.a. in verschiedenen (Ausnahme-)Situationen<sup>26</sup> verbunden –

---

<sup>24</sup> Zusammen mit Emilios alptraumhaftem Erleben (Kapitel 2, Kapitel 15) wird die Verfolgung / Heimsuchung in der Landschaft des Moncayo insgesamt vier Mal erzählt.

<sup>25</sup> Die Anfangsworte von Emilios erstem Kapitel «¿Quién anda ahí? – gritó aterrado» (Fernández García 2009: 52, Hervorhebung im Original) sind dieselben wie die des Romans, sodass hier ein weiteres Mal die Selbstreflexivität der phantastischen Literatur zum Vorschein kommt.

<sup>26</sup> Emilio fühlt sich etwa in seiner Entscheidung, sich zum Schreiben in ein Kloster zurückzuziehen, durch seinen Vorfahr bestärkt: «Gustavo Adolfo Bécquer, allá desde donde contemplara la escena, seguramente le comprendería muy bien» (Fernández García 2009: 27). Auch in Sachen Liebe wird Emilio, der kein amouröses Interesse an einer in ihn verliebten Praktikantin seines Unternehmens hat, von seinem Urahn –

so etwa als er überlegt, das verlassene Haus zu betreten: «De estar en su lugar, Bécquer habría entrado. Emilio también lo hizo» (ibid.: 69).

Die stärkste Verwebung ihrer beider Leben findet allerdings in den halluzinatorisch-visionären Träumen – schon in der Romantik und in der Phantastik überhaupt ein zentrales Motiv – statt, die beide gegenseitig voneinander empfangen (cf. ibid.: 16-17; 160-161). Auf der mikrostrukturellen Ebene fließen Bécquer-Reminiszenzen in *La última bruja de Trasmoz* häufig in Form von Bezügen zu seiner Biographie und seinem Werk ein. Zahlreiche Informationen erhält der Leser schon im ersten Kapitel, als Gustavo auf der Flucht sein literarisches Schaffen und seine Lebensumstände rekapituliert.<sup>27</sup> Dabei integriert Fernández García in Bécquers Erinnerungen über dessen Hexen-Recherchen im Moncayo geschickt seine eigene fiktive Figur der Gorgona, sodass beide Geschichten – der historische Kern des Bécquer-Aufenthalts und die Fiktion – in der Kombination ineinanderfließen:

Gorgona. Las brujas de Trasmoz... [...] Ahora, apoyado en el tronco de un árbol, pensaba que ya lo había dicho todo sobre aquella dinastía de mujeres que habían pactado con el diablo. Ya les había dedicado muchas páginas. Había explicado que la saga comenzaba con Dorotea y había terminado con Gorgona. Ésta había sido enterrada, siendo muy joven, por un siniestro cortejo de colaboradores. [...] También les había dedicado tres de las nueve narraciones que componían su obra *Cartas desde mi celda*. En la sexta había hablado de la bruja Casca; en la séptima, de cómo el diablo levantó el castillo de Trasmoz para sus discípulas, y la octava se la había dedicado a la primera bruja, cuando ésta hizo su pacto satánico (ibid.: 10-11).

Steht eine Ausgabe von *Desde mi celda* zudem auf Emilios Schreibtisch im Kloster, in der er selbst und später auch Beatriz lesen (cf. ibid.: 49-50; 163-164), ist das Gesamtwerk des Schriftstellers in den Gedanken des Jugendlichen ständig präsent. So zitiert er etwa gegenüber Beatriz (im amourösen

---

insbesondere von seinen *Rimas* – geprägt: «A lo mejor la culpa, en realidad, no era de él. Era de Bécquer, que le había transmitido una sangre demasiado exigente» (ibid.: 38).

<sup>27</sup> «Cuando Gustavo estaba en esos sitios escribiendo terroríficas leyendas como *El monte de las ánimas*, *El gnomo*, *Los ojos verdes* o *La corza blanca*, su hermano se escondía para salir de improviso y darle un buen susto» (Fernández García 2009: 9). «Además, había mucho trabajo en *El Entreacto* y él acababa de ser nombrado director de ese periódico. Casta le había echado en cara que volviera a las andadas, como cuando dejó la redacción del periódico *El Contemporáneo* para alquilar una celda del monasterio de Veruela y escribir como un obseso sobre tonterías» (ibid.: 10).

Seitenstrang) aus Bécquers berühmter *Rima XI* – «yo soy un sueño, un imposible, vano fantasma de niebla y luz» (ibid.: 123) – und zieht beim Auffinden von Gorgonas Buch im Weinkeller des Klosters eine Parallele zur achten der *Cartas desde mi celda*.<sup>28</sup> Den größten Handlungsantrieb leistet Bécquers Werk hingegen in der letzten Auseinandersetzung, bei der Emilio die entscheidende Idee zur Bekämpfung Gorgonas durch eine der *Leyendas* kommt:

La mente de Emilio trabajó de una forma incomprensible para él mismo. Jamás pudo saber cómo en esos momentos tan decisivos pudo venirle el recuerdo de una leyenda de Bécquer: *La cruz del diablo*. En aquella historia, Satanás se metía en el cuerpo de un caballero que, desde ese momento, se dedicaba a realizar crímenes atroces. Cuando las gentes del pueblo mataron al hombre, la armadura sola seguía cometiendo barbaridades. Gracias a la oración que un ermitaño les enseñó, los aldeanos consiguieron vencer al espíritu infernal. A partir de las diabólicas armas, fabricaron una cruz.

La imagen del símbolo ocupó todo el pensamiento de Emilio.

Una cruz.

Eso era lo que necesitaba. (ibid: 212)

Doch auch implizite Hinweise auf Bécquers Texte lassen sich in *La última bruja de Trasmoz* vielfach finden. Beispielsweise sind die herausstechenden Merkmale der zu Anfang noch mysteriösen Beatriz ihre eindringlichen, quasi-hypnotisierenden Augen, «dos ojos verdes y felinos» (ibid.: 87), deren Pupillen strahlen «como esmeraldas encendidas» (id.), die damit in die Nähe der übernatürlichen *femme fatale* aus Bécquers *Los ojos verdes* rückt. Im Übrigen stellt die Ungewissheit darüber, wer Emilios Freund und Feind ist, ein genrekonstitutives Element des auf Spannung setzenden, unheimlichen Zweigs der Phantastik im Sinne Todorovs dar, die gemeinsam mit den häufigen *Suspense*-Effekten charakteristisch für den Jugendroman sind. Ebenso werden die von Bécquer inspirierten gespenstischen Naturbeschreibungen im Vergleich zu jenen aus *Desde mi celda* im Sinne einer auf Horror setzenden Phantastik potenziert: «Los ruidos del bosque se multiplicaron. Parecía [...] que los animales se habían puesto de acuerdo en celebrar un angustioso concierto» (ibid.: 187); «El camposanto parecía envuelto en un sudario de niebla» (ibid.:

---

<sup>28</sup> «En la carta octava que has leído, Bécquer cuenta que la primera bruja de Trasmoz vivía bajo el techo de su tío cura. Es decir, que el Mal puede hacerse un hueco en casa de su peor enemigo, si le conviene» (ibid.: 168).

