

Revista de

FILOLOGÍA

Universidad de La Laguna

50

2025

Revista de
FILOLOGÍA

Revista de
FILOLOGÍA
Universidad de La Laguna

DIRECTORA

Dolores García Padrón

SUBDIRECTORAS

Isabel González Díaz
María Gloria González Galván

SECRETARIO

Javier Rivero Grandoso

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Albuquerque García (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Ignacio Álvarez-Ossorio (Universidad Complutense), José Juan Batista Rodríguez (Universidad de La Laguna), Manuel Brufía Cuevas (Universidad de Sevilla), Ana Bundgård (Universiteit Aarhus), Antonio Cano Ginés (Universidad de La Laguna), Francisco M. Carriscondo Esquivel (Universidad de Málaga), Nieves María Concepción Lorenzo (Universidad de La Laguna), Ana Candelaria Díaz Galán (Universidad de La Laguna), Darío Hernández Hernández (Universidad de La Laguna), Elia Hernández Socas (Universidad de La Laguna), Maarten Kossmann (Universiteit Leiden), Blanca Krauel Heredia (Universidad de Málaga), Laurie-Anne Laget (Sorbonne Université), María del Pilar Lojendio Quintero (Universidad de La Laguna), Dámaso López García (Universidad Complutense de Madrid), Rosa María Marina Sanz (Universidad de Zaragoza), Victoria Marrero Aguiar (UNED), María del Pilar Mendoza Ramos (Universidad de La Laguna), Begoña Ortega Villaro (Universidad de Burgos), Rafael Padrón Fernández (Universidad de La Laguna), José Francisco Pérez Berenguel (Universidad de Alicante), Carolina Rodríguez Juárez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), María José Serrano Montesinos (Universidad de La Laguna), María Dolores Serrano Niza (Universidad de La Laguna) y Milagros Torres Barco (Université de Rouen-Normandie)

CONSEJO CIENTÍFICO ASESOR

Susana Artal (Universidad de Buenos Aires), Ignacio Bosque (RAE), Georg Bosson (Universität Zürich), Marina S. Brownlee (Princeton University), Ana Calvo Revilla (Universidad San Pablo CEU), Patrick Charaudeau (Université Paris-XIII), Carmen Díaz Alayón (Academia Canaria de la Lengua), María Teresa Echenique Elizondo (Universitat de València – I. U. Menéndez Pidal), Aurora Egido (RAE), Rachid El Hour (Universidad de Salamanca), María Carme Figuerola Cabrol (Universitat de Lleida), Vita Fortunati (Università di Bologna), Joaquín Garrido (Universidad Complutense de Madrid), Juan Gil Fernández (RAE), Shelley Godsland (Universiteit van Amsterdam), José Manuel González Calvo (Universidad de Extremadura), Carlos González Vergara (Pontificia Universidad Católica de Chile), Salvador Gutiérrez Ordóñez (RAE), Gerda Hassler (Universität Potsdam), María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga), Paloma Jiménez del Campo (Universidad Complutense de Madrid), María Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza), Juan Matas Caballero (Universidad de León), Carmen Mejía Ruiz (Universidad Complutense de Madrid), José Luis Moralejo Álvarez (Universidad de Alcalá), Juan Antonio Moya Corral (Universidad de Granada), Maurilio Pérez (Universidad de León), Rafael Portillo (Universidad de Sevilla), José Nicolás Romera Castillo (UNED), Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca), Mariela Sánchez (Universidad Nacional de La Plata), Armin Schwegler (University of California, Irvine), Carsten Sinner (Universität Leipzig), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco), Juan Andrés Villena Ponsoda (Universidad de Málaga) y Alicia Yllera (UNED).

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

ISSN: 0212-4130 (edición impresa) / ISSN: 2530-8548 (edición digital)

Depósito Legal: TF 734/81

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50>

Contacto: rfull@ull.edu.es



Revista de
FILOLOGÍA
50

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
2025

REVISTA de Filología / Universidad de La Laguna. —N.º 0 (1981)— . —La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1981—.

Semestral.

ISSN: 0212-4130.

1. Filología-publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones 801 (05).

NÚMERO MONOGRÁFICO / SPECIAL ISSUE

CULTURAS EN TRÁNSITO: EL VIAJE Y SU RELATO
COMO ESPACIO DE CONTACTO ENTRE ESPAÑA Y ALEMANIA /
CULTURES IN TRANSIT: TRAVEL AND ITS NARRATIVES
AS A CONTACT SPACE BETWEEN SPAIN AND GERMANY

Marta Fernández Bueno
(Editora)

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

- Apuntes para una poética de la escritura de viajes / Notes on a Poetics of Travel Writing
Marta Fernández Bueno..... 11

VIAJES, INTERCULTURALIDAD Y ESTEREOTIPOS

- El viaje: una aventura cultural / The Journey: A Cultural Adventure
Eugenia Popeanga Chelaru..... 25

- Estereotipos culturales sobre España y Alemania: análisis metapragmático en torno al (des)acuerdo a partir de una entrevista intercultural / Cultural Stereotypes about Spain and Germany: a Metapragmatic Analysis of (Dis)agreement Based upon a Cross-cultural Interview
Laura Amigot Castillo..... 33

VIAJERAS EN EL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX

- Imágenes de Alemania. Los relatos de viajes de Emilia Pardo Bazán / Images of Germany. The Travelogues of Emilia Pardo Bazán
Anne-Sophie Donnarieix..... 69

- (Gine)geografía literaria. Los viajes a España de Erna Pinner y Erica Tietze-Conrat (1926) / Literary (Gine)geography. Erna Pinner and Erica Tietze-Conrat's Travels to Spain (1926)
Isabel Gutiérrez Koester 85

LA GUERRA CIVIL

- Viajar a un país en guerra. Maria Osten y Gerda Taro en la España republicana / Travelling to a Country at War. Maria Osten and Gerda Taro in Republican Spain
Ana Pérez López..... 107

- Escritura y testimonio. Ruth Rewald y la Guerra Civil española / Writing and Testimony. Ruth Rewald and the Spanish Civil War
Manuel Maldonado-Alemán..... 131



EXILIADOS (NO) RETORNADOS

Nachexil. Reisen und Rückkehr im Werk deutsch-jüdischer Flüchtlinge am Beispiel Hilde Domins / Post-exile. Travel and Return in the Work of German-Jewish Refugees. The Case of Hilde Domin

Linda Maeding..... 153

Viajando por la historia literaria hispano-alemana: *La judía de Toledo*, de Lope de Vega a Lion Feuchtwanger / Traveling through Spanish-German Literary History: *La judía de Toledo*, from Lope de Vega to Lion Feuchtwanger

Morgane Kappès-Le Moing..... 171

EL RELATO VIAJERO EN OTROS MEDIOS (CINE / CÓMIC)

«It was the first time that we met»: *Frau Rettich, die Czerni und Ich* (1998) o Cómo el cine alemán descubrió Barcelona / «It was the first time that we met»: *Frau Rettich, die Czerni und Ich* (1998) or How the German Cinema Discovered Barcelona

Ralf Junkerjürgen..... 187

Dibujar la experiencia migratoria: el viaje como narrativa intercultural en el cómic *Nieve en los bolsillos. Alemania 1963*, de Kim (2018) / Drawing the Migratory Experience: Travel as an Intercultural Narrative in the Comic *Nieve en los bolsillos. Alemania 1963* by Kim (2018)

Carlos Sanz Díaz..... 207

EL VIAJE COMO PREBENDA


El relato de los viajes a España de Fritz Rudolf Fries: *Mein spanisches Brevier* (1979) en la literatura de viajes de la RDA / Fritz Rudolf Fries' Narrative of his Travels to Spain: *Mein spanisches Brevier* in GDR Travel Literature

Marta Fernández Bueno..... 237



ARTÍCULOS / ARTICLES

APUNTES PARA UNA POÉTICA DE LA ESCRITURA DE VIAJES

Marta Fernández Bueno 
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

RESUMEN

Desde la Antigüedad, el viaje está presente en las distintas disciplinas científicas y en las artes. El relato del viaje ha adoptado también los formatos más diversos, desde la crónica de vocación objetiva, pasando por el cuaderno de bitácora, hasta la narrativa de ficción. Esta diversidad formal apunta a la bicefalia documental-artística inherente a las escrituras del viaje. La realidad objetiva que explora el viajero se tiñe de la subjetividad del observador, quien además es portador de una mirada preconstruida. El sujeto viajero se erige en vértice de un triángulo que conecta la realidad propia y la ajena, y el viaje, en el puente que une ambas orillas. El objetivo de estos breves apuntes no es otro que revisar y poner al día algunos de los pilares básicos que sustentan lo que podríamos denominar una poética de la escritura de viajes, un campo tan complejo como escurridizo por su esencia dinámica e híbrida. De este modo se ofrece también una adecuada contextualización de las distintas aportaciones que integran este volumen monográfico sobre las culturas española y alemana en tránsito, y sobre el viaje y su relato como espacio de contacto.

PALABRAS CLAVE: escritura de viajes, literatura de viajes, narrativa de viajes.

NOTES ON A POETICS OF TRAVEL WRITING

ABSTRACT

Since ancient times, travel has been present in different scientific disciplines and the arts. Travel narratives have also adopted the most diverse formats, from chronicle, which aims at objectivity, through logbook, to fictional narrative. This formal diversity points to the documentary-artistic duality inherent to travel writing. The objective reality the traveler explores is tinged with the subjectivity of the observer, who is also the bearer of a preconstructured gaze. Travelling subjects become the vertex of a triangle that connects their reality to that of others, and the journey becomes the bridge that connects both shores. The aim of these brief notes is none other than to review and update some of the basic pillars that support what could be called a poetics of travel writing, a field as complex as it is elusive due to its dynamic and hybrid essence. This article also offers an adequate contextualization of the different contributions that make up this monographic volume on Spanish and German cultures in transit, as well as on travel and its narratives as a contact space.

KEYWORDS: travel writing, travel literature, travel narratives.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.01>
REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 11-22; ISSN: e-2530-8548



En mayo de 1926 Kurt Tucholsky hacía llegar la certera recomendación que encabeza estas líneas a los lectores del periódico estudiantil suizo *Zürcher Student* (Tucholsky, 1975b, p. 421). El autor berlinés, periodista de oficio y vocación y uno de los más acerbados críticos de la Alemania de entreguerras, sugería al público lector viajar para escapar de la estrechez del propio terruño, para expandir el propio marco mental, concibiendo así el viaje como epítome de la confrontación de visiones distintas, incluso antagónicas, como cuestionamiento radical y relativización de lo propio. Él mismo, acuciado por el clima de tensión política que iba escalando en su patria en los últimos años de la República de Weimar, abandonaría Alemania en 1930 para instalarse en la pequeña localidad sueca de Hindås. Allí acabaría sus días cinco años más tarde, habiendo tenido que sufrir desde el exilio la quema de sus libros en su ciudad natal. Tucholsky ejerció su labor periodística principalmente en el semanario berlinés *Die Weltbühne*, que dirigió durante unos meses entre 1926 y 1927. En sus páginas había publicado un 13 de enero de 1925 «Horizontaler und vertikaler Journalismus», un breve artículo en el que se referirá al tema que vertebra este monográfico, el viaje y su relato considerado como un espacio de contacto entre lo propio y la alteridad:

Eine Reisebeschreibung ist in erster Linie für den Beschreiber charakteristisch, nicht für die Reise. Worüber der Autor sich wundert, und noch mehr, worüber er sich nicht wundert, [...] seine scherzhaften und seine pathetischen Bemerkungen, seine Landschaftsschilderungen: diese Dinge enthüllen zunächst einmal ihn selber². (Tucholsky, 1975a, p. 13)

De este modo, lo visto se halla teñido de la subjetividad del observador, quien además es portador de una mirada preconstruida. El sujeto viajero, como testigo y exégeta, se erige, por tanto, en vértice de un triángulo que conecta las dos realidades, propia y ajena, y su narrativa bifronte da cuenta y se nutre de ambas. Prácticamente en los mismos términos que Tucholsky se expresa Albuquerque (2006, p. 81) al señalar que «el tipo de información proporcionada por el viajero / escritor es bidireccional, es decir, que ilustra tanto sobre la cultura visitada como sobre el bagaje cultural y los prejuicios del que visita».

Sin duda, esta interacción entre lo propio y lo otro es una cuestión mollar a la hora de abordar el tema de los viajes y su escritura, o incluso primordial, como asegura Tzvetan Todorov (1997, p. 99), para quien «[l]a primera característica impor-

¹ «Quien desee comprender la angostura de su patria, que viaje.» (Traducción de la autora).

² «La descripción de un viaje caracteriza en primer término a quien describe, no al viaje. Aquello que sorprende al autor, y más aún aquello que no le sorprende [...], sus observaciones chis-tosas o patéticas, sus retratos del paisaje: esas cosas le delatan en primer lugar a él mismo» (Traducción de la autora).

tante del relato de viaje, tal como lo imagina [...] el lector de hoy, [...] es una cierta tensión (o cierto equilibrio) entre el sujeto observador y el objeto observado». De esta forma, Todorov sitúa el género de la escritura de viajes –que él denomina «relato de viajes»– en una zona intermedia entre lo objetivo-científico y lo subjetivo-testimonial. Ciencia y autobiografismo serían, por tanto, los extremos entre los que oscila el relato de viaje, que «vive de la interpenetración de los dos» (Todorov, 1997, p. 99). La propia denominación de esta categoría textual pone de manifiesto su dualidad: «relato, es decir narración personal y no descripción objetiva; pero también viaje, un marco, pues, unas circunstancias exteriores al sujeto» (Todorov, 1997, p. 99).

La *bidireccionalidad* a la que aludía más arriba Alburquerque recuerda en cierto modo al concepto de literatura dialógica definido por Bajtín en su ensayo «Hacia una metodología de las ciencias humanas», incluido en el volumen *Estética de la creación verbal*, donde afirma: «Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). [...] Hemos de subrayar que este contacto representa un contacto dialógico entre textos (enunciados)» (Bajtín, 1989, p. 384). Así, el discurso del viajero se inserta en o *fricciona* con otros contextos discursivos, de manera que la sintonía o el contraste entre unos y otros aviva y potencia el impacto de cada uno de ellos. Derivados directos de la dialogicidad bajtiniana son otros dos aspectos que emergen también a la hora de caracterizar este género. Antequera (2020, p. 40) llama la atención sobre la relación existente entre las escrituras del viaje y la intertextualidad³, hasta el punto de considerar a esta última un rasgo constitutivo de los relatos de viajes, como también concluye Alburquerque (2011, p. 18). Además, esta dimensión intertextual del relato de viajes se encuentra íntimamente ligada a su condición polifónica, una noción igualmente bajtiniana que recupera Ette⁴. Subrayábamos más arriba, no por casualidad, el verbo *friccionar* para enlazar con el concepto de «literatura friccional» que propone este académico alemán, en un creativo y brillante juego de palabras con el genettiano binomio literatura de ficción / literatura de dicción, caracterizadas por la naturaleza imaginaria de sus objetos la primera y por sus cualidades formales la segunda (Genette, citado en Ette, 2008, p. 41). Los relatos de viajes podrían considerarse un exponente de dicha «literatura friccional»:

El relato de viajes se caracteriza más bien por una singular oscilación entre ficción y dicción, por un vaivén continuo que impide una clasificación estable [...]. Entre los polos de la ficción y la dicción, el relato de viajes nos lleva mejor dicho a una fricción, puesto que se evitan el establecimiento de limitaciones bien definidas, así como los intentos de realizar amalgamas estables y formas mixtas. A diferencia de lo que ocurre con la novela, el relato de viajes constituye una forma híbrida

³ Sobre estos conceptos bajtinianos y su absorción por parte de Julia Kristeva en su teoría de la intertextualidad, véase Fernández, 2009, pp. 37-53.

⁴ «La polifonía de la palabra [...] está presente en el relato de viajes. Precisamente para éste es la dialogicidad lo que se presenta como condición fundamental de toda experiencia y escritura, pues lo otro entra en una relación (jerarquizada o no) con lo propio y habla. El continuo ir y venir de lo ajeno a lo propio se logra mediante procedimientos literarios y sirve a la dinámica de una literatura que no se limita a la dimensión topográfica» (Ette, 2001, pp. 27-28).

no sólo a consecuencia de los géneros que incluye y su variedad de discursos, sino también por su capacidad de sustraerse a la oposición entre ficción y dicción. El relato de viajes [...] se encuentra en un área de la literatura que podemos definir como literatura *friccional*. (Ette, 2008, p. 42)

También desde el seno de la crítica literaria alemana, Gero von Wilpert (2001, p. 676) recurre a un criterio estrictamente semántico —el tratamiento de una temática viajera— para definir el concepto de «escritura de viajes» («Reiseliteratur»). Dicho término abarcaría un amplio espectro textual entre dos polos: uno primordialmente científico e informativo y otro netamente artístico y que asociamos más comúnmente con «lo literario», muy en línea con los límites que establecía más arriba Todorov. Eso que denominamos *polo* podría identificarse con el *propósito* del texto, centrado bien en un afán descriptivo del territorio (espacial o temporal⁵) al que se llega y, por tanto, situando el foco en el objeto; o bien priorizando la mirada del observador, es decir, ubicando al sujeto en el centro de la experiencia viajera. Galgani Muñoz y Daza Daza (2021, pp. 254, 255) hablan, en este mismo sentido, de «la dialéctica del relato viajero entre la importancia del objeto narrado y la del “yo” que relata su experiencia». Volveremos más adelante sobre la aportación de ambos autores a una taxonomía del relato de viajes.

Según sostienen algunos críticos (Günther, 1982), la literatura de viajes con formato y rango literario parte de la experiencia viajera del autor, de ahí el componente autobiográfico que la emparenta con las escrituras del Yo, pero no se debe soslayar la existencia de relatos de viajes que no tienen tal respaldo factual, sino un referente ficcional. Se trataría, en este último caso, de lo que Birgit Kawohl (2000, pp. 19-20) ha dado en llamar «literatura de viajes artística» («künstlerische Reiseliteratur») o «prosa de viajes ficcional» («fiktive Reiseprosa»), caracterizada por su dimensión ficcional y «por presentar una trama de ficción que contiene elementos de la literatura de viajes». Esta categoría, la del relato fantástico de viajes de ficción, representaría la manifestación más extrema de la escritura de viajes literaria.

Al hilo de esta bipolaridad sobre la que parece haber consenso científico, Sofía Carrizo (en González 2006, p. 71) establece una distinción cualitativa entre la literatura de viajes y el relato de viajes. La primera estaría «más vinculada con elementos ficcionales», mientras que el segundo «tendería más a lo documental e informativo», atendiendo a su función eminentemente descriptiva y al objetivo prioritario de «proporcionar testimonios declaradamente documentales sobre un itinerario» (Carrizo, 2012, p. 202). A diferencia de los relatos de viajes, en las «ficciones literarias que se desarrollan durante un viaje [...] es el itinerario el que aparece subordinado a la historia que protagonizan los personajes» (Carrizo, 2012, pp. 202-203). Por lo tanto, según Carrizo se puede colegir que en las ficciones literarias el desplazamiento se subordina a la trama y le sirve, en cierto modo, de decorado, en tanto

⁵ Esa misma convergencia axial constata Antequera (2020, p. 44) al considerar, remitiéndose a Ette (2001), que «[e]l mundo de los relatos de viajes es así un mundo en continuo movimiento [...] donde lo topológico y lo cronológico se ensamblan».

que en el relato de viajes todo queda subyugado a un itinerario. Antequera (2020, p. 35) asume la jerarquía terminológica y categorial establecida por Carrizo, entendiendo la literatura de viajes como hiperónimo y el relato de viajes como un subgénero de la anterior. Por su parte, Pilar Rubio (en González 2006, p. 72) propone el término paraguas «narrativa de viajes» para todas las formas del relato escrito, si bien establece una distinción basada fundamentalmente en el carácter real o ficcional del viaje. Según esto, dentro del «género de viajes» conviven, por un lado, ciertas narrativas vinculadas a viajes reales donde se funden «lo testimonial y lo literario» y, por otro, novelas de viajes, caracterizadas por contar con un «armazón ficcional».

Estas dualidades, que refrenda también Pablo Boetsch (2003-2005, p. 49), apuntan al «doble carácter, descriptivo y narrativo» y la «permanente tensión entre lo referencial y lo autorreferencial» inherentes a la literatura de viajes, que él define como «un género mutable, que se solapa con otros géneros, conviviendo con ellos en una frontera de perpetuo movimiento». Boetsch (2003-2005, p. 49) considera la literatura de viajes como «género de frontera», señala su condición «híbrida» y ubica su temática en «ese “espacio de contacto” intercultural que se ha conocido tradicionalmente como “frontera geográfica”». Ese espacio de contacto es precisamente el que pretendemos ilustrar en este volumen desde distintos enfoques y con diversos protagonistas, como se tendrá ocasión de ver más adelante.

La mención de Boetsch a la frontera nos lleva también a otro problema asociado a este género, el intento de acotar sus límites no solo desde el punto de vista cualitativo, indagando en su ontología, sino también en su desarrollo a lo largo de la historia. Como señala Angélica González (2016, p. 67), «el acto de escribir sobre los viajes está presente desde los inicios de la civilización occidental», lo que podría llevarnos a concluir, como efectivamente apunta Alburquerque (2006, p. 69), «que todas las grandes obras de la literatura universal son, de una manera u otra, “libros de viajes”: *La Odisea*, *La Eneida*, *La Divina comedia*, *El Quijote*, *El Lazarillo*, *El Uli-ses* de Joyce». Tal consideración amenazaría con hacer de esta categoría de textos una suerte de magma, inabordable y poco operativo a efectos del análisis literario, pero al mismo tiempo pone en evidencia la falta de concreción que rodea el fenómeno de la recreación literaria del viaje y lo permeables que son sus límites⁶. Alburquerque (2006, p. 70) caracteriza «este tipo de libros (“relatos de viajes”)» por el hecho de que «los aspectos “literarios” rebasan los límites de lo estrictamente convencional» y por presentar «una estructura típicamente narrativa». Podemos preguntarnos de qué manera se aquilata ese exceso del límite de lo convencional, y qué puede considerarse como típicamente narrativo, pero en todo caso, se trata —añade— de

⁶ Esta difuminación de las fronteras del concepto podría ponerse en relación, como efectivamente hace Francisco Uzcanga (2006, p. 204), «con la reorientación de unos estudios literarios que desde los años ochenta se apropiaban cada vez más de planteamientos semiótico-culturales» al abrigo de un enfoque multidisciplinar, al alza en el ámbito académico. Como también ponen de relieve Gisela Galassi y María Soledad Lollo (2011, p. 84), «la hibridación es un rasgo que atribuye la mayor parte de la crítica a la literatura de viajes, en su fusión de lo documental y lo literario con el protagonismo temático del desplazamiento, del itinerario».

Un tipo especial de textos, peculiares por su forma, que privilegian al mismo nivel dos funciones del discurso: la representativa y la poética. [...] son libros de carácter documental, cuyas referencias geográficas históricas y culturales envuelven de tal manera el texto que determinan y condicionan su interpretación, pero a la vez su carga literaria es indiscutible.

Para Albuquerque (2006, pp. 71, 86) el elemento mollar de lo que él denomina «literatura de viajes» ha de ser necesariamente el desplazamiento, como factor «articulador principal y básico de toda la trama», de tal forma que «el género [relato de viajes] consiste en un discurso que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva». Además, propone una jerarquización similar a la sugerida por Carrizo más arriba:

Si bien todo «libro de viajes» se enmarca dentro del ámbito general de la «literatura de viajes»; evidentemente, no toda «literatura de viajes» se puede considerar con propiedad un «relato de viajes». Al término general se adscriben obras en las que el viaje sirve de marco, motivo u ocasión, no siendo su elemento constitutivo básico. La «literatura de viajes» va reduciendo, pues, el campo impreciso del viaje hasta una frontera, la de los «libros de viajes», en que aquél se convierte en el tema propio del relato. (Albuquerque, 2006, p. 71)

La alusión que hacía Albuquerque a ciertos aspectos literarios que caracterizarían a los relatos de viajes nos permite traer a colación otro factor sobre el que acertadamente llaman la atención Galgani Muñoz y Daza Daza (2021, pp. 256-257). Partiendo de una tesis de Champeau, según la cual «la noción de literatura es histórica y culturalmente variable», ambos se plantean cómo discriminar de manera fehaciente los relatos de viajes literarios de los no literarios *en un eje diacrónico*, puesto que

la noción de literaturidad [...] responde a una condición movable [...]. Ciertos relatos de viajes, considerados en un momento histórico como simples documentos viajeros, escritos con intención geográfica, etnográfica, turística, sociológica, etc., pierden, con el curso del tiempo, su valor documental y ganan, a cambio, una valoración estética que los transforma de viajes no literarios a literarios.

Tratando de aportar algo de claridad a este territorio de arenas movedizas que son las escrituras del viaje, Galgani y Daza proponen dos criterios fundamentales para establecer una taxonomía de las modalidades del relato de viaje: por un lado, el carácter del relato (descriptivo, argumentativo o narrativo), y, por otro, su finalidad (documental, ideológica o estética). En el primer caso el factor determinante es «el procedimiento discursivo que opera en el ejercicio escritural del relato» (Galgani y Daza, 2021, p. 263). En este sentido, ambos autores se remiten nuevamente a Champeau para determinar los dos polos que definen la esencia del relato: el descriptivo «si se orienta hacia el conocimiento del mundo recorrido o la pintura de “estampas”» o el narrativo «[s]i el narrador se centra en la aventura del viajero» (citada en Galgani y Daza, 2021, p. 263). Coinciden, por tanto, con lo que suge-



Carácter Finalidad	Descriptivo	Argumentativo	Narrativo
Documental	Relato de costumbres Yo	Relato de viajes de carácter científico. Relato de viajes de carácter naturalista (destinado a demostrar una tesis)	Relato de viajes de carácter diacrónico con pretensiones de verosimilitud, pero con alta presencia de la voz narradora
Ideológica	Crónica de viajes de misioneros, conquistadores, políticos	Ensayo social sobre la naturaleza de los pueblos, culturas o lugares visitados YO	Narraciones viajeras con el fin de demostrar una ideología sobre el "otro"
Estética	Relato descriptivo de lugares con pretensión estética (Ej.: relato estampa)	Documentales televisivos o cinematográficos de grandes viajes de exploración	Crónica de viajes YO

Figura 1. Clasificación de los relatos de viajes (Galgani y Daza, 2021, p. 266).

ría Carrizo más arriba, al distinguir entre un modo descriptivo, que se enfoca en el entorno visitado / recorrido, y otro narrativo, interesado en la acción del relato. Distinto es el carácter argumentativo, que se materializa en aquellos relatos de viaje que revelan una intencionalidad ideológica y documental (Galgani y Daza, 2021, p. 264). En cuanto a la caracterización de los relatos de viajes según su finalidad, Galgani y Daza (2021, pp. 261-263) consideran que los textos de viaje con intención documental son aquellos cuyo objetivo es «dar cuenta del mundo desconocido». Por otro lado, los relatos de viaje con una finalidad ideológica tratan de «fundamentar una postura del autor con respecto a un determinado sistema de pensamiento». Y, por último, los relatos con una intencionalidad estética preponderante responden a «un proyecto escritural artístico». La combinatoria de estas seis categorías ofrecería un abanico de nueve subtipos de relatos de viajes (cf. fig. 1), si bien —como reconocen los autores— con ello no se agotan todas las posibilidades existentes y muy posiblemente haya casos que no encajen en una casilla u otra, sino que compartan rasgos de varios subtipos.

Para concluir esta aproximación a la poética de la escritura de viajes, que nos ha permitido introducirnos someramente en un campo tan complejo como inabarcable, no podemos dejar de mencionar que la geopolítica actual y el vertiginoso avance de las tecnologías impulsan a su vez nuevas formas de viaje, sujetas a otros condicionantes y otros objetivos que dejan atrás el ímpetu aventurero, el espíritu misionero o conquistador y la curiosidad romántica de épocas pasadas para poner de manifiesto aspectos menos lisonjeros del viaje, y desvelando el viaje como trauma. En ese caso, como apunta González (2016, p. 67), «el viaje puede [...] ser [...] una



expresión de desarraigo y exilio donde la ruta se vuelve irremediable. [...] el viaje, como signo social y cultural, puede ser lugar de exclusión para los actores no favorecidos por las hegemonías culturales». Por otra parte, hemos conocido también acontecimientos de impacto mundial, como fue en 2020 la pandemia por coronavirus, que en algunos territorios barrieron del diccionario la entrada «movilidad». La inmovilidad forzosa sufrida en distintos lugares del mundo tuvo como consecuencia lógica la reapreciación del viaje no solo como fenómeno social y cultural, sino como un derecho individual. Por otro lado, esta revalorización del viaje ha ido pareja, además, de una apertura a nuevas formas de movilidad, antes impensables, que han potenciado la dimensión virtual y/o imaginaria de viajes y encuentros, lo que, a su vez, ha contribuido a redefinir la categoría del espacio. Aquello que no hace tanto tiempo se circunscribía al ámbito de la ciencia ficción empieza a ser ya parte de nuestra cotidianidad. El mañana ha viajado al presente para quedarse.

Una vez revisadas algunas de las cuestiones medulares que se plantean de forma recurrente al tratar desde el ámbito académico lo que hemos dado en llamar la escritura de viajes, restaría, para concluir estas páginas introductorias, presentar las once aportaciones que conforman este volumen monográfico, a través de las cuales nos acercaremos a distintas manifestaciones de las culturas española y alemana en tránsito. Aunque distribuidas en distintas secciones, el hilo conductor de todas ellas será la consideración del viaje y su relato como un «espacio de contacto intercultural» (Boetsch, 2003-2005) que se desarrolla en diversos escenarios espaciotemporales, que nos llevarán, por ejemplo, desde las impresiones de una intelectual española por tierras alemanas, como es el caso de doña Emilia Pardo Bazán, a la vivencia comprometida de la Guerra Civil y sus consecuencias por tres mujeres alemanas o a la experiencia amarga del exilio vivida por la judío-alemana Hilde Domin. Desafiando las costuras textuales de la literatura de viajes tradicional, veremos cómo se aborda la experiencia de la emigración española en Alemania en una novela gráfica, o cómo se traslada la imagen de la España olímpica de comienzos de los años noventa a la industria cinematográfica alemana. No falta tampoco el viaje de vuelta de un alemán a la España de su infancia, una España que emprende su transición a la democracia a mediados de los setenta enlazando la memoria personal de un pasado seguro y remoto con un presente incierto y retador.

Partiremos en la primera sección (*Viajes, interculturalidad y estereotipos*) de unas reflexiones previas en torno al viaje como aventura cultural de la mano de Eugenia Popeanga Chelaru, quien define el viaje como una aventura de acercamiento cultural al otro, y la literatura de viajes como aquella en la que el viajero-escritor da a su relato un tinte literario y no meramente informativo. Desde un ámbito muy distinto, como es el de la pragmalingüística, Laura Amigot Castillo nos propone un recorrido por el concepto de estereotipo cultural dentro de los estudios interculturales hispano-alemanes. A partir de una entrevista semiestructurada grabada en laboratorio con hablantes nativos de alemán que comparten un mismo bagaje intercultural se debaten y analizan ciertos estereotipos de amplia difusión en estas dos culturas.

La siguiente sección (*Viajeras en el tránsito del siglo XIX al XX*) ofrece una mirada retrospectiva «de ida y vuelta». Por un lado, Anne-Sophie Donnarieix parte de la fascinación que causó la cultura española en la Europa del XIX para recorrer el



camino inverso, analizando el interés de doña Emilia Pardo Bazán por Alemania. En su contribución «Imágenes de Alemania. Los relatos de viajes de Emilia Pardo Bazán» nos propone un acercamiento imagológico a la literatura de viajes de españoles por Alemania, analizando el caso de la autora gallega y los apuntes de su viaje a Baviera en 1890, que son a su vez un retrato crítico de España. Isabel Gutiérrez Koester se adentra en el relato de viajes artístico y su renovación en «(Gine)geografía literaria. Los viajes a España de Erna Pinner y Erica Tietze-Conrat (1926)». Ambas viajeras representan el modelo de *neue Frau*: artista de origen alemán la primera e historiadora de arte de procedencia austríaca la segunda, visitaron España y el relato de sus experiencias se caracteriza por la contraposición de la diversidad y modernidad del norte de Europa y una visión reduccionista del imaginario meridional.

La tercera sección (*La Guerra Civil*) profundiza en la experiencia de tres mujeres que viajan a un país inmerso en una guerra fratricida. Ana Pérez López se centra en las reporteras Maria Osten, corresponsal del *Deutsche Zentral Zeitung*, y Gerda Taro, reportera gráfica para *Vu*, *Regards* y otras publicaciones. Ambas se sentían profundamente comprometidas con el gobierno republicano y se esforzaron por conformar una opinión pública internacional favorable a la República ante la inacción de las democracias occidentales. Por su parte, Manuel Maldonado-Alemán analiza la escritura testimonial de la alemana Ruth Rewald, autora de literatura infantil y juvenil que viajó a España en 1937 desde su exilio parisino con la intención de documentarse para escribir un libro sobre la situación de los niños españoles durante la guerra, por ejemplo, en el madrileño Hogar Infantil «Ernst Thälmann». Plasmará esa dura experiencia en informes, artículos, reportajes... y libros: de vuelta en París en 1938 escribirá el que pasa por ser el único libro juvenil conocido sobre la Guerra Civil: *Vier spanische Jungen*.

En la sección *Exiliados (no) retornados* el viaje deviene en la amarga experiencia del exilio europeo en América y «expresión de desarraigo» (González, 2016). Linda Maeding parte del concepto de «post-exilio» (Goldschmidt) para analizar el estatus errante de los expulsados de Europa durante el nacionalsocialismo en «Nachexil. Reisen und Rückkehr im Werk deutsch-jüdischer Flüchtlinge am Beispiel Hilde Domin». Entre los judíos retornados se encuentra la figura de Hilde Domin, paradigmática de dicho «postexilio». A través de su producción lírica, ensayística y epistolar y a la luz de sus largas estancias en España se ilustra la identidad frágil e híbrida de la autora. A un no retornado como fue Lion Feuchtwanger nos acerca la propuesta de Morgane Kappès-Le Moing, poniendo en diálogo su novela *La judía de Toledo* (1955) con el *Retablo de las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega (1615). El autor alemán desarrolla la compleja ambigüedad de la heroína, Raquel, para hacer de ella un símbolo de la cultura de paz judeo-musulmana. Se realiza así el contraste entre el pasado multiconfesional de la España medieval con el presente oscuro de una Alemania inmersa en la barbarie.

Con la sección *El relato viajero en otros medios (cine / cómic)* nos aproximamos a relatos de viajes actuales desde una perspectiva intermedial. En primer lugar, Ralf Jünkerjürgen nos invita a viajar a la Barcelona olímpica de comienzos de los años noventa de la mano de la adaptación cinematográfica llevada a cabo en 1998 de *Frau Rettich, die Czerni und ich*, la primera novela de Simone Borowiak, con la

que se inauguró tanto en el cine como en la televisión alemanas la era barcelonesa, aún vigente. Explora las imágenes de España y Alemania propias de aquella época, analizando primero las diferencias entre la novela y su adaptación cinematográfica y comparando y cuestionando luego los espacios alemán y español, en conexión directa con las tres mujeres protagonistas del viaje por Cataluña. Por su parte, Carlos Sanz Díaz aborda en «Dibujar la experiencia migratoria: el viaje como narrativa intercultural en el cómic *Nieve en los bolsillos. Alemania 1963*, de Kim (2018)» el tema de la emigración española del desarrollismo, analizando el viaje migratorio como experiencia intercultural desde el singular formato de la novela gráfica. De la mano de su autor, el viaje se torna polisémico (el viaje como huida, liberación, descubrimiento...) a través de la experiencia de un joven Joaquim Aubert Puigarnau que en 1963 cruza la frontera francesa con destino a Alemania, donde conocerá de cerca la realidad de los *Gastarbeiter* en Alemania.

Por último, la sección que cierra el volumen a modo de epílogo (*El viaje como prebenda*) nos llevará, de la mano de Marta Fernández Bueno, a explorar la función y el significado de la literatura de viajes en la República Democrática Alemana, cuya legislación restringía la libre circulación de su ciudadanía. En dicho contexto, la literatura de viajes adquiere una función singular y distinta. Tras revisar los presupuestos de la literatura de viajes en aquel país, se analiza el relato del escritor vasco-alemán residente en la RDA Fritz Rudolf Fries: *Mein spanisches Brevier* (Rostock 1979), texto que da cuenta del reencuentro del autor con sus raíces personales, históricas y literarias españolas en sus viajes de 1976 y 1977, haciendo presente su memoria.

Confiamos en que los artículos que aquí presentamos, que materializan la labor del grupo de investigación que tengo el honor de dirigir en la Universidad Complutense de Madrid «Intercambios culturales y literarios hispanoalemanes (INCYLHA)», en colaboración con otros expertos en la materia, sean clarificadores y contribuyan a ilustrar cómo el viaje, en sus diversas manifestaciones y con sus distintas variantes discursivas, se erige en espacio de contacto e intercambio entre las culturas española y alemana.

RECIBIDO: 9.5.2025; ACEPTADO: 12.5.2025.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBURQUERQUE, Luis (2006). Los «libros de viajes» como género literario. En Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (Eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes* (pp. 67-87). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ALBURQUERQUE, Luis (2011). El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de literatura CSIC*, n.º 145, vol. LXXIII, enero- junio, 2011, 15-34.
- ANTEQUERA, María Florencia (2020). *Greca Alcides: el viaje de la escritura y la escritura del viaje*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/14948/antequera-alcidesgreca.pdf.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1989). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- BOETSCH, Pablo (2003-2005). La literatura de viajes y la mirada antropológica. *Boletín de Literatura Comparada*, Número Especial «Literatura de viajes», 49-62.
- CARRIZO RUEDA, Sofía (2012). Tensiones, permanencias y mutaciones de una 'poética' de los relatos de viajes medievales. En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga, Debora Vaccari (Coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vol. 2 (II. Medieval, coord. por Aviva Garribba) (pp. 202-208). Bagatto Libri.
- ETTE, Ottmar (2001). *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*. UNAM.
- ETTE, Ottmar (2008). *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FERNÁNDEZ BUENO, Marta (2009). *La herencia literaria en la obra de Christoph Hein*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GALASSI, Gisela y LOLLO, María Soledad (2011). A modo de presentación. Apuntes sobre la literatura de viajes. *Avances del Cesor*, Año VIII, número 8, 83-89.
- GALGANI MUÑOZ, Jaime Alberto y DAZA DAZA, Paulina Andrea (2021). Modalidades del relato de viaje: propuesta para su clasificación. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 31(2), 254-269. doi.org/10.15443/RL3115
- GENETTE, Gérard (1991). *Ficción y Dicción*. Lumen.
- GONZÁLEZ OTERO, Angélica (2016). Definiciones y aproximaciones teóricas al género de la literatura de viajes. *La palabra* (29), 65-78.
- GÜNTHER, HARRI (1982). Reiseprosa in der Gegenwartsliteratur der DDR. *Deutsch als Fremdsprache* 19 (1982). (*Literarisches Sonderheft*), 39-54.
- KAWOHL, Birgit (2000). «Besser als hier ist es überall». *Reisen im Spiegel der DDR-Literatur*. Tectum Verlag.
- TODOROV, Tzvetan (1993). El viaje y su relato. En *Las Morales de la Historia* (pp. 91-102). Paidós.
- TUCHOLSKY, Kurt (1975a). Horizontaler und vertikaler Journalismus. En Mary Gerold-Tucholsky y Fritz J. Raddatz (Eds.), *Gesammelte Werke in zehn Bänden. Band 4* (pp. 13-17). Rowohlt Verlag, <http://www.zeno.org/nid/20005810051>. Publicado originalmente en *Die Weltbühne*, 13.01.1925, Nr. 2, p. 49 y ss.
- TUCHOLSKY, Kurt (1975b). Interessieren Sie sich für Kunst? En Mary Gerold-Tucholsky y Fritz J. Raddatz (Eds.), *Gesammelte Werke in zehn Bänden. Band 4* (pp. 421-424). Rowohlt Ver-



lag. <http://www.zeno.org/nid/20005811864>. Publicado originalmente en *Zürcher Student*, Nr. 2, 01.05. 1926, p. 64.

UZCANGA MEINECKE, Francisco (2006). Estudios sobre literatura de viajes (1995-2005). *Iberoamericana*. VI, 23 (2006), 203-219.

WILPERT, Gero von (2001). Reiseliteratur. En *Sachwörterbuch der Literatur* (pp. 676-678). Alfred Kröner Verlag.



VIAJES, INTERCULTURALIDAD Y ESTEREOTIPOS

EL VIAJE: UNA AVENTURA CULTURAL

Eugenia Popeanga Chelaru 

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

RESUMEN

El viaje, como una forma de relación con el tiempo y el espacio, tiene presencia en la literatura desde la Antigüedad. Se puede hablar de literatura de viajes cuando el viajero despliega también su faceta de escritor y confiere a su relato, sin merma de su contenido informativo, una estructura en la que la forma de contar y el empleo de recursos estilísticos acercan el texto más a la literatura que a un discurso primordialmente informativo. Y si la naturaleza de los viajes es diversa, no menos diversa es la tipología del escritor que relata sus viajes. O sus no-viajes, como los «viajeros de sillón» Juan de Mandeville o Frederick Marryat, quien en *Cómo escribir un libro de viajes* (1840) da con la fórmula para confeccionar un libro de viajes: entrelazar lo fáctico y lo ficcional, el discurso enciclopédico, la antropología cultural y la escritura del Yo. Otros viajeros modernos se afanan en reencontrar los paisajes de su memoria, como Julio Llamazares en *El río del olvido* (1990), en tanto que otros autores como Claudio Magris (*El Danubio*, 1986) o Javier Reverte (*Corazón de Ulises*, 1999) se interesan más por la literatura, la música o las artes del país que visitan, en detrimento de lo geográfico, lo antropológico o lo religioso. También el espacio urbano se convierte en destino viajero, una aventura de conocimiento cultural, de acercamiento al otro, como es el caso de *Por la ruta de la memoria* (1992), de Manuel Vicent.

PALABRAS CLAVE: literatura de viajes, autores viajeros, libros de viajes.

THE JOURNEY: A CULTURAL ADVENTURE

ABSTRACT

As a form of relationship with time and space, travel has been present in literature since ancient times. Travel literature is considered as such when the traveler also displays his or her writing side and provides his or her story, without diminishing its informative content, following a structure in which the narrative style and the use of stylistic devices bring the text closer to literature than to a primarily informative discourse. If the nature of travel is diverse, no less diverse is the typology of writers who recount their travels, or their non-travels: that is the case of «armchair travelers» like John Mandeville, or like Frederick Marryat who, in *How to Write a Travel Book* (1840), found the formula for creating a travel book: interweaving the factual and the fictional with encyclopedic discourse, cultural anthropology, and the writing of the self. Some modern travelers strive to rediscover the landscapes of their memory, like Julio Llamazares in *El río del olvido* (1990), while other authors, such as Claudio Magris (*El Danubio*, 1986) or Javier Reverte (*Corazón de Ulises*, 1999), are more interested in the literature, music, or arts of the country they visit, rather than in geographical, anthropological, or religious aspects. Urban space also becomes a travel destination, turning into an adventure in cultural knowledge, or in getting closer to others, as is the case with *Por la ruta de la memoria* (1992), by Manuel Vicent.

KEYWORDS: travel literature, travel authors, travel books.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.02>

REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 25-32; ISSN: e-2530-8548



El viaje significa una continua relación con el tiempo y el espacio y en el terreno literario se perfila como un tema recurrente desde la Antigüedad hasta hoy en día. Viajar representa la trayectoria del ser humano convertido en *homo viator*, viajero en el tiempo histórico, que le permite desarrollarse en distintas etapas vitales y que se configura en torno a la aventura iniciática y cognoscitiva. Eje fundamental de la misma existencia, asimilada o entendida como un viaje, plantea al viajero una aventura temporal que implica su desarrollo personal, así como su integración en una aventura colectiva.

No es de extrañar que la vida, equiparada a un viaje, haya permitido a multitud de creadores plasmar sus escrituras en torno a la aventura existencial de sus héroes. La ficción literaria cultiva la novela de formación (*Bildungsroman*), la novela de viajes y resistencia (*Robinson Crusoe*), la novela de evolución sentimental y, hoy en día, la compleja réplica al periplo del héroe antiguo, la novela del viaje total (el *Ulises*, de James Joyce). Sin embargo, el viaje se desarrolla también en el espacio, y a la aventura de iniciación y conocimiento de la dimensión temporal se asocia la aventura de conocimiento y conquista de mundos nuevos. El ser humano muestra su deseo de conocer y explorar nuevos espacios, deseo que se expresa en el relato que da fe de lo visto y oído, de lo nuevo y distinto y, sobre todo, da fe del encuentro con los otros, con seres humanos que habitan en espacios distintos, sean hostiles o acogedores, regidos por leyes diferentes, que adoran a otros dioses y hablan otras lenguas. El deseo de su conocimiento va a menudo asociado al impulso de conquista, de modo que el viaje de descubrimiento deviene afán de dominación. Los relatos que surgen merced a estos viajes tienen autores bien distintos. Pueden ser monjes que llevan la palabra de Dios a tierras de infieles, exploradores que tratan de hallar nuevos territorios, o pueden ser guerreros dispuestos a imponer su régimen, en cuyo caso la aventura tiene una finalidad concreta, y a veces destinatarios determinados: reyes, príncipes de la Iglesia, sociedades científicas y, por lo tanto, su valor literario es cuestionable, ya que prima la intencionalidad informativa y documental.

Se dan casos también en que el discurso enciclopédico está amenizado con anécdotas personales, con distintos detalles humorísticos, con historias de índole fantástica, y de esta manera el relato cobra un sesgo literario. Podemos, sin embargo, hablar de literatura de viajes cuando el viajero ostenta su cualidad de escritor capaz de manejar los elementos propios del quehacer literario, sin que ello vaya en merma del contenido informativo del texto —contenido de naturaleza geográfica, sociológica, antropológica, folklórica, etc.—, armados en una estructura en la que la forma de contar y el manejo de recursos estilísticos nos acercan más a la literatura que a un discurso meramente informativo. Aparte de quienes emprenden sus viajes concibiéndolos como misión (científica, diplomática, religiosa), y de los escritores que viajan por placer, existe una categoría de viajeros sedentarios, viajeros que amoldan sus relatos a otros ya existentes, sin haber emprendido nunca la aventura de conocer directamente el mundo. El «viajero de sillón» puede ser, asimismo, un compilador que amalgama varios relatos de autoría ajena con la pretensión de simular un auténtico viaje. Mientras los viajeros propiamente dichos testifican con su escritura la realidad de su experiencia, el «viajero de sillón» se contenta con plasmar la apariencia de un periplo real.

Su arte, pues, estriba en entretejer diversos relatos ya existentes y confeccionar uno nuevo, cuyo mérito consiste en aportar alguna nota personal a un discurso ajeno.

Hay que advertir que una práctica de este tipo es antigua. Uno de los representantes al respecto es Juan de Mandeville, cuyo *Libro de las maravillas del mundo* (1357-1371) no tiene desperdicio por cuanto utiliza todo material que tiene a mano tocante a Tierra Santa y el relato de Odorico de Pordenone para producir un texto copiado, y muy difundido a lo largo de la Baja Edad Media. Unos siglos más tarde, nos encontramos con un opúsculo dentro de una miscelánea cuyo autor es Frederick Marryat, un marinero inglés que, al dejar de surcar los mares, se dedica a la literatura de aventuras marinas. Eran tiempos del *Grand Tour*, de la fiebre viajera de la juventud inglesa y, evidentemente, de los relatos correspondientes. Pues bien, Marryat vierte sus consejos en un pequeño folletín, titulado *Cómo escribir un libro de viajes* (1840). El texto lo integra una conversación entre dos amigos: uno, apurado por haber recibido el encargo de escribir un libro de viajes en el que cuente sus experiencias otoñales en la ribera del Rin; el otro, su consejero literario. Como es de esperar, el escritor «por encargo» confiesa a su interlocutor que no tiene la más mínima intención de pasearse por la ribera renana, y este le proporciona la receta perfecta para la confección de un libro de viajes, único. En primer lugar, hacerse socio de una biblioteca a fin de poder consultar los libros publicados sobre el tema en cuestión. En segundo lugar, elegir el más aparente, tomarlo como guía, elogiarlo y desechar todos los demás, tildándolos de fantasiosos y erróneos. Y después se pondrá a escribir:

Le han invitado a escribir sobre cosas que nunca ha visto. Pues bien, éstos lo han visto por usted. ¿Acaso no viene a ser lo mismo? Le incitan a describir incidentes que nunca han tenido lugar; invéntelos, aún serán más interesantes. ¿Necesita paisajes de los que no tiene ni idea? No se preocupe, la mayoría de los lectores tampoco. Y, por otra parte, ¿no hay grabadores que han trabajado para usted? Viajar en su sillón, he aquí una de las maneras más agradables y provechosas de hacerlo, puesto que no tendrá que desembolsar ni un céntimo para los caballos y los postillones, y no tendrá que aguantar el traqueteo por las carreteras del continente. Hay que decirlo, los mejores libros de viajes son los que han escrito en su casa aquellos que nunca han puesto un pie en el transbordador de Calais (Marryat, 2015, pp. 19-20).

Aquí tenemos, pues, a nuestro «viajero de sillón», que confecciona y pergeña su libro sobre la base de escrituras ajenas, inventa episodios y aventuras que tienen más o menos que ver con la ficción, pero que, a lo largo del periplo narrado, mantiene las normas esenciales del género, con lo que practica la escritura del Yo, siendo protagonista absoluto de la historia, con visos de frescura y autenticidad, propias de un relato fruto de una aventura real.

De igual modo, nos encontramos con claves interesantes a la hora de descubrir paisajes y monumentos. El viajero encuentra una magnífica descripción de una catedral gótica vista al mediodía, con los rayos solares iluminando sus preciosas vidrieras. Pues bien, el consejo aquí consiste en cambiar el momento a la caída de la noche, la catedral envuelta en los rayos lunares y la multitud acudiendo a misa a la luz de las velas. Otro consejo más: no olvidarse de hablar de la gastronomía, tanto de la foránea como de la nacional, alabando siempre la comida inglesa y procurando



interpolan el episodio de una enfermedad, a fin de que el lector experimente la tensión de la incertidumbre. La receta de comienzos del XIX es la más indicada para la confección de un libro de viajes: entreverar lo fáctico y lo ficcional, el discurso enciclopédico, la antropología cultural y la escritura del Yo.

Pero si damos un paso más, nos encontramos con un viajero moderno para el cual la aventura de descubrimiento de nuevos espacios pierde interés. Se puede viajar también por lugares de sobra conocidos, pero el viaje se lleva a efecto desde una perspectiva totalmente distinta. El escritor viajero deja de lado la novedad, así como el discurso enciclopédico, que es reemplazado por un amplio despliegue histórico cultural. El viaje puede ser el del retorno a un lugar antaño conocido, con la idea de redescubrirlo, acusando los cambios producidos. Tendríamos aquí el paisaje de la memoria, como en el caso de *El río del olvido*, de Julio Llamazares (1990), donde prima la emoción del redescubrimiento, sin perder de vista sus dosis de humor agrídulce, ni la anécdota que revela la relación del viajero con el paisaje humano.

En estos casos no puede separarse lo ficcional de lo fáctico, ya que estamos de lleno ante una obra literaria en la que se cuenta un viaje, y que se enmarca en la literatura del Yo. El propio Llamazares practicará años más tarde una escritura inclinada del lado histórico-cultural. Se trata de *Las rosas de piedra* (2008) y *Las rosas del Sur* (2018), un periplo en dos partes por la España de las catedrales donde no faltan la descripción del paisaje natural, la relación con el otro, ni el interés por el paisaje social y humano. Pero el núcleo del relato está configurado por el comentario histórico y la descripción arquitectónica y artística en general de las catedrales que visita. Prima aquí, pues, el discurso cultural frente a la descripción ingenua, propia de la documentación para el consumo turístico inmediato, ya que ese tipo de libros se reescribe al final del viaje.

El desarrollo del discurso cultural, la confrontación entre dos o más ámbitos culturales se convierte en una modalidad literaria, forjada por el viajero artista, interesado más por entender, describir y a veces criticar sistemas culturales distintos a los suyos. No se abandona el recorrido real que puede provocar situaciones inéditas. El viajero sigue contando su experiencia personal, pero se pierde el interés por lo geográfico, lo antropológico o lo religioso en favor del discurso dedicado a la literatura, la música o las artes del país que visita. Entre muchos ejemplos, pudiéramos citar *El Danubio*, de Claudio Magris (1986), o *Corazón de Ulises*, de Javier Reverte (1999). Este último, periodista y escritor, es autor de libros de viaje que cuentan sus periplos por África y los relatos son fruto de varias experiencias directas. Pero su viaje por Grecia es distinto:

Ha sido un viaje literario, pues me han acompañado las historias antiguas de los héroes cantados por Homero, y los versos de Safo y de los trágicos. También he escuchado las palabras de Lord Byron, no muy lejos de aquí, en Misolonghi, la ciudad en que el poeta encontró la muerte luchando por la independencia griega». El viaje literario tiene algo de viaje hacia la eternidad, una búsqueda incansable del tiempo detenido. Cuando viajas literariamente recorres tres veces al menos el camino: al idearlo, al pisarlo y al escribir de regreso (Reverte, 1999, pp. 23-24).

Su vuelta, que comienza en Ítaca, no tiene un recorrido coherente, pues se trata más bien de un zigzaguo por las tierras helenas, cuyo espacio nos es familiar y no ofrece un interés por lo desconocido. El autor opta por un viaje cuyo espacio se convierte en tiempo, el tiempo de las memorables hazañas emprendidas por los antiguos héroes clásicos, como Ulises, Héctor o Aquiles. Estamos, pues, ante un viaje en el que prima la historia y la cultura, un viaje declarado «literario» por el propio autor.

A menudo el viaje cultural o literario se desarrolla en espacios ajenos a las grandes superficies que atraen al explorador o al aventurero. Las ciudades son un territorio idóneo para viajar, y muchos escritores configuran sus experiencias viajeras como travesías por territorios conocidos y siempre por conocer, travesías por las urbes del mundo convertidas en territorios que explorar y descubrir. La ciudad permite adentrarse en los distintos tiempos que han configurado su circularidad arquitectónica y también propicia y exige la relación continua con «el otro». El paisaje natural es reemplazado por el paisaje urbano y humano. Comenta Magris:

La foresta del viandante moderno è la città, con i suoi deserti il suo coro e la sua solitudine con i suoi grattacieli o le sue osterie di periferia, le sue strade rettilinee in fuga verso l'infinito. Il passante con gli occhi e i sensi aperti è forse il viaggiatore più autentico; il suo sguardo penetra e dista lo scenario urbano come un'insurrezione. [...] Il paesaggio è anche passaggio; è anche andatura, come uno stile della scrittura. [...]

Il viaggio-scrittura è un'archeologia del paesaggio; il viaggiatore –lo scrittore– scende come un archeologo nei vari strati della realtà, per leggere anche i segni nascosti sotto altri segni, per raccogliere quante più esistenze e storie possibili e salvarle dal fiume del tempo [...] (Magris, 2006, p. XVII).

Hoy en día nos encontramos en la literatura de viajes –tanto en la motivada por la gran aventura espacial para conocer «mundos periféricos» (desiertos, paisajes árticos, aventuras de alta montaña, recorridos poco usuales en tren o en bicicleta), como en la dedicada a la ciudad (haciendo de lo urbano un paisaje a recorrer en su dimensión humana, y también cultural, lo que implica a veces un acercamiento al espacio transformado en tiempo)– un buceo en la historia, en la evolución artístico-literaria, lo que nos brinda a los lectores una doble lectura: la horizontal, de acercamiento a la ciudad visitada a modo de guía (sus plazas, monumentos, avenidas, parques, templos, etc., así como sus gentes), y otra vertical, que permite adentrarse en los museos, las salas de concierto o los palacios, para hacerse con una urbe que vive en su cultura, su música, entregada a la gente que la creó. Las ciudades moderna y postmoderna se convierten en espacios interculturales, con su amalgama de etnias y sus características, costumbres, tradiciones e historias, sin olvidar la vestimenta, la arquitectura, la gastronomía, su música, sus fiestas, así como su literatura peculiar.

El viaje a través del espacio urbano implica una aventura de conocimiento cultural, de acercamiento al otro, una aventura que transforma la literatura de viajes, ya que se da prioridad al paisaje cultural y humano frente a lo pintoresco o exótico y natural. Para emprender este tipo de viajes hemos elegido el libro de Manuel Vicent *Por la ruta de la memoria* (1992), relato que nos acerca a una serie de ciudades y lugares visitados por el autor. La forma de pasear y conocer estos espacios en





la obra del escritor valenciano difiere de la «clásica» descripción de calles, plazas o monumentos (a guisa de una guía) y se convierte en un acercamiento a la historia, la cultura y la política, por lo que el espacio visitado se nos presenta en unas dimensiones distintas, vistas desde dentro, en su evolución temporal, en su dimensión social, así como literaria, ya que el viajero nos descubre una ciudad desde la perspectiva de otros escritores, viajeros o no, entablando un diálogo literario que nos permite ver, oír o sentir la ciudad visitada desde dentro de la escritura. Lejos de la mirada rápida y superficial del turista, el escritor viajero se sumerge en la ciudad escrita y descrita por diversos autores, creando una relación cultural entre su escritura y los textos de viajeros precedentes, en un juego intertextual que mezcla personajes literarios con transeúntes reales, así como personajes históricos y personajes literarios, en un decorado urbano configurado entre lo real y lo imaginado. Así, pues, La Habana se convierte en un glorioso nacimiento del sol desde una neblina malva que envuelve las calles, torres y plazas con una tela desgarrada por las voces guturales, las estridentes bocinas de coches antediluvianos y el denso tufo a calor, sexo y mar. Leningrado (hoy de nuevo San Petersburgo) es el envoltorio de las noches blancas de Dostoievski, con sus calles por las que deambula el hombre del capote o la nariz perdida de Gogol. Por su parte, Praga hace del visitante un perseguido o acompañado por fantasmas de los cuentos de Kafka. La ciudad de Fez es la de la noche llena de aromas embriagadores, noche en las que se mezcla lo fétido con el delicado aroma del jazmín y el succulento olor de los alimentos con los que se rompe el Ramadán. Podemos ir paseando por Nueva Orleans, Nueva York, Pekín o Lima, ciudades todas ellas en las que el viajero penetra en el corazón del espacio urbano intentando extraer su esencia.

Pese a que cada ciudad en la que recalca merece reinterpretarse, aquí nos detendremos en la de Viena. El autor, fiel a su manera de reescribir las ciudades visitadas, o incluso soñadas, nos acerca a la capital centroeuropea de forma peculiar, adoptando como fuente de conocimiento un emblema urbano cuya fama ha recorrido todo el mundo, como es el caso de la «Sachertorte», la famosa tarta de chocolate asociada a Viena junto con el príncipe Metternich, la emperatriz Sissi, los valeses de los Strauss o el *Réquiem* de Mozart. Manuel Vicent nos desvela diversas facetas del perfil urbano según degusta un trozo de la célebre tarta, sentado junto a un velador de una conocida cafetería vienesa. Cucharada a cucharada, nos vamos adentrando en la ciudad que emerge de la cobertura de chocolate opaca y perfumada. Así pues, dicha capa sabrosa le sugiere la casa de Sigmund Freud en Berggasse 19, con su famoso diván y el profesor escuchando a sus pacientes, mientras sueña con la propia tarta de chocolate. La cucharadita de nata suave y neblinosa le traslada a los parques vieneses en cuyos quioscos se ejecutan los valeses y polkas straussianos, mientras que la densa suavidad del bizcocho nos adentra en la ópera, donde se representa *Fidelio*, de Beethoven. Amplias escalinatas, relucientes candelabros, público engalanado y, por encima, la música, que todo lo envuelve con su capacidad de elevarse y extenderse por encima y fuera del tiempo. Entre capa y capa del pastel delicioso, el regusto agrídulce del albaricoque nos lleva a *El beso*, de Klimt, dorada cascada de plenitud amorosa. Finalmente, el amargor, el último regusto, se reencuentra en las calles de Viena, por donde desfilan las tropas nazis en el *Anschluss*.

Evidentemente, queda mucho por descubrir en la ciudad, igual que en otras plazas visitadas; pero el escritor viajero opta por reencontrarlas a través del complejo mundo de los sentidos: la vista en Leningrado, con sus noches blancas; el oído en Nueva Orleans, como ciudad del jazz; la epidermis en Fez, por su noche cálida de luna llena; el silencio en Praga, con su cementerio y su rosa, o el gusto, con la urbe danubiana envuelta en una tarta. Manuel Vicent emprende su viaje por el espacio urbano, en primer lugar, como viajero deseoso de conocer y entender la esencia de cada lugar visitado, parte de una experiencia real, sin dejar de atenerse a algunas de las normas básicas de la escritura de viajes: escritura del Yo, descripciones de lo visto, si bien se desprende rápidamente del apego a lo estrictamente realista y lo pedestre, para adentrarse en la ficción creativo-literaria.

En este momento, la literatura de viajes conoce dos vertientes: una que mantiene los elementos básicos de la estructura del relato —se parte de un viaje real y se da prioridad a la experiencia directa del viajero, que se modifica en relación con el espacio natural y el humano—; la otra puede tener como punto de partida un viaje real, cercano o lejano temporalmente, del momento de la escritura, formándose un espacio de la memoria, activado por los sentidos, las emociones y las vivencias que perduran en el recuerdo. Por ello, el paisaje urbano se convierte en un paisaje histórico-cultural, y el viaje traza un puente entre las culturas, la forma de pensar y de entender el mundo en distintos tiempos. El eje espacial, fundamental en el relato de viajes, se convierte en un eje temporal, ya que el escritor viaja a través del espacio cruzando y mezclando los tiempos. El viaje literario y cultural proporciona al lector el descubrimiento de un espacio que poco a poco le permite aventurarse en el pasado, otear el futuro y disfrutar del presente mediante los procedimientos de alteración de los momentos de desarrollo cultural. La interculturalidad como elemento básico del relato de viajes moderno aporta elementos ficcionales que convierten el viaje real en una aventura novelesca de conocimiento e iniciación.

RECIBIDO: 1.4.2025; ACEPTADO: 9.5.2025.



BIBLIOGRAFÍA

MAGRIS, Claudio (2006). *L'infinito viaggiare*. Mondadori.

MARRYAT, Frederick (2015). *Cómo escribir un libro de viajes*. José J. de Olañeta.

REVERTE, Javier (1999). *Corazón de Ulises*. Santillana.



ESTEREOTIPOS CULTURALES SOBRE ESPAÑA Y ALEMANIA: ANÁLISIS METAPRAGMÁTICO EN TORNO AL (DES)ACUERDO A PARTIR DE UNA ENTREVISTA INTERCULTURAL

Laura Amigot Castillo 

Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

RESUMEN

En las siguientes páginas se presenta, describe y analiza un evento comunicativo, en forma de entrevista videograbada, entre tres sujetos copresentes que poseen un bagaje intercultural común en el ámbito de las lenguas (y culturas) española y alemana. La entrevista, centrada en el debate en torno a ciertos estereotipos de amplia difusión en estas dos culturas, ofrece una muestra de habla (semi)espontánea en alemán. Una mirada metapragmática a los datos recopilados (Verschuere, 2012) permitirá caracterizar, desde una perspectiva integradora –discursiva y multimodal– algunas de las estrategias interactivas que afloran en el proceso de negociación de los estereotipos y que van configurando actos de acuerdo y desacuerdo en dos niveles: el de los entrevistados frente a los estereotipos y el de un entrevistado frente al otro. Estos dos ejes de análisis, en los que se dará cuenta de los principales movimientos discursivos y multimodales de los entrevistados, vertebran este trabajo, que se completa con un recorrido por el concepto de estereotipo cultural dentro de los estudios sobre interculturalidad adscritos al ámbito hispano-alemán.

Palabras clave: estereotipos hispano-alemanes, (meta)pragmática, (des)acuerdo, multimodalidad, entrevista intercultural.

CULTURAL STEREOTYPES ABOUT SPAIN AND GERMANY: A METAPRAGMATIC ANALYSIS
OF (DIS)AGREEMENT BASED UPON A CROSS-CULTURAL INTERVIEW

ABSTRACT

In the following pages we present, describe and analyse a communicative event in the form of a videotaped interview between three copresent subjects who possess a common cross-cultural background in Spanish and German language (and culture). The interview, focused on the discussion of certain widely spread stereotypes in and about these two cultures, offers a sample of (semi)spontaneous speech in German. A metapragmatic view of the collected data (Verschuere, 2012) will allow us to characterize, from an integrative –discursive and multimodal– perspective, some of the interactional strategies that surface in the process of negotiating stereotypes and that shape successive acts of agreement and disagreement on two levels: that of the interviewees versus the stereotypes and that of one interviewee versus the other. These two axes of analysis, in which the main discursive and multimodal movements of the interviewees will be described, are the backbone of this paper, which is completed with a review of the concept of cultural stereotype as it is found in studies on interculturality in the Spanish-German context.

KEYWORDS: Spanish-German stereotypes, (meta)pragmatics, (dis)agreement, multimodality, cross-cultural interview.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.03>

REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 33-66; ISSN: e-2530-8548



1. INTRODUCCIÓN¹

Este trabajo se sitúa en la intersección entre la lingüística pragmática y los estudios interculturales. La convivencia posterior al viaje y su relato se convierten en esta contribución, de manera excepcional en el presente volumen, en un espacio de contacto en el que tiene lugar una interacción comunicativa, con dos marcos culturales como telón de fondo, convertida en objeto de un análisis conversacional de corte metapragmático.

A partir de la grabación audiovisual de una entrevista semiestructurada en lengua alemana a dos sujetos copresentes con un bagaje intercultural común, se pretende realizar un análisis cualitativo y (meta)pragmático de las estrategias conversacionales surgidas en dicha interacción, con especial atención a aquellas orientadas a articular discursiva, pero también multimodalmente, el acuerdo y el desacuerdo con respecto a las categorías temáticas elicítadas: estereotipos vigentes en torno a las culturas española y alemana. Al análisis del tejido verbal de la conversación se incorpora, además, la perspectiva multimodal como enfoque integrado, y no solo complementario, del análisis conversacional, tal y como sugieren los nuevos modelos multimodales, de base cognitiva, propuestos y aplicados por Mondada (2014 y 2019), Müller *et al.* (2014) y Olza (2022), entre otros. En estos estudios se amplía el marco de análisis de fenómenos lingüísticos concebidos tradicionalmente como exclusivamente textuales para prestar atención a los patrones mentales y de comportamiento de los hablantes –los niveles cognitivo e interactivo– y a la manifestación física de la propia conversación, perceptible y examinable gracias a su registro audiovisual –los niveles prosódico y gestual–.

Así pues, con el horizonte de un tipo de análisis metapragmático y multimodal en torno a un corpus de interacción conversacional en alemán creado *ad hoc*, dos conceptos, uno teórico y otro metodológico, han servido como punto de partida para el estudio. En primer lugar, la noción de estereotipo –concretamente, de estereotipo cultural– como objeto discursivo en torno al cual establecer una negociación temática en el contexto de una interacción comunicativa; en segundo lugar, y desde el punto de vista metodológico, el concepto de entrevista intercultural (videograbada) como método de obtención de datos de interés en el marco de los estudios sobre interculturalidad, datos a los que poder aplicar una mirada (meta) pragmática y multimodal con el objeto de obtener información reveladora acerca de los procesos generadores de significado que tienen lugar en el discurso intercultural.

Partiendo de estas dos nociones básicas, a lo largo de las siguientes páginas nos proponemos los siguientes objetivos: en primer lugar, describir la dinámica del diálogo en torno a los estereotipos a partir de una entrevista semiestructurada

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación PID2022-143052NB-I00 «Del desacuerdo a la mediación: detección y análisis de patrones multimodales en la interacción espontánea y en prácticas institucionalizadas de mediación» (MultiDeMe) (2023-2027), y en la red temática RED2022-134123-T «Comunicación Conflictiva y Mediación» (CoCoMIInt) (2023-2025), ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

(o semidirigida) en lengua alemana realizada a dos participantes de origen alemán en torno a una serie de estereotipos sobre las culturas española y alemana; y, en segundo lugar, caracterizar desde una perspectiva integradora –discursiva y multimodal– algunas de las estrategias interactivas que afloran en el proceso de negociación de los estereotipos, prestando especial atención a las secuencias de acuerdo y desacuerdo en dos planos diferenciados: el plano de los entrevistados frente a los estereotipos y el plano de un entrevistado frente a otro.

Nuestra hipótesis inicial, aplicable a estos dos ejes de análisis, presupone dos movimientos posibles frente al estereotipo cultural como objeto discursivo: en el plano de los entrevistados frente al estereotipo partimos de la premisa de que los hablantes pueden identificar los estereotipos como tales y aceptarlos, dando lugar a actos de acuerdo; o bien expresar, más o menos abiertamente, diversos grados de desacuerdo, generando así actos disidentes. De esta misma manera, en el plano de un entrevistado frente a otro, cada entrevistado puede compartir o no el punto de vista de su coentrevistado y manifestar, entonces, acuerdo o desacuerdo para con sus palabras, respectivamente (hipótesis 1). De esta primera hipótesis se deriva, a su vez, una segunda relativa a la forma en la que sendos actos de habla se van configurando, y que consiste en suponer que estas dos posturas contrapuestas, así como la variedad de posicionamientos intermedios –como la negociación argumentativa previa al acuerdo o los desacuerdos atenuados– que pueden tener lugar en la interacción conversacional, tienen su reflejo tanto verbal como extraverbalmente (hipótesis 2).

Partiendo, pues, de esta doble premisa, para alcanzar los objetivos propuestos trazaremos, en primer lugar y a modo de marco teórico de la investigación, un recorrido por el concepto de estereotipo cultural dentro de los estudios sobre interculturalidad, centrándonos en aquellos adscritos al ámbito hispano-alemán y poniendo el foco, además, en la evolución experimentada por el término desde su origen hasta su desplazamiento a las ciencias sociales (§ 2). En el siguiente apartado se asentarán los presupuestos metodológicos que fundamentan la elección del formato de la entrevista intercultural como método de recolección y construcción de los datos lingüísticos, incluyendo una descripción detallada de los pasos conducentes a la creación de este corpus (§ 3). El apartado más extenso se corresponde con el análisis metapragmático del corpus obtenido (§ 4). En esta sección, tras referirnos a la base metodológica que sustenta el tipo de análisis emprendido, se realizarán una serie de calas sucesivas en aspectos (extra)lingüísticos que, de manera integrada, irán configurando las dinámicas de generación de significado en torno a los estereotipos culturales objeto de la entrevista: el contexto pragmático; los movimientos discursivos y multimodales detectados en el eje de un entrevistado frente a otro y en el de los entrevistados frente a los estereotipos; y, ya en el plano estrictamente multimodal, la descripción de gestos recurrentes relacionados con la manifestación de acuerdo y desacuerdo detectados en el comportamiento gestual de los entrevistados. La observación de todas estas piezas de análisis en conjunto nos llevará a extraer las conclusiones que se recogerán, finalmente, en el último apartado (§ 5).



2. INTERCULTURALIDAD Y ESTEREOTIPOS

El marco general de esta investigación es el de los estudios interculturales, un terreno en el que cualquier intento de comparación entre culturas es susceptible de ser tildado de «Spaziergang auf theoretischem und methodischem Treibsand», como sostiene Mecke (2012, p. 10), a tenor de lo inconsistente que puede resultar elevar a la categoría de cultural una determinada forma de comportamiento que pudiera ser, sencillamente, individual, social o, tal vez, regional, y a juzgar también por lo difuso y heterogéneo que puede considerarse el objeto de estudio del que esta subdisciplina se ocupa.

No obstante, y a juzgar por la bibliografía existente sobre este aspecto, el concepto de estereotipo sí goza de una posición prominente e indiscutible como objeto de estudio recurrente y fructífero en el campo de los estudios interculturales. Prueba de ello son los numerosos trabajos académicos en el ámbito hispano-alemán sobre estereotipos de uno y otro lado en el campo de la filología en sentido amplio –tanto en el de la literatura y la cultura como en el de la lengua y la didáctica–, e incluso los volúmenes en los que se les dedica atención monográfica –también con variedad de enfoques filológicos–, como los de Vega Cernuda *et al.* (2008) o Raposo y Gutiérrez Koester (2011). De especial interés para la confección del guion de la entrevista sobre la que versa este trabajo (*cf.* § 3.2.) han sido, en concreto, estudios que abordan estereotipos en el cine (Gutiérrez Koester, 2013), en la publicidad (Herce Pagliai, 2007; Kühner, 2011; o Piñel López, 2012) o el papel que desempeñan los estereotipos en la competencia intercultural en el marco de la enseñanza de segundas lenguas. En esta última línea se inscribe, por ejemplo, la propuesta de Basteck de incorporar los estereotipos «als eigenes Thema in unser Curriculum(s) einer kontrastiven [deutsch-spanischen] Landeskunde» (2001, p. 23), y otros trabajos que reflejan la aplicación de estos contenidos en la clase de alemán o español como lengua extranjera, como el de Stroinska y Löschmann (1998) para el alemán, o los más recientes de Níkleva y Rodríguez Muñoz (2016) o Martins de Celis (2021) para el español –este último orientado, precisamente, a alumnos germanoparlantes–.

Los términos estereotipo y *Stereotyp*² proceden del ámbito de la tipografía, donde designaban, originalmente, el molde sólido fijo con el que se reproducían letras de imprenta sin tener que recurrir al tipo original. Con este origen común³,

² Mientras que la preferencia por el término *estereotipo* en español frente al de *cliché* en el discurso académico está fuera de dudas, en alemán la delimitación entre *Stereotyp*, *Klischee* e incluso *Vorurteil* no es tan clara, si bien sus diversos ámbitos de aplicación favorecen su diferenciación: *Stereotyp* como categoría cognitiva, en el ámbito de la psicología social, que remite a la definición primigenia de Lippmann (1922) como «pictures in our heads», o bien como objeto de estudio en el marco de los estudios interculturales; *Klischee* como enunciado, en lingüística, vacío de significado; y *Vorurteil* como categoría emocional o afectiva de carga eminentemente negativa (*cf.* a este respecto Casper-Hehne y Schweiger, 2009, pp. 130 y ss. o Gutiérrez Koester, 2013, p. 13).

³ Aunque formado por las voces griegas *stereós* (sólido) y *typos* (carácter, tipo o modelo) (Real Academia Española, s.f.), es a través del francés como el término llega a otras lenguas en Europa, donde la expansión de la palabra transcurre de forma análoga a la rápida difusión de esta entonces



su significado literal (nunca mejor dicho) fue evolucionando, por la vía metafórica, tanto en español como en alemán –y en otras lenguas europeas–, hacia el sentido figurado que ambas comparten y que ha encontrado en las ciencias sociales su ámbito de aplicación prevalente en la actualidad. Así, las nociones de fijación, repetición y multiplicación están presentes en las definiciones lexicográficas que se documentan hoy en día, todas ya en la primera acepción, tanto en español: «[i]magen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable» (Real Academia Española, s.f., definición 1) como también en alemán: «vereinfachendes, verallgemeinerndes, stereotypes Urteil, [ungerechtfertigtes] Vorurteil über sich oder andere oder eine Sache; festes, klischeehaftes Bild» (Dudenredaktion, s.f., definición 1). Así como la definición española elude en su formulación cualquier referencia a un valor connotativo de uno u otro signo, el registro en alemán refleja la concepción popular del estereotipo como imagen simplificada o amplificada, es decir, deformada, de la realidad, que se acerca al prejuicio, aunque «con más benignidad» que este último, como le concede Piñán (2008, p. 39).

A pesar de esta vertiente negativa hacia la que puede oscilar el término y que comparten las dos lenguas en su uso cotidiano o no especializado, en psicología social a los estereotipos se les ha reconocido, sin embargo, una función cognitiva muy valiosa, que es la de proporcionar esquemas mentales útiles para la vida en sociedad, es decir, para categorizar y comprender la realidad y enfrentarse a ella, o, en definitiva, «reducir la complejidad del mundo» (Springer, 2008, p. 160). En palabras de Mecke, «[Stereotype] dienen als Schemata, die eine Groborientierung in einer neuen Umgebung ermöglichen» (2012, p. 14). No cabe duda de que el enfrentamiento con una cultura ajena, ya sea buscado por interés propio o sobrevenido por determinadas circunstancias, representa una tarea no exenta de dificultades –y no solo lingüísticas– para las dos partes implicadas. En este contexto es donde el estereotipo, como parte de una categorización cognitiva aprendida o heredada culturalmente, aparece como objeto ambivalente ante el que caben, en principio, dos posturas: validarlo y refrendarlo, o bien rebatirlo y desecharlo. Dos actitudes que, en términos pragmáticos, se corresponden con la realización de actos de habla expresivos –en alusión a los *expressives* de Searle (1976)– orientados a la manifestación lingüística del acuerdo y del desacuerdo, respectivamente.

En el próximo apartado se presenta la herramienta escogida en esta investigación como contribución al debate sobre los estereotipos: la entrevista intercultural, concebida como evento comunicativo en el que poder continuar con este debate y aplicarle una mirada alternativa a la que tradicionalmente ha tenido lugar en los estudios sobre interculturalidad.

ventajosa técnica de impresión. Para una revisión profunda y detallada del origen del término y su posterior aplicación a las ciencias sociales, cf. Cano Gestoso (2002).

3. LA ENTREVISTA INTERCULTURAL

3.1. PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS

Si bien en las ciencias sociales la entrevista cualitativa se presenta como una técnica —entre otras posibles (*cf.*, por ejemplo, Schettini y Cortazzo, 2016)— de obtención de información, en el presente trabajo la entrevista se concibe no tanto como un medio, sino como un fin en sí mismo. El proceso y resultado de la interacción comunicativa que tiene lugar en el formato elegido, el de una entrevista semiestructurada o semidirigida —esto es, con un guion preestablecido, pero con libertad a la hora de explorar asuntos que se presentan en el curso de la entrevista (*cf.* Bolívar y Grindsted, 2005, p. 71)—, es el objeto mismo de la investigación, pues se trata de una entrevista especialmente diseñada para elicitare estereotipos y propiciar la negociación y los posicionamientos de los entrevistados frente a ellos⁴. La entrevista intercultural, así denominada también por Bolívar y Grindsted (2005), representa, pues, «una forma de interacción en la que los interlocutores negocian categorías, las aceptan o rechazan y despliegan su identidad» (p. 63), de modo que, más que un método de recopilación, se trata de un método de construcción de datos.

En este sentido, nos alineamos con el supuesto que fundamenta el modelo co-constitutivo en el marco del análisis de la conversación —con los planteamientos pioneros de Linell (1998) o Arundale (1999)—, según el cual un discurso no es el resultado de la superposición de las intervenciones de los hablantes que participan de él, sino un proceso dinámico donde las interpretaciones se van limitando e influyendo mutuamente, es decir, se van co-construyendo interactiva y cooperativamente (*cf.* también Koike, 2003 o Núñez y Oyanedel, 2009). En nuestro caso, nos ha interesado observar el proceso interactivo de construcción o deconstrucción cooperativa de los estereotipos culturales en torno a los que gira la entrevista y mostrar los movimientos más relevantes del evento comunicativo en forma de acuerdos y desacuerdos discursivos, incluyendo su manifestación multimodal.

Por último, adoptamos para nuestra entrevista la etiqueta de intercultural propuesta por Bolívar y Grindsted (2005)⁵ por estar representadas en este evento comunicativo al menos dos culturas y por versar su contenido sobre aspectos relativos a ese contraste en forma de experiencias interculturales, autopercepción y percepción de la cultura ajena.

⁴ Como apunta Yániz (2021), en el estudio del desacuerdo y la descortesía la entrevista semidirigida resulta una herramienta de elicitación y recogida de datos muy efectiva, pues la pre-selección de una serie de tópicos polémicos por parte del investigador sirve para orientar la conversación y, como ventaja frente a la interacción libre o no dirigida, garantiza la discusión (pp. 11-12).