114). Eine Sonderstellung in Fernández Garcías' produktiver Bécquer-Rezeption nimmt schließlich das Gemälde von Gorgona im Gewand einer Eremitin ein, das Gustavos Bruder Valeriano, dem Roman gemäß, von der Hexe gemalt haben soll. Ein weiteres Mal historische Tatsachen und Fiktion mischend, kreiert der Autor die in der innerfiktionalen Wirklichkeit geltende Vorstellung,<sup>29</sup> nach welcher der tatsächlich vom Ministerium beauftragte Maler ebendieses während seines Moncayo-Aufenthalts wie mehrere andere Gemälde auch (cf. Cabra 1992) als kostumbristische Szene entworfen hat.<sup>30</sup> So kreativ wie Fernández García in seiner phantastischen Welt mit den Werken und den biographischen Daten der Bécquer-Brüder umgeht, verarbeitet er auch den aus *Desde mi celda* übernommenen Hexen-Stoff.

Die Figur der Gorgona als die exemplarische Verkörperung der übernatürlichen Hexe im Bereich des Phantastisch-Wunderbaren fußt auf einer ausführlichen *Mythologie*, auf einer präzise ausgearbeiteten Hintergrundgeschichte dieser letzten Hexe von Trasmoz aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Sie schließt zwar an ihre folkloristischen *Schwestern* an, unterscheidet sich in mancherlei Hinsicht aber auch von diesen. Die Details zu Gorgonas Leben und Taten erfährt Emilio in mehreren Gesprächen mit Arturo (seinem Tischgenossen im Speisesaal), Beatriz und dem Abt, welche die Hexe allesamt mehr als übersinnliches Wesen – als «fuerza maligna» (Fernández García 2009: 57, 58; 59) – denn als menschliches Geschöpf beschreiben, die durch einen Teufelsbund die Unsterblichkeit erlangt hat: «Hizo un pacto con el diablo y, por eso, su espíritu y su cuerpo pueden seguir actuando...» (ibid.: 82). Stimmt die Vorstellung des Paktschlusses mit dem *traditionellen* Hexenbild auch überein (Lisón Tolosana 1992: 109-122), so sind die genauen Umstände, nach denen der Kristalltotenkopf sie am Leben erhält, wie auch die gesamte Konzeption dieses magischen Gegenstands doch moderner, phantastischer Provenienz:

<sup>29</sup> «No hay duda de que el hermano mayor del escritor lo pintó en 1864. Coincide con el tiempo en que los hermanos Bécquer residieron en el monasterio de Veruela. Cuando el político Ramón María Narváez volvió a la presidencia del Consejo de Ministros en 1864, le concedió a Valeriano una pensión de mil reales al año para que pintara escenas costumbristas y personajes tradicionales» (Fernández García 2009: 144).

<sup>30</sup> Eines von Valerianos (nicht erhaltenen) Ölgemälden aus dieser Zeit trägt den Titel *La pecadora* (Cabra 1992: 51) und könnte die Grundlage für Fernández Garcías Idee darstellen.

Satanás fabricó para Gorgona la calavera de cristal, prometiendo que vencería a la muerte. [...] Viellot dejó escrito que el poder de la calavera era inmenso. Pero para los pocos seres humanos que la miraron fue una experiencia sobrenatural. A unos les permitió hablar con los muertos, una de las más antiguas aspiraciones del ser humano. A la mayoría les generó alucinaciones que instalaron la desesperanza en sus almas. [...] Mi hermana Rosa se la imagina como un amplificador de los contenidos mentales más ocultos y autodestructivos que todos tenemos. Una puerta al infierno (Fernández García 2009: 93).

Durch die Einführung des Totenkopfamuletts in die Romanhandlung erhält diese eine für den (jugendlichen) Abenteuerroman typische Questenstruktur, sodass Emilio und Beatriz nach Art einer Schatzsuche oder *Schnitzeljagd* jenen – in Büchern, Rätseln und (*Schatz*-)Karten<sup>31</sup> versteckten – Hinweisen auf den Verbleib des Artefakts nachspüren. Diese haben der französische Tischler des Klosters, Viellot, ein von Gorgona zu Lebzeiten manipulierter Diener (ähnlich den Verhexungen der folkloristischen Hexe), und sie selbst der Nachwelt hinterlassen. Dementsprechend kommen die Jugendlichen auf ihrer Suche mit einer Reihe von fiktiven und echten Teufelsbüchern<sup>32</sup> in Kontakt, die die (phantastische) Hexenvorstellung von *La última bruja de Trasmorç* – etwa durch Martín Del Ríos *Disquisitionum Liber Magicarum* (ibid.: 142) – an die weitverzweigte dämonologische Tradition anbinden.<sup>33</sup> Gorgonas eigenes Grimoire «*Calavaria Crystalli Regno Umbrifero* [...] Una calavera de cristal para el Reino de la Sombra» allerdings fällt wiederum aus dem folkloristischen Ideenhorizont heraus, ist es etwa bei der alten Casca doch gerade nicht die schriftliche, sondern die orale Überlieferung, auf die sich Bécquers Hexe stützt

---

<sup>31</sup> Die in Gorgonas Buch befindliche Abbildung, die den verlassenen Friedhof des Dorfes zeigt, interpretieren Emilio und Beatriz korrekterweise unter Verwendung des niedergeschriebenen Hinweises auf den «*número de la bestia*» (Fernández García 2009: 184) als Wegweiser, nach dem sich der Zugang zum Totenkopf in der sechsten Reihe des sechsten Grabes in sechs Metern Tiefe befinden muss.

<sup>32</sup> Exemplarisch: «*Leyó sus títulos en voz alta: Delomelanicum, Labor niger, Destructor omnium rerum, Demonología, Compendium noxium, Disertazioni sopra le apparizioni de'spiriti e diavoli, Ars Diaboli, De rebus gestis Satanae*» (Fernández García 2009: 105). Das unter den Titeln im Kloster aufgefundene *Delomelanicum* etwa (dem Gorgonas Buch der Beschreibung nach auffällig ähnlich sieht) ist ein intertextueller Verweis auf Arturo Pérez-Revertes bekannten Roman *El Club Dumas o La sombra de Richelieu*, in dem es u.a. um ein diabolisches, innerhalb dieses fiktiven Werks verstecktes Geheimnis geht.