⁵ La realizada por estas autoras enfrenta a daneses y latinoamericanos en un contexto laboral con el fin de negociar creencias estereotipadas en torno a estas dos culturas.

3.2. CREACIÓN DEL CORPUS

Como resulta inherente al proceso de construcción de corpus, la (pequeña) parte visible objeto de estudio es solo la punta de un iceberg en el que la masa sumergida esconde numerosos pasos y consideraciones, y la toma ininterrumpida de decisiones, como sostiene Uclés (2024)⁶. Así pues, una vez definidos los objetivos, el enfoque metodológico y el género del corpus de trabajo, los siguientes pasos para su obtención pueden organizarse en torno a tres fases: una primera fase preparatoria en la que se diseñó un guion flexible a partir de un compendio de fuentes bibliográficas (*cf.* nota 9), se reclutó a los participantes y se buscó el espacio para la interacción, así como el soporte técnico para la grabación; una segunda fase en la que se llevó a cabo la grabación multimodal con tres ángulos de visión⁷ y se firmó, como paso previo a la filmación, el consentimiento informado relativo al tratamiento de datos personales por parte de los participantes, en cumplimiento del Reglamento General de Protección de Datos de la Unión Europea (RGDP); y, finalmente, una tercera fase de posproducción en la que se transcribió y subtituló la entrevista y se creó un canal interno para su soporte y edición⁸.

En lo referente al guion, y de acuerdo con los presupuestos metodológicos que se corresponden con la entrevista semiestructurada (*cf.* § 3.1.), se diseñó un guion con una macroestructura básica fija en la que estuvieran presentes una serie de bloques temáticos previamente definidos, pero que fuera, a la vez, lo suficientemente maleable como para que los entrevistados tuvieran margen para derivar esas unidades temáticas en subtemas de su elección e introducir, con libertad, comentarios relativos a sus propias experiencias interculturales e intereses particulares. Así, la estructura original del guion preveía los siguientes bloques temáticos con sus correspondientes subtemas:

- a) Preguntas sobre la propia identidad
 - Edad, procedencia, cometido y duración de la estancia en España y estancias previas.
 - Aspectos de la vida académica española desde la perspectiva docente.

⁶ Mediante la metáfora del iceberg, Uclés (2024) ilustra, en realidad, solo uno de los pasos del laborioso proceso de creación de corpus orales (en español): su anotación discursiva. Valga la comparación para referirnos a la confección de nuestro corpus, que, aunque de reducido tamaño, también ha debido ser generado y anotado discursiva y multimodalmente, y en lengua extranjera.

⁷ La entrevista fue grabada el 22 de junio de 2022 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid gracias a la ayuda técnica proporcionada por el personal del servicio de medios audiovisuales y laboratorios de lenguas de dicha facultad, a quienes desde aquí dirijo mi agradecimiento más sincero.

⁸ La plataforma elegida para alojar y editar los vídeos fue YouTube: <https://www.youtube.com/@multineg6571>. Aparte de las posibilidades de difusión que ofrece esta plataforma (con la opción de regular la visibilidad de cada vídeo según las modalidades de privado, oculto y público), la herramienta de YouTube Studio permite la subtitulación en distintas lenguas y la alineación automática de los subtítulos (ambas también editables en texto y tiempos), así como la distorsión de las caras de los sujetos grabados para preservar su imagen.



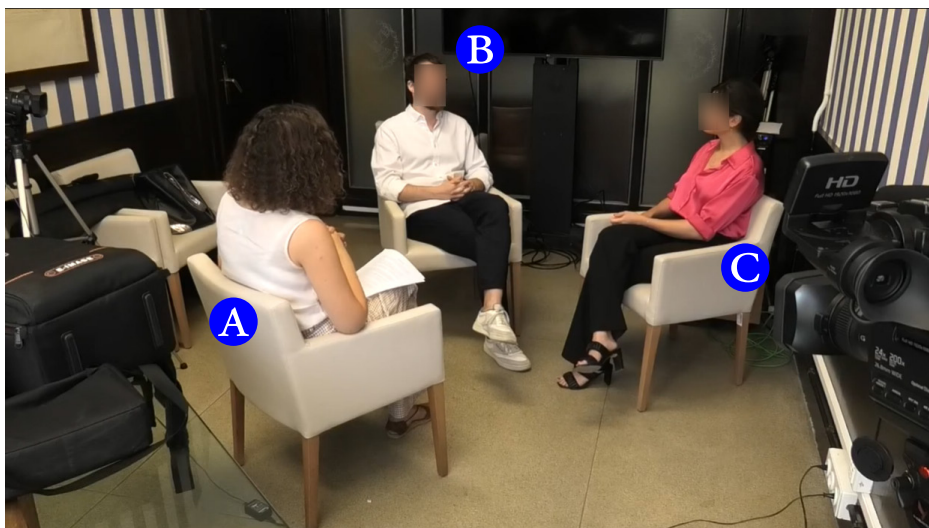


Figura 1. Participantes de la entrevista.

- b) Heteroestereotipos sobre los españoles
 - Rasgos de carácter.
 - Comportamiento de los españoles en el ámbito laboral.
 - Comportamiento de los españoles en el ámbito social.
 - Comportamiento de los españoles en el ámbito interpersonal.
- c) Heteroestereotipos sobre los alemanes
 - Rasgos de carácter.
 - Comportamiento de los alemanes en el ámbito laboral.
- d) Preguntas polarizadas sobre la cultura española
 - Lo que más te gusta.
 - Lo que más detestas.
 - Un aspecto que no esperabas y te ha sorprendido.
 - Un aspecto que sí esperabas y no has encontrado.

Este guion primigenio se elaboró con base en lecturas de diversas fuentes en torno a la unidad temática de los estereotipos más extendidos sobre España en la cultura alemana, en primer plano, y sobre Alemania en la cultura española, en segundo término⁹. Es decir, sobre heteroestereotipos sobre España y Alemania,

⁹ Aparte de los trabajos académicos citados en el § 2, puesto que se trataba de debatir estereotipos de amplia difusión en torno a las dos culturas, se recurrió también a textos periodísticos de entretenimiento o blogs de viajes que reprodujeran estereotipos sobre España: Díaz Pérez (s.f.) y Werner (s.f.-a; s.f.-b y s.f.-c); así como sobre Alemania: Mauquoi (s.f.).

principalmente –aunque en algunas de las fuentes consultadas también se incluían autoestereotipos vigentes en cada una de las dos culturas sobre sí mismas (Gutiérrez Koester, 2013, por ejemplo), o bien no se establecía delimitación alguna entre auto y heteroestereotipos–.

El material resultante del proceso de generación del corpus fue una entrevista videograbada de 72 minutos de duración desarrollada en un contexto universitario que constituye una muestra de habla (semi)espontánea de interacción en lengua alemana. En la figura 1 puede observarse la disposición de los tres participantes copresentes, así como su identificador para el análisis posterior: la entrevistadora-investigadora, identificada como A, y los dos entrevistados, identificados a partir de ahora como B y C.

4. ANÁLISIS METAPRAGMÁTICO

4.1. BASE METODOLÓGICA

Para llevar a cabo el análisis del material lingüístico recopilado nos basamos en las directrices pragmáticas propuestas por Verschueren en su manual *Ideology in Language Use. Pragmatic Guidelines for Empirical Research* (2012), donde se proporcionan una serie de pautas con el objeto de detectar procesos y patrones ideológicos subyacentes en el discurso, pero rastreables en él empíricamente a través de marcas metapragmáticas. De todos los aspectos analizados, se mostrará una selección de piezas que, de manera integrada, nos llevarán a extraer conclusiones sobre esas dinámicas de generación de significado –a las que Verschueren se refiere con el término *ideologías*– relacionadas con el objeto discursivo que ejerce como núcleo temático e hilo conductor de la entrevista: los estereotipos culturales vinculados a España y Alemania y extendidos en ambas culturas.

El análisis, de corte cualitativo y pragmático, persigue documentar, por un lado, (des)alineaciones personales con los tópicos elicitados y, por otro, trazar el mapa de los movimientos discursivos y multimodales de los participantes en la interacción comunicativa visibles a través de las marcas metapragmáticas rastreables en el discurso construido y que resulten más determinantes para este fin. La primera de ellas, el contexto pragmático (§ 4.2), es concebido, según lo postulado por Verschueren (2012, p. 58 ss.), en un sentido amplio, esto es, como una entidad no finita que designa toda una constelación de ingredientes que forman parte del evento comunicativo: desde los aspectos físicos o materiales más tangibles hasta fenómenos sociales e históricos.

Las marcas extraídas del contexto lingüístico más inmediato, por su parte, se han articulado en torno a dos planos, el de un entrevistado frente al otro (§ 4.3), por un lado, y el de los entrevistados frente a los estereotipos (§ 4.4), por otro, y abarca aspectos como el reparto de turnos, la déixis personal, los ecos discursivos y gestuales, el recurso a las voces o los gestos recurrentes vinculados a la expresión del acuerdo y el desacuerdo detectados en la entrevista.



Como puede inferirse de lo anterior, la perspectiva multimodal es parte integral, y no accesoria, del análisis propuesto. La multimodalidad, entendida como «the diversity of resources that participants mobilize to produce and understand social interaction as publicly intelligible actions, including language, gesture, gaze, body postures, movements, and embodied manipulations of objects» (Mondada, 2019, p. 47), se halla ya integrada en la propuesta metodológica de Verschueren, quien aboga por la inclusión de propiedades físicas y del comportamiento de los hablantes que puedan resultar relevantes en el proceso global de generación de significado en lo que a datos lingüísticos registrados audiovisualmente se refiere (2012, § 2.2.5.).

4.2. CONTEXTO PRAGMÁTICO

Un escalón intermedio entre el contexto social o histórico más general y el contexto lingüístico que propone Verschueren en su concepción del «wider context» (2012, p. 58 ss.) lo constituye el marco en el que se inscribe la investigación, que, en nuestro caso, es el de los estudios interculturales (o *Kulturvergleich*, cf. Mecke *et al.*, 2012). Este marco de investigación tiene su concreción, en el plano más personal de los participantes de la entrevista, en la experiencia intercultural, académica y personal, compartida por todos ellos en relación con las lenguas alemana y española, y sobrevenida por el estudio y la docencia de ambas y por un bagaje de experiencias personales también intercultural, aunque en distinto grado.

Para ilustrar este aspecto, y pasando al contexto situacional inmediato, a continuación se esbozan unos mínimos rasgos del perfil sociológico de los participantes en la entrevista: A, en el rol de entrevistadora-investigadora, es hablante nativa de español y docente universitaria en el ámbito de la Filología Alemana; B es un varón, hablante nativo de alemán y docente de lengua alemana en una universidad española; C es una mujer, hablante nativa de alemán y de español, con una breve experiencia docente en una universidad española y con un trasfondo familiar intercultural, pues es hija de un matrimonio mixto, de padre griego y madre española, pero criada en Alemania. Los tres participantes poseen conocimiento mutuo previo, aunque el grado de confianza o familiaridad entre B y C es superior al de estos dos con respecto a A. Los entrevistados aportan, en definitiva, una muestra heterogénea en cuanto al género, y homogénea en lo que a edad, nivel de estudios y experiencia previa en España se refiere.

Descendiendo hasta el contexto propiamente lingüístico, en el discurso construido se asume la existencia de estos esquemas de pensamiento compartidos por los individuos de una comunidad que constituyen los estereotipos. Un rastro lingüístico significativo a este respecto es el hecho de que, desde su inicio y a lo largo de la entrevista, la entrevistadora evita deliberadamente presentar los estereotipos como tales, es decir, explicitar el término, y, sin embargo, este aparece ya en el turno inmediatamente posterior al primer tópico elicitado. Esto apunta a que los estereotipos son reconocidos e identificados automáticamente por los entrevistados, como muestran, más abajo, los ejemplos (1) y (2). El recurso al estereotipo se asume, además, como algo inherente al comportamiento de una comunidad. Así se deriva



de la intervención de B, en el ejemplo (1), en el que este hablante reconoce que *también* («auch») dentro de Alemania existen, *naturalmente* («natürlich»), los estereotipos vinculados a determinadas regiones:

- (1)
B: also, weil wir *natürlich* innerdeutsch *auch* ganz viele Stereotypen haben, Bayern und der Ruhrpott¹⁰

A pesar de esta naturalidad que se atribuye al recurso colectivo al estereotipo y del cariz positivo que, según explicábamos más arriba (cf. § 2), el concepto ha desarrollado en las ciencias sociales al concebirse como esquemas de pensamiento útiles para la categorización de la realidad y la vida en sociedad, el valor connotativo que los entrevistados le otorgan tiende, en general, hacia lo negativo, una postura más acorde con la concepción popular o no especializada del término. La contigüidad con el lexema *Vorurteile*, netamente negativo, en una de las intervenciones de C en la que esta hablante establece una gradación desde el estereotipo hasta el prejuicio, hace patente la proximidad en la valoración de ambos lexemas —una coincidencia, por cierto, con el registro lexicográfico de la voz alemana, tal y como se presentó también en el § 2—:

- (2)
C: wenn wir schon vom Thema *Stereotypen* sprechen und vielleicht *Vorurteile* einem Volk gegenüber

4.3. MOVIMIENTOS DISCURSIVOS Y MULTIMODALES EN EL EJE ENTREVISTADO VERSUS ENTREVISTADO

4.3.1. *Reparto de turnos*

En el plano de un entrevistado frente al otro, es decir, atendiendo a cómo se posicionan los actores involucrados en el discurso entre sí y a cómo se desarrolla el reparto de turnos, es significativa la trascendencia que adquiere a lo largo de la

¹⁰ Dados los propósitos y el enfoque del presente estudio, se ha optado por una transcripción plana del texto oral, es decir, sin marcas fonéticas, prosódicas o conversacionales convencionales. Las intervenciones solapadas de un hablante dentro del turno de otro se marcarán entre corchetes dentro del turno dominante en ese momento. En los casos en los que un comportamiento para o extralingüístico (risa, dirección de la mirada o gestos) resulte relevante para el análisis y sea objeto de comentario (en especial, en el § 4.5.), este quedará anotado en español —la lengua de redacción del análisis— entre dípteros, tomando aquí como referencia lo previsto para las acciones no verbales en el sistema de transcripción de textos orales de referencia para el alemán, el denominado GAT 2 (*Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem*) (Selting *et al.* 2009; cf. también Hagemann y Henle, 2021 o Bergmann, s.f.). Por otra parte, el uso puntual de la cursiva en la transcripción del habla responde a la voluntad de resaltar estratégicamente aspectos de interés comentados en el análisis.





Figura 2¹¹. C cede el turno de réplica a B.

<https://www.youtube.com/watch?v=Fv02kO67Uds>

entrevista la identidad intercultural de C a la que se acaba de aludir (*cf.* § 4.2.): esta circunstancia de C, que B sabe de antemano dado su grado de conocimiento previo, hace que esta sea percibida por B como mayor experta en la cultura española y, por tanto, como una voz más autorizada para contestar a las preguntas relativas a los españoles. Esto sucede en varios momentos en los que B, ante las preguntas-intervenciones de A, cede el primer turno de réplica a C, incluyendo alguna ocasión, como la que se ilustra en (3), en la que esta cesión del turno se hace en tono humorístico, a juzgar por las risas que acompañan a la emisión de B, y que termina con la exhortación de C a que sea este quien conteste en primer lugar. La cesión, como se aprecia en la figura 2, se hace ostensible tanto verbal como gestualmente, con el brazo de C extendido hacia B y la palma de la mano hacia arriba, así como mediante el cambio de dirección de la mirada:

(3)

A: Spanier sind locker, umgänglich, lustig, fröhlich, freundlich, gastfreundlich, warm und expressiv

C: ich f...

B: wer antwortet da zuerst? die Person, die zwischen den Kulturen aufgewachsen ist <risas>, ich weiß nicht

C: versuch du's erstmal <mirada y mano abierta extendida hacia B con la palma hacia arriba>

(fig. 2)

La propia C, según se infiere de su respuesta en el siguiente ejemplo (4), se autopercibe como voz experta al dudar de la conveniencia de contestar a una de las

¹¹ Para las secuencias en las que se comente algún gesto, como esta y todas las del § 4.5., se incluyen tanto el enlace directo como un código QR que da acceso al correspondiente clip de vídeo alojado en el canal de YouTube.

preguntas polarizadas de A acerca de lo que más les gusta y lo que más odian de la cultura española:

(4)

A: was liebt ihr am meisten an der spanischen Lebensart oder an der spanischen Kultur? Und die nächste Frage: Was könnt ihr da nicht ertragen?

C: ich weiß nicht, ob ich die adäquate Person bin, diese Frage zu beantworten <risas>

B: <risas> eigentlich schon

Así, mientras que para C su doble identidad, o identidad escindida, es un impedimento para la imparcialidad de sus juicios, para B esta circunstancia es justamente la que legitima a esta participante, con su trasfondo intercultural, para opinar. Este hecho se refleja de manera ejemplar en la siguiente escena, en la que, en mitad de una intervención de B, este detecta la intención de C de hacerse con la palabra –manifestada gestualmente mediante un cambio de postura de esta hablante y la señalización con el dedo índice hacia el argumento de B (lo apuntado acerca del deíctico intersubjetivo en el § 4.5.1.)– e, inmediatamente, B le cede el turno, de nuevo verbal y gestualmente, con los mismos recursos que en el ejemplo anterior, pero en la dirección inversa:

(5)

B: und die Deutschen können das oft nicht, weil die... (fig. 3)

C: <cambio de postura, dedo índice hacia B (fig. 4)>

B: möchtest du? du möchtest was dazu sagen

C: ich wollte direkt was dazu sagen

B: sag <mirada y mano abierta extendida hacia C con la palma hacia arriba (fig. 5)>

Por lo demás, el reparto de turnos en torno al esquema (a) pregunta-intervención de A, (b) respuesta-intervención de B y (c) respuesta-intervención de C o (a), (c) y (b), alternativamente y en una perfecta coreografía generalmente reglada por medio de la mirada, refleja la voluntad de los participantes de cooperar en la co-construcción de la entrevista al respetar estos el pacto tácito de la organización secuencial en turnos que se le presupone a este género (*cf.* Bolívar y Grindsted, 2005, p. 73).

4.3.2. *Deíxis personal*

En el nivel textual, otro aspecto que merece la pena rastrear como parte del análisis de los movimientos discursivos de los entrevistados es el de la deíxis personal. Examinar el uso de los pronombres y sus referentes nos sirve para averiguar cómo se perfilan y se van construyendo las personalidades discursivas de los participantes. Atendiendo, en primer lugar, a las autorreferencias, el *ich* es empleado por los entrevistados para compartir experiencias propias y resaltar la subjetividad de sus juicios en forma de los muy numerosos marcadores epistémicos repartidos a





Figura 3. Intervención de B.



Figura 4. C se incorpora y señala con el dedo índice hacia B.

Figura 5. B cede el turno a C.
<https://youtu.be/0eoeGzcvXqU>

lo largo de la entrevista («find ich zumindest bisher», «ich denke», «glaub ich», «ich habe auch das Gefühl zumindest», «meiner Meinung nach», etc.), una señal de la prudencia con la que los hablantes se posicionan ante las opiniones vertidas, pues con ellos limitan su grado de certeza ante tales juicios y modulan al máximo la función sobrevenida por su participación en la entrevista: la de convertirse en representantes de todo un marco cultural.

La primera persona del plural, por otra parte, alberga distintas constelaciones que revelan las facetas compartidas por los participantes: *wir* es pronombre aglutinador de A, B y C cuando se señala su condición común de filólogos,

docentes, residentes en Madrid y miembros de una misma generación; de C y de A cuando se alude a la familia española, por ser este un punto en común entre ambas participantes; y de B y C cuando se apunta a su condición de «Deutsche», «Freunde» o «[ehemalige] Studenten». Estas constelaciones son una buena muestra de la búsqueda reiterada por parte de los entrevistados de no remarcar la confrontación, sino la integración, y de su voluntad de generar alianzas discursivas no solo entre ellos, sino también con la entrevistadora, es decir, en el plano intercultural. De esta manera, queda superada y anulada la dicotomía nosotros-ellos, que, para la escuela del análisis crítico del discurso (van Dijk, 2016), representa una estrategia básica para la identificación de grupo que precede a la construcción de toda ideología y al eventual enfrentamiento entre distintas partes. En la presente entrevista tal dicotomía – un hipotético enfrentamiento entre *nosotros* alemanes frente a *ellos* españoles– no tiene cabida.

En cuanto a las heterorreferencias, también resulta interesante observar la deixis personal en los turnos que intercambian B y C entre sí, es decir, en los momentos en los que A queda al margen y los entrevistados se emplean en la negociación bilateral de los estereotipos elicitados. En este eje el posicionamiento de los participantes oscila en las dos direcciones posibles que apuntaba nuestra hipótesis inicial, el acuerdo y el desacuerdo.

Los usos de *du* revelan, justamente, estas dos tendencias: la de señalar al discurso del interlocutor y adherirse a sus palabras, o bien discrepar de ellas (aunque de una manera atenuada, como se va a mostrar). De estas dos posibilidades, la primera es la predominante a lo largo de la entrevista, lo cual responde, una vez más, a la voluntad de los participantes de contribuir a la creación de un texto cohesionado, en la línea de la co-construcción de la conversación. Esta deixis para el acuerdo es reflejo, a su vez, de los esfuerzos de los entrevistados por alcanzar la resolución de los conflictos dialécticos que los estereotipos sucesivamente plantean y de cómo estos resuelven esta tarea interactiva de la manera menos amenazadora –en términos de la teoría de la cortesía (Brown y Levinson, 1987)– para la imagen del otro.

De los casos en los que un participante alude al discurso del otro, llama la atención que la mayoría de las veces es B quien se adhiere al discurso de C (y no al revés) mediante marcadores metadiscursivos, lo cual entendemos que guarda relación con el rol de voz autorizada que, como ya vimos (cf. § 4.3.1.), le confiere a C su identidad intercultural: «genau wie du sagst»; «das ist was, was du sagst»; «wo du gemeint hattest [...] sehe ich auch so»; «du hast vollkommen Recht»; «das ist ein guter Punkt, was du sagst»; o el somatismo metalingüístico «du sprichst mir aus der Seele», entre otras, son manifestaciones de acuerdo que apuntalan esta tendencia, siendo esta última el exponente más gráfico de la adhesión incondicional de B al discurso de C.

En el polo opuesto, el del desacuerdo, un hallazgo significativo es el recurso a un *du* impersonal –más propio de la lengua coloquial, pero posible en alemán como alternativa al pronombre impersonal *man*– en momentos en los que surge una discrepancia. La ambigüedad entre el uso personal y el impersonal de este pronombre, a diferencia del pronombre impersonal estándar *man*, hace que el desacuerdo resulte cordial, mitigado y poco invasivo, en consonancia con el tono cortés en el



que se desarrolla la entrevista, hasta el punto de que, como se aprecia en el turno siguiente, se acaba resolviendo en forma de acuerdo:

(6)

B: worum ich sehr froh bin hier in Spanien, dass man, wenn man seine Sachen gut macht, darf man so sein, wie man möchte und ich darf auch so aussehen, wie ich möchte und ich bin gut so, wie ich bin, das find ich sehr schön

C: ich glaube aber, das ist tatsächlich etwas abhängig davon, *wo genau du in Deutschland lebst*

B: klar, aber Berlin ist ein Mikrokosmos [C: ja] innerhalb Deutschland [C: ja] Berlin ist nicht richtig stereotypisch Deutsch [C: ja, das stimmt] in gewisser Weise, obwohl es die Hauptstadt ist [C: ja] Madrid ist sehr spanisch [C: ja] Berlin ist nicht deutsch, aber klar, *du hast vollkommen Recht*

4.3.3. Ecos discursivos y gestuales

Una variante de las estrategias de adhesión al discurso del interlocutor lograda mediante la deixis de segunda persona que se acaban de exponer es la de introducir cada uno de los entrevistados en su propio discurso secuencias conversacionales (ampliando ahora este concepto a palabras y gestos) más o menos literales de su interlocutor emitidas en el turno inmediatamente anterior y cuya repetición implica algún grado de valoración sobre ellas. Son lo que para Yániz (2021) constituyen ecos prototípicos —frente a los que aparecen en turnos no contiguos, a los que denomina ecos distanciados o resonancias (p. 7)—, que tienen cabida tanto en contextos de desacuerdo, como los que analiza este autor para el español, como en contextos de acuerdo, que son los que de manera predominante hemos localizado en la entrevista.

A diferencia de los casos de polifonía que se ilustrarán más adelante (cf. § 4.4.2.), la posibilidad de reconstruir contextualmente la autoría de estas voces hace que, como sugiere Yániz (2021, p. 6) apoyándose en la distinción introducida por Roulet *et al.* (1985), sea más preciso hablar de casos de diafonía. De cualquier manera, se trata de un fenómeno relevante en la dinámica de la conversación por tratarse, en el nivel discursivo, de una herramienta de cohesión (meta)textual y, en el nivel multimodal, de una estrategia de alineación gestual con el interlocutor que, a diferencia de la imitación gestual automática, implica cierto grado de reflexividad metalingüística o metagestual (Yániz, 2021, pp. 35, 39 y 41).

A continuación, se presenta un ejemplo en el que convergen ambas dimensiones, el eco discursivo y el gestual, a propósito de uno de los estereotipos sobre el que los entrevistados manifiestan total acuerdo, el de los españoles ruidosos («Spanier sind laut»). Tanto B como C lo aceptan categóricamente, y en su justificación posterior contrastan el nivel de tolerancia con los ruidos en España y Alemania, recreando lo que podría ser una escena típica en cualquier vecindario alemán, por ejemplo, en el caso de que un vecino sobrepase el límite de decibelios y el horario permitidos por ley:

- (7)
- C: das merkst du auch hier in der Wohnung, die Leute beschweren sich nicht aufgrund von Lärmbelästigung
- B: und *das ist, was sehr deutsch ist*
- C: *das ist so deutsch, ja*
- B: beim Nachbarn zu klingeln, um zu sagen, also, nein, zuerst gegen die Wände zu hauen <gesto de golpear la pared del vecino con los nudillos>
- C: ah ja, *mit dem Besen* <gesto de golpear el techo con una escoba (#fig. 6)>
- B: genau oder *mit dem Besen hoch* <gesto de golpear el techo con una escoba (#fig. 7)> für eine Woche vielleicht, dann beim Nachbarn zu klingeln und, wenn es dann nicht funktioniert, die Polizei zu rufen

En primer lugar, como se aprecia en la transcripción del pasaje, se detecta un doble eco discursivo de las secuencias «das ist, was sehr deutsch ist», con la reformulación casi literal «das ist so deutsch, ja», y «mit dem Besen» y «mit dem Besen hoch» en las dos direcciones posibles: C reproduce ecoicamente lo dicho por B y B lo dicho por C. A este eco discursivo hay que añadir, en segundo lugar, el eco gestual por parte de B del gesto icónico que realiza primero C, que se corresponde con la imitación de la acción de golpear el techo con una escoba en señal de protesta hacia el vecino, y que justo después reproduce B, imitando también gestualmente el comportamiento de C, como muestra la secuencia de fotogramas de las figuras 6 y 7.

Que un hablante realice el mismo gesto que su interlocutor copresente es una prueba más de cómo sus comportamientos, discursivos y gestuales, se van acoplando e influyendo mutuamente, y constituye una estrategia interactiva de alineación con el interlocutor que abunda, una vez más, en la co-construcción de la entrevista y que, en este caso concreto, aúna los dos ejes de análisis: la alineación de un entrevistado frente a otro y su acuerdo común frente a uno de los estereotipos elicitados¹².

4.4. MOVIMIENTOS DISCURSIVOS Y MULTIMODALES EN EL EJE ENTREVISTADO VERSUS ESTEREOTIPOS

4.4.1. (Des)acuerdos tajantes y mitigados

Pasando al plano de los entrevistados frente a los estereotipos, en este eje los movimientos discursivos oscilan, como sugería nuestra hipótesis inicial, entre las posturas contrapuestas del acuerdo y el desacuerdo al debatir los hablantes la validez o vigencia de los estereotipos o, por el contrario, su inconsistencia. Así como en la negociación entre los dos entrevistados detectábamos alianzas y acuerdos, por un

¹² El concepto acuñado en psicología cognitiva a partir de trabajos como el de Pickering y Garrod (2004) para la reproducción, por imitación, de diversos comportamientos lingüísticos –en el nivel fonético, léxico, sintáctico y semántico– es el de *priming*. Sobre su aplicación al análisis de estrategias multimodales de (des)alineación conversacional en español (cf. Olza, 2022).





Figura 6. C recrea la acción de golpear el techo con una escoba.



Figura 7. B imita a C reproduciendo el gesto de golpear el techo con una escoba.

<https://youtu.be/yjYtJ6fux6A>

lado, y desacuerdos mitigados, por otro, en este plano de análisis encontramos, en cambio, acuerdos y desacuerdos tajantes referentes a ciertos estereotipos, y también posturas intermedias en las que ambos actos se modulan, bien justificando o relativizando el hablante cualquiera de las dos posturas, bien valiéndose de una estrategia metadiscursiva de distanciamiento como es el recurso a las voces.

Los acuerdos y desacuerdos más tajantes en la entrevista se vinculan con los estereotipos con un valor intrínseco más objetivamente positivo o negativo, respectivamente. En concreto, la expresividad atribuida al carácter de los españoles («Spanier sind expressiv») o su fama de ser malos trabajadores («Spanier sind faul») son dos estereotipos cuya validez se acepta y se rechaza sin restricciones en sendos actos de acuerdo (8) y desacuerdo (9), respectivamente, intensificados ambos por medio de recursos discursivos como la topicalización del elemento negado («Expressivsein» y «faul»), el uso del adverbio intensificador «komplett» en (8), o la iteración de los elementos negativos «nein» y «nicht» y el uso de la partícula matizadora «einfach» en (9), con la función, esta última, de reforzar un comentario al que acompaña una ligera indignación (cf. Balzer, 1999, p. 165):

(8)

C: zu dem *Expressivsein* würde ich, dem würde ich auch *komplett* zustimmen

(9)

C: *faul* würde ich nicht sagen

B: *nein*, *faul*, *nein*, *faul*, *nein*, das entspricht *nicht* der Wahrheit und es wäre auch, es wäre *einfach* falsch, *nein*, *faul* *nicht*

Sin embargo, ante estereotipos menos polarizados semánticamente, los hablantes ponen en juego diversas estrategias para modular o mitigar su postura. Una de ellas consiste en restringir el rango semántico del estereotipo, como sucede con el concepto de orgullo («Spanier sind stolz»), que los entrevistados acaban acotando al de *Nationalstolz* para limitar así su manifestación de acuerdo únicamente a este aspecto colateral o derivado:

(10)

C: aber grundsätzlich als kleines Resümee kann man schon sagen, dass die, das spanische Volk schon eher seinen Nationalstolz ausdrückt [B: ja] als, sagen wir mal, in Deutschland, definitiv

B: ja, ja, ja, total

Otro medio para la expresión mitigada de acuerdo consiste en establecer una hipotética escala gradual que fuese desde el acuerdo nulo (o desacuerdo) hasta el acuerdo total y que admitiera grados intermedios –incluso porcentuales, como sucede en (12) y (13)–, lo cual permite a los entrevistados esquivar los posicionamientos absolutos y optar por acuerdos o desacuerdos relativos, generándose, por cierto, contextos tan hilarantes como (13), en el que uno de los estereotipos vinculados a los alemanes, el del alemán cuadrado («der deutsche Quadratschädel»), es aceptado por C en un «ochenta por ciento»:

(11)

A: Spanier sprechen gerne, sagen wir, durch die Blume, ich denke, das ist der Begriff, oder? [B: oh ja] das heißt indirekt, sie kommunizieren selten etwas geradeheraus, besonders dann nicht, wenn sie eine Bitte abschlagen oder etwas Negatives sagen müssen

B: C, möchtest du anfangen?

C: ja, dem würde ich *zum Großteil* zustimmen

(12)

A: Deutsche sind diszipliniert, arbeitsam, hektisch, pünktlich und permanent gestresst, man sagt „emsig wie ein Deutscher, nee?“ „trabajador como un alemán“

B: [...]

C: ein Punkt, dem ich vielleicht *nicht ganz so hundertprozentig* zustimmen würde, wäre dem der Pünktlichkeit? [B: ja] das ist sehr kontextabhängig [B: ja <risas>], sehr kontextabhängig, oder?

B: ja, ja, total <risas>



(13)

A: die Starrköpfigkeit [der Deutschen] [C: hm] [B: ja], vielleicht die fehlende Flexibilität und die Ordnungsliebe auch...

C: würde ich tatsächlich...

A: stimmt das?

C: also man kann nie sagen, stimmt zu hundert Prozent, aber schon vielleicht zu *achtzig Prozent*

4.4.2. Recurso a las voces

Otra estrategia de mitigación del compromiso del hablante con el acuerdo o desacuerdo hacia los estereotipos cuya detección ha resultado reveladora en la entrevista es la de introducir variaciones en las fuentes del contenido de los enunciados –o sea, del *dictum*–, lo cual da lugar a casos de polifonía. Traer al propio discurso voces ajenas que están en el espacio mental del hablante es una posibilidad que ya se ha explorado como estrategia para la expresión del desacuerdo, pues el hablante convoca en su discurso (con o sin marcas de estilo directo o indirecto) posturas o ideas ajenas, expectativas o tópicos asumidos generalmente para, de esta forma, refutarlos¹³. Aquí, en cambio, la introducción de estas voces, coincidentes en este caso con los tópicos elicitados en la entrevista, se ha identificado como un recurso válido tanto para la refutación como para la adhesión a ellos.

En algunas ocasiones, la voz ajena es traída al discurso propio, en efecto, para discrepar de ella. Son casos introducidos, algunos de ellos, por *verba dicendi* y cuyo contenido proposicional coincide con estereotipos arraigados que poseen un valor intrínseco objetivamente negativo. Es decir, el discurso invocado reproduce una voz colectiva perpetuadora de los prejuicios sobre España que imperan en el imaginario colectivo alemán y que contrasta, así, con la voz individual, que de esta manera se desalinea del estereotipo. En el siguiente ejemplo, la voz introducida mediante una marca de estilo indirecto inequívoca («der Deutsche würde meinen») se corresponde con la del alemán medio (estereotípico) alineado con el tópico del español ocioso y poco trabajador. B, al reproducir esta voz ajena colectiva en su discurso, se sirve de ella para criticar la moral del trabajo germánica en una suerte de efecto espejo que le lleva a calificar de maliciosas («böse») las preguntas que, inconscientemente («unterbewusst»), el alemán se hace sobre la vida hacia el exterior de los españoles, la que, en apariencia al menos, los lleva a llenar bares y restaurantes:

(14)

B: man weiß, dass abends in Spanien, zumindest in den groß bis mittelgroßen Städten, die Bars und die Restaurants gefüllt sind, das heißt, *der Deutsche*

¹³ Así se comprobó en un estudio anterior sobre manifestaciones de desacuerdo en turnos de estructura monológica en español y en alemán (Amigot y Manero, 2023).

würde meinen: „aha, haben die zu viel Geld?“ „leb... arbeiten die eigentlich auch?“ also, das, das kann man... *diese bösen Fragen*, die man sich so *unterbewusst* stellt

Se trata de una estrategia interactiva de refutación en un turno monológico con la que, de manera indirecta, el hablante se distancia y desalinea de uno de los estereotipos más polémicos en torno a los españoles, el que atañe a una moral del trabajo diametralmente opuesta en el imaginario colectivo a la de los alemanes.

Otras veces, sin embargo, la voz evocada recoge un tópico, coincidente con el estereotipo, del que el hablante se sirve para expresar su propia opinión, es decir, para mostrar acuerdo con ella. Es el caso del ejemplo (15), en el que C recurre –aun con ciertas reservas por considerarlo «zu klischeebehaftet»– a un dicho muy extendido, el del alemán que vive para trabajar y el español que trabaja para vivir, que le sirve para sumarse a la opinión popular y, en último término, descartarse de responsabilidad ante el juicio de valor que encierra:

(15)

C: ich wollte direkt was dazu sagen [B: sag] nämlich, ja, *eine Redensart, eine, die man häufig hört*, und zwar ist es, dass, ich weiß nicht, ob es vielleicht auch *zu klischeebehaftet* ist, aber, dass man in Deutschland lebt, um zu arbeiten [B: ja] und in Spanien arbeitet man, um zu leben, und ich finde, das trifft in vielerlei Hinsicht tatsächlich

4.5. ACUERDOS Y DESACUERDOS MULTIMODALES: GESTOS RECURRENTES

Como se ha venido mostrando hasta ahora, en la configuración de los actos de acuerdo y de desacuerdo concurren simultáneamente recursos verbales y extra-verbales puestos en marcha por los hablantes en su interacción, que son los que, conjuntamente, van definiendo y modulando sus personalidades discursivas. La última parada de nuestro análisis metapragmático pone el foco en una serie de recursos gestuales que apoyan y acompañan las emisiones de los hablantes y que, por la recurrencia de su uso en diferentes contextos e incluso en lenguas y culturas distintas, han sido caracterizados en la bibliografía especializada como *recurrent gestures* (Ladewig, 2011; Müller, 2010; Bressemer y Müller, 2014b y 2014a, este último trabajo sobre gestos recurrentes específicamente en alemán). Se trata de gestos coverbales convencionales que, aparte de compartir ciertos rasgos kinésicos prototípicos que permiten agruparlos en familias gestuales, presentan un valor pragmático asociado razonablemente estable y ejecutan determinadas acciones comunicativas y metacomunicativas en la conversación.

En particular, nos detendremos a observar varios gestos en los que están implicadas, principalmente, las manos, pero también la cabeza y la mirada, y que se



relacionan con los contenidos pragmáticos de acuerdo y desacuerdo¹⁴. Su inclusión en el análisis es una muestra más, en el nivel multimodal, de los dos movimientos predominantes en la entrevista: la manifestación (y búsqueda) de acuerdo, actitud que documentaremos en el eje de un entrevistado frente a otro, en primer lugar; y la expresión de desacuerdo, que ilustraremos, en segundo lugar, en el plano de los entrevistados frente a los estereotipos.

Común a los gestos coverbales que se van a describir en este apartado es la conceptualización metafórica por la que los objetos discursivos se conciben como objetos materiales, y el lenguaje, como un conducto que traslada el contenido mental entre un hablante y otro¹⁵. La interacción comunicativa aparece así equiparada metafóricamente a un intercambio de objetos en el que, llevándolo al terreno del acuerdo y el desacuerdo, un hablante acepta o rechaza el objeto-enunciado ofrecido por su interlocutor.

4.5.1. Gestos para el acuerdo

El primer ejemplo seleccionado es un gesto asociado a la expresión y solicitud de acuerdo hacia un objeto discursivo que el hablante, metafóricamente, presenta sobre la palma abierta de sus dos manos, «as if showing, offering, presenting, or receiving an object» (Bressem y Müller, 2014a, p. 1582). Su denominación, de hecho, reflejo de su realización formal, es la de *Palm Up Open Hand* (PUOH), o también *Palm Presenting* (PP) (Kendon, 2004, pp. 264-281; Müller, 2004; o Bressem y Müller, 2014a y 2014b). Se trata de un gesto profusamente documentado a lo largo de la entrevista en el eje de un entrevistado frente a otro, pues, como se ha explicado, este ha estado caracterizado por la negociación, la búsqueda de consenso y el empleo de un repertorio de estrategias discursivas y gestuales de alineación conversacional entre los dos coentrevistados.

Preguntados por la relación entre docentes y estudiantes, que ambos han podido evaluar y comparar dada su experiencia en estos dos roles en Alemania y España, los entrevistados plantean la distancia mayor que se percibe entre estos dos colectivos en Alemania y, entre otros ejemplos (como el diferente uso de los pronombres de tratamiento de cortesía en las dos lenguas), mencionan la celebración de

¹⁴ Trabajos como los de Harrison (2010) y Bressem y Müller (2014b y 2017) sobre gestos recurrentes exploran, entre otros, los relacionados con la negación y el desacuerdo en varias lenguas. Los de Olza (2022), Yániz (2021 y 2022) o Manero, Amigot y Olza (2023) abordan, de manera específica, las posibilidades de la aplicación de la perspectiva multimodal al estudio del (des)acuerdo en español.

¹⁵ La metáfora del conducto o *conduit metaphor*, descrita originalmente por Reddy (1993) para caracterizar la verbalización de la actividad lingüística –es decir, metalingüística–, está en el origen de la concepción de algunos gestos metafóricos como los descritos, por ejemplo, por McNeill (1992 y 2005) o Müller (2004). La manifestación gestual de la *Conduit-Metaphor* se aborda de manera específica para la lengua alemana en relación con los marcadores de evidencialidad en el estudio de Mangelschots y Schoonjans (2017), como se menciona más adelante en este mismo apartado.



Figura 8. *Palm Up Open Hand* de B.
<https://youtu.be/qUHtqKyBRCg>

una tertulia de intercambio lingüístico —denominada en alemán *Stammtisch*— organizada fuera del ámbito universitario para los estudiantes, pero con la participación de jóvenes lectores de alemán, como es su caso. B explica entonces la dificultad que ha tenido para mantener esa distancia docente-estudiante —la que se esperaría en Alemania— en el contexto social distendido que implica el horario y lugar de celebración de la tertulia. En su intervención, B dirige repetidamente la mirada a C, pues ambos han compartido esta experiencia, y pone a disposición de esta hablante (y también de la entrevistadora) gestualmente, sobre sus manos, el argumento que aspira a compartir con ella, objetivo que finalmente consigue:

(16)

B: und, und das war die Idee und, aber eben, klar, mit dem lockeren Kontext wird es dann schwierig manchmal, weil man trifft sich natürlich abends <*Palm Up Open Hand* (#fig. 8)>, das heißt in Bars, in einem sozialen Kontext, wird dann auch das ein oder andere Bier getrunken

C: richtig, ja

El segmento exacto con el que el gesto coocurre, «man trifft sich natürlich abends», presenta, además, un marcador evidencial, el adverbio modal *natürlich*. La relación de los gestos *Conduit* con marcadores de evidencialidad ha quedado probada para el alemán en trabajos como los de Müller (2010, p. 56) y Mangelschots y Schoonjaans (2017). Según estos últimos, la relación se explicaría por el componente intersubjetivo-deíctico de estos gestos, pues «[sie weisen] oft auf Bekanntes, Unkontroverses oder Evidentes [hin]» (p. 110), como puede aplicarse al ejemplo propuesto al señalar B lo que, en principio, se corresponde de una manera *natural* con quedar en un contexto de ocio: beber alguna que otra cerveza y quedar difuminada, en definitiva, la barrera docente-estudiante.

El segundo ejemplo de gesto recurrente para la expresión de acuerdo se adscribe, nuevamente, a la familia de los gestos *Conduit*, y en su realización interviene el dedo índice para señalar, metafóricamente, el contenido de un objeto-enunciado del interlocutor. Este gesto ha sido denominado, para el alemán, *intersubjektives Deiktikum* (Mangelschots y Schoonjaans, 2017, p. 99) y, a diferencia del caso ante-





Figura 9. Deíctico intersubjetivo de B hacia A, mirada hacia C (plano de B).



Figura 10. Deíctico intersubjetivo de B hacia A, mirada hacia C (plano completo).



Figura 11. A imita a B reproduciendo el deíctico intersubjetivo.
https://youtu.be/n37OU1_BWeU

rior, el hablante no demanda consenso por parte de su(s) interlocutor(es), sino que él mismo se declara de acuerdo con el enunciado al que señala y sobre el cual emite, además, una valoración positiva. El ejemplo (17) se ubica en un momento de distensión al final de la entrevista (aunque previo a la interrupción de la grabación) en el que, ya agotado el tiempo, la entrevistadora (A) confiesa aliviada que, a pesar de tener varias páginas más repletas de estereotipos por si la conversación se agotaba o no daba lo suficiente de sí, la entrevista se ha desarrollado satisfactoriamente y no ha sido necesario recurrir a ellos. C replica que hablar se les da bien («reden können wir»), lo que da pie a A a elicitar un estereotipo extra a modo de cierre en clave de humor:

(17)

A: viel länger, viel länger, ich hatte sogar vier Seiten mit diesen klischeehaften Aussagen für den Fall, dass es...

C: ich meine, reden können wir das <risas>

B: ja <risas>

A: ihr seid also so gesprächig wie ein Spanier <risas>

B: genau <risas>, stimmt, ja, *auch ein sehr guter Punkt* <risas, deíctico intersubjetivo hacia A, mirada hacia C (#fig. 9 y 10)>, *auch ein sehr guter Punkt* <pal-mada>

A: <risas, deíctico intersubjetivo hacia B (#fig. 11)>

Como se observa en las figuras 9 y 10, B señala con el dedo índice hacia A, pero dirige su mirada a C, pues es la interlocutora que pudiera compartir su postura, haciendo coincidir este gesto con una ponderación positiva («auch ein sehr guter Punkt») del enunciado que A, bromeando con el tópico de los españoles habladores, acaba de emitir («ihr seid also so gesprächig wie ein Spanier»). La estrategia de alineación con la entrevistadora que implica el componente evaluativo (positivo) contenido en la réplica verbal de B desde el punto de vista de la cortesía verbal –en el nivel discursivo, por tanto–, se ve también reforzada multimodalmente por este gesto deíctico intersubjetivo de alineación interactiva. La alineación interpersonal parece trascender en este punto incluso al plano entrevistadora-entrevistado, pues, como se aprecia en el último fotograma de la secuencia (figura 11), A acaba imitando el gesto de B.

4.5.2. Gestos para el desacuerdo

Los dos ejemplos que se incluyen en este apartado representan sendas muestras de desacuerdo en torno al estereotipo que los entrevistados más enérgicamente combaten: «Spanier sind faul». El primero de ellos se corresponde con el turno de réplica inmediatamente posterior al momento en el que A elicitaba este estereotipo ante el que ambos hablantes se manifiestan categórica y unánimemente en contra. Aparte de los recursos de intensificación del desacuerdo en el nivel verbal mostrados más arriba (cf. § 4.4.1.), C acompaña su respuesta de un gesto tipificado para la expresión del desacuerdo que se inscribe en la familia de los denominados *away gestures* (Bressem y Müller, 2014b). Los miembros de la familia *away* –descritos por Bressem y Müller partiendo del alemán, pero extrapolables a otras lenguas– comparten un mismo rasgo kinésico: «a (mostly straight) movement away from the body» (p. 1592); y una motivación: la de alejar o despejar el hablante con la mano su espacio corporal de objetos discursivos molestos o indeseados. C recurre, concretamente, a un *holding away* (2014b, pp. 120-121; también denominado *Open Hand Prone VP* por Kendon, 2004, pp. 251-255 o *palm vertical* por Harrison, 2009), gesto que se ejecuta, en su forma prototípica, con la mano abierta y la palma vertical orientada hacia el exterior del cuerpo del hablante, y que se relaciona pragmáticamente con





Figura 12. *Holding away* de C.
<https://youtu.be/NrjZGuhU-IQ>

la función de rechazo. El gesto documentado en la entrevista y representado en la figura 12 coincide con su realización prototípica:

(18)

A: im beruflichen Bereich, ja? Spanier sind unseriös, unzuverlässig, vielleicht sogar faul

C: *faul würde ich nicht sagen* <*holding away* (#fig. 12)>

B: nein, faul, nein, faul, nein, das entspricht nicht der Wahrheit und es wäre auch, es wäre einfach falsch, nein, faul nicht

La función pragmática de «refusal, stopping something from intrusion, stopping from continuation, rejecting a speaker's or hearer's topic of talk, and a qualification of the rejected topic as an unwanted one» (Bressem y Müller, 2014b, p. 1602) vinculada a la variante del *holding away* en particular, resulta, pues, perfectamente identificable en relación con el estereotipo denegado. El acto de desacuerdo se ve intensificado, asimismo, por la repetición del gesto ((*Hand*)*beat* o *Takistockgeste*, según Mangelschots y Schoonjans, 2017), movimiento que se relaciona con el refuerzo del enunciado con el que el gesto coocurre («faul würde ich nicht sagen»). Para Mangelschots y Schoonjaans (2017), los *Beats*, en general, pueden interpretarse como una estrategia retórica más, aparte del gesto en sí, «um [eine Aussage] als evident oder nicht zur Diskussion stehend darzustellen» (Mangelschots y Schoonjaans, 2017, p. 100), lo cual encaja exactamente con lo percibido a lo largo de la entrevista, tanto discursiva como gestualmente, con respecto al estereotipo de los «españoles vagos».

Un último ejemplo interesante desde el punto de vista de la multimodalidad se observa en otro momento de la entrevista en el que este mismo estereotipo vuelve a aflorar, aunque esta vez por iniciativa de los entrevistados (como respuesta a la pregunta acerca de un prejuicio que no han visto validado tras su estancia en España). Este caso no se acoge estrictamente al prototipo de gesto coverbal, pues lo significativo en él es que lo realiza uno de ellos (C) en coocurrencia con las palabras del otro (B). En primer lugar (figura 13), C realiza un movimiento lateral de negación con la cabeza (*head shake*, cf. Harrison, 2014) coincidente con el argumento princi-



Figura 13. Movimiento lateral de C coincidente con las palabras de B.



Figura 14. C desvía la mirada en la dirección opuesta a B.



Figura 15. Movimiento vertical de cabeza de C coincidente con las palabras de B.
<https://youtu.be/CDro8VMnJmo>

pal que aporta B contra esta creencia («von einem der größten Länder innerhalb der EU»). En segundo lugar (figura 14), C desvía su mirada en la dirección opuesta a B en el momento en el que este retoma ecoicamente (en estilo indirecto, reconocible en alemán por el uso del *Konjunktiv II*) el contenido proposicional del estereotipo elicitado por A en un tramo anterior de la entrevista («dass die Leute kollektiv faul wären»). Esta desviación de la mirada sigue guardando relación con el marco conceptual de los gestos *Conduit*, que equipara metafóricamente el objeto discursivo con uno material (tangible, visible), pero, en este caso, el enunciado-objeto presentado por un hablante es repudiado por su interlocutor. Sería un ejemplo opuesto al



del deíctico intersubjetivo que mostrábamos entre los gestos de acuerdo (cf. § 4.5.1.), con el que un hablante apuntaba con el dedo al enunciado de su interlocutor para ponderarlo y alinearse, en el acuerdo, con él. Lo que sí tiene en común con este último es que la postura de desacuerdo para con el enunciado-estereotipo («Spanier sind faul») es compartida por ambos interlocutores, pues los dos se muestran de acuerdo en el desacuerdo. Esta alineación interpersonal explica, precisamente, la contigüidad, muy llamativa en este ejemplo, de dos gestos con valores pragmáticos opuestos: la negación con la cabeza o *head shake* (movimiento lateral) y el asentimiento (movimiento vertical) realizados por C, que vienen representados mediante flechas en la figura 15.

(19)

C: ich würd vielleicht direkt mit der Arbeit antworten

B: ja, ich find auch

C: also Spanier arbeiten

B: da kann niemand sagen, dass sie nicht arbeiten

B: genau, ja, das ist einfach falsch und es verwundert mich immer wieder, dass man glaubt, *von einem der größten Länder innerhalb der EU* [C: <*head shake* (#fig. 13)>], also, was, ja, *dass die Leute kollektiv faul wären*

C: ja <desvía la mirada en dirección opuesta a B (#fig. 14)>

B: also, das ist un... das find ich unglaublich [C: <movimiento vertical de cabeza (#fig. 15)>]

5. CONCLUSIONES

Del análisis presentado en las páginas precedentes se desprenden una serie de conclusiones que podemos articular en dos niveles: el lingüístico, por un lado, fruto de la observación de las marcas metapragmáticas examinadas a partir de la entrevista y de la aplicación de herramientas de análisis propiamente lingüísticas; y el metodológico, por otro.

En el nivel lingüístico, la observación pormenorizada de una selección de piezas tanto verbales como multimodales nos ha permitido caracterizar las personalidades discursivas de los participantes en la entrevista y su actitud hacia los estereotipos a través de los actos de acuerdo y desacuerdo que preveíamos como movimientos posibles frente al estereotipo cultural (hipótesis 1). En este sentido, los acuerdos y desacuerdos más categóricos y unánimes se han podido vincular con los estereotipos con un valor connotativo más claramente positivo y negativo, respectivamente (ejemplos 8 y 9); sin embargo, también se ha descrito cómo ambas posturas a menudo admiten posicionamientos intermedios modulables a través de estrategias interactivas para la mitigación del desacuerdo (ejemplos 10-13), como ha sido, entre otras, el recurso a las voces, que daba lugar a casos de polifonía enunciativa al servicio tanto del acuerdo como del desacuerdo (ejemplos 14 y 15).

En este mismo eje, el de los entrevistados frente a los estereotipos, se ha podido constatar, además, cómo los estereotipos elicítados han sido reconocidos e

identificados como tales desde el inicio por parte de los entrevistados (ejemplo 1), los cuales asumen su arraigo en las respectivas culturas como un elemento inherente a ellas y les otorgan una carga connotativa escurrida hacia lo negativo (ejemplo 2), es decir, en consonancia con la opinión popular o no especializada del término y en la dirección opuesta a la concepción del estereotipo en la psicología social o en la comunicación intercultural –dos ámbitos en los que, como también se ha visto, se le concede el beneficio de lo útil–.

Datos del contexto pragmático en un sentido amplio y del contexto lingüístico más inmediato nos han permitido observar cómo la identidad intercultural de uno de los dos entrevistados confería a esta participante una mayor autoridad para determinar la validez de los estereotipos a ojos del otro participante, mientras que para ella misma esta circunstancia la hacía mostrarse reticente a la hora de liderar (al menos secuencialmente) los turnos de réplica (ejemplos 3-5). No obstante, el respeto a la organización de turnos de habla propia del género textual ha dado fe de la voluntad de los entrevistados para cooperar en la co-construcción de la entrevista.

Otra muestra de la co-construcción conversacional cooperativa, ya en el eje de análisis de un entrevistado frente a otro, han sido las negociaciones flexibles encaminadas a resolver los conflictos dialécticos que los estereotipos han planteado sucesivamente a los entrevistados, y su esfuerzo por crear alianzas discursivas entre ellos e incluso con la entrevistadora, según se pudo comprobar a partir del rastreo de las marcas de deixis personal. Esta pieza lingüística nos ha aportado información valiosa acerca de la modulación, mediante marcadores epistémicos, de los propios juicios de los entrevistados (autorreferencias), y también de los acuerdos y desacuerdos entre los coentrevistados, que repetidamente aluden, mediante marcadores meta-discursivos, al discurso del otro, sobre todo para adherirse a él (heterorreferencias, ejemplo 6). Los casos de diafonía o ecos, tanto discursivos como gestuales, detectados también en este nivel, han sido una muestra más de cómo los comportamientos de los coentrevistados se han ido acoplando e influyendo mutuamente a lo largo de la entrevista (ejemplo 7), lo cual supone nuevamente una estrategia interactiva de alineación que implica cierto grado de reflexividad metalingüística y abunda, de nuevo, en la co-construcción del texto.

Los niveles discursivo y gestual, presentados como complementarios en algunas secciones del análisis como las dedicadas al reparto de turnos o a los ecos, han quedado definitivamente integradas en el apartado dedicado a la manifestación multimodal de acuerdos y desacuerdos, en el que se han identificado y ejemplificado a partir de la entrevista algunos gestos recurrentes asociados pragmáticamente a la manifestación y solicitud de acuerdo (el *Palm Up Open Hand*, en el ejemplo 16, y el deíctico intersubjetivo, en el ejemplo 17, respectivamente) y a la expresión de desacuerdo (*holding away* y *head shake*, en los ejemplos 18 y 19). La inclusión en el análisis de esta dimensión, conforme a lo propuesto en el marco de la pragmática por Verschueren (2012) o en los modelos multimodales más actuales, de base cognitiva, como los de Mondada (2014 y 2019), Müller *et al.* (2014) y Olza (2022), nos ha servido para documentar de la manera más abarcadora e integradora posible los movimientos predominantes de los participantes en la interacción comunicativa: el



acuerdo en el eje de un entrevistado frente a otro y el desacuerdo para con ciertos estereotipos de carga semántica negativa.

Que lo observado multimodalmente permita reforzar lo detectado discursivamente no solo confirma nuestra segunda hipótesis de trabajo, relativa a la complementariedad de ambas perspectivas (hipótesis 2), sino que nos lleva también a extraer una última conclusión de índole metodológica: la idoneidad de la entrevista intercultural como herramienta valiosa en la generación de datos de interés, tanto en el ámbito de los estudios interculturales como en el análisis de procesos discursivos complejos como son los que atañen a esta categoría pragmática, rica y multi-forme, que es el (des)acuerdo.

RECIBIDO: 4.9.2024; ACEPTADO: 27.2.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- AMIGOT, Laura y MANERO, Elvira (15 de julio de 2023). *La fraseología del desacuerdo en contraste: análisis pragmático-discursivo y multimodal español-alemán* [Comunicación]. I Congresso internazionale Ricerche intorno alla fraseologia e paremologia, Università per Stranieri Dante Alighieri, Reggio Calabria, Italia.
- ARUNDALE, Robert B. (1999). An alternative model and ideology of communication for an alternative to politeness theory. *Pragmatics*, 9 (1), 119-153. <https://doi.org/10.1075/prag.9.1.07aru>.
- Balzer, Berit (1999). *Gramática funcional del alemán*. Ediciones de la Torre.
- BASTECK, Elisabeth F. (2001). Stereotypen und Landeskundeunterricht in Spanien. *Magazin*, 9, 18-24. <http://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2001.i09.02>.
- BERGMANN, Pia (Ed.). (s.f.). *GAT-TO – Das Online-Tutorial zum Transkribieren von Gesprächsdaten*. <https://gat-to.uni-jena.de/index.html>
- BOLÍVAR, Adriana y GRINDSTED, Annette (2005). La cognición en (inter)acción: la negociación de creencias estereotipadas en el discurso intercultural. *Núcleo*, 22, 63-83. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97842005000100003&lng=es&tlng=es.
- BRESSEM, Jana y MÜLLER, Cornelia (2014a). A repertoire of German recurrent gestures with pragmatic functions. En Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill y Sedinha Tessendorf (Eds.), *Body - Language - Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction* (Vol. 2) (pp. 1575-1591). Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110302028.1575>.
- BRESSEM, Jana y MÜLLER, Cornelia (2014b). The family of Away gestures: Negation, refusal, and negative assessment. En Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill y Sedinha Tessendorf (Eds.), *Body - Language - Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction* (Vol. 2) (pp. 1592-1604). Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110302028.1592>.
- BRESSEM, Jana y MÜLLER, Cornelia (2017). The “Negative-Assessment-Construction” - A multimodal pattern based on a recurrent gesture? *Linguistics Vanguard*, 3 (s1). <https://doi.org/10.1515/lingvan-2016-0053>.
- BROWN, Penelope y LEVINSON, Stephen (1987). *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511813085>.
- CANO GESTOSO, José Ignacio (2002). *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria selectiva* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/62293>.
- CASPER-HEHNE, Hiltraud y SCHWEIGER, Irmay (2009). *Kulturelle Vielfalt deutscher Literatur, Sprache und Medien: Sommerschule für Alumni aus Osteuropa und der Welt*, 16.-27. August 2009. Universitätsverlag Göttingen. <https://doi.org/10.17875/gup2009-319>.
- DÍAZ PÉREZ, Eva (s.f.). *En busca del típico español*. El Mundo. <https://www.elmundo.es/espana/2015/10/30/560ec227268e3e753c8b45a7.html>.
- DUDENREDAKTION. (s.f.). Stereotyp. En *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Recuperado el 6 de julio de 2024, de <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/stereotyp>.





- GUTIÉRREZ KOESTER, Isabel (2013). „Spain is different”. Deutsch-spanische Auto- und Heterosteereotype in der Filmproduktion des frankistischen Spaniens. *Revista de Filología Alemana*, 21, 149-162. https://doi.org/10.5209/rev_rfal.2013.v21.42131.
- HAGEMANN, Jörg y HENLE, Julia (2021). *Transkribieren nach GAT 2 (Minimal- und Basistranskript) – Schritt für Schritt. Aktualisierte Version* [Archivo PDF]. https://www.ph-freiburg.de/fileadmin/shares/Projekte/Quasus/Dateien/Transkribieren_nach_GAT_2_-_Schritt_fuer_Schritt__Aktualisierte_Version_.pdf
- HARRISON, Simon (2009). *Grammar, Gesture, and Cognition: The Case of Negation in English*. [Tesis doctoral, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3].
- HARRISON, Simon (2010). Evidence for node and scope of negation in coverbal gesture. *Gesture*, 10 (1), 29-51. <https://doi.org/10.1075/gest.10.1.03har>.
- HARRISON, Simon (2014). Head shakes: Variation in form, function, and cultural distribution of a head movement related to “no”. En Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill y Sedinha Tessendorf (Eds.), *Body - Language - Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction* (Vol. 2) (pp. 1413-1419). Mouton de Gruyter. <http://dx.doi.org/10.1515/9783110302028.1496>.
- HERCE PAGLIAI, Silvia (2007). España y sus estereotipos en la publicidad turística y comercial alemana. En María A. Borruco Rosa (Coord.), *El lenguaje publicitario en el turismo* (pp. 81-113). Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Comercio y Deporte.
- KENDON, Adam (2004). *Gesture: Visible Actions as Utterance*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511807572>.
- KOIKE, Dale April (2003). La co-construcción del significado en el español. Elementos pragmáticos de la interacción dialógica. En Dale April Koike (Ed.), *La co-construcción en el español de las Américas. Acercamientos discursivos* (pp. 11-24). Legas.
- KÜHRER, Michaela (2011). Publicidad intercultural. Estereotipos en la publicidad en España y Alemania. En Berta Raposo e Isabel Gutiérrez Koester (Eds.), *Estereotipos interculturales germano-españoles* (pp. 209-220). Publicacions de la Universitat de València.
- LADEWIG, Silva H. (2011). Putting the cyclic gestures on a cognitive basis. *CogniTextes*, 6. <https://doi.org/10.4000/cognitextes.406>.
- LINELL, Per (1998). *Approaching Dialogue: Talk, interaction and contexts in dialogical perspectives*. John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/impact.3>.
- LIPPMANN, Walter (1922). *Public Opinion*. MacMillan Co. <https://doi.org/10.1037/14847-000>.
- MANERO, Elvira, AMIGOT, Laura y OLZA, Inés (2023). Fraseología del desacuerdo en un corpus multimodal de televisión: un estudio multinivel. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 95, 163-178. <https://doi.org/10.5209/clac.81454>.
- MCNEILL, David (1992). *Hand and mind: What gestures reveal about thought*. University of Chicago Press.
- MCNEILL, David (2005). *Gesture and thought*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226514642.001.0001>.
- MANGELSHOTS, Katinka y SCHOONJANS, Steven (2017). Multimodale Evidenzmarkierung im Deutschen. Eine Analyse verbaler und gestischer Ausdrucksformen und ihrer Kookkurrenzen. *Linguistik online*, 81, 2/17, 95-125. <http://dx.doi.org/10.13092/lo.81.3649>.

- MARTINS DE CELIS, Yasmina (2021). *Estereotipos que los alumnos alemanes tienen sobre España. Propuesta de actividades para enseñar una cultura más real* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Jaén]. <https://crea.ujaen.es/jspui/handle/10953.1/15144>.
- MAUQUOI, Laurens (s.f.). *Typisch deutsch – 29 deutsche Klischees & wahre Eigenschaften*. Mighty travelers. <https://www.mightytraveliers.com/typisch-deutsch-deutschland/>.
- MECKE, Jochen (2012). Spanien ist anders, Deutschland auch: Vorbemerkungen zum Kulturvergleich. En Jochen Mecke, Hubert Pöppel y Ralf Junkerjürgen (Eds.), *Deutsche und Spanier - ein Kulturvergleich* (pp. 10-19). Bundeszentrale für politische Bildung.
- MECKE, Jochen, PÖPPEL, Hubert y JUNKERJÜRGEN, Ralf (Eds.). (2012). *Deutsche und Spanier - ein Kulturvergleich*. Bundeszentrale für politische Bildung.
- MONDADA, Lorenza (2014). The local constitution of multimodal resources for social interaction. *Journal of Pragmatics*, 65, 137-156. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2014.04.004>.
- MONDADA, Lorenza (2019). Contemporary issues in conversation analysis: Embodiment and materiality, multimodality and multisensoriality in social interaction. *Journal of Pragmatics*, 145, 47-62. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2019.01.016>.
- MÜLLER, Cornelia (2004). Form and uses of the Palm Up Open Hand. A case of a gesture family? En Cornelia Müller y Roland Posner (Eds.), *Semantics and Pragmatics of Everyday Gestures* (pp. 233-256). Weidler Verlag.
- MÜLLER, Cornelia (2010). Wie Gesten bedeuten. Eine kognitiv-linguistische und sequenzanalytische Perspektive. *Sprache und Literatur*, 41 (1), 37-68. <https://doi.org/10.1163/25890859-041-01-90000004>.
- MÜLLER, Cornelia, CIENKI, Alan, FRICKE, Ellen, LADEWIG, Silva H., MCNEILL, David y TESSENDORF, Sedinha (Eds.). (2014). *Body - Language - Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction* (Vol. 2). Mouton de Gruyter.
- NÍKLEVA, Dimitrinka G. y RODRÍGUEZ MUÑOZ, Francisco J. (2016). Los estereotipos culturales y la imagen de España en el mundo como parte de la competencia intercultural en español como lengua extranjera. En Olga Cruz Moya (Coord.), *La formación y competencias del profesorado de ELE: XXVI Congreso Internacional ASELE* (pp. 755-772). Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE).
- NÚÑEZ, Paulina y OYANEDEL, Marcela (2009). La negociación temática en la co-construcción del conocimiento realizada por estudiantes universitarios. *Signos*, 42 (69), 51-70. <https://doi.org/10.4067/s0718-09342009000100003>.
- OLZA, Inés (2022). Patrones multimodales de (des)alineación conversacional. En Víctor Pérez Béjar y María Méndez Orense (Eds.), *Perspectivas integradas para el análisis de la oralidad* (pp. 131-155). Editorial Universidad de Sevilla.
- PICKERING, Martin J. y GARROD, Simon (2004). Toward a mechanistic psychology of dialogue. *Behavioral and Brain Sciences*, 27 (2), 169-190. <https://doi.org/10.1017/s0140525x04000056>.
- PIÑÁN, José María (2008). Lo que va del grupo a la persona: estereotipo y prejuicio. En Miguel Ángel Vega Cernuda, Pino Valero Cuadra, María-Rosario Martí Marco y José Antonio Albala-dejo Martínez (Eds.), *Relaciones hispano-alemanas. Prejuicios y estereotipos, encuentros y desencuentros: un balance* (pp. 38-47). Universidad de Alicante.
- PIÑEL LÓPEZ, Rosa M. (2012). Werbesprache in Spanien und Deutschland. En Jochen Mecke, Hubert Pöppel y Ralf Junkerjürgen (Eds.), *Deutsche und Spanier - ein Kulturvergleich* (pp. 421-430). Bundeszentrale für politische Bildung.

- RAPOSO, Berta y GUTIÉRREZ KOESTER, Isabel (Eds.). (2011). *Estereotipos interculturales germano-españoles*. Publicacions de la Universitat de València.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). Estereotipo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 6 de julio de 2024, de <https://dle.rae.es/estereotipo?m=form>.
- REDDY, Michael J. (1993). The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language. En Andrew Ortony (Ed.), *Metaphor and thought* (pp. 164-201). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139173865.012>.
- ROULET, Eddy, AUCLIN, Antoine, MOESCHLER, Jacques, RUBATTEL, Christian y SCHELLING, Marianne (1985). *L'Articulation du discours en français contemporain*. Peter Lang.
- SCHETTINI, Patricia y CORTAZZO, Inés (Coords.). (2016). *Técnicas y estrategias en la investigación cualitativa*. Editorial de la Universidad de La Plata. <https://doi.org/10.35537/10915/53686>.
- SELTING, Margret, AUER, Peter et al. (2009). Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, 10, 353-402. <https://gat-to.uni-jena.de/Downloads/px-gat2.pdf>
- SEARLE, John R. (1976). Una taxonomía de los actos ilocucionarios. *Teorema*, VII/1, 43-77.
- SPRINGER, Bernd F. W. (2008). Los estereotipos y la comunicación intercultural. En Miguel Ángel Vega Cernuda, Pino Valero Cuadra, María-Rosario Martí Marco y José Antonio Albala-dejo Martínez (Eds.), *Relaciones hispano-alemanas. Prejuicios y estereotipos, encuentros y desencuentros: un balance* (pp. 155-162). Universidad de Alicante.
- STROINSKA, Magda y LÖSCHMANN, Martin (Eds.). (1998). *Stereotype im Fremdsprachenunterricht*. Peter Lang.
- UCLÉS RAMADA, Gloria (10 de junio de 2024). *Herramientas de anotación para la transcripción de oralidad*. Seminario de la red CoCoMInt, Universidad de Navarra, Pamplona, España.
- VAN DIJK, Teun A. (2016). Análisis Crítico del Discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30, 203-222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>.
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel, VALERO CUADRA, Pino, MARTÍ MARCO, María-Rosario y ALBALA-DEJO MARTÍNEZ, José Antonio (Eds.). (2008). *Relaciones hispano-alemanas. Prejuicios y estereotipos, encuentros y desencuentros: un balance*. Universidad de Alicante.
- VERSCHUEREN, Jef (2012). *Ideology in Language Use. Pragmatic Guidelines for Empirical Research*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139026277>.
- WERNER, Denis (s.f.-a). *Siesta und Fiesta – Spaniens heilige Küche*. Andalusien 360°. <https://www.andalusien360.de/>. <https://www.andalusien360.de/magazin/siesta-fiesta-spaniens-heilige-kueche>
- WERNER, Denis (s.f.-b). *Typisch spanisch! – Vorurteile und Wahrheit über Spanien*. Andalusien 360°. <https://www.andalusien360.de/>. <https://www.andalusien360.de/magazin/typisch-spanisch>.
- WERNER, Denis (s.f.-c). *Warum mañana nicht morgen bedeutet*. Andalusien 360°. <https://www.andalusien360.de/magazin/warum-manana-nicht-morgen-bedeutet>.
- YÁÑIZ, Javier (2021). *Desacuerdo y multimodalidad: intervenciones ecoicas disidentes en la conversación* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Navarra, Multimodal Pragmatics Lab].
- YÁÑIZ, Javier (2022). *Acuerdo y desacuerdo: un análisis multimodal*. [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Murcia, Daedalus Lab en colaboración con Multimodal Pragmatics Lab].

VIAJERAS EN EL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX

IMÁGENES DE ALEMANIA. LOS RELATOS DE VIAJES DE EMILIA PARDO BAZÁN

Anne-Sophie Donnarieix 

Universität des Saarlandes
Saarbrücken, Alemania

RESUMEN

A lo largo del siglo XIX, se desencadena en Alemania como en toda Europa una oleada de entusiasmo por España, culminando en los relatos de viajes de escritores que parten en busca de los fantasmas del pasado morisco y del Siglo de Oro, dando lugar a una abundante literatura crítica. No obstante, los relatos de viajes de los españoles que fueron a descubrir Alemania resultan mucho menos conocidos. ¿Cuál es el imaginario germánico, tal y como se desarrolla en la península Ibérica en el siglo XIX? ¿Quién viaja a Alemania y con qué motivos? ¿Y qué dicen estos relatos sobre la imagen que los viajeros españoles tienen de su propia cultura? Este artículo intenta responder a estas preguntas en dos etapas. En primer lugar, se tratará de proponer una breve aproximación a la literatura de viajes de españoles en Alemania desde una perspectiva imagológica, vinculada a las *imágenes literarias* del otro. A continuación, nos detendremos en un caso concreto, analizando las notas de viajes de Emilia Pardo Bazán, quien recorrió Baviera en 1890, pues a través del país la condesa también traza un retrato crítico de España, buscando en la experiencia viajera nuevos modelos culturales susceptibles de contribuir a la redefinición identitaria del país.

PALABRAS CLAVE: relato de viajes, Emilia Pardo Bazán, Alemania, imagología.

IMAGES OF GERMANY. THE TRAVELOGUES OF EMILIA PARDO BAZÁN

ABSTRACT

Throughout the 19th century, a wave of enthusiasm for Spain sparked in Germany and all over Europe, culminating in the travelogues of writers who set off in search of the ghosts of the Moorish past and the Golden Age. While the travelogues to Spain have been the subject of much critical literature, those of Spaniards who set out to discover Germany are less well known. What kind of Germanic imaginary grew on the Iberian Peninsula in the 19th century? Who travelled to Germany, and for what reasons? What do these texts tell us about the image Spanish travellers had of their own culture? This article attempts to answer those questions in two stages. Firstly, by providing a brief overview of Spanish travel literature in Germany from an imagological perspective, focusing on the *literary images* of the foreign country. Secondly, a closer look at a specific case is taken, by analysing the travel notes of Emilia Pardo Bazán, who travelled to Bavaria in 1890. Indeed, her experience in Germany led the Countess to paint a critical portrait of Spain, probing, through that travel experience, for new cultural models that could help redefine the identity of her own country.

KEYWORDS: travelogue, Emilia Pardo Bazán, Germany, imagology.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2025.50.04>

REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 69-83; ISSN: e-2530-8548



1. INTRODUCCIÓN

Marcando el apogeo de un romanticismo en busca de otredad y de exotismo, el siglo XIX también presencia el redescubrimiento de España como objeto de investigación e interés en Alemania. La imagen española, después de haber sido considerada habitualmente en el imaginario colectivo europeo como la de un país oscurantista, enredado en los catafalcos de la Inquisición y de la leyenda negra, se convierte a lo largo del siglo en una imagen idílica y mítica. Con el pionero relato de viajes de Wilhelm von Humboldt (1799-1800) y el redescubrimiento de Calderón de la Barca por los hermanos Schlegel se va impulsando una oleada de admiración por España (Hönsch, 2000; Briesemeister, 2004) que atestiguan viajeros alemanes como Philip Joseph Rehfuess, Viktor Aimé Huber, Johann Gottlob von Quandt, así como pintores e historiadores del arte como Friedrich Gärtner y Carl Justi, trayendo consigo a su vuelta pintorescas impresiones y contribuyendo de forma duradera al entusiasmo alemán por la cultura española (Raposo Fernández y Gutiérrez Koester, 2011). En la estela de la moda orientalista, España se convierte en un país de fantasmas, cargado de proyecciones exóticas –tratándose de la primera «puerta de África», como celebra Víctor Hugo en sus *Orientales* (1829)– cuyo encanto medieval y pasado morisco inspiran profundamente a los viajeros. Son bien conocidas las imágenes soñadoras que impregnan los relatos de aquella época: una noche mágica al ritmo del flamenco andaluz, los ojos negros y brillantes de las gitanas, salteadores de caminos y de torre salidos directamente de la imaginación de europeos que exploran el país en busca de las huellas de Cervantes y de los pintores del Siglo de Oro (Freire López, 2012, pp. 67-82). Así surge el mito romántico, o lo que Xavier Andreu Miralles describe metafóricamente como «el descubrimiento de España» (Andreu Miralles, 2016), es decir, la invención, desde el extranjero, de una nación mestiza entre Oriente y Occidente, rica en figuras pintorescas y tradiciones indígenas.

Mucho menos conocidos, por el contrario, son los relatos de viajes de españoles a Alemania. Sin embargo, existen, pues al mismo tiempo que los intelectuales y artistas alemanes se inspiran en el arte y la literatura españoles, los españoles igualmente se interesan por los desarrollos culturales al otro lado del Rin, generando intercambios que se han estudiado desde entonces bajo las perspectivas del *Kulturtransfer* o *Kulturbeziehungen* hispano-alemanes (Raders y Schilling, 1995; Hellwig, 2007). Al descubrimiento de Goethe y Schiller y al entusiasmo por la música de Wagner cabe añadir, entre otros aspectos, la influencia que tuvieron e iban a tener filósofos como Kant, Krause, Schopenhauer y Nietzsche en los círculos intelectuales de España y, de manera ejemplar, entre otros, en la obra filosófica de Miguel de Unamuno¹.

¹ En su monografía *Deutschland – Im Denken der spanischen Intellektuellen*, Conchi Palma Ruiz dedica un capítulo entero a las interferencias alemanas en la obra de Miguel de Unamuno (2004, pp. 67-97). Afirmar, además, que España busca, en el siglo XIX, «mittels der Auseinandersetzung mit der anderen Kultur eine Bereicherung der eigenen Geisteswelt und einer Erneuerung der eigenen Identität» (2004, pp. 10-11).

Este artículo enfoca las imágenes de Alemania que se desarrollan en los relatos de viaje de los españoles que recorrieron el país. ¿Cuál es el imaginario alemán tal como se lo plantean los viajeros en el siglo XIX? ¿Quién viaja a Alemania y con qué motivos? ¿Y qué nos dicen estos relatos sobre la imagen que los viajeros españoles tienen de su propia cultura? El artículo intenta responder a estas preguntas en dos etapas. En primer lugar, se tratará de proponer una primera y breve aproximación a la literatura de viajes de españoles en Alemania, así como a sus implicaciones interculturales desde una perspectiva imagológica, vinculada, es decir, a las *imágenes literarias* construidas en torno a la figura del otro. A continuación, nos detendremos en un caso concreto, analizando las notas de viajes de Emilia Pardo Bazán, quien recorrió Baviera en 1890. A partir de este texto, intentaremos contextualizar las impresiones de la condesa en un marco cultural más amplio de viajeros que sueñan con una Alemania inspiradora, a nivel tanto artístico como sociopolítico, y buscan en ella soluciones capaces de ayudar, a su vez, a la modernización e incluso la redefinición identitaria del propio país.

2. VIAJAR A ALEMANIA: MODALIDADES ESTÉTICAS DEL RELATO DE VIAJES Y REFLEXIONES IMAGOLÓGICAS

En España, como en el resto de Europa, el siglo XIX marca un periodo fértil para la literatura viajera. En cuanto a su forma genérica, los autores heredan, por una parte, elementos característicos de la Ilustración: siguiendo el modelo del «Grand Tour», el relato alienta los deseos de conocimiento a través de los viajes por Europa y erige el viaje como una etapa fundamental en la formación del individuo. El modelo del viaje ilustrado por Italia, iniciado un siglo antes por autores como Jovellanos o Moratín, sigue siendo fuente fecunda de erudición e inspiración para Galdós, el Duque de Rivas o Alarcón, cuyo *De Madrid a Nápoles* (1861) quedará como el libro de viajes más leído en la España del siglo XIX. Por otra parte, la literatura de viajes va adquiriendo nuevas formas que reflejan la sensibilidad literaria del siglo y se originan en el movimiento romántico. Ya no se trata de ofrecer un mero conjunto de datos factuales destinados a la formación intelectual del lector, sino de considerar al escritor en su relación íntima con el espacio, como protagonista del viaje, como estructurador de la narración y como sujeto deseante (Albuquerque García, 2011, pp. 28-29). La escritura de viajes se convierte en una narración íntima, subjetiva y en parte autobiográfica, en la que el autor no duda en dar rienda suelta a sus emociones y afirmar su presencia narrativa. Ahora se viaja *para* escribir, para «buscar imágenes» (según la fórmula consagrada de Chateaubriand), mientras el relato de viajes se convierte en un género más amplio y más estético, donde confluyen la ambición didáctica y el afán literario (Le Huenen, 2008, pp. 40-47).

En lo que respecta a los aspectos geográficos, es preciso señalar, no obstante, que el itinerario alemán queda relativamente marginal. Los escritores españoles dirigen sus pasos más frecuentemente a Italia o a Francia (sobre todo a finales del siglo XIX, cuando París acoge la Exposición Universal), o a destinos más lejanos





que alimentan la moda orientalista de la época². Desde España, Alemania parece físicamente más lejos que Francia, culturalmente menos estimulante que Italia y, por lo general, se trata de un destino al que se viaja principalmente por motivos profesionales, como Juan Valera, enviado en misión diplomática, o Ramón de la Sagra y Peris, quien visita allí una exposición de productos industriales. Sin embargo, el viaje al país de Goethe sigue siendo representativo de los paradigmas estéticos de la literatura de viajes decimonónica, así como de sus retos culturales: da testimonio no solo del imaginario alemán, tal como se desarrolla entonces en España, sino también de las proyecciones afectivas y personales de los viajeros españoles en su búsqueda de otredad.