<sup>33</sup> In diesem Kontext findet sich auch der Hinweis auf einen Bécquer-Beleg über die *brujas de Trasmorç*, den Caro Baroja in sein Standardwerk zum spanischen Hexenglauben aufgenommen hat (cf. Fernández García 2009: 58).

(cf. Tausiet 2017: 145). Phantastisch-klischeebeladen gestaltet sich auch der finale Abstieg in Gorgonas Gruft, in der Emilio und Beatriz Gorgonas unverweste, und darum mehr an eine Vampirin erinnernde Leiche vorfinden:

En el féretro descansaba el cuerpo de una adolescente sin ningún rastro de descomposición. Sus ojos estaban cerrados, pero no hundidos. Aunque el rostro exhibía una palidez mórbida, también mostraba manchas violáceas en los párpados, mejillas y debajo de los ojos. Los labios eran casi púrpuras. Parecía estar simplemente descansando. Sí. Esa cara no tenía la lividez de la muerte (Fernández García 2009: 196).

Dieser Eindruck festigt sich nicht nur durch Beatriz' Plan, die (Un-)Tote mit einem Speer zu pfählen, sondern auch durch den Blutdurst der Erwachenden, die sowohl Beatriz' Angreifer Arturo – ein spannungssteigerndes retardierendes Moment – (wie wahrscheinlich schon vorher den Klosterhund Kit) mit ihren spitzen Eckzähnen in den Hals beißt,<sup>34</sup> als auch beim Anblick von Emilios blutender Wunde in einen vampirischen Trieb verfällt.<sup>35</sup> Bei der Bekämpfung der Hexe nähern sich folkloristische und phantastische Zugänge zum Diabolischen wieder an: Wie Bécquers (aber-)gläubiges Küchenmädchen und der fromme Pfarrer aus *Carta VIII* greifen die Jugendlichen auf religiöse Utensilien wie Kreuz und Weihwasser zurück, die nach wie vor – gegen menschliche wie übernatürliche Hexen – ein probates Mittel darstellen.

#### **4 *El ministerio del tiempo. Tiempo de hechizos* (2017) oder: Die Hexe als Zeitreisende der Science Fantasy**

In den insgesamt drei Staffeln der von den Brüdern Pablo und Javier Olivares kreierten und von Cliffhanger TV und Onza Partners für TVE produzierten Fernsehserie *El ministerio del tiempo* (2015-2017) steht die Beschäftigung mit der spanischen Nationalgeschichte auf besonders originelle Art und Weise im Zentrum. Im innerfiktionalen Spanien existiert ein der Regierung unterstelltes

<sup>34</sup> «Ella le clavaba los dientes largos y puntiagudos en la garganta, bajo el ángulo del maxilar» (Fernández García 2009: 205).

<sup>35</sup> «Entonces, al ver la sangre del joven, todos los músculos del cuerpo de Gorgona se tensaron en un acto reflejo» (Fernández García 2009: 211).



geheimes Zeitministerium, dessen Mitarbeiter – Individuen mit herausragenden Fähigkeiten aus früheren Epochen und der Gegenwart – dazu imstande sind, über *Zeittüren* in die Vergangenheit zu reisen. Sie haben die Aufgabe, die Geschichte vor Veränderungen durch Eingriffe meist aus Eigennutz agierender Zeitreisender zu bewahren. Die Patrouille um Agentin Amelia Folch – eine der ersten Studentinnen aus dem 19. Jahrhundert – wohnt durch diese Reisen prägenden historischen Ereignissen der spanischen Vergangenheit wie etwa dem Spanischen Unabhängigkeitskrieg (cf. Hernández Corcette 2017) bei und trifft auf ihren Missionen auf zahlreiche, im Nationalgedächtnis fest verankerte Figuren und Persönlichkeiten. Unter ihnen befinden sich berühmte Schriftsteller wie etwa Lope de Vega (cf. Urzáiz 2018, Brenden 2018), Cervantes und Federico García Lorca, aber auch mythische / literarische Gestalten wie etwa der *historische* Lazarillo de Tormes und der Cid. Die am 15. Juni 2017 erstmals ausgestrahlte 24. Episode *Tiempo de hechizos*, die dritte Folge der dritten Staffel, deren Drehbuch von Ángel Aranda und Anaïs Schaaff stammt, hat die Gegend von Trasmoz des Jahres 1864 zum Schauplatz, zu dem das als Pilgertrio getarnte Agententeam Amelia, Alonso und Pacino aufbricht, um einer Auffälligkeit nachzugehen: Nicht nur ist eine zehnte *Carta desde mi celda* von Gustavo Adolfo Bécquer aufgetaucht, sondern deren Protagonistin, die junge Mencía, die gleichfalls von seinem Bruder Valeriano gemalt wurde, scheint identisch mit der Frauengestalt auf zwei früheren Gemälden aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu sein. Während des Aufenthalts findet Pacino gemeinsam mit Bécquer heraus, dass nicht die ausgegrenzte Mencía, sondern die von Frauen angeführte Gemeinschaft von Trasmoz die wahre Bedrohung darstellt, die einen nächtlichen Satanskult unterhält und auch Amelia und Alonso manipuliert hat. Während Mencía als Opfer einer Hexenjagd freiwillig in den Tod stürzt, können die Ministeriumsmitglieder gerettet werden.

Gattungsmäßig zeichnet sich *Tiempo de hechizos* einerseits durch die Eingliederung in das Medium der TV-Serie – und damit durch eine serielle Narration sowie im Falle von *El ministerio del tiempo* durch eine ausgeprägte Transmedialität – und andererseits durch seine (mitunter strittige, aber hier

angenommene)<sup>36</sup> Zugehörigkeit zur Science Fiction bzw. zur Science Fantasy aus (cf. Rieder 2010). Aufgrund ihres seriellen Rahmens ist die Folge paratextuell beispielsweise dadurch in den seriellen Gesamtkontext eingebettet, dass ihr Titel – wie alle Episodentitel – explizit auf die Zeit / die Temporalität verweist und ihr Intro das zentrale Motiv der Zeitreise ästhetisch in einer (futuristischen) Animation gestaltet (cf. Schleich/Nesselhauf 2016: 186-187; 191-192). Zukunftsweisend und charakteristisch für die gesamte Serie und so auch für *Tiempo de hechizos* ist ihre Einbettung in eine transmediale Strategie (cf. Rueda Laffond/Coronado Ruiz 2016, Sánchez Castillo/Galán 2016), dergemäß sich das Storytelling – neben der wöchentlichen Ausstrahlung im TV – systematisch auf verschiedene Kanäle (die Serien-Homepage des Senders, die offizielle WhatsApp-Gruppe etc.) verteilt und der Zuschauer bisweilen selbst zum Generator von neuen Inhalten<sup>37</sup> werden kann. Dergestalt lassen sich etwa auf der TVE-Internetseite zur Folge (neben Videoclips, dem Skript und einem Rätsel) auch die drei Zeichnungen von Mencía – darunter jene des fiktiven Valeriano – und Bécquers zehnte *Carta desde mi celda* finden,<sup>38</sup> die also eine zur Episode zusätzliche produktive Bécquer-Rezeption darstellen. Damit integriert *El ministerio del tiempo* auf dem Gebiet der Vermarktung zukunftsweisende Methoden und neue technische Möglichkeiten, die – etwas anders gelagert, nämlich in der Gestaltung des Zeitreise-Motivs, – auf Handlungsebene der SciFi-Serie wiederkehren. Zwar bleibt der technische Mechanismus hinter den