¿Cuáles son estas proyecciones y cómo se constituye el imaginario alemán en los relatos de los viajeros españoles? Para comprender las representaciones de Alemania y sus implicaciones interculturales, conviene realizar un breve desvío hacia la llamada *imagología*. Entendida como el estudio de las figuraciones del extranjero en los textos literarios, la imagología se ha convertido en las últimas décadas en uno de los principales conceptos de la literatura comparada, bajo el impulso de investigadores alemanes y franceses como Jean-Marie Carré (1947), Hugo Dyserinck (1966, pp. 107-120), Manfred Fischer (1981) o Daniel-Henri Pageaux (1989, pp. 133-161)³. Como sugiere su etimología, trata de la construcción de «imágenes» textuales que representan a un individuo o país extranjero, a caballo entre el imaginario colectivo a partir del cual se crean esas imágenes (en relación con sus contextos ideológicos, históricos, simbólicos) y las formas literarias singulares que adoptan las representaciones del «otro» en cada texto. Cabe añadir que, si bien las narraciones ficcionales también proporcionan ricas imágenes de lo extranjero, los diarios de viaje siguen siendo una de las fuentes más evidentes de la imagología, pues reúnen retratos directos del «otro», realizados por navegantes, exploradores, diplomáticos y escritores durante un viaje real y con ambición de autenticidad.

Este «otro» —sea Alemania o los alemanes— obviamente no define una entidad objetiva ni homogénea, cuyas características el autor podría enumerar fielmente o cuya supuesta «esencia» fuera posible destilar⁴. Incompletas y deformadas, las representaciones literarias del otro gravitan en torno a una serie de estereotipos (las nieblas poéticas del Rin, la poesía de Goethe y Heine, la escuela racionalista, el rigor germánico), que sin duda contribuyen a hacer que una cultura extranjera resulte fácilmente representable, pero que no dejan de ser fragmentarias. Además, estas imágenes del otro se ven necesariamente distorsionadas por los prejuicios del

² Sobre el viaje a Italia, véase el trabajo de Idoia Arbillaga (2005) titulado *Estética y teoría del libro de viaje. El «viaje a Italia» en España*. En cuanto al imaginario exótico de la literatura de viajes española, se puede consultar el de Lily Litvak (1987), *El ajedrez de las estrellas: crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*.

³ Para una visión más amplia de las diferentes teorías y posibles aplicaciones de la imagología, véanse los trabajos de Elena Agazzi (2006), Ruth Florack (2007) y Michaela Voltrová (2015).

⁴ Jean-Marc Moura también advierte del riesgo de desviación nacionalista o de «psicología de los pueblos» que puede suponer el enfoque imagológico (1998, p. 36).



viajero sobre el país que va a descubrir; son el producto de varios sesgos, de varios filtros interpuestos entre la mirada del observador y la realidad del sujeto observado. Estos sesgos incluyen, por supuesto, la subjetividad de cada viajero (su sensibilidad individual, sus lecturas, sus preferencias, sus experiencias), pero también lo que Daniel Henri-Pageaux llama el imaginario «cultural» (1989, p. 138), es decir la organización social, el ámbito simbólico del que proceden tales representaciones⁵, en este caso los discursos que se desarrollan en la España del XIX sobre Alemania, sean estos laudatorios o despreciativos, reales o imaginarios, vinculados a círculos populares o eruditos.

Que las imágenes producidas se correspondan o no con la realidad interesa finalmente poco al imagólogo. Lo que sí importa es, en cambio, la lógica de su construcción (Moura, 1998, p. 36) y lo que revelan estas imágenes sobre las proyecciones de aquella comunidad, de aquel «nosotros» desde el que se contemplan. Como ya señaló Roger Bauer a principios de los setenta, «La imagen de la “otra”, la “segunda” comunidad, dice tanto y quizá más de la “primera” –la inventora de la imagen– como de la “segunda” –la comunidad representada, imaginada» (Bauer, 1969, p. 1)⁶. Por tanto, el interés del imagólogo radica sobre todo en comprender las interacciones e influencias mutuas entre las imágenes literarias, producidas en una determinada narración de viajes, y las representaciones colectivas, potencialmente exóticas o nacionalizadoras, que atestiguan y perpetúan ciertos discursos comunitarios propicios a la exacerbación de las diferencias culturales. En este sentido, las imágenes del otro alemán son al menos tan reveladoras de las características de las regiones visitadas (o de alguna «realidad» supuestamente alemana, si tal existiera), como de las expectativas que despiertan las figuraciones de Alemania en los viajeros españoles. Así, a la cuestión de «¿Cómo percibían Alemania los viajeros españoles de la época?», se añade otra: «¿Qué nos dice este retrato sobre las expectativas del viajero respecto al país recorrido?» En lugar de fijar identidades colectivas o de buscar una esencia cultural, arriesgándose a alimentar nuevos mitos nacionalistas, la imagología permite considerar los conceptos de *cultura* o de *nación* desde una perspectiva dinámica, como un conjunto de identidades discursivas cambiantes que evolucio-

⁵ Daniel-Henri Pageaux añade a este respecto: «La imagen, por ser imagen del Otro, es un hecho de cultura; más aún, hablaremos de imaginería cultural. Debe estudiarse como un objeto, una práctica antropológica, y tiene su lugar y su función en el universo simbólico llamado aquí “imaginario”, que es inseparable de toda organización social y cultural, ya que es a través del imaginario que una sociedad se ve a sí misma, se escribe a sí misma, se piensa a sí misma y se sueña a sí misma». En francés en el texto original: «L'image, parce qu'elle est image de l'Autre, est un fait de culture; au reste, nous parlerons d'imagerie culturelle. Elle doit être étudiée comme un objet, une pratique anthropologique et elle a sa place et sa fonction dans l'univers symbolique nommé ici « imaginaire », inséparable de toute organisation sociale et culturelle, puisque c'est à travers lui qu'une société se voit, s'écrit, se pense et se rêve». (1989, p. 138)

⁶ En alemán: «Das Bild der „anderen“, „zweiten“ Gemeinschaft sagt ebensoviel und vielleicht noch mehr aus über die „erste“ – die Erfinderin des Bildes – als über die „zweite“ – die Abgebildete, vorgestellt».

nan con el tiempo y proporcionan al menos tanta información sobre la imagen del otro como sobre la manera en que una comunidad se ve a sí misma.

Ahora bien: ¿Cuáles son los imaginarios alemanes que prevalecen en la España de la segunda mitad del siglo XIX? ¿Qué buscan los viajeros españoles cuando cruzan el Rin o el Danubio? ¿Y qué imagen refleja, a la inversa, el viaje alemán del imaginario de los españoles «vistos por sí mismos», por retomar una frase costumbrista? Mientras los viajeros franceses construyen a lo largo del siglo XIX un imaginario romántico de Alemania⁷ —primero poético y sublimatorio, bajo la influencia de Madame de Staël, cuya *De l'Allemagne* (1813) ensalza el genio de una «Germania» nórdica en plena construcción, y después belicoso y despreciativo en vísperas de la guerra franco-prusiana de 1870—, el imaginario alemán en España responde a preocupaciones algo diferentes. Tras décadas de agitación política marcadas por varios cambios de régimen y dos revoluciones (1854, 1869), tras las fratricidas guerras carlistas, la campaña militar de Marruecos (1859-1860), una primera oleada de descolonización y una economía cada vez más precaria que retrasa la entrada de España en la modernidad, Alemania viene a representar una nación inspiradora, tanto para la educación personal del viajero (en el seno del viaje de formación europeo), como para repensar la organización de la propia nación española. Este último aspecto se debe también a la situación específica de Alemania a finales del siglo XIX: desde la victoria de Prusia sobre Francia en 1871, Alemania, que aún no era nada más que un conjunto heterogéneo y desunido de reinos independientes, se ha convertido gradualmente en un imperio que, en 1880, se extiende desde Renania hasta Prusia Oriental. De confederación, pasa a ser un Estado-nación federal regido por una constitución y administrado por el emperador Guillermo I. Percibida como un país en plena eclosión política, con una creciente pujanza industrial y económica, Alemania además pasa por ser la tierra de la filosofía, las artes, la literatura y la música: la patria de Goethe y Heine, la cuna de Wagner, un símbolo cultural donde la llama romántica se mezcla con las nuevas aspiraciones patrióticas. Ofrece, últimamente, una alternativa al modelo francés, largamente idealizado, pero fuertemente desmentido por el fracaso de la invasión napoleónica. En su estudio sobre los relatos de viajes a Alemania, José Manuel Valle Porras subraya este punto: a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el país iba «a convertirse en escuela, luz y estímulo de aquellos españoles que se dolían de las derrotas materiales y morales de su patria. Alemania podía ser, en aquella época, el modelo para que España tomase el camino del progreso» (Valle Porras, 2019, p. 16). Si esta afirmación ya es cierta en la década de 1850, cobra cada vez más importancia en la España posterior al 98, consciente de su decadencia imperial y ansiosa por sus posibilidades de regeneración. Así lo atestigua Ortega y Gasset cuando escribe durante su estancia en Alemania:

⁷ A este respecto, merece la pena consultar la antología de Jean-Luc Tiesset (1996), que reúne un gran número de textos de viajeros franceses en Alemania entre los siglos XV y XX, y dedica un amplio capítulo a las visiones románticas y patrióticas que se desarrollan a lo largo del siglo XIX, cuando el estado alemán se encuentra en plena construcción.

Como España está tres siglos atrás de esta ciencia, lo español y lo científico son contradictorios. Yo, por ejemplo, te digo que [...] la moral alemana es la fuerza más grande que hoy existe en pueblo alguno. En mis meditaciones quiero unir esas dos tendencias opuestas en una fórmula, en un alma, en una concepción del mundo que reconcilie ambas. No la he encontrado aún; es posible que muera de buscarla, pero si la encuentro habré inventado el secreto mágico que re-cree al pueblo español. (Ortega y Gasset, 1991, p. 228)

Esta búsqueda nacional explica en parte las fértiles relaciones hispano-alemanas de la época y el creciente interés de los intelectuales españoles por viajar a Alemania. No obstante, cabe señalar que los motivos del viaje suelen ser diversos y las perspectivas bastante heterogéneas: Ramón de la Sagra y Peris publica su *Informe sobre el estado de la industria fabril en Alemania* (1843) para dar a conocer en España los progresos técnicos alemanes, tal como reflejaría un año después la inauguración de la línea ferroviaria de Colonia en sus *Notas de viaje* (1844). En cambio, Juan Valera, entonces ministro plenipotenciario en Frankfurt, privilegia una perspectiva política cuando envía sus cartas entre 1865 y 1866, poniendo por escrito sus impresiones sobre el país y destacando en particular la preocupante brutalidad de la guerra austro-prusiana. Por su parte, el músico Mariano Vázquez Gómez, acompañado por el pianista Otto Goldschmidt y el violinista Sarasate, viaja en 1883 tras los pasos de Wagner, Schubert, Beethoven y Bach, dibujando un retrato exaltado de una Alemania melómana en sus *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania (Apuntes de viaje)*. Aún habría que añadir las ya mencionadas cartas de José Ortega y Gasset escritas entre 1905 y 1907, las impresiones del periodista Julio Camba, corresponsal de *La Tribuna* y *ABC* entre 1912 y 1914, o el cuaderno de viaje del poeta Ricardo León, *Por la Europa trágica*, que une las anécdotas del itinerario alemán con agudas reflexiones sobre la situación geopolítica del país en los albores de la Primera Guerra Mundial. El viaje de Emilia Pardo Bazán, en 1890, se inscribe en semejante tendencia heteróclita: a la vez sensible a los entretenimientos pintorescos y aguda en sus observaciones frente al arte bávaro, la condesa también aprovecha la estancia alemana para dibujar un retrato crítico de España.

3. POR FRANCIA Y POR ALEMANIA. EMILIA PARDO BAZÁN FRENTE AL IMAGINARIO ALEMÁN

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) fue una viajera incansable que publicó numerosos cuadernos de viaje a lo largo de su vida, algo que entonces no era tan frecuente⁸. Los viajes de Emilia Pardo Bazán suelen además formar parte de misio-

⁸ Aunque el siglo XIX ve a muchos viajeros lanzarse a la carretera y entregarse a la práctica de poner por escrito sus impresiones de viaje, tampoco representaba una práctica verdaderamente popular. Costoso y restrictivo, el viaje queda reservado a una cierta élite social o se limita a viajes profesionales. Como señala Ana María Freire López en un artículo dedicado a los libros de viajes de

nes periodísticas: *Mi romería* es el resultado de un viaje a Roma realizado en 1887 para el periódico *El imparcial* con motivo del jubileo sacerdotal del Papa León XIII; viaja después a París a fin de dar cuenta de la Exposición Universal de 1889 para el periódico *La España moderna*; su volumen *Por la España pintoresca* es una recopilación de artículos publicados anteriormente en la prensa; y su segunda visita a París, en 1900, que tuvo lugar con ocasión de la segunda Exposición Universal, propició el libro *Cuarenta días en la Exposición*. En cada ocasión, la representación del país extranjero se ve guiada por una doble ambición: primero destaca el deseo de educar a los lectores, y de ofrecerles una lectura que sea a la vez entretenida e instructiva, capaz de enriquecer sus horizontes culturales, favoreciendo el estilo desenfadado de la crónica periodística, de fácil escucha y tono ameno⁹ (Freire López, 1999, pp. 203-212). Por otra parte, los relatos han de presentar los países recorridos como potenciales fuentes de inspiración, pues los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán se sustentan en un profundo sentimiento de conciencia europea. A ojos de la condesa, el viaje aparece como un antídoto contra los peligros del aislamiento nacional, y el intercambio con los vecinos europeos como una necesidad no solo cultural, sino casi moral. Lo deja muy claro en su libro titulado *Por la Europa católica* al comparar la práctica del viaje con la de la confesión, algo que, para la autora, ferviente católica, no resulta poco elocuente: «Manda la Iglesia confesarse una vez al año, y antes si hay peligro de muerte. Manda la cultura viajar sin aparente necesidad una vez al año, y más si hay estancamiento y tendencia regresiva – manía de andar hacia atrás, que no falta entre nosotros» (Pardo Bazán, 1902, p. 17). El viaje se considera así una forma de higiene mental, necesaria para mantener la riqueza cultural de un país y la apertura mental de sus gentes.

Pasemos ahora al texto que nos interesa, *Por Francia y por Alemania*¹⁰. Conviene aclarar desde el principio que, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, Emilia Pardo Bazán no viaja a Alemania por trabajo, sino por placer: se trata de un viaje de ocio. El objetivo primordial del itinerario, en efecto, no es Alemania sino Francia, y más concretamente París, donde se celebra entonces la primera Exposición Universal de 1889 que da al texto su subtítulo: «Crónicas de la Exposición». Emilia Pardo Bazán pasará casi dos meses en la capital francesa, de julio a septiembre, aprovechando la ocasión para visitar Zúrich y continuar hacia el este, pasando

Emilia Pardo Bazán, «El viajero vocacional no abundaba en su época. No todo el mundo disponía de los medios necesarios para hacer turismo, pero tal vez para muchos pesaba más la falta de inquietud o una visión que [Emilia Pardo Bazán] llama penal del viaje». (Freire López, 1999, p. 204)

⁹ Así comenta la condesa el estilo de las crónicas en *Al pie de la torre Eiffel*: «En crónicas así, el estilo ha de ser plácido, ameno, caluroso e impetuoso, el juicio somero y accesible a todas las inteligencias, los pormenores entretenidos, la pincelada jugosa y colorista, y la opinión acentuadamente personal, aunque peque de lírica, pues el tránsito de la impresión a la pluma es sobrado inmediato para que haya tiempo de serenarse y objetivar. En suma, tienen estas crónicas que parecerse más a conversación chispeante, a grato discreto, a discurso inflamado, que a demostración didáctica. Están más cerca de la palabra hablada que de la escrita» (Pardo Bazán, 1899, pp. 11-12).

¹⁰ Todas las citas del texto proceden de la primera edición de 1890, intitulada *Por Francia y por Alemania. Crónicas de la Exposición*.

por el lago de Constanza y las ciudades de Lindau, Múnich, Núremberg y hasta Karlsbad –que se encuentra hoy en día en la República Checa–, antes de regresar a París para quedarse allí durante el otoño. De ahí que el itinerario alemán represente más bien una escapada dentro del viaje francés, un paréntesis no solo breve en el tiempo, sino también limitado geográficamente, ya que la condesa viaja únicamente por Baviera (o «Bavaria» como le agrada deletrear) y lamenta no poder ver ni la catedral de Colonia ni visitar Maguncia, «la patria de Guttenberg» (1890, p. 137). En total, su estancia en Alemania durará unos días y dará lugar a dos cartas, fechadas respectivamente el 12 y el 14 de septiembre de 1889. La mirada de Emilia Pardo Bazán queda, por tanto, necesariamente parcial: se funde en una relación sinécdoquica con Alemania, en la que las ciudades de Múnich y Núremberg (a pesar de su lejanía de la cultura prusiana) representan *pars pro toto* a todo el país.

Desde un punto de vista formal, el estilo elegido por la autora corresponde a las ambiciones de la crónica periodística. Se dirige a un público diversificado, compuesto por lectores y lectoras con escaso o nulo conocimiento de Alemania, y se caracteriza por un tono a la vez didáctico y lúdico. Emilia Pardo Bazán recurre a numerosos lugares comunes del imaginario alemán, cultivando la afición del lector por lo pintoresco, y puntúa su narración con palabras alemanas –*Dampfschiff*, *Wahlhalla*, *Kartoffeln*– cuya función es principalmente ornamental, ya que la autora domina muy mal la lengua alemana. Entre los numerosos *topoi* que aparecen a lo largo del texto, algunos se refieren a características climáticas, como el cielo de «limpidez fría propia del firmamento del Norte» (1890, p. 125) que no deja de admirar la autora mientras atraviesa en barca el lago Constanza. Otras se nutren del imaginario medieval, por ejemplo, cuando la autora presenta la ciudad de Núremberg como figuración viva de un pasado misterioso, a caballo entre los cuentos fantásticos de E.T.A. Hoffmann y los instrumentos de tortura del castillo de los Brugges que darán lugar a una larga enumeración un tanto voyerista de la «riquísima colección de suplicios» (1890, p. 143) conservada allí. Se encuentran luego anécdotas chispeantes sobre la comida: la *chucruta* «ácida y flatulenta» (1890, p. 145), los pescados de agua salada que «en Alemania, no valen cosa» (1890, p. 144) o el carácter gargantuesco de cada plato, acompañado de un gigante *Bock* de cerveza. Otras imágenes, de ambición antropológica, subrayan la frialdad comportamental de los alemanes, cuya «energía, calma, complacencia, se manifestaban en aquellos rostros, exentos de la estereotipada sonrisa servicial del francés, como del brusco despegue del español» (1890, p. 126). Estas imágenes divertidas y superficiales pecan a menudo de esencialismo: reducen el país a unos pocos rasgos algo forzados que serían supuestamente comunes a «los alemanes» y sirven sobre todo para halagar el afán exótico del lector. Sostenida por una retórica dialógica («nosotros» frente a «los otros»), la voz narrativa insiste en las rarezas alemanas, en la curiosidad de las prácticas culturales o en los detalles topográficos o etnológicos presentados bajo una descripción amena, a la vez convencional y graciosa.

Sin embargo, el retrato pardobazaniano de Alemania tampoco se limita a un catálogo de lugares comunes. La autora compara, analiza e interpreta lo que ve, matizando su juicio cuando su propia experiencia se aparta de tal o cual imagen demasiado estereotipada del país, dando a ver a veces una Alemania más compleja,



más profunda de lo que parece. Sus reflexiones sobre el arte germánico, por ejemplo, contrarrestan un juicio inicial apresurado: «Nos figuramos el genio alemán, severo y pesado, envuelto en la sombría hopalanda y el ascético birrete de los reformadores. No es del todo exacto. Hay en el arte germánico detalles de profunda ternura, inesperados rayos de luz, toques de alegría repentinos» (1890, p. 141). Es más, la condesa admira la brillantez del arte bávaro y «la florescencia de la imaginación» que encuentra en esta tierra de reyes «soñadores é imaginativos para quienes lo de menos es la realidad, y lo preferible, lo indispensable, la poesía» (1890, p. 127). Cita a Heinrich Heine, celebra la delicadeza de los grabados de Alberto Durero, alaba la belleza de la ciudad de Múnich, a la que no duda en llamar «Atenas del Norte» (1890, p. 128).

Pero a esta Alemania soñadora y barroca, impregnada de magia medieval y mitos nórdicos, se superponen otras imágenes más ambivalentes, que se hacen eco de la militarización del país bajo Bismarck y que, a pesar de la descripción amena de la autora, no dejan de adquirir un carácter extrañamente opresivo. Al llegar a la estación del ferrocarril en Lindau, Emilia Pardo Bazán observa así «el aire marcial de los revisadores, que más que empleados, se [le] figuraron unos feldmariscales» (1890, p. 126), y compara el país con un «vasto cuartel» (1890, p. 127) gobernando con puño de hierro hasta los más mínimos detalles de su administración:

Para pedir los billetes, los empleados hacen el saludo militar, y de este indicio y del uniforme, deduje que en Alemania las líneas férreas pertenecen al Estado, y que éste las tiene militarmente organizadas, para facilitar la movilización del ejército. Se vé que aquí no se desperdicia fuerza ni recurso alguno, y que el estudio y atención preferente del Gobierno es la contingencia de la guerra. (1890, pp. 126-127)

La descripción aquí sigue siendo factual y prudente, evitando cualquier juicio directamente despreciativo. Aún estamos lejos de los comentarios de un Juan Valera que se quejaba de la brutalidad de la guerra austro-prusiana de 1866, o de un Julio Camba que criticaría unos años después con ironía la militarización del país en vísperas de la Primera Guerra Mundial¹¹. No obstante, ya infunde matices amargos al retrato artístico y cultural de la autora. Desde los versos de Heine hasta el recuerdo de la guerra franco-prusiana, las impresiones oscilan entre el militarismo presente y la poesía del pasado, creando un imaginario ambivalente de Alemania¹².

Pero el rasgo más notable del retrato que Emilia Pardo Bazán hace de Alemania es, sin duda, su función de espejo cultural. Bajo su pluma, Alemania viene a convertirse en un modelo en el que inspirarse para modernizar la conciencia nacio-

¹¹ Véase sobre el tema de la militarización en Alemania y de sus retratos por ambos autores Valle Porras (2019, pp. 34 y 130).

¹² En efecto, el relato de Emilia Pardo Bazán representa bien una tendencia compartida por otros viajeros. José Manuel Valle Porras subraya que en los relatos de españoles que visitaron Alemania en el siglo XIX «predomina una valoración matizada y agri dulce sobre el país germano [...]. En el polo negativo se destaca el militarismo o las fallas de la moral. En el positivo, sin embargo, el consenso es casi absoluto: son la cultura y el progreso material los que despiertan general admiración» (2019, pp. 131-132).

nal española. Ya en Núremberg, la condesa admira la asimetría de los edificios, cuyo aspecto barroco rompe con la austera monotonía de las ciudades españolas:

En España el *ornato* consiste en hacer las cosas lo más tontas é insulsas posible: en que las fachadas se parezcan y sean idénticos los portales, en que nada sobresalga ni entretenga la vista, en que nuestras viviendas presenten el gracioso aspecto de una hoja de papel de estraza con diez ó doce agujeros simétricos. [...] ¡Las calles de Nuremberg! En ellas consigue revolotear á su gusto, libre y feliz, el pájaro azul de la imaginación. (1890, p. 139)

Aquí, la comparación invierte los papeles: el «otro» no sirve a la elaboración de un exotismo de entretenimiento, que no haría más que reafirmar al viajero en la legitimidad de su propia organización cultural. Supone más bien una invitación a salir de los propios sistemas sociales y simbólicos, a considerar otras formas de hacer y pensar, otros valores, y a reevaluar los de la propia comunidad a través de un prisma crítico. En este sentido, Alemania ofrece más que una escapada turística: se hace fuente de inspiración, a nivel tanto individual como colectivo.

Cabe añadir en este sentido que la cuestión de la conmemoración histórica ocupa un lugar predominante en la articulación de estas reflexiones. La descripción que hace la autora de la *Ruhmesallee* («Palacio de la Gloria») de Múnich lo subraya con elocuencia. Construido entre 1843 y 1853 por el arquitecto Leo von Klenze, se trata de un monumento erigido a la gloria de los héroes bávaros: «más elevados los unos, como los de Durero y Gluck, más bajos los que no alcanzaron tan extensa celebridad, pero todos en lugar eminente, separados del vulgo» (1890, p. 132), y cuyas cabezas de mármol blanco «parecen abreviada y gráfica expresión de la supervivencia del espíritu» (1890, p. 133). Este comentario laudatorio y casi lírico no es solo descriptivo; tiene sobre todo una función didáctica, pues la *Ruhmesallee* representa una forma de conmemorar a los grandes hombres de la patria, un orgullo nacional del que España, a ojos de la condesa, precisamente carece:

[...] que así y todo la Bavaria y el Templo de la Gloria llenan un fin altísimo, no le desconocerá nadie que haya lamentado el desamparo de nuestras ciudades españolas, sin exceptuar á Madrid, donde tiene una estatua Espartero, y no la tienen ni Quevedo, ni don Juan de Austria, ni Tirso, ni Garcilaso, ni Quintana, ni el duque de Rivas [...]. Madrid no tiene plazas, ni sitio donde colocar el recuerdo de sus muertos ilustres. (1890, pp. 133-134)

De ahí que, a través del ejemplo de la *Ruhmesallee*, se considere el modelo alemán como una influencia beneficiosa que podría o debería inspirar a los españoles. Tales monumentos, insiste Emilia Pardo Bazán, pueden «ejercer una gran influencia sobre la cultura de un pueblo, sobre su corazón y sus sentimientos, y contribuir á educarle» (1890, p. 134). El recurso a una retórica pedagógica atestigua aquí tanto la ambición del relato de viajes como fuente de enriquecimiento cultural (en la estela de los relatos eruditos del siglo anterior), como el deseo más personal de la autora de buscar nuevos modelos nacionales capaces de ayudar a la evolución, modernización o redefinición de su patria española.



En este sentido, la escapada bávara marca también un cambio en las naciones consideradas desde España como modelo, pues en estas líneas, la autora, aunque decididamente francófila, propone que Alemania sea vista como alternativa al modelo francés. Si bien gran parte del libro está dedicado al estudio de las costumbres francesas y al relato de la Exposición Universal de París, Francia también resulta objeto de críticas más o menos acerbas¹³, cuando la propia autora reconoce que «Francia ni puede ser nuestra aliada política, ni cabe que la adoptemos por modelo exclusivo, imitándola servilmente en todo» (1890, p. 248). De este modo, el descubrimiento de Alemania, por breve e incompleto que fuera, permite a Emilia Pardo Bazán presentar a sus lectores otros modelos culturales, otras influencias potencialmente beneficiosas para una España a la que, en su opinión, urge inspirarse en sus vecinos europeos para mantener su grandeza como nación. Es importante insistir en este último punto, porque realmente es crucial: el cuaderno de viaje sirve aquí, en última instancia, a fines patrióticos. No se trata de denigrar las prácticas culturales españolas en favor de una Alemania considerada *sui generis* «mejor» que España, ni tampoco de poner los dos países en una relación de concurrencia susceptible de alimentar discursos ideológicos, sino más bien de buscar lo que, en ese encuentro con la otredad germánica, puede ser útil para la recuperación del propio país, del cual la autora no duda en dibujar un retrato crítico.

4. CONCLUSIÓN

En conclusión, cabe subrayar, primero, que el relato de Emilia Pardo Bazán, aunque muy breve en cuanto al alcance espaciotemporal del viaje, así como al alcance textual de la narración, representa bien las características del relato de viajes tal y como se va desarrollando en la segunda mitad del siglo XIX. Marcado formalmente por una subjetividad heredada del movimiento romántico y por el modelo de la crónica periodística que permite un tono lúdico y una mayor accesibilidad de la narración, se ve guiado por el deseo de educar las mentes y por la ambición de buscar en los países visitados, al mismo tiempo, nuevas fuentes de inspiración. En cuanto al retrato concreto que Emilia Pardo Bazán hace de Alemania, destaca la perspectiva artística privilegiada de la autora, en detrimento de dimensiones políticas y económicas que quedan fuera del enfoque narrativo. Estas lagunas se explican evidentemente por la brevedad de la estancia y su carácter turístico, así como por la falta de conocimientos «sobre el terreno» de la condesa, mucho más familiarizada con las costumbres francesas que con las alemanas. No obstante, estas impresiones dan fe de un imaginario alemán a la vez parcial y complejo; es más, proporcionan por su misma subjetividad un testimonio del imaginario alemán tal y como se desarrolla

¹³ Admite Emilia Pardo Bazán en su epílogo que el relato, destinado a un círculo de lectores americanos, peca de vez en cuando de «cierta galofobia acentuada en la forma aunque templadísima en el fondo» (1890, p. 247).

en la España del siglo XIX, y de las esperanzas que lo impulsan. En el caso de Emilia Pardo Bazán, se suma a la admiración por las obras de arte de Klenze y Durero una sensibilidad evidente frente a las prácticas conmemorativas y patrióticas en Baviera: ¿Cómo preservar las huellas del pasado? ¿Cómo valorizar la cultura nacional? Detrás de estas preguntas se esconde un retrato crítico de España mientras la autora lamenta que su país no se inspire más en sus vecinos europeos. Para ella, como para muchos de los intelectuales que visitaron el país a finales de siglo, el viaje forma parte de una empresa cultural que indaga en el encuentro con el otro como forma de encontrarse a uno mismo, una búsqueda itinerante de lo que Ortega y Gasset iba a llamar, unos años después, el «mágico secreto que re-crea al pueblo español».

RECIBIDO: 8.9.2024; ACEPTADO: 20.2.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- AGAZZI, Elena (2006). *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*. V&R.
- ALBUQUERQUE-GARCÍA, Luis (2011). El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXIII, 145, 15-34.
- ANDREU MIRALLES, Xavier (2016). *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Taurus.
- ARBILLAGA, Idoia (2005). *Estética y teoría del libro de viaje. El «viaje a Italia» en España*. Universidad de Málaga.
- BAUER, Roger (1969). *Das Bild des Deutschen in der französischen und das Bild der Franzosen in der deutschen Literatur*. Fraternitas.
- BRIESEMEISTER, Dietrich (2004). *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*. Niemeyer.
- CAMBA, Julio (1916). *Alemania. Impresiones de un español*. Renacimiento.
- CARRÉ, Jean-Marie (1947). *Les écrivains français et le mirage allemand*. Boivin.
- DYSERINCK, Hugo (1966). Zum Problem der «images» and «mirages» und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft. *Arcadia*, 1, 107-120.
- PALMA RUIZ, Conchi (2004). *Deutschland – Im Denken der spanischen Intellektuellen*. Peter Lang.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1899). *Al pie de la torre Eiffel*. Establecimiento tipográfico de Idamor Moreno.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1905). *Por la Europa católica*. Establecimiento tipográfico de Idamor Moreno.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1890). *Por Francia y por Alemania. Crónicas de la Exposición*. La España.
- FISCHER, Manfred (1981). *Nationale Image als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung komparatistischer Imagologie*. Bouvier Verlag.
- FLORACK, Ruth (2007). *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*. Niemeyer.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1999). Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán. El hallazgo del género en la crónica periodística. En Salvador García Castaneda (Ed.), *Literatura de viajes: el viejo mundo y el nuevo* (pp. 203-212). Castalia.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2012). España y la literatura de viajes en el siglo XIX. *Anales*, 24, 67-82.
- HELLWIG, Karin (2007). *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert / España y Alemania. Intercambio cultural en el siglo XIX*. Iberoamericana / Vervuert.
- HÖNSCH, Ulrike (2000). *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Jahrhunderts. Von der schwarzen Legende zum «Hesperischen Zaubergarten»*. Niemeyer.
- HUGO, Victor (1829). *Les Orientales*. Charles Gosselin.
- LE HUENEN, Roland (2008). El relato de viajes: la entrada en la literatura. En Patricia Almarcegui (Ed.), *Viajeros del siglo XIX. Del libro de viaje a la literatura de viaje*, Quimera, 298: 40-47.
- LEÓN, Ricardo (1919). *Europa trágica*. Pueyo.
- LITVAK, Lily (1987). *El ajedrez de las estrellas: crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*. Laia.



- MOURA, Jean-Marc (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Presses Universitaires de France.
- ORTEGA Y GASSET, José (1991). *Cartas de un joven español (1891-1908)*. Ed. Soledad Ortega. El Arquero.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1989). De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. En Pierre Brunel e Yves Chevrel (Ed.), *Précis de littérature comparée*. Presses Universitaires de France, 133-161.
- RADERS, Margit y SCHILLING, María Luisa (1995). *Deutsch-spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte / Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción*. Ediciones del Orto.
- RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta y GUTIÉRREZ KOESTER, Isabel (2011). *Bis an den Rand Europas: Spanien in deutschen Reiseberichten vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Iberoamericana / Vervuert.
- SAGRA Y PERIS, Ramón de la (1843). *Informe sobre el estado de la industria fabril en Alemania*. Imprenta nacional.
- SAGRA Y PERIS, Ramón de la (1844). *Notas de viage, escritas durante una corta excursión á Francia, Bélgica y Alemania*. Imprenta de la guía del comercio.
- TIESSET, Jean-Luc (1996). *Le voyage en Allemagne. Les écrivains français et l'Allemagne*. Albin Michel.
- VALERA, Juan (2003). *Correspondencia, volumen II. Años 1862-1875*. Ed. Leonardo Romero Tobar et al. (pp. 240-272). Castalia.
- VALLE PORRAS, José Manuel (2019). *Tras el oro del Rin. La imagen de Alemania en los viajeros españoles (1842-1920)*. Cuadernos del laberinto.
- VÁZQUEZ GÓMEZ, Mariano (1884). *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania. Apuntes de viaje*. Imprenta central a cargo de Víctor Saiz.
- VOLTROVÁ, Michaela (2015). *Terminologie, Methodologie und Perspektiven der komparatistischen Imagologie*. Frank & Timme.



(GINE)GEOGRAFÍA LITERARIA. LOS VIAJES A ESPAÑA DE ERNA PINNER Y ERICA TIETZE-CONRAT (1926)

Isabel Gutiérrez Koester 

Universidad de Valencia

Valencia, España

RESUMEN

En 1926, la artista alemana Erna Pinner y la historiadora de arte austriaca Erica Tietze-Conrat visitaron España, y plasmaron sus vivencias en sendos relatos de viaje. Estas narraciones ofrecen una perspectiva dual como mujeres y artistas, constituyendo una renovada versión del relato de viajes artístico. Ambas viajeras encarnan, cada una a su manera, el arquetipo de la *neue Frau* característico de la época de entreguerras y comparten una determinación común para desafiar las convenciones de género de su tiempo. Sin embargo, las estrategias de comportamiento delineadas en sus relatos reflejan no solo las estéticas contemporáneas, sino también una diferenciación cultural que puede interpretarse como «civilizadora». España es percibida como un lugar exótico y oriental, pero esta visión está condicionada por supuestos eurocentristas. Sobre la base de un paradigma de tintes todavía imperialistas y de un marcado sentimiento nacionalista, ambos textos sugieren con frecuencia la superioridad de lo propio, contraponiendo implícita y explícitamente la diversidad y modernidad del norte de Europa a una visión reduccionista del imaginario meridional.

PALABRAS CLAVE: literatura de viajes, escritoras, Erna Pinner, Erica Tietze-Conrat, *neue Frau*.

LITERARY (GINE)GEOGRAPHY. ERNA PINNER AND ERICA TIETZE-CONRAT'S
TRAVELS TO SPAIN (1926)

ABSTRACT

In 1926, the German artist Erna Pinner and the Austrian art historian Erica Tietze-Conrat visited Spain and documented their experiences in two travel accounts. These narratives offer a dual perspective, that of the women and that of the artists, shaping a renewed version of the artistic travel narrative. Both women travelers embody, each in her own way, the archetype of the *neue Frau* characteristic of the interwar period, and both share a determination to challenge the gender conventions of their time. However, the behavioral strategies outlined in their narratives not only reflect the contemporary aesthetics, but also a cultural differentiation that can be interpreted as «civilizing». Spain is perceived as exotic and oriental, a vision that is conditioned by Eurocentric assumptions. Based on a paradigm with still imperialist overtones, and with a marked nationalist sentiment, both texts suggest the superiority of their own countries, implicitly and explicitly contrasting the diversity and modernity of northern Europe with a reductionist vision of the southern imaginary.

KEYWORDS: travel literature, women writers, Erna Pinner, Erica Tietze-Conrat, *neue Frau*.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.05>

REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 85-103; ISSN: e-2530-8548



1. INTRODUCCIÓN¹

La transferencia cultural entre España y los países de habla alemana desde una perspectiva histórica permite observar cómo han cambiado a lo largo de los últimos cuatro siglos la percepción, transmisión y recepción de determinadas topografías culturales españolas por parte de viajeros alemanes. En este contexto, la literatura de viajes puede considerarse un medio privilegiado para documentar las complejidades de las relaciones inter y transculturales. A partir de finales del siglo XVIII, y pese a los prejuicios sociales y las dificultades inherentes al viaje, también las mujeres comienzan a viajar y a ganar una mayor relevancia literaria y social. Este fenómeno marca una transformación significativa, ya que las viajeras, además de desafiar los roles de género tradicionales, aportan perspectivas propias, ofreciendo una visión más completa y matizada de las interacciones culturales.

Aun así, dentro del canon literario establecido, no es hasta los años ochenta del siglo XX cuando se puede comenzar a observar un creciente interés por la recepción de la literatura de viajes femenina. Los estudios de género y la popularidad de los relatos de viajes en las últimas décadas han contribuido a sacar a la luz algunos de estos textos, si bien la investigación se ha centrado casi exclusivamente en mujeres del siglo XVIII y XIX. Resulta sorprendente que la mujer viajera del siglo XX haya captado tan poco la atención de la crítica literaria actual, sobre todo considerando que el género del relato de viajes es un excelente indicador de la posición de la mujer en la sociedad y esta ha experimentado un cambio sin duda trascendental durante el siglo XX.

La década de los dorados años veinte se distingue como una de las épocas más complejas y transformadoras en la historia del siglo XX en Alemania y Austria, tanto en términos estilísticos como sociales y políticos. En este periodo de intensa agitación y cambio, emergió un profundo interés por las culturas «exóticas» y por compartir la experiencia del viaje no solo a través del texto escrito, sino también de nuevos medios como la fotografía. Un ejemplo notable de esta tendencia son Erna Pinner y Erica Tietze-Conrat, dos figuras intelectuales de la época que compartían sus facetas de viajeras, escritoras y artistas, y que, entre otros destinos, viajaron a España en 1926. Sus textos, además de relatar sus experiencias desde una doble perspectiva, la de mujer y la de artista, van acompañados de dibujos y fotografías propias, por lo que pueden considerarse una renovada versión del relato de viajes artístico. Un factor determinante de este subgénero, más todavía que del relato de viajes tradicional, es la cuidadosa selección y representación subjetiva de lo vivido y visitado. El fenómeno de la mirada selectiva, sometida a un programa estético y teórico del arte, determina todo el trazado y la descripción del itinerario. La per-

¹ El presente artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación «Construcción imagológica de España en la odepórica femenina de lengua alemana: sistematización desde una perspectiva de género» (CIAICO2022/105), financiado por la Conselleria de Educació, Universitats y Empleo de la Generalitat Valenciana (2023-2025).

tenencia a un movimiento artístico o estilo del momento es programática y tiene consecuencias en la construcción de la imagen que se tiene del lugar que se visita y que se convierte en un espacio de proyección histórica.

El relato de viajes artístico se inscribe en una larga tradición de orientación histórico-artística dentro de la odepórica, ligado al *Grand Tour* como experiencia esencial en la formación educativa de los jóvenes europeos, y a partir de finales del siglo XVIII, especialmente durante el siglo XIX, se consolida como formato ideal para dar a conocer las impresiones de viaje. En los viajes a la Europa meridional, el arte cobraba un especial protagonismo como punto de unión entre lo propio y lo ajeno, entre el presente y el pasado. Si bien las relaciones artísticas entre España y Alemania se remontan a la Edad Media, España fue para los alemanes durante mucho tiempo la periferia geográfica de Europa, muy por detrás de la archiconocida Italia. No fue hasta el siglo XIX cuando destacados pintores alemanes comenzaron a viajar a España, donde quedaron inicialmente impresionados por el paisaje de Andalucía y las construcciones árabes y posteriormente descubrieron a los grandes maestros del Siglo de Oro. En la estela de los artistas y escritores románticos, que buscaban con preferencia el sur oriental, los viajeros de comienzos del siglo XX viajaban provistos de imágenes mentales románticas heredadas, que presentaban España como un fenómeno cultural cercano a Oriente². Los numerosos estereotipos positivos y negativos mantenidos partían de la convicción que África y oriente empezaban en el sur del país; para algunos, directamente en los Pirineos.

En el contexto de los intensos debates artísticos de las primeras décadas del siglo XX en Alemania en torno a los nuevos movimientos y estilos como el Impresionismo, la Secesión y el Expresionismo, se produce un cambio de paradigma en la valoración del arte español, un cambio que, como observa Münster, afectó no solo al arte y a la identificación de una de las fuentes más importantes de la pintura moderna, sino también a la imagen general que el viajero tenía de España (Münster,

² En este artículo, los términos «Oriente» y «Occidente» se escriben con mayúscula inicial cuando designan conceptos culturales, históricos o geográficos concretos o cuando aluden a los países o las zonas geográficas que representan, mientras que se usan en minúscula para referencias generales o direcciones cardinales. El término «Oriente», en particular, se emplea aquí siguiendo el significado cultural e intelectual derivado del alemán *Orient*, que engloba tanto las regiones geográficas de Asia como una construcción cultural cargada de exotismo y fascinación, propia del romanticismo y del orientalismo del siglo XIX y principios del XX. En el contexto español, sin embargo, esta palabra puede inducir a equívoco, pues tiende a usarse indistintamente para referirse a un espectro más amplio de lo exótico, abarcando desde la influencia árabe hasta las culturas asiáticas, sin una diferenciación clara. Podría resultar aclaratoria en este contexto la observación que hace Edward W. Said en la introducción a la edición española de su obra *Orientalismo* —con una presentación de Juan Goytisolo—, ya que presenta a España como una especie de Oriente en Occidente: «Más que en cualquier otra parte de Europa, el islam formó parte de la cultura española durante varios siglos, y los ecos y pautas que perduran de tal relación siguen nutriendo la cultura española hasta nuestros días. [...] puesto que el islam y la cultura española se habitan mutuamente en lugar de confrontarse con beligerancia.» España, por tanto, se presenta como un espacio único, en tensión constante entre Oriente y Occidente, marcado por su historia de intercambios culturales con el mundo árabe y su relación ambivalente con Europa (Said, 2008, pp. 9-10).



2017, p. 412), pues el viaje a España y al norte de África se comenzó a considerar no solo una experiencia exótica, sino una especie de conquista artístico-intelectual.

Uno de los textos más populares y programáticos de comienzos de siglo fue el de Julius Meier-Graefe, destacado crítico de arte y autor de los tres tomos sobre la *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (*Historia del desarrollo del arte moderno*). Meier-Graefe realizó un viaje a España y Portugal entre abril y septiembre de 1908. La publicación de sus experiencias, *Spanische Reise* (*Viaje español*), ya se había confirmado antes del viaje, lo que explica que no se trate de un diario de viajes auténtico, sino de una refinada construcción literaria. En 1909 se publicaron sus primeras notas de viaje en el periódico *Neue Rundschau*, seguidas en 1910 por la publicación del relato en la editorial Fischer, y una tercera versión ligeramente modificada volvió a ver la luz en 1923 en la editorial Rowohlt, lo que da cuenta de la trascendencia sociocultural del texto. En una secuencia cuidadosamente diseñada, Meier-Graefe visita el país y analiza sus tesoros artísticos y plasma en el papel sus reflexiones críticas y discusiones artístico-teóricas de gran complejidad retórica. El arte adquiere un papel cada vez más dominante en el transcurso del viaje que Meier-Graefe describe como un «viaje en imágenes». Decepcionado ante los cuadros de Velázquez en el Prado, el crítico de arte proclamará finalmente al Greco como adalid de la Modernidad y representante del nuevo espíritu artístico de la época.

Meier-Graefe elige como destino lugares emblemáticos de la historia del arte español como Madrid (por el Museo Nacional del Prado) y Toledo (por el Greco). Pero también presta especial atención a la proximidad del norte de África y la identidad «exótica» de la cultura gitana asociada a ella. En las cuevas del Sacromonte de Granada cree hallar la esencia pura de lo español. La profunda experiencia estético-erótica de una danza gitana tiene un efecto embriagador sobre él y supone un pasaje clave en el cuaderno de viaje. Esta confrontación de lo propio y lo ajeno, visto esto último como algo exótico y casi atávico, es una autorreflexión cultural muy común en los viajes artísticos de finales del *xix* y principios del *siglo xx*. La combinación de elementos neorrománticos, el gusto por el Art Nouveau y el Art Déco, la *Lebensphilosophie* y el vitalismo nietzscheanos y los diversos movimientos propios de la *Lebensreform*³ determinan la visión de España de Meier-Graefe, y es por este motivo por el que no busca en su viaje las grandes urbes, sino lo natural, genuino y auténtico. Eso explica que el baile gitano en Sacromonte y la corrida de toros sean los acontecimientos que más fascinan a Meier-Graefe y a otros muchos viajeros coetáneos. Al final de su viaje, fiel a la imagen de las mil y una noches que se tenía de España y sus gentes, Meier-Graefe narra a sus conocidos detalles sobre estas experiencias, sin embargo, nadie parece darle crédito, lo que hace que todo quede finalmente como una especie de sueño o ilusión soñada.

³ Término genérico que engloba diferentes movimientos de reforma social en Alemania y Suiza a partir de finales del *siglo xix*, basados en la crítica a la industrialización y el materialismo y la lucha por un estado fundamentado en la naturaleza. Se trataba de una contracultura vinculada al vitalismo rural, muy cercana al hippismo de los años sesenta y setenta.

Bekannte fragen mich nach Spanien, und ich erzähle von Spanien. Von den Stiergefekten. Sie lächeln interessiert: ja, ja, die Stiergefekte! Von den Zigeunern. Sie lächeln verschmitzt: ja, ja, die Zigeuner. Von Greco. Ja, ja, Greco! Da lächeln sie noch verschmitzter⁴. (Meier-Graefe, 1910, p. 421)

El *Viaje a España* de Meier-Graefe permite una valoración más precisa de la contribución de la historia del arte al desarrollo de la imagen de la España de principios del siglo xx. Esta imagen, construida sobre las representaciones románticas, configura el contorno de un país que se desprende cada vez más de las fronteras geográficas y se acerca a un concepto abstracto o mental. El espacio artístico, como observa Münster, se transforma así para el viajero en un espacio de profunda percepción emocional de aquello que trae mentalmente consigo y que quiere sentir, experimentar, ver y conocer en el encuentro con lo ajeno. La postura literaria viene determinada por un contenedor atmosférico lleno de fuertes emociones y visto a través de la mirada del extranjero septentrional (Münster, 2017, p. 412).

Ante al refinamiento literario de Meier-Graefe llaman la atención los textos de Pinner y Tietze-Conrat, que escriben bajo el indudable peso que supone esta obra canónica, y que presentan tanto similitudes como diferencias llamativas. Cabe preguntarse, entonces, si existen dos visiones artísticas distintas –una masculina y otra femenina– de un mismo espacio visitado (España) y cómo convive la tradición cultural con las vanguardias artísticas de comienzos de siglo.

2. ERNA PINNER: *ICH REISE DURCH DIE WELT* (1931)

Erna Pinner (Frankfurt, 1890 – Hampstead, 1987) estudió pintura en Berlín y París, y fue una figura relevante en el contexto histórico-cultural del Expresionismo y de la llamada *Darmstädter Sezession*. Indiferente ante las discusiones sobre el canon artístico, desarrolló su talento sobre todo en combinación con el texto escrito, que en numerosas ocasiones llega a eclipsar la parte puramente pictórica.

La personalidad apabullante y el espíritu independiente e incluso extravagante de Pinner la señalan como el fenotipo de la «*neue Frau*» («nueva mujer») de los años veinte, que está en vías de superar o incluso suprimir convencionalismos en la República de Weimar (derecho a voto de la mujer, acceso a universidades y academias de arte, independencia económica, libertad sexual, etc.). En 1927 fue portada del suplemento «*Für die Frau*» («Para la mujer») de la *Frankfurter Zeitung* y se hablaba mucho y con gran admiración de ella en la prensa. Con veintiséis años conoce al prestigioso escritor Kasimir Edschmid, con quien mantendría una larga relación sentimental sin ataduras y que sería su compañero de viaje en sus recorridos

⁴ «Los conocidos me preguntan por España, y yo les hablo de España. Sobre las corridas de toros. Sonríen con interés: ¡sí, sí, las corridas de toros! Sobre los gitanos. Sonríen con sorna: sí, sí, los gitanos. Del Greco. ¡Sí, sí, Greco! Sonríen con más sorna aún». (Las traducciones de las obras aquí mencionadas son propias).



por el mundo. Contrae la polio en 1919, enfermedad que le dejaría secuelas de por vida y que hizo que con el tiempo reemplazara la pintura más compleja por el dibujo lineal, pero que no logró desproveerla de su belleza y glamur y ni impidió que realizara largos viajes por la Europa meridional, África, los países árabes y Sudamérica.

En su conocido ensayo «*Die Reise und der Tanz*» («El viaje y el baile») de 1927, el crítico cultural y periodista Siegfried Kracauer observa cómo la sociedad que se denomina burguesa «se entrega al placer por viajar y bailar con una devoción como ninguna época anterior fue capaz de lograr en el desarrollo de actividades profanas similares» (Kracauer, 2008, p. 39). Continúa Kracauer afirmando que «la meta del viaje moderno no es una meta del alma, sino simplemente un lugar nuevo; se pregunta menos por el paisaje mismo que por la extrañeza de su aspecto» (Kracauer, 2008, p. 39 s.), por lo que se le atribuye al viaje un significado «teológico», una posibilidad de doble existencia que permite trascender lo conocido y cotidiano. En este sentido no resulta tan relevante el destino como el viaje en sí mismo, pues los viajeros «experimentan la *infinitud*⁵ supraespacial a través del viaje en un espacio geográfico infinito, es decir, a través del viaje en sí, que en primera instancia y preponderadamente no rige para ninguna zona determinada y más bien agota su sentido en el *factum*⁶ del cambio de lugar» (Kracauer, 2008, p. 46). El viaje durante la República de Weimar se convierte por tanto en un símbolo de «la exitosa superación de los límites espaciotemporales», gracias a la cual «el hombre, que solo es mero portador del intelecto [...] ratifica su soberanía racional» (Kracauer, 2008, p. 45).

En este contexto, las obras conjuntas de Pinner y Edschmid (ocho en total), que habían logrado alcanzar una simbiosis artística-literaria extraordinaria, sirvieron no solo para llevar el exotismo a los hogares alemanes, sino también para la autoconstatación de un comportamiento estético y refinamiento personal.

Erna Pinner escribió en sus memorias *Ich reise durch die Welt* (*Yo viajo por el mundo*) de 1931⁷ sobre su estancia en España de 1926, acompañando el texto de dibujos propios a pluma. No olvidemos que el país formaba parte del particular imaginario exótico-oriental de los años veinte, lo que justifica su inclusión en estas memorias de viaje, si bien Pinner trata los estereotipos habituales de la época de manera marginal y, a diferencia de su compañero de viaje, le interesa más observar y valorar la situación de las mujeres y su nivel de emancipación en el contexto europeo.

Comienza su viaje en Zanzíbar y continúa a Grecia, describiendo con gran curiosidad sobre todo el físico y la indumentaria de la población autóctona. Esta predisposición hacia lo exótico se observa —sorprendentemente— también en su siguiente parada, París, ciudad europea y occidental, donde la autora habla con ahínco de la presencia de gente de color y donde lo que más le fascina es un baile «orgiástico» (Pinner, 1931, p. 24) de una joven negra desnuda en un local nocturno. Es sobre

⁵ Cursiva en el original.

⁶ Cursiva en el original.

⁷ Solo cuatro años después, en 1935, Pinner huirá de los nacionalsocialistas a Londres, donde desarrollará su labor de naturalista hasta su muerte en 1987.



todo en estos encuentros con lo ajeno donde se percibe que la mirada de Pinner es, como afirma Sabaté Planes, voyerista (Sabaté Planes, 2019, p. 129). Su actividad artística se sitúa en el contexto de la cientificación de los discursos y teorías raciales y recurre a menudo a patrones de conocimiento y discurso propios del darwinismo social (Sabaté, 2019, p. 125), aspecto en el que coincide con su compañero de viaje, Kasimir Edschmid. «Lo otro» le resulta salvaje y exótico y despierta en ella cierta soberbia eurocéntrica y, pese a que trata de ser una observadora objetiva y neutra – fiel a la estética de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) del momento– y a la vez moderna y emancipada de su tiempo, no logra ocultar tendencias ideológicas nacionalistas.

Pinner habla con frecuencia de las mujeres que observa, de sus particularidades y diferencias respecto a (otras) mujeres europeas, sobre todo en los capítulos dedicados a las «Mujeres en oriente» (Pinner, 1931, p. 44) y a las «Mujeres en África» (Pinner, 1931, p. 48). La artista observa que en ciertos lugares de oriente se ha producido una adaptación a los estándares de moda europeos, aunque persiste un concepto más tradicional de la mujer. África, sin embargo, le parece muy distinta. Pinner dedica muchas páginas a describir el aspecto y los coloridos ropajes de las mujeres de diversas tribus, concluyendo con una reflexión de tintes colonialistas. Según ella, el camino hacia la emancipación de la mujer africana pasa por la europeización y, por ende, la renuncia a su propia identidad: «Die afrikanische negerin ist der Emanzipation nur zu sehr zugänglich. Denn sie bringt ihr nicht nur die bunten Fetzen und den ach so geliebten Schmuck, sondern eines Tages vielleicht auch weniger Arbeit»⁸ (Pinner, 1931, p. 54).

La reflexión sobre la posible emancipación de las mujeres de los países que visita muestra una de las grandes diferencias respecto a textos de viajeros masculinos. La artista adopta una posición ideológica sobre la problemática específica femenina y, a diferencia de otros viajeros –tanto coetáneos como anteriores–, no le interesa dar un repaso histórico o cultural, sino reflexionar sobre aquellos aspectos que le interesan a nivel personal, como son las mujeres y los animales (hay numerosas ilustraciones de ambos grupos en el libro).

La selección de destinos del viaje de Pinner da una idea de la consideración que España tenía todavía a finales de los años veinte del siglo pasado a los ojos de un centroeuropeo: un país exótico, ajeno a la Europa más occidental y más cerca de oriente que de occidente. Salvo Grecia –y aquí solo se refiere a su pasado histórico–, es el único país europeo que tiene un capítulo propio en el libro y ocupa su posición –de manera muy simbólica– entre el dedicado a África y el de Palestina. El título de este capítulo, «Stierkämpfe in Spanien» («Corridos de toros en España»), alude a la especial curiosidad que Pinner siente por el espectáculo taurino, similar a la que anteriormente había manifestado el historiador de arte Meier-Graefe.

⁸ «La negra africana se muestra muy dispuesta a la emancipación. Porque esta no solo le traería trapos de colores y codiciadas joyas, sino también menos trabajo.»

En consonancia con el imperativo expresionista de regresar a lo primigenio y lo primitivo, la artista demuestra ser una enamorada de los animales y la naturaleza⁹, interés que se corresponde con el *Zeitgeist* de la época y se entiende como una reacción a favor de modos de vida alternativo-progresivos y más sanos, alejados de la pernicioso influencia de la industrialización y las urbes.

Sin embargo, contrariamente a lo que el lector podría pensar, a Pinner le gusta el espectáculo taurino, y los toros le parecen animales hermosos y nobles, aunque merecen su desprecio los picadores y sus desgraciados caballos. Explica con gran detalle el desarrollo de una corrida, que le parece similar al de un baile, y destaca –influida quizás por el estereotipo vigente– el «sentido heroico» de las gentes españolas. Frente al lujo de detalles en la descripción de esta fiesta folclórica, despacha en apenas dos párrafos una gran parte del patrimonio cultural español (Alhambra, Alcázar de Sevilla, Valencia, Toledo, El Escorial, Cádiz, Burgos, Sierra Nevada, Goya, Velázquez, el Greco), para acabar afirmando que todo ello solo cobra vida cuando un toro y un español, muleta en mano, luchan a muerte:

Es gehört ein wenig Mut dazu, als Europäer und als Frau so begeistert vom Stierkampf zu sein. Du lieber Gott, diese Leute und diese Tiere wissen wirklich zu sterben. Und diese Menschen haben, die einen wie die anderen, den «sens heroique» noch, von dem man als Mädchen in den Büchern las. [...] Toledo, der Eskorial, die Silberküste von Cadiz und das wilde Burgos, die rauhen Berge, die tropischen Täler, die Sierra Nevada mit den Orangenhainen an ihrem Fuß, Goya, selbst Velasquez und Greco werden erst ganz lebendig, wenn, ganz einzigartig in der heutigen Welt, ein schwarzer, voll Kraft glühender Stier und ein Spanier mit dem Degen in der Hand sich gegenüberstehen und mit vollendeten Regeln beginnen, den Tod zwischen sich auf der sonnenweißen Arena auszulösen¹⁰. (Pinner, 1931, p. 57 y s.)

El español en la plaza de toros se caracteriza por la «noble influencia de esta caballería oriental» (Pinner, 1931, p. 58), que la autora contempla solo como una reliquia en el juego ritualizado de la violencia. Resulta sorprendente que en el capítulo dedicado a España solo se mencione el tema de la corrida de toros y que no haya ninguna observación sobre la mujer española, y es que el Oriente imaginario de Pinner, que se sitúa en la línea del entusiasmo romántico de Herder, parece seguir estando reservado a los hombres.

⁹ *Schweinebuch. Von der Geburt bis zur Wurst* (1921), *Tierskizzen aus dem Frankfurter Zoo* (1927) o *Curious Creatures* (1951) son algunos de los volúmenes que Pinner dedica a los animales.

¹⁰ «Hay que tener algo de valor para ser tan entusiasta de la tauromaquia siendo europea y mujer. Dios mío, esta gente y estos animales sí que saben morir. Y estas personas, unas y otras, siguen teniendo el «sens heroique» sobre el que leías en los libros cuando eras niña. [...] Toledo, el Escorial, la costa plateada de Cádiz y la salvaje Burgos, las montañas escarpadas, los valles tropicales, Sierra Nevada con los naranjales a sus pies, Goya, incluso Velázquez y el Greco, solo cobran vida cuando, de manera insólita en nuestro mundo actual, un toro negro, resplandeciente de poder, y un español, estoque en mano, se enfrentan en la arena blanqueada por el sol y comienzan, con reglas precisas, a echar a suertes entre ellos la muerte.»

Pinner menciona brevemente su estancia en Gibraltar, una parada logística para obtener el visado necesario para continuar hacia África. En este pasaje destaca la descripción del gobernador militar, quien queda cautivado por el moderno peinado de la artista y, complacido por los cumplidos recibidos, le facilita el documento.

Es war ein reizender Mann, der neben sich links die Büste Alfons XIII. und rechts einen großen dicken farbigen Vogel in einem winzigen Käfig stehen hatte. Er war reichlich verblüfft über mein Vorhaben. Ich bewunderte aber so lange seinen Vogel, bis er mir, durch diese Tatsache (eitel wie jeder Spanier) sympathisch berührt, nicht nur das Visum gab, sondern mich besorgt beschwor, mir keinesfalls in Tetuan die Haare meines Bubikopfes schneiden zu lassen¹¹. (Pinner, 1931, p. 83)

El *Bubikopfer* era el peinado característico de la nueva mujer de la República de Weimar: independiente, deportista y sexualmente activa, por lo que Pinner personifica todas las características de la mujer alemana moderna de principios del siglo xx:

Con su pelo corto, la famosa Bubikopf era esbelta, atlética, atractiva y carente de instinto maternal, fumaba y, a veces, vestía con prendas masculinas; salía sola y practicaba el sexo cuando le apetecía; trabajaba, normalmente en una oficina, o se dedicaba al arte, y vivía al día, con total independencia. [Mientras] la mujer del pasado vivía para su marido y para sus hijos, se sacrificaba por la familia. La mujer moderna, por el contrario, creía en la igualdad de derechos y luchaba por su autosuficiencia económica. (Weitz, 2009, p. 355)

El capítulo final está dedicado a las mujeres y la sociedad en Sudamérica y la última frase pone de relieve la importancia que le otorga Pinner no solo a la figura femenina, sino más concretamente a la mujer sudamericana como ser sublime y temperamental con mucho más encanto que la europea:

Ich fand im Gegenteil, daß in Südamerika wenigstens die Frauen, um die sich alle Problematik dreht, die bezauberndsten und anmutigsten Wesen waren, die ich überhaupt außer den Venetianerinnen je kennengelernt habe. Sie haben mir den Glauben zurückgegeben, daß der liebe Gott bei der Schöpfung doch bestimmte menschliche Bevorzungen gemacht hat, einen Glauben, den ich in Europa immer ein wenig bezweifelt hatte¹². (Pinner, 1931, p. 173)

¹¹ «Era un hombre encantador que tenía un busto de Alfonso XIII a su lado, a la izquierda, y un gran pájaro de colores en una pequeña jaula, a la derecha. Le sorprendieron bastante mis planes. Pero seguí admirando su pájaro hasta que él, conmovido por este hecho (vanidoso como todos los españoles), no solo me dio el visado, sino que me rogó preocupado que no me cortara el pelo de mi Bubikopf en Tetuán bajo ningún concepto.»

¹² «Por el contrario, descubrí que, al menos en Sudamérica, las mujeres, en torno a las cuales giran todos los problemas, eran los seres más encantadores y agradados que he conocido, aparte de las venecianas. Me devolvieron la creencia de que Dios había tenido ciertas preferencias humanas en la creación, una creencia de la que siempre había dudado un poco en Europa.»



Con Pinner nos encontramos, por tanto, con un fenómeno hasta cierto punto contradictorio, ya que por un lado representa a la mujer moderna, la *neue Frau* característica de la República de Weimar, con todos los avances sociales que ello implica y con un innegable interés por y en la emancipación femenina. En 1932 publica un artículo en el periódico *Kölnische Zeitung* titulado «*Die Männer als starkes und schwaches Geschlecht*» («Los hombres como sexo fuerte y débil»), en el que pone de manifiesto la dominancia masculina pese a todos los intentos de emancipación femenina y avance social. Comienza afirmando que, «selbst wenn man den Globus verzweifelt in einem Kreisel dreht, zeigt sich immer dasselbe Bild. L'état c'est l'homme»¹³, y continúa su reflexión con la sobria certeza de que «*die Welt, abgesehen von vielem andern, sich noch immer um die höchst unberechenbaren Hormone der Männer dreht*»¹⁴.

Ahora bien, esta actitud cobra tintes colonialistas a la hora de observar a mujeres «exóticas» que no se corresponden con los principios estéticos, morales y sociales centroeuropeos, y desemboca con frecuencia en comentarios condescendientes y racistas similares a los de viajeros de sexo masculino y da la impresión de que a Pinner, al igual que a muchos de sus coetáneos, le cuesta desprenderse de los preceptos imperialistas anteriores a la Gran Guerra.

Llama la atención la ausencia total de algún tipo de encuentro o diálogo intercultural. Pese al gran número de mujeres que describe Pinner, ninguna se menciona por su nombre. No se narran ni encuentros ni conversaciones con habitantes locales ni tampoco se intuye ningún tipo de interés por una experiencia más auténtica e inmersiva. De hecho, el viaje de Pinner y Edschmid, por muy aventurero que resultara, se realizó gracias a las buenas relaciones con la alta sociedad. Pinner, hija de una pudiente familia judía y *grande dame* hasta el final de sus días, tenía numerosos contactos con diplomáticos, periodistas y empresarios de todo el mundo (Weidle, 1997, p. 45) que contribuyeron a mantener unos estándares del viaje que dificultaban una experiencia cultural real. Esto se refleja también en el tono empleado en el relato: recurre a patrones ideológicos preestablecidos que tratan de justificar la propia superioridad y las imágenes de lo extranjero y lo ajeno se convierten en representaciones arquetípicas o retratos de tipos que están anclados en la conciencia imperialista general. Puede considerarse este un rasgo típico de pintores y escritores alemanes de ambos sexos, representantes de una vanguardia artística que, cansada de la vieja Europa, busca refugio en imágenes exóticas y estereotipadas del mito de Oriente, pero dominadas por el revisionismo colonial propio de la época. Como afirma Dolors Sabaté, detrás del supuesto cosmopolitismo de las narraciones de viajes de Pinner y Edschmid se esconde la propaganda de conceptos racistas y propios del darwinismo social del periodo de entreguerras, un momento histórico en

¹³ «Aunque uno haga girar desesperadamente el globo terráqueo como una peonza, siempre se muestra la misma imagen. L'état c'est l'homme.»

¹⁴ «[...] el mundo sigue girando en torno a las sumamente impredecibles hormonas de los hombres.»

que la posición de Alemania como potencia mundial se ve profundamente sacudida (Sabaté Planes, 2017, p. 95).

3. ERICA TIETZE-CONRAT: *TAGEBÜCHER*. BAND I: *DER WIENER VASARI* (1923-1926)

Erica Tietze-Conrat (Viena, 1883 - Nueva York, 1958) fue poetisa, historiadora de arte, artista y madre de cuatro hijos, aunque según ella misma, ese no era necesariamente el orden de sus prioridades¹⁵. Nació en Viena como hija de una familia burguesa judía y fue la primera historiadora de arte que se doctoró en la Universidad de Viena, lo que da muestras del profundo cambio estructural del que formó parte dentro de la sociedad vienesa de comienzos de siglo. En 1905 se casó con su compañero Hans Tietze (1880-1954), quien, además de destacado historiador de arte, llegaría a ocupar el cargo de Consejero de Museos y Monumentos en Austria y que, al igual que su esposa, gozaría de una amplia red de contactos en la esfera artística, administrativa y política.

Tietze-Conrat contribuía activamente a la economía familiar (como escritora / poetisa, investigadora, conferenciante, etc.¹⁶), aunque es cierto que su marido tenía una mayor presencia pública que ella. Ambos formaban un equipo bien sincronizado y se complementaban en sus tareas, colaborando estrechamente sobre todo en el campo del inventario de monumentos. De hecho, algunos de los artículos firmados por Hans Tietze los escribió su propia mujer¹⁷.

Los diarios de Tietze-Conrat ofrecen al lector una visión inesperada de la escena artística vienesa que entraba en contacto con la abrumadora vanguardia internacional de la época. Con un agudo poder de observación, la autora registra sus encuentros con representantes de museos internacionales, estudiosos del arte, coleccionistas, comerciantes y artistas. Sus reflexiones versan sobre su propio proceso creativo como poetisa y su lucha por el reconocimiento artístico, pero también sobre su posicionamiento ante la obra de otros desde el punto de vista de la historiadora del arte.

Después de que Hans Tietze dejara la administración pública, la pareja emprendió en 1926 un viaje a España que se extendió por casi dos meses (desde el 16 de abril hasta el 12 de junio), siguiendo el siguiente itinerario: Tarvisio (I) –

¹⁵ «So wie ich erst Frau, Mutter und dann erst Kunsthistorikerin war, so bin ich auch jetzt der viel- und tiefverzweigte Mensch – und dann Dichterin.» (15.08.1923, Tietze-Conrat, 2015, p. 88)

¹⁶ «Stunden, Führungen, Feuilletons für die Reisezeitung, Bildanalysen für die Volksbildungsdiapositive, Vorbereitung für Hans' Radiovorträge. Abends Vorträge halten und hören, Menschen empfangen, diese ganze geistige Mondänität, die mir so verhaßt ist.» (27.03.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 391)

¹⁷ «Ich habe für den Hans einen Artikel über Wiener Maler d. Gegenwart, eigentlich über OK [Oskar Kokoschka], geschrieben für L'Art d'aujourd'hui; etwa 5 Seiten lang.» (19.08.1924, Tietze-Conrat, 2015, p. 253)



Mestre – Milán – Génova – Porto Maurizio (Imperia) – Marseille (Île d'If) (F) – Barcelona (E) – Tarragona – Espluga de Francolí – Barcelona – Tarragona – Poblet – Tarragona – Valencia – Murcia – Lorca – Granada – Sevilla – Cádiz – Jerez (de la Frontera) – Sevilla – Córdoba – Aranjuez – Madrid – Segovia – Madrid – Toledo – Madrid – Escorial – Medina del Campo – Salamanca – Valladolid – León – Ponferrada – Monforte – Curtis – Santiago de Compostela – Pontevedra – Vigo – León – Burgos – Ventas de Baños – Miranda de Ebro – Zaragoza – Barcelona – Montserrat – Sant Cugat del Vallès – Vallvidrera – Vich (Vic) – Ripoll – Puigcerdà – Irun – Perpignan (F) – Narbonne – Lyon – Solothurn (CH).

Si bien desde el comienzo del viaje el matrimonio de críticos de arte centra su atención en cuestiones artísticas y dedica gran parte del tiempo a visitar museos y colecciones privadas, sus experiencias son muy similares a las de otros viajeros de la época. La primera impresión al atisbar la Península desde el barco es casi idéntica para todos los viajeros que se aproximan al país por mar y que están precondicionados por la supuesta benevolencia climatológica del sur. Tietze-Conrat siente que la temperatura es más cálida, aunque el sol no tiene fuerza alguna:

Als es finster wurde, gingen wir schlafen und erwachten erst im Angesicht der spanischen Küste, die hügelig, mit weißen Spielereidörfern besät, sich Nord-Süd in unserer Fahrtrichtung hinzieht. Kleine weiße Segel tanzen auf den Wellen. Es ist milder, obwohl die Sonne hinter den ziehenden Wolken noch keine Kraft hat¹⁸. (21.04.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 394 s.)

El matrimonio dedica gran parte de su tiempo a seguir las recomendaciones de su guía de viajes, el popular Baedeker, edición de 1912¹⁹, que ya en el siglo XIX había concebido la novedosa idea de puntuar con estrellas los lugares más emblemáticos y los alojamientos de cada país y, pese al frío que hace en Barcelona, adopta la costumbre local de echar la siesta, aunque el Baedeker solo la recomienda cuando hace calor.

Tietze-Conrat procedía de una familia judía de clase media alta de Viena que se había convertido al protestantismo, algo que explica el cinismo que adopta la artista cuando describe a un sacerdote en el monasterio San Pablo del Campo en Barcelona.

Im Kreuzgang steht ein dicker Preti und liest die Zeitung, während durch die offene Kirchentür der liebe Gott sich mit Geklingel gerade offenbart. [...] Die scharlachroten Mäntel der Geistlichkeit in dem ins Längsschiff hinein gebauten

¹⁸ «Cuando comenzó a oscurecer, nos fuimos a dormir y solo nos despertamos con la vista de la costa española, que se extiende, accidentada y salpicada de pueblos de juguete, de norte a sur en nuestra dirección de viaje. Pequeñas velas blancas bailan sobre las olas. Hace más calor, aunque el sol aún no se deja ver con fuerza tras las nubes que pasan.»

¹⁹ El matrimonio utilizó una edición del Baedeker, cuya sección de historia del arte había sido escrita por Carl Justi (1832-1912), historiador de arte especializado en el estudio y la investigación del arte español del Siglo de Oro.

Gestühl flammen wie Höllenglut, denn jeder der Herren hat ein Licht bei seinem Sitz, das ihm das Buch beleuchtet. In den Kapellen sitzen im dunklen Geheimnis der Beichtstühle die Pretis und lassen die Scharlachroten Mäntel wieder aufleuchten, wenn das Beichtkind sie verläßt. Dann sitzen sie in ihrem Gehäuse, breit und raumfüllend und ihre fetten Lippen zappeln die Gebete aus dem Buch herunter, das sie mit beiden Händen halten²⁰. (23.04.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 397)

De camino al Tibidabo se topan con los «primeros» gitanos, lo que lleva al lector a pensar que se trata de una experiencia que el matrimonio esperaba y que por tanto formaba parte de las expectativas del viaje. La descripción de las gitanas, a las que compara con monos, acaba por confirmar los prejuicios de Erica-Tietze, y de manera similar a Erna Pinner, la soberbia eurocentrista propia del viajero septentrional:

Bei einer Umsteigestelle wurden wir von den ersten Zigeunerinnen angebettelt. Großgewachsene Weiber, denen das schlichte lange Haar um die schlanken braunen Gesichter hing, eine Redesuada, die Angst macht – ebenso wie die gierigen Affenarme, die nackt aus den umgehängten Tüchern greifen²¹. (24.04.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 397)

Esta postura condescendiente –y en particular la desacertada comparación– se repiten a lo largo del diario en varias ocasiones. Los niños tras las ventanas en Murcia se vuelven a describir como monos²² y la ciudad le resulta no-europea y de un primitivismo sin límites²³, además de estar habitada, según el Baedeker, por el pueblo más ignorante de toda España²⁴ (29.04.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 402). A los gallegos los describe como a los más atrasados y primitivos del país, los «ton-tos del pueblo» de los chistes (30.05.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 426)²⁵ y en el

²⁰ «En el claustro, un gordo sacerdote lee el periódico, mientras que, a través de la puerta abierta de la iglesia, el buen Dios se está manifestando con el sonido de una campanilla. [...] Las casullas de color rojo escarlata del clero en los bancos de la nave central parecen arder como las brasas del infierno, porque cada uno de los señores tiene una luz junto a su asiento para iluminar su libro. Los sacerdotes se sientan en el oscuro misterio de los confesionarios de las capillas y hacen que llamen de nuevo los rojos mantos cuando el penitente las abandona. Entonces permanecen sentados en su cámara, anchos y ocupando todo el espacio y sus gruesos labios traquetean las oraciones del libro que sostienen con ambas manos.»

²¹ «En un punto del transbordo nos topamos con las primeras gitanas pidiendo limosna. Mujeres altas, con su sencillo pelo largo colgando alrededor de sus esbeltos rostros morenos, una verborrea que asustaba, al igual que los ávidos brazos de mono que salían desnudos de los pañuelos que los cubrían.»

²² «8 Stock hohe neue Häuser mit gassenweit niedrigen Kaleschen, hinter deren Fenster – oder Balkongittern die Kinder wie die Affen klemmen.»

²³ «Bei Tag sah die Stadt nicht viel weniger uneuropäisch aus als bei Nacht. Der aufstrebende Ehrgeiz wechselt gut mit grenzenloser Primitivität.»

²⁴ «kulturniedrigste Volk Spaniens»

²⁵ «die Dorftrottel der spanischen Anekdote»



tren de camino a Zaragoza recurre de nuevo a la comparación con monos, sin referirse en este caso a ningún gentilicio en concreto, sino a los españoles en general:

Die anderen Waggons hatten Schafe geladen, die sich still verhielten u. stanken. Bei uns waren Spanier, die zwar auch stanken, aber sich nicht still verhielten. Jeder plärrte ein anderes Lied (pfiff, trällerte, trommelte u.s.w.) in die Landschaft hinaus [...] Wenn die Neugier sie packte, kletterten sie über die hohen Lehnen ins andere Abteil hinüber, sangen dazu u. ließen sich im Rhythmus oder in der Kadenz abfallen. Sie wirkten wie in einer Pantomime – oder im Affenkäfig²⁶. (02.06.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 429)

Esta arrogancia eurocentrista queda patente también en las constantes comparaciones que realiza la pintora con su propio país, Austria, o con Europa del norte. El lector tiene constantemente la sensación de que Tietze-Conrat no acepta la singularidad del país que visita y cada monumento queda a la sombra de lo que según ella es el equivalente austriaco o alemán. La ciudad de Granada le resulta parecida por su belleza a la población austríaca de Rosenburg y su castillo, aunque «in die tiefsten Tropen hineingesetzt»²⁷ (p. 404), los jardines de la Alhambra le recuerdan a los bosques de Viena, pero en estado salvaje (p. 405), los Baños Reales de Doña María de Padilla del Alcázar de Sevilla al *Fischkalter* (tanque de peces) del monasterio de Kremsmünster (p. 407) y el parque madrileño de la Bombilla al parque vienés de Neuwaldegger (p. 423).

También las comparaciones del arte español y alemán y / o centroeuropeo sugieren que el segundo, o bien es superior, o bien ha servido de inspiración al primero. Así, asegura percibir la influencia de Rembrandt en Murillo y Zurbarán (p. 407); describe el cuadro «El sueño de Jacob» del artista barroco Ribera en el museo del Prado como un «im Ausdruck so starkes, darum nordisch wirkendes Bild»²⁸ (p. 418); las figuras de Berruguete (uno de los referentes fundamentales de la imaginería manierista española del siglo XVI) en el museo de la escultura de Valladolid le recuerdan a las de pintor renacentista alemán Matthias Grünewald (p. 425) y las cabezas de las figuras del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago «haben den Adel unserer Bamberger Reiter»²⁹ (p. 427).

En Córdoba, como es de esperar, el matrimonio visita la imponente mezquita, y si bien Tietze-Conrat en esta ocasión parece no encontrar parangón centroeuropeo a la arquitectura andalusí, la descripción que realiza tras la visita, contemplando el

²⁶ «Los otros vagones iban cargados de ovejas, que se mantenían calladas y apestaban. Había españoles con nosotros que también apestaban, pero no se callaban. Cada uno silbaba una canción diferente (silbaba, gorjeaba, tamborileaba, etc.) sin miramientos [...] Cuando les picaba la curiosidad, trepaban por los altos respaldos al otro compartimento mientras cantaban y se dejaban caer al ritmo o con la cadencia. Parecían estar en una pantomima, o en una jaula de monos.»

²⁷ «trasladado al más profundo trópico»

²⁸ «tan fuerte en expresión y por tanto de apariencia nórdica»

²⁹ «tienen la nobleza de nuestro Jinete de Bamberg»

ponte sobre el río Guadalquivir, resulta cuanto menos romantizada y claramente influida por la estética orientalista de la época:

Hinter diesem seltsamsten uneuropäischen Bau ist die römische, maurische Brücke über den Guadalquivir; endloser Bogengang mit zwei Turmbauten an den Enden. Esel ziehen über die Brücke das abgleitende Ufer hinunter, wo ihre Körbe mit Steinen beladen werden, die sie zu einem Hausbau am anderen Ende der Stadt hintragen. Man begegnet links immer wieder den Zügen, fünf zu fünf, die schon abgeladen sind und [...] rechts den beladenen. Von der Brücke aus sieht man den Fluß hinauf u. hinunter; in dem breiten versandeten Bett stehen Ruinen von maurischen Ruinen. Das Wasser ist wie brauner Schlamm, jetzt in der schief stehenden Sonne, die schwül von Wolken verhängt ist, wird es heliotrop; die Sandflecken dazwischen tragen bisweilen ganz unwahrscheinlich helles grün, und die Häuser am Flußufer spielen von Creme in zartestes Lachsrosa. Die Farben sind wunderbar leicht, stofflos, jedes «Motiv» fehlt ...³⁰ (12.05.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 413)

Tras dejar atrás Andalucía, el matrimonio emprende rumbo hacia el norte, lo cual, según Tietze-Conrat, desencadena un sentimiento de melancolía en el viajero septentrional, pues deja atrás no solo el sur geográfico, sino también el espiritual: «Da wird dem Deutschen immer weh ums Herz ...»³¹ (10.05.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 413). De vuelta en Madrid y, al igual Meier-Graefe o Pinner y la mayoría de los viajeros anteriores, también el matrimonio Tietze-Conrat decide asistir a una corrida de toros. La experiencia les parece sencillamente horrible. Inicialmente impresionados, al igual que Pinner, por el colorido y la vistosidad del espectáculo, pronto se horrorizan por la crueldad para con los caballos y por toda la sangre derramada. Es tal su aprensión, que el matrimonio intenta abandonar la plaza tras el primer toro, cosa que les resulta imposible por las masas de gente que les impiden pasar. Se ven obligados a ver las seis lidias y la autora se jura que «nunca, nunca más...» (p. 418) asistirá a una corrida.

El regreso a casa el 10 de junio de 1926 parece dar continuidad a esta indigesta experiencia, pues la llegada a Suiza (Solothurn) supone el claro y decisivo paso del atraso a la modernidad, de lo primitivo a la civilización:

Gestern waren wir noch in Lyon, französische Menschen, Häuser, Abgeschlossenheit, Verbittertheit – heute sind wir in Solothurn. Gestern noch unerhört heiß

³⁰ «Detrás de este extrañísimo edificio no europeo se encuentra el puente árabe romano sobre el Guadalquivir; un arco interminable con dos torres en cada extremo. Los burros cruzan el puente por la orilla inclinada, donde se cargan sus cestas con piedras y que llevan a un edificio de casas en el otro extremo de la ciudad. A la izquierda se suceden los trenes, de cinco en cinco, ya descargados y [...] a la derecha los cargados. Desde el puente se puede ver el río arriba y abajo; en el ancho lecho de arena hay ruinas moriscas. El agua es como barro marrón, ahora bajo el sol oblicuo, cargado de nubes, se vuelve heliotrópica; las manchas de arena entre ellas son a veces de un verde inverosímilmente brillante, y las casas de la ribera oscilan entre el crema y el rosa salmón más suave. Los colores son maravillosamente claros, sin textura, carentes de “motivo alguno...”»

³¹ «Eso siempre hace que al alemán le duela el corazón...»



– heute umzogen, Regen. Gestern ein W. C. zwei Fußstapfen über einem Loch, wenn auch glasierte Kachel u. elementare Wasserspülung, sodaß sie nachts ausgeschaltet werden muß, damit nicht alle Hotelgäste geweckt werden – und heute vorbildliche englische Sitzgelegenheit; gestern noch pardon Madame – heute Excusez, gestern noch der französ[ische] Franc, heute o weh der Schweizer, der gerade 7x soviet gilt³². (10.06.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 434)

Aun así, la última frase antes de entrar ya en territorio germánico resulta conciliadora:

Die ersten germanischen Menschen haben mir einen unangenehmen Eindruck gemacht, die ersten nordischen Häuser einen bessern. Die menschliche Begrenztheit, die sich darin einzurichten weiß u. das angemessenste daraus holt, hat doch etwas rührendes. Wenn man vom Süden heimkehrt, bleibt doch immer das Gefühl Großzügiges gegen Beschränktheit eingetauscht zu haben...³³ (10.06.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 435)

Tietze-Conrat documenta las experiencias de su viaje con un estilo extremadamente lacónico, casi telegráfico, caracterizado por impresiones fugaces y espontáneas. Esto evidencia que su escrito es un diario personal no destinado a la publicación. Sin embargo, las anotaciones no se corresponden con un diario íntimo en el que volcar los sentimientos. Salvo en algunas entradas, se omite la mirada más personal: «Ich erlebe innerlich viel, mag aber nicht schreiben.»³⁴ (04.11.1925, Tietze-Conrat 2015, p. 358) y cuestiones puramente domésticas ocupan poco espacio en sus anotaciones.

Lo que más llama la atención de su diario de viajes es cómo la literatura se convierte en cuadro. Ambas maneras –la escrita y la pictórica– son formas similares de expresión. Tietze-Conrat pinta constantemente durante sus trayectos en tren e intercala sus bocetos en su relato, pero también escribe poesía y es aquí cuando el lector con frecuencia tiene la sensación de estar contemplando un cuadro más que un poema. De hecho, ella misma alude a la simbiosis entre ambas formas de expresión artística: «[...] aber ich wollte diesmal ein Gedicht machen, wie man eine Landschaft malt...»³⁵ (10.05.1926, Tietze-Conrat, 2015, p. 413). La escritura de Tietze-

³² «Ayer estuvimos en Lyon, franceses, casas, aislamiento, amargura - hoy estamos en Solothurn. Ayer, un calor extraordinario - hoy, nuboso y lluvia. Ayer, un retrete con un agujero y dos marcas para apoyar los pies, aunque de azulejos esmaltados y cisterna elemental, por lo que hay que desconectarla por la noche para no despertar a todos los huéspedes del hotel - y hoy asientos ingleses ejemplares; ayer pardon Madame - hoy Excusez, ayer el franco francés, hoy, ay, el suizo, que vale justo 7 veces más.»

³³ «Las primeras gentes germánicas me han causado una impresión desagradable, las primeras casas nórdicas una algo mejor. Hay algo conmovedor en la limitación humana que logra arreglárselas y sacarle el máximo partido. Pero cuando vuelves a casa desde el sur, siempre tienes la sensación de haber intercambiado generosidad por estrechez...»

³⁴ «Siento muchas cosas en mi interior, pero no las quiero escribir.»

³⁵ «[...] pero esta vez quería hacer un poema como si pintara un paisaje»

Conrat revela diferentes miradas. Cuando Tietze-Conrat ve el país con los ojos de una pintora, alaba sobre todo los paisajes. Las gentes, sin embargo, suelen ser objeto de condescendencia e incluso burla y aquí es donde se vislumbra la mirada del altivo centroeuropeo. De manera similar, cuando es la historiadora de arte la que habla, los monumentos y obras emblemáticas del país visitado se comparan y supeditan generalmente al arte propio o más occidental.

Al igual que Pinner, también Tietze-Conrat reflexiona sobre el papel de la mujer, en especial en el ámbito artístico, y sobre su futuro. Y pese a que sin duda también en ella se puede ver a una adalid de la nueva mujer (si bien no tan mundana como Pinner), la visión que aporta como historiadora del arte permite una lectura más allá de una emancipación meramente social. Ya en 1911 afirma que, aunque se le suela atribuir a la sensibilidad femenina una mayor delicadeza y sutileza, la experiencia a la hora de reproducir un paisaje puede ser la misma en el caso de un hombre o una mujer. Es necesario, sin embargo, que se cristalice una creatividad artística específicamente femenina. Afirma Tietze-Conrat que solo cuando la artista renuncie a ser «masculina» y produzca algo desde su propio anhelo y sin recurrir a visiones masculinas previas, podrá tomar su propio camino y ofrecer a la humanidad algo nuevo, y solo entonces se podrá hablar de un arte femenino en el sentido más elevado (Tietze-Conrat, 2007, p. 65 y ss.).

4. CONCLUSIONES

La constitución de un sujeto femenino en viaje ha querido emplazarse con frecuencia en la tradición dieciochesca de la escritura femenina, en la que se tiende a apreciar una estética femenina en la asignación de atributos de comunicación al espacio privado, mientras que la comunicación masculina se suele guiar por los principios de la comunicación pública (Lersch, 1984, p. 301 y ss.). La cuestión de la subjetividad femenina es, sin embargo, un criterio voluble, al igual que pretender aplicar al espacio autobiográfico femenino una perspectiva de lectura feminista. Una escritura específica femenina presupondría, como ya observó Silvia Bovenschen en su artículo sobre el origen y el potencial de la creatividad femenina de 1976, la existencia de una percepción del mundo específicamente femenina, y esta es difícilmente demostrable.

Lo cierto es que el hecho de que el carácter más intimista se dé con mayor frecuencia en la escritura de mujeres no deriva tanto de una cuestión de género, sino de la experiencia de la corporeidad, de la particularidad de las vivencias, del entorno social y las circunstancias vitales. Al fin y al cabo, leer y escribir no son actividades neutrales desde un punto de vista de género (Stephan, 2000, p. 290) y el pensamiento femenino deriva de la experiencia de la corporeidad (Othmer-Vetter, 1988, p. 120).

No obstante, y pese a la particular visión que aportan a través de sus diarios de viaje, tanto Erna Pinner como Erica Tietze-Conrat comparten la misma mirada «masculina» sobre el país que visitan. España se convierte para ellas, igual que para el viajero masculino, en un lugar exótico y oriental, pero esta visión está condicionada por asunciones colonialistas y eurocentristas. Sobre la base de un paradigma



de tintes todavía imperialistas, que implica, además, un marcado sentimiento nacionalista, se sugiere con frecuencia que lo propio es superior. Ambos textos contraponen implícita y explícitamente la diversidad y modernidad del norte de Europa a la construcción reduccionista de un imaginario meridional. Las estrategias de comportamiento esbozadas en sus cuadernos de viaje, por lo tanto, no solo reflejan gustos y estéticas contemporáneas, sino también una diferenciación cultural que puede interpretarse como intervencionista y «civilizadora».

Aun así, hay que considerar a ambas mujeres representantes del fenotipo de la *neue Frau* del periodo de entreguerras y pioneras del viaje de principios del siglo xx. Erna Pinner fue una mujer independiente y algo extravagante que cumplía a la perfección con los estándares estéticos y sociales de la época: sensual, andrógina, vital, etc. Tietze-Conrat, por otro lado, fue una pionera en el ámbito académico vienés y reveló a través de sus diarios a una mujer volcada en lo profesional y, pese a ser madre de cuatro hijos, alejada del rol estereotipado de esposa sacrificada y hogareña. Ambas, modernas y con un elevado grado de competencia profesional, dieron muestra de una especial versatilidad a la hora de trascender las limitaciones históricamente impuestas al género femenino.

RECIBIDO: 23.9.2024; ACEPTADO: 28.1.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- BOVENSCHEN, Silvia (1976). Über die Frage: gibt es eine «weibliche» Ästhetik? - welche seit kurzem im Umlauf die feministischen Gemüter bewegt - gelegentlich auch umgewandelt in die Frage nach den Ursprüngen und Möglichkeiten weiblicher Kreativität. *Ästhetik und Kommunikation*, 25, 60-72.
- KRACAUER, Siegfried (2008 [1927]). *La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa 1*. Gedisa.
- KRACAUER, Siegfried (2008 [1927]). *Das Ornament der Masse*. Suhrkamp.
- LERSCH, Barbara (1984). Schreibende Frauen – Eine neue Sprache in der Literatur? *Diskussion Deutsch*, 77, 293-313.
- MEIER-GRAEFE, Julius (1910). *Spanische Reise*. S. Fischer.
- MÜNSTER, Reinhold (2017). *Raum – Reise – Sinn. Spanien in der Reiseliteratur*, vol. 2. *Reisen nach Spanien*. Königshausen & Neumann.
- OTHMER-VETTER, Regine (1988). Weibliches Schreiben. Streifzüge durch Noch-Nicht-Vergangenes. *Feministische Studien*, 6 (1), 116-124. <https://doi.org/10.1515/fs-1988-0111>
- PINNER, Erna (26 de abril de 1932). Die Männer als starkes und schwaches Geschlecht. *Kölnische Zeitung*, 228, 10. <https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/date/day/9715712?d=1932-04-26>.
- PINNER, Erna (1931). *Ich reise durch die Welt*. Erich Reiss.
- SABATÉ PLANES, Dolors (2019). «...für ausgesprochen mißgestaltete Tiere ist in der Natur kein Platz». Bruch und Kontinuität in Erna Pinner's Exilwerk *Panorama des Lebens* (1961). En Margarita Blanco Hölscher y Christina Jurcic (Eds.), *Narrationen in Bewegung. Deutschsprachige Literatur und Migration* (pp. 123-133). Aisthesis.
- SABATÉ PLANES, Dolors (2017): Die ideologische Dimension autobiographischer Reiseberichte. Erna Pinner's *Ich reise durch die Welt* (1931). En Lorena Silos Ribas y Montserrat Bascos (Eds.), *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950)* (pp. 55-63). Königshausen & Neumann.
- SABATÉ PLANES, Dolors (2017). Friedliche Reisen, hochmütiger Blick. Das reisende Paar Erna Pinner und Kasimir Edschmid. En Michaela Holdenried et al. (Eds.), *Reiseliteratur der Moderne und der Postmoderne* (pp. 81-96). Erich Schmidt.
- SAID, Edward W. (2008). *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo. Debolsillo Editorial.
- STEPHAN, Inge (2000). Literaturwissenschaft. En Christina von Braun e Inge Stephan (Eds.), *Gender-Studien. Eine Einführung* (pp. 290-299). Metzler.
- TIETZE-CONRAT, Erica (2015 [1923-1926]). *Tagebücher*, vol. I: *Der Wiener Vasari (1923-1926)*. Ed. por Alexandra Caruso. Böhlau.
- TIETZE-CONRAT, Erica (1911). Die Kunst der Frau. Ein Nachwort zur Ausstellung in der Wiener Sezession. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 22, 146-148.
- TIETZE-CONRAT, Erica (2007 [1906-1958]). *Die Frau in der Kunstwissenschaft*. Ed. por Almut Krapf-Weiler. Schlebrügge.
- WEIDLE, Barbara (1997). Berlin, Johannesburg, La Paz: Ein Jahrzehnt im Künstlerleben der Erna Pinner. En Verein August Macke Haus e.V. (Ed.), *Ich reise durch die Welt. Die Zeichnerin und Publizistin Erna Pinner* (pp. 25-59). Verein August Macke.
- WEITZ, ERIC. D. (2009). *La Alemania de Weimar: presagio y tragedia*. Turner.



LA GUERRA CIVIL

VIAJAR A UN PAÍS EN GUERRA. MARIA OSTEN Y GERDA TARO EN LA ESPAÑA REPUBLICANA

Ana Pérez López 

Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

RESUMEN

Maria Osten y Gerda Taro formaron parte del colectivo de corresponsales de guerra destacados en la España republicana y comprometidos con su causa. Las dos mujeres, de convicciones antifascistas, realizaron varios viajes a España entre 1936 y 1937/1938. Su objetivo era registrar con sus medios, la palabra y la imagen, la realidad de la situación bélica en el frente, así como en la retaguardia. Se trataba de documentar verazmente la muerte y destrucción, por un lado, y la defensa del régimen democrático republicano frente a la agresión fascista, por el otro. A la vez, querían transmitir su implicación política y emocional, de forma que el receptor se sintiera impelido a actuar en favor de la República. Para ello, buscaron las formas más adecuadas de expresión, Taro con el desarrollo de las nuevas técnicas fotográficas y Osten ensayando distintos estilos narrativos. Ambas tuvieron vidas azarosas y muertes trágicas. Durante décadas fueron olvidados sus nombres y su trabajo, que empezaron a recuperarse en los años 80 del siglo xx, sobre todo en el caso de Gerda Taro. Hoy día, sus obras son documento y registro del pasado histórico, indispensables para preservar su memoria.

PALABRAS CLAVE: corresponsales, guerra, crónicas, fotografía, memoria.

TRAVELLING TO A COUNTRY AT WAR. MARIA OSTEN AND GERDA TARO
IN REPUBLICAN SPAIN

ABSTRACT

Maria Osten and Gerda Taro were part of the collective of war correspondents in Republican Spain who were committed to the cause. The two women, who were anti-fascist, travelled to Spain several times between 1936 and 1937/1938. They aimed to use their means, words, and pictures to record the reality of the war both at the front and in the rearguard. They wanted to document credibly the death and destruction, on the one hand, and the defense of the republican democratic regime against fascist aggression, on the other. At the same time, they wanted to convey their political and emotional commitment so that their addressees would feel compelled to act in favor of the Republic. To this end, they sought the most appropriate means of expression, Taro by developing new photographic techniques, and Osten by experimenting with different narrative styles. Both had hazardous lives and a tragic death. For decades, their names and work were forgotten, only to be revived in the 1980s, especially in the case of Gerda Taro. Nowadays, their works are documents and records of the historical past, indispensable for preserving its memory.

KEYWORDS: correspondents, war, chronicles, photography, memory.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2025.50.06>
REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 107-129; ISSN: e-2530-8548



1. EL VIAJE A LA ESPAÑA REPUBLICANA

Viajar, desde siempre, ya sea por necesidad o por placer, implica un desplazamiento espacial para adentrarse en territorio desconocido, iniciar una aventura en la que se trata de descubrir y conocer al otro, algo que generalmente conlleva una profundización en el desarrollo y conocimiento de uno mismo (Popeanga, 2022, p. 7). Bien sean viajes imaginarios o reales, los protagonistas suelen dejar testimonio escrito de lo descubierto y de sus vivencias, ya sea como carta, relato autobiográfico, diario o crónica, entre otras formas literarias. La variedad formal permite a los autores articular en distintas proporciones los elementos objetivos y subjetivos, así como establecer una mayor o menor distancia temporal respecto a lo vivido, lo que posibilita entreverar reflexión personal o elementos de ficción en el discurso realista, en el primer caso, u ofrecer la frescura de la inmediatez, en el segundo. A mediados del siglo xx la figura del periodista introduce un nuevo rumbo en la escritura de viajes, pues este, como enviado especial y cronista, emprende el viaje por motivos profesionales (Popeanga, 2022, p. 10), y debe documentar unos hechos determinados e informar sobre ellos de forma escueta a un público que espera una crónica especial o periódica, cuyos rasgos fundamentales han de ser la actualidad informativa y la veracidad de la información.

Por lo que respecta a los cronistas de la guerra civil española en zona republicana, así como a las decenas de miles de personas que realizaron el mismo viaje entre 1936 y 1939, se puede decir que hay un componente específico que los diferenciaba de otros tipos de viajeros. No se trataba solamente de adentrarse en lo desconocido, de conocer al otro, ni dar testimonio de un conflicto bélico, sino que, como afirmó el corresponsal Frank Hanighen, antes o después «se convertían en otros distintos al atravesar los Pirineos» (Preston, 2007, p. 15). En los viajes a la República en guerra es como si los límites geográficos, e incluso culturales, se desvanecieran, en tanto que la inmensa mayoría de los hombres y mujeres que vinieron a España en esas fechas tras el golpe militar del general Francisco Franco, lo hicieron porque se sentían directamente concernidos por lo que ocurría en un país que no era el suyo, cuya lengua y cuya historia desconocían mayoritariamente, que les quedaba muy lejos, espacial y culturalmente, y por el que rara vez se habían interesado. Pero sentían que en la guerra de España se dirimía un conflicto que respondía a las grandes amenazas del convulso presente y, por tanto, les afectaba directamente: el enfrentamiento entre la libertad de los pueblos a decidir democráticamente su propio destino y la voluntad de unos pocos de impedirlo por la fuerza de las armas. En último extremo, estaba en juego la supervivencia de la democracia ante el ataque del fascismo. Ciertamente, se podría decir que esta descripción es válida para aquellos que vinieron de forma voluntaria a luchar en las Brigadas Internacionales o a ofrecer de cualquier otro modo su colaboración al gobierno de la República, también a los intelectuales extranjeros que vinieron y, sin combatir, se comprometieron desde el principio con la causa de la democracia poniendo su posible resonancia internacional al servicio de esta. Aquí podríamos citar a Ernst Hemingway, John Dos Passos, Josephine Herbst y Martha Gellhorn, de Estados Unidos; W. H. Auden, Stephen Spender y George Orwell, de Gran Bretaña; André Malraux y Antoine de Saint-Exupéry, de Francia; y Maria



Osten, Egon Erwin Kisch, Erika y Klaus Mann o Ernst Toller, de Alemania, algunos de los cuales actuaron como reporteros de forma puntual.

Distinto podría ser el caso cuando hablamos de periodistas profesionales, corresponsales de la prensa internacional enviados por sus respectivas publicaciones para informar sobre el desarrollo de la contienda. La mayoría estuvo en la zona republicana, que, pese a la censura existente, ponía menos impedimentos a la actividad periodística que la de los sublevados. Pero incluso algunos de los que llegaron sin compromiso antifascista previo acabaron abrazando la causa de la República, convertidos en «colaboradores activos» como consecuencia de lo que vieron (Preston, *ibidem*). Fueron testigos de las matanzas de civiles inocentes bombardeados desde tierra y aire por los aliados nazis y fascistas de Franco, así como del heroísmo de la gente de a pie que se apresuraba a participar en la lucha para defender el régimen democrático republicano. Al compromiso emocional surgido de estas vivencias se unía la convicción de que en esta guerra se decidía el futuro de Europa, la paz o una nueva guerra.

Lo que estos reporteros plasmaron en sus crónicas y en sus fotografías fue crucial a la hora de conformar la opinión pública de las democracias occidentales, y es de justicia recordar el valor y el talento de los hombres y mujeres que mostraron lo que sucedía en España y dejaron memoria de ello. Aunque menos conocidas, el reciente estudio de Bernardo Díaz Nosty, *Periodistas extranjeras en la guerra civil*, cifra en al menos 183 las mujeres periodistas que estuvieron en España durante la guerra, de las cuales el 91% lo hicieron en la zona republicana y fueron en su mayoría antifascistas y progresistas. Entre ellas, además de las escritoras que trabajaron en España de forma puntual, como Martha Gellhorn, Josephine Herbst o Erika Mann, hay que citar al menos a las dos periodistas noruegas Gerda Grepp y Lisa Linbaeck, cuya historia del Batallón Ernst Thälmann se publicó en 1937 en Madrid y en 1938 en Oslo.

A este grupo de mujeres pertenecieron Maria Osten y Gerda Taro, política y moralmente comprometidas con la República, que en sus obras dieron, fuera de nuestras fronteras, testimonio veraz y emocionado de aquello de lo que habían sido testigos durante su estancia en España.

2. LAS DOS MUJERES

Maria Osten y Gerda Taro formaban parte de una generación marcada por dos grandes experiencias históricas: la Primera Guerra Mundial, con unas dimensiones de deshumanización desconocidas hasta entonces, y las revoluciones rusa y alemana como expresión de un ansia colectiva de emancipación y justicia social frente al mundo anquilosado que había conducido a la gran guerra. Fue una generación de exilios, sin patria y sin hogar, dispuesta o forzada a partir, para la que el nomadismo se convirtió en forma de vida, que vivió en hoteles y que se vio enfrentada en menos de treinta años a una nueva conflagración mundial.

Para las mujeres, todo este movimiento de búsqueda de nuevos horizontes tuvo un significado especial, de género. Dio lugar a una nueva mujer, que en los



años veinte rompió con los roles tradicionales, se quitó el corsé, se cortó el pelo y acortó la falda y decidió estructurar de modo autónomo el curso de su vida, aunque eso no fuera tan sencillo (Cohen, 2020 [2009]).

Común a estas mujeres era el deseo de una vida determinada por ellas mismas, con relaciones de pareja libres de las convenciones y los afanes de posesión burguesa, algo que marcará su relación con los hombres. Esta necesidad de emancipación era entendida también en un sentido más amplio, que incluía su compromiso firme por una sociedad nueva más justa (Schlenstedt, 2010).

Maria Osten y Gerda Taro coincidieron en España en los años de la guerra civil, y ambas se comprometieron con la causa de la República. Aunque eran dos mujeres muy distintas por sus orígenes biográficos, por su carácter y trayectoria, ambas se movieron por ideas, impulsos y esperanzas semejantes.

En vida, a las dos se las conoció sobre todo como compañeras de sus muy conocidas parejas: el escritor, periodista y editor soviético Mijail Koltsov en el caso de María Osten, y el fotógrafo famoso y pronto mundialmente conocido Robert Capa, compañero de Gerda Taro. Pero las dos tenían entidad e iniciativas propias, decidían sus vidas, sus opciones ideológicas y laborales, sus manifestaciones artísticas y su compromiso político y social sin quedar anuladas por sus parejas.

3. MARIA OSTEN (1908-1942)

La periodista y escritora Maria Osten nació el 20 de marzo de 1908 con el nombre de Maria Greßhöner en Muckum, Westfalia, en una familia acomodada de terratenientes, donde trascurrieron sus primeros años, aunque la familia se trasladó después a Neugolz en Prusia Occidental. En 1922, a los quince años, interrumpió su formación escolar y se marchó a Berlín, huyendo de la atmósfera embrutecida y nacionalista de su entorno familiar y social. En Berlín vivió con una tía y con su hermana mayor, asistió a clases de pintura, trabajó como auxiliar en un sanatorio para tuberculosos, y en 1925 empezó a trabajar en la editorial Malik (Campos y Rudolph, 2014). Dirigida por Wieland Herzfelde, esta fue una de las principales editoriales alemanas de la República de Weimar hasta la llegada de los nazis al poder. Malik era una editorial de izquierdas en la que Maria conoció a los más importantes autores del momento, como el citado editor Wieland Herzfelde, Bertolt Brecht, Georg Grosz, Kurt Tucholsky, Serguei Tretiakov, Ilia Ehrenburg, Anna Seghers, Johannes R. Becher o Alfred Döblin. Afiliada al Partido Comunista Alemán desde 1927, publicó su primer relato, «Mehlgast», como Maria Greßhöner en la antología *24 neue deutsche Erzähler (24 nuevos narradores alemanes)*, que incluía a escritores como Joseph Roth, Ernst Gläser, Erich Kästner, Anna Seghers, Ernst Toller o Ludwig Renn (Barck, 2010). En 1929 conoció al director de cine soviético Yevgeni Cherbyakov (El-Akramy, 1998, p. 89), con el que contrajo matrimonio y se trasladó a la URSS. Por su trabajo en la editorial, María conocía a autores soviéticos como Vladimir Majakovski, Isaac Babel o Maxim Gorki, cuyas obras se publicaban en Malik, lo que sin duda contribuyó a su aprecio por la Unión Soviética y la vida en Moscú. No obstante, tras el fracaso de su matrimonio regresó a Berlín y a su trabajo



en la editorial Malik, así como al colectivo de intelectuales vinculados a esta. En 1930, John Heartfield, el gran autor de fotomontajes, hermano de Herzfelde, utilizó una imagen de los ojos de Maria para la cubierta de la novela de Ilia Ehrenburg *Die Liebe der Jeanne Ney* (*El amor de Jeanne Ney*). En 1932, todavía firmado como Maria Greßhöner, su relato «Zigelski hatte Glück» («Zigelski tuvo suerte») se incluyó en una nueva antología de jóvenes narradores, *30 neue Erzähler des neuen Deutschlands* (*30 nuevos narradores de la nueva Alemania*), junto a narraciones de Erich Kästner, Ernst Ottwald, Theodor Plivier y Oscar Maria Graf. Ese mismo año, el escritor Ludwig Renn y el compositor Ernst Busch presentaron a Maria al escritor soviético Mijail Koltsov, «una pareja desde entonces inseparable del mundo del *agitprop* en Europa» (Castillo, 2006, p. 40). Poco antes de la llegada al poder de los nacional-socialistas, Maria se trasladó con él a Moscú. Koltsov era el periodista estrella del diario *Pravda*, editor y presidente del comité internacional de la Unión de Escritores Soviéticos. La suya fue una relación no carente de tensiones, pues Koltsov estaba casado y lo seguiría estando, e incluso su mujer trabajaría también como periodista en España (El-Akramy, 1998, pp. 93-95). En Moscú, Maria encontró trabajo en el *Deutsche Zentral-Zeitung* (DZZ) (*Periódico Central Alemán*), un diario publicado en Moscú en lengua alemana (Denzer, 1993), y cambió su nombre por el de Maria Osten, como signo de su pertenencia a la URSS, aunque siguió formando parte de los círculos literarios alemanes en el exilio, tanto en Moscú como en otros países. En octubre de 1934 Maria Osten y Mijail Koltsov viajaron a la región del Sarre para conocer de cerca la situación de los comunistas ante el plebiscito sobre la adhesión del Sarre a Francia o a Alemania, previsto para 1935. Allí conocieron a una familia de obreros comunistas cuyo hijo, Hubert, de 14 años, habló con ellos de modo tan entusiasta sobre la Unión Soviética, que Koltsov y Osten propusieron a los padres que Hubert viajara con ellos a Moscú y pasara un año allí, para conocerla por sí mismo. Maria Osten trató esta historia en un libro publicado en ruso en Moscú con el título *Hubert en el país de las maravillas* (Brenner, 2012) que tuvo un extraordinario éxito. Sin embargo, al ganar los nazis el plebiscito del Sarre, Hubert no pudo regresar a su patria y tuvo que permanecer en la URSS, donde fue adoptado por Maria Osten y Koltsov, aunque la agitada e intensa vida de ambos les mantuvo con gran frecuencia alejados de Moscú.

Como corresponsal del DZZ y como escritora, Osten participó en los años siguientes en encuentros internacionales de escritores en la URSS, en Londres y en París. En este tiempo se fue perfilando como escritora y publicista y, tanto por su conocimiento de la élite intelectual alemana como por su capacidad de organización, fue una de las principales impulsoras del trabajo internacional de los escritores e intelectuales alemanes en el exilio entre Moscú, Praga y París, entre Sanary-sur-Mer, Niza, los países escandinavos y Londres. De hecho, en Moscú tuvo un importante papel en la creación de la revista alemana *Das Wort* (*La Palabra*) (1936-1939), la mejor revista literaria del exilio alemán, una hija del espíritu del frente popular, cuyos redactores jefes fueron Bertolt Brecht, Willi Bredel y Lion Feuchtwanger (Maas, 1990, pp. 197-205). Hasta el verano de 1936, viajó continuamente por Europa y en París formó parte de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (Schlenstedt, 1981, pp. 303-305), desarrollando una intensa actividad, propia de los intelec-



tuales que, en estos convulsos años, actuaban al servicio de la revolución mundial. Es cierto que, en todas estas actividades, detrás estaba la figura de Koltsov, lo que daba lugar a comentarios envidiosos, sobre todo por parte de hombres que hubiesen querido otro tipo de relación con ella, como Brecht, Feuchtwanger, Bredel o Erpenbeck. Por el contrario, las mujeres la admiraban y llamaba la atención por su elegancia y belleza, valga como ejemplo la opinión de Ruth Berlau, una de las colaboradoras de Brecht, que la consideraba la mujer más hermosa que había conocido (El-Akramy, 1998, p. 228).

Tras el estallido de la guerra civil española el 18 de julio de 1936, Koltsov llegó a España el 8 de agosto como corresponsal especial del diario *Pravda* y como consejero político de las autoridades republicanas, con gran influencia en los principales círculos políticos y militares de la República, siendo para muchos los ojos y los oídos de Stalin en España. Osten llegó a Madrid a principios de septiembre procedente de París, como enviada especial del *DZZ*. Desde la capital de España desarrolló una diversidad de actividades, además de la redacción de sus artículos y su participación en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Como para muchos otros exiliados comunistas, para Maria Osten su actividad en España formaba parte de un compromiso antifascista activo y un reto personal dentro de su existencia como exiliada. Esta dimensión política estuvo en todo momento acompañada de una intensa implicación personal y emocional con la realidad de la situación de la España republicana.

4. GERDA TARO (1910-1937)

La fotoperiodista Gerda Taro nació como Gerta Pohorylle en Stuttgart (Alemania) el 1 de agosto de 1910, en el seno de una familia judía acomodada de ascendencia polaca, por lo que ella tenía la doble nacionalidad. Creció en Leipzig y fue una excelente alumna a la que se le daban bien los idiomas, lo que completó con una estancia en un internado en Suiza, donde aprendió francés.

Gerta, de regreso en Leipzig, estudió secretariado y empezó a frecuentar círculos del SAP (Sozialistische Arbeiter Partei), el Partido Socialista Obrero, una escisión izquierdista del Partido Socialista Alemán SPD (Sozialistische Partei Deutschlands) en el exilio, aunque también tenía amigos pertenecientes a las juventudes comunistas. Mes y medio después de la llegada de Hitler al poder en 1933, fue detenida, acusada de repartir panfletos antinazis. Gracias a la intercesión de la embajada de Polonia fue puesta en libertad y al salir de la cárcel emigró a París con una amiga. Era el final del verano de 1933 y tenía 23 años (Schaber, 1994; Maspero, 2010).

En París conoció a Endre Ernő Friedmann, un judío nacido en Pest (Hungría) en 1913, también en el seno de una familia acomodada, y que por su actividad política se había visto forzado a abandonar su país en 1931. París era el centro de los numerosos refugiados antifascistas centroeuropeos, y los dos se movían en los mismos círculos. Eran jóvenes y guapos, alegres, ambiciosos, amaban la vida y la libertad, se enamoraron y en 1935 se fueron a vivir juntos. Sobrevivían con los



fotorreportajes que André (había adaptado su nombre al francés) vendía a diferentes medios, y los empleos de ella como secretaria. André enseñó a Gerta la técnica fotográfica y ella consiguió trabajo en la agencia Alliance Photo, donde aprendió el funcionamiento interno de una agencia fotográfica. Pero en el clima xenófobo que se respiraba en Francia, André Friedmann seguía sonando demasiado a extranjero y a judío. Y decidieron inventar, realmente inventó Gerta, con su carácter decidido y optimista, la figura de Robert Capa, un fotógrafo americano, rico, elegante y célebre, en esos momentos en Europa, que cobraba por sus fotos el triple que André Friedmann. Ella era ahora Gerda Taro, los dos eran nombres breves, sugerentes, de origen indeterminado (Maspero, 2010, p. 47 y ss.). La estrategia dio sus frutos, pero también los reportajes de Capa desde esa primavera de 1936 eran excelentes. Publicaciones como *Vu*, *Ce soir* y *Regards* compraban sus trabajos, Alliance Photo le contrató con sueldo fijo y, mientras, Gerda vendía las fotos en el extranjero. Formaron un equipo y decidieron firmar indistintamente las fotos de ambos como Capa y trabajar con una Leica y una Rolleiflex, las nuevas máquinas fotográficas portátiles que generaron un nuevo fotoperiodismo. Frente a la escasa movilidad de la anterior cámara fija de placas, que necesitaba un trípode para apoyarse, la Leica y la Rolleiflex eran rápidas, ligeras, capaces de capturar hasta treinta fotografías por carrete, y favorecían la presencia ágil del fotógrafo en el lugar de la acción; además permitían multiplicar las tomas desde distintos ángulos y elegir después las mejores imágenes. Con ellas, jóvenes fotógrafos, como Robert Capa, Gerda Taro y unos pocos más, crearon la nueva figura del fotoperiodista de guerra. Antes no existían las fotos de guerra en las trincheras, por primera vez la fotografía bélica podía captar la imagen durante la batalla, no antes o después.

A finales de julio de 1936, cuando era evidente que lo que ocurría en España era algo más serio que un nuevo levantamiento militar, Taro y Capa consiguieron que la revista *Vu* los enviara al país como fotorreporteros y, junto a su amigo, el refugiado polaco David («Chim») Seymour, también fotógrafo, llegaron a Barcelona el 5 de agosto de 1936.

5. EN ESPAÑA

Taro y Capa llegaron a España antes que Koltsov y Osten. No tenemos ningún testimonio escrito al respecto, pero los cuatro se tienen que haber conocido. Se movían en los mismos círculos, en los hoteles en Madrid, por ejemplo, el célebre Hotel Florida, o el Gaylord, en los que a diario se encontraba un abigarrado público formado por intelectuales, escritores y periodistas, intérpretes, espías, interbrigadistas, traficantes de armas, milicianos, representantes de organizaciones humanitarias, etc. (Vaill, 2014). Hay fotos de Capa en las que está Koltsov, y, desde luego, los cuatro coincidieron en el II Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura que se celebró en Valencia, Madrid y Barcelona en julio de 1937, y se relacionaban con los mismos círculos de personas, combatientes, corresponsales extranjeros e intelectuales, así como con los españoles de la Alianza de Intelectuales Revolucionarios que encabezaban Rafael Alberti y María Teresa León.





Esto, por no hablar de que el trabajo de Osten y Taro, como cronista y como fotorreportera, las llevó a coincidir en los frentes y, sobre todo, en la retaguardia. Las dos se plantearon y se esforzaron por dar respuesta a las mismas preguntas, cómo plasmar, con palabras o imágenes, la realidad de una guerra en la que no solo morían los combatientes, sino que por primera vez la población civil también era objetivo bélico, y en la que la actualidad estaba tanto en el frente como en la retaguardia. Y junto al horror de tanta muerte y destrucción, reflejar la contradicción del valor de un pueblo que defendía su libertad afirmando la fuerza de la vida, y hacerlo de manera que la emoción y el compromiso que les impulsaba a ellas penetrara en las conciencias de quienes no sabían lo que ocurría en España¹.

Como ya se ha mencionado, los primeros en llegar a España fueron Taro y Capa, concretamente a Barcelona, el 5 de agosto de 1936. Sus primeros encuentros con la situación bélica tuvieron lugar pues en la retaguardia, y lo que encontraron fue una ciudad desbordante de entusiasmo al haber sofocado la sublevación militar. Sus fotografías muestran a milicianas con mono azul portando armas y haciendo la instrucción, a niños jugando en las barricadas, trenes abarrotados que partían hacia el frente y milicianos en una pausa. En todas ellas se puede apreciar ya lo que será una característica esencial de sus reportajes fotográficos: las imágenes de un individuo o de un grupo como encarnación del colectivo, que reflejan el entusiasmo desbordante de un pueblo que repele la agresión fascista. Además, gracias a la nueva técnica, estas imágenes ofrecen una nueva cercanía a la realidad, el espectador siente que penetra en el acontecimiento. Es el fotorreportaje moderno, en el que la foto es más objetiva, pues se acerca más a la realidad, pero al mismo tiempo es más comprometida, pues, al enfocar el hecho desde el punto de vista de quien participa en él, implica directamente al espectador.

En sus fotografías, Taro utilizaba una Rolleiflex, Capa, una Leica, aunque también las intercambiaban, lo que dificultará establecer la autoría de cada foto, ya que en principio todas llevaban la firma de Capa. Esta confusión se dará también con algunas de su amigo, el ya citado David («Chim») Seymour, pues los tres, que a menudo coincidían en los lugares y los temas, enviaban juntos los negativos a revelar a París.

Desde Barcelona, desde no pudieron acceder al frente, como era su deseo, se dirigieron a Madrid. Lo que encontraron fue algo muy distinto: la ciudad se preparaba para afrontar la guerra, mientras en la sierra de Guadarrama tenían lugar duros combates a los que los periodistas no tenían permitido acceder.

Lo que Taro y Capa buscaban era la fotografía a ras del suelo, la cercanía al lugar en el que se estaba haciendo la historia, donde estaban sus verdaderos protagonistas, sin temor al riesgo, pues creían en el poder de la fotografía para desvelar la verdad y en su capacidad de penetrar, a través de la retina, en la conciencia

¹ Esta contradicción entre muerte y fuerza de la vida es una constante también en las crónicas del viaje a España en 1938 de Erika y Klaus Mann (Mann, E., 2000; Mann, K., 1993; y Mann, E. y K., 2024).

de los lectores. Ahora era posible obtener imágenes directas del frente. Con ellas, y con las de una retaguardia que mostraba las consecuencias de la guerra en la población civil, estos nuevos fotoreporteros causaron un enorme impacto en la opinión pública internacional con el objetivo de moverla a favor de la República Española.

Según su biógrafo Richard Whelan, Capa decía que «ante una guerra hay que odiar o amar a alguien, tomar partido, sin lo cual no se soporta lo que ahí ocurre». Para Capa y Taro, la guerra de España no era solo la aventura del primer gran trabajo en equipo como fotoperiodistas de guerra, sino que la sentían como un combate propio, en el que participaban con su cámara como arma, aunque esto también supusiera poner en riesgo su vida. Por eso deseaban plasmar una victoria republicana, y partieron por primera vez hacia Andalucía, donde el general Miaja planeaba tomar la ciudad de Córdoba, en manos de los sublevados. Allí no asistieron directamente a los combates, por lo que hicieron varias tomas de soldados republicanos cargando unas ametralladoras y en situación de combate. Ahora bien, la foto que iba a quedar como icono de los enfrentamientos en la provincia de Córdoba, y de la guerra civil española por extensión, es la famosa del miliciano cenetista en el momento en que era herido de muerte cuando corría ladera abajo. *Vu* la publicó en su número de septiembre de 1936 e inmediatamente se convirtió en una imagen histórica, que alcanzó verdadera resonancia internacional cuando la revista *Life* la reprodujo en julio de 1937 con el pie de foto: «La cámara de Robert Capa capta a un soldado español en el momento preciso en que un proyectil le atraviesa la cabeza y es abatido en el frente de Córdoba».

Décadas después de su publicación se han planteado diversas hipótesis sobre el carácter auténtico o preparado de la foto, sobre la identidad del miliciano, así como sobre su fecha y localización, que hoy día parecen haber sido aclaradas (Penco Valenzuela, 2011). Tras este viaje, Taro y Capa regresaron a París, con lo que concluyó su primera estancia en España.

Por su parte, también María Osten pisó suelo español en Barcelona, pero un mes después que los fotoperiodistas, y la impresión que tuvo de la ciudad fue muy distinta. Lejos de la atmósfera vibrante de los primeros días de la contienda, lo que llamó su atención fue la miseria, la pobreza del barrio del puerto, y la destrucción de los edificios, que despertaron en ella una tremenda sensación de desolación.

Una semana después de su llegada, se desplazó con Koltsov al frente de Aragón, donde por primera vez se enfrentó a la cercanía de la guerra, los disparos y cañonazos, los cadáveres de milicianos muy jóvenes, casi niños todavía, que esperaban al anochecer para ser enterrados. Un horror ante el que comenzó a plantearse (Cohen, 2020 [2009], p. 341) lo que sería su gran conflicto como periodista, cómo transmitir esos hechos de forma veraz y vívida para que el lector los «sienta» con toda su crudeza y se vea impelido a actuar para combatirlos.

Desde Barcelona viajaron a Madrid, a la vez retaguardia y frente de batalla. En su recorrido por la ciudad pudo observar cómo hombres, mujeres y niños construían barricadas con adoquines, vio a las mujeres haciendo colas para conseguir algo de comida, visitó el barrio obrero de Tetuán y se informó sobre el terror fascista que sufría la población, los fusilamientos masivos de soldados y oficiales, sindicalistas y militantes de partidos de izquierda, mujeres y niños (Cohen, 2020 [2009], p. 345).





Sobre todo, niños. Durante esta estancia en Madrid se alojó en el Hotel Gaylord, donde vivían los corresponsales soviéticos y era un centro de reunión y encuentro para combatientes e intelectuales. Desde allí, además de escribir sus reportajes, y como parte de sus actividades políticas paralelas, estuvo ayudando a sus colegas con el envío de sus crónicas a las correspondientes publicaciones, visitando hospitales, campamentos de pioneros y orfanatos e intentando conseguir que se estableciera una relación entre la Federación de Pioneros de España y la organización de pioneros de la escuela Karl-Liebknecht de Moscú. En otros artículos² publicados en el *DZZ*, como en el primero de 16 de octubre de 1936, titulado «Spanische Kinder» («Niños españoles»)³, su atención se centró en los niños que habían quedado huérfanos o sin hogar y que sufrían las calamidades de la guerra en una ciudad asediada, donde los bombardeos se cobraban vidas a diario y donde, a diario también, tras la muerte, se retomaba la vida. Desde finales de agosto los *Junkers* alemanes habían intensificado los bombardeos sobre la ciudad y a finales de septiembre el cerco de los rebeldes a Madrid los había llevado a 25 kilómetros de la capital. Conmovida y conmocionada por estos hechos, Maria Osten decidió adoptar a un niño español y llevarlo con ella a la Unión Soviética⁴. Como expuso en su artículo «Ich suche ein spanisches Kind» («Busco un niño español») (*DZZ*, 29 de octubre 1936), el proceso no fue fácil, pero finalmente, en octubre de 1936, pudo adoptar a un niño de año y medio que había sido encontrado en un vagón de tren junto a sus padres muertos y al que habían dado el nombre de Chemino.

El conocimiento y el trato directo que Maria Osten tenía con los escritores e intelectuales del exilio alemán, tanto por su labor editorial durante años como por la ya mencionada participación en la redacción de la revista *Das Wort*, la convertían también en la persona ideal para llevar a cabo determinadas actividades de carácter político. Así, a principios de noviembre de 1936 concluyó su primera estancia en España para regresar a Moscú —llevando consigo al niño—, con el fin de acompañar al escritor Lion Feuchtwanger, que había recibido y aceptado una invitación para visitar la Unión Soviética. La invitación tenía carácter propagandístico, pues con ella se esperaba contrarrestar el efecto negativo para el exilio antifascista de dos acontecimientos problemáticos para la Unión Soviética: por un lado, la publicación del libro *Retour de l'URSS*, del escritor francés André Gide, que contenía algunas críti-

² Los artículos de Maria Osten publicados en el *Deutsche Zentral-Zeitung* a partir de septiembre de 1936 se recopilaron en 1937 con el título *Reportajes españoles* en ruso. En 1986, Walter Nojowski, con el título «Maria Osten. Spanische Reportagen», recopiló y publicó casi todos en la revista *Neue Deutsche Literatur (Nueva literatura alemana)*, editada por la Asociación de Escritores de la República Democrática Alemana. Además de los contenidos en esa edición, hemos podido localizar «Ich suche ein spanisches Kind», del 29 de octubre de 1936, también en el *DZZ*, así como el posterior artículo «Madrid», de julio de 1938, publicado en el *Deutsche Volkszeitung (Periódico Alemán del Pueblo)*, de París.

³ En Campos y Rudolf (2014), hay una traducción de este artículo.

⁴ Cohen (2020, p. 37) sugiere que, a consecuencia de un aborto tras una violación en su adolescencia, Maria no podía tener hijos. A su vez, El-Akramy (1998, p. 202) apunta que el aborto pudo haber tenido lugar durante su estancia en Berlín.

cas a la URSS; por otro, las purgas, bajo la forma de juicios políticos, que se estaban llevando a cabo en Moscú contra quienes habían sido protagonistas de la revolución soviética, ahora acusados y condenados por traición (Cohen, 2020 [2009], p. 353) (El-Akramy, 1998, pp. 205-207). Durante esa estancia, Osten acompañó a Feuchtwanger en todo momento, incluso a una audiencia con Stalin, y permaneció con el escritor hasta enero de 1937. Poco después realizó una gira de conciertos y recitales por la República Soviética del Volga acompañando al cantante y actor Ernst Busch y al poeta Erich Weinert, a los que durante el viaje convenció para que fueran con ella a España y actuaran allí. Durante ese tiempo, el pequeño Chemino, ahora convertido en Jusik, un español ruso, como decía Maria Osten, se quedó con amigos en Moscú (El-Akramy, 1998, p. 210).

Volviendo ahora a Gerda Taro, esta regresó con Bob Capa a España en febrero de 1937, en lo que fue su segundo viaje. Taro empezaba a querer un reconocimiento como fotógrafa con su propio nombre, pues constataba que la firma Capa del equipo le hacía famoso a él, mientras ella quedaba invisibilizada. Consciente de la crisis, él le propuso matrimonio, pero ella no aceptó, pues quería seguir siendo una mujer libre, sin ataduras. Los dos viajaron a Andalucía, donde tras la caída de Málaga el 8 de febrero se produjo la «desbandá», el episodio más terrible vivido en Andalucía durante la guerra: la huida de entre 100 000 y 150 000 civiles por la carretera de Málaga a Almería. Encajonados entre las laderas de piedra que llevan a Sierra Nevada y los acantilados del mar, los regueros de familias fueron sometidos, durante dos semanas, al fuego inclemente de los buques de guerra fascistas secundados por los bombardeos de los pilotos alemanes e italianos. Taro y Capa no llegaron a cubrir la caravana de refugiados, pero sí sus primeros días en Almería. Sus fotos expresan la indefensión, el desvalimiento y la pobreza absoluta de familias diezmadas que lo habían perdido todo. Por primera vez el reportaje, publicado en *Ce Soir*, llevaba la firma «Capa & Taro».

A finales de la primavera de 1937 Taro y Capa volvieron por tercera vez juntos a España, donde la actualidad bélica les condujo de nuevo a Andalucía. Su objetivo era testimoniar la resistencia republicana ante la ofensiva franquista en el frente en torno a Peñarroya y Pozoblanco, una rica zona minera y paso natural en Sierra Morena. El 24 de junio la pareja llegó hasta el cuartel general del Segundo Batallón Chapaiev, de la XIII Brigada Internacional, que reunía en sus filas a españoles y voluntarios internacionales de 21 nacionalidades. En su *Diario de la guerra de España*, el escritor alemán Alfred Kantorowicz, comisario político de la unidad, relató los pormenores de esa estancia. La llegada de los dos reporteros, especialmente la de Gerda, con «pantalones, una boina calada sobre su bonito pelo rubio-rojizo y un pequeño revólver a la cintura» (Kantorowicz, 1982, p. 327), causó una auténtica conmoción en la unidad, algo que Hans Quaeck plasmó en su dibujo titulado «Achtung, Aufnahme!» («¡Silencio, se rueda!») (Schaber, 1994, p. 161). En él, los soldados se lavan, afeitan y acicalan rodeando la figura de Gerda, como actores preparados para la acción. Por su parte, Taro y Capa, armados con sus máquinas y una cámara cinematográfica, se centraron en la reconstrucción de la victoria republicana en La Granjuela, en un «simulacro de ataque», para un reportaje fotográfico y como parte de un documental propagandístico. Se trataba no solo de tomar fotos



sueñas, sino de plasmar un episodio histórico completo, reproduciendo unos hechos ocurridos con la concentración y configuración de un relato, de forma que resultara aún más vívida que la propia realidad, sin perder por ello un ápice de su verdad. Su prioridad, no obstante, era documentar el acontecimiento bélico en directo, por lo que al día siguiente los fotógrafos tomaron la iniciativa y se sumaron a los soldados en su intento por alcanzar la arriesgada posición de una compañía polaca, cuyos integrantes fueron filmados por Gerda, mientras los soldados se esforzaban por alejarlos del peligro (Schaber, 1994).

Por su parte, Maria Osten regresó a España en su segundo viaje en febrero de 1937, en compañía del actor y cantante Ernst Buch, que haría una gira de conciertos en España ante diferentes unidades de las Brigadas Internacionales. Primero fueron a Valencia y después a Albacete, donde Busch dio su primer concierto ante más de 2000 interbrigadistas y comenzó su recopilación de canciones de los brigadistas en alemán, español, inglés, francés e italiano que, con la cooperación de Osten, formarían el *Cancionero de las Brigadas Internacionales*. Testimonio de la cercanía de Maria a las Brigadas fue no solo la colaboración para la configuración de la publicación central *Volontaire de la Liberté* en su edición alemana, sino también la publicación de un artículo suyo «Spanische Freiheitskriege. Historie und Gegenwart» («Guerras de liberación españolas. Historia y presente») en *Volontaire de la Liberté* (Schlenstedt, 1981, p. 272). Con él intentaba Osten suplir, aunque fuera de forma rudimentaria, el desconocimiento general entre los brigadistas de la historia de España, estableciendo un paralelismo forzado entre la situación actual y otras del pasado histórico español. Así mismo consta que el comisario Heiner Rau del batallón alemán Thälmann, encargó a Maria Osten la redacción de la historia de la unidad con todo el material escrito y fotográfico que aportaran sus integrantes, si bien esta propuesta no llegó a cuajar (Schlenstedt, 1981, p. 281).

Osten, por su parte, se dirigió a Madrid y volvió al Hotel Gaylord, donde estaba Koltsov. Lo que encontró a su regreso fue una ciudad devastada, pero que no se rendía, que resistía en la batalla de Madrid y luchaba con dureza en la carretera de el Escorial y conseguía detener a los rebeldes, lo mismo que ocurría en la batalla del Jarama. A mediados de marzo viajó con Koltsov a Guadalajara, donde los republicanos estaban derrotando a las fuerzas fascistas, constituidas en su mayor parte por numerosas tropas italianas enviadas por Mussolini. Dos artículos trataron la actualidad de esta batalla y esta victoria, «Guadalajara», con fecha de 15/16 de marzo de 1937 y «Der Sieg bei Brihuega» («La victoria de Brihuega»), del 19 de marzo de 1937. En ambos casos, Maria Osten escribió sobre los enfrentamientos, documentando la participación de las tropas italianas y denunciando así el incumplimiento por parte de Mussolini de los acuerdos de no intervención que atenazaban a la República y le impedían adquirir las armas necesarias para combatir a los sublevados y sus aliados. También subrayó la diferencia de trato que recibían los numerosos presos y heridos italianos, e incluso los muertos, que eran enterrados por los soldados de la República. Pero, por encima de todo, su objetivo era plasmar con fuerza la presencia de la guerra y sus consecuencias. Para ello encontró Osten un estilo distinto del de sus reportajes sobre la vida en la retaguardia, en este caso con un tono carente de emociones, aunque sea igualmente patente su toma de partido apasionada por la causa



republicana. En «Guadalajara» y «Brihuega» encontramos frases objetivas y escuetas, imágenes como fogonazos, cada uno de los cuales ilumina un hecho singular y concreto. Es como si el ojo no fuese capaz de captar todo lo que le circunda de una vez y hubiese de ir reuniendo los hechos registrados uno a uno, construyendo con esos fragmentos un nuevo discurso capaz de mostrar la desoladora realidad. Nada parece afectar al narrador, que enuncia fríamente cada uno de esos hechos:

Es ist dunkel, am Himmel sind nur wenige Sterne. Wir halten vorm Hospital. Sanitäter heben Verwundete aus den Wagen. Einige Soldaten weigern sich, sich tragen zu lassen. [...] Im Hospital werden 38 verwundete gefangene Italiener eingeliefert. Einige von ihnen werden schon kurze Zeit später operiert. [...] Wir fahren weiter zur Front. [...] Rechts und links vom Wege hin und wieder Tote, sie liegen schon seit Tagen dort. Die Toten wurden nicht weggetragen, sie blieben liegen, wo sie gefallen waren. Erst die republikanischen Soldaten beerdigen sie⁵. (Nojowski, 1986)

Resulta relevante señalar que en Brihuega estuvo también Gerda Taro, que plasmó la victoria republicana en unas fotos que se reprodujeron en *Regards, Ce soir* y *Schweizer Illustrierte* con la firma, esta vez ya, de Foto Taro.

El problema de reproducir la realidad de la guerra en el relato, que Maria Osten en los dos artículos citados resolvió con un estilo cercano al documentalismo y los postulados de la *Neue Sachlichkeit* (*Nueva objetividad*), no implicaba sin embargo que quedara definitivamente resuelto para ella. De hecho, en su siguiente artículo «Frühling in Madrid» («Primavera en Madrid») (*DZZ*, finales de abril de 1937), hay una reflexión personal explícita sobre cómo hacerlo para que el receptor sienta esa realidad en su propio cuerpo y se vea así impelido a la acción solidaria para cambiarla. Es decir, en un presente en guerra, el inventario escueto de los hechos, desprovisto de todo adorno, puede no ser suficiente. Aunque refleje objetivamente la realidad, es preciso llegar al lector, apelar directamente a él y conmoverle para que actúe. Y esto presupone la implicación emocional del narrador, actuar frente a su propia conmoción:

Es ist keine Anklage. Es ist kein Aufruf. Beides hielte die Feder aus. Was schwer ist, ist die Wahrheit, die Wirklichkeit auf Papier den Menschen so nahezubringen, dass sie den Krieg fühlen. Wenn wir von Madrid erzählen, dann müsste die Feder gleichzeitig filmen, in Farben malen, fotografieren und zu den einzelnen so sprechen, dass er alles wie am eigenen Leibe verspürt, dass er es miterlebt, nicht schla-

⁵ Es de noche. Hay pocas estrellas en el cielo. Paramos delante del hospital. Los sanitarios ayudan a los heridos a salir del vehículo. Algunos soldados rechazan la ayuda. [...] Treinta y ocho prisioneros italianos heridos son ingresados en el hospital. Algunos son operados poco después. [...] Avanzamos hacia el frente. A derecha e izquierda del camino, una y otra vez, muertos. Yacen allí desde hace días. No se llevan a los muertos, quedan tendidos donde han caído. Son los soldados republicanos los que los entierran. (La traducción es mía).



fen kann, bevor er es dem anderen mitgeteilt hat und mit dem andern nicht bereit ist, zu helfen⁶. (Nowojski, 1986)

Una perspectiva que recuerda las palabras de Robert Capa, extensibles a Gerda Taro, «si una foto no es buena, es que no has estado suficientemente cerca», tanto física como emocionalmente (Whelan, 2003).

Poco después, a mediados de marzo de 1937, se publicó su último artículo conocido en el *DZZ*: «Die Schulung der republikanischen Volksarmee» («La formación del ejército republicano»), sobre la formación del Ejército Popular de la República. Osten describe cómo, en el año de guerra transcurrido, lo que fue un ejército improvisado de milicianos se había ido transformando a base de ejercicio y disciplina en un ejército profesional, incluso hasta en los uniformes y el calzado —botas frente a zapatillas, por ejemplo—. También se combate el analfabetismo, con clases especiales en las que los soldados aprendían a leer y escribir, del mismo modo, apunta Osten, que los Brigadistas Internacionales aprendían algunas palabras de español.

6. EL II CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES PARA LA DEFENSA DE LA CULTURA

Se celebró en Valencia, Madrid, Barcelona y París entre el 4 y el 17 de julio de 1937 y fue el mayor acontecimiento de resonancia internacional organizado por la República. A España acudieron los más destacados escritores antifascistas, en torno a 110 delegados de 28 países, entre los que estuvieron Maria Osten junto a otros escritores alemanes y Mijáil Koltsov como parte de la delegación soviética (Aznar Soler y Schneider, 1987).

Como había ocurrido en los congresos anteriores de Londres y París, se trataron diferentes temas, pero todas las reflexiones giraron en torno al papel del escritor en la sociedad y en relación con la guerra civil en España. En su intervención del 8 de julio, Maria Osten habló del deber de transmitir al mundo entero la verdad y la realidad de lo que sucedía en España y, frente al fascismo, defender la cultura con la fuerza y el poder de la palabra. Así mismo, retomando sus reflexiones del artículo «Frühling in Madrid», animó a los escritores a buscar aquellos procedimientos que hagan al lector sentir como propia la realidad de la guerra y, en consecuencia, a implicarse en la defensa de la democracia republicana, porque, como en «Frühling in Madrid», frente a la muerte al final se impondría la vida:

⁶ No es una denuncia. No es un llamamiento. La pluma podría con ellos. Lo difícil es explicar a la gente la verdad, la realidad, sobre el papel, de tal modo que sientan la guerra. Cuando hablamos de Madrid, la pluma debería filmar al mismo tiempo, pintar con colores, fotografiar y hablar a cada persona de forma que sienta todo como en su propio cuerpo, que lo viva, que no pueda dormir hasta que no se lo haya contado a otro y no estén dispuestos, él y el otro, a ayudar. (Traducción de *El Mono Azul*, año II, n.º 34, 30 de septiembre de 1937). El texto completo se encuentra también en Pérez (2008, pp. 304 -306).

En ningún lugar del mundo la muerte siega hoy tan brutalmente la vida como en Madrid; pero tampoco en ninguna ciudad del mundo, esto lo deben decir ellos mismos, la voluntad de vivir se expresa tan naturalmente como en Madrid. Eso no es fatalismo, eso es la victoria de nuestra vida que, después de cualquier catástrofe, se impone y se afirma. (Aznar Soler y Schneider, 1987, vol. III, p. 144)

En el congreso estuvieron también Robert Capa y Gerda Taro como fotógrafos acreditados. La escritora Elena Garro, esposa del poeta Octavio Paz, recuerda en sus memorias la impresión que le causaron Gerda y Robert: «formaban una pareja muy hermosa (...) a ambos los rodeaba una aureola trágica, romántica, de aventureros jóvenes, bellos y enamorados» (Garro, 1992). Después de la inauguración, Capa partió hacia París.

7. FINALES

7.1. GERDA TARO

Taro permaneció en Madrid, alojándose en la sede de la Alianza, donde era muy estimada por su carácter animoso y alegre tanto por los españoles como por los corresponsales extranjeros con los que coincidía. Desde allí siguió cubriendo las actividades del congreso, pero su atención se centraba en la batalla de Brunete, la gran ofensiva republicana para liberar Madrid. *Ce Soir* y *Regards* publicaron varias páginas con sus reportajes del congreso y de la toma de Brunete por los republicanos, que causaron sensación. Tras unos días en París, la última vez que Capa la vería con vida, Gerda regresó a Madrid, de donde no llegaban buenas noticias. Las tropas republicanas sufrían bombardeos cada vez más intensos y Gerda iba prácticamente todos los días al frente, buscando la primera línea de fuego, para documentar, no solo como testigo sino como partícipe del acontecer bélico, el infierno en el que acabarían muriendo más de 25 000 soldados republicanos. El 25 de julio, un día antes de su previsto regreso a París, Gerda volvió al frente. Los franquistas habían recuperado Brunete y ella quería tomar fotos de última actualidad. Serían realmente las últimas: un tanque fuera de control chocó con el coche en el que iba subida en el estribo y la aplastó. La llevaron inmediatamente al hospital de campaña instalado en El Escorial, donde falleció en la mañana del 26 de julio de 1937. Capa, en París, se enteró al día siguiente y quedó roto de dolor e inconsolable, reprochándose a sí mismo el haberla dejado sola en España. La noticia obtuvo resonancia internacional, tanto por ser la primera fotoreportera de guerra que había perdido la vida en el ejercicio de su profesión, como por su encanto personal, su espíritu de lucha antifascista, su alegría y su energía contagiosas (Schlenstedt, 1981, p. 307). Su fallecimiento produjo una verdadera conmoción en la España republicana, que le dio una emocionada y multitudinaria despedida, tanto en Madrid como en Valencia. Su féretro fue acompañado por representantes de la Alianza de Intelectuales Antifascistas hasta Valencia, desde donde viajó a la frontera francesa para ser enterrada en París. Allí la prensa francesa se hizo amplio eco de su muerte, y el Partido Comunista Francés –pese a



no ser militante— encabezó la impresionante procesión funeraria que siguió al féretro hasta el cementerio de Père-Lachaise, donde Gerda Taro fue enterrada un día antes de su veintisiete cumpleaños (Olmeda, 2007). Por su parte, *El Mono Azul*, la revista de la Alianza de Escritores Revolucionarios, le rindió homenaje póstumo en dos de sus números con varios artículos y un poema de Luis Pérez Infante⁷, reflejo del sentimiento de los integrantes de la Alianza por su fallecimiento.

7.2. MARIA OSTEN

En los meses siguientes tras el Congreso de Escritores, Osten siguió en España: colaboró en la producción de los discos de canciones de las Brigadas Internacionales de Ernst Busch y continuó su trabajo para la prensa española y alemana del frente, como se ha citado más arriba. Su labor encontró reconocimiento explícito en la publicación en español del ya citado artículo «Primavera en Madrid» el 30 de septiembre de 1937 en *El Mono Azul*, en un número dedicado a los escritores alemanes.

A la vista de los problemas existentes en la redacción de la revista *Das Wort*, derivados de la dispersión geográfica de sus autores y las consiguientes dificultades de comunicación, de los que se habían quejado repetidamente Brecht y Feuchtwanger, se tomó la decisión de crear una redacción exterior en París, para la que se propuso a Maria Osten. El traslado a París tenía sus ventajas, en unos momentos de tremenda inseguridad, cuando la situación bélica de la República iba empeorando y aquellos que regresaban a sus países de origen, incluidos los soviéticos, solo encontraban dificultades (El-Akramy, 1998, p. 228).

Koltsov ya estaba desde noviembre de 1937 en Moscú, a donde, tras la caída del frente Norte, había sido requerido por Stalin para informar sobre el desarrollo de la guerra en España (Hemingway en Regler, 1976), y se quedó allí para terminar de escribir su libro *Diario de la guerra de España*. En marzo de 1938, Maria comenzó en París con su labor de redacción en *Das Wort*, a la que se entregó con dedicación, contando con el apoyo de Feuchtwanger, Bredel y Brecht. El resultado fue muy positivo, pues el funcionamiento de la revista mejoró pronto de forma sensible. Además, continuó escribiendo, en una colección perdida de relatos cortos titulada *Satirische Novellen*, y en su novela *Kartoffelschnaps (Aguardiente de patata)*, que no se llegó a publicar, salvo un capítulo que había aparecido en *Das Wort* (El-Akramy, 1998) con el título «Ostelbien»⁸. El 21 de febrero de 1938 habló en el SDS (Schutzverband Deutscher Schriftsteller), la asociación de escritores alemanes en el

⁷ *El Mono Azul*, de 29/7/1937, «Gerda Taro, nuestra camarada, ha muerto», de Vicente Salas Viu y «Así era Gerda», de M. (María Teresa León), y *El Mono Azul*, de 12/8/1937, con el poema «A Gerda Taro, muerta en el frente de Brunete», de Luis Pérez Infante, y «Adiós a Gerda Taro», de Córdova Iturburu.

⁸ En *Das Wort*, n.º 4-5, abril-mayo 1937, pp. 101-107.

exilio, junto con la periodista noruega Gerda Grepp, sobre periodismo de guerra (Schlenstedt, 1981, p. 304).

También en París publicó en el *Deutsche Volkszeitung*, a finales de julio de 1938, su último artículo conocido. Su título es «Madrid» y es un canto de amor a la ciudad, en el que resuena el anuncio de la retirada del frente de las Brigadas Internacionales:

Wo auch Deine Heimat sein mag, Deine andere Heimat ist Spanien, und Dein Haus ist Madrid. Abschied von Madrid! Du kannst von dieser Stadt nicht Abschied nehmen. Wo Du auch hingehst, wo Du auch hinkommst, Du nimmst sie immer mit, denn sie lebt in Dir. Und es wird Dir gelingen, sie den anderen, die sie nie sahen, so nahe zu bringen, dass sie glauben, sie seien auch in dieser Stadt gewesen. Und sie werden mit Dir diese Stadt verteidigen⁹. (Osten, 1938)

En el mismo periódico se informa de que el 21 de noviembre leyó en el SDS su relato *Die Reise nach Spanien (El viaje a España)* (Schlenstedt, 1981, p. 304), también perdido.

Las noticias que iban llegando desde Moscú eran cada vez más inquietantes: la editorial Jourgaz, que dirigía Koltsov y en la que se publicaba *Das Wort*, había sido cerrada; las nuevas directrices editoriales procedentes de Moscú cuestionaban la participación en la revista de autores no comunistas, y en febrero de 1938, al comienzo del tercer gran proceso político moscovita, fue detenida la casi totalidad de la redacción del *Deutsche Zentral-Zeitung* (Cohen, 2020 [2009], p. 494). Nada de esto parecía afectar a Koltsov, que en el verano de 1938 fue nombrado miembro del Soviet Supremo de la URSS, sin duda como reconocimiento a la labor desempeñada en España y al éxito de las crónicas que habían estado publicando en *Pravda* desde agosto de 1936 hasta noviembre de 1937, así como al de su *Diario de la guerra de España*, que se había publicado por entregas. En octubre de 1938, Stalin le recibió, elogió su libro y le pidió que hiciera una presentación de una *Historia del Partido Bolchevique*, dirigida por él mismo. Días antes de la conferencia, Koltsov fue nombrado miembro de la Academia de las Ciencias. El día 13 de diciembre de 1938, Maria recibió la noticia de que el día anterior, al terminar el acto sobre el libro de Stalin, Koltsov había sido detenido por miembros del NKWD (Comisariado Popular de Asuntos Internos), el servicio secreto soviético (El Akramy, 1998, pp. 260-262).

Sin recibir más noticias y sin poder entender lo sucedido, Maria presentó su dimisión en *Das Wort*, que fue aceptada, aunque siguió trabajando en París en la Asociación Internacional de Escritores con los escritores franceses Tristan Tzara y Louis Aragon. Ella, como Brecht, Feuchtwanger y demás amigos, estaban con-

⁹ Donde quiera que esté tu patria, tu otra patria es España. Y tu casa es Madrid. ¡Despedirse de Madrid! No puedes despedirte de esta ciudad. A donde quiera que vayas, de donde quiera que vengas, la llevas siempre contigo, porque vive en ti. Y lograrás que los otros que nunca la han visto la sientan tan cercana que creerán que ellos también han estado en esta ciudad y podrán defender esta ciudad contigo. (La traducción es mía).





vencidos de que se trataba de un error, un malentendido, pues nadie dudaba de la lealtad de Koltsov. Maria solicitó el visado para ir con Jusik a la Unión Soviética y aclarar el error, aunque todos los amigos, Feuchtwanger, André Malraux, Louis Aragon (Cohen, 2020 [2009], p. 474), le aconsejaron que no lo hiciera. Mientras, a finales de enero de 1939, el gobierno de la República española había ordenado la evacuación de Barcelona y una ola sin fin de refugiados se dirigía a la frontera francesa (Cohen, 2020 [2009], p. 509). Cuando en marzo de 1939 tropas nazis invadieron Checoslovaquia, vio la luz el último número de *Das Wort*. A finales de ese mes, en España cayeron las últimas ciudades leales a la República y la guerra terminó con la victoria de los sublevados. El 8 de mayo de 1939 llegó a Moscú Maria con Jusik.

Encontró una ciudad con una atmósfera completamente cambiada. Como consecuencia de la intensificación de los procesos políticos y las detenciones de los supuestos traidores y disidentes, antes camaradas de reconocida valía, se había instaurado un clima de sospechas, denuncias y desconfianza que envenenaban las relaciones profesionales y personales. No consiguió ver a Koltsov ni saber nada de él y sus gestiones para averiguar algo no obtuvieron el menor resultado. En torno suyo se hizo el ostracismo y aunque intentó salir de la Unión Soviética cuando comprendió que había sido un error viajar allí, no obtuvo el visado. La Asociación de Escritores, a la que pertenecía, le negó su ayuda, la delegación en Moscú del Partido Comunista Alemán le abrió un expediente por su relación con Koltsov y decidió su expulsión (*Biographisches Handbuch*, 2007, p.161; El-Akramy, 1998, pp. 266-268; Cohen, 2020 [2009], pp. 546-548). En un vano intento de conseguir una posición más segura, Maria solicitó y obtuvo la nacionalidad soviética, lo que definitivamente la dejó anclada en Moscú.

Tras la rehabilitación de Koltsov una vez muerto Stalin, se supo que había sido torturado hasta obtener de él todo tipo de confesiones, y que el 1 de febrero de 1940 tuvo lugar su juicio, en el que se le acusaba de participar en una conspiración antisoviética, de espionaje y de agitación antisoviética. Koltsov adujo que esas confesiones se habían obtenido bajo tortura, pero fue declarado culpable y ejecutado esa misma noche o de madrugada, aunque a su hermano se le dijo que seguía vivo y había sido condenado a diez años de reclusión incomunicada en los Urales (El-Akramy, 1998, pp. 269-270).

En los meses siguientes, Maria Osten se mantuvo con trabajos eventuales y siguió intentando obtener informaciones acerca de la situación de Koltsov, al que creía preso. En mayo y junio de 1941 pasaron por Moscú Bertolt Brecht con su familia y colaboradoras con destino a los Estados Unidos, pero una de las colaboradoras de Brecht, Margarete Steffin, se encontraba gravemente enferma y fue internada en un hospital. Brecht y los suyos tuvieron que partir y Maria Osten quedó al cuidado de Margarete Steffin hasta su fallecimiento. A partir de ese momento, se perdió el rastro de Maria Osten y durante mucho tiempo se la consideró desaparecida (El-Akramy, 1998, pp. 301-303).

Hasta 1991 no se tuvo noticia de su posterior destino. Pocos días después de la muerte de Margarete Steffin, el 24 de junio de 1941, fue detenida Maria Osten como enemiga del pueblo (Cohen, 2020 [2009], pp. 586-592). También fue torturada, aunque no reconoció ninguna de las acusaciones de las que fue objeto, y el 6

de diciembre de 1941 fue juzgada y declarada culpable del delito de espionaje a favor de los servicios secretos alemanes y franceses, por lo que fue condenada a muerte. El 8 de agosto de 1942 fue fusilada en Saratov. Como Koltsov, fue rehabilitada en 1957 tras la muerte de Stalin (*Biographisches Handbuch*, 2007, p. 161)¹⁰.

8. LA POSTERIDAD: OLVIDO Y MEMORIA

8.1. MARIA OSTEN

Tanto Maria Osten como Gerda Taro fueron olvidadas durante muchos años por distintos motivos. Por lo que se refiere a Maria Osten, como se ha dicho más arriba, fue rehabilitada en 1957 tras la muerte de Stalin, pero esto no implicó que se conociera cómo habían sido sus últimos años en Moscú, ni que se la recordara. Por supuesto, en occidente, en contextos de dictadura en España, Segunda Guerra Mundial y posterior guerra fría no había motivo alguno para recordar a una escritora y periodista comunista en la España republicana, pero tampoco en los ámbitos ideológicamente cercanos hubo mucha información. Ciertamente se encuentran breves descripciones y referencias a ella en memorias de coetáneos como Ilia Ehrenburg, Alfred Kantorowicz, Ernst Busch, Louis Aragon, Ludwig Marcuse, Heinz Hoffmann y Boris Jefimov, el hermano de Michail Koltsov, pero otros que habían trabajado estrechamente con ella, como Willi Bredel, en la redacción de *Das Wort*, y Lion Feuchtwanger, no la mencionan siquiera, si bien se sabe que este último le estuvo ayudando económicamente en sus últimos años en Moscú (El-Akramy, 1998, pp. 266 y 343). Una dificultad añadida fue que sus trabajos literarios y periodísticos estuviesen dispersos en antologías y publicaciones de los años veinte y treinta en Berlín, Moscú y Madrid. Otras obras, inconclusas o no publicadas, solo se conocen por el título y se deben dar por perdidas, pues todos sus manuscritos, así como su amplio archivo fotográfico, fueron destruidos por el NKWD tras su detención.

El primer estudio serio sobre ella, y en algunos aspectos el más completo, se debe a Silvia Schlenstedt y se publicó en 1981 en la extinta República Democrática Alemana, al que siguió en 1986 la publicación de varias de sus crónicas en el *DZZ* en la revista *Neue Deutsche Literatur*, editada por la Asociación de Escritores de la RDA. Finalmente, tras conocerse en 1991 los últimos años de Osten, Ursula El-Akramy publicó en 1996 en Hamburgo la doble biografía *Transit Moskau. Margarete Steffin y Maria Osten*. La última publicación que conozcamos se debe a Simone Barck, de 2010, en la que en el título se refiere a Osten como «una escritora antifascista desconocida», lo que es indicativo del grado de conocimiento de su vida y su obra. Es más, a la publicación de algunos de sus reportajes del *DZZ* en *Neue Deutsche Literatur* no ha seguido el intento de completarlos e incorporar algún otro, que duermen

¹⁰ Sobre el posterior destino de los dos niños adoptados por Maria Osten y Mijail Koltsov, véase El-Akramy (1998) y Campos y Rudolph (2014).



en revistas de los años treinta del exilio alemán, además de los primeros relatos de juventud. En España hay que reseñar el artículo de Sergio Campos Cacho y Elisabeth Rudolph en la revista digital *Fronterad*, de 2014, que incluye una traducción y el relato del destino posterior de los niños adoptados.

8.2. GERDA TARO

La resonancia internacional de su muerte tuvo una primera continuidad en 1938, con la publicación por Robert Capa del libro de fotografías que habían comenzado juntos, con el título *Dead in the Making*, una foto de Gerda Taro en la portada y la dedicatoria «A Gerda Taro, que pasó un año en el frente español, y allí se quedó». Así mismo, en Nueva York hubo ese año una exposición de doscientas fotos, aunque no se especificaba cuáles fueron tomadas por Taro (Schaber, 1994, p. 2001). La revista americana *Life* le dedicó un número en el primer aniversario de su muerte, destacando las circunstancias de su fallecimiento, así como la singularidad y autenticidad de su trabajo, pero esta memoria fue efímera y se evaporó pronto en las democracias occidentales. En gran parte por las circunstancias históricas como la Segunda Guerra Mundial y la ocupación nazi de París en 1942, así como por el hecho de que por entonces la práctica totalidad de su familia había sido ejecutada por los nazis. En España, tras la derrota republicana todo el peso de la censura franquista cayó sobre su legado fotográfico (Olmeda, 2007). En 1947 Robert Capa, retomando su concepto del trabajo en equipo, fundó la agencia fotográfica *Magnum* junto con David «Chim» Seymour, Cartier-Bresson y otros. Pero la temprana muerte de Capa en 1954 al pisar una mina mientras trabajaba en Vietnam, y la de Seymour en 1956, asesinado durante la crisis del canal de Suez, facilitaron un giro en la agencia que no dudó en sellar como fotos de Capa incluso las señaladas como Foto Taro. Esto, unido al hecho ya mencionado de la dificultad de distinguir la autoría de muchas fotos de los tres, o de Capa y Taro, dio lugar a que hasta medio siglo después de la muerte de Taro, sus fotografías siguieran atribuyéndose a Capa y ella no recibiera el reconocimiento que se merecía.

En la extinta República Democrática Alemana (RDA) hubo algunos intentos de recuperación de su memoria, si bien trufados de datos erróneos como su pertenencia a las juventudes comunistas y silenciando su labor como fotoreportera. La situación cambió en 1981 con el estudio breve pero magníficamente documentado de Silvia Schlenstedt, que no solo la honra como antifascista sino también por su trabajo de fotoreportera y por su personalidad. Esto dio lugar a nuevos trabajos, en los que se señalaba su ascendencia judía y su cercanía al SAP. En 1998, la Asociación de Fotógrafos de la RDA creó el premio Gerda Taro de fotografía, aunque solo se concedió una vez, debido a los acontecimientos derivados de la caída del muro de Berlín en 1989 (Schaber, 1994).

En occidente, el gran cambio se produjo en 1985, a raíz de la detalladísima biografía de Capa de Richard Whelan, con la que se dio un vuelco a la recepción de Gerda Taro y hubo que aceptarla como una fotógrafa seria y profesional y no solo como la compañera de Robert Capa. A esta publicación siguió en 1994 la



completísima y bien documentada biografía de Gerda Taro de Irme Schaber. En 2007 ambos, Whelan y Schaber, junto a Kristen Lubbe, organizaron la primera exposición de fotografías de Gerda Taro en el International Center of Photography de Nueva York. A manos de este centro pasó también en 2007 el contenido de la llamada «Maleta mexicana», que contenía 4500 negativos de Taro, Capa y Seymour (Bringas, 2013). Entre este material se localizaron tras años de estudio más de 800 fotografías de Taro. A este hallazgo siguió la exposición «Gerda Taro. Krieg im Fokus» («La guerra en el foco»), de 2010, celebrada en Stuttgart con motivo del centenario de su nacimiento (Schaber, 2010), y nuevas investigaciones, fotografías y documentos que se han recogido en el libro de 2013 de Irme Schaber, *Gerda Taro Fotoreporterin. Mit Robert Capa im Spanischen Bürgerkrieg (Gerda Taro, fotoreportera. Con Robert Capa en la guerra civil española)*.

9. REFLEXIÓN FINAL

María Osten y Gerda Taro pertenecieron a una generación de mujeres que rompieron con los moldes tradicionales y buscaron su autorrealización personal y profesional, una emancipación que hacían extensible a la aspiración a una sociedad más justa. Vinieron a España como corresponsales de guerra y, como la mayoría de sus compañeros en la zona republicana, estaban comprometidas con la causa de la legalidad democrática frente al golpe de estado militar. María Osten con la palabra y Gerda Taro con la imagen tuvieron como objetivo de su trabajo el dejar constancia de modo veraz de la realidad bélica en la que estaban inmersas, tanto en el frente de batalla como en la retaguardia, registrando los estragos de la contienda también en la población civil. Pero también quisieron, junto al horror de tanta muerte y destrucción, reflejar la contradicción del valor de un pueblo que defendía su libertad afirmando la fuerza de la vida, y hacerlo de manera que el lector sintiera como propia esa realidad, así como la emoción y el compromiso que les impulsaba a ellas, y, en consecuencia, se implicara en la defensa de la democracia republicana. Para ello exploraron las posibilidades de sus medios de expresión, los avances de la técnica fotográfica y los diferentes estilos narrativos.

María Osten y Gerda Taro tuvieron vidas azarosas y apasionadas, de compromiso y riesgo, que, en muy distintas circunstancias, les costaron la vida a ambas. Tras el olvido de décadas, sus obras, sus crónicas y fotografías constituyen hoy documentos y registros del acontecer, son testimonios históricos que nos ayudan a conocer la realidad de un pasado tantas veces silenciado o falseado y a preservar su memoria. Sus propias biografías son testimonio del deseo, compartido con otros muchos, de contribuir a dar un rumbo determinado a la historia en un momento de tremendas convulsiones. La historia pasó por encima de ellas, pero la historia no es simplemente algo pasado, sino que los que hemos venido después podemos aprender de su memoria y quizás un día lograr algo semejante a aquello por lo que ellos lucharon.