<sup>36</sup> Zwar verfügt die Serie nicht über das bei der Science Fiction zentrale naturwissenschaftlich-technisch dominierte Zukunftsszenario, doch steht mit den allerdings in ihrem Funktionieren nicht genau explizierten Zeittüren auch hier ein technischer Mechanismus im Zentrum der Geschichte.

<sup>37</sup> Die aktive Partizipation an der Gestaltung des Serien-Universums von *El ministerio del tiempo* hat eine lebendige Fanfiction-Bewegung hervorgerufen, die in Form von fangeschriebenen alternativen Geschichten bereits im Jahr 2015 – also zwei Jahre vor der Ausstrahlung der auf Bécquer zentrierten Folge *Tiempo de hechizos* – ein (allerdings auf die *Rimas* bezogenes) Bécquer-Skript, Mdnight Juliets «Dos notas que del laúd a un tiempo la mano arranca», hervorgebracht hat (cf. <https://www.fanfiction.net/tv/El-ministerio-del-tiempo/>; zuletzt eingesehen am 15.01.2019).

<sup>38</sup> Cf. <http://lab.rtve.es/fotogaleria/los-grabados-de-mencia/> (zuletzt eingesehen am 15.01.2019). Dieser in der fiktionalen Welt auftauchende Brief 10 trägt den Titel «La mujer de piedra» und spielt demnach mit Bécquers Faszination für lebendige Frauenstatuen, wie sie etwa die *Leyendas – El beso* und *La ajorca de oro* – belegen (cf. <http://lab.rtve.es/fotogaleria/la-decima-carta-de-becquer/>; zuletzt eingesehen am 16.01.2019).

*puertas del tiempo* ungeklärt, da stets im Verborgenen, doch eröffnet die Serie mit jeder Folge ein neues – für die Science Fiction typisches – utopisches (oder dystopisches) Weltbild (cf. Suerbaum et al 1981: 22; 40; 68; 85; 148) in Gestalt des Entwurfs einer kontrafaktischen Geschichte (Rueda Laffond/Coronado Ruiz 2016: 92). Wenn sich die Agenten auch ausschließlich in die Vergangenheit – und nicht in die Zukunft – begeben (können), erschafft *El ministerio del tiempo* durch die Zeitreise und eine je alternative historische Ausgangssituation doch eine den Genremerkmalen entsprechende (vergangenheitsfokussierte) Uchronie.

Die produktive Bécquer-Rezeption stellt den Dreh- und Angelpunkt der Episode dar, in deren Zentrum sich das handlungsgenerierende Moment des besagten zehnten, angeblich von Bécquer im Kloster von Veruela zusätzlich verfassten Briefs (sowie das Mencía-Gemälde seines Bruders) befindet. Im Gegensatz zu *La última bruja de Trasmuz* nimmt *Tiempos de hechizos* die fiktiven Produkte allerdings gerade nicht als selbstverständlich hin, sondern erkennt den Fehler innerhalb der den außerfiktionalen Gegebenheiten eins zu eins entsprechenden Literatur- und Kunstgeschichte, den es – aufgrund des brisanten Inhalts der *Carta X* – zu beseitigen gilt:

SALVADOR: [...] Esta es la décima carta «Desde mi celda» de Gustavo Adolfo Bécquer.

AMELIA: ¿Décima? Pero solo escribió nueve.

SALVADOR: Efectivamente y se publicaron en el periódico *El Contemporáneo*.

ERNESTO: Por suerte hemos interceptado la décima carta a tiempo.

PACINO: ¿Vamos a montar una misión porque Bécquer ha escrito una carta de más?

SALVADOR: No es por la carta. Es por esta señorita que ha aparecido de la nada [...]. Su misión es localizar a tal Mencía. Y si confirman que viaja por el tiempo, captúrenla y eviten que interfiera en la vida del poeta (Aranda/Schaaff 2017: 3-4; 6).

Die Hinweise und Anklänge an Bécquers Leben und Schaffen gestalten sich im Anschluss an das *Briefing* der Patrouille, bei dem neben der Tuberkuloseerkrankung und dem frühen Tod des Schriftstellers mit nur 34 Jahren (cf. *ibid.*: 5) auch einige Informationen über Trasmuz zur Sprache kommen, bis auf

Pacinos und Alonsos oberflächliche Bécquer'sche Lektüererfahrungen<sup>39</sup> zunächst noch sehr allgemein. Auf dem Weg nämlich erklärt Amelia ihren beiden Mitstreitern die ursprünglichen Hintergründe der literarischen Romantik:

El Romanticismo es la exaltación del yo y de lo subjetivo. De la insatisfacción por un mundo que nos limita. [...] Los románticos prefieren fusionar su alma con una naturaleza agreste y oscura, que es el espejo de sus emociones [...]. Esa naturaleza misteriosa y tétrica nos acerca a las visiones de ultratumba [...]. Se confunden los límites entre lo real y lo sobrenatural, entre la lógica y la magia, entre la razón y las pesadillas (ibid.: 8-9).