RECIBIDO: 2.9.2024; ACEPTADO: 11.2.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR SOLER, Manuel y SCHNEIDER, Luis María (Eds.) (1987). *II Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura (Valencia, Madrid, Barcelona, París, 1937)*. Vol. II *Actas, ponencias, documentos y testimonios*. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.
- BARCK, Simone (2010). Ein schwarzes Schaf im roten Stiefeln. Eine unbekannte antifaschistische Schriftstellerin. En Margrid Bircken, Marianne Lüdecke y Helmuth Peitsch (Eds.), *Brüche und Umbrüche: Frauen, Literatur und soziale Bewegungen* (pp. 335-350). Universitätsverlag.
- Biographisches Handbuch zur Geschichte der Kommunistischen Internationale* [CD-ROM] (2007). Akademie Verlag.
- BRENNER, Wolfgang (2012). *Hubert im Wunderland: Vom Saargebiet ins rote Moskau*. Conte.
- BRINGAS, Cristina (2013). La maleta mexicana. *El espectador imaginario*, 39, febrero 2013. <https://www.elespectadorimaginario.com/la-maleta-exicana/>
- CAMPOS CACHO, Sergio y RUDOLPH, Elisabeth (2014). Devorados por Stalin. La vida de la periodista María Osten. *Fronterad, revista digital*, 21/08/2014: <https://www.fronterad.com/devorados-por-stalin-la-vida-de-la-periodista-maria-osten/>
- CASTILLO, Fernando (2006). Prólogo. En Ludwig Renn. *La guerra civil española. Crónica de un escritor en las Brigadas Internacionales*. Trad. de Nuria Pérez-Galdós. Fórcola.
- COHEN, Robert (2020 [2009]). *Exil der frechen Frauen*. Unionsverlag.
- DENZER, Judith (1993). Inszenierung eines Weltbildes. Die *Deutsche Zentral Zeitung* und ihre Berichtstattung. En Michael Grünewald (Ed.), *Die deutsche Literaturkritik im europäischen Exil 1933-140* (pp. 89-100). Peter Lang.
- DÍAZ NOSTY, Bernardo (2024). *Periodistas extranjerías en la guerra civil. Periodistas, fotoperiodistas, colaboradoras de prensa y autoras de memoria*. Renacimiento.
- EHRENBURG, Ilia (1985). *Gentes, años, vida. Memorias 1921-1941*. Planeta.
- EL-AKRAMY, Ursula (1998). *Transit Moskau: Margarete Steffin und Maria Osten*. Europäische Verlagsanstalt.
- GARRO, Elena (1992). *Memorias de España 1937*. Siglo Veintiuno Editores.
- KANTOROWICZ, Alfred (1982). *Spanisches Kriegstagebuch*. Fischer.
- KOLTSOV, Mijail (1978). *Diario de la guerra española*. Akal.
- MAAS, Liselotte (1990). *Handbuch der Deutschen Exilpresse 1933-1945*. Carl Hanser.
- MANN, Erika (2000). *Blitze überm Ozean*. Rowohlt Verlag.
- MANN, Klaus (1993). *Das Wunder von Madrid: Aufsätze, Reden, Kritiken 1936-1938*. Rowohlt Verlag.
- MANN, Erika y Klaus (2024). *El milagro de España. Crónicas de un viaje en 1938*. Edhasa.
- MASPERO, François (2010). *Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa*. La Fábrica Editorial.
- NOJOWSKI, Walter (1986). Maria Osten. Spanische Reportagen. En *Neue Deutsche Literatur. Monatsschrift für Literatur und Kritik*. 34. Jahrgang /Heft 7 /Juli 1986, 11-23.
- OLMEDA, Fernando (2007). *Gerda Taro, fotógrafa de guerra. El periodismo como testigo de la historia*. Debate.



- OSTEN, Maria (1937). Frühling in Madrid. En Walter Nojowski (1986), Maria Osten. Spanische Reportagen. En *Neue Deutsche Literatur. Monatsschrift für Literatur und Kritik*. 34. Jahrgang /Heft 7/ Juli 1986, 17-19.
- OSTEN, Maria (1936). Ich suche ein spanisches Kind. *Deutsche Zentral-Zeitung*, 29/10/1936
- OSTEN, Maria (1938). Madrid. *Deutsche Volks-Zeitung*, Nr. 28, 10/7/1938.
- OSTEN, Maria (1937). Primavera en Madrid. *El Mono Azul*, 30/9/1937.
- OSTEN, Maria (1937). Spanische Freiheitskriege. Historie und Gegenwart. *Volontaire de la Liberté* 18/4/1937.
- PENCO VALENZUELA, Fernando (2011). *La foto de Capa*. Paso de cebra.
- PÉREZ, Ana (2008). *El exilio alemán (1933-1945) Textos literarios y políticos*. Marcial Pons.
- PÉREZ, Ana (2023). Gerda Taro y Robert Capa en Andalucía. *Andalucía en la Historia*, Nr. 3, 4/2023, 66-70.
- POPEANGA, Eugenia, MEJÍA RUIZ, Carmen y PEÑALTA CATALÁN, Rocío (Eds.) (2022). *Las mujeres y sus relatos de viajes: viajeras de los siglos XIX, XX y XXI*. Guillermo Escolar Editor.
- PRESTON, Paul (2007). *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*. Random House Mondadori.
- REGLER, Gustav (1976). *Das große Beispiel. Roman einer internationalen Brigade*. Prólogo de Ernst Hemingway. Kiepenheuer & Witsch.
- SCHABER, Irme (1994). *Gerda Taro. Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biographie*. Jonas Verlag.
- SCHABER, Irme (2006). Gerda Taro – Fotoreporterin im Spanischen Bürgerkrieg. En *Kultur des Erinnerns. Zeitschrift für Museum und Bildung*. Heft 65/2006, 86-96.
- SCHABER, Irme (2010). Augenecho – Medienecho. Notizen zu Gerda Taro (1910-1937). En Hiltrud Häntzschel e Inge Hansen-Schaberg (Eds.), *Politik - Parteiarbeit - Pazifismus in der Emigration. Frauen handeln* (pp. 228-232). edition text + kritik.
- SCHABER, Irme (2013). *Gerda Taro. Mit Robert Capa im Spanischen Bürgerkrieg*. Jonas Verlag.
- SCHLENSTEDT, Silvia (1981). Exil und antifaschistischer Kampf in Spanien. En K. Hermsdorf et al., *Exil in den Niederlanden und Spanien*, vol. 6 de *Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945* (pp. 179-359). Reclam.
- SCHLENSTEDT, Silvia (2010). Widerständiges Leben. Robert Cohens Roman: *Exil der freien Frauen*. En Hiltrud Häntzschel e Inge Hansen-Schabeg (Eds.), *Politik - Parteiarbeit - Pazifismus in der Emigration. Frauen handeln* (pp. 253- 261). edition text+kritik.
- VAILL, Amanda (2014). *Hotel Florida*. Turner.
- WHELAN, Richard (2003). *Robert Capa. La biografía*. Aldeasa.



ESCRITURA Y TESTIMONIO. RUTH REWALD Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Manuel Maldonado-Alemán 

Universidad de Sevilla
Sevilla, España

RESUMEN

A la Guerra Civil española (1936-1939), que despertó en su momento una enorme expectación a nivel internacional, acudió un amplio grupo de mujeres escritoras, periodistas y fotógrafas de diversos países, que en el transcurso del conflicto asumieron un considerable compromiso político y profesional. Entre ellas se encontraba Ruth Rewald (1906-1942), una escritora alemana de literatura infantil y juvenil que viajó a España a principios de noviembre de 1937 desde París, donde residía exiliada, con la intención de reunir información para escribir un libro sobre la situación en la que vivían los niños españoles durante la guerra. En los cuatro meses que permaneció en España, Ruth Rewald trabajó y vivió en el Hogar Infantil Ernst Thälmann de La Moraleja, cerca de Madrid, que albergaba en torno a 80 niños huérfanos y víctimas de la guerra. Allí conoció de primera mano los estragos que causaba la guerra en la población infantil. De esas experiencias e impresiones resultaron diversos informes, artículos y reportajes. También redactó, una vez que regresó a París a finales de febrero de 1938, la novela *Vier spanische Jungen*, el único libro juvenil que se conoce sobre la Guerra Civil española. La contribución analiza las imágenes de la España republicana y de la guerra que Ruth Rewald plasma en sus textos.

PALABRAS CLAVE: Ruth Rewald, Guerra Civil española, España republicana, *Vier spanische Jungen*.

WRITTING AND TESTIMONY. RUTH REWALD AND THE SPANISH CIVIL WAR

ABSTRACT

A large group of women writers, journalists, and photographers from various countries went to the Spanish Civil War (1936-1939), which aroused enormous international interest at the time, and they assumed considerable political and professional commitment during the conflict. Among them was Ruth Rewald (1906-1942), a German writer of children's and young adult literature who, in early November 1937, travelled to Spain from Paris, where she was living in exile, to gather information and write a book about the situation of Spanish children in the war. During the four months she stayed in Spain, Ruth Rewald worked and lived at the Ernst Thälmann Children's Home in La Moraleja, near Madrid, which housed around 80 orphaned children and victims of the war. There she learned first-hand about the ravages caused to the children by the war. These experiences and impressions resulted in various reports, articles, and features. After her return to Paris at the end of February 1938, she also wrote the novel *Vier spanische Jungen*, the only known book for young people about the Spanish Civil War. This essay analyzes the images of Republican Spain and the war that Ruth Rewald portrayed in her texts.

KEYWORDS: Ruth Rewald, Spanish Civil War, Republican Spain, *Vier spanische Jungen*.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.07>

REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 131-150; ISSN: e-2530-8548



1. RUTH REWALD: EL DESPERTAR DE LA CONCIENCIA

Ruth Rewald, una escritora de literatura infantil y juvenil injustamente olvidada durante décadas, nació el 5 de junio de 1906 en Wilmersdorf, una localidad próxima a Berlín¹, en el seno de una familia judía no practicante de clase media y de tendencia socialdemócrata. Entre 1925 y 1929, tras finalizar la enseñanza secundaria, siguiendo los deseos de su padre, con el que mantenía una relación no libre de conflictos, estudió Derecho, primero en Berlín y luego en Heidelberg, aunque no finalizó los estudios. En ese periodo conoció a su futuro marido, el estudiante de Derecho Hans Schaul, también judío, con el que se casó el 6 de noviembre de 1929 a la edad de 23 años. Poco después se trasladaron a una vivienda en Berlín-Wilmersdorf, en la que permanecieron hasta que tuvieron que exiliarse en Francia a mediados de 1933. Ruth Rewald comenzó pronto a interesarse por la situación de los más desfavorecidos, sobre todo de los más jóvenes, y, tras abandonar sus estudios, realizó unas prácticas en 1930 durante varios meses en una guardería infantil en Prenzlauer Berg, un barrio obrero de Berlín, donde conoció la pobreza en la que vivía gran parte de la población. Tras descubrir su vocación por la literatura, las experiencias que realizó le sirvieron como fuente de inspiración para escribir sus obras literarias.

En poco tiempo, Ruth Rewald destacó como autora de literatura infantil y juvenil. En 1931 apareció su primera obra, compuesta de las narraciones «Rudi und sein Radio» y «Peter Meyer liest seine Geschichte vor», en el número 33 de la colección *Sonne und Regen im Kinderland* de la prestigiosa editorial Gundert de Stuttgart, especializada en literatura infantil y juvenil. Estas narraciones, que la editorial recomendaba para fomentar la lectura entre los escolares, prestan especial atención a las innovaciones técnicas de la época, sobre todo la radio y el avión, y muestran a unos niños independientes y con una gran capacidad imaginativa. Posteriormente, entre 1932 y principios de 1933, publicó en diversos diarios y periódicos, en su mayoría de tendencia socialdemócrata, relatos breves para niños, como «Der Roller», «Der Mann mit der grünen Brille», «Bittere oder süße Mandeln», «Heldentaten», «Wie Gerda zu ihrer Puppe kam», «Fredri ist tapferer als man glaubt» o «Der unbekannte Bekannte», que evidencian la capacidad de la autora para contar historias llenas de emoción y suspense en un lenguaje apropiado para niños y jóvenes. No obstante, estos primeros relatos siguen la tendencia predominante en la literatura infantil y juvenil de la época, que promovía la producción de textos apolíticos y poco críticos (Krüger, 1990, p. 34). Esta disposición acrítica, que revela una falta de compromiso político y social explícito, cambió radicalmente con la publicación en 1932 de su segunda obra, *Müllerstraße. Jungen von heute*, aparecida igualmente en la editorial Gundert. En esta novela, en la que destaca el trasfondo social de la acción narra-

¹ Wilmersdorf se incorporó a Berlín en 1920 y pasó a formar parte del Gran Berlín, que integraba dentro de un único término municipal a ocho ciudades (Berlín, Charlottenburg, Köpenick, Lichtenberg, Neukölln, Schöneberg, Spandau y Wilmersdorf) y 59 municipios rurales.



tiva, la autora denuncia con gran realismo y sensibilidad la precariedad en la que vivían unos niños de la clase trabajadora en el Berlín de la República de Weimar. «Der Vater war heute wieder einmal betrunken nach Haus gekommen. Er hatte seine Arbeitslosenunterstützung abgeholt und gleich die Hälfte davon vertrunken. [...] Es wäre doch schon wenig genug, was er heimbringe, und davon müssten sechs Menschen leben» (Rewald, 1932 [2023], p. 14). Pese a la adversidad y las dificultades y decepciones derivadas del paro y la pobreza de sus padres, estos niños superan las frustraciones y no pierden el optimismo ni la ilusión por la vida. Como en otras obras que escribirá posteriormente, en *Müllerstraße* Ruth Rewald

zeigt und gestaltet die wirkliche Welt, so wie sie von den Kindern erfahren wird, in ihrer ganzen Bedrohlichkeit aber auch in ihren Möglichkeiten. [...] Sie gestaltet folglich handelnde Kinder, die sich nicht fatalistisch in die Realitäten, in Sinnentleerung, Langeweile, Perspektivlosigkeit und Aggressivität fügen, sie duldend erleiden, von ihr überwältigt werden. Kameradschaftliches, gemeinschaftliches, kreatives, überzeugendes und gestaltendes Handeln sind die Hauptattribute, mit denen sie ihre kindlichen Helden auszeichnet. Dadurch werden zahlreiche Schwierigkeiten, die sich ihrem Tatendrang in den Weg stellen, überwunden. So gewinnen sie bei den Lesern eine glaubwürdige und nachvollziehbare Vorbildfunktion, dadurch eröffnen sich neue Perspektiven. Sie sind das Ergebnis des eigenen Handelns. Darauf kommt es ihr hauptsächlich an, das ist die eigentliche «Botschaft», die ihr ganzes Werk durchzieht. (Krüger, 1990, p. 64)

La obra tuvo un gran éxito. Las múltiples críticas fueron muy favorables y en los primeros tres meses casi se agotaron los 7000 ejemplares de la primera edición. A partir de entonces, la intención de la autora fue formar y educar, siguiendo el modelo narrativo de *Müllerstraße*, a las jóvenes generaciones de la clase trabajadora (Krüger, 2023, p. 112). En cualquier caso, «l'engagement de Ruth Rewald dans l'écriture pour la jeunesse a donc été progressif et l'urgence du témoignage se fait plus pressante à mesure que les événements politiques prennent plus d'ampleur» (Lévêque, 2010, p. 64).

El año 1933 supuso un cambio radical en la vida de Ruth Rewald y Hans Schaul. Tras la llegada al poder de Adolf Hitler el 30 de enero de ese año, los nacionalsocialistas suprimieron la libertad de prensa, de reunión y de manifestación, y trataron de eliminar toda oposición política. Detuvieron y persiguieron sobre todo a comunistas, socialdemócratas y judíos. El 1 de abril los dirigentes del partido nazi declararon un boicot a comercios y negocios de propiedad judía, que también afectaba a médicos y abogados. El 10 de mayo tuvo lugar una masiva quema de libros en todo el territorio alemán, que impresionó a Ruth Rewald. Ante el creciente antisemitismo que se vivía en Alemania y después de que a Hans Schaul se le prohibiera ejercer su profesión como abogado por no ser de ascendencia aria, la pareja decidió exiliarse por separado en París. Ruth Rewald entró en Francia el 21 de mayo de 1933 con un visado expedido por el Consulado de Francia en Berlín. Hans Schaul la siguió poco tiempo después tras obtener el 20 de junio un visado de las autoridades francesas (Krüger, 2023, p. 113). La autora acababa de terminar el libro para niñas *Achtung Renate!*, que había empezado a escribir a principios de



1933 y que nunca llegó a publicarse. «Es folgt eine Zeit der Angst, der Unsicherheit und Bedrohung, der ständigen materiellen und finanziellen Sorgen mit fatalen und gravierenden Auswirkungen auf ihre schriftstellerische Arbeit. Aber es ist auch eine Zeit der Aktion und Solidarität» (Krüger, 1990, p. 154).

En París, la pareja tuvo que afrontar numerosas dificultades y asumir diversos trabajos para sobrevivir. Hans Schaul trabajó como fotógrafo, mientras que Ruth Rewald se hizo cargo en 1934 como copropietaria de la librería Biblion en la Rue Bréa 25 de París, que reportaba escasos ingresos, dio clases y realizó tareas administrativas y de traducción, entre otros trabajos ocasionales. En Alemania no se le permitía publicar a causa de su ascendencia judía, pero también porque sus obras no encajaban en los criterios ideológicos y la función educativa que el nacionalsocialismo estableció para la literatura infantil y juvenil:

[Die Jugendschrift] will das Ich durch Erlebnis und Erkenntnis hineinführen in die Gemeinschaften, aufsteigend von Familie – Freundschaft – Kameradschaft – bündischem Leben – Berufs-, Wehr- und Arbeitsverband bis hin zum Volksstaat. Sie pflegt Einordnung und Unterordnung, Opferwille und Hingabe aus dem Ethos der völkischen Gemeinschaft, will den Nachwuchs zur Gliedschaft erziehen in den völkischen Lebensordnungen. Sie will das Schicksal des Volkes nacherleben lassen in historischen Darstellungen aus der Vergangenheit und das Geschichtsgeschehen unserer Tage bewußtmachen. [... Was] überwundene liberalistische, individualistische und pseudosozialistische Tendenzen an die Jugend heranträgt, was artfremd ist und undeutsch, das wird ausgemerzt werden aus dem Erziehungsgut der deutschen Jugend. (Fehring, 1933, p. 52)

Como reacción a estas ideas, en Francia Ruth Rewald siguió escribiendo en su tiempo libre, sobre todo por las noches, y compuso unos textos comprometidos con la realidad que la rodeaba. En 1934 apareció en la editorial Sebastian Brant de Estrasburgo su primer libro juvenil del exilio, *Janko, der Junge aus Mexiko*, escrito en lengua alemana, en el que describe la vida de un joven apátrida en Alemania. Janko, «ein Junge ohne Vater, ohne Mutter, ohne Vaterland» (Rewald, 1934 [2022], p. 9), que se escapó de la casa de unos familiares en México, llega a una pequeña ciudad alemana tras pasar por numerosas vicisitudes, donde es escolarizado. Por su aspecto y sus costumbres, se le percibe como un ser extraño y diferente. Los demás alumnos desconfían de él, lo llaman el «Indio» y lo evitan. Sin embargo, cuando llegan a conocerlo, cambian su comportamiento y lo aceptan como uno más. Gracias a su espíritu optimista y solidario, y a la constancia y la corrección que le caracterizan, el joven mexicano logra integrarse en el grupo, sin renunciar a su propia identidad. «Janko war nicht mehr der Neue, er war der Held der Schule» (Rewald, 1934 [2022], p. 106). Pese al estado de incertidumbre en el que vive, no pierde la esperanza ni la confianza en sí mismo. Finalmente, reclamado por sus familiares en México, Janko tendrá que abandonar Alemania contra su voluntad. Opta, sin embargo, por desaparecer como protesta por los impedimentos burocráticos y las prácticas inhumanas de las autoridades. Impulsado también por la nostalgia que sentía por su país de origen, regresa a México. Allí se forma como maestro y es destinado a una escuela en una aldea campesina remota, donde se reencuentra consigo



mismo y con su gente. «Ich lebe nur unter Indianern, den besten Menschen, die ich kenne» (Rewald, 1934 [2022], p. 154). La obra, cuya trama está concebida como una parábola de la existencia del exiliado (Krüger, 1990, p. 114) y su repercusión en los jóvenes, tuvo un gran éxito entre los exiliados de habla alemana, al igual que su siguiente libro juvenil *Tsao und Jing-Ling. Kinderleben in China*, escrito en 1936, que aborda el problema del trabajo infantil forzoso en las fábricas de seda de China.

Durante el exilio, Ruth Rewald fue una escritora políticamente activa y socialmente comprometida. De profundas convicciones antifascistas y simpatizante del Partido Comunista de Alemania (KPD), aunque no llegó a militar en él, Rewald fue defensora de un humanismo basado en los principios de la solidaridad y la justicia social². Nunca perdió la esperanza en una sociedad más justa e igualitaria. Plasmó esos principios en sus textos y se implicó en la lucha antifascista que los exiliados alemanes desarrollaban en Francia. Así lo expresó su marido, Hans Schaul, en una entrevista que mantuvo el 3 de febrero de 1987 en Berlín con el historiador Dirk Krüger:

Wir waren eine Gruppe von Sympathisierenden der Partei, der KPD, und machten schon damals Einheitsfrontpolitik. Wir waren zu diesem Zeitpunkt nicht Mitglied der Partei. Man konnte gar nicht eintreten. Ich, als Rechtsanwalt, Jurist schon gar nicht. In der Emigration gab es zunächst keine Neuaufnahmen. So arbeiteten wir und diskutierten wir politisch und organisiert in einer Gruppe von Sympathisierenden der KPD. Ruths politische Vorstellungen waren die, dass sie freundlich gesinnt war mit Kommunisten. Sie hat deren Vorstellungen und Ziele aber letztlich gleichgesetzt mit allgemeiner Menschlichkeit, mit Humanismus. Journalistisch war sie fortschrittlich. Man kann aber nicht sagen, dass sie stark politisiert worden ist, obgleich wir beide in der Parteikandidatengruppe waren. Sie hat sich politisch eigentlich nicht weiterentwickelt. Das hing in starkem Maße auch mit der Sorge um das Kind zusammen, der Angst vor der Polizei, der sie ja auch nicht gewachsen war. Aber, sie war jedenfalls immer Sympathisierende und da sie Jüdin war –unverkennbar– war sie die Kandidatin für einen der ersten Deportationszüge nach Auschwitz. (Krüger, 2023, p. 117)

² El eje de la obra de Ruth Rewald, como afirma Dirk Krüger (2023, p. 125), es el humanismo, en el sentido expuesto por Ludwig Marcuse en 1936 en su ensayo «Der Fall Humanismus»: «Humanismus ist aber nicht nur ein Gegenstand des Abbaus. Er ist vielmehr, in seinem fruchtbaren Kern, die einzige Parole gegen den Faschismus [...]. Doch es gibt, falls ich richtig sehe, nur eine einzige Zentral-Idee, in der alles wurzelt, was mehr als nur Gegen ist: die Idee der humanitas; die Idee der menschlichen Solidarität vor den Nöten auf dieser Erde; die Idee des Anrechts aller Menschen auf die Früchte dieses Sterns, die nicht einem Mann und nicht einer Gruppe und nicht einer Nation und nicht der weißen Rasse oder der gelben mehr gehören als einem andern Mann und einer andern Gruppe und einer anderen Nation und einer anderen Rasse» (Marcuse, 1936, p. 62).



2. «SELBSTERZÄHLTE GESCHICHTEN». HISTORIAS Y REPORTAJES SOBRE LA GUERRA CIVIL

Desde sus inicios, la Guerra Civil española (1936-1939) despertó una enorme expectación a nivel internacional y dio lugar a una de las manifestaciones de solidaridad más importantes que se conocen. A España acudieron más de 35 000 voluntarios procedentes de unos 50 países, de ideología y profesiones dispares, para luchar a favor de la legitimidad democrática de la República y contra el fascismo. Se integraron en su mayoría en las Brigadas Internacionales, que se constituyeron en octubre de 1936, y en los dos años que permanecieron en España participaron en las batallas más cruentas de la contienda –Madrid, Guadalajara, Brunete, Teruel o el Ebro– realizando un esfuerzo heroico³.

Llegaron asimismo numerosas mujeres extranjeras, dispuestas a defender la causa de la democracia y la libertad⁴. Estas mujeres dieron muestra de una gran generosidad, afán humanitario y compromiso. Provenían sobre todo de Europa –Alemania, Gran Bretaña, Francia, Austria, Hungría, Italia, Yugoslavia, Polonia, Checoslovaquia, Suecia o los Países Bajos–, pero también de Estados Unidos, Canadá, Australia o Nueva Zelanda. Muchas de ellas eran mujeres jóvenes de menos de 30 años que disponían de una buena formación (médicas, enfermeras, periodistas, etcétera), procedían de entornos urbanos y habían nacido, en gran parte, en el seno de familias judías. Se sintieron impulsadas a viajar a España por su compromiso político e idealismo solidario, y eran conscientes de que combatían también el fascismo internacional. En buena parte vinieron con la esperanza de luchar, además, por sus derechos legítimos como mujeres y ver cumplidas sus aspiraciones sobre la igualdad de género. Estas mujeres experimentaron en España un profundo sentimiento de solidaridad, amistad, igualdad y utilidad por lo que hacían (Lugschitz, 2018, p. 54; 2012, p. 112).

Destaca un grupo de escritoras, periodistas y fotógrafas que en el transcurso del conflicto asumieron un considerable compromiso político y profesional y documentaron la cotidianidad de la guerra⁵. Entre ellas se encuentra Ruth Rewald, que, en sus artículos, reportajes y narraciones de esta época, en un lenguaje claro y

³ Véase, a este respecto, Tremlett (2020).

⁴ Renée Lugschitz ha documentado más de 400 combatientes extranjeras que lucharon al lado de la República en la Guerra Civil, con sus nombres y apellidos, si bien estima que la cifra global debe ser, como mínimo, de 500-600 mujeres (Lugschitz, 2012, p. 51).

⁵ En defensa de la República acudieron a España unos ochenta escritores de lengua alemana, «como combatientes, periodistas, corresponsales de guerra o propagandistas» (Pérez, 2009, p. 163). Entre las mujeres destacan Gusti Jirku (Gusti Stridsberg), Ilse Kulcsar, Erika Mann –hija de Thomas Mann, que viajó a España junto con su hermano Klaus Mann–, Maria Osten, Ruth Rewald, Ruth Tassoni o Ilse Wolff. Anna Seghers visitó brevemente España para participar en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Digna de mención es la fotoreportera alemano-polaca Gerda Taro (Gerta Pohorylle), compañera del también fotógrafo Robert Capa (André Friedmann), que murió en julio de 1937 tras ser arrollada accidentalmente por un tanque republicano durante la batalla de Brunete, un hecho que conmocionó a la opinión pública.

directo y a partir de sus propias experiencias, muestra las difíciles condiciones en las que vivía la población civil durante la guerra, en particular niños y jóvenes.

Tras comenzar la guerra como consecuencia de la sublevación militar del 18 de julio de 1936, Hans Schaul se traslada a España a finales de septiembre de 1936 como voluntario de las Brigadas Internacionales. Hasta el verano de 1937 estuvo vinculado al batallón Chapáyev de la XIII Brigada Internacional, integrada por soldados de 21 nacionalidades. Ruth Rewald permaneció en París y a raíz de una relación íntima que mantuvo con Heiner Rau, un exiliado que conocía desde sus años en Berlín y que desempeñaría un destacado papel en las Brigadas Internacionales, quedó embarazada. El 16 de mayo de 1937 nació en París su hija Anja. Hans Schaul reconoció a Anja como su propia hija, pese a saber que él no era el padre.

Tras dejar a su hija con una nodriza de confianza, Ruth Rewald viajó a España a principios de noviembre de 1937 desde París con la intención de profundizar en sus conocimientos del país y reunir información para escribir un libro sobre la situación de los niños españoles durante la guerra. Heiner Rau le ayudó a obtener una invitación para trabajar y vivir en el Hogar Infantil Ernst Thälmann de La Moraleja, cerca de Madrid, que albergaba en torno a 80 niñas y niños huérfanos y víctimas de la guerra, que había sido organizado por el contingente alemán y austriaco de la XI Brigada Internacional e inaugurado el 15 de agosto de 1937⁶. En los cuatro meses que permaneció en el hogar conoció de primera mano los estragos que causaba la guerra en la población infantil. La escritora pedía a los niños que le contaran sus dramas particulares con todo detalle, que hablaran de sus vidas, de sus experiencias y de su familia, de manera que los ciudadanos de otros países pudieran conocer su situación. De estos relatos resultan unas historias personales auténticas, unos testimonios en cuya transcripción al alemán se indican los nombres y apellidos de los protagonistas, y a veces también la edad, y se reproduce su particular modo de expresarse⁷. Así cuenta Jesús Morata, de doce años, las duras condiciones de su vida:

9 Geschwister. Vater arbeitslos vor dem Krieg. Ich habe immer viel gearbeitet. Damals also 10 Jahre alt. Kohlenreste (Carbonillas suchen, ein Kindergewerbe in Madrid, auch vor dem Krieg). Morgens um 8 in die Nähe der Fabrik gegangen. Kohlenreste. Bis Mittags. Von 1/2 bis Abend, bis der Sack voll war. Auch wenn schon nachts. Nicht zum Verkaufen wie andere Kinder, für sie zu Hause. 'Nicht richtig, dass die anderen das so teuer verkaufen'. Mit einem Sieb den Kohlenstaub geschüttelt, bleiben kleine Stückchen zurück. Als der Krieg ausbrach, Vater bei Park Automobile gearbeitet, Mutter und Bruder in anderen Kriegsbetrieben. Jesus blieb mit zwei kleineren Geschwistern und einem älteren Bruder allein zu Hause. Weiter Kohlen gesucht. Immer am selben Ort. Der lag jetzt nur einige 100 Meter

⁶ Sobre el Hogar Infantil Ernst Thälmann de La Moraleja, véase Esteve Torres (2014).

⁷ Los manuscritos de estas historias, así como de los reportajes e informes que Ruth Rewald escribió durante su estancia en España, que en su mayoría no han sido publicados, pueden consultarse en el Archivo Federal (Bundesarchiv) de la República Federal de Alemania, Berlín-Lichterfelde, sección SAPMO (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv), fondo Bürgerkrieg in Spanien, carpeta Nachlass Ruth Rewald-Schaul, signatura N 2235.



von der Front. [...] Seine Mutter gehört von Moraleja, wollte erst nicht. Aber zwei Bomben in seinem Haus innen eingeschlagen und nichts zu essen. Schließlich doch ja. (Bundesarchiv, N 2235 / 18, p. 18)

Otras historias relatan escenas de violencia y represión que vivieron los niños y adolescentes, como la de María Antonia, de trece años:

Ich war eines Tages zu Hause mit meiner Mutter [und] einer meiner Brüder. Da klopfte es an die Tür. Und es waren drei Faschisten, die kamen, um meinen Bruder zu holen. [...] Und als er herausgegangen war, hat man ihm, ohne ein Wort zu sagen, mit dem Stock auf den Kopf geschlagen. Als mein Bruder schrie, ist auch meine Mutter hinausgegangen. Und man hat ihr auch einen Schlag auf den Kopf gegeben. Und da sie zu dritt waren, hat der dritte meinem Bruder einen Stich in die Seite gegeben. Und nachdem sie das gemacht hatten, sagte einer von ihnen: Jetzt können wir gehen, die Sache ist erledigt. Diese Verbrecher hatten die Stöcke mit Papier umwickelt und an der Spitze hatten sie eine Bleikugel befestigt. Das ist eine Geschichte, die ich niemals in meinem Leben vergessen werde. (Bundesarchiv, N 2235 / 18, p. 13)

Ruth Rewald recorría con frecuencia el Madrid bombardeado y observaba la vida de los más jóvenes en la ciudad sitiada. De esas experiencias e impresiones resultaron diversos informes, artículos y reportajes, como «Vor der Brücke von Toledo», «Die Verwandlung der spanischen Frau», «Der Krieg beherrscht das Denken und Fühlen der Kinder», «Das unterirdische Madrid» o «Casa Cuna», que la autora tradujo al francés y trató de publicar tras su regreso a Francia. Son textos breves, documentos conmovedores, que con veracidad dan un testimonio inmediato y directo de lo observado, escritos en un lenguaje claro y preciso, «selbsterzählte Geschichten», como afirma la propia autora, que dan voz a los protagonistas y en los que Rewald expresa su solidaridad y empatía con el pueblo de Madrid y, sobre todo, con el mundo de la infancia. Los hechos que se relatan ponen de relieve la inmensa tragedia de la guerra, la angustia, el dramatismo y las tensiones de la vida diaria en una ciudad cercada y sometida a bombardeos indiscriminados, pero que también resaltan la entereza de la población civil, en particular de mujeres, niños y jóvenes.

En el reportaje «Vor der Brücke von Toledo», Ruth Rewald describe la dureza de la vida de unos niños que viven en condiciones muy precarias y que cerca del frente recogen carbonilla para que sus madres puedan cocinar los escasos alimentos de los que disponen, o bien, para venderla para poder subsistir:

Hier, dicht vor der Front wird noch gearbeitet. Dunkle Schutthügel umgeben das Fabrikgebäude, und darinnen kriecht und wimmelt es wie in einem Ameisenhaufen. [...] Ich komme neugierig näher und finde eine ungezählte Bande Kinder. In allen Altersklassen. Von 6 bis 14 Jahren. Sie sind hier von morgens bis mittags und des nachmittags bis es dunkel wird, um zu arbeiten. Sie versuchen, aus den Schutthäufen der Gasfabrik so viele verbrennbare kleinste Stückchen Kohle abzuringen, wie möglich. [...] Ich frage sie nun alles mögliche. Ob sie für sich arbeiten oder zum Verkauf, wo sie wohnen usw. Die Älteren hören auf zu arbeiten und stützen sich auf ihre Schaufeln, die Kleinen kommen neugierig angelaufen und staunen



mich an. Schließlich entläßt sich alles in einem prustenden Gelächter. [...] Diese Kinder wohnen nach wie vor in ihren alten Wohnungen. Ihre Häuser sind fast alle durch Bombardements beschädigt. [...] Sie sind alle aus der nächsten Nähe und leben seit mehr als einem Jahr ganz dicht hinter der Front. Die meisten sammeln die Kohlen für sich, damit die Mutter kochen kann, und damit sie es etwas warm haben. Sie gehen nicht eher vom Platz, als bis der Sack voll ist, und darüber wird es oft dunkel. Die anderen verkaufen die Kohle. 60 Céntimos für 1 Kilo. Es ist kalt und feucht. Die Kinder haben alle nur leichte Kleider und keine Strümpfe an und bei manchen von ihnen ist die Haut am Gesicht so blass und gespannt wie Pergament, dass ich an Greisengesichter denken muß. [...] Sie haben Hunger, die Kinder von Madrid. (Bundesarchiv, N 2235 / 14, pp. 59-62)

En el reportaje «Dans un faubourg de Madrid j'ai rencontré des enfants...», aparecido el 2 de junio de 1938 en *Regards*, revista ilustrada fundada en 1933 por el Partido Comunista Francés, que dio una amplia cobertura gráfica a la Guerra Civil, Ruth Rewald presenta una detallada descripción, que ilustra con tres fotografías, de los efectos de la guerra en la población infantil de Madrid, ya recogidos en el reportaje «Vor der Brücke von Toledo»: hambre, frío, precariedad, viviendas destruidas, orfandad, pobreza, etcétera (imagen 1).

En sus reportajes, Ruth Rewald muestra también los cambios profundos que, pese a los numerosos obstáculos, se estaban produciendo en la condición social de la mujer en la España republicana⁸. En el reportaje «Die Wandlungen der spanischen Frau», que apareció publicado en agosto de 1938 en la revista femenina suiza *Die Frau in Leben und Arbeit*, que dirigía Anna Siemsen⁹, Ruth Rewald detalla las dificultades existentes en determinados sectores de la sociedad, a pesar de las reformas legales introducidas, para alcanzar la igualdad efectiva de género, debido al peso de la tradición y la ancestral opresión y alienación de la mujer, en particular en las zonas rurales, aunque también resalta la implicación activa de la propia mujer en la mejora de las circunstancias sociales:

In Madrid lerne ich eine junge spanische Frau kennen. Sie ist klein und schmal, erst 23 Jahre alt, aber mit dem größten Ernst und völliger Selbstaufopferung gibt

⁸ A la mujer, la República le reconoció legalmente unos derechos que hasta entonces le habían sido negados: derecho al voto, al divorcio, de igualdad de género y derechos sociolaborales. También se despenalizó el aborto. Estos derechos jurídicos, que ponían fin, al menos legalmente, a la discriminación secular de la población femenina en la política, el trabajo, la educación y la familia, dieron inicio al resquebrajamiento del modelo de feminidad tradicional que confinaba a la mujer a la esfera privada del hogar y la familia. En la práctica, no obstante, no se produjo de manera inmediata una ruptura sustancial con la concepción tradicional de los roles de género.

⁹ Anna Siemsen fue una escritora, pedagoga y pacifista socialdemócrata alemana que se exilió en Suiza. Estuvo en España en 1937 para conocer directamente la situación del país y entregar alimentos para la población. Al poco tiempo de su regreso de España publicó el libro *Spanisches Bilderbuch*, en el que Siemsen apela a la solidaridad internacional con la República española y muestra sus impresiones de los lugares que visitó y de sus gentes, así como de los logros alcanzados por la España republicana en su programa de reformas.



Mithilfe an dem allgemeinen Volkswohl und jetzt zum Einsatz ihrer Kräfte für den Kampf zu bewegen, müssen in geschickter und unermüdlicher Propaganda ihre Initiative geweckt und ihre Vorurteile zerstört werden.

Meine Freundin Julia organisiert Vorträge bei den Frauen der Arbeiter Madrids –auch dort müssen sie aus ihrer Lethargie gerissen werden–, bei den Bäuerinnen auf dem Land, sie organisiert Meetings, sie gründet Schulen, sie hilft bei der Schaffung von Kriegsbetrieben. Voller Stolz er bietet sie sich, mir einiges von dem zu zeigen, was seit dem Juli 36 geschaffen worden ist. [...] Aber in den großen Städten hat die Wandlung bereits energisch eingesetzt, und schon jetzt und bald in ungeheurem Maße hilft die Frau mit, den endgültigen Sieg über die Faschisten zu erringen. (Rewald, 1938a [2016], pp. 116 y 122)

3. UNA NOVELA JUVENIL SOBRE LA GUERRA CIVIL: *VIER SPANISCHE JUNGEN*

Con la intención de promover la solidaridad internacional con el pueblo y los niños españoles, Ruth Rewald comenzó a redactar, una vez que regresó a París a finales de febrero de 1938, la novela *Vier spanische Jungen*, el único libro juvenil que se conoce sobre la Guerra Civil española. Rewald terminó la novela en otoño de 1938, aunque no se publicó hasta 1987 en la editorial de Colonia Röderberg, después de que Dirk Krüger encontró el manuscrito mecanografiado, junto con otros documentos personales de la autora, en el Zentrales Staatsarchiv de la República Democrática Alemana en Potsdam¹⁰ y lo editó en el marco de su tesis doctoral sobre la vida y la obra de Ruth Rewald¹¹.

*Vier spanische Jungen*¹² narra la historia real, ocurrida el 16 de junio de 1937, de Álvarez, Jerónimo, José y Rodríguez, unos humildes adolescentes de entre 12 y 14 años que en el transcurso de la guerra civil consiguieron escapar de su pueblo natal ocupado por los sublevados, la población minera de Peñarroya (Córdoba), y se pasaron al batallón Chapáyev –o de las Veintiuna Naciones– de la XIII Brigada Inter-

¹⁰ El manuscrito de la novela, que se encontraba en una caja de cartón junto con el resto del legado de Ruth Rewald, compuesto fundamentalmente de diversos manuscritos, traducciones, notas, cartas, fotografías y artículos de periódicos, pasó de Les Rosiers-sur-Loire en Francia, donde fue incautado por la Gestapo, a París, de allí a Berlín, donde la caja fue encontrada en 1945 por el ejército soviético en los sótanos del cuartel general de la Gestapo y enviada a Moscú, y en 1952 volvió a Alemania y depositado en el Zentrales Staatsarchiv de Potsdam en la RDA, donde cayó en el olvido hasta que fue encontrado en los años 80 del siglo pasado.

¹¹ La tesis doctoral de Dirk Krüger, que lleva como título *Die deutsch-jüdische Kinder- und Jugendbuchautorin Ruth Rewald und die Kinder- und Jugendliteratur im Exil*, es la primera y hasta ahora única monografía sobre Ruth Rewald que se ha publicado. Véase Krüger (1990).

¹² Sobre *Vier spanische Jungen*, véase en particular Krüger (1990, pp. 215-247), Ruzicka Kenfel (2008), Lévêque (2010) y Hein (2024).



nacional, que combatía en el frente de Sierra Morena¹³. Rewald conoció la historia a través de las cartas que le escribía su marido, que pertenecía al batallón Chapáyev y que fue testigo de lo ocurrido y fotografió a los jóvenes. La novela, sin embargo, no se centra en las Brigadas Internacionales, en la vida de los soldados o sus operaciones militares, como le propuso su marido. En la composición de la novela, Ruth Rewald renunció a seguir, en parte, las recomendaciones temáticas que le hizo Hans Schaul en una carta escrita desde el frente el 19 de julio de 1937, tras tratar del tema con Heiner Rau, por aquel entonces comisario político y luego comandante de la XI Brigada Internacional. Estas sugerencias resaltaban los aspectos militares y las condiciones de vida en las Brigadas:

Denn was muß dieses projektierte Buch enthalten? Erstens eine ziemlich genaue Schilderung des Lebens im faschistischen Hinterland. Das ist nicht der schwerste Teil, denn darin sind die spanischen Faschisten keineswegs originell. Aber es gibt doch viele Einzelheiten, die spezifisch sind, wie sehen die Häuser aus, wie sehen faschistische Soldaten aus, wie sprechen sie untereinander usw. Ferner sind für dich einige militärische Kenntnisse notwendig, keine konkreten, aber immerhin allgemeiner Art. Denn ich glaube dir geschrieben zu haben, daß die zu uns übergelaufenen Jungens uns wichtige Angaben machen konnten, und dieser Punkt wäre für das Buch doch sehr wichtig. Ferner weißt du ja, daß die Jungens zu uns herüberkamen, weil ihre Väter auf unserer Seite kämpfen. Es muß also auch eine gute konkrete Schilderung erstens des Lebens unserer Soldaten, Ihres Geistes und ihrer Moral usw. dasein, ferner aber auch, und das ist ein sehr schwieriges Kapitel, muß die Frage behandelt werden, wie Nachrichten von diesen in unseren Reihen kämpfenden Vätern nach drüben gelangt sind. [...] Und schließlich muß auch das Leben der Soldaten der Internationalen Brigade richtig geschildert werden, womit wiederum eine Fülle von Einzelkenntnissen verbunden wären. (Bundesarchiv, N 2235 / 7, pp. 53-54. También en Krüger, 1990, p. 224)

Pese a que en ocasiones se explican brevemente las actividades y composición del batallón Chapáyev –capítulo 20– o se describen escenas de combate y la vida cotidiana de los soldados republicanos –capítulos 1, 16 y 18– y se detalla la solidaridad de las Brigadas Internacionales con el pueblo español –capítulo 16–, el núcleo temático de *Vier spanische Jungen* gira en torno a las condiciones de vida de los jóvenes, niños y niñas en los inicios de la Guerra Civil en Peñarroya, sus historias y destinos en calidad de víctimas de la pobreza, la represión y las injusticias sociales. Concebida como una novela que oscila entre el testimonio y la ficción, en

¹³ El acontecimiento, ilustrado con fotografías de Hans Schaul, fue narrado por Alfred Kantorowicz, escritor alemán que fue responsable de información del batallón Chapáyev, en su libro *Tschapaiew. Das Bataillon der 21. Nationen. Dargestellt in Aufzeichnungen seiner Mitkämpfer*, aparecido originalmente en Madrid en 1938 en Imprenta Colectiva Torrent. El libro, escrito en lengua alemana y dedicado a los combatientes del batallón Chapáyev, describe los frentes en los que intervino el batallón desde su fundación en Albacete el 11 de noviembre de 1936 hasta su disolución: Teruel, Málaga, Córdoba y Brunete. La historia también apareció publicada en la revista del exilio *Das Wort*, cuaderno n.º 3 de marzo de 1938, pp. 45 y ss., bajo el título de «Nix arriba!».



la que la autora plasma los conocimientos que poseía sobre la realidad social y la historia reciente de España e incorpora las anotaciones y testimonios que recogió en el Hogar Infantil de La Moraleja y sus impresiones del Madrid bombardeado¹⁴, que aparecen en la obra a modo de referencias intertextuales¹⁵, el texto detalla la dureza de la vida cotidiana de los niños y sus madres, de los campesinos y mineros, su lucha por la supervivencia en un entorno caracterizado por el atraso y las profundas desigualdades económicas y sociales¹⁶.

A través de los 20 capítulos que componen la novela, cuya perspectiva narrativa cambia de continuo, se suceden unas imágenes que muestran con gran realismo la necesidad extrema en un pueblo minero de Sierra Morena, que se erige en símbolo de una España rural atrasada, empobrecida y oprimida. Entre esas imágenes destacan las de unos niños, «die barfuß bei den Gruben von morgens bis nachts Kohlen hacken statt in der Schule zu lernen, die Schafherden hüten und kein Handwerk erlernen, die die Erde umgraben, Getreide binden und dennoch nicht satt zu essen haben» (Rewald, 1938b [1987], p. 21). El trabajo con el carbón de estos niños y jóvenes es un elemento omnipresente en la novela, con el que se evoca la dramática situación de miseria, pobreza, sufrimiento y penurias que padece la población infantil de Peñarroya, también los cuatro protagonistas, antes y, sobre todo, durante la guerra:

Sie waren vor dem kleinen Fleischerladen von Jeronimos Vater angelangt, da sahen sie ihre zwei Freunde die Straße herabkommen. Jeder schleppte einen prallen Sack. Der schmale, zarte José trug ihn auf dem Rücken und ging gebeugt unter der Last. Der stämmige Rodriguez, der älteste von allen, hatte ihn über die rechte Schulter gelegt und winkte vergnügt den beiden Reitern zu. Sie hatten, wie jeden Tag, Kohlenrückstände auf der Alina-Grube gehackt und gesammelt. Wie bei Negerkindern leuchtete das Weiße der Augen aus den vom Kohlenstaub geschwärzten Gesichtern. Die Schweißtropfen hatten sich hellbraune Kanäle gebahnt. (Rewald, 1938b [1987], p. 18)

¹⁴ Como afirma Mathilde Lévêque (2010, p. 64), «il ne s'agit en effet pas simplement de raconter le parcours des quatre garçons qui ont rejoint le front, mais d'imaginer leur vie quotidienne, au temps de la République puis sous le joug des phalangistes, tout en combinant différents témoignages d'enfants mais aussi de femmes collectés par Rewald au cours de son séjour à Madrid et dans ses environs».

¹⁵ Véase, a este respecto, Hein (2024, pp. 115 y ss.).

¹⁶ En los años previos a la guerra, el Gobierno republicano hizo un enorme esfuerzo por modernizar el país. Cuando fue proclamada el 14 de abril de 1931, la Segunda República tuvo que hacer frente al atraso ancestral que padecía España, un país fundamentalmente agrario. La propiedad de la tierra, sobre todo en el centro y en el sur, se concentraba en unas pocas familias de grandes terratenientes. En particular en las zonas rurales, el paro, el hambre, la miseria y el analfabetismo estaban generalizados. La esperanza de vida no llegaba a los 50 años. El poder de la Iglesia católica era inmenso. A fin de superar esta situación, el Gobierno provisional de la República, primero, y el Gobierno de coalición republicano-socialista, después, emprendieron un amplio programa de reformas económicas, sociales, políticas y educativas, a las que se opusieron con especial virulencia los estratos más poderosos y privilegiados de la sociedad.

La autora relata los testimonios y vivencias personales de los propios protagonistas y los inserta en su contexto histórico-político inmediato con ayuda de breves excursos, alusiones o referencias a acontecimientos de actualidad, que se intercalan en el desarrollo de la acción narrativa y que explican la raíz socioeconómica de los conflictos¹⁷. Así se evocan, por ejemplo, de manera directa o indirecta, la huelga minera de 1921, la revolución de Asturias de 1934, las reformas educativas, económicas y sociales de la República, el triunfo del Frente Popular, la sublevación militar, la formación de las milicias, la intervención en la guerra de Alemania e Italia, la solidaridad internacional antifascista, los bombardeos sobre Madrid y el «heldenhaften Widerstand» (Rewald, 1938b [1987], p. 118) de su población, la caída de Málaga y, sobre todo, la movilización colectiva en defensa de la República. Muchos de estos acontecimientos se relatan de manera concisa, pero precisa, como el levantamiento militar y sus consecuencias inmediatas:

Von ihm erfuhr man, dass es sich um einen seit langem vorbereiteten Militäraufstand in ganz Spanien handelte. Man wollte die Regierung des Volkes, die sich nach dem freien Willen des Volkes gebildet und diesem Volk neue Rechte, größere Freiheit und mehr Brot gewährt hatte, stürzen. So wie hier in Penarroya, so tobte in vielen Städten Spaniens der Kampf. In Madrid, Barcelona, Valencia und vielen anderen Städten war das Volk Sieger geblieben. In anderen war der Aufstand gelungen. Spanien war in zwei Teile gespalten. (Rewald, 1938b [1987], p. 44)

La novela subraya la resistencia popular al golpe militar, también en Penarroya, donde, como en otras poblaciones, el pueblo tomó inicialmente el poder, lo que causó una enorme alegría:

In diesen letzten Tagen des Juli hörte man in Penarroya soviel Gesang wie niemals vorher. An den kühlen Sommerabenden drangen aus allen Häusern Lieder, Lachen und fröhliches Reden. Die Frauen suchten aus den Truhen die bunten Kopftücher hervor, die sie sonst nur zu feierlichen Gelegenheiten umbanden. Concha, die Asturierin, trug ihre nordspanische Tracht, einen grasgrünen Tuchrock, eine weiße Bluse und ein rotes Mieder. Daheim sang sie den ganzen Tag asturische Fischerlieder [...]. Oft kam es vor, daß das Gefühl der Befreiung, des Sieges so stark war,

¹⁷ La raíz socioeconómica de los conflictos que presenta la novela es manifiesta en el significado que tiene la palabra «fascista» para los campesinos: «Faschist, das war der Schloßherr, dem seit Jahrhunderten Landstrecken gehörten, auf denen Hunderte von Bauern ihre kleine Wirtschaft hätten betreiben können, der Schloßherr, der sich selbst um seinen Besitz nicht kümmerte, der hier und dort Verwalter einsetzte, die die Bauern zwangen, für einen geringen Lohn von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang den Boden zu bearbeiten. Selbst von den kargen Ernten auf den kleinen Fetzen Land, die die Bauern in Pacht hatten, mußten sie einen großen Teil abgeben. Faschist, das war der Grundherr, der sich in Madrid mit den Bankherren und den Generalen verband, um jeden Widerstand der Bauern gegen diese Unterdrückung zu ersticken. Diese Bauern hier, die Getreide bauten, die die Weinstöcke und die Olivenhaine pfl egten, hatten selbst kaum Brot, kaum Wein und Öl» (Rewald, 1938b [1987], pp. 84-85).

daß die Männer sangen. Sie sangen alte Kampflieder, sie sangen Volkslieder und schließlich ihren geliebten Flamenco. (Rewald, 1938b [1987], p. 57)

Sin embargo, transcurridos tres meses en los que mejoró notablemente la vida de los trabajadores y de los niños –se abrió una escuela moderna gestionada de manera colectiva–, Peñarroya fue tomada por las fuerzas sublevadas y dio comienzo una represión brutal, que recuerda en parte a la masacre de Badajoz¹⁸:

Auch die nächsten Tage erlebten die Menschen von Penarroya in lähmender Angst. Hunderte wurden erschossen, viele gequält und geschlagen, damit sie ihre Freunde verraten sollten. Ein großer Teil wurde ins Gefängnis gebracht. Aber das reichte bald nicht mehr aus. In der Nähe der Stadt auf einem Hügel lag ein großes altes Kloster. Die Faschisten wandelten es in ein Gefängnis um, in das Hunderte von Arbeitern, Bauern und Handwerkern gebracht wurden. Später wurden viele dieser Gefangenen, die Spezialarbeiter der Gruben waren, zur Zwangsarbeit unter strenger Bewachung in den Schacht gesteckt. (Rewald, 1938b [1987], p. 94)

En ese entorno, la población no tendrá más remedio que subsistir, seguir viviendo sin perder la esperanza ni las ansias de libertad y justicia. En particular, destacan unas madres fuertes y valientes que, pese a la adversidad, luchan con firmeza por la supervivencia de sus hijos, incluso renunciando a su propia alimentación, para que estos no pasen hambre: «Mutter Molero saß auf dem Stuhl. Sie bewegte sich nicht. Nur ab und zu rollte eine Träne über ihr Gesicht. In den letzten Tagen hatte sie kaum etwas gegessen. Die dünne Garbanzensuppe mußten die Kinder haben» (Rewald, 1938b [1987], p. 126). El hambre, como la pobreza, está siempre omnipresente en el pueblo de Peñarroya. Por eso los más jóvenes, con su esfuerzo y arrojo, tratan de ayudar a paliar las penurias que sufren sus familias:

In diesem Jahr gab es viele Familien, die die Hitze schlechter als im vergangenen ertrugen. Sorgen und Hunger hatten sie geschwächt. Besonders traurig sah es bei Mutter Molero aus. Sie hatte einige Zeit lang Soldatenwäsche gewaschen. Diese schwere Arbeit neben der unablässigen Sorge um ihre sieben Sprösslinge hatte sie so elend gemacht, dass sie das Waschen aufgeben mußte. Auch Perez' Schlächtereigang zurück. Die meisten Bewohner seiner Straße hatten nicht mehr das Geld, Fleisch zu kaufen wie früher. So gingen die Kinder trotz des Verbotes und trotz der Strafe, die ihnen angedroht war, wieder in die Halden, um Carbonillas zu suchen. (Rewald, 1938b [1987], p. 140)

¹⁸ Tras la toma de Badajoz entre el 14 y la mañana del 15 de agosto de 1936, las fuerzas sublevadas al mando del teniente coronel Juan Yagüe masacraron a civiles, milicianos y militares defensores de la República. Se calcula que fueron asesinadas un mínimo de 3800 personas, lo que fue calificado como crímenes contra la humanidad. Estos acontecimientos conmocionaron a la opinión pública internacional. Véase Preston (2006, pp. 120 y ss.) y en especial el capítulo 9 –«The Column of Death's March on Madrid»– de Preston (2012). Bertolt Brecht reflejó la masacre de Badajoz en el drama sobre la Guerra Civil *Die Gewehre der Frau Carra* y Paul Celan en el poema *Schibboleth*.





Los niños y niñas que aparecen en la novela, más que héroes extraordinarios, son en estas circunstancias «petits combattants du quotidien» (Lévêque, 2010, p. 66), unos resistentes modestos y entusiastas con conciencia social, responsables de sus actos y capaces de tomar decisiones por sí mismos. Con afán edificante e intención educativa, la obra pone de manifiesto el compañerismo, la nobleza y la amistad entre esos niños y jóvenes, la ausencia de resignación, su capacidad de lucha por la libertad y la democracia, su determinación valiente y decidida para cambiar las injustas circunstancias de sus vidas, una actitud positiva que se sustenta en valores universales como la solidaridad, la generosidad, la empatía, el sentido de justicia, el respeto o la bondad humanitaria.

Guiada por un expreso compromiso con el antifascismo y el humanismo y la solidaridad con los más débiles, Ruth Rewald compone un relato dinámico y multidimensional de una gran fuerza expresiva, que a veces no se distancia del discurso propagandístico, pero que capta los sentimientos y actitudes de la gente sencilla, de la generación de niños y jóvenes que conoció en España, y detalla su vida diaria, sus valores, problemas y conflictos antes y durante la guerra¹⁹. El resultado es un relato polifónico, compuesto de una multiplicidad de voces a menudo complementarias, pertenecientes a aquellos que tradicionalmente han sido silenciados de manera discursiva. Son las voces de la resistencia a la pobreza, el hambre, la represión y las grandes injusticias sociales, que fueron excluidas y reprimidas duramente por los vencedores de la guerra civil. De este modo, la novela configura una contrahistoria, que saca a la luz otra historia y rescata la perspectiva de aquellos que el discurso oficial silenció. Precisamente por ello, *Vier spanische Jungen* configura un espacio para la memoria histórica (Hein, 2024, p. 113), que confronta al lector con hechos y circunstancias de la Guerra Civil posteriormente olvidados o ignorados.

La autora ofrece en *Vier spanische Jungen* un final esperanzador con la huida exitosa de Peñarroya de los cuatro protagonistas, tras la ocupación del pueblo por los sublevados, y su futura integración en el Ejército Popular de la República, lo que sugiere el triunfo último de la libertad y la justicia. Es un desenlace demasiado optimista, ajeno a la realidad histórica, que contribuyó a que la escritora no encontrara una editorial dispuesta a publicar su novela. En ello también pudo haber influido la gravedad de los acontecimientos que se estaban produciendo por aquel entonces en Europa central, que hicieron declinar el interés de la opinión pública internacional por la Guerra Civil española: en marzo de 1938 Alemania se anexionó Austria, violando los límites geográficos acordados en el Tratado de Versalles, y en septiembre, los Sudetes checos. Durante la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938 tuvo lugar la denominada Noche de los Cristales Rotos, el preludio del Holocausto. En

¹⁹ No obstante, a diferencia de otras escritoras alemanas que viajaron a España, como por ejemplo Maria Osten, Ruth Rewald, pese a describir la vida en un país en guerra, jamás muestra en sus textos las muertes infantiles que ocasionaba el conflicto, provocadas sobre todo por los bombardeos indiscriminados sobre la población civil, y el drama humano que ello ocasionaba.

marzo de 1939 las tropas nazis ocuparon Bohemia y Moravia, y el 1 de septiembre comenzó la Segunda Guerra Mundial con la invasión alemana de Polonia.

Estos acontecimientos determinaron de manera trágica el devenir existencial de la autora y su familia. En junio de 1940, Ruth Rewald y su hija Anja, que había nacido en París en 1937, abandonaron la capital francesa huyendo de las tropas alemanas que habían invadido Francia, y a partir de noviembre de 1940 se refugiaron en el pueblo francés de Les Rosiers-sur-Loire, donde fueron acogidas y ayudadas por la población. En ese pequeño pueblo, Ruth Rewald fue detenida por la Gestapo con la ayuda de la policía francesa el 17 de julio de 1942, deportada a Auschwitz y asesinada a la edad de 36 años. Su hija Anja, que permaneció en Les Rosiers-sur-Loire cuidada por su vecina y luego por su maestra, fue sacada violentamente de la escuela por la policía alemana el 25 de enero de 1944 y, como su madre, deportada a Auschwitz —el 10 de febrero de 1944, con tan solo seis años— y asesinada en las cámaras de gas. La Escuela Primaria Pública de Les Rosiers-sur-Loire lleva el nombre de Anja Schaul, y en el interior de la escuela y en la fachada de la casa donde vivieron en el pueblo se encuentran sendas placas conmemorativas que recuerdan los hechos ocurridos²⁰. Hans Schaul logró llegar a Moscú en 1944 después de pasar por el campo de internamiento de Le Vernet en Francia y el de Djelfa en el Sahara argelino, donde fue liberado por las tropas británicas en 1943. En 1948 regresó a Alemania y ocupó diversos cargos relevantes en la República Democrática Alemana. Murió en 1988 en Berlín Este.

4. CONCLUSIONES

En sus textos sobre la Guerra Civil española, Ruth Rewald quiso expresar su solidaridad e identificación con la lucha del pueblo español. En sus escritos cobran relevancia las historias humanas que dan testimonio de lo ocurrido, las tragedias cotidianas. Son historias con sujeto, centradas en la población civil, que detallan cómo afecta la guerra a los niños y sus madres, a los jóvenes y las mujeres, los grandes olvidados de cualquier conflicto bélico. Con una retórica a veces apasionada, Ruth Rewald da voz a los más desfavorecidos, los visibiliza, detalla sus emociones, sensaciones, sufrimiento y lucha diaria. Sus textos se erigen, de este modo, en la voz de la empatía con la tragedia de la gente sencilla y configuran una contrahistoria que relata lo que por lo general es silenciado y cae en el olvido.

Aunque también presenta una visión heroica de la actuación en el frente de los combatientes republicanos, en su aproximación a la Guerra Civil Ruth Rewald

²⁰ Sobre la biografía de Ruth Rewald, véase en particular Krüger (1990) y los epílogos de Dirk Krüger a su edición de *Vier spanische Jungen* (Rewald, 1938b [1987], pp. 160-190) y a la edición de *Müllerstraße. Jungens von heute* (Rewald, 1932 [2023], pp. 128-171). En los siguientes enlaces se encuentran numerosas fotografías y documentos sobre la estancia de Ruth Rewald y Anja Schaul en París y Les Rosiers-sur-Loire: <https://www.gennesvaldeloire.fr/medias/2021/09/Livret-Anja-BAT.pdf> y <https://shoahpresquile.com/2019/01/03/ruth-schaul-148/>



evita incurrir en una perspectiva androcéntrica que circunscribe la guerra a un ámbito masculino, como si fueran solo los hombres los protagonistas de la contienda, los únicos que luchan y mueren. A Rewald le interesan menos las crónicas bélicas, las consideraciones táctico-militares o estratégicas sobre combates y maniobras, que la descripción intensa y veraz de la vida cotidiana de la población civil durante el conflicto, sobre todo la de niños y jóvenes. Sus relatos son historias auténticas que destacan las facetas humanas de la guerra, a la vez que desvelan aspectos poco tratados o que pasaron inadvertidos. Pese al drama descrito, la autora configura un discurso alentador y vitalizante, que refleja la inquebrantable voluntad de resistencia de todo un pueblo y su empeño tenaz por vivir con dignidad pese a la adversidad.

RECIBIDO: 22.9.2024; ACEPTADO: 13.2.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- BUNDESARCHIV LICHTERFELDE. *Nachlass Ruth Rewald-Schaul*, N 2235.
- ESTEVE TORRES, María Isabel (2014). *Los hogares infantiles y las Brigadas Internacionales (1936-1939)*. Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales.
- FEHRING, Max (1933). Die geistigen Grundlagen der Arbeit am Jugendschriftentum. *Jugendschriften-Warte*, 38 (7), 49-52.
- HEIN, Lena (2024). Social and Literary Engagement. Ruth Rewald and the Children of the Spanish Civil War. En Raanan Rein y Susanne Zepp (Eds.), *Untold Stories of the Spanish Civil War* (pp. 108-127). Routledge.
- KRÜGER, Dirk (1990). *Die deutsch-jüdische Kinder- und Jugendbuchautorin Ruth Rewald und die Kinder- und Jugendliteratur im Exil*. dipa-Verlag.
- KRÜGER, Dirk (2023). «Vater, du musst mir zuerst etwas erklären ... Wie kommt es, dass jemand staatenlos ist?». Leben und Werk der deutsch-jüdischen Kinder- und Jugendbuchautorin Ruth Rewald. En Bettina Bannasch, Theresia Dingelmaier y Burcu Dogramaci (Eds.), *Exil in Kinder- und Jugendmedien* (pp. 103-127). Walter de Gruyter.
- LÉVÊQUE, Mathilde (2010). *Vier spanische Jungen* de Ruth Rewald: l'unique roman allemand pour la jeunesse sur la guerre d'Espagne. En Aden, Paul Nizan et les années 30. *Intellectuels, écrivains et journalistes aux côtés de la République espagnole (1936-1939)*. *Revue du G.I.E.N*, 9 (1), 61-68.
- LUGSCHITZ, Renée (2012). *Spanienkämpferinnen. Ausländische Frauen im Spanischen Bürgerkrieg 1936-1939*. Lit Verlag.
- LUGSCHITZ, Renée (2018). Ausländerinnen im Spanischen Bürgerkrieg: Internationales Engagement in einem nationalen Konflikt. *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*, 28 (1), 48-64.
- MARCUSE, Ludwig (1936). Der Fall Humanismus. *Das Wort*, 1 (1), 62-67.
- PÉREZ, Ana (2009). Viajeros alemanes en la Guerra Civil española. En Berta Raposo y Eckhard Weber (Eds.), *Guerra y viaje. Una constante histórico-literaria entre España y Alemania* (pp. 163-173). Universitat de València.
- PRESTON, Paul (2006). *The Spanish Civil War: Reaction, Revolution and Revenge*. Harper Perennial.
- PRESTON, Paul (2012). *The Spanish Holocaust. Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain*. Harper Press.
- REWALD, Ruth (2023 [1932]). *Müllerstraße. Jungens von heute*. Mit einem Nachwort von Dirk Krüger zu Ruth Rewalds Leben und Werk. Walter Frey.
- REWALD, Ruth (2022 [1934]). *Janko, der Junge aus Mexiko*. Neuer Deutscher Verlag.
- REWALD, Ruth (1938a [2016]). Die Wandlungen der spanischen Frau. En Erich Hackl (Ed.), *So weit uns Spaniens Hoffnung trug. Erzählungen und Berichte aus dem Spanischen Bürgerkrieg* (pp. 116-122). Rotpunktverlag. [Publicado originalmente en *Die Frau in Leben und Arbeit*, 10 (8), 1938].
- REWALD, Ruth (1938b [1987]). *Vier spanische Jungen*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Dirk Krüger. Röderberg.
- RUZICKA KENFEL, Veljka (2008). Aproximación al estudio de la Guerra Civil española en *Vier Spanische Jungen* [Cuatro muchachos españoles] de Ruth Rewald. En Blanca-Ana Roig Rechou,




Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto López (Eds.), *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil* (pp. 331-344). Xerais.

TREMLET, Giles (2020). *The International Brigades. Fascism, Freedom and the Spanish Civil War*. Bloomsbury Publishing.



EXILIADOS (NO) RETORNADOS

NACHEXIL. REISEN UND RÜCKKEHR IM WERK DEUTSCH-JÜDISCHER FLÜCHTLINGE AM BEISPIEL HILDE DOMINS

Linda Maeding 
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

ZUSAMMENFASSUNG

Ausgehend von Georges-Arthur Goldschmidts Überlegungen zum langen „Nachexil“ eines jüdischen Überlebenden des Nationalsozialismus konzentriert sich der Artikel auf die zahlreichen Reisen und Ortswechsel, von denen ehemalige Exilierte in ihren Schriften berichten. Das Europa der Vertriebenen nach 1945 ist geprägt von einer hohen und oft erratischen Mobilität. Vor diesem Hintergrund sind die Reisen der Rückkehrer*innen von besonderer Relevanz. Für jüdische Rückkehrende stellte die Remigration nach Deutschland aufgrund der Nahgeschichte des Holocaust eine besondere Herausforderung dar. In diesem thematischen Kontext untersuche ich insbesondere das Werk der Dichterin und Intellektuellen Hilde Domin, das dieses komplexe Nachexil exemplarisch veranschaulicht. Neben lyrischen Zeugnissen konzentriert sich mein Beitrag auf ihre Essays, wobei auch ihre Korrespondenz und ihr öffentliches Auftreten in Westdeutschland berücksichtigt werden. Hier beleuchtet Domin ihre Rückkehrversuche, ihre Unruhe und ihre langen Aufenthalte in Spanien, die von einer fragilen und hybriden Identität zeugen. Die Untersuchung zeigt, dass die Motive des Verlassens und des Bleiben-Dürfens in Domin's Schriften in einem dialektischen Spannungsverhältnis stehen.

KEYWORDS: Nachexil, jüdische Flüchtlinge, Exilliteratur, Rückkehr, Hilde Domin.

POST-EXILE. TRAVEL AND RETURN IN THE WORK OF GERMAN-JEWISH REFUGEES. THE CASE OF HILDE DOMIN

ABSTRACT

Based on Georges-Arthur Goldschmidt's reflections on the long 'post-exile' of a Jewish survivor of National Socialism, this article focuses on the numerous journeys and changes of location reported in the writings of former exiles. The Europe of displaced persons after 1945 is characterised by intensive and often erratic travel routes. Against this background, the journeys of the returnees are of particular relevance. For Jewish returnees, remigration to Germany posed a singular challenge due to the recent history of the genocide. Within this thematic context, the work of the poet and intellectual Hilde Domin is specifically examined, as it exemplifies this complex 'post-exile'.

In addition to lyrical testimonies, this contribution focuses on her essays while also considering her correspondence and public appearances in West Germany. There, Domin sheds light on her attempts to return, her restlessness, and her long stays in Spain, which bear witness to a fragile and hybrid identity. The analysis reveals that the motifs of leaving and being allowed to stay are in a dialectical relationship of tension within Domin's writings.

KEYWORDS: post-exile, Jewish refugees, exile literature, remigration, Hilde Domin.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.08>
REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 153-169; ISSN: e-2530-8548



1. DER REISENDE ALS ÜBERLEBENDER

*Wir sind Fremde
von Insel
zu Insel*
Hilde Domin

Die Reise ist ein populärer Topos der nach 1933 entstandenen Exilliteratur, obwohl sie hier ihrer in anderen Genres gegebenen Leichtigkeit, gar Frivolität völlig entbehrt. Es sind nun eben keine Lustreisen mehr, keine Bildungs- oder Forschungsreisen – höchstens in einem nicht unproblematischen Sinne Abenteuerreisen. Der Moment des Zwangs mag nicht zu den gängigen Konnotationen der Reise gehören. Die Flucht aber vereint beides: Sie besteht aus einer Reise, einem Ortswechsel, der nötig geworden ist, um einer Gefahr zu entkommen.

Die deutschsprachige Exilliteratur (und im Übrigen auch die jüngere Migrationsliteratur von nach Europa geflohenen Menschen) bedient sich dieses Topos umfänglich und kalkuliert die sich daraus ergebenden Irritationen durchaus mit ein. Besonders eindrücklich zeigen dies Texte wie Albert Drachs Bericht über seine Flucht durch Südfrankreich *Unsentimentale Reise* (1966 erschienen) oder Egon Schwarz' Erinnerungsbuch *Unfreiwillige Wanderjahre* (erstmalig 1979 unter dem Titel *Keine Zeit für Eichendorff. Chronik unfreiwilliger Wanderjahre* erschienen), um nicht den wohl bekanntesten Roman, Anna Seghers' *Transit* (zuerst 1944 auf Englisch veröffentlicht), zu nennen, in dem schäbige Hotels, Pensionen und Transatlantik-Schiffe das rastlose und getriebene Unterwegssein symbolisieren. Aber auch Exil-Werke, die das Reisemotiv weniger prominent in den Mittelpunkt rücken, arbeiten die Erfahrung der Flucht explizit als Reise mit ein – so wie Albert Vigoleis Thelens Mallorca-Roman *Die Insel des zweiten Gesichts* (1953).

Nach 1945 entwickelt sich dieses Motiv im Werk von Exilautor*innen weiter, indem nun die Rückkehr – als Spiegelbild zur Flucht – als Reise erzählt wird. Hier sind es dann oft auch die Bilder des ziellosen Umherirrens im zerstörten Deutschland, die sich aufdrängen, so in Irmgard Keuns von einem Kriegsheimkehrer handelnden Nachkriegsroman *Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen* (1950). Die Protagonist*innen dieser erzählten Reisen sind oft mit den Attributen von Schelmenfiguren ausgestattet, um in den Wirren einer sich im tiefgreifenden Umbruch befindenden, chaotischen und defizitären Wirklichkeit zu bestehen.

Bis auf die beiden letztgenannten Romane sind diese Texte von jüdischen Exilierten verfasst – und diese Häufung kann sicherlich als signifikant interpretiert werden: als Ausdruck einerseits der Bedrohung, der sich dieses Kollektiv schon früh bewusst war und die dem Reisemotiv einen besonders drängenden Charakter verleiht; andererseits aber auch der Sensibilisierung durch die Tradition der Diaspora, die seit biblischen Zeiten von Ortswechsel und Flucht geprägt ist. In dieser letzten Ausprägung stehen auch Motive wie Flucht und Reise bereits in einer spezifisch jüdischen Literaturtradition, auf die ich hier allerdings nicht weiter eingehe.

Mein Beitrag widmet sich diesen zahlreichen Ortswechseln in den Schriften jüdischer Exilierter mit einem Fokus auf der Bewegung der Rückkehr, also einer Zeit,





in der das Exil im engen Sinne schon endet, aber eine Heimat oder – bescheidener formuliert – eine Bleibe auf Dauer meist noch nicht in Reichweite ist. Es sind die Jahre der *displaced persons*. Allerdings war die Remigration als vorläufiger Endpunkt des Exils ein minoritäres Phänomen, und dies mehr noch unter jüdischen Flüchtlingen: Keine fünf Prozent der aus rassistischen Gründen aus Deutschland und den von Deutschen besetzten Gebieten Europas Verfolgten seien neueren Studien zufolge zurückgekehrt (von der Lühe, Schildt und Schüler-Springorum, 2008, S. 9)¹.

In diesem thematischen Zusammenhang untersuche ich beispielhaft essayistische, autobiographische und lyrische Schriften Hilde Domin (1912²-2006) und beziehe auch unveröffentlichte Dokumente aus dem Nachlass mit ein. Als Autorin steht Domin exemplarisch für das sogenannte „Nachexil“: Bettina Bannasch und Katja Sarkowsky beschreiben dieses als eine zeitliche Markierung, das aber zugleich den Umstand mit einschließt, „dass sich die Erfahrung des Exils dennoch fortsetzt und somit nicht von einem Ende des Exils gesprochen werden kann.“ (Bannasch und Sarkowsky, 2020, S. 1)³ Domin war 1954 aus der Karibik zurückgekehrt, wobei diese erste Rückkehr nach Deutschland nicht von Dauer war. Bis sich die Dichterin wieder definitiv in ihrem Geburtsland niederließ, folgten Jahre des Unterwegsseins, in denen sie auch längere Zeiträume in Spanien verbrachte. David Kettler (2008, S. 103) nannte diese Nachbeben der Vertreibung auch nach deren politischem Ende einmal treffend das „endlos-unerledigte Geschäft des Exils“⁴. Bevor ich zu Domin Rückkehr im Zusammenhang mit ihren Spanien-Aufenthalten Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre komme, werde ich zunächst einige Überlegungen zum Konzept des Nachexils und zum Phänomen der Remigration nach Deutschland anstellen.

¹ Siehe auch dies., 2008, S. 12: „Eine Geschichte der jüdischen Remigration umfasst auch die Geschichte der nicht vollzogenen Rückkehr.“ Die Rückkehrer*innen gehörten zudem meist einer kulturellen, wissenschaftlichen oder politischen Elite an.

² Dieses Geburtsdatum wurde bis zur Jahrhundertwende, wohl auf Betreiben des Fischer Verlags, angegeben. Tatsächlich wurde Domin aber schon 1909 geboren. Laut Domin wollte der Verlag keine Erstveröffentlichung einer seinerzeit bereits 50-jährigen herausbringen (Karsch, 2008, S. 423).

³ Zugleich impliziert der Begriff laut den Autorinnen, dass „die Erfahrung des Exils prägend bleibt, sich gar fortsetzt“: Der Begriff könne fruchtbar gemacht werden für die „Analyse der über das Exil hinaus andauernden schmerzhaften und verstörenden Erfahrung von Unzugehörigkeit und deren Repräsentationen“ (Bannasch und Sarkowsky, 2020, S. 4).

⁴ Kettler sammelte und analysierte in einem Projekt erste Briefe von Exilierten nach Deutschland, mit denen diese versuchten, den Kontakt mit alten Bekanntschaften und Freundschaften vorsichtig wieder aufzunehmen.

2. DAS NACHEXIL JÜDISCHER FLÜCHTLINGE

*Wir alle sind Überlebende, und jeder von uns
versucht auf seine Weise, mit dieser Schmach fertig zu werden.*

Peter Szondi an Hilde Domin (14. Mai 1965)

Der Schriftsteller Georges-Arthur Goldschmidt, 1928 bei Hamburg geboren und als Kind jüdischer Eltern dank des Exils in Frankreich gerettet, wo er versteckt überlebte und dessen Sprache er seitdem für einen Großteil seiner literarischen Texte nutzt, veröffentlichte 2020 eine kurze Erinnerungsschrift, der er den Titel *Vom Nachexil* gab. Er bestimmt hier einen Begriff für sein eigenes Leben nach dem Ende des Nationalsozialismus – ein Leben, das mittlerweile schon viele Jahrzehnte länger anhält als die Zeitspanne des historischen Exils im strikten Sinne (1933-1945), und das sich dennoch maßgeblich von dieser Erfahrung herschreibt. „Das Exil [...] ist eine scharf gezeichnete, unüberschreitbare Grenze [...]. Das Exil stülpt einen um, wie einen Sack“ (Goldschmidt, 2020, S. 9), so beschreibt der Autor die irreversible Zäsur, die die Exilierung für ihn bedeutete. Obwohl Goldschmidt nicht mehr definitiv in seine Heimat Norddeutschland zurückkehrte, sondern in Frankreich blieb, spielen Orts- und Sprachwechsel aufgrund dieser Urerfahrung eine zentrale Rolle in seinem Leben und in seinem Werk. Davon zeugt auch sein Wirken als Übersetzer: Bekannt geworden ist Goldschmidt neben seinen auf Französisch und nur selten auf Deutsch verfassten Büchern insbesondere als Übersetzer Peter Handkes.

Der Begriff des Nachexils ist auch in der Forschung seit einigen Jahren zunehmend anzutreffen (prominent in dem ihm gewidmeten Jahrbuch der Gesellschaft für Exilforschung von 2020)⁵: Möglicherweise, weil die Zeit nach 1945 verstärkt in den Blick gerückt ist; und mit ihr die manchmal gescheiterten, ambivalenten und nie unproblematischen Geschichten der Rückkehrer*innen nach Deutschland, die oft genug in erneuten Länderwechseln und der bitteren Erkenntnis endeten, dass in der alten Heimat doch kein Bleiben mehr ist⁶. Zu groß schien vielen die Kluft, die sie von den in Deutschland gebliebenen Menschen trennte; zu unbequem die Rolle als Überlebende und Rückkehrende in einer Gesellschaft, die von ihrer Täterschaft lange nichts wissen wollte, zu scharf das Bewusstsein, ein „Deutscher auf Widerruf“ (so der Titel der Autobiographie von Hans Mayer) zu sein.

An dieser Stelle interessiert das Selbstverständnis der Überlebenden und ihre Selbstverortung, die den Begriff erst verständlich machen. Laut Goldschmidt beginnt mit dem Exil eine „lebenslange Arbeit“⁷, die 1945 keineswegs endet. Die

⁵ Zuvor hat Stephan Braese (2001) den Begriff in die deutschsprachige Exilforschung eingebracht.

⁶ Unter vielen Publikationen zu diesem Thema siehe Bannasch und Rupp, 2018.

⁷ Cf. dazu den Beginn des Erinnerungsbandes: „Wer einmal ins Exil getrieben wurde, kommt lebenslang nicht mehr davon ab. [...] Das Exil teilt das Leben in zwei von nun an unvereinbare Hälften: das Vorher und das Nachher [...] vom ersten Augenblick des Exils an beginnt eine lebenslange Arbeit“ (Goldschmidt, 2020, S. 5).

extensive Mobilität der ehemaligen Flüchtlinge nach dem Ende des Dritten Reichs, die oftmals erratischen Reisen der Rückkehrer*innen sind nur eine äußerliche Dimension dieser „Arbeit“, die nach dem Abschied aus den Asylländern weitergeht, und die sich auch an der fortwährenden Auseinandersetzung mit bis zu der Flucht für „natürlich“ gehaltenen Kategorien wie der Zugehörigkeit zu einer Nation und einer Sprachgemeinschaft festmachte. Für Goldschmidt wird diese Arbeit an erster Stelle sichtbar an der „Doppelsprachigkeit“, die „mit dem Existenzverbot zusammenfällt.“ (2020, S. 6) Das Motiv des unheimlichen Doppelten zieht sich weiter und erfasst auch die Wahrnehmung und später die Erinnerung:

Es galt jede Einzelheit der Heimat mitzunehmen, das kleinste Detail zu registrieren. [...] Es ist erstaunlich, was das Gehirn bei solcher Gelegenheit alles leisten kann; es arbeitet derart perfekt, dass nach achtzig Jahren alles noch an Ort und Stelle ist, so sehr, dass unter jedem Wahrnehmungsbild der Gegenwart ein anderes, ein Phantombild aus der Vergangenheit hochkommt. (Goldschmidt, 2020, S. 6-7)

Alles ist noch an Ort und Stelle – in der Erinnerung. Dass aber nichts an Ort und Stelle ist in der Wirklichkeit des (Nach-)Exils, diese Erfahrung prägt die krisenhafte Wahrnehmung noch lange Zeit nach der Flucht:

Das Exil, Jahrzehnte später, ist der nie endende Augenblick des Abschieds, auf den man sich lange vorbereiten muss, um nicht vom Heimweh zerrissen zu werden. (Goldschmidt, 2020, S. 36)

Diese Allmacht oder Omnipräsenz des Exils reicht so weit, dass sie zudem das Schreiben vermeintlich unverfänglicher Werke betrifft. Wollten die Exilierten auch nur einen Kriminalroman schreiben, sei es in der Muttersprache oder der neuen Alltagssprache, so argumentiert Goldschmidt, „das Exil würde doch irgendwie im Text auftauchen. So ist der Exilierte, sobald er schreibt, zur Uneigentlichkeit verdammt; was er auch erzählt, im Grunde ist alles exiliert. Alles vom Aufgebenmüssen bedroht. Das Schreiben eines Exilierten hängt an einem bloßen Faden“ (Goldschmidt, 2020, S. 46-47). Diese grundlegende Erfahrung des drohenden Aufgebenmüssens kann, so erzählen es viele der Texte, auch durch die Rückkehr nicht mehr zurückgenommen werden. Denn Rückkehr wohin eigentlich? Hans Sahl (1987, S. 14) sprach in einer Rede seinerzeit vom „Exil nach dem Exil“, um diese Bodenlosigkeit in einem Schlagwort ansatzweise zu erfassen.

3. DIE RÜCKKEHR ALS BEGINN EINER NEUEN REISE

Die Rückkehr aus dem Exil (die es laut Goldschmidt gar nicht geben kann) ist keine Reise, die von einem Ort zurück „nach Hause“ führt. In ihr werden Fremde und Heimat nicht mehr kategorial gedacht, vielmehr werden hier fragile und poröse Identitäten verhandelt – ein langwieriger, wenn nicht gar unabschließbarer Prozess, dessen Friktionen im Medium der Literatur offengelegt werden. „Wer das Exil kennt, hat manche Lebensantworten erlernt, und noch mehr Lebensfragen. Zu den



Antworten gehört die zunächst triviale Erkenntnis, daß es keine Rückkehr gibt“ (Améry, 1977, S. 75)⁸. Dies schreibt der österreichische Auschwitz-Überlebende Jean Améry, der die NS-Zeit bis zu seiner Verhaftung im belgischen Untergrund überlebte, in seinem Essay „Wieviel Heimat braucht der Mensch?“. Die Reaktionen der Daheimgebliebenen – das verdeutlichte besonders plakativ die Kontroverse um Thoman Mann und Walter von Molo nach Ende des Krieges 1945 – waren oft bestenfalls reserviert gegenüber den Exilierten, was die Rückkehrpläne nicht einfacher machte. Umso mehr galt dies für jüdische Exilierte.⁹ Für sie bedeutete die Rückkehr insbesondere in die BRD aufgrund der Nahvergangenheit des Genozids eine ganz besondere Herausforderung¹⁰.

Sie wurden zudem aufgrund ihrer häufig in Frage gestellten Loyalität und der ihnen unterstellten Unschärfe in der Frage nationaler und kultureller Zugehörigkeit zu Figuren des Unheimlichen gemacht:

Der Exilierte weiß, daß man ihm früher oder später einmal vorwerfen könnte, er gehöre nicht dazu. So sicher er auch sei, ein für allemal aufgenommen, besteht doch die Möglichkeit, ihm seine Zugehörigkeit abzustreiten, und als Exiliierter bleibt ihm jegliche endgültige Rückkehr verschlossen. (Goldschmidt, 2020, S. 10)¹¹

In diesem Sinne ist auch die in Köln geborene und schon vor Hitlers Machtergreifung nach Italien emigrierte deutsch-jüdische Autorin Hilde Domin, um ein auf sie gemünztes Wort von Ruth Klüger (2019, S. 308) aufzugreifen, eine „Dichterin vieler Exile“. Aber nicht das Exil selbst, die Rückkehr ist für Domin die große Reise. Domin verfasste unter vielen Aufsätzen auch „Randbemerkungen zur Rückkehr“ (1998, S. 150-166), in denen sie auf deren Bedeutung näher einging. Domin ist denn auch in Deutschland in erster Linie bekannt geworden als Dichterin der Remigration, weniger als Autorin des Exils. 1940 gelangte sie mit ihrem Mann, dem späteren Heidelberger Professor für iberische Kunstgeschichte Erwin Walter Palm, in die Karibik nach Santo Domingo, wo sie ab 1948 als Dozentin für Deutsch arbeitete

⁸ Eine Rückkehr gebe es nicht, „weil niemals der Wiedereintritt in einen Raum auch ein Wiedergewinn der verlorenen Zeit ist.“ (Améry, 1977, S. 75) Siehe zur verweigerten Remigration Amérys unter Einbezug von dessen Konzeptualisierung des Ressentiments Markgraf, 2018. Ein kontrastierender Vergleich mit Domin wäre vielversprechend, steht aber noch aus.

⁹ Cf. von der Lühe, Schildt und Schüler-Springorum, 2008, S. 11: „die zugleich schuld bewusste und schuldabwehrende, bisweilen offen aggressive nichtjüdische Bevölkerung wusste nicht, ob sie jüdische Remigranten in erster Linie als Juden oder als Rückkehrer ansehen sollte.“

¹⁰ Siehe für einen konzisen Überblick über das Phänomen jüdischer Remigration nach 1945 Krauss, 2004.

¹¹ Die Figur des Unheimlichen findet sich in einem ähnlichen Kontext auch in Essays des in Brasilien exilierten Autors Vilém Flusser, bei ihm bezogen auf den Migranten, der den Einheimischen den Kitsch ihrer eigenen Heimat spiegelt: „Der Einwanderer ist für den Beheimateten noch befremdender, unheimlicher als der Wanderer dort draußen, weil er das dem Beheimateten Heilige als Banales bloßlegt. Er ist hassenswert, hässlich, weil er die Schönheit der Heimat als verkitschte Hübschheit ausweist.“ (Flusser, 1994, S. 21)



und von woher sie 1954 nach Europa zurückkehrte¹². Dass die in Deutschland mit zunehmendem Erfolg als exemplarische Remigrantin gefeierte Domin aber durchaus nicht für eine unproblematische und insbesondere nicht für eine abgeschlossene Rückkehr stand¹³, zeigt nichts deutlicher als der Umstand, dass mit ihrem ersten Wiedersehen mit Deutschland – das, was als Rückkehr verstanden wird – die Zeit der Ortswechsel und rastlosen Reisen noch lange nicht vorbei war. Im Gegenteil: „Februar 1954: Rückkehr nach Deutschland. Es folgen 7 Jahre in möblierten Zimmern, Leben aus Koffern. Insgesamt 4 davon in Spanien“ (Domin, DLA), notiert sie in einem kurzen Lebenslauf, der sich in den Papieren des Nachlasses befindet.

Bannasch und Rupp (2018, S. 8) zufolge treten gerade in der Literatur die Brüche im Remigrationsprozess deutlich zu Tage: „Die Gegensätze zwischen ‚innerer Emigration‘ bzw. literarischen Neuanfängen einerseits und Exil andererseits schienen oftmals unversöhnlich.“ So verwundert es nicht, dass Hilde Domins konziliantes Auftreten nach ihrer Rückkehr von jüdischen Intellektuellen oft skeptisch bis ablehnend betrachtet wurde (Maeding, 2024) – in einem Kontext, in dem die Wahrnehmung der Remigrant*innen als „öffentliches Ärgernis“ (Papke, 1991, S. 9) vorherrschte. Stellvertretend dafür steht ihre Rede zur Annahme des Nelly-Sachs-Preises der Stadt Dortmund im Jahr 1984. Das Typoskript trägt als Titel „Gedichte der Versöhnung. Erinnerungen an Nelly Sachs und andere jüdische Dichter deutscher Sprache“, und in ihm schreibt Domin, „dass die deutschen Dichter jüdischen Schicksals aus der Verfolgung als Boten der Versöhnung, nicht des Hasses, heimgekehrt sind ins Sprachzuhaus.“ (Sendung im Hessischen Rundfunk vom 8.3. 1984; Domin, DLA). Dennoch verbirgt sich, wie schon angedeutet, hinter ihrem Ruf als „Dichterin der Rückkehr“, so der Philosoph Hans-Georg Gadamer (1977) in einer enthistorisierenden Preisrede auf Domin¹⁴, eine konfliktbehaftete Wahrnehmung der eigenen Position als ehemals Verfolgte in Deutschland¹⁵. Auch ihre Empathie für andere Verfolgte zeigt diese weniger öffentlichkeitswirksame Seite der Dichterin, die nach dem Selbstmord Jean Améry's und anderer jüdischer Zeit-

¹² Sie hat diesem Exil in verschiedenen Texten Tribut gezollt, ihr Künstlername Domin ist zudem eine Reverenz gegenüber der Asylinsel. In Briefen machten sie und ihr Mann hingegen den Preis für dieses exotische, periphere Exil wiederholt deutlich. Von einer „Inselkäfigexistenz“ spricht Domin (2009, S. 210) in einem Brief an Palm.

¹³ Cf. dazu auch den nach der Rückkehr genutzten Neologismus der „Verniemandung“ (Pau, 2010, S. 133).

¹⁴ In der Rede verallgemeinert Gadamer Domins Exil inklusive der Rückkehr zu einer menschlichen Erfahrung jenseits des Politischen. Die Vertreibung durch die Nationalsozialisten und ihr Ende bleiben ungenannt zugunsten einer diffus gemeinschaftlichen Erfahrung, die Grenzen zwischen Opfern, Tätern und Mitläufern verwischt: „Wir alle wissen oder müssen lernen, was Rückkehr ist. So begegnen wir uns in diesen Versen selbst, indem wir lernen, was wir wissen“. (Gadamer, 1977, S. 136)

¹⁵ Siehe dazu luzide den aufgezeigten Zwiespalt in von der Lühe, Schildt und Schüler-Springorum, 2008, S. 18: „Die Asymmetrie zwischen einer vollmundig behaupteten oder fraglos verlangten Versöhnungsbereitschaft und einer meist schweigend vollzogenen Bereitschaft zur Selbstverleugnung auf Seiten der Opfer gehört zu den fortdauernden Herausforderungen im wissenschaftlichen und literarischen Diskurs über jüdische Remigration.“

genoss*innen, zu denen sie eine durchaus schwierige Beziehung unterhielt (schwierig aufgrund der Differenzen zu den Fragen Gehen oder Bleiben, Vermitteln oder Unnachgiebig sein), ein Gedicht verfasste: „Flucht – Für Paul Celan, Peter Szondi, Jean Améry, die nicht weiterleben wollten –“. Das Motiv, mit dem das Gedicht einsetzt, ist ein Seil, das der Verfolgte um sich legt:

Das Seil
nach Häftlingsart aus Bettüchern geknüpft
die Bettücher auf denen ich geweint habe
ich winde es um mich
Taucherseil
um meinen Leib
ich springe ab
ich tauche
weg vom Tag
hindurch
tauche ich auf
auf der andern Seite der Erde
Dort will ich
freier atmen
dort will ich ein Alphabet erfinden
von tätigen Buchstaben (Domin, 1978, S. 49)

Das Instrument, um sich selbst das Leben zu nehmen, wird in dem Gedicht zum Werkzeug einer Flucht, die Freiheit verspricht, und die weit hinausführt: Das lyrische Ich imaginiert eine Bewegung, auch hier wieder forciert, deren Fluchtcharakter dennoch emanzipativ ist – wobei der Titel durch die Aufzählung von Totennamen verdeutlicht, dass die hier in Szene gesetzte Freiheit das Ende der großen Reise des Lebens selbst impliziert. Es fällt jedoch auf, dass nicht nur der Selbstmord der jüdischen Holocaust-Überlebenden, sondern auch die Rückkehr – und dies gerade in ihren öffentlichkeitswirksamen Schriften und Auftritten – mit Freiheit assoziiert wird. Auch dies ist ein emanzipativer Akt: Dem entmündigenden Zwang der Vertreibung wird die Rückkehr als Wahl gegenübergestellt. In dem Essay „Hineingeboren“ (1978) über ihr Judentum schreibt Domin, dass „in der Rückkehr Freiheit war; im Gegensatz zu all den Fluchten und Exilen, Freiwilligkeit der Entscheidung. Die Rückkehr, nicht die Verfolgung, war das große Erlebnis meines Lebens“ – wie sie selbst hinzufügt, „[e]in Erlebnis von äußerster Zerbrechlichkeit.“ (Domin, 1998, S. 155-156)

4. UNTERWEGS SEIN. HILDE DOMIN IN SPANIEN

Sicherlich empfand Domin, ebenso wie viele ihrer Schicksalsgenoss*innen, die zahlreichen Ortswechsel nicht als Ausdruck von Freiheit, eher schon hätte sie wohl dem Exilierten Egon Schwarz zugestimmt, der die odysseeartigen Reisen durch den amerikanischen Kontinent in seiner Autobiographie mit den Worten kommen-



tiert, ein „Spielball“ (Schwarz, 1992, S. 10) der Geschichte gewesen zu sein; mal hier und mal dort, aber mit äußerst geringem Handlungsradius, Treibgut im Meer der politischen Ereignisse.

So vermag man auch etwas Koketterie aus den an Peter Szondi gerichteten Worten einer weit Gereisten herauszuhören, sie sei „von jeher schlecht in den Kleinigkeiten der Geographie“ (Brief vom 14. Oktober 1963; Domin und Szondi, 2008, S. 86). In ihren Texten befruchten sich die Erinnerungen an verschiedene Exilstationen (in Italien, England und der Karibik) gegenseitig, und es kann von einem geradezu hybriden Selbst-Bewusstsein gesprochen werden. Dazu stellt Domin eine Anekdote: auf einem der dominikanischen Ersatzpässe, der ihrem Mann für seine Vortragsreisen durch Lateinamerika ausgestellt wurde, stand, wie sie nicht ohne Belustigung berichtet: „Geboren in Frankfurt in der Dominikanischen Republik, Vertreter der Universität Sto. Domingo“ (Domin, 1992, S. 120).

Diese Überblendung verschiedener Räume und Sphären umfasst noch die Rückkehr in dem Sinn, dass sie keineswegs eindeutig den Schritt vom Gehen zum Bleiben bedeutet. Domin definiert sich noch viele Jahre nach der Rückkehr über die Ortswechsel, über den damit einhergehenden Verzicht auf Eigentumsdenken: „Ich, die ich immer unterwegs gewesen war und das ‚Haben‘ verlernt habe, als hätte ich nicht mehr die Hände zum Haben.“ (Domin, 1993, S. 45) Wie stellt nun Domin selbst die Rückkehr dar, und was heißt das überhaupt: nach langer Abwesenheit, nach vielen Reisen und Fluchten, zurückzukehren? „1954/55 in München. Reisen durch die Bundesrepublik. Ganz den Erfahrungen der Rückkehr geöffnet, ohne Wunsch zu publizieren, auch fast ohne zu schreiben“, notiert sie sich. Aber zudem, ganz im Sinne von Améry: „Täglich bekämpft der Exilierte in sich die Heimatlosigkeit.“ (Améry, 1992, S. 209) So schreibt sie noch in einem 1992 publizierten Aufsatz und konterkariert damit das in der Bundesrepublik gehegte Bild von der geglückten Rückkehr. Denn viel spricht dafür, dass Domin Formulierungen nicht auf die enge Definition des Exils als Zeitraum von 1933 bis 1945 abzielt. Blickt man auf die Chronik ihrer Aufenthalte außerhalb von Deutschland nach Kriegsende, so wird diese Sicht auf die „vielen Exile“ der Hilde Domin, auf das lange „Nachexil“ im Sinne Goldschmidts, noch untermauert. Auf einer Karteikarte, aufbewahrt im Deutschen Literaturarchiv Marbach, verzeichnet sie stichpunktartig:

aus England nach Sto. Domingo 24.6.1940

Ankunft Sto. Domingo 4. August 1940

27. Februar 1954 Ankunft Hamburg (Bremen)¹⁶. (Domin, DLA)

¹⁶ In Papieren aus dem Nachlass lässt sie sich genauer aus über die Stationen ihres Exils. Ein undatiertes, vier Seiten umfassendes tabellarisch-erzählendes Lebenslauf (archiviert als Fotokopie), der von der Geburt bis 1981 reicht und über dessen Zweck nichts bekannt ist, verzeichnet unter „Oktober 1932: Die NS-Machtergreifung voraussehend, zusammen mit Erwin Walter Palm, Student der klassischen Archäologie und Philologie, in sein Arbeitsgebiet, Rom.“ Und direkt weiter: „1933: Italien wird zum Exil. Die geplante Umsiedlung in die spanische Republik scheitert.“ 1935 erlangt sie den Doktorgrad an der Universität Florenz, mit einer Arbeit über die Staatsgeschichte der Renaissance.





Diese erste „Ankunft“ zurück in Deutschland ist aber, wie erwähnt, keine dauerhafte. Von 1955 bis 1957 hielt sich Domin in Spanien auf. Schon auf Santo Domingo hatte das Ehepaar intensive Kontakte zu spanischen Flüchtlingen gepflegt, die das Fundament für die spätere Nähe zum Land legten¹⁷. In einer Kurzbiographie, ebenfalls aufbewahrt im Nachlass, steht: „Hilde Domin begann 1951 zu schreiben, noch im Exil in Lateinamerika. Sie stand damals unter dem Einfluss der modernen spanischen Lyrik, dann auch der neuesten Amerikaner.“ (Domin, DLA) Dieser transkulturelle Bezug auf Spanien als Wesenszug ihres Schreibens entspricht dem von der Dichterin selbst autorisierten Bild. Domin, die gegenüber dem deutschen Publikum von der „Abgelegenheit“ (1963, S. 9) Spaniens spricht, scheut sich nicht, sich in eine in Deutschland vielfach ignorierte Tradition des Südens einzuschreiben: Dies ist auch das Erbe ihres Exils, das sie nicht nur annimmt, sondern zu dem sie sich in den delikaten Jahren der Rückkehr explizit bekennt. Sicherlich drückt sich in der Identifizierung mit dem im Herkunftsland Minoritäten oder Alteritäten auch eine jüdische Prägung aus, die mit dem in Deutschland wieder erstarkten Nationalismus nichts anzufangen weiß¹⁸. Domin unterhielt freundschaftliche Beziehungen unter anderem zu den spanischen Schriftstellern Vicente Aleixandre¹⁹ und Dámaso Alonso und publizierte spanische Übersetzungen ihrer eigenen Gedichte sowie anderer Dichter in der in Málaga herausgegebenen Zeitschrift *Caracola*²⁰, in der auch Exilspanier veröffentlichten. An den Sekretär der Zeitschrift, Bernabé Fernández Canivell, schrieb sie während einer Deutschland-Reise 1957 in einem Brief vom 16. September erkennbar skeptisch über ihre Eindrücke aus dem Land des Wirtschaftswunders:

Den Geschlechterrollen entsprechend, zugleich aber in der Notwendigkeit, ihre „intensive Mitarbeit an seinen Arbeiten“ zu rechtfertigen, schreibt sie davon, dass „die erschwerten Umstände des Exils (Länder, Sprach-, Fachwechsel, Mittellosigkeit)“ die „Mitarbeit“ eines wissenschaftlich ausgebildeten „Helfers“ am Werk Palms unabdingbar gemacht hätten (Domin, DLA).

¹⁷ In Santo Domingo verkehrten sie nach eigenen Aussagen neben den Einheimischen vor allem „mit spanischen Intellektuellen, Flüchtlingen der spanischen Republik“ (Domin, 1992, S. 38). Cf. zu Spanien ihren Text „Wiedersehen mit Spanien. Vier Skizzen“ (Domin, 1992).

¹⁸ Domin sah dieses Wiedererstarken von Spanien aus mit Sorge. Sie äußerte diese Sorge insbesondere im Privaten, in Briefwechseln. In der nicht publizierten Korrespondenz (1960-1962) mit dem in Mexiko exilierten spanischen Schriftsteller Max Aub, ebenfalls jüdischer Herkunft, zeigte sie sich zudem bestürzt anlässlich von Nachrichten über antisemitische Schändungen jüdischer Friedhöfe in Deutschland (Domin, DLA). Sie sendete Aub mehrere ins Spanische übersetzte Gedichte von sich, darunter (in Übersetzung von Domin und Aquilino Duque) auch das Gedicht „Ligero de equipaje“ („Leichtgepäck“), das mit dem Eingeständnis beginnt, sich an die Heimatlosigkeit nicht gewöhnen zu können: „No se te permite acostumbrarte./ Una rosa es una rosa/ Pero un hogar/ no es un hogar.“ (Domin, DLA) Übersetzung: „Dir wird das Gewöhnen verwehrt./ Eine Rose ist eine Rose/ Aber ein Zuhause ist kein Zuhause.“

¹⁹ Vicente Aleixandre schrieb ein Gedicht auf sie, „La hermanilla“, dessen deutsche Übersetzung „Die kleine Schwester“, am 21.11. 1959 in der *FAZ* erschien (cf. Pau, 2010, S. 79).

²⁰ In der Zeitschrift *Caracola* veröffentlichte Domin zwischen 1956 und 1959 fünf eigene Gedichte.

¡Qué verde es Alemania! Parece la selva virgen cuando se viene de España. Emociona ver tanto verde. Pero falta el aire diáfano y oprime el continuo gris. Como si uno estuviera en una habitación demasiado oscura. Da[n] ganas de poner cal blanca en todas las paredes. Y pintar un cielo azul encima. Pero los árboles se resignan, y tendremos que resignarnos nosotros²¹. (Domin, DLA)

Wiederholt verbrachte sie auch ohne ihren Mann Zeiten in der Sierra de Guadarrama in der Provinz Segovia. Dort, in San Rafael und auch in Madrid, schrieb sie ihren einzigen Roman, *Das zweite Paradies*²². Sie verfasste hier zudem Gedichte auf Spanisch, übersetzte andere aus dem Spanischen ins Deutsche und wie erwähnt auch umgekehrt (etwa Gedichte von Hans Magnus Enzensberger und Günther Eich)²³. In einem auf Spanisch geschriebenen Text klärt sie über ihre Zeit in Spanien auf. Sie schildert das Land hier aus der Luft, wie aus dem Flugzeug gesehen, aus der Distanz, und kommt dann wie mit einer Kamera immer näher um zu folgern: „Todo es mejor de cerca en un país tan sobrio [...]. Por la noche las colinas desnudas se vuelven rosadas y el bosque de pinos se tiñe de rojo oscuro, como el mar, y uno siente que podría quedarse aquí para siempre.“²⁴ (Zit. nach Pau, 2010, S. 10-11) Und wenn sich auch das Gefühl einschlich, in Spanien eine Ersatzheimat gefunden zu haben: Sie blieb nicht²⁵.

Im Herbst 1960 nimmt Palm die Lehrtätigkeit an der Universität Heidelberg auf, eine endgültige zweite Rückkehr zeichnet sich ab, und 1961 geht es für sie tatsächlich zurück nach Heidelberg, in die Stadt ihrer Studienjahre, „nach Hause“, nachdem sie seit der ersten Rückkehr 1954 sporadisch in verschiedenen deutschen Städten gelebt hatte. Auch dann noch geht das bewegte Leben im wörtlichen Sinne allerdings weiter: In den 1970er Jahren, so verzeichnet ein selbst verfasster tabellari-

²¹ Übersetzung: „Wie grün Deutschland ist! Wenn man aus Spanien kommt, sieht es aus wie ein Urwald. Es ist berührend, so viel Grün zu sehen. Aber es fehlt die klare Luft und das ständige Grau ist bedrückend. Als wäre man in einem zu dunklen Raum. Da möchte man am liebsten alle Wände mit weißem Kalk streichen. Und einen blauen Himmel darüber malen. Aber die Bäume haben resigniert, und wir werden auch resignieren.“

²² Karsch (2008, S. 431) weist auf die paradoxe Metapher des Titels hin: „Nach der alttestamentlichen Vorlage kann es kein zweites Paradies geben.“

²³ Cf. Domin, 1993, S. 96: Ihr vielleicht bekanntestes Gedicht „Nur eine Rose als Stütze“ ist zuerst in spanischer Übersetzung in *Caracola* erschienen.

²⁴ Übersetzung: „In einem so nüchternen Land ist alles aus der Nähe besser [...]. Nachts färben sich die kahlen Hügel rosa und der Kiefernwald dunkelrot, wie das Meer, und man hat das Gefühl, man könnte für immer hier bleiben.“

²⁵ Ihre Rastlosigkeit und Zwiespältigkeit äußert sich in diesen Jahren auch im Briefwechsel mit ihrer chilenischen Freundin, der Dichterin Sabka Goldberg. Aus Madrid schrieb sie am 20. August 1958: „A Madrid nada me llama. Por más que me gusta el cielo. [...] Ese andar y andar, sin dejar siquiera atrás el hilo que tiene un gusano, es cosa que me cansa ya. Me siento como una piedra que se tire y se tire. Y no se sabe adónde, mañana, se tirará.“ (Domin, DLA) [Der Wortlaut Dominis wird inklusive grammatischer Fehler reproduziert, Anm. d. Verf.] Übersetzung: „Nichts ruft mich nach Madrid. So sehr wie ich den Himmel liebe. [...] Dieses Gehen und Gehen, ohne auch nur den Faden einer Raupe zurückzulassen, ist etwas, das mich schon ermüdet. Ich fühle mich wie ein Stein, der geworfen und geworfen wird. Und niemand weiß, wohin er morgen geworfen werden wird.“





scher Lebenslauf stichpunktartig, „3x je ein halbes Jahr in Mexiko“. (Domin, DLA). In einer undatierten Kurzbiographie aus dem Nachlass schreibt sie: „Insgesamt weilte Hilde Domin 7 Jahre im italienischen, 16 Jahre im spanischen und 3 Jahre im englischen Sprachraum.“ Ihre Erfahrungen in verschiedenen Ländern hätten sie dazu gebracht, das Wort „selbstverständlich“ aus dem Lexikon zu streichen (1992, S. 341). Die enorme inter- und transkulturelle Erfahrung spielt sie in der Selbstdarstellung und beim Kontakt mit Verlagen und Intellektuellen geschickt als Plus aus.

Zeitgleich zu der – zweiten – Rückkehr nach Deutschland bemüht sie sich in Briefen um Rezensionen und die Sichtbarkeit ihres Werks. Neben eigenen Gedichten verfasst sie auch Aufsätze, gewinnt zunehmend Präsenz in der medialen Öffentlichkeit, und ist auch als Anthologin tätig – unter anderem für den Fischer-Band *Spanien erzählt* (1962).²⁶ Sie will als Dichterin wahrgenommen werden, ist aber auch das, was wir heute eine Netzwerkerin nennen würden, und dies kultur- und sprachenvermittelnd. In den Briefkorrespondenzen spannt sie ein deutsch- und spanischsprachiges Netzwerk aus Autor*innen, Verlagen und weiterer Kulturinstanzen; in Briefen an spanische Partner beschwert sie sich, dass das deutsche Publikum von spanischer Literatur nichts wisse²⁷.

Bezeichnenderweise – bezeichnend trotz ihrer säkularen Prägung – erwähnt sie ihre jüdische Herkunft gegenüber nichtjüdischen Brief- und Gesprächspartner*innen eher selten. Sie ist etwas ihr Widerfahrenes, keine Freiheit der Entscheidung spielt hinein. Im konservativen Umfeld der 1950er und frühen 1960er Jahre tut sie sich sichtlich schwer, sich zu ihrem Jüdischsein zu positionieren. Eine grundlegende Ambivalenz durchziehen dahingehende, eher spärlich gesäte Aussagen. Sie wollte sich explizit nicht als jüdische Dichterin verstanden wissen (vgl. Wiese, 2000, S. 121). Ihre Linie ist eine ganz andere als die anderer jüdischer Autor*innen, die zur selben Zeit in der Bundesrepublik Bekanntheit erlangen und meist auch in öffentlichen Debatten zum Umgang mit der Nahvergangenheit intervenieren: Paul Celan, Peter Szondi, Theodor W. Adorno, Jean Améry. Ganz anders auch äußert sich Hannah Arendt, mit der Domin zeitweise korrespondiert, zur Rückkehr: Die Philosophin verfasst beim ersten Wiedersehen mit Deutschland einen distanzierenden Reisebericht, *The Aftermath of Nazi Rule. Report from Germany* (1950), der sich keine Gefühlsäußerung erlaubt²⁸.

²⁶ Auch ihr Mann betätigte sich in diesem Sinne als Kulturmittler. Eine Lope de Vega gewidmete Anthologie nannte er *Wir leben in zwei Zeiten* (1958).

²⁷ Cf. dazu ihren Brief an den Professor Gonzalo Torrente Ballester vom 30. Dezember 1963 (Domin, DLA).

²⁸ Dies hängt natürlich auch mit der Funktion des Berichts zusammen, der für die *Commission on European Jewish Cultural Reconstruction* (JCR) verfasst wurde. Anders, nämlich expressiv-ablehnend, äußert sie sich privat in einem Brief an Gertrud Jaspers am 30. Mai 1946 zur Frage der Rückkehr: „Wie man es aber aushält, dort als Jude zu leben in einer Umwelt, die über ‚unser‘ Problem, und das sind ja heute unsere Toten, nicht einmal zu sprechen geruht, weiß ich auch nicht.“ (Arendt und Jaspers, 1985, S. 77)

In ihrem Essay „Hineingeboren“ bestimmt Domin das Jüdischsein als Schicksalsgemeinschaft. Dennoch finden sich Topoi deutsch-jüdischer Literatur – das Unterwegssein; die Problematisierung von Heimat; die diasporische Bedeutung, die Sprache zugeschrieben wird; die ambivalente Identität jenseits nationaler Kategorien und überhaupt das komplexe Verhältnis zum Nationalen – in Häufe in ihren Gedichten und Essays. Die Rückkehr ist also, um noch einmal an ihre eigene Aussage zu erinnern, das große Thema ihres Lebens und ihres Werkes – aber es ist dies auf sehr vielschichtige und problematische Weise. In der Tat konstatieren Bannasch und Rupp (2018, S. 9), dass „Identität und Identitätszuschreibung“ die paradigmatischen Themen konkret der deutsch-jüdischen Remigration seien. So steht Domin exemplarisch auch für ein Forschungsproblem: die Befragung der jüdischen Identität, d.h. deutschsprachige jüdische Existenz in Deutschland nach 1945 ist von der Frage der Rückkehr aus dem Exil nicht zu trennen (cf. auch von der Lühe, Schildt und Schüler-Springorum, 2008, S. 10).

In diesem Sinne ist es im Umfeld deutsch-jüdischer Intellektualität der Nachkriegszeit (wenn der Bindestrich hier überhaupt noch gerechtfertigt ist) durchaus provokant, wenn Domin sich als „deutscher Dichter“ definiert. Beim genaueren Hinsehen, was eigentlich damit gemeint ist, stoßen wir immer wieder auf die deutsche Sprache: aus der Sprache, schreibt Domin, ist sie „unvertreibbar“. Sprache zeichnete sich für viele jüdische Remigranten ab als „das letzte, unabnehmbare Zuhause“ (Domin zit. nach Wiese, 2000, S. 121), nachdem Deutschland nicht mehr zu einem Zuhause werden konnte. Anlässlich der Entgegennahme des Nelly Sachs Preises, bekannte sie, „heimgekehrt“ zu sein „ins Sprachzuhause“. Die repräsentativen Motive jüdisch-exilischer Tradition – das Totengedächtnis, die Identifizierung mit der Sprache, nicht dem Land –, treten in ihren späten Texten klar hervor:

Das Wort aber war das deutsche Wort. Deswegen fuhr ich wieder zurück über das Meer, dahin, wo das Wort lebt. [...] Ich war 22 Jahre weg gewesen. Ich überschlug einen Zug in der Stadt, wo der Mandelbaum steht. Meine Eltern saßen auf dem Bahnsteig. Ich ging an ihnen vorbei, wir sprachen nicht miteinander. Sie waren ja auch nicht in Deutschland begraben. (Domin, 1992, S. 22)

Der Fokus auf das „Sprachzuhause“ darf allerdings nicht verdecken, dass Domin als mehrsprachige Dichterin und Intellektuelle nach Deutschland zurückkehrt, und dass das Spanische – nicht nur in der Übersetzung, sondern auch in der originalen Kreation sowie im intimen Bereich der brieflichen Zwiesprache mit Freund*innen – nun ein integraler Teil ihrer Autorinnenbiographie ist.



5. BLEIBEN DÜRFEN

*Worte drehen nicht den Kopf
sie stehen auf
sofort
und gehn*
Hilde Domin

Anstelle von Schlussfolgerungen schließt sich hier der Kreis mit dem Werkmotiv des „Bleiben dürfen“. In dieser Formulierung drückt sich eine fast demütige Geste aus – nicht die selbstbestimmte des Bleibens, sondern die einer Konzession, die einem erteilt wird.

Außer dem Gehen kommt in meinen Gedichten, zumindest den ersten Bänden, vielleicht nichts soviel vor wie das Wohnen oder Wohnen dürfen. Bleiben dürfen. Die meisten Wohnungen in meinem Leben waren Fluchtwohnungen, Zufluchtwohnungen, oder verwandelten sich plötzlich, aus scheinbar ganz normalen Behausungen. (Domin, 1992, S. 71)

Dies schreibt Domin in einem ihrer wichtigsten autobiographischen Essays, mit zweisprachigem Titel: „Meine Wohnungen – mis moradas“. Die Wohnung im Plural, zugleich ein viel nüchternerer Begriff im scharfen Kontrast zu dem affektbesetzten der Heimat, wird zum Bild der vielen Exile der Dichterin. Die Spannung zwischen Gehen und Bleiben, aber auch zwischen Gehen können und Bleiben dürfen, zwischen dem Bedürfnis, sich seiner Wurzeln zu versichern und der dem Flüchtling abverlangten Notwendigkeit, sich immer wieder aufs Neue zu verorten, lotet Domin in dem Gedicht „Ziehende Landschaft“ aus:

Man muss weggehen können
und doch sein wie ein Baum:
als bliebe die Wurzel im Boden,
als zöge die Landschaft und wir ständen fest. (Domin, 2019, S. 10)

Ob die mit der Wahrnehmung eines Reisenden spielenden Schlussverse zuversichtlich oder resigniert klingen, ist Interpretationssache. Zweifellos hat sich die Lesart der Dichterin als eine der Zuversicht durchgesetzt. Das Bleiben war dennoch nicht ihre Sache.

Im südspanischen Arroyo de la Miel, wo das Paar Domin/Palm ein Haus gemietet hatte – ursprünglich für wenige Wochen, dann aber für einige Monate –, schrieb sie ein Gedicht auf Spanisch, das entgegen vieler anderer Exilzeugnisse der Heimatlosigkeit einen tröstlichen Ton hat, ohne die Wirkmacht der Fluchterfahrung zu negieren. Das Gedicht existiert auch in deutscher Fassung, hier wird es jedoch auf Spanisch wiedergegeben, da erst auf diese Weise das Spiel zwischen Fremdheit und Aneignung, zwischen Unbehaustsein und Sich-ein-Heim-schaffen, deutlich wird:



Es un consuelo saber
 dónde están las tazas y los platos
 en la casa en que eres huésped
 [...]
 tú, el caminante
 de día a día
 y de país en país
 en quien la palabra
 de la fugacidad
 de todo nuestro estar
 se hizo carne
 ...
 Y en esto conoces
 que aquí,
 algo más que en otros sitios,
 estás en casa.²⁹
 (Zit. nach Pau, 2010, S. 70)

In ihrem Roman *Das zweite Paradies* kommt Domin zurück auf eine nach-exilische Bestimmung von Zuhause-sein, das für die einst Geflüchtete jede Selbstverständlichkeit und Gegebenheit verloren hat:

Das Zuhause ist da, und man fühlt es nicht. Wenn man es erst fühlt und betastet, wenn man es erst in die Hand nimmt wie eine zerbrechliche Kostbarkeit, die gleich hinfallen kann – die auch vielleicht schon einmal geleimt wurde –, ist es mit dem Zuhause vorbei. Es ist etwas, was man abgenommen bekommt. Wenn man Glück hat, bekommt man es wieder, aber es ist zuviel Erstaunen dabei. (Domin, 1968, S. 44)³⁰

Dieser in der Exilliteratur in verschiedenen Variationen anzutreffende Gedanke von der fremd gewordenen Heimat verbindet sich in Domins Werk mit dem des Unterwegsseins. Die Reise ist vor dem Hintergrund dieser Polarität insofern eine Brücke, als sie die Rückkehr mit einschließen würde: „Und wenn ich ‚Reise‘ sage“, so endet der Aufsatz „Meine Wohnungen“ in der Jetztzeit in Heidelberg Anfang der 1970er Jahre, „so meine ich Reise. Eine Abfahrt, mit Rückfahrkarte. Wo ich ankommen kann und den Schlüssel umdrehen, meine Türe öffnen und die Treppe hinaufgehen und zu Hause sein darf, wie andere Menschen auch.“ (Domin, 1993, S. 127)

RECIBIDO: 11.9.2024; ACEPTADO: 24.2.2025.

²⁹ Übersetzung: „Es ist ein Trost, zu wissen/ wo die Tassen und Teller stehen/ in dem Haus, in dem du zu Gast bist/ [...] du, der Wanderer/ von Tag zu Tag/ und von Land zu Land/ in dem das Wort/ von der Vergänglichkeit unseres ganzen Seins/ Fleisch wurde/ .../ Und hier erkennst du/ dass du hier/ mehr als an anderen Orten,/ zu Hause bist.“

³⁰ Eine ähnliche Aporie hinsichtlich des Zuhause-seins zeigte bereits Améry auf: „Man muß Heimat haben, um sie nicht nötig zu haben“ (1977, S. 81).



BIBLIOGRAPHIE

- AMÉRY, Jean (1977). *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Klett-Cotta.
- ARENDT, Hannah und JASPERS, Karl (1985). *Briefwechsel 1926-1969*. Hg. von Lotte Köhler und Hans Saner. Piper.
- BANNASCH, Bettina und SARKOWSKY, Katja (2020). Nachexil und Post-Exile: Eine Einleitung. *Jahrbuch Exilforschung*, 38, 1-11.
- BANNASCH, Bettina und RUPP, Michael (2018). Einleitung. In Bettina Bannasch und Michael Rupp (Hg.), *Rückkehrerzählungen. Über die (Un-)Möglichkeit nach 1945 als Jude in Deutschland zu leben* (S. 7-14). V&R unipress.
- BRAESE, Stephan (2001). Nach-Exil. Zu einem Entstehungsort westdeutscher Nachkriegsliteratur. *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, 19, 227-253.
- DOMIN, Hilde (2019). *Sämtliche Gedichte*. Hg. von Nikola Herweg und Melanie Reinhold. Fischer.
- DOMIN, Hilde (2009). *Die Liebe im Exil. Briefe an Erwin Walter Palm aus den Jahren 1931-1959*. Hg. von Jan Bürger und Frank Druffner unter Mitarbeit von Melanie Reinhold. Fischer.
- DOMIN, Hilde (1998). *Gesammelte autobiographische Schriften*. Fischer.
- DOMIN, Hilde (1993). *Von der Natur nicht vorgesehen. Autobiographisches*. Fischer.
- DOMIN, Hilde (1992). *Gesammelte Essays. Heimat in der Sprache*. Fischer.
- DOMIN, Hilde (1978). Flucht. In Helmut Heißenbüttel und Bernd Jentzsch (Hg.), *Hermannstraße 14. Halbjahrsschrift für Literatur. Sonderheft Jean Améry* (S. 49). Klett-Cotta.
- DOMIN, Hilde (1970). Nachwort. In Hilde Domin (Hg.), *Nachkrieg und Unfrieden. Gedichte als Index 1945-1970* (S. 125-166). Luchterhand.
- DOMIN, Hilde (1968). *Das zweite Paradies. Roman in Segmenten*. Piper.
- DOMIN, Hilde (Hg.) (1963). *Spanien erzählt. Sechszwanzig Erzählungen ausgewählt und eingeleitet von Hilde Domin*. Fischer.
- DOMIN, Hilde (o. J.). *Nachlass, Briefe; Konvolut Lebensläufe*. Deutsches Literaturarchiv Marbach [DLA].
- FLUSSER, Vilém (1994). *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Bollmann.
- GADAMER, Hans-Georg (1977). Hilde Domin, Dichterin der Rückkehr. In Hans-Georg Gadamer, *Poetica. Ausgewählte Essays* (S. 135-144). Insel.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur (2020). *Vom Nachexil*. Wallstein.
- ISENSCHMID, Andreas (Hg.) (2008). Briefe. Hilde Domin/Peter Szondi. *Neue Rundschau*, 119 (3), 77-112.
- KARSCH, Margret (2008). Die Darstellung der jüdischen Remigration in Hilde Domins Roman ‚Das zweite Paradies‘ (1968). *Zeitschrift für Ideengeschichte*, II/2, 422-442.
- KETTLER, David (2008). ‚Erste Briefe‘ nach Deutschland: Zwischen Exil und Rückkehr. *Zeitschrift für Ideengeschichte*, II/2, 80-108.
- KLÜGER, Ruth (2019). Nachwort. In Hilde Domin, *Sämtliche Gedichte*. Hg. von Nikola Herweg und Melanie Reinhold (S. 307-319). Fischer.



- KRAUSS, Marita (2004). Jewish Remigration. An Overview of an Emerging Discipline. *Leo Baeck Yearbook*, XLIX, 107-119.
- MAEDING, Linda (2024). Hilde Domin's Wohnungen. Zur Selbstwerdung einer Intellektuellen zwischen Exil und Remigration. In Marisa Siguan, Loreto Vilar und Rosa Pérez Zancas (Hg.), *Das eigene Zimmer. Studien zu Autorinnen und Werken des deutschen, österreichischen und spanischen Exils* (S. 105-118). Peter Lang.
- MARKGRAF, Marguerite (2018). ‚Bewältigungsversuche eines Überwältigten‘ angesichts einer ‚Logik der Vernichtung‘ – Zur existenzphilosophischen Fundierung der Unmöglichkeit von Rückkehr bei Jean Améry. In Bettina Bannasch und Michael Rupp (Hg.), *Rückkehrerzählungen. Über die (Un-)Möglichkeit nach 1945 als Jude in Deutschland zu leben* (S. 123-142). V&R unipress.
- PAPKE, Sven (1991). Exil und Remigration als öffentliches Ärgernis. Zur Soziologie eines Tabus. *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, 9, 9-25.
- PAU PEDRÓN, Antonio (2010). *Hilde Domin en la poesía española*. Trotta.
- SAHL, Hans (1987). Das Exil nach dem Exil. Symposium anlässlich der 750 Jahr-Feier der Stadt Berlin. *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse*, 7 (2), 14-15.
- SCHWARZ, Egon (1992). *Keine Zeit für Eichendorff. Chronik unfreiwilliger Wanderjahre*. Mit einer Nachschrift von 1991 und einem Essay von Hans-Albert Walter. Büchergilde Gutenberg.
- VON DER LÜHE, Irmela, SCHILDT, Axel und SCHÜLER-SPRINGORUM, Stefanie (2008). Einleitung. In dies. (Hg.), *„Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause“. Jüdische Remigration nach 1945* (S. 9-18). Wallstein.
- WIESE, Christian (2000). Domin, Hilde. In Andreas Kilcher (Hg.), *Metzler Lexikon deutsch-jüdischer Literatur* (S. 120-122). Metzler.



VIAJANDO POR LA HISTORIA LITERARIA HISPANO-ALEMANA: *LA JUDÍA DE TOLEDO*, DE LOPE DE VEGA A LION FEUCHTWANGER

Morgane Kappès-Le Moing 

IHRIM, Université Jean Monnet

Saint-Étienne, Francia

RESUMEN

El artículo propone un viaje por la historia literaria europea, explorando las transformaciones que Lion Feuchtwanger impone, en su novela *La judía de Toledo*, a la poética de los lugares y a los personajes de *Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega. El autor alemán desarrolla la compleja ambigüedad de la heroína, Raquel, para hacer de ella un símbolo de la cultura de paz judeo-musulmana; al revés, simplifica el personaje de Belardo, representante de Lope de Vega en la comedia, para denunciar la barbarie de la sociedad cristiana medieval. La lectura que propone Feuchtwanger de Lope de Vega se revela a la vez crítica y fina.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Feuchtwanger, leyenda de la hermosa judía de Toledo.

TRAVELING THROUGH SPANISH-GERMAN LITERARY HISTORY: *LA JUDÍA DE TOLEDO*,
FROM LOPE DE VEGA TO LION FEUCHTWANGER

ABSTRACT

This article proposes a journey through European literary history, exploring the transformations imposed by Lion Feuchtwanger, in his novel *La judía de Toledo*, on the poetics of places and the characters of Lope de Vega's *Las paces de los reyes y judía de Toledo*. The German author develops the complex ambiguity of the heroine, Rachel, to make her a symbol of the Judeo-Muslim culture of peace; to the contrary, he simplifies the character of Belardo, Lope de Vega's representative in the comedy, to denounce the barbarity of medieval Christian society. Feuchtwanger's reading of Lope de Vega is at once critical and refined.

KEYWORDS: Lope de Vega, Feuchtwanger, legend of the beautiful Jewish woman of Toledo.



1. INTRODUCCIÓN

La leyenda de los amores del rey Alfonso VIII con una hermosa judía de Toledo va apareciendo en los textos del siglo XIV, pero se difunde sobre todo a partir de la *Crónica* publicada por Florián de Ocampo en el siglo XVI¹, en la que podemos leer:

[...] El rey don Alfonso [...] pagóse mucho de una judía que avie por nombre *Fermosa* e olvidó la mujer. [...] E estouo ençerrado con ella poco menos de siete años que non se membraua d'sí nin d'su reino nin d'otra cosa ninguna. Entonçe acordaron [los omes buenos] que la matasen [...], entraron [...] donde estaua aquella judía en muy nobres estrados, e d'golláronla a ella e a quantos estauan con ella. (citado por Castañeda, 1962, pp. 19-20)

Estas tres frases son las que Feuchtwanger elige, tras traducirlas al alemán, como epígrafes² de cada una de las tres partes de su novela, *Die Jüdin von Toledo*, publicada por primera vez bajo el título *Spanische Ballade* en 1954, y bajo su actual título al año siguiente.

La crónica de Ocampo también es la principal fuente de Lope de Vega, que utiliza por primera vez el personaje de la hermosa judía de Toledo en su largo poema épico de 1609, *La Jerusalén conquistada*. En este texto, la heroína adquiere identidad propia, pues le da Lope el nombre de Raquel, que retomaron todos sus continuadores. Pocos años después, en su comedia *Las paces de los reyes y judía de Toledo*³, el argumento se hace más complejo y nacen personajes que van a influir en todas las reescrituras futuras. Esta obra, según lo que dice el mismo Feuchtwanger en su epílogo, le gustó sobremedida: «Su obra *La judía de Toledo* se convirtió en una

¹ Esta crónica fue confundida, hasta el siglo XX, con la *Crónica general* de Alfonso el Sabio. En la excelente introducción de su edición de *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, Castañeda declara (1962, p. 19): «It was thought to be the *Primera crónica general* until this latter work was first edited by Menéndez Pidal, in 1906. As we shall soon see, this chronicle, because it was the only published one and, therefore, the one most widely diffused, exercised far greater influence than any of the others and turned out to be the source most used for the literary treatments of the theme». Feuchtwanger da en la misma confusión, explicando que «esta crónica fue escrita por otro Alfonso de Castilla, el décimo» (1993, p. 486; «Geschrieben ist jene Chronik von einem anderen Alfonso von Kastilien, dem Zehnten dieses Namens», 1992, p. 466). En adelante, citaremos el texto alemán de Feuchtwanger en la edición Fischer de 1992 y proporcionaremos la traducción española propuesta en 1993 por Ana Tortajada en la edición Clío / Narrativa.

² También cita, a modo de epígrafe, un romance de Lorenzo de Sepúlveda del que James Castañeda dice que tiene «the honour of being the first to create a literary work inspired exclusively by the legend of the Jewess of Toledo». Pero el especialista estadounidense señala la poca originalidad del poema; incluso habla de la «ineptitude of this poet» (Castañeda, 1962, pp. 37 y 39).

³ En adelante, utilizaremos para todas las referencias a la comedia de Lope la edición de Castañeda (1962) ya mencionada.

pieza de teatro extraordinariamente llena de fuerza, colorido, y apasionadamente patriótica» (1993, p. 486)⁴.

El argumento de la pieza de Lope y el de la novela de Feuchtwanger son parecidos, aunque, además de la evidente diferencia genérica, hay por lo menos dos divergencias importantes. Lope da a su obra un primer acto aparentemente desconectado del asunto amoroso, dedicado a las primeras hazañas del rey Alfonso VIII, todavía niño, cuando Feuchtwanger solo alude a la infancia del rey⁵. En cuanto a la segunda divergencia significativa, Feuchtwanger atribuye a la derrota del rey en Alarcos la ira que lleva al pueblo a asesinar a la judía, cuando Lope no alude en absoluto a este acontecimiento histórico y hace de los celos de la reina Leonor la causa del asesinato⁶. Esas divergencias dejan entender que las fuentes de Feuchtwanger pueden ser múltiples, como lo confirma un breve repaso de las diversas expresiones de la leyenda.

Lope es el iniciador de la próspera fortuna literaria de la leyenda de la hermosa judía de Toledo. En efecto, el siglo XVII ve la redacción de otras refundiciones poéticas y teatrales de la misma leyenda; podemos mencionar una obra de Mira de Amescua (2009, pp. 23-134) y un poema en octavas reales de Luis Ulloa Pereira (2013)⁷. La leyenda deja de ser propiedad exclusiva de los autores españoles a par-

⁴ «Seine *Judía de Toledo* ist ein überaus kräftiges, farbiges, wild patriotisches Theaterstück geworden» (Feuchtwanger, 1993, p. 466).

⁵ La curiosa estructura de la obra lopesca a menudo suscitó la sorpresa crítica de los estudiosos (Pedraza Jiménez, 2018, pp. 53-65). Feuchtwanger llega a una observación semejante, notando en su epílogo: «Puesto que el material que el poeta había encontrado para su proyecto, una vieja crónica, no parecía suficiente para los tres actos de su pieza, lo empleó solo para los dos últimos actos y utilizó para el primero un par de capítulos extraídos de la misma crónica, directamente anteriores a la historia de la judía» (1993, pp. 485-486); [«Da dem Dichter der Stoff, den er in seiner Vorlage, einer alten Chronik, fand, für die drei Akte eines Stückes nicht zu genügen schien, füllte er damit nur seine beiden letzten Akte und verwandte für seinen ersten Akt aus der gleichen Chronik ein paar Kapitel, die dort der Geschichte der Jüdin unmittelbar vorausgesehen, doch nichts mit ihr zu tun haben» (1992, pp. 465-466)].

⁶ La batalla de Alarcos aparece en los *Castigos de Sancho IV*, primer texto en mencionar a la judía de Toledo, así como en unas versiones de la primera *Crónica general* (Castañeda, 1962, pp. 14 y 16): la derrota queda presentada como el resultado de la ira divina ante la pecaminosa vida del rey. La batalla no aparece en el texto de Florián de Ocampo, confirmando que esta crónica es la principal fuente del Fénix, y corroborando asimismo la diversidad de las fuentes de Feuchtwanger. En cuanto a las reelaboraciones post-lopescas de la leyenda, la derrota de Alarcos suscita no la ira divina, sino la del pueblo en una pieza romántica de Asquerino titulada *La judía de Toledo o Alfonso VIII* y representada en 1842 (Imprenta de Repullés; se puede consultar a propósito de esta obra Kappès-Le Moing, 2023, pp. 97-114). Tal argumento lleva al crítico Manuel Montesinos Caperos a pensar que la obra de Asquerino pudo inspirar a Feuchtwanger, pero constata que tal idea no se puede demostrar (1999, p.128).

⁷ Aunque no tenemos fechas precisas sobre la historia de estos dos textos, podemos citar a Rafael González Cañal que, en su introducción a *La desgraciada Raquel* (Mira de Amescua, 2009, p. 25), declara que fueron «el fruto inmediato de la atmósfera antisemita generada durante los primeros años de la década de los treinta, debido a la protección que el Conde Duque de Olivares dispensaba a los judíos». El poema de Ulloa se publicó por primera vez en 1643. La pieza de Mira de Amescua





tir del siglo XVIII: si García de la Huerta (2018) escribe su famosa tragedia *Raquel*, el francés Cazotte compone una breve novela mucho menos conocida, titulada *Rachel ou la belle juive* (1976, pp. 399-453). Su texto, junto con la obra lopesca, es una fuente de *Die Jüdin von Toledo* de Grillparzer en el siglo XIX (2015), que Feuchtwanger dice adorar⁸, aunque es imposible reconocer, en su heroína, cualquier reflejo del personaje caprichoso e inmaduro de la Rahel del dramaturgo austriaco⁹. El siglo XIX también ve la transformación de Raquel en protagonista de dos óperas¹⁰ y su regreso a los escenarios españoles¹¹. Después de la novela de Feuchtwanger en el siglo XX, el siglo XXI da a luz *La maldición de la reina Leonor*, amplia novela de José María Pérez Peridís (2016)¹².

La leyenda de la hermosa judía de Toledo forma una selva casi inextricable, en la que podrían perderse las raíces lopescas de la novela de Feuchtwanger. Un examen superficial de la trama iría en el mismo sentido. Lope de Vega pone en escena la divagación amorosa de un rey huérfano, sumido, desde niño, en el mundo belicioso de unas figuras paternas autoritarias. Cediendo a su pasión por Raquel, el rey lopesco descubre el mundo sensual que le vedan sus tutores. Tras la muerte de su amante, gracias a una aparición angelical, Alfonso accede a la redención, se reintegra en la sociedad, asume su posición de rey y de esposo, e incluso llega a ser plenamente padre. En fin, en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, la trama confirma la posición secundaria otorgada a Raquel en el título; no es sino el instrumento de la reconciliación conyugal de los reyes, que permite el pacífico funcionamiento de la sociedad cristiana.

Como es de esperar, la amplia novela de Feuchtwanger no solo se interesa por los episodios claves de la leyenda, sino que tiene como meta, según Isabel Hernández, «la recreación del contexto histórico», una recreación panorámica en «una novela que pretende justificar una sociedad de paz» (2004, pp. 145-146). La paz celebrada por Feuchtwanger no tiene nada que ver con *Las paces* lopescas. Tam-

tuvo un destino complejo: en 1667, fue publicada bajo el nombre de Juan Bautista Diamante, y con esta autoría llegó hasta el siglo XX.

⁸ «Primero tuve conocimiento de su historia a través del drama de Grillparzer. Adoraba y adoro esta pieza» (1993, p. 485); [«Ich erfuhr zuerst von ihrer Geschichte durch das Drama Grillparzers. Ich liebe und liebe sehr dieses Stück [...]» (Feuchtwanger, 1992, p. 465)].

⁹ En la obra de Grillparzer, la fascinación que la heroína ejerce en el rey parece deberse a un hechizo. Feuchtwanger liquida esta herencia atribuyendo a su rey el pensamiento siguiente al darse cuenta del papel de su esposa en el asesinato de su amante: «Leonor era la bruja, no Raquel» (1993, p. 428); [«Leonor ist die Hexe, nicht Raquel» (1992, p. 410)]. También podemos notar que el novelista alemán hace del padre de Raquel –personaje secundario, pero sabio y dotado de un nombre real, David, en la obra lopesca– un verdadero protagonista de la novela, cuando Grillparzer parece dibujar, con su personaje paterno, una caricatura antisemita.

¹⁰ Ana Isabel Almendral (2000, p. 713) menciona las óperas *La juive* (1935), de Jacques Fromental Halévy, y *Raquel* (1898), de Tomás Bretón.

¹¹ Ya mencionamos *La judía de Toledo o Alfonso VIII* de Eusebio Asquerino (1842).

¹² Sobre la trayectoria literaria de la leyenda, se puede consultar, además del estudio de Castañeda (1962) ya mencionado, el libro de Felipe B. Pedraza Jiménez, *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega* (2018, pp. 13-31).

poco se conforma el escritor alemán con dar a la heroína una función instrumental. Al contrario, les atribuye a Raquel y a toda su comunidad una importancia clave. Ahora bien, la heroína tiene una doble filiación. Criada en Sevilla, en el seno de una familia judía que se convirtió al Islam cuando se refugió en territorio musulmán, la protagonista, al llegar a Toledo, es a la vez Rechja y Raquel, musulmana y judía. Lope, en cambio, apenas evoca a la comunidad judía a través de unas breves apariciones del padre y el hermano de Raquel. En cuanto a los musulmanes, los personajes lopescos no dejan de evocar la amenaza que representan, pero nunca penetran en el escenario; los musulmanes son omnipresentes e invisibles a la vez. Por el contrario, Feuchtwanger multiplica los personajes musulmanes y judíos, individualizados y colectivos, y hace de ellos los artesanos de la paz frente a la violenta cultura caballeresca cristiana. El autor muestra los esfuerzos de judíos y musulmanes para imponer la paz, no dentro de la sociedad cristiana, sino en la sociedad multicultural de la España medieval.

En fin, Lope escribe desde la sociedad española del siglo xvii y parece adoptar un punto de vista de cristiano viejo, un punto de vista cuya complejidad intentaremos poner de relieve. Feuchtwanger, escritor judío alemán¹³, expresa, desde su exilio estadounidense, su aspiración al pacifismo en un mundo devastado por la Segunda Guerra Mundial, y en el que se va imponiendo la Guerra Fría. Todo esto podría hacer pensar que el escritor alemán se aleja simplemente de Lope de Vega. En realidad, pocas veces lo pierde de vista; transforma sus motivos y sus personajes, y estas transformaciones dan cuenta de una lectura extremadamente fina e interesante, aunque crítica, de la obra lopesca. En fin, el viaje del siglo xvii lopesco al siglo xx de Feuchtwanger es mucho más directo de lo que parece.

2. POÉTICA DE LOS LUGARES Y CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

En *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, Lope de Vega desarrolla una coherente poética de los lugares. Opone a la ciudad amurallada de Toledo, en la que se encuentra la esposa legítima, el sitio abierto y apartado de los palacios de Galiana, lugar de recreo situado cerca del río Tajo, en el que el rey vive sus amores con

¹³ Para definir la cultura judía de Feuchtwanger, podemos mencionar una cita reproducida por Manuel Winitzer (1989, p. 261): «Oft, von vielerlei Menschen und in mancherlei Sprachen, werde ich gefragt, ob ich als deutscher oder als jüdischer Schriftsteller fühle. Ich pflege zu antworten, ich sei nicht das eine, noch das andere: Ich fühle mich als internationaler Schriftsteller. Wahrscheinlich seien meine Inhalte mehr jüdisch betont, meine Form mehr deutsch», frase de la que se puede proponer la siguiente traducción: «A menudo me preguntan, muchas personas y en muchos idiomas diferentes, si me siento un escritor alemán o judío. Suelo responder que no soy ni lo uno ni lo otro: me siento un escritor internacional. Mi contenido es probablemente más judío y mi forma más alemana». De hecho, Feuchtwanger afirma en el epílogo de su novela que su propósito nació de la voluntad de dar vida nueva a la bíblica Ester.





Raquel. La dicotomía se resuelve cuando el rey acude a un tercer lugar, el santuario de Illescas, donde se produce la aparición angelical ya mencionada. Feuchtwanger, significativamente, no alude a Illescas, rechaza la solución cristiana, pero retoma la dicotomía entre Toledo y los palacios de Galiana, que enriquece con descripciones y evocaciones de otros lugares, como se lo permite el formato de su amplia novela. Modifica, además, el sentido de los palacios de Galiana. En ambas obras, no son sino ruinas; Garcerán, el compañero del rey, dice en la pieza «que los palacios ya son / más ruínas que palacios», explicando poco después: «Tajo en todos sus espacios / ha tomado posesión» (Castañeda, 196, p. 173, versos 1096-1097 y 1099-1100). Si el rey lopesco se conforma con un breve «Repararlos es razón» (Castañeda, 1962, p. 172, verso 1098), el monarca de Feuchtwanger acepta, a instancias del padre de Raquel, reconstruir los edificios empleando a unos obreros musulmanes, capaces de un refinamiento lujoso desconocido entre los cristianos. Llega a sentirse a la vez maravillado y molesto en este lugar. Significativamente, su malestar procede de la comparación con su bélica fortaleza burgalesa:

Cruzaban despacio el parque, las hortalizas habían desaparecido y en su lugar podían verse plantas ornamentales llenas de colorido, graciosamente ordenadas, árboles y bosquetes. El bosquecillo había sido dejado tal como era. Pero en el tranquilo estanque se había hecho un desagüe, de modo que ahora un delgado riachuelo, cruzado por varios puentes, conducía hasta el río Tajo. Había naranjos y también árboles que, cultivados artificialmente, llevaban en sus ramas limones de gran tamaño que hasta el momento eran desconocidos en los reinos cristianos. No sin orgullo, Jehuda mostró estos frutos al rey; los musulmanes los llamaban frutos de Adán ya que para probar este fruto, Adán había desobedecido la prohibición del Señor. Recorriendo un ancho camino de grava, se acercaron al castillo. También aquí, desde el portón, saludaban los caracteres árabes; Alafia, prosperidad, bendición. Visitaron el interior. A lo largo de las paredes se alineaban los divanes, los tapices colgaban de pequeñas galerías, hermosas alfombras cubrían los suelos y en todas partes el agua que fluía procuraba frescor. [...]

Don Alfonso, aunque estaba visiblemente impresionado, contestaba con monosílabos. Normalmente, no se preocupaba mucho por el aspecto de un castillo o de una casa. Esta vez lo observaba todo con una mirada más escrutadora. La judía tenía razón: su castillo de Burgos tenía un aspecto fiero y tenebroso, la nueva Galiana era hermosa y cómoda. Sin embargo, se sentía más identificado con el castillo de Burgos, no se sentía cómodo en medio de aquel lujo blando. (Feuchtwanger, 1993, pp. 154-155)¹⁴

¹⁴ «Langsam gingen sie durch den Park. Da waren nun keine Gemüsebeete mehr, sondern bunte Zierpflanzen, Bäume und Boskette, anmutig geordnet. Einen kleinen Wald hatte man gelassen, wie er war. Dem stillen Teich aber hatte man einen Abfluß geschaffen, so daß jetzt, mehrmals von Brücken überspannt, ein schmaler Bach zum Flusse Tajo führte. Orangenbäume waren da, auch Bäume, die kunstvoll gezüchtete, übergroße Zitronen trugen, die man bisher in den Ländern der Christen nicht gekannt hatte. Nicht ohne Stolz wies Jehuda dem König diese Früchte; "Früchte Adams" nannten sie die Moslems, denn um von dieser Frucht zu kosten, hatte Adam dar Verbot des Herrn übertreten. Auf breitem Kiesweg gingen sie dem Schlosse zu. Auch hier grüßte es vom Tor in



En fin, el escritor alemán elige un elemento lopesco, se apropia de él, lo amplía, dándole proporciones acordes con su novela, y lo pone al servicio de su propósito: hacer de judíos y musulmanes los artesanos de una civilización sabia, refinada y sobre todo pacífica.

Lo que sucede con los lugares también funciona con los personajes. En cuanto al rey, podemos decir que Feuchtwanger saca las consecuencias de la formación bélica del personaje lopesco. Presenta a Alfonso como un «joven e impetuoso rey, soldado de la cabeza a los pies» (Feuchtwanger, 1993, p. 21)¹⁵. La pasión que siente por Raquel no es tan unívoca como la del rey lopesco. Mientras ella está viva, la ama y la odia a la vez; incluso llega a violarla en un momento de ira. A la muerte de Raquel, mientras el rey lopesco deja de quererla y vuelve a su esposa, el de Feuchtwanger toma consciencia del amor que sentía por su amante. Nunca vuelve a tocar a la reina Leonor; tampoco vuelve a sus pulsiones guerreras, y se apoya en un consejero judío para negociar la paz con los musulmanes. O sea, que la educación belicosa de Alfonso, directamente sacada de la obra lopesca, da lugar a consecuencias opuestas, y particularmente a la defensa del pacifismo.

En cuanto a Raquel, ya es, en la obra de Lope de Vega, un personaje sorprendentemente positivo, incluso si adoptamos criterios de la época. Físicamente, Raquel es bella y sensual; deslumbra al rey y a Garcerán cuando la ven bañarse en el río Tajo. La escena del encuentro, en la que el rey incendia la imaginación del público evocando la belleza desnuda de Raquel sin que puedan verla los espectadores y sin que se dé cuenta la hermosa bañista, no queda desprovista de erotismo. El rey le dice a Garcerán: «¿No ves en los cristales, vuelta en hielo, / una ninfa del Tajo que porfía / hacer del agua a todo el cuerpo un velo?» (Castañeda, 1962, p. 177, versos 1235-1237). Si recordamos que Garcerán dice de los palacios de Galiana, donde van a vivir los amantes, que están inundados por las aguas del Tajo, podemos subrayar la sensualidad acuática de Raquel. Esta sensualidad acuática es fiel al origen bíblico del nombre Raquel, ya que Jacob conoce a su futura mujer cerca de un pozo. Aunque sus amantes no se enamoran brutalmente ni cerca del agua, Feuchtwanger conserva esta dimensión, presentando a la joven en su baño poco después de su llegada a Toledo, o evocando su costumbre de «bañarse en el estanque» (1993, p. 178)¹⁶.

Moralmente, Raquel también es bella en la obra de Lope. De forma general, la podemos considerar discreta: solo aparece en el segundo acto; muere y desapa-

arabischen Lettern: Alafia, Heil, Segen. Sie beschauten das Innere. Diwans liefen die Wände entlang, Gobelins hingen von kleineren Galerien, schöne Teppiche deckten die Böden, überall sorgten fließende Wasser für Kühle. [...] Don Alfonso, obwohl sichtlich beeindruckt, war einsilbig. Gemeinhin kümmerte er sich nicht viel um das Aussehen einer Burg oder eines Hauses. Dieses Mal sah er mit besser wissendem Blick. Die Jüdin hatte recht: sein Kastell von Burgos war grimmig finster, die neue Galiana schön und bequem. Trotzdem sagte ihm das Kastell von Burgos besser zu; er fühlte sich nicht wohl inmitten dieses weichen Prunkes» (Feuchtwanger, 1992, pp. 146-147).

¹⁵ En la versión original alemana, Feuchtwanger presenta a su rey como «der junge, ungestüme König, Soldat durch und durch» (1992, p. 19).

¹⁶ En la versión alemana, Feuchtwanger escribe: «Nachmittags pflegte Raquel im Teiche zu baden» (1992, p. 169).



rece unos quinientos versos antes del final. Habla poco, actúa poco. Aunque varios personajes denuncian el doble pecado del rey, culpable de adulterio con una infiel, Raquel no hace ni dice nada reprehensible. Nunca pretende tomar decisiones políticas, como pasa en otras refundiciones de la leyenda, como las de Mira de Amescua y Ulloa de Pereira, en las que, en un contexto antiolivarista, Raquel queda transformada en tirano. En *Las paces de los reyes*, cuando llega el momento de su muerte, Raquel protesta de su amor y se convierte al cristianismo. Exclama: «Muero en la ley de mi Alfonso, / testigos los cielos sean. / Creo en Cristo, a Cristo adoro» (Castañeda, 1962, p. 220, versos 2439-2441). La Raquel de Lope de Vega es judía, pero, incluso a ojos de los cristianos del siglo XVII, no es malvada, permitiendo así la emoción trágica del público de la época.

Feuchtwanger evidentemente no retoma esta conversión. Al contrario, si el personaje lopesco se convierte a pesar de que el rey nunca expresa este deseo, la Raquel de Feuchtwanger se niega a convertirse, aunque Alfonso no deja de insistir para que lo haga. Asume hasta el final su identidad judía, y siendo judía, muere con la misma dignidad que la Raquel cristianizada de Lope.

Además, la Raquel de Feuchtwanger, culta y moderna, muy presente en el conjunto de la novela, no desaparece al morir. Alfonso, al enterarse de su muerte, se preocupa por su sepultura. Cerca de la tumba de su amante, el rey se duerme y sueña con ella. El sueño, transformación racional de la aparición angelical lopesca, forma parte del proceso normal de duelo: Feuchtwanger rechaza lo sobrenatural cristiano. Evidentemente, este sueño no da lugar a las mismas conclusiones que la aparición lopesca. Al despertar, he aquí lo que le pasa al rey de la novela:

Ahora se abrió sin reservas a la verdad de ella. Ahora comprendió lo que Raquel había intentado hacerle comprender desde el principio y en vano: lo que significaba la responsabilidad, lo que significaba la culpa. Había tenido un poder inmenso en las manos y lo había utilizado mal; había jugado con su poder sin consideración alguna, sin reflexionar, como un muchacho. Había convertido su vino en vinagre. (Feuchtwanger, 1993, p. 433)¹⁷

La aparición angelical lleva al rey lopesco al arrepentimiento; el sueño conduce al rey de Feuchtwanger a adoptar las ideas morales de Raquel. De nuevo, vemos cómo Feuchtwanger adopta y transforma un episodio lopesco para proponer, a partir de una realidad semejante, un punto de vista nuevo y pacifista.

Otra transformación de semejante resultado es la que Feuchtwanger impone al hijo de Raquel y Alfonso que, en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, no es sino una amenaza infundada. El riesgo de que el rey tenga un heredero bastardo se evoca varias veces. Antes de que empiece la relación de Raquel y Alfonso, un personaje le

¹⁷ «Jetzt öffnete er sich ihrer Wahrheit. Jetzt begriff er, was ihm Raquel eh und je vergeblich hatte klarmachen wollen: was Verantwortung hieß, was Schuld hieß. Er hatte ungeheure Macht in Händen gehabt und sie missbraucht; er hatte ruchlos, gedankenlos damit gespielt wie ein Knabe. Er hatte seinen Wein zu Essig gemacht» (Feuchtwanger, 1992, p. 415).

dice al rey: «¿Para qué puede ser buena / una mujer mal nacida, / si tenéis un hijo en ella?» (p. 648, versos 1435-1437). Esta amenaza reaparece en el tercer acto, en boca del mismo príncipe heredero, que declara: «que de aquesta esclava Agar / saldrá algún niño Ismael, / tan bastardo como él, / que me pretenda matar» (p. 667, versos 2064-2067). Pero tras siete años de vida común, la Raquel lopesca no da a luz a ningún hijo. La heroína de Feuchtwanger, en cambio, tiene un hijo con el rey, un hijo que está en gran peligro: para los musulmanes, es musulmán ya que su madre fue criada en esta religión; para su madre y su abuelo, es judío; para su padre, es cristiano. El padre de Raquel decide hacerle desaparecer para protegerlo. Y a la hora de su muerte, Raquel piensa en su hijo, Emmanuel, a quien considera como el Mesías: «También Raquel pensó en su hijo. No había podido cambiar a Alfonso, pero lo que de bueno había en él seguía vivo. De un modo confuso y nuevo, sin palabras, volvió a ella la imagen del Mesías, vencedor sobre la fiera, el toro, y que traería la paz sobre la tierra» (Feuchtwanger, 1993, p. 420)¹⁸. La amenaza lopesca se transforma en esperanza de paz entre las tres religiones.

3. LA AMBIGÜEDAD PERDIDA DE BELARDO

La transformación que parece más original y emblemática es la que Feuchtwanger le impone al personaje de Belardo. Es de notar que el novelista alemán es el único «recreador» lopesco en volver a utilizar esta figura. La escasa fertilidad de este personaje de Lope se explica fácilmente. Como jardinero de los palacios de Galiana, es una figura secundaria cuya presencia no produce ningún efecto decisivo en la acción. En *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, aunque sale al escenario poco después de que el rey ha visto a Raquel por primera vez, Belardo no le impide al monarca enamorarse; tampoco les impide a los caballeros asesinar a la judía, a pesar de que va a advertir a Raquel de su llegada.

Belardo, en la obra de Lope, es un personaje cómico. Consigue relajar la tensión en los momentos más difíciles. Así, cuando los nobles acaban de asesinar a Raquel y a su hermana, y le dicen a Belardo que también va a morir, él les contesta: «Es verdad, cuando Dios quiera; / pero ahora ¿por qué causa?» (Castañeda, 1962, p. 220, versos 2446-2447). Además, para evitar ser asesinado, les anuncia a los nobles que sabe dónde está escondido el tesoro de Raquel y lanza aparte, para el público: «Si cojo la puerta, / no me ha de alcanzar el Cid / en su caballo Babieca» (Castañeda, 1962, p. 221, versos 2456-2458,). En fin, es una figura del donaire, un personaje propio de la *comedia nueva*.

¹⁸ «Auch Raquel dachte an ihren Sohn. Sie hatte Alfonso nicht verwandeln können, aber was an ihm gut war, lebte weiter. Wirr und von neuem, nicht in Worten, tauchte in ihr die Vorstellung des Messias auf, der das Wilde besiegt, den Stier, und der Frieden bringt über die Erde» (Feuchtwanger, 1992, p. 403).





Belardo, en la obra lopesca, tiene un punto de vista muy negativo sobre Raquel y los judíos en general. Cuando el rey le pregunta por su futura amante, el jardinero contesta: «¿Cuándo vistes gente déstas / que fuese pobre jamás?» (Castañeda, 1962, p. 184, versos 1437-1438). Adopta un estereotipo antisemita. Y poco después, se indigna: «Guárdeos el cielo. / Y a vos, señor, os defienda / de dar en tan gran error, / porque si cristiana fuera / ya tuviérades disculpa, / mas en su ley es bajeza... / ¡Un hidalgo como vos!» (Castañeda, 1962, p. 184, versos 1443-1448)¹⁹.

A pesar de todo, Belardo se muestra generoso. Cuando se entera de la llegada de los nobles dispuestos a cometer el asesinato, le dice a su compañero: «Por detrás deste encañado / quiero escaparme, Fileno, / y contar esto a Raquel; / que estas armas y tropel / ¿para qué puede ser bueno?» (Castañeda, 1962, versos 2336-2340, p. 217). Efectivamente, unos versos después, informa a Raquel de que se aproximan sus asesinos y le propone huir, lo que ella le agradece llamándole «labrador honrado y noble» (Castañeda, 1962, p. 218, verso 2389)²⁰.

Belardo no solo es generoso, sino que juega con los mismos estereotipos que parece adoptar. Ya hemos señalado que evoca la codicia de los judíos; también hemos dicho que propone a los nobles mostrarles dónde está escondido el tesoro de Raquel. Los nobles se precipitan, o sea que la intervención de Belardo permite la inversión del estereotipo antisemita y revela la baja codicia de los asesinos cristianos.

Insistiendo en su modesta condición, presentándose a Raquel como un «pobre hortelano», Belardo, en la misma réplica, evoca «las letras / que aprendí, siendo muchacho, / en la corte y en la escuela» (Castañeda, 1962, p. 218, versos 2385-2388). El jardinero es culto e inteligente, como revela su largo parlamento, en el segundo acto, cuando denuncia los eufemismos y títulos honoríficos al uso. Así concluye: «Todos los nombres se truecan, / sólo a la muerte no mudan / porque iguala cuanto encuentra» (Castañeda, 1962, p. 183, versos 1413-1415)²¹.

Belardo, en la obra lopesca, es un personaje interesante, complejo y ambiguo. Ahora bien, según los especialistas de Lope de Vega, el nombre de Belardo es uno de los que el Fénix utiliza para representarse a sí mismo en sus obras. Felipe Pedraza Jiménez declara:

La presencia de Belardo es otra fórmula del teatro de Lope. Esta figura, que procedía del romance pastoril de la juventud del poeta, aparece en numerosas comedias. En las de la primera época es el enamorado impulsivo y atormentado en el que trasfiguraba el autor para recrear literariamente sus tormentosos amores con Elena Osorio. *Belardo furioso* es la comedia emblemática de ese primer momento. A medida que pasó el tiempo, el personaje fue envejeciendo con su creador y dejó de ser el pastor galán y enamorado para convertirse en un aldeano socarrón, que expresa las quejas y disgustos del propio Lope, sobre todo por las críticas y por la

¹⁹ P. 648, versos 1447-1452.

²⁰ P. 677, versos 2393.

²¹ P. 647-648, versos 1417-1419.

falta de reconocimiento en las esferas del poder político y del saber académico. (Pedraza Jiménez, 2018, pp. 48-49)

Así se explica la amargura del personaje al evocar a los envidiosos agresivos: «Todos me muerden en vano; / que al fin de tantos destierros / ellos se quedan por perros / y yo me quedo por hortelano» (Castañeda, 1962, p. 181, versos 1336-1339). Con estas palabras, Belardo evoca la difícil carrera de Lope de Vega en la Corte.

Feuchtwanger respeta unas características del personaje lopesco, pero también se apropia de Belardo y lo simplifica. Podemos notar que, como en la obra lopesca, Belardo queda íntimamente relacionado con los palacios de Galiana: nunca aparece en otro sitio. Del mismo modo, es jardinero y tiene el honor de hablar a solas con el rey, de aconsejar al monarca. Como el personaje lopesco, parece aficionado al canto, pero al contrario de lo que pasa en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, esta afición no parece molestarle al monarca. He aquí su primer retrato en la obra de Feuchtwanger:

Don Alfonso se tumbaba entonces en el parque, a la sombra de un árbol, y le gustaba hacerlo cerca del jardinero Belardo, que también durante las horas de calor trabajaba diligentemente o al menos lo fingía. [...] El rostro redondo, gordo y astuto de Belardo y su modo de ser honesto y pícaro divertían al rey. [...] Belardo tenía una voz agradable, Alfonso solía hacerlo cantar, lo que más le gustaba eran las romanzas. Entre éstas estaba la romanza de la dama Florinda, también llamada la Cava. [...] Así cantaba el jardinero Belardo, y Alfonso escuchaba, y por un momento sospechó que aquel hombre, con desvergonzada intención, le estaba advirtiendo del destino de este rey Rodrigo, el último de los reyes godos. [...] Pero el jardinero Belardo adoptaba una expresión bobalicona, inocente y conmovida; no había pensado en nada malo. (Feuchtwanger, 1993, pp 177-178)²²

Belardo es a la vez «honesto y pícaro», finge, es astuto, pero parece necio. Feuchtwanger fabrica un personaje perezoso, nada sincero y feo; se comprende pronto que su fealdad expresa la fealdad de su alma. Belardo queda simplificado en la novela: es manipulador, lleno de duplicidad y peligroso; pero pierde la ambigüedad lopesca: es un personaje malo.