Auf metafikционаler Ebene spricht Amelia einerseits mit der anklingenden Suche nach Freiheit in einer das Individuum einengenden, engstirnigen Gesellschaft genau jenes Grundthema an, welches die diesmalige Hauptfigur Mencía existenziell beschäftigt. Andererseits antizipieren ihre Ausführungen zur Unterströmung der Schwarzen Romantik die (auch vom historischen Bécquer in seinen Werken im weiteren Sinne verarbeiteten) satanisch-finsteren Ereignisse der Episode, auf die bereits an dieser Stelle vorahnungsvoll durch die Überblendung der Szene mit den Utensilien für ein magisches Ritual visuell-narrativ vorbereitet wird. Eine direkte produktive Bécquer-Rezeption findet erst wieder in der direkten Begegnung mit dem Autor im Kloster von Veruela statt. Amelia, die sich Bécquer gegenüber als begeisterte Leserin von *El Contemporáneo* und seiner *Cartas* zu erkennen gibt (cf. ibid.: 15), gelingt es, aus seinem Munde das – gleichfalls auf dem Bildschirm szenisch dargestellte – Ende der *tía Casca* zu erfahren,<sup>40</sup> wobei die Bewertung der Bluttat durch den Serien-Bécquer mit jener des rationalen Brief-Ichs aus *Desde mi celda* übereinstimmt: «Son gente inculta y supersticiosa» (ibid.: 16). Dagegen lernt Pacino in seiner Unterhaltung die irrational-düstere Seite Bécquers kennen, der über seine literarische Inspiration sinniert:

<sup>39</sup> «PACINO: Me aprendí unas *Rimas* para ligar en el colegio. / AMELIA: ¿Te funcionó? / PACINO: ¿Y tú me lo preguntas? Poesía tú / Amelia sonrío» (Aranda/Schaaff 2017: 8, Hervorhebung im Original); «ALONSO: Pues no leáis *Las Leyendas* de Bécquer, si no queréis que se os aflojen más las tripas. / PACINO: ¿No me digas que te las has leído? / ALONSO: (*Asiente*) Les eché un vistazo antes de salir... Son inquietantes... » (ibid.: 9).

<sup>40</sup> Anders als in *Desde mi celda* liegen die Ereignisse aber nicht erst zwei bis drei Jahre (cf. Bécquer 2018: 234), sondern bereits 14 Jahre zurück (cf. Aranda/Schaaff 2017: 17).

BÉCQUER: Usted no puede dormir y yo no quiero.

PACINO: ¿Y eso?

BÉCQUER: Tengo sueños inquietantes.

PACINO: Demasiadas preocupaciones...

BÉCQUER: (*Asiente*) Me pasa por escuchar tantas leyendas de gente supersticiosa. Se quedan encerradas en mi cabeza. Y la imaginación es un caballo desbocado.

PACINO (*Lapidario*): «A veces uno confunde los límites entre la razón y las pesadillas y entre lo real y lo sobrenatural.»

Bécquer sonríe empático, se siente comprendido.

BÉCQUER: Así es. En la literatura puede ser un desahogo, pero en la vida real es un tormento peligroso (ibid.: 20).

Was er etwa in seinen *Leyendas* als angenehmen Schauer integriert, nimmt im Alltag des fiktiven Bécquers (wie in *La última bruja de Trasmoz*) beunruhigende Dimensionen an – für den Zuschauer von *Tiempo de hechizos*, der um die Fiktivität auch des Geschauten weiß, bleibt das Empfinden eines wohligen Schauers freilich bestehen. Wieder sind es Träume bzw. ist es ein bestimmter wiederkehrender Alptraum, ebenfalls von der letzten Hexe von Trasmoz, die den Schriftsteller wie im Opener der Folge aufwühlen. Die Kulisse ist gemeinsam mit dem Motiv der Verfolgung eine ähnliche wie in Fernández Garcías Alptraumszenario: «Paisaje nocturno iluminado por la luna llena. A lo lejos se recorta en el cielo una colina con las ruinas del castillo de Trasmoz. Un bosque con niebla baja, misterioso y onírico» (ibid.: 1). Doch gibt es keinerlei Anzeichen dafür, dass diese Illusionen durch magische Kräfte hervorgerufen würden. In *Tiempo de hechizos* rühren diese Träume viel eher vom intuitiven Gespür des Mencía zugeneigten Dichters denn von der *Hexe*, die sich in ihrer Darstellung wieder mehr an *Desde mi celda* annähert.

In dieser Folge führt *El ministerio del tiempo* drei verschiedene Hexenvorstellungen vor, von denen zwei auf einer recht genauen Rekonstruktion der historischen Wirklichkeit beruhen und nur diejenige der zeitreisenden Hexe das Produkt moderner Fantasy ist. Dass die Bewohner von Trasmoz übermäßig empfänglich für Aberglaube und unchristliche Praktiken sind, wird dem

Agententrio (und dem Zuschauer) durch die Führungsriege des Ministeriums bereits in den geschichtlichen Hintergrundinformationen mitgeteilt:

SALVADOR: Trasmoz [...] es un pueblo vecino al Monasterio con una historia muy particular. Es el único pueblo excomulgado del mundo. [...]

ERNESTO: En el siglo XIII Trasmoz se negaba a rendir cuentas al Monasterio de Veruela e incluso acuñaba su propia moneda en secreto. Además, la actividad de las brujas estaba en pleno apogeo.

SALVADOR: Por estos motivos el papa ordenó la excomunión del municipio y hoy en día aún no se ha revocado. Y eso no es todo. [...]

IRENE: En 1511, el abad de Veruela propagó una maldición a las gentes de Trasmoz y a sus descendientes en una ceremonia en la que participaron todos los monjes del Monasterio. [...] No toleraban que Trasmoz viviera libre, al margen de la norma cristiana (ibid.: 5-6).

Dass sich die kirchenkritischen Ansichten – und v.a. pagane Riten – in Trasmoz bis weit ins 19. Jahrhundert hinein tatsächlich erhalten haben, nimmt diese Folge in einer *Desde mi celda* frei und produktiv rezipierenden Art und Weise an, indem sie einen Hexensabbat spektakulär in Szene setzt. Es ist *das* Enthüllungsmoment von *Tiempo de hechizos*, als Pacino und Bécquer das Lagerfeuer der Dörfler im Wald entdecken:

En un claro del bosque se celebra una ceremonia satánica presidida por un HOMBRE DIABLO sentado en un pequeño trono elevado. El hombre lleva puesto sobre los hombros una cabeza de un macho cabrío con cuernos. A su espalda, dos alas negras sobresalen por los laterales, lleva el torso desnudo. [...] Bajo el trono, a ras de suelo, una estrella satánica (un pentagrama invertido) iluminada en sus puntas con velas y en el centro, un fuego en un pebetero elevado a media altura. [...]

BÉCQUER: Son los del pueblo... Los que decían que ella [Mencía, A.I.W.] era una bruja...

PACINO: ... Y los que juegan a brujos son ellos. [...]

La ceremonia continúa. Los cuerpos se mueven de forma frenética alrededor de la hoguera, parecen drogados. [...] La música y el cántico dejan de sonar, se detiene la danza. [...]

AURELIA: Dé comienzo la liturgia.

Alonso, Damián y Valero se colocan en fila. Aurelia les abre las camisas de un tirón y les descubre el pecho. Después les tira un líquido negro en el pecho con un cazo. Primero a Alonso, que se vuelve hacia el hombre diablo.

ALONSO (*Untándose en el pecho*): Señor, en tu nombre me unto. De aquí en adelante yo he de ser una misma cosa contigo. Yo he de ser demonio... (ibid.: 54-55).

Die vorgestellte Dämonenzeremonie mit dem *Teufel* als personifiziertem Ziegenbock folgt exakt den historischen Sabbatbeschreibungen der Kultur-anthropologen (cf. Caro Baroja 1966: 109-132), wobei deren These, nach der bei solchen kultischen Veranstaltungen mitunter Drogen konsumiert wurden, in Bezug auf die manipulierten Amelia und Alonso später durch Salvador bestätigt wird: «Los análisis reflejan una importante cantidad de mandrágora en sangre» (Aranda/Schaaff 2017: 65). Echte Magie,<sup>41</sup> wie sie noch im Mittelteil der Folge durch die Entwendung zweier Haarsträhnen der beiden betroffenen Agenten (cf. ibid.: 21) suggeriert wird, ist jedoch nicht im Spiel. Eingehend inszeniert wird hingegen das Kindsopferungsmotiv, ist der neugeborene Sohn der rebellierenden Juana doch als lebendige Gabe für den teuflischen Herrn vorgesehen. Die sich bei der Entdeckung des leeren Käfigs anschließende Hexenjagd auf Mencía ist einer (Hexen-)Hysterie geschuldet, welche vielleicht durch die halluzinogenen Substanzen verstärkt wurde und die Doppelmoral der Dörfler von Trasmoz schonungslos offenlegt. *El ministerio del tiempo* nimmt demnach – entgegen des manchmal bezüglich nationaler Belange berechtigten Vorwurfs der Geschichtsklitterung (cf. Rueda Laffond/Coronado Ruiz 2016: 95) – in *Tiempo de hechizos* analog zu *Desde mi celda* eine kritische Auseinandersetzung mit dem Hexenglauben durchaus vor. Das Opfer dieses Wahns und gleichzeitig die Repräsentantin der zweiten Hexenvorstellung ist Mencía, die als «forastera» (Aranda/Schaaff 2017: 12; 33) mit Misstrauen beäugt wird und der dieselben oder ganz ähnliche Vorurteile entgegengebracht werden wie der alten Casca: «¿Y si nos envenena el agua? [...] A mí me ha robado gallinas...» (ibid.: 33). Mencía selbst, die der schwangeren Juana anhand von deren in der Erde vergrabenen blutigem Tuch die Geburt eines männlichen Nachkommen voraussagt (cf. ibid.: 9; 18), scheint sich selbst jener Gruppe von weisen Frauen

---

<sup>41</sup> Der in den historischen Quellen aufgeführte und in *Desde mi celda* behandelte (Hexen-) Flug wird hier von Mencía ironisiert, als Pacino sich als ihr Schutzengel vorstellt: «Pues abrid las alas y volad» (Aranda/Schaaff 2017: 44).

(cf. Ahrendt-Schulte 1994: 83-102) zuzurechnen, die in ihrer Funktion als Amme oder Heilerin mit den Substanzen der Natur eine *magia naturalis* ausüben und darum unter dem Generalverdacht teuflischer Praktiken stehen. Der sich an ihr entladende Zorn des Kollektivs führt sie über denselben Gebirgspfad und dieselbe Klippe wie Casca,<sup>42</sup> ebenfalls ein Opfer einer Lynchjustiz, von der sie sich aber im Gegensatz zu Casca freiwillig – als einzig möglichem Ausweg aus der Diskrimination – herabstürzt: «¡Poco importa escapar, la persecución nunca termina! ¡En todas partes encuentro la misma Inquisición y en todas ellas, soy culpable!» (Aranda/Schaaff 2017: 62). Mencía, das Opfer von Verfolgung und Hexenwahn, erlangt (wie unzählige, zu Unrecht gejagte und verurteilte *historische Hexen* auch) somit erst im Tod den inneren Frieden: «El rostro de Mencía, sereno y en paz, con los ojos cerrados» (ibid.: 66). Mencías letzte Worte machen dem Zuschauer (wieder) bewusst, dass es sich bei ihr um eine Zeitreisende – der dritten Hexenvariante der Serie – handelt, die vor der sie im Jahr 1510 verfolgenden Heiligen Inquisition (cf. ibid.: 34) durch eine Zeittür erst ins späte 17. Jahrhundert und dann ins Jahr 1864 geflohen ist. Während Salvador Mencías Selbstbild als Hexe mit der für sie unbegreiflich, und darum magisch erscheinenden Zeitreise plausibilisiert,<sup>43</sup> entzaubert Ernesto das Rätsel hinter Mencías Jahrhunderte umspannender Flucht mit einer – innerhalb des Science Fiction-Universums der Serie – logischen Erklärung: «[L]a hoja de pergamino de Mencía [...] pertenece al Libro de las Puertas. Las inscripciones indican la existencia cercana a Trasmoz de dos puertas interconectadas y separadas por 177 años» (ibid.: 64). Die Zeitreise selbst steht also in *Tiempo de hechizos* – anders als in einer vorausgehenden Episode<sup>44</sup> – nicht im Mittelpunkt des magischen Akts. Sie repräsentiert lediglich die Ermöglichungsbedingung für eine Exkursion ins Herz des wahren Hexenglaubens, ins Moncayo-Dorf Trasmoz, dem Bécquer mit seinen *Cartas desde mi celda* als erster in einer langen Reihe ein literarisches Denkmal gesetzt hat.

<sup>42</sup> «Tras la joven, el barranco donde tuvo lugar el linchamiento de la tía Casca» (Aranda/Schaaff 2017: 61).

<sup>43</sup> «No me extraña que se sintiera bruja... No podía entender que estaba viajando por el tiempo. Creía que tenía poderes...» (Aranda/Schaaff 2017: 64).

<sup>44</sup> In der 14. Episode, *Tiempo de magia*, nutzt Houdini die Zeittüren für einen Zaubertrick.