Se podría añadir que Belardo, en la novela, es un personaje ridículo en su maldad. Dice aspirar a la guerra santa, a lo que llama «una santa diversión» (Feucht-

²² «Don Alfonso legte sich dann wohl im Park in den Schatten eines Baumes, gern in der Nähe des Gärtners Belardo, der auch in der heißen Zeit fleißig war oder doch so tat. [...] Das runde, fette, schlaue Gesicht des Belardo und seine biedere, verschmitzte Art machten dem König Spaß. [...] Belardo hatte eine angenehme Stimme, Alfonso ließ sich von ihm vorsingen, am liebsten alte Romanzen. Da war etwa die Romanze der Dame Florinda, auch genannt La Cava. [...] So sang der Gärtner Belardo, und Alfonso hörte zu, und für einen Augenblick argwöhnte er, der Mann habe ihn mit frecher Absicht an das Schicksal dieses Rodrigo, des letzten Gotenkönigs, gemahnt. [...] Aber der Gärtner Belardo machte ein dumm-unschuldiges, gerührtes Gesicht; er hatte sich nichts Böses gedacht» (Feuchtwanger, 1992, pp. 168-169).



wanger, 1993, p.197)²³, porque así se la presentó su abuelo. En el mismo pasaje, se revela que este abuelo no guerreó, solo hizo una especie de peregrinaje: «no participó en la batalla y tampoco trajo nada a casa, pero aquello fue lo mejor que le sucedió en su vida porque había rezado junto a la piedra sobre la que se sentó el Salvador, y bebido del agua de la que el Salvador mismo había bebido y sumergido el cuerpo en el sagrado río del Jordán» (Feuchtwanger, 1993, p. 197)²⁴. Belardo cree poder hacer concreta su aspiración guerrera cuando llega a la huerta el pueblo de Toledo para asesinar a Raquel: «Llevaba el jubón y el gorro de cuero y la alabarda de su abuelo» (Feuchtwanger, 1993, p. 417)²⁵. Su ridiculez es sórdida, ya que los lectores saben que no se trata de una noble guerra, sino de asesinar a una mujer judía, a su vieja ama musulmana y a su padre anciano.

Al contrario de lo que ocurre en la obra de Lope, Belardo no hace nada para evitar el asesinato de Raquel. Incluso lo facilita, creando rumores y animando a los hombres que penetran en el palacio; así, cuando Castro, encargado por la reina celosa de deshacerse de Raquel, se pregunta si ha hecho bien en entrar en los aposentos de la amante del rey, que pudiera haberse convertido y ser una respetable dama cristiana, Belardo le asegura: «Nuestra señora Doña Raquel no es cristiana» (Feuchtwanger, 1993, p. 418)²⁶. Por fin, cuando un gentilhomme, movido por un rencor personal, se abalanza sobre Jehuda, el padre de Raquel, Belardo da rienda suelta a sus instintos salvajes. No tiene otros motivos que el fanatismo religioso y así inicia una masacre:

Entonces, de repente, el ama Sa'ad empezó a gritar estridentemente, sin sentido y ahora, imprevisiblemente, el jardinero Belardo levantó el arma y fanático, apasionado, golpeó con la santa alabarda de su abuelo a Raquel. Y ahora también los otros se apresuraron a avanzar dejando caer sus golpes sobre Raquel, sobre el ama y sobre Jehuda, y siguieron golpeando mucho después de que ellos hubieran dejado de moverse, pisoteándolos, jadeando. (Feuchtwanger, 1993, p. 421)²⁷

Finalmente, cuando el rey llega a la Galiana después del asesinato, culmina la indigna duplicidad del jardinero:

²³ En la versión alemana, se emplea la expresión «Einen so heiligen Spaß» (Feuchtwanger, 1992, p. 188).

²⁴ «Er ist also gar nicht zum Kampf gekommen, und er hat auch nichts mit nach Hause gebracht. Aber es war doch das Beste, was er im Leben gehabt hat, weil er gebetet hat an dem Stein, auf welchem der Heiland selber gesessen hat, und getrunken aus dem Wasser, aus dem der Heiland selber getrunken hat, und den Leib getaucht in den heiligen Fluss Jordan» (Feuchtwanger, 1992, p. 188).

²⁵ «Er trug das Lederkoller, die Lederkappe und die Hellebarde des Großvaters» (Feuchtwanger, 1992, p. 400).

²⁶ «Unsere Herrin Raquel ist keine Christin» (Feuchtwanger, 1992, p. 402).

²⁷ «Dann begann plötzlich die Amme Sa'ad zu schreien, schrill, sinnlos. Und nun, unversehens, hob der Gärtner Belardo die Hellebarde seines Großvaters auf Raquel ein. Und nun drangen auch die andern vor, sie schlugen los auf Raquel, auf die Amme, auf Jehuda, schlugen noch, als sie sich längst nicht mehr regten, trampelten auf ihnen herum, keuchend» (Feuchtwanger, 1992, p. 404).

El jardinero Belardo se acercó a él. Besó tímidamente la mano de Alfonso.
—Soy muy desgraciado, mi señor —le dijo—, no pude proteger a nuestra señora. Pero eran muchos, más de dos mil, y el que los conducía era un gran caballero, y yo solo tenía la santa alabarda de mi abuelo, y con ella podía hacer muy poco contra tantos. Gritaban: ¡Dios lo quiere! Y entonces sucedió. Pero aparte de esto no hicieron ningún estropicio. Todo está perfectamente ordenado, mi señor, en la casa y en el jardín. (Feuchtwanger, 1993, p. 421)²⁸

Para mayor abundamiento, el mentiroso y desvergonzado Belardo conduce luego al rey hasta la sórdida sepultura de Raquel, que él mismo mandó preparar.

En fin, en la obra de Feuchtwanger, Belardo es un personaje desprovisto de ambigüedad. Es perfectamente emblemático de la novela, que se apropia de la intriga, de los personajes y motivos de Lope para demostrar que se puede proponer, a partir de la misma base, un punto de vista diferente. Este punto de vista pacifista hace de los musulmanes y de los judíos, los instrumentos de la paz y de la convivencia; en consecuencia, hace de los cristianos y de su cultura caballeresca y bélica las causas de la guerra, de la violencia y la discordia. Belardo, como cristiano aferrado a valores anticuados, es emblemático del belicismo denunciado por Feuchtwanger.

4. CONCLUSIÓN

Llegando al final de este viaje de la dramaturgia española del siglo XVII a la novelística alemana del siglo XX, sigue existiendo una pregunta sin resolver: ¿sabía Feuchtwanger que Belardo era un seudónimo de Lope de Vega? De ser el caso, se trataría de un curioso homenaje²⁹: revelaría que el autor alemán no consideraba al Fénix como el iniciador de la fortuna literaria de la leyenda de Raquel, sino como el falsificador originario de esta leyenda. Haciendo de Belardo el asesino de Raquel, Feuchtwanger revelaba que Lope fue el asesino de la leyenda de la hermosa judía, y lo desacreditaba... La hipótesis es atrayente, aunque la interpretación negativa de la obra lopesca que tal teoría sugiere parece injustificada: si Feuchtwanger pudo transformar *Las paces de los reyes y judía de Toledo* fue por su misma modernidad, por esta ambigüedad fértil de los personajes y de las situaciones que sirvió de punto de partida a tan fructífero viaje literario.

RECIBIDO: 6.9.2024; ACEPTADO: 27.1.2025.

²⁸ «Der Gärtner Belardo schob sich heran. Küsste zaghaft Alfonsos Hand. „Ich bin sehr unglücklich, Herr König“, sagte er. „Ich habe Unsere Herrin nicht schützen können. Aber es waren viele, wohl mehr als zweitausend, und der sie führte, war ein großer Ritter, und ich hatte nur die heilige Hellebarde meines Großvaters, damit konnte ich wenig ausrichten gegen die vielen. Sie schrien: Gott will es!, und dann ist es geschehen. Aber sonst haben sie keinen Schaden angerichtet. Es ist alles in bester Ordnung, Herr König, im Haus und in den Gärten» (Feuchtwanger, 1992, p. 413).

²⁹ Manuel Montesinos Caperos dice: «Ich frage mich, ob es sich um eine Huldigung Feuchtwangers an Lope de Vega handelt» (1999, p. 123).




BIBLIOGRAFÍA

- ALMENDRAL, Ana Isabel (2000). La judía de Toledo en el mundo europeo. En Enrique Banús Irusta y Beatriz Elío (Eds.), *Actas del V congreso Cultura Europea* (pp. 711-718). Aranzadi.
- ASQUERINO, Eduardo (1842). *La judía de Toledo o Alfonso VIII*. Imprenta de Repullés.
- CASTAÑEDA, James A. (1962). *A critical edition of Lope de Vega's Las paces de los reyes y judía de Toledo*. North Carolina Studies in the romance languages and literatures.
- CAZOTTE, Jacques (1976). Rachel ou la belle juive. Nouvelle historique espagnole. En Jean-François Bastien (Ed.), *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques de Jacques Cazotte* (vol. 3, pp. 399-453). Georg Olms Verlag.
- FEUCHTWANGER, Lion (1992). *Die Jüdin von Toledo*. Fischer.
- FEUCHTWANGER, Lion (1993). *La judía de Toledo*. Ana Tortajada (trad.). Clío / Narrativa.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (2018). *Raquel*. Juan A. Ríos (Ed.). Cátedra.
- GRILLPARZER, FRANZ (2015). *Die Jüdin von Toledo*. Hofenberg Sonderausgabe.
- HERNÁNDEZ, Isabel (2004). Visiones de la historia desde el exilio: Lion Feuchtwanger y su reconstrucción de la leyenda de la Judía de Toledo. *Estudios de Filología Moderna*, 133-148.
- KAPPÈS-LE MOING, Morgane (2023). *La judía de Toledo o Alfonso VIII* d'Eusebio Asquerino: la modernité contrastée d'une réécriture légendaire. En Naima Lamari y Emmanuel Marigno (Eds.), *Herencias artísticas y reescrituras (desde la Edad Media hasta los siglos XX y XXI)* (pp. 96-114). IDEA.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (2009). «La desgraciada Raquel», *Teatro completo*, Agustín de la Granja (Ed.). Universidad de Granada - Diputación de Granada, pp. 23-134.
- MONTESINOS CAPEROS, Manuel (1999). Spanische Einflüsse auf Feuchtwangers Roman *Die Jüdin von Toledo*. En Rolf Günter Renner y Marisa Siguan (Eds.), *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschlands und Spaniens* (pp. 121-132). Editorial Idiomas,
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2018). *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*. Ediciones de Castilla-La Mancha.
- PÉREZ PERIDIS, José María (2016). *La maldición de la reina Leonor*. Espasa.
- ULLOA Y PEREIRA, Luis de (2013). *La Raquel*. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez (Eds.), Iberoamericana - Vervuert.
- WIZNITZER, Manuel (1989). Die Jüdin von Toledo. Feuchtwangers Rückkehr zur jüdischen Thematik. En Wilhelm von Sternburg (Ed.), *Lion Feuchtwangers. Materialien zu Leben und Werk* (pp. 252-262). Fischer.



EL RELATO VIAJERO EN OTROS MEDIOS (CINE / CÓMIC)

«IT WAS THE FIRST TIME THAT WE MET»:
FRAU RETTICH, DIE CZERNI UND ICH (1998)
O CÓMO EL CINE ALEMÁN DESCUBRIÓ BARCELONA

Ralf Junkerjürgen 
Universität Regensburg
Regensburg, Alemania

RESUMEN

Con la adaptación cinematográfica llevada a cabo en 1998 de *Frau Rettich, die Czerni und ich*, la primera novela de Simone Borowiak, se inauguró la era barcelonesa en el cine y la televisión alemanas, que sigue vigente hoy día. La *road movie* narra la historia de tres mujeres que se dirigen de Fráncfort a Cataluña, donde una de ellas quiere casarse. Para la adaptación de la novela a la pantalla, se incorporaron varias historias de amor, convirtiendo la película en una temprana comedia de choque cultural e inscribiéndola, al mismo tiempo, en la tradición literaria de búsqueda de aventuras. La llamativa presencia del multilingüismo para la época y para el cine alemán muestra que se trata también de una perspectiva netamente europea del género. Barcelona se escenifica como una metrópolis de atractivo turístico que representa un contrapunto a Fráncfort y escenifica, así, una vez más, el eje cultural norte-sur de Europa, que se vincula a diversas teorías caracterológicas y climatológicas.

PALABRAS CLAVE: adaptación literaria, *road movie*, multilingüismo, interculturalidad, comedia de choque cultural.

«IT WAS THE FIRST TIME THAT WE MET»: *FRAU RETTICH, DIE CZERNI UND ICH* (1998) OR
HOW THE GERMAN CINEMA DISCOVERED BARCELONA

ABSTRACT

The 1998 film adaptation of *Frau Rettich, die Czerni und ich*, the debut novel by Simone Borowiak, ushered in the Barcelona era in German cinema and television, which is still strong today. The road movie tells the story of three women on their way from Frankfurt to Catalonia, where one of them wants to get married. In order to make the novel suitable for the screen, various love stories were incorporated, turning the film into an early culture clash comedy while inscribing it in the literary tradition of the adventurous quest. The conspicuous presence of multilingualism for the time and for German cinema indicates that this is also a distinctly European perspective on the genre. Barcelona is staged as a touristically attractive metropolis that presents a counterpoint to Frankfurt and thus, once again, the cultural north-south axis of Europe, which is linked to various characterological and climatological theories, is staged.

KEYWORDS: literary film adaptation, road movie, multilingualism, interculturality, culture clash comedy.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.10>
REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 187-206; ISSN: e-2530-8548



1. INTRODUCCIÓN

Los alemanes adoran Barcelona y no sorprende que sea una de las localizaciones preferidas de la televisión alemana: «Der Drachenbrunnen, der Palacio Güell, die Sagrada Familia, die Atmosphäre dieser Stadt ist so bezaubernd» [La fuente del dragón, el Palacio Güell, la Sagrada Familia, el ambiente de esta ciudad es tan encantador...], afirma entusiasmado en 2005 uno de los personajes de la telenovela *Verbotene Liebe* (ARD; episodio 2381). Pero este es solo un ejemplo de las muchas comedias e historias románticas ambientadas en Cataluña y en su capital. El telefilm *Geerbtes Glück* (2004) también nos lleva allí, al igual que *Urlaub mit kleinen Folgen* (2010). Y el primer episodio español de la serie de películas dominicales de la ZDF *Ein Sommer in...* [*Un verano en...*] se llamaba, como era de esperar, *Ein Sommer in Barcelona* (episodio 17)¹. Ni siquiera las series policíacas de la televisión alemana pueden prescindir de la metrópoli catalana, ya que ARD produce desde 2017 el ciclo *Barcelona-Krimi*, protagonizado por Anne Schäfer y Clemens Schick. Hasta ahora se han producido ocho episodios de 90 minutos, que en ocasiones han superado los cinco millones de espectadores, lo que corresponde a una cuota de pantalla del 20% (Riedner, 2022)².

Este *boom* fue precedido en 1998 por una comedia romántica, hoy en gran parte olvidada, *Frau Rettich, die Czerni und ich*, que fue la primera producción alemana de largometrajes ambientada en Barcelona después de 1992, año clave en la historia de la ciudad, ocupando así un lugar especial. La película está basada en el *bestseller* y novela debut homónima de Simone Borowiak (actualmente Simon Borowiak), autora de la revista satírica *Titanic*, que trabajó en el proyecto como guionista. La película, protagonizada por Iris Berben, Thomas Heinze, Martina Gedeck y Olli Dittrich, fue dirigida por Markus Imboden y recibió una nominación a la categoría de *Mejor Película* de los Premios del Cine Alemán de 1998.

La historia trata de tres mujeres que viajan en coche de Fráncfort a España, donde una de ellas, la Sra. Rettich, quiere casarse. Mientras que la novela vive menos del argumento que de los juegos de palabras y de las ideas, la película comienza como una *road movie* hasta que los personajes llegan finalmente a Sitges y Barcelona. La trama del viaje y del contacto cultural hace que la película sea especialmente interesante porque muestra una fase de transición en la que Barcelona es redescubierta como ciudad cinematográfica en el extranjero. Tras su adhesión a la Comunidad Europea en 1986, España se presentó al mundo seis años más tarde a través de tres acontecimientos de gran repercusión: los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Expo

¹ Hasta ahora le han seguido Lanzarote (E 18), Mallorca (E 26), Salamanca (E 29) y Andalucía (E 34) (cf. Junkerjürgen y Scholz, 2022, p. 76).

² En el campo de la ficción ligera, cabe mencionar también la serie de novelas policíacas barcelonesas en alemán de Catalina Ferrera (seudónimo de Eva Siegmund). Se centran en un detective berlinés llamado Karl, que trabaja para los Mossos d'Esquadra y está casado con una española. Aunque la trama policíaca está claramente en primer plano, se incorporan especificidades catalanas que dan a los relatos el deseado sabor local, aderezado posiblemente con alguna receta al final.

de Sevilla y Madrid como Capital europea de la cultura. La preparación de la capital catalana para este gran acontecimiento fue uno de los capítulos más importantes de la historia reciente de la ciudad y tuvo dos objetivos principales: por un lado, la restauración de la Ciutat Vella y, por otro, la apertura del centro de la ciudad a las playas, hasta entonces de difícil acceso. El éxito de estas medidas y el efecto promocional de los Juegos Olímpicos fue tan grande que hoy la ciudad tiene incluso que desarrollar contraestrategias para frenar el turismo de masas.

Sin embargo, el auge de Barcelona a partir de mediados de los noventa atrajo algo más que a una productora alemana. Whit Stillman fue uno de los primeros en abrir camino en 1994 con su película *Barcelona*; en 1999 Pedro Almodóvar trasladó a Barcelona el escenario de su oscarizada *Todo sobre mi madre*, y en 2002 el director francés Cédric Klapisch hizo lo propio con la comedia de éxito internacional sobre Erasmus *L'Auberge espagnole*. No sorprende que *Frau Rettich, die Czerni und ich* haya pasado a un segundo plano en tan ilustre compañía y no se nos mencione en la literatura especializada española y francesa (cf. Antoniazzi, 2021; Aubert, 2019; Osácar, 2013 y 2014). Sin embargo, el hecho de que la película también haya sido completamente ignorada por los estudios hispánicos en lengua alemana parece una omisión, ya que es probablemente el primer largometraje alemán que da testimonio de cómo España, Cataluña y Barcelona se pusieron en escena en el paisaje cinematográfico alemán durante esta nueva fase de atracción turística³.

2. DEL LIBRO A LA PELÍCULA O «ALL YOU NEED IS LOVE»

Con unas 130 páginas, esta novela relativamente corta cuenta la historia de tres amigas, la Sra. Rettich, la Sra. Czerni y la narradora anónima en primera persona, que viajan en coche desde Fráncfort a España pasando por Francia. Primero viajan a Sitges y luego pasan algún tiempo en Barcelona antes de separarse y de que la Sra. Czerni y la narradora regresen a casa en tren, mientras que la Sra. Rettich viaja a Madrid para casarse con su «Pupsi», el apodo de su prometido español. En general, el texto fue bien recibido por la crítica. Wolfgang Rüger elogió la novela en el periódico *taz* en 1992, calificándola de «Meilenstein der leichthändig geschriebenen Unterhaltungsliteratur» [hito en la literatura de entretenimiento desenfadada]. Por su parte, Hans-Dieter Seidel (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) la describió en 1998 como «eine Lästerfibel der versteckten weiblichen Bosheit. So schmal der Umfang, so massiv die Selbstironie zwischen den Zeilen» [un manual de blasfemia de malicia femenina oculta. Tan breve en su extensión como masiva en su autoironía entre líneas].

Por tanto, las posibilidades de éxito de la adaptación cinematográfica no eran malas. Cuando la estafalaria película triunfó también en la proyección de

³ Quisiera dar las gracias a Alba González-Alamilla (Regensburg) y a Leonardo Álvarez Álvarez (Oviedo) por haber echado un ojo crítico sobre la redacción del presente artículo.





prueba ante la audiencia, la empresa soñó con un éxito de taquilla y quiso aumentar el número de copias para el estreno cinematográfico. Como la distribuidora Concorde no avaló sus intenciones, fue sustituida rápidamente por la competidora Jugendfilm y se pasó de 50 a 200 copias. Sin embargo, esto resultó ser un completo error de cálculo, ya que ni los críticos ni el público fueron receptivos a la película (Weingarten, 1999).

Puede que haya resultado contraproducente para el juicio de los críticos que Borowiak publicara sus experiencias como guionista durante el rodaje de la película en *Erste Zeile, letzte Klappe*, un diario satírico de una escritora en el mundo del cine, con motivo del estreno el 14 de mayo de 1998. Muestra de ello es que el *Tagesspiegel* consideró el diario como una «lehrreiche Einführung ins Filmgeschäft, aus der wir lernen können, auf welch wundersame Weise aus einem verrückten kleinen Buch ein ganz normaler deutscher Film wird» [instructiva introducción al negocio del cine, de la que podemos aprender la maravillosa forma en que un pequeño y absurdo libro se convierte en una película alemana completamente normal] (*Tagesspiegel*, 1998).

Otros críticos se sumaron al enjuiciamiento del libro y de la película, como Thomas Gross en el *taz*. El citado autor, en la estela demasiado visible de Adorno, fustigó la adaptación cinematográfica. La calificó como «die Zerlegung der aristotelischen Einheit» [el desmantelamiento de la unidad aristotélica] del libro «in quasi-industrielle Handlungsabläufe, die Formatierung der “Vorlage” im Sinne von filmischer Artgerechtigkeit und kassenmagnetischer Schauwertoptimierung» [en secuencias argumentales cuasi industriales, el formateo del «original» según las pautas de los géneros cinematográficos y la optimización de su valor del espectáculo para la taquilla] (Gross, 1998).

Pero incluso sin recurrir al libro, la película no salió indemne: *Der Spiegel* dijo que iba dirigida a «alle, die Pauschalreisekataloge für Literatur halten» [todos aquellos que consideran los catálogos de viajes combinados como literatura] (Kino in Kürze). El *Süddeutsche Zeitung* la tachó de «permanente[n] Klamauk» [*slapstick* permanente] (Knoben 1998). Y el *taz* estaba casi desesperado: «Im Ausland will diesen Quatsch niemand sehen, bei uns wird er für den «Deutschen Filmpreis 1998» nominiert. Herr, wirf Hirn vom Himmel!» [En el extranjero, nadie quiere ver esta tontería, aquí está nominada al «Premio Alemán de Cine 1998». Señor, dales un poco de sentido común] (*taz* 1998). Solo Seidel (1998) la elogió en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* afirmando que pocas veces «la transformación de un monólogo esencialmente interior en turbulencia cinematográfica ha tenido tanto éxito», o «esta divertida película, que mezcla con tanta rapidez la superstición y lo burlesco, el *slapstick* y las payasadas, que el diafragma del espectador se retuerce de placer».

Aunque no hubo consenso absoluto al respecto, las críticas fueron claramente desfavorables. En taquilla la película solo atrajo a un cuarto de millón de espectadores, por lo que quedó muy por debajo de las expectativas. Sin embargo, debido a la perdurable popularidad, en particular, de las actrices Iris Berben y Martina Gedeck, la película no ha caído completamente en el olvido y se ha emitido varias veces en televisión. La última en agosto de 2021 en un homenaje a Martina Gedeck en ARTE.

De hecho, el libreto satírico no puede ser llevado al cine sin más, y menos para un público más amplio. El texto no construye un arco dramático de suspense, ni hay acontecimientos episódicos, sino que el marco externo –viajar y hacer turismo por Barcelona– está lleno de juegos de palabras e ideas absurdas que se ponen en boca de los personajes. Esta falta de acontecimientos fue problemática para la versión cinematográfica, como afirma la propia Borowiak en *Erste Zeile, letzte Klappe*:

In dem Roman passiert nichts. Jedenfalls nichts, was man auf 90 Minuten Kino aufblasen könnte. Und Zenk [=der Produzent] fragt bereits vorsichtig an, ob man da nicht doch den einen oder anderen Mann auftauchen lassen könnte... eine kleine Liebesgeschichte...

«Irgendwie hat er recht.», muß ich gestehen.

«Obwohl er Produzent ist.» (p. 13)⁴

[En la novela no pasa nada. Al menos, nada que pueda convertirse en 90 minutos de cine. Y Zenk [=el productor] ya está preguntando cautelosamente si uno o dos hombres podrían aparecer en la película... una pequeña historia de amor...

«De alguna manera tiene razón», tengo que reconocerlo.

«Aunque sea productor.»]

La reelaboración de la película para convertirla en un guión viable llevó a ampliar el viaje con historias de amor para cada uno de los tres personajes femeninos. Aunque la Sra. Rettich (Iris Berben) ya tenía a su Pupsi (Sergi Mateu), no solo se le da un nombre español con Gonzalo, sino que aparece al final de la película, cuando acaba por no casarse con Rettich, sino con una estadounidense. Bart (Olli Dittrich), el novio de Czerni (Martina Gedeck), también solo se mencionaba en el libro. Sin embargo, se le da un papel protagonista en la película porque conduce tras las damas por miedo a que tengan un accidente, para disgusto de Czerni, que ya ha iniciado un romance con el español Felipe (Pep Munní). Y aunque la narradora en primera persona –llamada Sophie (Jeannette Hain) en la película– sigue soltera en el libro, la película le presenta al atractivo librero Bakunin (Thomas Heinze), que ha sido completamente reinventado. La trama se reestructuró, así, a través de varias subtramas y concluyó, al final, con las tres mujeres teniendo hijos.

Como la ampliación de la constelación de personajes también cambia la concepción de las tres protagonistas, aquí se les presentará brevemente de forma individual. En la película, la Sra. Rettich es una mujer atractiva con muchas aventuras que parece estar constantemente en una búsqueda amorosa. Conoció a Gonzalo en un viaje a Estados Unidos y pasó con él una temporada romántica en Florida, donde también tenía la idea de casarse. Lo que Gonzalo no sabe es que se quedó embarazada. Además, la Sra. Rettich lo ve como un buen partido porque procede de una familia adinerada que vive en la prestigiosa finca de Can Monmany, en Valldoreix, a unos 15 kilómetros al noroeste de Barcelona. La Sra. Rettich, sin embargo, no

⁴ Las cifras entre paréntesis remiten a los números de página de Borowiak (1999).





es hija de la tristeza: tan pronto fracasa su matrimonio, acabaría manteniendo una relación con un funcionario de los Mossos d'Esquadra, al que después echa de casa, y posteriormente con un francés.

Renate Czerni, por su parte, había conocido a su novio en el sindicato hacía 17 años. Las otras dos lo llaman simplemente Bart por su barba, que es también una expresión de su falta de atractivo masculino. Bart representa al típico aburrido alemán: correcto, rígido, torpe, testarudo y, por tanto, involuntariamente gracioso y poco masculino, pero, por otro lado, honesto y sincero. Habla sin parar, considera extraordinarios los acontecimientos más cotidianos y aburre a todo el mundo con ellos. No es de extrañar que Renata se enamore inmediatamente del primer hombre, Felipe, que le hace «in einer Stunde mehr Komplimente» [más cumplidos en una hora] que los que suele oír «in einem Jahr» [en un año] (55'). Con el tiempo, sin embargo, Renate descubre que Felipe no solo es atractivo, sino que, además, está casado.

Sophie, por su parte, lleva mucho tiempo locamente enamorada del librero Bakunin y se pone tan nerviosa que provoca todo tipo de accidentes cada vez que él se acerca a ella. Cuando su socio lo echa de la librería, Bakunin se dirige al sur, conoce a Bart y lo acompaña a Sitges, donde se reúnen todos los personajes. La elección de «Bakunin» hace referencia al anarquista del mismo nombre, cuya foto cuelga en la librería, pero que, por lo demás, no tiene nada que ver con el personaje. En el mejor de los casos, la elección de tal nombre puede interpretarse como un ligero efecto de alienación o exotización, pero su arbitrariedad es, por lo demás, ejemplo del humor absurdo que se trasladó del libro a la película.

Al incorporar las historias de amor, las relaciones de pareja se convierten en el motor central de la trama e, indirectamente, en el objetivo de la mujer en la vida, que se materializa en el amor y en la familia. Desde la perspectiva actual, esto puede parecer un giro conservador heteronormativo, pero tal valoración no haría justicia a la película. En primer lugar, la homosexualidad se integra en la trama como algo no problemático y, por tanto, normalizado por una simpática pareja gay en el episodio de Sitges. En segundo lugar, Frau Rettich y Renate Czerni demuestran ser mujeres sexualmente autodeterminadas. Los gemelos que Renate tiene al final de la película no son obviamente de Bart, sino el resultado de su aventura con Felipe.

Por supuesto, hay que tener en cuenta aquí el impulso cómico y satírico que lleva a caricaturizar a todos los personajes y a utilizar los estereotipos con gran efecto. El hecho de que la película haya conservado, no obstante, cierta frescura puede deberse al humor absurdo y a menudo infantil, que se basta a sí mismo en gran medida.

3. LA ROAD MOVIE COMO ESQUEMA NARRATIVO DE VIAJE: DE FRANCIA A CATALUÑA

A diferencia de la novela, en la que el viaje ocupa muy poco espacio, gran parte de la película se escenifica como una *road movie* (8'-53'), sobre todo porque hay dos grupos en la carretera: las tres mujeres y los dos hombres que las siguen.



Fig. 1. El cielo de Sitges contrasta con la lluvia de Fráncfort (*Frau Rettich, die Czerni und ich*, 35').

El género de la *road movie* surge con la motorización (cf. García Ochoa, 2018) y, en el caso de España, está históricamente ligado a la expansión de la red de carreteras. Después de la Guerra Civil se adoptó el Plan de Modernización de la Red de Carreteras Españolas en diciembre de 1950, en vista de la «extremada urgencia [de] la transformación de nuestra red de carreteras para acomodarla a las exigencias de la moderna circulación» (Ministerio, 1950, p. 76). Si la atención se centró en la red vial radial de la capital por ser la estructura de transporte más importante del país, se vinculó poco después al turismo: el primer Plan Nacional de Turismo, aprobado en 1953, se centraba en la conexión de destinos turísticos atractivos, con la Costa del Sol y la Costa Brava como protagonistas (Ministerio, 1953, p. 82). Esto también allanó el camino para numerosas producciones cinematográficas internacionales en España. Los viajes por las sinuosas carreteras costeras de la Costa Brava o Andalucía se convirtieron en un tópico cinematográfico, como en *Pandora y el Holandés Errante* (1951), *Spanish Affair* (1957), *Les bijoux du clair de lune* (1958), *It started with a Kiss* (1959) o *The Last Run* (1971).

Frau Rettich, die Czerni und ich también utiliza ampliamente los elementos de la *road movie*: encuentros inesperados (Bart y Bakunin), pequeñas aventuras en la carretera en forma de conflictos con otros conductores y con la policía, problemas con el coche y, por último, un viaje vertiginoso por sinuosas carreteras comarcales cuando la Sra. Rettich, furiosa por la boda cancelada, conduce en dirección a Barcelona y solo se detiene ante un policía de tráfico (1'22 -1'24).

Aunque el Ford Fiesta rojo que conduce contrasta irónicamente con los opulentos descapotables de lujo y técnicamente vanguardistas de las películas anteriores —incluidos modelos como el Ford Fairlane, el Pegaso Z-102, el Lincoln Futura y el BMW 503—, su denominación alude a un estereotipo español y al mismo tiempo expresa una Europa abierta de clase media que puede moverse libremente a través de las fronteras nacionales.



La dirección del viaje se inscribe a su vez en la tradicional metáfora norte-sur y remite a aquellos viajes de los europeos del norte en busca del soleado sur, como en el personaje de Bakunin, que simplemente quiere ir allí sin un destino concreto. Las diferencias climáticas entre Alemania y España se utilizan de forma estereotipada y contrastada: a la salida de Fráncfort, el cielo no solo está gris, sino que llueve a cántaros, mientras que la primera visión de España, con la apertura de las puertas del balcón, conduce de la oscuridad a la luz de la mañana en la playa de Sitges y se pierde entre las copas de las palmeras del Mediterráneo (fig. 1).

Insólitamente, el libro y la película también contraponen Francia a España. La señora Rettich se muestra sorprendentemente francófoba en el contexto del proyecto europeo y expresa drásticos prejuicios contra el «Kackland» [país de mierda]. Acusa a los franceses de chovinismo, los llama cerdos nacionalistas (*cf.* p. 22), aparte de que roban «wie ein Rabe, und das am liebsten aus dem geschlossenen Kofferraum» [como un caco, incluso en las narices de todos] (p. 23). Y las diatribas de odio de Rettich culminan con el hecho de que nunca se ha topado con «so etwas Bekacktes wie das Drecksfrankreich» [nada tan merdoso como la sucia Francia] y que «[das] Ganze [...] nur einen Sinn [hätte], nämlich den, daß man durch [Frankreich] hindurch fahren könne, direkt ins schöne gastfreundliche Spanien, ansonsten hätte Frankreich gar nichts auf der Landkarte zu suchen» [todo esto [...] solo tiene sentido que se puede atravesar [Francia] en coche y llegar directamente a la bella y hospitalaria España, de lo contrario Francia no tendría nada que hacer en el mapa] (p. 25).

En vista de la reconciliación de los antiguos «enemigos hereditarios», que han establecido una estrecha colaboración desde el Tratado del Elíseo de 1963, la actitud de la Sra. Rettich es insólita y sin ulterior explicación. Al parecer, su francofobia sirve, sobre todo, para valorizar a España, con la que se identifica en exceso, lo que se refleja en declaraciones como «¡el español es un sentimental! ¡Como yo!» (p. 34). Teniendo en cuenta el público objetivo más amplio, esto no podía simplemente continuar en la película. Aunque la francofobia de la Sra. Rettich permanece intacta e igualmente ofensiva, desde comentarios como «Franzosen bringen Unglück» [los franceses traen mala suerte] (1') hasta «Froschfresser» [comedores de ranas] (25') y «Kackland» [país de mierda] (29'), su aversión se justifica por el hecho de que se sintió muy decepcionada por un francés llamado Jean-Pierre y ahora traslada esto a toda la nación. Su francofobia queda así subjetivamente matizada en la película y ligada a su estado de ánimo, sobre todo cuando acaba de nuevo con un francés, esta vez llamado Jean-Jacques (1'28). Renate también contesta explícitamente que no todo el mundo es tan malo como Jean-Pierre y que la comida francesa sabe deliciosa (28').

4. DE SITGES A BARCELONA

La elección de Sitges como escala distingue al trío de mujeres del típico turismo de masas alemán. Aunque España se había consolidado como uno de los destinos vacacionales más populares desde los años sesenta, se asociaba sobre todo con vacaciones de playa y vida nocturna. Sobre todo, porque Francia e Italia eran

grandes competidores en términos turísticos y tenían, además de playas, una imagen de turismo cultural. En cambio, España, más allá de las playas de Baleares, Canarias, la Costa Brava y la Costa del Sol, era una gran desconocida. En los años ochenta, en la Costa Brava y en otros lugares también estaba en auge el turismo barato, dirigido sobre todo a los jóvenes y prometía una intensa vida nocturna. Cuando las tres señoras pasan en coche por Lloret de Mar, esto se refleja en la novela: «Da fahren wir nicht hin, keine Angst. Da sind schon alle europäischen Minderjährigen und Azubis, Gesellen und Stifte, um Schnitzel zu essen und sich reihum zu vögeln. Das ist das berühmte Lloret de Mar» [No vamos a ir allí, no te preocupes. Ya están allí todos los menores europeos y aprendices, titulados y cadetes, comiendo schnitzel y follando entre ellos. Es el famoso Lloret de Mar] (p. 29 s.).

«No vamos a ir allí, no te preocupes». La novela busca así explícitamente una España diferente y contrapone la imagen de los castillos hoteleros como murallas de defensa tras el paseo de la playa a la ciudad más pequeña de Sitges, que «sich beharrlich geweigert [hat], grobe Klötze ins Städtchen zu bauen. Nur ein Kompromißklotz wurde errichtet, in zwanzig Minuten Entfernung» [se negó obstinadamente a construir grandes bloques en el pueblo. Solo se levantó una solución de compromiso, a veinte minutos] (p. 38). Además, Sitges es retratada como un reducto homosexual y, por tanto, también es un lugar alternativo en otros aspectos. La película se rodó principalmente en el Passeig de la Ribera y en la Platja de la Fragata. Desde el balcón de su habitación del hotel (Passeig de la Ribera 15), las mujeres tienen una hermosa vista al mar, a la playa y al paseo marítimo. En otros planos también se ven las escaleras del Baluard o la emblemática iglesia de Sant Bartomeu i Santa Tecla (por ejemplo, 42'), que dan a la ciudad una profundidad histórica en contraste con bastiones turísticos como Benidorm.

Después aparece la atracción principal del viaje: Barcelona. Mientras que en la representación de las metrópolis ha surgido desde los años treinta una perspectiva vertical, modelada a partir de los rascacielos de Manhattan, esto no se aplica a Barcelona. La primera razón es que no había torres comparables, y la segunda es que la especial ubicación de la ciudad, entre el Mediterráneo y la montaña, invita a una perspectiva horizontal. Almodóvar ha escenificado esto de forma prototípica en *Todo sobre mi madre*. Aunque la protagonista, Manuela (Cecilia Roth), viaja a la capital catalana en tren, el trayecto a través de un largo túnel, al final del cual aparece una luz, termina con un corte a planos de helicóptero que primero se pasean por las verdes colinas de la sierra de Collserola antes de revelar una embriagadora vista de la ciudad ligeramente inclinada e iluminada por la noche. La transformación fílmica del viaje en tren en un vuelo confiere a la metrópoli un aspecto cuasi mágico, acompañado musicalmente de la canción *Tajabone* del senegalés Ismael, lo que confiere a la escena una dimensión transcultural y subraya la apertura cosmopolita de la ciudad portuaria.

La aparición de la ciudad en *Frau Rettich, die Czerni und ich* es menos rica en referencias, pero igual de himnica. También aquí se buscaba una vista horizontal, que se realizó en Montjuïc (53'): Los dos coches giran desde la calle dels Taroners hacia la carretera de Montjuïc. La cámara se eleva por encima de la carretera en pendiente y mira hacia el sur, hacia la ciudad, con el impresionante Edificio Colón





Fig. 2. La vista de Barcelona: nubes grises con música himnica (53').

a la derecha y la Sagrada Familia a lo lejos a la izquierda, y se acerca ligeramente al paisaje (fig. 2). Se acompaña de la canción *Barcelona*, cantada por Freddie Mercury y Montserrat Caballé, un himno a la ciudad cuyo nombre se repite como una plegaria. Las imágenes van acompañadas de la letra «Barcelona - Such a beautiful horizon / Barcelona - Like a jewel in the sun / Por ti seré gaviota de tu bella mar», que desgraciadamente no funciona del todo en términos de semántica texto-imagen. Aunque el sol brilla, el cielo es gris a lo lejos, de modo que el horizonte no es visible, y lo que es más grave, el mar no es visible en absoluto desde esta perspectiva. Como paréntesis auditivo, la música también abarca el siguiente corte: el viaje en coche continúa por Via Laietana hacia la Mole y La Barceloneta, filmado de forma similar con un *travelling* hacia arriba hasta que toda la sección inferior genera un efecto «neoyorquino». El movimiento ascendente, la vista sobre la ciudad, la imagen del amplio bulevar y el dúo orientado hacia la música de ópera tienen un efecto sublime y edificante.

Sin embargo, la propia canción de Freddy Mercury y Montserrat Caballé abre otros niveles de significado, ya que combina la cultura internacional y la local en el contexto de la hospitalidad, por un lado, y entrelaza la cultura popular y la clásica, por otro. Dos aspectos que, sin duda, pueden entenderse como una conexión programática para la nueva imagen de Barcelona. La canción vuelve a sonar en la película en el plano de la despedida de Barcelona, mientras la cámara sigue ascendiendo en posición cenital por encima de una azotea y al mismo tiempo gira hacia la calle y muestra una última vista de la ciudad de noche (1'28). El episodio en la metrópoli (53'-1'28) queda, así, claramente enmarcado musicalmente y elevado a un himno de la capital catalana. Esto se corresponde con el hecho de que ambas escenas son los *travellings* más elaborados y, por tanto, más costosos de la película, lo que revela la importancia que se concede a la puesta en escena de la ciudad de manera que resulte atractiva. Veamos ahora qué imagen contiene realmente este marco.

En el libro, Barcelona se retrata a través del Museo Picasso (p. 77), el programa de televisión en la habitación del hotel (p. 82), una breve digresión sobre el personaje de Gaudí (p. 88) y una excursión de compras al Corte Inglés (p. 103). Al final del texto, sin embargo, la Sra. Rettich viaja a Madrid, donde vive su «Pupsi». La película, en cambio, ha prescindido de la capital española y ha trasladado al novio a Barcelona, de manera que todo se concentra en Cataluña.

La mencionada fusión de cultura popular y clásica también se aprecia en la novela, sobre todo en la apropiación lingüística y asociativa del Modernismo catalán. El «Parq Güell» (p. 93) –el error ortográfico indica que el conocimiento del castellano o del catalán no estaba muy extendido a principios de los noventa– se describe así:

Güellpark.
Lebkuchenhäuschen.
Wie aus Lebkuchen. Sind aber Kacheln.
Und Spargelschornsteine.
Wie Pimmel.
Sind aber emailliert. Wir nehmen ein Taxi. (p. 88 s.)

[Parque Güell.
Casita de pan de jengibre.
Como de pan de jengibre. Pero son azulejos.
Y chimeneas de espárragos.
Como un pito.
Pero están esmaltados. Tomamos un taxi.]

La arquitectura de Gaudí se percibe aquí con comparaciones y metáforas típicamente alemanas. En los años ochenta, la casa de pan de jengibre era todavía un dulce navideño popular que podía colocarse en la mesa de Navidad como un belén. Al mismo tiempo, como sueño infantil, remite a *Hansel y Gretel*, uno de los cuentos de hadas más famosos de los hermanos Grimm, donde representa la seductora morada de la bruja, a cuyas dulces tentaciones no pueden resistirse los dos niños. La casa de jengibre, como componente de los deseos infantiles, transforma así Barcelona en un pequeño Jauja.

La comparación de las chimeneas con los espárragos también puede entenderse culturalmente como una «visión alemana», ya que la «temporada del espárrago» en abril y mayo está plagada de emoción en el país germano y declara a esta verdura como un manjar. En una continuación figurativa de los espárragos, Sophie recurre entonces a los genitales masculinos y rompe con la isotopía culinaria, lo que se corresponde con el humor transgresor de la novela. El único aspecto inusual es la perspectiva femenina, que también confiere a la ciudad de Barcelona una carga sexual.

También existe en la película una escena en el Parc Güell, si bien no se asume la descripción de la novela, al no mostrarse ni las torretas ni el trencadís. Inicialmente aparece más bien en primer plano la zona del Pòrtic de la Bugadera, claramente más sobria (l'05-l'06). En mi opinión, esto refleja una peculiaridad de la puesta en escena de Barcelona, que tiene que ver con el hecho de que las coloridas fachadas y ornamentos de los edificios del Modernismo pueden resultar problemá-





Fig. 3. La secuencia del Parc Güell comienza en el visualmente discreto Pòrtic de la Bugadera (1'05).

ticos para la narración cinematográfica. Llamen la atención por su esplendor visual y, por tanto, tienden a distraer de los personajes y de la trama. En *Todo sobre mi madre*, Almodóvar ha sabido sortear este dilema: cuando Manuela (Cecilia Roth) llega a la Sagrada Familia en taxi, ésta se enfoca brevemente, pero inmediatamente después solo aparece como un reflejo en la ventanilla del coche. Algo parecido hace con la exuberante fachada del Palau de la Música Catalana: La Agrado (Antonia San Juan), la amiga de Manuela, vive en la casa de Sant Pere Més Alt 10, justo enfrente de la sala de conciertos, cuyas coloridas columnas exteriores pueden verse brevemente a través de la ventana. Aunque Almodóvar utiliza los emblemas de la ciudad para anclar claramente a sus personajes en el lugar, no los pone en escena a modo de postales turísticas, sino que se limita a insinuar su presencia a través de fragmentos sin permitir que compitan con la trama.

Frau Rettich, die Czerni und ich procede de forma similar, comenzando la nueva secuencia en el menos intrusivo Pòrtic de la Bugadera para que el diálogo pueda pasar a primer plano (1'05). Después de introducida la trama, las imágenes muestran lados más coloridos del parque tras un corte, concretamente un medallón bajo el techo de la Columnata dórica⁵. Lingüísticamente hablando: mientras se introduce el rema, el decorado pasa a un segundo plano, y solo cuando se ha convertido en tema, los estímulos visuales del parque adquieren mayor presencia (fig. 3).

Las playas en las que Renata y Felipe corren hacia el agua (1'05)⁶ y el Telefèric del Port, en cuya góndola el narrador besa a Bakunin por primera vez (1'08),

⁵ Por cierto, no se trata de un caso aislado: el Pòrtic de la Bugadera también puede verse como motivo habitual para escenificar diálogos en *Art Heist* (2004, 42').

⁶ Aunque las escenas se rodaron en la playa de Sitges, la película sugiere que se trata de Barcelona.

se erigen en lugares habituales de los encuentros románticos (y del turismo). De forma muy similar, los personajes de Cédric Klapisch se acercan por primera vez en el Telefèric (1'00). Ese es solo un paralelismo: al igual que los estudiantes de *L'Auberge espagnole* (1'09), Renate y Felipe también salen a bailar en el tradicional salón de baile La Paloma de la calle del Tigre (1'15).

Cabe destacar la localización frente a la que Bart se emborracha durante sus problemas de pareja con Renate, en concreto, el monumento a Antonio López y López en la plaza del mismo nombre (1'17). Fue retirado en 2018 porque el banquero barcelonés se había enriquecido, entre otras cosas, gracias al tráfico de esclavos. Estos antecedentes aún apenas se conocían a mediados de los años noventa, por lo que las peticiones para cambiar el nombre de la plaza y la retirada de la estatua no se hicieron oír hasta después de 2010. En la película, por tanto, la escenografía debe entenderse simplemente como una imagen urbana con una referencia al periodo de auge económico y a la modernización.

En general, Barcelona se presenta como una ciudad muy atractiva para los turistas, que ofrece de todo, desde playas hasta cultura y compras. Aunque la idealización de la metrópoli no sea del todo acertada desde el punto de vista estético debido a la mencionada incongruencia entre imagen y sonido, Barcelona se estiliza de una forma nunca vista en el cine alemán anterior.

5. EL MULTILINGÜISMO EN *FRAU RETTICH, DIE CERZNI UND ICH*

Mientras que el conocimiento del francés estaba muy extendido en Alemania en los años ochenta –hoy está en retroceso–, no ocurría lo mismo con el español. El auge del español comenzó en los años noventa y así se refleja en el fuerte aumento del número de estudiantes de español en los centros de educación de adultos, que pasó de 169 186 (1995) a 212 127 (1998), y en los institutos, de 69 840 (1998/99) a 88 391 (2000/01) (Christ, 2004).

Por lo tanto, es lógico que el conocimiento del español por parte de los personajes de la novela esté específicamente motivado. Así, la Sra. Rettich es profesora de español y sus compañeras aprenden español para ir a la boda con ella. El español desempeña principalmente un papel lingüístico en la novela intercalando palabras sueltas como «novio» o citas de canciones españolas como «Caminante, no hay camino, se hace camino al andar» (p. 69). En contadas ocasiones, incluso creando pasajes que mezclan los dos idiomas, motivados por el hecho de que la Sra. Rettich está borracha y se vuelve emocional: «Dieser Film, película, bringt die edelste Saite in mir zum Klingeln, sonar, die Fledermäuse, murciélagos, umtanzen Laternen, was heißt jetzt Laterne, egal, la luna está llena, der Mond ist knüppeldick voll, wie ich, wenn la noche wie ein samtenes Tuch auf uns herniederbreitern tun, dir beiwohnen, fummeln, machen?» [Esta película, *película*, hace sonar la cuerda más noble que hay en mí, *sonar*, los murciélagos, *murciélagos*, bailan alrededor de los farolillos, ¿cómo se dice farolillo en castellano?, no importa, *la luna está llena*, la luna está llena hasta los topes, como yo, cuando *la noche* como un paño de terciopelo desciende fuertemente sobre nosotros, estar contigo, tantear, hacer...» (p. 116)].





El catalán, en cambio, apenas tiene protagonismo y la Sra. Rettich lo tacha, dentro de su francofobia, de «eine furchtbare Sprache, es ist so verwandt dem Französischen. Carrer, tot, per» [lengua terrible, está tan emparentada con el francés. *Carrer, tot, per*] (p. 31).

Aunque estos juegos lingüísticos no tienen continuidad en la versión cinematográfica, ésta adopta un perfil multilingüe inusualmente amplio como para compensarlo. Alemania es tradicionalmente uno de los países del doblaje, lo que ha llevado a una supresión constante del multilingüismo en el cine. Incluso después del cambio de milenio, las películas multilingües a veces seguían estando completamente germanizadas, aunque el perfil lingüístico sea un aspecto central a nivel argumental y significativo. Al igual que sucede en *Joyeux Noël* (2005) de Christian Carrière, una película sobre la Primera Guerra Mundial en la que soldados británicos, franceses y alemanes confraternizan por su propia autoridad durante el primer invierno de la guerra (cf. Junkerjürgen, 2019a, pp. 318-321, 323). Pertenecía al género aún joven de las películas del patrimonio europeo, en las que el multilingüismo ya está anclado a nivel conceptual (cf. Kruse, 2019, pp. 111-114).

Por esta razón, la dimensión lingüística de la película, con un total de cinco lenguas a finales de los años noventa, envía una clara señal en la dirección del multilingüismo. Además del alemán como lengua principal, el inglés, el francés, el castellano y el catalán están presentes en mayor o menor medida. El inglés se escucha sobre todo en varias canciones, entre ellas *When a child is born* (1'30) o la mencionada *Barcelona*, que, a su vez, está cantada en forma bilingüe. Por lo demás, solo Dickie (Dirk Bach) habla inglés con unos ingleses en Sitges (41'). El francés está más presente también en canciones como *Au nom de l'amour* de Cora (15'), en el restaurante (25') o en conflictos con el tráfico o con la policía (32'; 40'), y cuando la Sra. Rettich vuelve a tener una pareja francesa al final, enseña a los demás su idioma (1'29). El castellano (en la película: español) es fundamental en la trama, ya que la película comienza con escenas del curso privado de idiomas de la Sra. Rettich en las que ella habla y los demás tienen que traducir (2'; 3'; 9'). La Sra. Rettich sigue hablando castellano en Sitges (35') y con un funcionario de los Mossos d'Esquadra, con el que también entabla una relación (1'24). Como anécdota, se cita una *punchline* de *Terminator II* (1991) en una escena de *slapstick* cuando a la Sra. Rettich le da un ataque en el banquete de boda, arranca el bufé y la tarta de boda de las mesas, coge dos botellas de champán, se da la vuelta y grita «¡Hasta la vista, baby!»⁷, probablemente la frase en castellano más famosa en el mundo germanoparlante de la época⁸.

A diferencia de la novela, el catalán tiene una fuerte presencia, que también se utiliza para crear un efecto sorpresa en ambos casos. En Sitges, Renate y Sophie se horrorizan al darse cuenta de que la gente habla catalán y de que su curso de español no ha servido para nada (36'). La supuesta suegra de la Sra. Rettich (49') y la mujer de Felipe (1'15) también hablan catalán.

⁷ Para más información al respecto, véase Alonso-Villa (2019, p. 198 y ss.).

⁸ Para mantener el cambio de idioma en la versión española, optaron por el japonés y formularon «Sayonara, baby».

Para garantizar la adecuada comprensión ante esta inusitada diversidad lingüística, la película sigue distintas estrategias: mientras que frases de saludo como «Hola, ¿qué tal?» no se traducen, las frases más complejas pronunciadas por la Sra. Rettich van seguidas de sus correspondientes traducciones. Toda comunicación más compleja, como en un restaurante o durante las discusiones en la carretera o con las autoridades, se subtitula. Además, algunos personajes actúan como *code-switcher*, el más importante de ellos la Sra. Rettich, que es la única que habla todos los idiomas, incluso el catalán. Por otra parte, el seductor Felipe habla alemán y, por tanto, puede flirtear con Renate (42'), un policía francés también habla alemán (39'), y Bakunin puede comunicarse en francés (39'; 41') y también utiliza espontáneamente frases hechas en español, aunque no se sabe cómo las ha aprendido. Sin embargo, parece creíble porque, como librero, representa un cierto estatus formativo. A la inversa, esto se corresponde con el hecho de que Bart y Renate, como representantes de la clase obrera, son los que tienen menos conocimientos de lenguas extranjeras.

6. NARRATIVAS DE CONTACTO INTERCULTURAL: *FRAU RETTICH, DIE CZERNI UND ICH* COMO BÚSQUEDA AVENTURERA

En la historia de la literatura europea se observan tres patrones narrativos básicos en la escenificación de los contactos interculturales: en primer lugar, la búsqueda aventurera con posterior retorno; en segundo lugar, el descubrimiento del paraíso y el abandono de la patria; y, en tercer lugar, la eterna búsqueda de la felicidad.

El texto de referencia de la búsqueda aventurera con posterior regreso a casa es la *Odisea* de Homero, que también se convirtió en un modelo de la literatura de aventuras. Este esquema se caracteriza por el hecho de que alguien abandona su tierra natal para superar pruebas en lugares lejanos y regresar después en un estado de madurez. Por tanto, no se trata solo de un movimiento prototípico a través del espacio de ida y vuelta, sino también de una estructura iniciática, como se ha demostrado en la literatura, por ejemplo, en las obras de Julio Verne (cf. Vierre, 1973). En consecuencia, los viajeros asumen un nuevo estatus social tras su regreso.

La contrapartida es el descubrimiento del paraíso y el abandono del hogar, ya que los personajes han encontrado una nueva identidad en la distancia, generalmente vinculada a una nueva filiación social, que con frecuencia se sella en forma de relación amorosa. Esta narrativa, a menudo crítica con la civilización y la sociedad europeas, se plasmó en la Robinsonada y en las numerosas adaptaciones de la historia del Motín en la Bounty, estrechamente vinculadas a la historia de la colonización. El cine ha adoptado con éxito este modelo: junto a representaciones prototípicas como *The Bounty* (1984), formulaciones más recientes de la narración han criticado con más fuerza la explotación de la naturaleza, logrando a veces un enorme éxito de público, como en *Bailando con lobos* (1990) y *Avatar* (2009).

Y, en tercer lugar, se encuentra la constante búsqueda de la felicidad o la figura del eterno trotamundos. En la historia cultural europea, se consideraba sobre todo una maldición y se fijaba en leyendas como la del Holandés Errante. Hubo





que esperar a la literatura moderna para que la figura de aquel trotamundos se reconociera como una oportunidad o se utilizara como metáfora general del viaje de la vida, como se formula sucintamente en el poema *Peregrino*, de Luis Cernuda.

Según esta pequeña tipología, *Frau Rettich, die Czerni und ich* se adscribe en buena medida a la búsqueda de aventuras, en la que estas se asocian no solo a los peligros del viaje, sino, sobre todo, a desafíos amorosos. Al final, las tres acaban embarazadas en el salón de su casa y fundan una familia, Sophie y Renate firmemente emparejadas con Bakunin y Bart. A primera vista, esto puede parecer una confirmación de la estructura básica conservadora de este patrón. Sin embargo, las otras narrativas de la película también han dejado su huella: Renate Czerni tiene gemelos, pero presumiblemente no de Bart, sino de su breve relación con Felipe. El hombre español, en general, es retratado tanto por la Sra. Rettich como por Renate como el contramodelo erótico del alemán, caricaturizado por Bart, sobre quien Sophie pregunta burlonamente si es posible quedarse embarazada de él (15'). Cuando Bart hace la maleta y saca del armario unos pantalones blancos de canalé con una abertura, que la cámara capta en primer plano (18'), queda finalmente señalado como un hombre carente de interés erótico. Felipe, en cambio, no solo es físicamente atractivo, sino que, además, aparece caracterizado como propietario de una bodega de champán y se le asocia con la excitación, el erotismo y la alegría de vivir a través de aquel producto. Lo mismo ocurre con Gonzalo, porque según la señora Rettich es «schön und klug, und, ah, vom Sexual gar nicht erst zu reden» [guapo e inteligente, y, ah, por no hablar de lo sexual] (12'). Sin embargo, la otra cara estereotipada del español es que no es fiel. Así pues, la Sra. Rettich representa en última instancia a una eterna buscadora y, aunque acaba manteniendo una relación con un francés, se la sigue viendo sola en Navidad y en una foto con un bebé.

Hay pasajes más breves en la novela con reflexiones culturales comparativas que muestran que las cuestiones identitarias están definitivamente presentes. Para la narradora en primera persona (es decir, Sophie en la película), se trata de su primer viaje al sur, que va acompañado de sentimientos de alienación (p. 29). Es, por tanto, un personaje totalmente provinciano que ha sido socializado exclusivamente conforme a los estándares alemanes y carente de experiencia intercultural alguna. En consecuencia, las experiencias de contraste climático, que ya se han mencionado brevemente, desempeñan un papel importante: lluvia en Fráncfort, sol en Sitges. Haciendo referencia a conocidas teorías climáticas, por ejemplo, en relación con el trato que la gente da a su cuerpo, llega a la conclusión de que los alemanes se desnudan completamente en el extranjero cuando brilla el sol (p. 41). También tiene problemas con el sol en la playa, cuyos efectos obviamente no ha aprendido a manejar (p. 47). Al final, sin embargo, el clima es la razón por la que, en realidad, no quieren volver a Alemania: «Dort, wo wir hinfahren, scheint nie die Sonne. Dort senkt sich der Himmel schon morgens» [El sol nunca brilla allí a donde vamos. Allí, el cielo ya está oscuro por la mañana] (p. 124).

Más inusual es una breve comparación entre la crianza y la infancia en Alemania y España. La narradora cree que la infancia en España es mucho más agradable que en su país de origen. Identifica la razón de esto en la existencia de una interacción más directa entre las generaciones y en una pedagogía de la honestidad

que no elogia a los niños por todo. «Nur so» [Solo así], concluye, «wird aus einem gesunden Kind ein hoffnungsfrohes, beschwingtes Balg und nicht so ein lebensuntüchtiger Kindheitskloß, kein Michael-Schanze-Jammerlappen, der denkt, alle Erwachsenen wären wie Lilo Pulver» [se consigue que un niño sano se convierta en un mocoso alegre y esperanzado y no en un bollito de infancia no apto para la vida, no en un quejica de Michael Schanze que piensa que todos los adultos son como Lilo Pulver] (p. 87).

La referencia a dos celebridades de la televisión infantil –Michael Schanze presentó un exitoso concurso escolar llamado *1, 2 oder 3* en la ZDF entre 1977 y 1985, y Lilo Pulver entró en televisión después de su carrera cinematográfica y apareció en la versión alemana de *Barrio Sésamo*– puede entenderse como un comentario autocrítico. Mientras que en España los niños se educan a través de la interacción personal, en Alemania solo existen modelos mediáticos porque los adultos de carne y hueso parecen estar ausentes en la vida real. Sin embargo, la novela no profundiza lo suficiente en estos contextos, por lo que no se puede valorar el alcance de estas afirmaciones aisladas.

A su vez, la película escenifica el contacto intercultural como una historia de amor, aunque refractada a través del prisma de los tres diferentes personajes femeninos, que presentan actitudes tanto conservadoras como progresistas a su búsqueda personal. Al hacerlo, la película no se compromete ni emite juicios morales, sino que escenifica la coexistencia de diferentes concepciones sin privilegiar una de ellas.

7. CONCLUSIONES

En términos cinematográficos y de historia cultural, *Frau Rettich, die Czerni und ich* refleja un mayor interés por Barcelona tras su reestructuración como consecuencia de los Juegos Olímpicos de 1992. El contacto intercultural se escenifica en forma de historias de amor heterosexual. Por un lado, la película se inscribe así en un patrón común de (co)producciones realizadas en los años cincuenta y sesenta en el transcurso del acercamiento del régimen franquista a los EE. UU. y centradas en encuentros amorosos entre estadounidenses y españoles en suelo español, como *Pandora y el Holandés Errante* (1951), *Spanish Affair* (1957), *It started with a kiss* (1959) y *The Pleasure Seekers* (1964). Existe incluso un ejemplo de relaciones hispano-alemanas, en concreto, la coproducción *Ein fast anständiges Mädchen / Una chica casi formal*, de Ladislao Vajda, de 1963, en la que la mencionada Lilo Pulver interpreta a una «especialista en lenguas extranjeras» alemana que acompaña a su jefe en un viaje de negocios a Madrid, donde no solo se enfrenta a numerosas peculiaridades típicamente hispanas, sino que también se enamora y acaba quedándose allí. A excepción de *Pandora y el Holandés Errante*, ambientada en la Costa Brava, todas las películas tienen en común Madrid como punto de partida o lugar central de la trama. *Frau Rettich, die Czerni und ich*, por su parte, muestra cómo Barcelona adquirió una presencia significativa a partir de la década de los noventa, un desarrollo que culminó internacionalmente en *Vicky Cristina Barcelona* (2008). En el caso de Alemania, Barcelona ocupa desde entonces una posición destacada en la popularidad audiovisual de la que Madrid está muy lejos, si bien la visibilidad de la





capital española ha aumentado significativamente desde finales de la década de 2010 gracias a producciones de éxito de Netflix como *La casa de papel* y *Élite*.

Al mismo tiempo, *Frau Rettich, die Czerni und ich* también preludia el género de la comedia de choque cultural, cuya historia de éxito comenzó con *My Big Fat Greek Wedding* (2002) y *L'Auberge espagnole* (2002) y continuó con *Spanglish* (2005) y *Mama ihm schmeckt's nicht* (2009), entre otras. Sin embargo, a diferencia de las producciones estadounidenses, la película, al igual que *L'Auberge espagnole*, se sitúa en un contexto reconociblemente europeo. Ambos títulos reflejan una euforia europea que solo se apagó en 2005, cuando una mayoría de franceses rechazó en referéndum el tratado constitucional de la UE (cf. Giukin, 2007, p. 267 s.). Esta euforia se basaba, entre otras cosas, en la experiencia de una mayor movilidad gracias al Acuerdo de Schengen, al que España se adhirió en 1991, lo que supuso la supresión de los controles fronterizos en 1995, pocos años antes de que se rodara la película. En consecuencia, la película muestra a una clase media que viaja por Europa en coches pequeños y disfruta allí de todas las libertades de circulación.

Además, esta euforia se manifiesta también en el aspecto lingüístico: mientras que en las producciones estadounidenses son, sobre todo, dos lenguas las que se contraponen a este respecto, la representación del multilingüismo en las producciones europeas corresponde al proyecto europeo de respeto de la diversidad lingüística. Al igual que en *Frau Rettich, die Czerni und ich*, en la que se utilizan cinco lenguas, el multilingüismo también está constantemente presente en la comunidad de estudiantes que comparten piso en *L'Auberge espagnole*, con representantes de siete nacionalidades. Al mismo tiempo, la película aborda los inicios de la difusión masiva del español en Alemania. En ambas películas, el aprendizaje de las propias lenguas extranjeras sigue desempeñando un papel que se aborda en varias escenas, mientras que este ya no es el caso en películas más recientes sobre el contacto cultural, como la película Erasmus catalana *Júlia ist* (2017), porque ya se espera que los personajes tengan conocimientos de lenguas extranjeras (cf. Junkerjürgen, 2019b, p. 150).

Si las lenguas extranjeras en las películas bélicas formaban parte a menudo de un discurso pacifista (cf. Junkerjürgen, 2019a), cabe preguntarse qué función tenían en el proyecto europeo a finales de los años noventa cuando la paz parecía en gran medida asegurada. En *Frau Rettich, die Czerni und ich* las lenguas extranjeras forman parte firmemente de un proyecto amoroso-sexual, en el sentido en que Umberto Eco describió una vez al programa Erasmus como una «revolución sexual» porque produjo la primera generación de europeos. Pero para ello no hace falta el programa Erasmus. *Frau Rettich, die Czerni und ich* demuestra que se puede conseguir sin financiación institucional: al final, la Sra. Rettich y Renate se quedan embarazadas de dos españoles. Parte de la fase eufórica del proceso de unificación y de fusión europea es que estos acontecimientos se escenifican en tono de comedia, sin picos dramáticos. La Sra. Rettich conoce Europa a través de amoríos interculturales que cambian con frecuencia; además Renate tiene gemelos con Felipe sin que Bart sepa nada de ello. Pero nada de esto plantea un problema.

RECIBIDO: 9.9.2024; ACEPTADO: 27.1.2025.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO-VILLA, Cristina (2019). John Wick and the multilingual kick. En Gala Rebane y Ralf Junkerjürgen (Eds.), *Multilingualism in Film* (pp. 197-207). Peter Lang.
- ANTONIAZZI, Sara (2021). *Barcelona en pantalla. Una ciudad de cine*. Catarata.
- AUBERT, Jean-Paul (2019). *Barcelona mise en scènes*. Espaces et signes.
- BOROWIAK, Simone (1999). *Frau Rettich, die Czerni und ich. Erste Zeile, letzte Klappe. Zwei Kultbücher in einem Band*. Goldmann.
- CHRIST, Ingeborg (2004). Zur Stellung der spanischen Sprache in Deutschland, https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00001380 [última consulta 10 de julio de 2024].
- GARCÍA OCHOA, Santiago (2018). Viajes con sentido: Notas para una historia del cine español on the road. *Revista Latente*, 16, 141-162.
- GIUKIN, Lenuta (2007). Europe at the Age of Ideals: (Trans)National Identities in French Cinema. *Excavatio: Emile Zola and Naturalism*, 22:1-2, 263-272.
- GROSS, Thomas (1998). Ich war eine Fußmatte. *taz*, 14/05/1998, 17. <https://taz.de/Ich-war-eine-Fussmatte/!1344868/> [última consulta 10 de julio de 2024].
- JUNKERJÜRGEN, Ralf (2019a). Rompre l'incommunication. Le rôle du plurilinguisme dans deux films sur la Première Guerre mondiale (*La Grande Illusion*; *Joyeux Noël*). *Romanische Studien*, 9, 311-323. <https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/600> [última consulta 29 de mayo de 2024].
- JUNKERJÜRGEN, Ralf (2019b). Multilingual Europe. Discourses of Identity in the Erasmus Movies *L'Auberge espagnole* and *Júlia ist*. En Gala Rebane y Ralf Junkerjürgen (Eds.), *Multilingualism in Film* (pp. 137-151). Peter Lang.
- JUNKERJÜRGEN, Ralf y SCHOLZ, Annette (2022). *Barcelona, Costa Brava und Co. Reiseführer zu den Orten des Kinos*. Schüren.
- KINO IN KÜRZE. Frau Rettich, die Czerni und ich. *Der Spiegel*, 10/05/1998. Link: <https://www.spiegel.de/kultur/frau-rettich-die-czerni-und-ich-a-240a694a-0002-0001-0000-000007892255> [última consulta 10 de julio de 2024].
- KNOBEN, Martina (1998). Irren ist nicht nur männlich. *Süddeutsche Zeitung*, 14/05/1998, 20.
- KRUSE, Thea (2019). Migration, Multilingualism and European Heritage: The Biopics *Django* (2017) and *Vor der Morgenröte* (2016). En Gala Rebane y Ralf Junkerjürgen (Eds.), *Multilingualism in Film* (pp. 109-135). Peter Lang.
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO (1953). Plan Nacional de Turismo. Disponible en: [https://www.segittur.es/wp-content/uploads/2021/02/Proyecto-Plan-Nacional-de-Turismo - Ministerio-de-Informacion-y-Turismo-1953-1.pdf](https://www.segittur.es/wp-content/uploads/2021/02/Proyecto-Plan-Nacional-de-Turismo-Ministerio-de-Informacion-y-Turismo-1953-1.pdf) [última consulta 8 de julio de 2024].
- MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS (1950). Plan de Modernización de la Red de Carreteras españolas. Disponible en: https://www.mitma.es/LIBROS_ESCANeados_WEB/3645_1950_Plan_Modernizacion_Red_Carreteras.pdf [última consulta 8 de julio de 2024].
- OSÁCAR, Eugeni (2013). *Barcelona una ciudad de película*. Dièresis y Ajuntament de Barcelona.
- OSÁCAR, Eugeni (2014). *Catalonia movie walks*. Dièresis y Generalitat de Catalunya.



- RIEDNER, Fabian (2022). Primetime-Check: Donnerstag, 12. Mai 2022. *Quotenmeter.de*. <https://www.quotenmeter.de/n/134290/primetime-check-donnerstag-12-mai-2022> [última consulta 8 de julio de 2024].
- RÜGER, Wolfgang (1992). Das Feuilleton wischt gründlich nach. *taz*, 24/06/1992, 17, <https://taz.de/Archiv-Suche/!1664862&s=Frau%2BRettich%2Bdie%2BCzerni%2Bund%2Bich&SuchRahmen=Print/> [última consulta 10 de julio de 2024].
- SEIDEL, Hans-Dieter (1998). Wider den Komödienkoller: *Frau Rettich, die Czerni und ich* im Kino. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15/05/1998, 45.
- TAGESSPIEGEL (1998). Frau Rettich, die Czerni und ich. *Tagesspiegel*, 14/05/1998. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/frau-rettich-die-czerni-und-ich-572416.html> [última consulta 29 de mayo de 2024].
- TAZ (1998). Frau Rettich, die Czerni und ich. *taz*, 14/05/1998, 25, <https://taz.de/Archiv-Suche/!1344904&s=Frau%2BRettich%2Bdie%2BCzerni%2Bund%2Bich&SuchRahmen=Print/> [última consulta 10 de julio de 2024].
- VIERNE, Simone (1973). *Jules Verne et le roman initiatique*. Éd. du Sirac.
- WEINGARTEN, Susanne (1999). Der Tester hat immer recht. *Der Spiegel*, 22, 30/05/1999 <https://www.spiegel.de/kultur/der-tester-hat-immer-recht-a-1a1c5297-0002-0001-0000-000013470611> [última consulta 10 de julio de 2024].



DIBUJAR LA EXPERIENCIA MIGRATORIA: EL VIAJE COMO NARRATIVA INTERCULTURAL EN EL CÓMIC *NIEVE EN LOS BOLSILLOS. ALEMANIA 1963*, DE KIM (2018)

Carlos Sanz Díaz 

Instituto Complutense de Estudios Internacionales
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

RESUMEN

Este artículo analiza *Nieve en los bolsillos* (2018), novela gráfica de Kim basada en su experiencia migratoria en Alemania en los años sesenta, destacando el viaje como eje narrativo. A través de la estructura temporal y la representación visual, el cómic construye la migración como tránsito físico y emocional, ligado a una transformación identitaria. Desde la salida de España hasta la adaptación en la República Federal Alemana, el relato refleja las tensiones, expectativas y desafíos propios de la emigración española en la Europa industrial de posguerra. La obra presenta el viaje como narrativa intercultural, donde el encuentro con lo diferente -lengua, sociedad y cultura- impulsa procesos de redefinición del yo. Al mostrar espacios de tránsito, contrastes sociales y barreras laborales y lingüísticas, la novela gráfica representa la migración como una zona fronteriza, marcada por la movilidad, la incertidumbre y la necesidad de adaptación. Mediante técnicas como la alternancia temporal, el testimonio visual y la articulación entre historia y memoria, *Nieve en los bolsillos* ofrece una reflexión tanto personal como colectiva sobre la emigración y destaca el potencial del cómic como medio para representar la memoria histórica.

PALABRAS CLAVE: viaje, migración, interculturalidad, novela gráfica, memoria histórica.

DRAWING THE MIGRATORY EXPERIENCE: TRAVEL AS AN INTERCULTURAL NARRATIVE
IN THE COMIC *NIEVE EN LOS BOLSILLOS. ALEMANIA 1963* BY KIM (2018)

ABSTRACT

This article analyzes *Nieve en los bolsillos* (2018), a graphic novel by Kim based on his migratory experience in Germany during the 1960s, focusing on the journey as a central narrative structure. Through its temporal organization and visual representation, the comic portrays migration as both a physical and emotional passage tied to a process of identity transformation. From his departure from Spain to his adaptation in the Federal Republic of Germany, the story reflects the tensions, expectations, and challenges of Spanish migration in postwar industrial Europe. The work presents the migratory journey as an intercultural narrative, where encounters with linguistic, social, and cultural difference prompt processes of self-redefinition. By depicting spaces of transit, social contrasts, and linguistic and labor barriers, the graphic novel frames migration as a border zone marked by mobility, uncertainty, and the need for adaptation. Using techniques such as temporal shifts, visual testimony, and the interplay between history and memory, *Nieve en los bolsillos* offers both a personal and collective reflection on migration and underscores the potential of comics as a medium for representing historical memory.

KEYWORDS: travel, migration, interculturality, graphic novel, historical memory.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.11>
REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 207-234; ISSN: e-2530-8548



207

REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; 2025, PP. 207-234

1. INTRODUCCIÓN

En octubre de 1962, el joven Joaquim Aubert Puigarnau, que tenía entonces 19 años, cruzó la frontera francesa con destino a Alemania tras dejar los estudios de Bellas Artes en su Barcelona natal, con la intención de trabajar antes de realizar el servicio militar obligatorio. Inició así su periplo por albergues de Frankfurt am Main, Kendenich y Colonia antes de recalar en Remscheid, donde convivió casi un año con emigrantes españoles y de otras nacionalidades, trabajó en diferentes ocupaciones, y conoció de cerca la situación de estos *Gastarbeiter* o «trabajadores invitados» en Alemania¹. Esta es la experiencia vital que nutre las páginas de la novela gráfica *Nieve en los bolsillos. Alemania 1963* (2018) basada en los recuerdos de aquel joven, después convertido en el prestigioso historietista Kim.

Kim (Barcelona, 1942) es miembro del grupo fundador del semanario humorístico *El Jueves*, creado en 1977, y padre del personaje *Martínez el Facha*, que ha sido una de las series más longevas de la revista y que se ha convertido en una referencia en la ácida sátira de la extrema derecha española. Muy lejos del tono humorístico de aquella serie, Kim publicó en 2009 la novela gráfica *El arte de volar*, con guion de Antonio Altarriba, un álbum que reflejaba con un registro más maduro y profundo la dura vida del padre de Altarriba durante la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo. Esta obra, que se ha traducido a 17 idiomas, situó a Kim como uno de los más reconocidos historietistas españoles y les valió a ambos autores numerosos premios, incluido el Premio Nacional de Cómic de España. Kim y Altarriba colaboraron de nuevo en 2016 en la novela gráfica *El ala rota*, esta vez basada en la vida de la madre del guionista. Ambas obras conforman un díptico que cubre el siglo xx español desde el punto de vista de la generación que sufrió lo más duro de la dictadura franquista y cuya voz se vio silenciada durante décadas.

Nieve en los bolsillos (2018) es la primera historia larga en la que Kim es autor tanto de los dibujos como del guion, y constituye un álbum autobiográfico, pero también es un retrato coral de la emigración. En esta novela gráfica el autor se convierte en narrador y protagonista de la obra. En ella seguimos el viaje migratorio de Kim, quien vivió en albergues en varias ciudades de las regiones industriales del país, Hesse y Renania del Norte-Westfalia, que acogían por esos años una gran afluencia de emigrantes laborales españoles. En Remscheid, en esta última región, se estableció de forma más permanente, durante algo menos de un año. Allí, conviviendo con un centenar de emigrantes españoles, descubrió que la emigración, que para él era casi una aventura, una experiencia de semi-vacaciones, para muchos españoles era la única forma que tenían de huir de la pobreza y la cancelación de horizontes vigentes bajo la dictadura. Como resume Kim en un párrafo comparando su vivencia y la de otros jóvenes con la de los emigrantes laborales (figura 1):

¹ Siguiendo la pauta de la Real Academia Española, utilizo el masculino gramatical como género no marcado e inclusivo, tanto en singular como en plural («el trabajador», «los emigrantes»), para abarcar ambos géneros, sin carácter discriminatorio.



Figura 1. Kim, 2018, p. 91.

Me di cuenta de que lo que para nosotros era una experiencia, una aventura... incluso un divertimento, para algunos de aquellos hombres era la última oportunidad que les daba la vida para salir de su miseria. (Kim, 2018, p. 91).

Este artículo tiene como objetivo mostrar, a través de la novela gráfica *Nieve en los bolsillos. Alemania 1963*, cómo el cómic refleja la experiencia migratoria y cómo aborda el viaje como fenómeno intercultural, haciendo hincapié en los elementos narrativos y visuales que permiten entender el desplazamiento cultural de los emigrantes españoles en la Europa de los años sesenta, y concretamente en las regiones industriales de Alemania Occidental. Para ello analizaremos la novela gráfica desde distintos enfoques con una perspectiva de narrativa intercultural. *Nieve en los bolsillos* constituye una rica materia prima para este abordaje, porque recoge un amplio abanico de situaciones en los que se refleja el contacto entre las culturas española y alemana a través de las experiencias de los emigrantes.

En los últimos años, el cómic histórico ha emergido como un medio privilegiado para representar la historia contemporánea española desde perspectivas subjetivas, críticas y comprometidas con la memoria colectiva. Como señalan Freán Hernández, Migueláñez y Vadillo (2024), las viñetas se han convertido en un espacio narrativo donde confluyen las emociones, los conflictos sociales y los relatos del pasado silenciado, permitiendo articular nuevas formas de escritura de la historia desde la cultura visual.

Este artículo se organiza en varias secciones. La introducción, a modo de primer apartado, contextualiza la novela gráfica *Nieve en los bolsillos. Alemania 1963* dentro del marco de la autobiografía gráfica y su relación con la memoria de la emigración. A continuación, el segundo apartado examina el concepto de narrativa intercultural y su aplicación al análisis del cómic, prestando especial atención a las dinámicas de interacción cultural y al papel del cómic como vehículo de representación de la experiencia migratoria. En este apartado se aborda la representación



de la emigración en la novela gráfica y su lugar dentro del género, analizando la ausencia de este tema en la tradición historietística española y alemana. También en este apartado se estudia la estructura de la obra como novela de viaje, de aprendizaje y de artista, considerando los recursos narrativos y visuales que emplea Kim para articular su relato. El tercer apartado se centra en la interculturalidad en *Nieve en los bolsillos*, explorando cómo la obra refleja el choque cultural, las barreras lingüísticas y las estrategias de adaptación de los emigrantes. En el cuarto apartado se examina la configuración de los espacios de la emigración como zonas de frontera, abordando la segregación espacial, la estratificación social y los ámbitos del trabajo y del ocio en el universo migrante representado en el cómic. Posteriormente, el quinto apartado se adentra en la relación entre historia y memoria en *Nieve en los bolsillos*, analizando las referencias a la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial y el franquismo en la obra, así como las conexiones entre el cómic y los debates historiográficos sobre la memoria migratoria. Finalmente, las conclusiones destacan la relevancia de esta novela gráfica como testimonio de la experiencia migratoria española, subrayando su valor en la construcción de la memoria histórica y en la reflexión sobre las dinámicas interculturales en la Europa del siglo xx.

2. EL VIAJE MIGRATORIO COMO NARRATIVA INTERCULTURAL EN EL CÓMIC

2.1. EN TORNO A LA NARRATIVA INTERCULTURAL

En el contexto de este trabajo, empleamos el concepto de «narrativa intercultural» para referirnos a aquellas narrativas que surgen del encuentro y la interacción entre diferentes culturas. Como se muestra en *Nieve en los bolsillos*, estas narrativas ofrecen un punto de vista privilegiado no solo para representar la diversidad cultural, sino también para explorar cómo los individuos se relacionan, negocian, y redefinen sus identidades dentro de contextos interculturales. La cultura, en este tipo de narrativas, no se presenta de manera aislada, sino que se concibe como un proceso dinámico de intercambio y transformación (Bhabha, 1994). El álbum de Kim es paradigmático en este sentido, pues muestra, a través de las experiencias de los emigrantes, cómo estos se adaptan a una nueva cultura, cómo experimentan el choque cultural, cómo —algunos de ellos— construyen identidades híbridas, y cómo reflexionan sobre su propia cultura y la alemana. Como ha señalado Ralf Junkerjürgen (2012), se considera que los emigrantes españoles de los años sesenta y setenta se integraron perfectamente en Alemania, por lo que puede llamar la atención la aplicación en nuestro análisis de la categoría de «choque cultural»; sin embargo, por una parte, esta imagen de integración perfecta admite matices (Gualda Caballero, 2001) y, por otra, la emigración y el contacto cultural fueron un tema sensible que implicaba cuestiones complejas sobre imagen nacional e identidades.