## 5 Fazit

Die vorausgegangene Analyse hat gezeigt, auf welcher vielfältigen Weise sich aktuelle literarische und serielle Werke produktiv mit Gustavo Adolfo Bécquer und dessen Werk auseinandersetzen. Nicht nur wird der Schriftsteller selbst zur (Neben-) Figur der neuen Fiktionen – eine Rolle, die schon in seinen subjektiv-intimistischen *Cartas desde mi celda* mehr oder weniger offen angelegt ist –, sondern jene integrieren auch eine Vielzahl der von Bécquer bearbeiteten folkloristischen und romantischen Motive. Sie tun dies freilich auf eine ihrer eigenen Gattung entsprechende gestalterische Art, welche die jeweilige genrespezifische Akzentuierung jedes einzelnen Motivs zur Folge hat. Während also zum Beispiel der Nebel in Bécquers Briefen (als stimmungsvolles Element einer erhabenen Natur und Repräsentationsform dichterischer Inspiration) noch mehrere wichtige ästhetische Qualitäten bzw. Funktionen besitzt, erfährt er in den beiden Bearbeitungen eine Komplexitätsreduktion. In Fernández Garcías phantastischem Jugendroman dient er (wie im Übrigen auch das Grab-/Gruft- sowie das Kloster-Motiv nur noch) der Evokation einer Horror- oder Gruselstimmung, wohingegen er in *Tiempo de hechizos* als onirische Hintergrundfolie für die Träume des fiktiven Bécquers dient. Stellt der Traum auch das romantische Motiv *par excellence* dar, greift ihn Bécquer – in *Desde mi celda* zumindest<sup>45</sup> – nicht auf, wohingegen er in den zwei durch sie beeinflussten Werken eine zentrale Rolle einnimmt: *El ministerio del tiempo* nutzt die Traumvision vor allem, um Bécquer durch eine dichterische Sensibilität zu charakterisieren, während Emilios Alpträume in *La última bruja de Trasmor* die phantastische Verwobenheit mit dem Leben seines Urahns demonstrieren. Das sich aus letzterem ergebende (in Bécquers Briefen ebenfalls fehlende) Doppelgänger-Motiv findet sich in der Science Fiction-Serie andeutungsweise in den drei Mencía-Zeichnungen wieder, die jedoch stets die Zeitreisende selbst, und damit ein- und dieselbe Person, darstellen. Die auffälligsten Gattungseigenheiten treten hingegen in der jeweiligen Bearbeitung der den Hexen-Stoff umgebenden Motive zutage: Der im Hinblick auf die Magie oral überlieferten Tradition der folkloristischen Hexe stellt Fernández García mit

---

<sup>45</sup> In einigen *Leyendas* allerdings tauchen traumhaft-visionäre Darstellungen, etwa in *El miserere*, häufig auf.

der schreib- und überhaupt übermächtigen Gorgona ein modernes Pendant gegenüber und auch *Tiempo de hechizos* fußt mit einem SciFi-Element der innerfiktionalen Wirklichkeit, mit Mencías Pergamentseite aus dem *Buch der Türen*, auf der Vorstellung einer zumindest teilweise literalisierten Hexe. Wird das Motiv des Hexenflugs aus *Desde mi celda* in *La última bruja de Trasmoz* nicht, in der *El ministerio del Tiempo*-Folge aber ironisch verwendet, stimmt die (in der Serie nicht zur Sprache kommende, da sich nicht als Problem stellende) Bekämpfung der Hexe mit christlich konnotierten Utensilien aus Fernández Garcías Roman, in dem Gorgona solcherart als das absolut Böse bekämpft wird, mit Bécquers kostumbristisch-folkloristischer Darstellung überein. Das Gattungsspezifische des jeweiligen Hexenbildes tritt dagegen anhand des (Hexen-)Jagd-Motivs besonders deutlich hervor: Das Opfer-Schicksal der folkloristisch vorgeführten *tía Casca* entspricht demjenigen Mencías, deren Hexenjagd aber der Science Fiction gemäß mehrere Jahrhunderte umspannt, wohingegen Emilio und Beatriz – den Konventionen des abenteuerlichen Jugendromans gemäß – statt einer Hexenjagd im engeren Sinne viel eher eine *Schnitzeljagd* nach Gorgonas Kristalltotenkopf betreiben. Mit dem historisch (exakt) rekonstruierenden Charakter von *El ministerio del tiempo* ist die zunächst paradox anmutende Feststellung zu erklären, nach der die Fantasy-Serie in Bezug auf Hexensabbat und Hexenhysterie ein noch realistischeres Bild als der in dokumentarischer Absicht schreibende Bécquer in seinen vom Aberglauben überlagerten und mitunter märchenhaft verbrämten Briefen (so etwa *Carta VII* und *VIII*) zeichnet. Auf Basis des Vorausgegangenen gilt es Bilanz ziehend als erwiesen, dass die drei besprochenen Werke mit der folkloristischen – teils Opfer (Casca), teils Täterin (Dorothea) darstellenden Hexe, dem abgrundtief bösen vampirisch-übernatürlichen Geschöpf der Phantastik (Gorgona) und den historisch rekonstruierten Typen der Satanssekte (Dörfler von Trasmoz) wie dem Opfer von Verfolgung (Mencía) sowie der zeitreisenden Hexe (ebenso Mencía) der Science Fiction jeweils aufgrund ihrer genremäßigen Eigenheiten je ganz verschieden akzentuierte Versionen der sagen- und mythenumwobenen Hexe kreierte haben, welche Leser und Zuschauer bis heute in ihren Bann zieht.

## Bibliographie

### Primärliteratur

- Bécquer, Gustavo Adolfo. 2018. *Desde mi celda*. Edición de Jesús Rubio Jiménez. Tercera edición. Madrid: Cátedra.
- Fernández García, César. 2009. *La última bruja de Trasmoz*. Barcelona: La Galera.

### Sekundärliteratur

- Ahrendt-Schulte, Ingrid. 1994. «Die schadenstiftenden Zauberinnen». In: Id.: *Weise Frauen – böse Weiber. Die Geschichte der Hexen in der Frühen Neuzeit*. Freiburg: Herder, 29-66.
- Aranda, Ángel; Schaaff, Anaïs. 2017. «Capítulo 24v6. Tiempo de hechizos», <http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/capitulos-completos/temporada-3/capitulo-24/> (zuletzt eingesehen am 14.01.2019).
- Amores, Montserrat. 1999. «Son poéticas las brujas? En torno a tres cartas *Desde mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer». In: Pont, Jaume (ed.): *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida: Universidad de Lleida, 191-203.
- . 2000. «Gustavo Adolfo Bécquer y las brujas de Trasmoz». In: *El Gnomo* Vol. 9, 11-24.
- Barbadillo de la Fuente, María Teresa. 1992. «Notas a los artículos de Bécquer sobre tipos y costumbres de Aragón». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 243-250.
- Brenden, Simon. 2018. «La presencia de Lope de Vega en *El ministerio del tiempo*». In: *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, Vol. 24, 75-93.
- Caro Baroja, Julio. 1966. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- Cinti, Bruna. 1972. «Veruela e la natura in *Cartas desde mi celda* di G. A. Bécquer». In: *Quaderni Ibero-Americani: Attualita Culturale della Penisola Iberica e America Latina* Vol. 41, 37-41.
- Costa Ferrándis, Jesús. 1992. «La carta novena: Relato hagiográfico y ensoñación romántica». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 357-376.
- Deutsch-Johnson, Leslie. 1996. «Significado simbólico del Castillo de Trasmoz: Magia, alquimia, morada interior». In: *El Gnomo* Vol. 5, 37-63.
- Díez Taboada, Juan María. 1992. «La significación de la carta III *Desde mi Celda* en la poética becqueriana». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses Tarazona, 135-170.
- Dillinger, Johannes. 2007. *Hexen und Magie. Eine historische Einführung*. Frankfurt: Campus.

- Distelmaier-Haas, Doris. 2013. «Conte fantastique». In: Brittnacher, Hans Richard (ed.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 273-280.
- Ewers, Hans-Heino. 2014. «Vorgeschobene Bescheidenheit. Die Angst der Literaturwissenschaft vor der Kinder- und Jugendliteratur». In: Scherer, Ludger, Ißler, Roland (edd.): *Kinder- und Jugendliteratur der Romania. Impulse für ein neues romanistisches Forschungsfeld*. Frankfurt: Lang, 19-30.
- Grimm, Gunter. 1977. «Rezeptionsgeschichtliche Sonderbereiche: 'Produktive Rezeption'». In: Id.: *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*. München: Fink, 147-153.
- Hartsook, John H. 1971. «Bécquer: Serious costumbrist oder dabbler?». In: *Hispania: A journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese* Vol. 54, N° 2, 235-242.
- Hernández Corchette, Sira. 2017. «La forja de una nación: revisión y actualización del mito de la Guerra de la Independencia en la televisión española». In: *Journal of Spanish Cultural Studies* Vol. 18, N° 2, 131-151.
- Innerhofer, Roland. 2013. «Science Fiction». In: Brittnacher, Hans Richard (ed.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 318-328.
- Junquera Llorens, Julián. 1992. «Desde mi celda: Paisaje y preludio de miedo». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses Tarazona, 341-350.
- King, Edmund I. 1992. «El Moncayo de las Leyendas». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses Tarazona, 117-134.
- Lisón Tolosana, Carmelo. 1992. *Las brujas en la historia de España*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Miguel-Pueyo, Carlos. 2009. *El color del romanticismo. En busca de un arte total*. Frankfurt: Lang.
- Montero Padilla, José. 1992. «Bécquer en su carta tercera y en un artículo de 1870». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses Tarazona, 315-318.
- Montesinos Caperos, Manuel. 2010. «Gustavo Adolfo Bécquer – ein Literaturvermittler». In: Ernst, Anja (ed.): *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der europäischen Moderne*. Göttingen: V & R Unipress, 439-465.
- Pageard, Robert. 1982. «Les particularismes régionaux dans l'œuvre de G. A. Bécquer. Poésie et raison». In: Dumas, Claude (ed.): *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*. Lille: Université de Lille III, 151-165.
- Rieder, John. 2010. «On defining SF, or not: Genre theory, SF, and history». In: *Science Fiction Studies*. Vol. 37, N° 2, 191-209.
- Romero Tobar, Leonardo. 1992. «Bécquer, fantástica e imaginación». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses Tarazona, 171-200.

- Rueda Laffond, José Carlos; Coronado Ruiz, Carlotta. 2016. «Historical science fiction: From television memory to transmedia memory in *El ministerio del tiempo*». In: *Journal of Spanish Cultural Studies* Vol. 17, N° 1, 87-101.
- Rüster, Johannes. 2013. «Fantasy». In: Brittnacher, Hans Richard (ed.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 284-292.
- Ruiz Baños, Sagrario. 1992. «La realidad del mundo fantástico: Romanticismo en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 377-396.
- Sánchez Castillo, S.; Galán, E. 2016. «Transmedia narrative and cognitive perception of TVE's drama series *El ministerio del tiempo*». In: *Revista Latina de Comunicación Social* Vol. 71, 508-526.
- Schleich, Markus; Nesselhauf, Jonas. 2016. *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen: Francke.
- Schwab, Christiane. 2014. «Der spanische costumbrismo (ca. 1820-1860) und die Konsolidierung volkskundlich-soziologischer Interessen im europäischen Kontext». In: Alzheimer, Heidrun (ed.): *Jahrbuch für europäische Ethnologie. Spanien*. Paderborn: Schöningh, 28-51.
- Soria, Giuliano. 2009. «'Ruinas de monasterio y verdura sin alegría' in *Cartas desde mi celda* di Gustavo Adolfo Bécquer». In: *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete* Vol. 5, 234-242.
- Suerbaum, Ulrich; Broich, Ulrich; Borgmeier, Raimund. 1981. *Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*. Stuttgart: Reclam.
- Tausiet, María. 2017. «Threefold stories, threefold charms: Bécquer's poetic ethnography of witchcraft». In: *Incantatio* Vol. 6, 137-154.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Urzáiz, Héctor. 2018. «'¡Maldito Lope de Vega!': La polémica Cervantes-Lope en las pantallas de Hogano». In: *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* Vol. 24, 38-74.
- Villanueva, Dario. 1985. «Ponz, Jovellanos, Bécquer. Originalidad y unidad de las *Cartas desde mi celda*». In: Boudreau, Harold L., González-del-Valle, Luis T. (ed): *Studies in Honor of Sumner M. Greenfield*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 215-234.



DIE ZEITSCHRIFT *PROMPTUS - WÜRZBURGER BEITRÄGE ZUR ROMANISTIK* ERSCHEINT JÄHRLICH UND WIRD DURCH DEN GEMEINNÜTZIGEN VEREIN PROMPTUS E.V. HERAUSGEGEBEN. SIE RICHTET SICH AN ALLE NACHWUCHSWISSENSCHAFTLERINNEN UND -WISSENSCHAFTLER IM BEREICH DER ROMANISTISCHEN SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT SOWIE DER FACHDIDAKTIK UND BIETET DIESEN DIE MÖGLICHKEIT, IN EINEM FRÜHEN STADIUM IHRER AKADEMISCHEN LAUFBAHN QUALITATIV HOCHWERTIGE ARBEITEN ZU PUBLIZIEREN. ZUDEM VERSTEHT SICH DIE ZEITSCHRIFT ALS IMPULSGEBER FÜR JUNGE ROMANISTISCHE FORSCHUNG, OHNE SICH DABEI THEMATISCH ZU BESCHRÄNKEN.

**promptus**  
**WÜRZBURGER BEITRÄGE  
ZUR ROMANISTIK**

29,99 €  
ISSN 2364-6705  
ISBN 978-3-946101-04-8  
VERLAG DES PROMPTUS E.V.



9 783946 101048