Relacionamos, por otra parte, el concepto de narrativa intercultural con la idea de la «literatura de frontera», de la cual *Nieve en los bolsillos* puede considerarse un ejemplo ilustrativo desde el género de la novela gráfica. En esta obra, el universo



social de los emigrantes se constituye en un espacio fronterizo, fluido, en el que el viaje y la interacción cultural hacen emerger las conexiones y las tensiones entre las culturas, y las estrategias de resistencia frente a la asimilación y el desarraigo. Esta idea encuentra conexiones, igualmente, con el concepto etnográfico de «zona de contacto», que consideramos plenamente aplicable, del mismo modo, al mundo de la emigración. Siguiendo la propuesta de Mary Louise Pratt en su conferencia de 1991 *Arts of the Contact Zone*, concebimos tales zonas de contacto como espacios conceptuales en los que interaccionan diferentes culturas –y, a menudo, diferentes idiomas–, frecuentemente en contextos de relaciones de poder muy asimétricas y en disputa, y donde tienen lugar luchas y fricciones. En estas zonas se producen expresiones de comunicación intercultural como las que emergen en las páginas de *Nieve en los bolsillos*, como veremos a continuación. Ello nos permitirá mostrar, de manera más amplia, la relevancia de los conceptos que hemos evocado para el estudio de la emigración en la novela gráfica.

2.2. CÓMIC Y EMIGRACIÓN

La emigración de los años sesenta y setenta ha dejado una huella relativamente amplia en la literatura, como ha analizado José Rodríguez Richart (1999), y en el cine, como ha puesto de manifiesto Marta Piñol Lloret (2020). A esta línea de análisis audiovisual puede añadirse el trabajo de Pronkevich (2021), que explora la representación de la emigración española a Alemania en el cine y la televisión, y que subraya cómo estas formas culturales han contribuido a la construcción de una imagen colectiva de la diáspora. Sin embargo, el cómic y la novela gráfica española apenas se han acercado a este fenómeno histórico, a pesar de la profusión de álbumes sobre la posguerra y el franquismo, y del interés académico que estas obras han suscitado desde el punto de vista de los estudios interculturales y del análisis de las relaciones entre historia y memoria (Bórquez, 2016; Bloch-Robin y Marcilhacy, 2020; Freán Hernández y Merlo-Morat, 2020; Hernández Cano, 2020; Alonso Carballés y Touton, 2021; Touton, Alonso Carballés, Sanz-Gavillon y Jareño Gila, 2021; Fernández de Arriba y Marín de Mas, 2022).

Como ha subrayado Sylvia Kesper-Biermann (2024), la inmigración también ocupa un lugar muy marginal en la historia del cómic en Alemania, a pesar de que el país ha sido uno de los grandes receptores de mano de obra extranjera –principalmente italiana, española, griega, yugoslava y turca– en los años del *boom* económico de la posguerra. También a pesar de que el cómic y la novela gráfica son medios con un gran potencial para transmisión mediática de fenómenos de migración, asilo y refugio, como está poniendo de manifiesto la investigación interdisciplinar más reciente (Engelmann, 2020; icon Düsseldorf, 2020; Kesper-Bierman, 2021; Rauchenberg, 2024).

La ausencia de antecedentes y referencias en la novela gráfica sobre la emigración española a la Europa de los años sesenta y setenta, y la apertura de un campo temático prácticamente inédito, hacen de *Nieve en los bolsillos* una creación particularmente relevante. Tanto más cuanto que la emigración española a Alemania fue



un fenómeno de gran envergadura, con alrededor de 600 000 españoles emigrados al país germano, principalmente desde regiones rurales y deprimidas del sur y noroeste de España, como Andalucía, Galicia, Castilla y Extremadura. Muchos de ellos –y muchas de ellas, ya que la emigración femenina fue muy importante numéricamente– llegaron gracias a los acuerdos bilaterales entre España y la República Federal de Alemania (RFA), firmados en 1960, que facilitaron la contratación de trabajadores bajo un marco legal de migración temporal. Sin embargo, también hubo emigración irregular, con españoles que viajaban sin contrato previo y regularizaban su situación una vez en Alemania (Sanz Díaz, 2004). Su destino principal fueron las regiones industriales del Ruhr, Renania del Norte-Westfalia, Baden-Wurtemberg y Baviera, donde trabajaban en sectores como la siderurgia, la construcción, la industria automovilística y la hostelería, generalmente en empleos poco cualificados y con condiciones laborales exigentes (Muñoz Sánchez, 2012; Sanz Díaz, 2023a).

2.3. *NIEVE EN LOS BOLSILLOS* COMO NOVELA DE VIAJE, NOVELA DE APRENDIZAJE Y NOVELA DE ARTISTA

Desde el punto de vista de la técnica narrativa, *Nieve en los bolsillos* se inserta en varias tradiciones entre las que destacan la novela de viaje, la novela de aprendizaje y la novela de artista. El viaje migratorio es aquí un desplazamiento espacial y cultural que reviste características de viaje iniciático para Kim y para los demás emigrantes que desfilan por sus páginas. El álbum incorpora elementos visuales que refuerzan, con su carácter evocador, su concepción como novela de viaje: dibujos de sellos y timbres de correos, como los empleados por emigrantes y sus familiares para sus comunicaciones postales (Kim, 2018, pp. 6-7); un cuaderno de viajes al final del álbum; imágenes de trenes, autobuses, estaciones ferroviarias, carreteras, albergues y las maletas omnipresentes en la estética de la emigración.

En *Nieve en los bolsillos* el viaje es un desplazamiento no solo físico, sino también cultural y emocional. El viaje emigrante configura una narración de desplazamiento y descubrimiento intercultural. Puede conectarse esta idea con la dialéctica, señalada por Emmanuelle Souvignet (2021) en su análisis de *El arte de volar*, entre los muros, como símbolo de la opresión, y el vuelo, como símbolo de las ansias de libertad. En *Nieve en los bolsillos* el vuelo y sus representaciones gráficas (alas, aviones) se sustituyen por trenes, autobuses y carreteras, escenario del «placer especial» del viaje y la libertad que experimenta el protagonista (Kim, 2018, p. 12). Como ha puesto de manifiesto Claudia Valeska Czycholl a partir del análisis de fotografías realizadas por emigrantes en Alemania, en el discurso visual de la emigración es central la imagen del ferrocarril, de las estaciones de tren y de las maletas, elementos iconográficos que Kim reproduce en *Nieve en los bolsillos* (2018, p. 144). Pero el álbum amplía este mundo de referencias incorporando viñetas con los autobuses que trasladaban a los emigrantes, los automóviles y las carreteras por las que él



mismo llegó a Alemania, representándose como autostopista al comienzo y al final de su viaje (Kim, 2018, pp. 13, 35 y 191)².

Nieve en los bolsillos se sitúa también en la tradición del *Bildungsroman* o novela de formación. Como en los modelos clásicos de esta tradición, comenzando por *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796), de J.W. von Goethe, el protagonista – que aquí es también autor– es un joven que adquiere una formación moral al hilo de su peregrinaje. Casualidad o no, *Werther* juega un papel en *Nieve en los bolsillos*: Kim se representa en el cómic leyendo, y después prestando a un emigrante este libro, traído consigo desde España y el único disponible en español en la residencia de emigrantes de Remscheid en la que vive (Kim, 2018, p. 127, 133 y 159).

El arco narrativo de *Nieve en los bolsillos* evoca las tres etapas clásicas de las novelas de aprendizaje identificadas por Borchardt (1958, p. 177): los *Jugendjahre* o años de juventud, los *Wanderjahre* o años de peregrinación, y la *Läuterung* o etapa de perfeccionamiento. Podemos identificar estas tres etapas, condensadas en el cómic en un periodo de menos de un año, de la siguiente manera:

Jugendjahre (juventud). Corresponde el periodo previo a la partida a Alemania.

Wanderjahre (peregrinación). Corresponde a la parte central del cómic, la más extensa y la que constituye el núcleo narrativo de la historia. En esta etapa se produce el desplazamiento espacial –el viaje migratorio–, pero también el desplazamiento cultural del narrador-protagonista a través de Francia y Alemania

Läuterung (perfeccionamiento). Etapa apenas desarrollada, con el retorno del protagonista a España para cumplir el servicio militar.

Como en toda novela de formación, la perspectiva vital de Kim se amplía y su personalidad madura a lo largo de la peripecia existencial que se nos narra en este cómic. El protagonista experimenta como revelaciones diversos aprendizajes que adquiere a lo largo de su viaje: el conocimiento de la dura realidad de la emigración, la verdad sobre la guerra de Ifni, su iniciación amorosa, etcétera. Oportunamente, es el cumplimiento del servicio militar el que clausura el paréntesis de libertad que supone la emigración: la «mili», sentida por el protagonista como una penosa obligación hacia el orden establecido, y anticipada con pesar (Kim, 2018, p. 179-180 y p. 189), simboliza el final de la etapa ociosa de la juventud, con el ingreso en la vida adulta y las pesadas obligaciones que esta conlleva.

En otro nivel de significado, *Nieve en los bolsillos* funciona también como un *Künstlerroman* o novela de artista. El cómic refleja el desarrollo del narrador-protagonista como artista –estudiante de Bellas Artes– de forma paralela al creci-

² Kim realmente llegó a Alemania, como ha explicado en una entrevista, en autobús, pero se representa en *Nieve en los bolsillos* haciendo autostop (medio que había utilizado para viajar a Suecia un año antes) porque quería que los jóvenes de hoy en día conocieran la experiencia de viajar «a dedo», extendida en los años sesenta y hoy prácticamente desconocida (Pons, 2018). En la contracubierta del álbum se reproduce precisamente una foto de Kim haciendo autostop con un amigo.



miento de su identidad. A partir del momento en que el patrón del albergue de Remscheid le proporciona alojamiento y manutención a cambio de sus cuadros y obras artísticas, vemos a Kim desarrollando bocetos, pinturas y una escultura a lo largo del desarrollo del cómic. La experiencia de la emigración se incorpora a sus creaciones: dibuja a sus compañeros emigrantes, e incorpora motivos y personajes de las historias que le refieren otros españoles. El sótano donde Kim y otros emigrantes se reúnen para cantar, tocar instrumentos y celebrar encuentros festivos se bautiza oportunamente como «La Cueva del Arte». El álbum reproduce, igualmente, varios bocetos y dibujos que Kim realizó durante esta etapa y que inspiran también las viñetas de *Nieve en los bolsillos*.

2.4. TÉCNICAS NARRATIVAS TEXTUALES Y VISUALES

Desde el punto de vista gráfico, el estilo de Kim se caracteriza por una aparente sencillez, basada en el dibujo de trazo claro y realista, y por una gran minuciosidad. El autor realizó un detallado proceso de documentación para reforzar la veracidad de los escenarios e imágenes de cada página. Como ya hiciera en *El arte de volar* y *El ala rota*, Kim opta en *Nieve en los bolsillos* por viñetas en blanco y negro, y por los tonos grises. Es una decisión estética de gran poder evocador, que el lector puede relacionar fácilmente con las fotografías y el cine en blanco y negro de la época, pero que también se erige en trasunto de la grisura de la dictadura y de la emigración. El color solo asoma en las páginas finales, fuera ya de la trama narrativa, en las que, a modo de apéndice, se reproducen bocetos y dibujos tomados de los cuadernos que realizó Kim durante su etapa en Alemania.

Aparte de beber de relatos ajenos y de su propio recuerdo, Kim se documentó para el álbum y utilizó como inspiración gráfica las fotos y dibujos que conservaba de su experiencia en sus cuadernos de viaje. La documentación se completó a través de internet, lo que le permite hacer un retrato fiel al pasado, que se refleja en elementos arquitectónicos, letreros, o anuncios y marcas publicitarias³. Hay en *Nieve en los bolsillos*, por otra parte, un interesante diálogo entre cómic, pintura y fotografía. A través del trabajo de documentación para el álbum, Kim incorpora a sus viñetas elementos visuales de la fotografía de la emigración. El álbum reproduce también una fotografía real de Kim disfrazado de soldado en Remscheid (Kim, 2018, p. 5) y una imagen del autor con ese disfraz en una representación teatral de aficionados que organizaron los emigrantes (Kim, 2018, p. 109). El prólogo de Álvaro Pons se ilustra con dibujos que simulan sendas fotografías de la llegada de autobuses de emigrantes a Alemania (Kim, 2018, pp. 6-7), unas imágenes proporcionan también la base visual para el diseño de las guardas del álbum.

El texto tiene un gran protagonismo en *Nieve en los bolsillos*, ya sea en las cartelas, los diálogos o en otros elementos del cómic como rótulos y onomatopeyas.

³ Comunicación personal de Kim con el autor, Wuppertal, 10 de mayo de 2023.

El autor utiliza en particular las cartelas para explicar y dotar de contexto diferentes elementos de la trama, y para introducir los relatos autobiográficos que recoge de otros emigrantes. Hay un amplio uso del lenguaje coloquial y del discurso fragmentado, con frecuente recurso a los puntos suspensivos para separar fragmentos de evocaciones y recuerdos del autor, y también para los diálogos entre los personajes.

Desde un punto de vista narrativo, *Nieve en los bolsillos* se desarrolla según una estructura cronológica que sigue la pauta temporal del viaje y estancia de Kim en Alemania. A partir de este eje básico, el autor incorpora en sus páginas las historias de vida que le refieren otros emigrantes, introduciendo la técnica del *flashback* para estas narraciones secundarias que se insertan en la trama del relato principal. El álbum despliega así el recurso a la narrativa enmarcada (*framed narrative*), que permite al autor ampliar el abanico de experiencias vitales transmitidas al lector (Corti, 2020). *Nieve en los bolsillos* adquiere de este modo un valor multiplicado como testimonio de la experiencia migratoria de una generación de españoles. Las historias que incorpora Kim en este juego de planos temporales en el que se entrelazan historia y memoria personal son las siguientes:

- A) La historia de Emilio, amigo del autor, con quien compartía habitación en el albergue; un joven de Pamplona que huyó de España porque su padre quería obligarle a que siguiera sus pasos como militar (Kim, 2018, pp. 37-39).
- B) La historia de Manuel, un español analfabeto procedente de un cortijo en el sur de España, a cuya hija había dejado embarazada el «señorito», hijo del dueño; aconsejado por su mujer, decide ocultar la situación, hacer pasar el bebé por hijo de esta última, y buscar una salida al estigma social en la emigración (Kim, 2018, pp. 84-90).
- C) La historia de Andrés, un desertor del servicio militar obligatorio al que habían enviado a la guerra de Ifni (1957-1958), donde, lanzado por los oficiales por error en paracaídas tras las líneas enemigas, había matado a un soldado enemigo, y había visto morir a varios de sus compañeros (Kim, 2018, pp. 115-125).
- D) La historia de Paco, un cantante y bailarín al que en su pueblo maltrataban por homosexual (o como se dice en el cómic, reflejando el lenguaje utilizado por los propios personajes, por «maricón»), que descubrió la libertad de actuar travestido en Barcelona en locales como el *Copacabana* y que, tras recibir una paliza por parte de unos policías, se marcha a Alemania en busca de su sueño (Kim, 2018, pp. 135-144), aconsejado por un amigo que le orienta:

Cantar, actuar, vestirse de mujer... hay un lugar donde todo esto se puede hacer y no está prohibido por ninguna ley... Es ahí donde tienes que ir... (...) Está en Hamburgo... Alemania, y no hay uno, hay varios cabarets donde los hombres actúan vestidos de mujer... (...) Aquí estos hijos de puta han cortado tu carrera como hacen con todo... No lo dudes... Alemania. (Kim, 2018, pp. 143-144).





- E) La historia de Purificación, una joven de Béjar (Salamanca) que había ido a Alemania gracias a una tía suya, para evitar que su padre viudo abusara sexualmente de ella como había hecho antes, durante años, con su hermana mayor, después ingresada en un convento de monjas (Kim, 2018, pp. 152-156).
- F) La historia de Luciano Bosch Iniesta, un boxeador que debía dejarse ganar en un combate amañado en el que finalmente vence, y quien, al estropearles el «chanchullo» a los promotores, quienes pierden mucho dinero con el resultado, debió poner tierra por medio refugiándose en Alemania (Kim, 2018, pp. 165-166).
- G) La historia de Matías, un abogado llegado de Valencia que claramente no era un emigrante laboral –iba vestido elegantemente, con un abrigo de pelo de camello y maletín de ejecutivo–, y que había huido «con lo puesto, con una mano delante y otra detrás», después de que su poderoso e influyente suegro falangista, al descubrir que tenía una amante, le enviara a sus guardaespaldas para que le dieran una paliza (Kim, 2018, pp. 180-187).

El viaje migratorio, en fin, se dibuja como ocasión para el descubrimiento, de un mundo nuevo, exterior, pero también como experiencia de autoconocimiento y perfeccionamiento interior. En este sentido, el propio autor es el mejor exponente. La emigración aparece también como liberación y apertura de horizontes vitales nuevos, en un contexto social y cultural, el alemán, más tolerante que el de España. Este significado del viaje migratorio se articula a través del mundo del trabajo, del ocio y del consumo en la emigración, y a través del choque cultural y las experiencias interculturales, como explicaremos en las secciones siguientes.

3. LA INTERCULTURALIDAD EN *NIEVE EN LOS BOLSILLOS*. ENTRE LA CONVIVENCIA Y EL CHOQUE CULTURAL

La peripecia del narrador-protagonista y de otros emigrantes ofrece en *Nieve en los bolsillos* diferentes ocasiones para la representación y la reflexión sobre las diferencias culturales entre España y Alemania –a través de elementos como el clima, la dieta, y la lengua–, y para la construcción del «choque cultural» vivido por los emigrantes. El propio Kim (2018, p. 18) reproduce la impresión de extrañeza que le invade al llegar al país: «Por fin llegaba a Alemania. Policías de verde, carteles incomprensibles... y rostros sin color...», evocando la idea de ingreso en un mundo muy distinto al acostumbrado.

En *Nieve en los bolsillos* encontramos numerosos ejemplos de la interacción entre emigrantes y alemanes, y entre distintos grupos de emigrantes, españoles y de otras nacionalidades –principalmente, italianos y turcos–, en los lugares de trabajo y en las residencias de emigrantes. A través de estas interacciones se muestran las barreras lingüísticas y los procesos y estrategias de adaptación cultural que adoptan los emigrantes para superarlas o compensarlas. Así, se muestra en varios diálogos

el empleo de un rudimentario uso del inglés, el francés o el italiano como *lenguas francas* en distintos contextos de la emigración y en función de cada hablante y de cada interlocutor, así como se sugiere la barrera del idioma impuesta por el desconocimiento, por parte de la mayoría de los emigrantes españoles, del manejo de lenguas extranjeras.

Las dificultades de comunicación por las diferencias lingüísticas aparecen reflejadas de distintas maneras en el cómic. Hay varias viñetas y secuencias en las que se insertan palabras, frases y fragmentos de conversación en alemán, idioma que también vemos reproducido en letreros y carteles publicitarios. En estos ejemplos, la fidelidad lingüística contribuye a fundamentar la veracidad de la historia. En otros casos, un personaje traduce entre alemán y español, o viceversa. Entre españoles y turcos, y a veces entre españoles y alemanes, vemos al protagonista servirse de un inglés básico como vehículo de comunicación; por ejemplo, el autor inserta algún diálogo donde se mezclan el inglés y el alemán en su comunicación con un inmigrante turco (Kim, 2018, p. 128). También se reflejan situaciones de comunicación intercultural y plurilingüismo en los encuentros y la convivencia con inmigrantes de diferentes nacionalidades, pero también de estudiantes como él, ya en las distintas etapas de su viaje migratorio (Kim, 2018, p. 19), y en los albergues donde vive. En la residencia de emigrantes de Remscheid son todos españoles, excepto cuatro turcos, pero en los meses que pasa en Alemania se relaciona también con italianos, un húngaro, alemanes, etcétera.

Aparecen también en el álbum otros muchos ejemplos de elementos interculturales, algunos de los cuales son recurrentes en la literatura de la emigración española a Alemania. Uno muy destacado es la referencia al clima. Este se resume en el frío experimentado por los emigrantes en Alemania, las referencias a la insuficiente ropa de abrigo que algunos de ellos traían desde España, y sobre todo la presencia de la nieve, que aparece a la mitad del álbum, con el avance del otoño y el invierno, y sorprende inicialmente al autor, «ya que muy pocas veces había visto la nieve...» (Kim, 2018, p. 91), antes de convertirse en una presencia ya permanente en el resto del cómic. La nieve llega a predominar en la percepción y el recuerdo de la experiencia alemana del autor, hasta el punto de dar título a la novela gráfica, a partir de la nieve en los bolsillos con la que sueña el protagonista al final del libro, en su viaje de retorno (Kim, 2018, p. 191). El regreso a España está representado por el retorno a un clima conocido, como indica el narrador cuando señala, en su viaje de vuelta, «me despedí del frío y de la nieve» (Kim, 2018, p. 190). Las referencias al diferente clima de España y Alemania reproducen un elemento constante en numerosos relatos de emigrantes. Muchos procedían de Andalucía y las regiones costeras de España, de clima templado, y conocieron por primera vez en Alemania, en sus propias carnes, los rigores del invierno en Europa central. Incluso quienes procedían de regiones con climas severos coincidían en añorar en Alemania el sol y las prolongadas horas de luz de España. No en vano, una de las primeras muestras de la literatura de la emigración a Alemania, publicada en 1964, se titulaba *Hemos perdido el sol* (Lera, 1964).

La diferente alimentación en Alemania en comparación con España es un interesante elemento intercultural en la novela gráfica. Al final del libro el protago-





nista deja constancia de que «llevaba casi un año a dieta de salchichas, embutidos y patata hervida» (Kim, 2018, p. 188), enumerando así tres alimentos característicos de la dieta alemana y alejados del patrón mediterráneo. En otro pasaje se representa a un grupo de españoles reunidos para compartir la paella cocinada por uno de ellos, lo que hace exclamar a una española que llevaba casi dos años sin ir a España: «siempre que como paella me dan ganas de llorar», ya que le trae recuerdos de su hogar, donde su madre cocinaba paella todos los domingos (Kim, 2018, p. 50). En el ámbito de los alimentos destaca el descubrimiento por el autor de los pollos asados en asador giratorio automático (Kim, 2018, p. 77), que apenas comenzaban a popularizarse en Cataluña como «pollo a l'ast». Estos elementos remiten a la importancia de la comida en la construcción de la identidad cultural, en especial en contextos de emigración y diáspora (Shamirian, 2022). La diferente alimentación que recibían los emigrantes en las cantinas de las fábricas y de sus lugares de trabajo en Alemania, o simplemente a la que podían acceder en los mercados alemanes, fue uno de los primeros motivos de «choque cultural» en la emigración de los años sesenta y setenta, dada la diferente dieta a la que estaban acostumbrados los «trabajadores invitados» procedentes de sur de Europa y del Mediterráneo.

La música aparece como un elemento evocador que vincula culturalmente a los emigrantes con España. Las canciones españolas o latinoamericanas que interpretan Kim y sus amigos en «La Cueva del Arte», o las que suenan en las emisiones radiofónicas en la residencia, con dedicatorias de los familiares que han quedado en España a sus emigrantes, o viceversa, cumplen esa función en la narrativa del álbum. Pero también se muestra el acceso, en el extranjero, a nuevas músicas que todavía no habían llegado a España, y que amplían el horizonte cultural del protagonista. Es el caso de una emisión televisiva en la que aparecen *The Beatles* interpretando *Love me do*, una visión que deja impactado a Kim y sus amigos: «Aquella fue la primera vez que veíamos a los *Beatles*. Nos quedamos boquiabiertos y embelesados cuando oímos aquella canción» (Kim, 2018, p. 131).

De especial interés es la representación de la sociedad alemana y su valoración por el narrador-protagonista y por otros emigrantes. A pesar de las dificultades de comunicación, la imagen que ofrece de los alemanes es positiva. En distintos momentos, Kim y otros emigrantes reciben la hospitalidad espontánea de alemanes que, cuando los ven trabajar a la intemperie a bajas temperaturas, les ofrecen una taza de café caliente; o que les permiten utilizar la ducha de su casa; o les ofrecen alojamiento gratis en un albergue, o —como en el caso de Hubert en el *Heimstatt* (residencia) de Remscheid— les permiten diferir indefinidamente el pago, hasta que encuentren trabajo. Kim nos transmite su «sorpresa» ante estas muestras de hospitalidad (2018, p. 20, 93 y 112), sin que quede claro si la sorpresa se debe a que se contradicen estereotipos negativos previos sobre los alemanes, o si es porque percibe un contraste con la sociedad española. También causa sorpresa en los personajes el encontrar un automóvil abierto, en el que entran a refugiarse del frío nocturno, lo que les hace comparar la situación con España, donde sería inimaginable dar con algo semejante («En España no encontrarías nunca un coche abierto...» «Eso desde luego ...» (Kim, 2018, p. 95), lo que establece una comparación implícita entre la sociedad alemana, más confiada y respetuosa con la propiedad ajena, y la española.

En una conversación con otros españoles en la que los emigrantes van desglosando sus experiencias con los alemanes, una mujer señala: «A los alemanes hay que reconocerles que saben ser justos». Otra emigrante secunda su valoración: «Sí, aquí no es como en España, donde nadie reconoce nunca tu trabajo, aquí si trabajas duro... te lo saben valorar». Otros españoles, sin embargo, discrepan: uno se queja en estos términos: «... yo me dejo la piel haciendo horas en el bar y aún es la hora de que mi jefe alemán me lo venga a agradecer...»; otro sentencia: «son todos unos hijos de puta», ante lo que la primera se reafirma: «No estoy de acuerdo, yo me he encontrado gente maravillosa». La discusión se zanja con la ecuaníme valoración de un tercero: «Como en todas partes, hay de todo...» (Kim, 2018, p. 50). Kim no toma parte por ninguno de estos juicios, sino que deja constancia de la pluralidad de experiencias de los emigrantes.

También se reflejan las diferencias culturales en el ocio y la forma de relacionarse entre españoles y alemanes. En Frankfurt el protagonista va con su amigo Emilio a un bar un sábado por la noche, y les llama la atención ver que todos los clientes estaban bebiendo solos, lo que hace exclamar a Emilio: «Qué distinto es de España» (Kim, 2018, p. 74), en referencia implícita al modo de consumo de alcohol en las culturas mediterráneas, donde se trata de una actividad social. En otro pasaje se contrasta la actitud expansiva y ruidosa de los emigrantes con los modos más silenciosos y formales de la sociedad alemana: «Casi llenamos el autobús. Los pasajeros alemanes nos miraban, algunos sorprendidos y otros no ocultando su reproche por nuestro tono demasiado eufórico y festivo... ¿Cómo nos atrevíamos?» (Kim, 2018, p. 92).

A través de este tipo de interacciones, Kim muestra cómo, más allá de las dificultades materiales, la emigración es una experiencia de negociación identitaria en un entorno culturalmente distinto que implica numerosos elementos de la vida cotidiana, y que se despliega en diferentes espacios, como veremos.

4. LOS ESPACIOS DE LA EMIGRACIÓN COMO ZONAS DE FRONTERA INTERCULTURAL

La emigración es el ámbito de un desplazamiento no solo espacial, sino también temporal. Este tipo de desplazamiento se representa básicamente de dos maneras: como paréntesis temporal o tiempo suspendido; y a través del diálogo, en la emigración, entre tiempos históricos. En esta sección me referiré al primero, dejando la cuestión de los tiempos históricos para más adelante.

La emigración constituye, en efecto, un paréntesis, un periodo de tiempo suspendido, respecto a la marcha habitual de las biografías de los emigrantes en España. Para el autor es un tiempo de privilegio, de excepcionalidad positiva, y también para algunos personajes, sobre todo los más jóvenes, con mayor capacidad y voluntad de disfrutar las ventajas de su situación (por las posibilidades de ganar un buen dinero, ir a bailes u organizar fiestas). En cambio, para la mayoría de los emigrantes que desfilan por las páginas del cómic, ese tiempo en Alemania está habitado por la nostalgia, por la dirección permanente de los pensamientos hacia



España, y por el anhelo del retorno. La mayoría, según recuerda Kim, apenas salía del albergue salvo para ir a trabajar, ya que prefería no gastar, ahorrar para enviar dinero a sus familias y, además, no dominaban el alemán. En su tiempo libre, solían escuchar la radio en castellano. Su mayor anhelo era regresar a su país, al que extrañaban profundamente (Pons, 2018).

La nostalgia ha sido frecuentemente identificada, desde la historia de las emociones, como la emoción predominante en el modo de ser migrante (Hirai, 2014; Sanz Díaz, 2023b; Langa-Nuño *et al.*, 2023). Como señala Svetlana Boym (2001), la nostalgia no es simplemente un anhelo del pasado, sino una forma compleja de relación con el tiempo, la memoria y la identidad, que también puede moldear el futuro y la política. Como elemento que alimentaba esa nostalgia aparecen en el cómic las emisiones radiofónicas en español que se escuchan como sonido de fondo en el albergue, con la inevitable canción *El emigrante* de Juanito Valderrama, y las dedicatorias de canciones a familiares que están lejos en la emigración. La radio y la música juegan, de hecho, un importante papel evocador de la España que se dejó atrás. La misma nostalgia aparece vinculada a la añoranza de los alimentos y comidas españoles, y a celebraciones como la Nochebuena, cuando, en un país extraño, ni el vino ni la fiesta hacían olvidar la familia y el hogar (Kim, 2018, p. 114). Así, la nostalgia no solo remite a un pasado idealizado, sino que opera como un dispositivo afectivo y cultural que articula el desarraigo con la pertenencia, permitiendo a los emigrantes reconstruir simbólicamente su hogar en la distancia.

4.1. SEGREGACIÓN ESPACIAL, ESPACIO FRONTERIZO Y ESTRATIFICACIÓN SOCIAL

El espacio de la emigración se muestra como un territorio complejo, segregado, pero permeable. Por una parte, hay una clara separación entre España y Alemania, una separación que es física, pero también económica (pobreza *versus* riqueza) y política (dictadura *versus* democracia).

Alemania se presenta como un territorio de posibilidades abiertas, un estado de excepción moral, muy alejado de la estricta moral nacionalcatólica imperante en la España de Franco. Como señala en las páginas del cómic un sacerdote liberal que velaba espiritualmente por un grupo de mujeres emigrantes, «En España todo está prohibido, como sabéis, pero ahora estamos en Alemania» (Kim, 2018, p. 108). Los emigrantes de *Nieve en los bolsillos* organizan en el albergue de Remscheid una fiesta de carnaval, una celebración prohibida en España bajo el franquismo —aunque se tolerara relativamente bajo denominaciones encubiertas—, que simbolizaba la subversión de los valores cotidianos (Hernández Burgos y Rina Simón, 2022). También ven en un cine alemán la película *Et Dieu... crée la femme* (1956, dir. Roger Vadim), protagonizada por Brigitte Bardot, que fue prohibida en España hasta 1971 por la censura franquista debido a su contenido considerado escandaloso para





Figura 2. (Kim, 2018, p. 9).

la época (Kim, 2018, pp. 73-74)⁴. Las relaciones entre hombres y mujeres parecen menos rígidas en la emigración, y para varios personajes, como hemos visto, el país germano es un refugio al que huir de distintas formas de opresión sexual sufridas en España. Al final de su periplo migratorio, el autor lamenta tener que «volver a aquella España negra, de la autoridad y el miedo...» (Kim, 2018, p. 189).

Alemania es también sinónimo de riqueza, y de una prosperidad que se percibe sensorialmente incluso a través de los olores, tan diferentes a los de España, lo que conecta con la potente vinculación entre el sentido del olfato y la memoria. Kim lo describe así al comienzo de su experiencia alemana, en una reflexión situada en Frankfurt: «Aquellas calles transmitían bienestar, riqueza. Me pareció que olían a mantequilla y postre de día festivo, no como en mi ciudad, de donde solo recordaba el hedor a gasolina mal quemada y la fritanga de los bares.» (Kim, 2018, p. 25).

En resumen, como el autor señala al comienzo de su viaje (figura 2): «Yo iba hacia el norte, hacia el frío. Mi intención era llegar a Alemania, en aquellos días la tierra prometida, donde según decían... había trabajo para todos y en un año se podía volver rico.» (Kim, 2018, p. 9).

El mundo del emigrante que muestra *Nieve en los bolsillos* es el del trabajo y el del albergue o residencia de emigrantes, un lugar del que muchos –sobre todo los menos jóvenes– apenas salían, al objeto de maximizar el ahorro. La cubierta del álbum es un paisaje de fábricas y chimeneas humeantes, expresión gráfica de la

⁴ La película aparece en el cómic con su título en alemán, *Und immer lockt das Weib*.

poderosa industria alemana en la que encontraron su ocupación más de dos terceras partes de los emigrantes españoles. El álbum, sin embargo, también reserva páginas para los espacios del ocio y el consumo migrante.

En estos espacios, al igual que existe una segregación espacial, también se da una estratificación social y cultural, entre emigrantes de distintos países, y dentro del colectivo de emigrantes españoles. Kim muestra a un español, Jiménez Camas, que «dentro del grupo de inmigrantes pertenecía a la clase superior: habla alemán y era camarero». Este personaje alecciona con frecuencia a los demás emigrantes españoles sobre lo que, en su opinión, debían hacer para integrarse y prosperar en la sociedad alemana: «Si queréis mejorar, si queréis quedaros aquí, tenéis que aprender alemán... y desde luego echaros una novia, alemana, claro» (Kim, 2018, p. 84). Muchos emigrantes no aprendieron nunca alemán o llegaron, como mucho, a manejar un número muy limitado de frases y palabras imprescindibles para manejarse cotidianamente en la fábrica, la cantina o el alojamiento colectivo. Esta adquisición rudimentaria de la lengua, que prolongaba la barrera del idioma y dificultaba el aprendizaje intercultural, era coherente, por otra parte, con la perspectiva de regresar a España al cabo de pocos años, como proyectaba la inmensa mayoría de emigrantes y como promovía, por otra parte, el propio sistema de «trabajadores invitados» (o *guest worker system*) establecido por la RFA. El propio Kim y los pocos estudiantes que viven en el albergue están un escalón por encima de los emigrantes laborales, trabajadores manuales entre los que no faltan casos de analfabetismo. Kim recoge la historia de un andaluz que no sabe leer ni escribir, y al que le lee las cartas de su familia, para mostrar esta realidad.

4.2. EL MUNDO DEL TRABAJO Y SUS ESPACIOS

Nieve en los bolsillos refleja fiel y extensamente cómo la experiencia de la emigración estaba estructurada en torno al mundo del trabajo. El ingreso de Kim en ese mundo está dificultado, sin embargo, porque, al entrar a Alemania, la policía alemana de fronteras le estampa en el pasaporte el visado de turista. Esto le impedía trabajar legalmente en el país y le abocaba a trabajar irregularmente con pequeños empleos conseguidos por intermediarios que recurrían a artimañas y exigían a cambio un porcentaje del sueldo. Esta realidad, que conocieron muchos emigrantes en los primeros años sesenta (Sanz Díaz, 2004), se muestra a través de unos presuntos abogados españoles, Roberto Davalillo y Cipriano López, que se ofrecen a alterar los pasaportes de los emigrantes para que puedan conseguir empleo en Alemania. Kim recela y no les confía su pasaporte a estos personajes a quienes otro emigrante describe como «vampiros que se aprovechan de los pobres hombres que llegan sin contrato de trabajo» (Kim, 2018, p. 64). Otros españoles, en cambio, sí acceden a ello. Pasado un tiempo, estos emigrantes serán descubiertos en un control de documentos por parte de funcionarios alemanes, y consiguientemente repatriados a España con sus maletas de cartón (Kim, 2018, pp. 171-172).





Al carecer de los documentos que le habilitarían para trabajar legalmente en Alemania, Kim se vio abocado a realizar diversos trabajos de corta duración, por uno o unos pocos días, siempre de manera informal: colocando botellas en cajas en los sótanos de la estación de tren de Frankfurt, quitando las nieves de las calles por seis marcos la hora, cavando una zanja en una obra, alquitranando una calle, rellenando unos socavones, etcétera. «Aquí es donde entrábamos nosotros, los sin papeles, los únicos que felices de contento recibíamos la noticia de que por fin había trabajo», siempre gracias a un intermediario italiano (Kim, 2018, p. 160).

Otros personajes del cómic trabajan en la fábrica de herramientas *Korff & Honsberg*; en la empresa de electrodomésticos *Brown Boveri*, en el mismo Remscheid; en la fábrica de calderas *Vaillant*; o, como en el caso de las trabajadoras llegadas de Béjar, en la histórica empresa textil *Wülfig und Söhne*, en Lennep. Esta última empresa sirve para mostrar la recluta directa de trabajadoras españolas por parte de agentes de empresarios alemanes en España, a través de la mención a un personaje real, (Horst) Kubiak, el jefe de personal de la *Wülfig*, quien organizó la operación de recluta que abrió la senda de la emigración asistida a Alemania para las primeras trabajadoras españolas. Estas pioneras de la emigración eran un grupo de 43 jóvenes de Béjar, en Salamanca (Kim, 2018, p. 151), un episodio del cómic que refleja fielmente la peripecia de estas trabajadoras, y que posteriormente ha sido reconstruida por la investigación histórica (Riba Hernández, 2023). El empleo en la industria era uno de los ámbitos laborales en el que se ocuparon preferentemente las mujeres emigrantes en Alemania (Sanz Lafuente, 2006). Otros ámbitos se muestran en el cómic a través del diálogo con una emigrante, quien explica así su experiencia y la de sus compañeras: «Bueno, los principios fueron duros, empezamos limpiando servicios... habitaciones y quirófanos. Poco a poco fuimos mejorando, desde hace unos meses ya somos medio enfermeras...» (Kim, 2018, p. 50).

Es muy interesante que la emigración asistida o regulada por el gobierno español y alemán (que fue la vía seguida por aproximadamente el cincuenta por ciento de los emigrantes españoles, llegando el resto de forma irregular, es decir, sin intermediación estatal) aparece con visos negativos, muy contrarios a los que difundía en España la propaganda del Instituto Español de Emigración (IEE), la institución encargada en España de este tipo de operaciones (Calvo Salgado *et al.*, 2009). La imagen que se asocia a estos emigrantes llegados en autobús a Alemania los describe como un grupo de seres humanos cansados, tristes, sin esperanza, a los que Kim toma inicialmente por refugiados (figura 3):

Alucinamos, se trataba de trabajadores españoles recién llegados a Alemania. Cansados, con la tristeza y el miedo en sus caras se aferraban con fuerza a sus maletas de madera. (...) Pasamos entre ellos sin atrevernos a decir nada. Aquello era algo que no quisiéramos haber visto, aquello era la realidad... (Kim, 2018, p. 58).



Figura 3. (Kim, 2018, p. 58).



Figura 4. (Kim, 2018, p. 81).

Junto con el mundo del trabajo, *Nieve en los bolsillos* muestra otros espacios de sociabilidad, centrados en el ocio, que se conformaban como «zonas de frontera» en los que coincidían la sociedad emigrante y la alemana generando interacciones interculturales. Algunos pasajes reflejan celebraciones exclusivamente de emigrantes (Kim, 2018, p. 49-50; p. 75), pero también se muestran encuentros en los que se mezclaban emigrantes y miembros de la población local, como las fiestas que se celebraban cada dos meses en el albergue de Remscheid, a las que siempre acudía un grupo de alemanes (Kim, 2018, pp. 80-81). A su vez, los emigrantes van a *La Poste*, un salón de baile en el que se mezclaban españoles, turcos e italianos porque, según precisa el autor, «era el único local que permitía la entrada a trabajadores extranjeros», aunque «el público que dominaba era el alemán, sobre todo mujeres» (Kim, 2018, p. 81). Con esta escueta glosa, Kim pone de manifiesto una situación de discriminación hacia los emigrantes, a los que se les negaba el acceso a determinados lugares de ocio (figura 4).

El álbum refleja también, de manera tangencial, el fenómeno del turismo de masas como realidad que en los años sesenta había creado ya otro tipo de vínculos culturales entre españoles y alemanes, vínculos que constituían el reverso de la emigración económica. Kim se sirve para comunicarse en Alemania de sus conocimientos de inglés y de francés, este último idioma aprendido sobre todo «en un pequeño pueblo de la Costa Brava... donde pasaba las vacaciones, todo el grupo de amigos se componía de veraneantes franceses» (Kim, 2018, p. 13). En un pasaje del cómic en que un policía alemán sorprende a Kim y su amigo Emilio acampando en una rotonda, el tono severo del agente cambia de tono al saber que son españoles: «¡España! ¡Yo siempre vacaciones en España!», exclama, pasando a tratar a los protagonistas indulgentemente mientras glosa las excelencias de la localidad turística de Calella, la costa y las corridas de toros en Barcelona (Kim, 2018, pp. 41-42). De manera similar, nos asomamos en varias páginas a la asimilación de gustos y modas aportados por la incipiente sociedad de consumo y la cultura popular: la música de *The Beatles*, el estilo de vestimenta del actor francés Alain Delon que emula el joven Kim, los «vaqueros con pedigrí» estilo «blue colorados» adquiridos en el único lugar donde se encontraban, en el puerto de Barcelona, llegados de contrabando desde el norte de Francia (Kim, 2018, p. 13), etcétera.

Cabe señalar, por último, cómo las relaciones entre géneros, como ya hemos apuntado, se configuraban de forma diferente en la emigración a través de las páginas de *Nieve en los bolsillos*. Tal y como señala Wellnitz (2020), la emigración abrió espacios para experiencias personales y relacionales fuera del rígido control social y moral del régimen franquista. En este sentido, la novela gráfica de Kim refleja un proceso de transformación en la percepción y vivencia de la sexualidad y las relaciones de género: mientras que en España predominaban normas conservadoras y una moral sexual estrictamente regulada, en Alemania la distancia con respecto al entorno familiar y la influencia de una sociedad menos coercitiva permitieron cierta flexibilización en los roles de género y en la experimentación afectiva. Este cambio se hacía especialmente evidente en la posibilidad de relaciones sentimentales y sexuales fuera del matrimonio, que en España estaban severamente reprimidas. Asimismo, el cómic muestra no solo las oportunidades de mayor libertad, sino también las tensiones y contradicciones derivadas de este cambio, al confrontar la mentalidad tradicional de muchos emigrantes con una nueva realidad en la que los vínculos afectivos y las relaciones de pareja podían articularse de formas más abiertas.

5. HISTORIA Y MEMORIA EN *NIEVE EN LOS BOLSILLOS*

Nieve en los bolsillos se inscribe en la fructífera corriente de incursión de la novela gráfica en la historia y la memoria, donde el cómic se ha convertido en una herramienta privilegiada para narrar el pasado desde una perspectiva subjetiva y accesible, y en la que ya participó el autor en sus colaboraciones con Antonio Altarriba. El propio Kim ha contado que le animó a dibujar este álbum una conversación con un dibujante alemán que le señaló: «en Alemania nadie se acuerda de estos españo-



les que vinieron», y «en España tampoco». Su propia experiencia en Alemania no la conocían ni sus amigos, «la tenía guardada en el baúl de los recuerdos» (Pons, 2018).

De alguna manera, el álbum responde a un «deber de memoria» autoimpuesto por el autor, quien siente la necesidad de recuperar y dar visibilidad a una parte de la historia migratoria española que ha permanecido en los márgenes del relato oficial. Esta operación de rescate coincide con lo que Alfonso Bartolomé (2022) ha conceptualizado como un contradiscurso cultural frente al «negacionismo migratorio», es decir, frente a los discursos oficiales que han minimizado o eufemizado la salida masiva de españoles al extranjero durante el franquismo y más allá. La obra de Kim contribuye a desmontar ese silenciamiento histórico y simbólico, a través de su visión realista, cruda e intensa emocionalmente de la experiencia migratoria.

Nieve en los bolsillos se inscribe también en el auge de la literatura del «yo», visible en la escritura de la Historia como ha diagnosticado Enzo Traverso (2022), donde la subjetividad del narrador no solo enriquece la perspectiva historiográfica, sino que también establece un vínculo emocional entre la experiencia individual y la memoria colectiva. En este sentido, la obra de Kim opera como un testimonio gráfico que articula lo personal y lo histórico, integrando la voz del autor en un proceso de reconstrucción del pasado que reivindica la memoria de los emigrantes españoles en la Alemania de los años sesenta.

Además, el cómic plantea una reflexión sobre los límites de la categoría de «exilio», tradicionalmente reservada a quienes huyeron por razones explícitamente políticas. A través de las experiencias narradas, Kim muestra cómo muchos de los emigrantes españoles no solo abandonaron España por necesidad económica, sino también debido a la represión política, ideológica y social del franquismo, incluyendo la persecución de disidentes o personas con orientaciones sexuales consideradas inmorales en la dictadura. Algunas de estas historias han quedado al margen de las políticas de memoria institucionales, como la Ley de Memoria Democrática de 2022 (Ley 20/2022), que reconoce únicamente el exilio político y no contempla el papel de las migraciones etiquetadas como «económicas» en el marco de la represión franquista. En este sentido, autores como Salamanca (2020) y Molina García (2022) han propuesto una ampliación del concepto de memoria histórica y democrática que integre el papel de estos emigrantes en la reconstrucción de la historia de la diáspora española, mientras que Sanz Díaz (2022) ha destacado el papel de los emigrantes en la democratización y europeización de España a través de su retorno. *Nieve en los bolsillos* se inscribe en esta corriente que busca visibilizar la complejidad de la experiencia migratoria, cuestionando las fronteras entre el exilio político y la emigración económica.

Aunque el propio Kim es hijo de un represaliado por el franquismo (Vallés, 2013), en *Nieve en los bolsillos* no se menciona esta historia familiar. Sí introduce el autor, en cambio, varias referencias a la Primera Guerra Mundial (a través de la tumba de un joven soldado francés muerto en este conflicto; Kim, 2018, p. 17), la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, y la Guerra del Ifni (a través del personaje de un desertor, como hemos indicado), que sitúan el relato en un contexto español y europeo conflictivo. Con la técnica del *flashback* y a través de los relatos de varios personajes, Kim moviliza distintos tiempos históricos y los hace dialogar.





La Guerra Civil española es una de las referencias históricas más presentes. Varios personajes expresan opiniones favorables a Franco y al bando rebelde, para disgusto del autor. Uno de los automovilistas que le recoge cuando hace autostop para ir a Alemania es un piloto veterano de la Legión Cóndor que habla español y que, durante el trayecto que hacen juntos, le cuenta a Kim sus «hazañas» bombardeando ciudades españolas y defendiendo a España de «comunistas y rojos asesinos» (sic). Al despedirse de él, Kim contradice su versión de la historia del bombardeo de Gernika y otras localidades afirmando: «La mayoría de gente de aquellas ciudades no era ni comunistas ni rojos asesinos...» (Kim, 2018, pp. 35-36). Para evitar ser tomado por franquista, el protagonista decide no mostrar en adelante la bandera de España con la que hacía autostop. Otro personaje, en este caso un español residente en el albergue de Remscheid, es descrito como un nostálgico de la Guerra Civil aficionado a contar, a otros emigrantes, historias «donde siempre resultaba ser el protagonista y héroe», lo que le vale el sobrenombre de «el fantasma» (Kim, 2018, p. 132). Este personaje, bien relacionado con unos falangistas que organizan un acto de propaganda política en el albergue (como veremos más adelante), termina recibiendo un escarmiento de los demás inmigrantes y se marcha de la residencia. Un judío alemán huido de la Alemania del Este con el que el autor coincide trabajando, afirma: «Spain, Franco good, Franco anticomunista», a lo que Kim replica: «No, Franco no good...» (Kim, 2018, p. 93). En cambio, un artista de circo con el que coincide brevemente Kim, afirma enfáticamente: «España, gran país, pero no gusta Franco, fue *partner* con Hitler y Mussolini» (Kim, 2018, p. 23).

El recuerdo divisivo de la Guerra Civil y la posguerra aparece también en un episodio en el que se articulan historia, memoria y emociones políticas, y que ilustra asimismo la diferencia cultural entre el clima de censura de la dictadura franquista y la libertad de expresión de la democracia alemana⁵. Kim narra en el álbum una conferencia titulada «España y la inmigración» organizada en la residencia de Remscheid por un «Comité de ayuda al inmigrante». Cuando se desarrolla el evento, consiste en una arenga política a cargo de dos falangistas que tratan de transmitir a los emigrantes que deben estar orgullosos de España y defender a su patria y su «gloriosa cruzada nacional» de cualquier crítica. El acto deriva en conflicto cuando un emigrante interrumpe este discurso llamando «asesinos» a los falangistas y acusándolos de, «junto al *Caudillo*», haber «fusilado a media España», incluyendo a su hermano (Kim, 2018, p. 129). Otros emigrantes se unen a la protesta y desertan de la conferencia entre acusaciones de ser «comunistas» y «enemigos de España», y las amenazas de una «queja oficial» por parte de los oradores (Figura 5).

⁵ Esta es una de las historias que Kim no vivió personalmente. Tras leer sobre ella, decidió insertarla en *Nieve en los bolsillos* por los siguientes motivos: «Quería hablar de política, pero no podía, nunca se hablaba de política porque nadie se atrevía, porque si ponías mal a Franco delante de alguien luego ese llegaba a España y te podía denunciar. En los setenta ya empezaron a llegar los sindicatos, pero esta historia de los falangistas me fue perfecta» (Pons, 2018). Según su experiencia entre los emigrantes: «Nunca hablaban de política. Entre ellos nadie sabía si el otro era franquista o antifranquista» (Abella, 2018).



Figura 5. (Kim, 2018, p. 130).

En medio de la discusión interviene Hubert, el responsable del albergue, defendiendo a los inmigrantes con la afirmación: «Esto es país democrático, cada uno hace y piensa como quiere» (Kim, 2018, p. 131). De este modo se refleja en la novela la posibilidad en la emigración de expresar posiciones políticas disidentes, y se sugiere la realidad de la emigración como un espacio de aprendizaje y / o redescubrimiento democrático, según los valores vigentes en Europa occidental tras la derrota de los fascismos, muy alejados de los de la España franquista, un fenómeno que han puesto de manifiesto las investigaciones de la socióloga Marta Latorre Catalán (2006). Aunque en el cómic no aparecen personajes explícitamente identificados como exiliados, esta historia y otros relatos incorporados por Kim invitan a cuestionar los límites difusos entre emigración económica y exilio político, al evidenciar que ambas categorías se entrelazaban y que las motivaciones para emigrar no siempre eran exclusivamente económicas o políticas.

La Segunda Guerra Mundial es la otra gran referencia histórica que subyace en el álbum. En la bóveda de la estación de tren de Frankfurt, adonde sube guiado por uno de los personajes que conoce durante su aventura, Kim observa los orificios dejados en la escultura de un águila gigantesca por los aviones norteamericanos durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial (Kim, 2018, p. 33). El patrón del albergue de Remscheid, Hubert, es un alemán veterano de esta guerra que había perdido una pierna en el frente ruso (Kim, 2018, p. 61). Ya hemos señalado cómo en el cómic se menciona que (Horst) Kubiak, el reclutador de las 43 trabajadoras de Béjar, «hablaba español porque había estado prisionero en Rusia con un grupo de españoles de la División Azul» (Kim, 2018, p. 151).

Más allá de la guerra, el pasado nacionalsocialista alemán aparece evocado específicamente en dos momentos de la historia. En el primero, el autor encuentra, olvidado entre muebles viejos en el trastero del albergue de Remscheid, un tambor con una cruz gamada del tipo de los empleados por los tim-

baleros de las Juventudes Hitlerianas (Kim, 2018, p. 69). Más adelante descubre al fondo del guardamuebles de este albergue una vieja puerta que, al abrir, da paso a una estancia llena de maletas apiladas que llegaban hasta el techo (Kim, 2018, pp. 169-170). El autor las registra metódicamente los días siguientes, encontrando únicamente ropas que parecían de otra época y enseres personales, pero ninguna identificación ni documentos, a excepción de una fotografía que reproduce en el cómic, junto con una carta en francés (Kim, 2018, p. 174). Kim no encuentra ninguna explicación a la pregunta de quiénes pueden haber sido los propietarios de aquellas maletas y deja irresuelta esta cuestión en la narrativa del cómic. El lector contemporáneo, educado visualmente por el cine, la televisión y otros *mass media* en la estética del Holocausto, deduce fácilmente que se trata, con toda probabilidad, de maletas de deportados – probablemente judíos– a los campos de concentración del nacionalsocialismo.

La ignorancia del joven Kim («supongo que buscaba una respuesta que no encontraba», 2018, p. 173) es coherente con el desconocimiento sobre los crímenes nazis que se daba en la sociedad española de la época, al igual que en la sociedad alemana, que no comenzó a confrontarse con su pasado reciente (*Vergangenheitsbewältigung*) hasta finales de los años sesenta (Frei, 1996). Solo en el plano temporal de la actualidad en la que se publica el cómic, el autor y el lector poseen las claves histórico-culturales para dotar de significado a lo que se muestra; como ha indicado Kim en una entrevista, en aquel entonces era «joven y hasta más tarde no pensé que [las maletas] habían pertenecido a judíos deportados» (Abella, 2018). El episodio se inserta, además, en la tradición narrativa que identifica el sótano de los edificios como el espacio arquitectónico que corresponde simbólicamente en la *psique* humana a la memoria y los recuerdos reprimidos, en este caso el recuerdo del Holocausto (Assmann, 2006).

6. CONCLUSIÓN. EL VIAJE COMO NARRATIVA INTERCULTURAL EN *NIEVE EN LOS BOLSILLOS*

Como se ha mostrado en estas páginas, *Nieve en los bolsillos* se erige como un testimonio gráfico de la experiencia migratoria española en la Europa de los años sesenta, articulando el viaje como un desplazamiento geográfico que implica un proceso simultáneo de transformación cultural, emocional y social. La obra de Kim se inscribe en la tradición de la narrativa intercultural, en la que el contacto con lo ajeno da lugar a procesos de adaptación, resistencia y negociación identitaria. Kim despliega en esta novela gráfica una serie de estrategias narrativas y visuales que refuerzan la experiencia del choque cultural, la barrera lingüística y las estrategias de sociabilidad de los emigrantes, con el viaje migratorio como eje, y consigue que el lector se sumerja en la complejidad del fenómeno migratorio desde una óptica subjetiva y testimonial.

Nieve en los bolsillos opera, asimismo, dentro del concepto de *zona de frontera*, donde se superponen lenguajes, culturas y sistemas de valores en un espacio de contacto que no solo delimita diferencias, sino que también propicia intercambios y



aprendizajes. Desde la convivencia en los albergues hasta las interacciones laborales y las experiencias de ocio, Kim ilustra en esta obra cómo los emigrantes españoles, a pesar de su condición marginal, construyeron formas de convivencia y participación interculturales. Desde una perspectiva interdisciplinar se ha tratado de mostrar cómo la obra de Kim destaca por su capacidad para articular historia y memoria en una estructura narrativa que entrelaza el testimonio individual con la experiencia colectiva. A través de la alternancia de tiempos históricos y del recurso a la narrativa enmarcada, el cómic amplía su alcance más allá de la experiencia personal del autor. Con ello, *Nieve en los bolsillos* se convierte en un documento cultural que da voz a una generación de emigrantes cuya memoria ha permanecido en gran medida en los márgenes del relato oficial.

Para concluir, cabe afirmar que *Nieve en los bolsillos* es no solo una aportación muy relevante en el ámbito del cómic histórico y la literatura de la migración, sino que también abre un espacio de reflexión sobre la intersección entre cultura visual, memoria y narrativas interculturales. En su condición de testimonio gráfico y relato de frontera, esta novela gráfica se inserta dentro de una corriente más amplia de representaciones de la emigración que permiten repensar los desplazamientos humanos en clave histórica y cultural, ofreciendo nuevas herramientas para la comprensión de la identidad y la alteridad en el contexto europeo contemporáneo.

RECIBIDO: 15.1.2025; ACEPTADO: 27.2.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, Ana (2018). Kim, de la España franquista a la Alemania de 1963. *El Periódico*, 11 de abril de 2018. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180411/entrevista-kim-comic-nieve-bolsillos-salon-comic-6732045> (consultado el 30 de septiembre de 2023).
- ALONSO CARBALLÉS, Jesús y TOUTON, Isabelle (2021) (Eds.). *Historia, conflictos y cómic*. Dossier monográfico de *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 43. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/issue/view/3870>
- ALTARRIBA, Antonio; KIM (2009). *El arte de volar*. Norma.
- ALTARRIBA, Antonio; KIM (2016). *El ala rota*. Norma.
- ASSMANN, Aleida (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München, Beck.
- BARTOLOMÉ, Alfonso (2022). Negacionismo migratorio: el contradiscurso en la producción cultural de la emigración española, 1960-2020. *ETD collection for University of Nebraska-Lincoln*. Lincoln (Nebraska, USA) <https://digitalcommons.unl.edu/dissertations/AAI29169728>
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London, Routledge.
- BLOCH-ROBIN, Marianne y MARCILHACY, David (2020) (Coords.). *De la mémoire à la postmémoire : représenter le premier franquisme*. Monográfico de *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, 24. <https://journals.openedition.org/ceec/9063>
- BORCHERDT, Heinz Heinrich (1958). Bildungsroman. En Paul Merker y Wolfgang Stammeler (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Auflage. Band 1. De Gruyter.
- BÓRQUEZ, Néstor (2016). La historieta de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en viñetas. *Diablotexto Digital*, 29-55. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.1.8853>
- BOYM, Svetlana (2001). *The future of nostalgia*. Basic Books.
- CALVO SALGADO, Luís M., FERNÁNDEZ VICENTE, M.^a José, KREIENBRINK, Axel, SANZ DÍAZ, Carlos y SANZ LAFUENTE, Gloria (2009). *Historia del Instituto Español de Emigración. La política migratoria exterior de España y el IEE del franquismo a la transición*. Ministerio de Trabajo e Inmigración.
- CORTI, Agustín (2020). La mente en acción en el cómic. Narración y cognición a través del ejemplo de *Nieve en los bolsillos* (Kim). En Corinna Koch, Sylvia Thiele, y Claudia Schlaak (Eds.), *Zwischen Kreativität und literarischer Tradition: Zum Potential von literarischen Texten in einem kompetenzorientierten Spanischunterricht* (pp. 39-59). Ibidem.
- CZYCHOLL, Claudia Valeska (2020). *Bilder des Fremden. Visuelle Fremd- und Selbstkonstruktionen von Migrant*innen in der BRD (1960-1982)*. Transcript.
- ENGELMANN, Jonas (22 de marzo de 2020). Fluchtwege in der Kultur – Comics und Migration. *Comic. Das Magazin für Comic-Kultur*. <https://www.comic.de/2020/03/fluchtwege-in-der-kultur-comics-und-migration/> (consultado el 30 de septiembre de 2023).
- FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David y MARÍN DE MAS, Liliana (Comisarios) (22 de enero de 2022 a 30 de julio de 2022). *Vinyetes migrants. Còmic, migració i memòria*. [Exposición] Museu d'història de la immigració de Catalunya (Barcelona).
- FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar y MERLO-MORAT, Philippe (2020) (Dirs.). *La memoria de la represión franquista en el cómic*. Le GRIMH.





- FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar, MIGUELÁÑEZ MARTÍNEZ, María y VADILLO MUÑOZ, Julián (2024). Introducción. La Historia en viñetas. La España contemporánea en el cómic. *CuCo. Cuadernos de Cómic*, 23, 1-11. DOI: <https://doi.org/10.37536/cuco.2024.23.2784>
- FREI, Norbert (1996). *Vergangenheitspolitik: Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. dtv.
- GUALDA CABALLERO, Estrella (2001). *Los procesos de integración social de la primera generación de „Gastarbeiter“ españoles en Alemania: lección inaugural curso académico 2001-2002*. Universidad de Huelva.
- HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio y RINA SIMÓN, César (Eds.). (2022). *El franquismo se fue de fiesta. Ritos festivos y cultura popular durante la dictadura*. PUV.
- HERNÁNDEZ CANO, Eduardo (2020). *La mémoire du franquisme dans le roman graphique*. Atlande.
- HIRAI, Shinji (2014). La nostalgia. Emociones y significados en la migración transnacional. *Nueva antropología*, vol. 27, núm. 81, 77-94.
- ICON DÜSSELDORF (Ed.). (2020). *Krieg und Migration im Comic*. Transcript.
- LEY 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 252, de 20 de octubre de 2022.
- JUNKERJÜRGEN, Ralf (2012). Spanisch-deutscher «culture clash»: Film- und Fernsehbilder der Migration im Wandel. En Ralf Junkerjürgen, Jochen Mecke y Hubert Pöppel (Eds.), *Deutsche und Spanier - ein Kulturvergleich* (pp. 303-316). Bundeszentrale für politische Bildung.
- JURADO ARROYO, Rafael (2024). *Raíces y maletas. El fenómeno de la emigración andaluza (1950-1980) a través de las fotografías de los emigrantes retornados*. Fundación José Manuel Lara.
- KESPER-BIERMANN, Sylvia (2024). Comics & Gastarbeiter:innen in der Bundesrepublik (1970er-1980er Jahre). En Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer y Véronique Sina (Eds.). *Comics und Intersektorialität* (pp. 53-67). De Gruyter.
- KIM (2018). *Nieve en los bolsillos. Alemania, 1963*. Norma.
- LANGA-NUÑO, Concha, FERNÁNDEZ VICENTE, María José, CALVO SALGADO, Luís Manuel (2023). Presentación Dossier. Emigración, exilio y emociones. *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, 43, 1-11. DOI: <https://doi.org/10.24197/ihemc.43.2023.1-11>
- LATORRE CATALÁN, Marta (2006). Ciudadanos en democracia ajena: aprendizajes políticos de la emigración de retorno española en Alemania durante el Franquismo. *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, 7, 81-96.
- LERA, Ángel M.^a de (1964). *Hemos perdido el sol*. Aguilar.
- MOLINA GARCÍA, Sergio (2024). La Memoria Democrática y las migraciones: una necesidad para comprender qué es España. *Info Libre*, 12 de enero de 2024. https://www.infolibre.es/opinion/blogs/al-reves-al-derecho/memoria-democratica-migraciones-necesidad-comprender-espana_132_1685627.html (consultado el 14 de enero de 2024).
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Antonio (2012). Una introducción a la historia de la emigración española en la República Federal de Alemania (1960-1980). *Iberoamericana*, XII (46), 23-42.
- PIÑOL LLORET, Marta (2020). *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine*. Sans Soleil Ediciones.




- PONS, Álvaro (2018). El mundo de la historieta es divertidísimo comparado con el de la pintura, que es un rollo de cuidado. [Entrevista a Kim]. *Jot Down*, 12 <https://www.jotdown.es/2018/12/kim-el-mundo-de-la-historieta-es-divertidísimo-comparado-con-el-de-la-pintura-que-es-un-rollo-de-cuidado/> (consultado el 30 de septiembre de 2024).
- PRATT, Mary Louise (1991). Arts of the Contact Zone. *Modern Language Association: Profession*, 33-40.
- PRONKEVICH, Oleksandr (2021). La emigración económica de los españoles a Alemania en los años 1960-1974 desde la perspectiva del cine y la televisión. *Estudios Culturales Hispánicos*, 2 / 2021, 49-71 DOI: <https://doi.org/10.5283/ech.36>
- RAUCHENBERG, Marina (2024). Boote / Grenzen / Unsicherheit. Das gesellschaftspolitische Potenzial von Comics über Flucht und Migration. En Anna Beckmann, Kalina Kupczyńska, Marie Schröer y Véronique Sina (Eds.), *Comics und Intersektorialität* (pp. 117-133). De Gruyter.
- RIBA HERNÁNDEZ, Mercedes (2023). *La emigración bejarana en Alemania (1960-1973). Una aproximación sociológica*. Centro de Estudios Bejaranos.
- RODRÍGUEZ RICHART, José (1999). *Emigración española y creación literaria: estudio introductorio*. Fundación 1.º de Mayo.
- SALAMANCA, Alejandro (2020). Memoria histórica y emigración española. *Atalayar*, 15 de mayo de 2020. <https://www.atalayar.com/opinion/alejandro-salamanca/memoria-historica-emigracion-espanola/20200513131116134494.html> (consultado el 30 de octubre de 2022).
- SANZ DÍAZ, Carlos (2004). *Clandestinos, Ilegales, Espontáneos... La emigración irregular de españoles a Alemania en el contexto de las relaciones hispano-alemanas, 1960-1973*. Comisión Española de Historia de las Relaciones Internacionales.
- SANZ DÍAZ, Carlos (2022). «Pioneros de la ciudadanía europea». Política exterior, emigración y retorno español desde Europa, 1975 y 1986. En Manuel Ortiz Heras y Damián A. González Madrid (Eds.), *La transición exterior: la asignatura pendiente de la democratización* (pp. 137-160). Sílex.
- SANZ DÍAZ, Carlos (2023a). La emigración a la Alemania del milagro económico: los españoles en la RFA del franquismo a la transición. En Damián A. González Madrid y Manuel Ortiz Heras (Eds.), *Adiós, mi España querida: la emigración española desde la dictadura a la democracia* (pp. 53-82). Sílex.
- SANZ DÍAZ, Carlos (2023b). Ilusión y desencanto en la emigración y el retorno de los españoles en Alemania. Una aproximación desde la historia transnacional de las emociones. *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, 97-127.
- SANZ LAFUENTE, Gloria (2006). Mujeres españolas emigrantes y mercado laboral en Alemania, 1960-1975. *Migraciones y Exilios*, 7, 27-50.
- SHAMIRIAN, Laia (2022). Comida, diáspora e identidad. Una revisión bibliográfica, *The Foodie Studies Magazine*, 7, 2022/2023. <https://thefoodiestudies.com/comida-diaspora-e-identidad-una-revision-bibliografica/> (consultado el 30 de septiembre de 2023)
- SOUVIGNET, Emmanuelle (2021). *El arte de volar* d'Antonio Altarriba (2009). Une dialectique entre les murs et le vol. *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, 18. <https://doi.org/10.4000/hispanismes.14170>
- TOUTON, Isabelle, ALONSO CARBALLÉS, Jesús, SANZ-GAVILLON, Anne-Claire y JAREÑO GILA, Clau-dia (2021) (Eds.). *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*. Ediciones Marmotilla.
- TRAVERSO, Enzo (2022). *Pasados singulares. El «yo» en la escritura de la Historia*. Alianza.

- VALLÉS, M. Elena (2013). Kim: «Hoy día todos los dibujantes se hacen un cómic sobre su vida». *Diario de Mallorca*, 15 de junio de 2013.
- WELLNITZ, Philippe (2020). La sexualidad (des)controlada como reflejo de los traumas franquistas: la inmigración española en la Alemania de 1963. A propósito de *Nieve en los bolsillos. Alemania, 1963* de Kim. *L'Entre-deux*, 8 (2). <https://lentre-deux.com/index.php?b=149> (consultado el 31 de enero de 2022).



EL VIAJE COMO PREBENDA

EL RELATO DE LOS VIAJES A ESPAÑA DE FRITZ RUDOLF FRIES: *MEIN SPANISCHES BREVIER* EN LA LITERATURA DE VIAJES DE LA RDA

Marta Fernández Bueno 
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

RESUMEN

Este artículo explora la función y el significado de la literatura de viajes en un país cuya legislación restringía la libre circulación de su ciudadanía e incluso tipificaba como delito el «traspaso ilegal de la frontera» en dirección occidental sin autorización gubernamental. Cuando en los años 1976 y 1977 Fritz Rudolf Fries viaja a España, es decir, al occidente capitalista, cuenta para su visita con todos los parabienes de las autoridades a través del Ministerio para la Seguridad del Estado. En aquellos años coinciden la retirada de la ciudadanía germano-oriental a Wolf Biermann y el tránsito a la democracia en España. En los 24 capítulos de *Mein spanisches Brevier* (Rostock, 1979), excluyendo el epílogo final, Fritz Rudolf Fries revisita sus raíces personales, históricas y literarias, que lo llevarán desde Madrid al País Vasco, haciendo escala en Barcelona, Valencia, Toledo o Santiago de Compostela, rememorando la Guerra Civil, y siendo testigo de la España postfranquista.

PALABRAS CLAVE: literatura de viajes, República Democrática Alemana, Fritz Rudolf Fries y España.

FRITZ RUDOLF FRIES'S NARRATIVE OF HIS TRAVELS TO SPAIN:
MEIN SPANISCHES BREVIER IN GDR TRAVEL LITERATURE

ABSTRACT

This article explores the function and significance of travel literature in a country whose legislation restricted the free movement of its citizens and even made it a criminal act to 'illegally cross the border' to the West without government permission. When Fritz Rudolf Fries travelled to Spain, i.e., to the capitalist West, in 1976 and 1977, he had the full support for his visit from the authorities, through the Ministry of State Security. The withdrawal of Wolf Biermann's East German citizenship and the transition to democracy in Spain coincided in those years. Excluding the final epilogue, in the 24 chapters of *Mein spanisches Brevier* (Rostock, 1979) Fritz Rudolf Fries revisits his personal, historical and literary roots, going from Madrid to the Basque Country, with stopovers in Barcelona, Valencia, Toledo and Santiago de Compostela, while recalling the Civil War and witnessing post-Franco Spain.

KEYWORDS: travel literature, German Democratic Republic, Fritz Rudolf Fries and Spain.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2025.50.12>
REVISTA DE FILOLOGÍA, 50; junio 2025, pp. 237-254; ISSN: e-2530-8548



1. LITERATURA Y VIAJES EN LA RDA

La presente contribución trata del viaje no solo como espacio de contacto intercultural, sino como manifestación de privilegio y prebenda dentro de un ecosistema literario cuya definición nos exige trasladarnos en el espacio y en el tiempo, ya que el país en torno al cual giran las siguientes páginas no existe desde 1990.

Hablar de literatura de viajes remitiéndonos a la República Democrática Alemana es en cierto modo un grotesco oxímoron: el artículo 32 de su Carta Magna (1968) garantizaba a todos los ciudadanos de la RDA el derecho a la libertad de movimiento *dentro del territorio del Estado*: «Jeder Bürger der Deutschen Demokratischen Republik hat im Rahmen der Gesetze das Recht auf Freizügigkeit innerhalb des Staatsgebietes der Deutschen Demokratischen Republik¹». Esta directriz asumía en parte el contenido del artículo 13 de la Declaración de los Derechos Humanos –que reconoce el derecho de los individuos a la libre movilidad dentro de un Estado y a la libre elección del lugar de residencia–, al tiempo que soslayaba la segunda parte del mismo: el derecho elemental a salir de y regresar a cualquier país, *incluido el propio*².

Paradójicamente formulado como derecho, el artículo 32 de la Ley Fundamental implicaba la limitación o incluso prohibición de traspasar las fronteras del país, sobre todo con destino a lugares situados fuera de la órbita soviética, lo que se conocía con las siglas «NSA», «nicht sozialistisches Ausland» (Steinecke, 2003, p. 143). Por otro lado, el artículo 213 del código penal de la RDA tipificaba como delito el «traspaso ilegal de la frontera» («ungesetzlicher Grenzübertritt³»). Con esta disposición legislativa y penal como telón de fondo exploraremos en las páginas que siguen la función y el significado de la literatura de viajes escrita en un país que restringía por ley la posibilidad de salir de él o la reservaba a una determinada élite. Veremos el alcance de esta práctica política, que manejaba esa preciada mercancía en un doble sentido: bien como represalia o bien como sueldo y recompensa (Steinecke, 2003, p. 143).

En línea con Gero von Wilpert (2001, p. 676), podemos definir la escritura sobre viajes («Reiseliteratur») como «[...] das gesamte dem Stoff nach von Reisen

¹ «Todo ciudadano de la República Democrática Alemana tiene, dentro del marco legal, el derecho a la libre circulación por el territorio del Estado de la República Democrática Alemana» (Traducción de la autora). Fuente: <https://www.demokratie-statt-diktatur.de/stasi-und-die-menschenrechte/reisefreiheit/>. A fin de facilitar la comprensión de las citas originales en alemán, se recogerá su versión española en la correspondiente nota a pie de página, a menos que la cita original aparezca ya parafraseada en el cuerpo del texto. Por otro lado, la traducción de los capítulos del libro *Mein spanisches Brevier*, en caso de ser necesaria, figurará entre corchetes, a continuación del original.

² En su versión alemana tal artículo dice literalmente: «Jeder hat das Recht, sich innerhalb eines Staates frei zu bewegen und seinen Aufenthaltsort frei zu wählen. Jeder hat das Recht, jedes Land, einschließlich seines eigenen, zu verlassen und in sein Land zurückzukehren» (Fuente: <https://www.demokratie-statt-diktatur.de/stasi-und-die-menschenrechte/reisefreiheit/>).

³ Para el texto literal del artículo, véase <https://www.verfassungen.de/ddr/strafgesetzbuch74.htm>

berichtende Schrifttum⁴». El genérico «escrito» trasciende el ámbito de lo estrictamente literario y admite todo un abanico de formatos:

vom Reisehandbuch oder -führer mit sachlichen Angaben und Ratschlägen für Reisende, [...] über die wissenschaftliche Reisebeschreibung und die dichterisch ausgestaltete Wiedergabe von Reiseerlebnissen und Erfahrungen oder Beschreibung [...] der Zustände in fremden Ländern als unterhaltender Reiseroman bis zum humoristisch-satirischen, utopische Zustände schildernden Staatsroman oder dem der Phantasie freien Lauf lassenden Abenteuer- und Lügenroman bis zur visionären Jenseitsreise⁵.

Harri Günther (1982, p. 39, citado en Kawohl, 2000, p. 19) establece una taxonomía de los textos sobre viajes que en buena medida sigue la pauta antedicha y contempla tres categorías fundamentales: 1) la de los textos turísticos, enfocados a la información y orientación del lector; 2) la de los textos de carácter científico-geográfico, en los que se funde la documentación objetiva con la percepción subjetiva del autor; y 3) la de la literatura de viajes artístico-documental, con formato y estatus literario, que tiene, como punto de partida, viajes reales *vividos* por el propio autor. Subrayo este verbo para destacar el papel crucial que desempeñan los elementos subjetivos y estéticos en los relatos literarios de viajes, como ha señalado Maria Sass (2018, p. 49): «in literarischen Reiseberichten [spielen] subjektive und ästhetische Elemente für die Textkonstitution eine entscheidende Rolle».

A las tres categorías establecidas por Günther, Birgit Kawohl (2000, pp. 19-20) añade una cuarta, que denomina «künstlerische Reiseliteratur» («literatura de viajes artística») o «fiktive Reiseprosa» («prosa de viajes ficcional»), definida por su dimensión ficcional y caracterizada como «eine an die Reiseprosa angelehnte Form [...], die aber [...] ihren Ausgangspunkt nicht zwangsläufig in realen Erlebnissen des Autors hat, sondern deren wichtigstes Merkmal eine fiktive Handlung ist, die Elemente der Reiseliteratur enthält⁶». Esta cuarta variante vendría, por tanto, a coincidir con el relato fantástico de viajes de ficción mencionado más arriba, sin el componente subjetivo que ponderaba Günther.

Aproximándonos ahora al escenario de la República Democrática Alemana, y teniendo presente su legislación sobre movilidad ciudadana, podemos preguntarnos qué tiene de específico la literatura de viajes en aquel país, si es que tal especifi-

⁴ «[...] todo escrito que desde el punto de vista de su temática concierne al viaje».

⁵ «desde la guía turística, con datos objetivos y recomendaciones para viajeros, [...] pasando por la crónica científica de viajes y la reproducción con tintes literarios de vivencias y experiencias viajeras realizadas o la descripción [...] de las condiciones existentes en otros países bajo la forma de una novela de viajes con vocación de entretenimiento, hasta la novela de corte humorístico-satírico, que retrata circunstancias utópicas o la novela de aventuras que deja vía libre a la fantasía, hasta el visionario viaje al más allá».

⁶ «una forma derivada de la prosa de viajes [...] que, sin embargo, [...] no parte necesariamente de una experiencia real del autor, sino que se caracteriza principalmente por presentar una trama de ficción que contiene elementos de la literatura de viajes».





cidad existe. Uno de sus rasgos más sobresalientes es lo que podríamos denominar su «función sustitutiva» o «compensatoria», que actuaba en varios sentidos, como señala Kawohl (2000, p. 19): «Viele DDR-Bürger nutzten die Informationen, die sie durch die Literatur bekamen, um sich daraus ihr Weltbild von den Ländern hinter der Mauer beziehungsweise von den sozialistischen Nachbarländern zusammenzusetzen⁷». De este modo, para una parte de la ciudadanía, para la que esta era la única manera de conocer lugares a los que tenía prohibido ir, esos relatos adquirirían lamentablemente un estatus de literatura utópica.

Además, como quiera que las guías turísticas oficiales escaseaban y estaban sometidas a la censura estatal, la literatura de viajes de ficción, subsumible en la cuarta categoría que Kawohl denomina «prosa de viajes ficcional», se convirtió, como la literatura en general, en fuente de información (Kawohl, 2000, p. 20). Coincide también en esta apreciación Axel Dunker:

Für viele Leserinnen und Leser dürfte die Lektüre von Reisebeschreibungen und -reportagen gerade über das westliche Ausland daher eine Art Ersatzhandlung gewesen sein. Man durfte in der Realität nicht dorthin reisen, also wollte man wenigstens darüber lesen und die Reisen gewissermaßen im Kopf machen. Man könnte vielleicht sagen: das war eine andere Art von Eskapismus⁸. (Dunker y Maeding, 2015)

El afán didáctico (Cazort, 1984, pp. 138-139) sería otra de las características inherentes a esta literatura. Tal interés, en su versión más sesgada, puede devenir en denuncia de un pasado fascista, o en hermandad con países de la órbita socialista, o en crítica de los turistas llegados del bloque capitalista. Dunker (2015) señala el ejemplo de autores viajados a Francia que ensalzan la resistencia francesa contra Hitler: «Man trifft sich mit französischen oder italienischen Kommunisten und berichtet über deren Erfahrungen, was dann häufig gegen die touristischen Glanzseiten der Sehnsuchtsländer ausgespielt wird⁹». El caso que nos ocupa es en cierto modo análogo al referido por Dunker y se ajusta bastante a la tipología de libros de viajes sobre el extranjero capitalista, vehiculados como una forma de resaltar las fallas del sistema occidental y realzar las bondades del socialismo de Estado, si bien, como veremos más adelante, Fries huye del relato unívoco y monocromo y prefiere habitar el territorio de la ambigüedad.

Si analizamos el desarrollo diacrónico de la literatura de viajes en la RDA, observamos que cuanto más se impedía la libre circulación de la ciudadanía, más

⁷ «Muchos ciudadanos germano-orientales se valían de las informaciones que la literatura les brindaba para así hacerse una idea de los países del otro lado del muro o de los países vecinos de la órbita socialista».

⁸ «Para buena parte del público la lectura de descripciones o reportajes de viajes, sobre todo de occidente, pudo haber tenido un valor sustitutivo. Si en la realidad no se podía viajar allá, uno al menos quería leer al respecto y realizar de alguna manera esos viajes con la imaginación. Tal vez podría decirse que era otra forma de escapismo».

⁹ «Hay encuentros con comunistas franceses o italianos y se comentan sus experiencias, lo que a menudo se utiliza para socavar la vertiente turística más lucida de esos países añorados».

títulos sobre viajes se editaban (Steinecke, 2003, p. 144). Wolfgang Emmerich (1996, p. 291) sitúa el «boom» (Kawohl, 2000, p. 21) de la literatura de viajes en los últimos quince años de existencia del país, lo que nos llevaría aproximadamente a mediados de la década de 1970. Analizando cualitativamente la producción, concluye que las crónicas sobre países occidentales, vetados al común de los ciudadanos de la RDA, tenían un abultado volumen de ventas, al tiempo que llama la atención sobre el elevado número de crónicas publicadas sobre Estados Unidos: «Zumal Berichte aus westlichen, dem »normalen« DDR-Bürger verschlossenen Ländern fanden reißenden Absatz. [...] Auffällig viele Reiseberichte gab es aus den USA, dem Feindesland von ehemals¹⁰» (Emmerich, 1996, p. 292). Asimismo, recalca el valor compensatorio de los libros de viajes, los cuales «befriedigten das ungestillte Fernweh der Nichtprivilegierten wenigstens kompensatorisch - und hielten gleichzeitig die Sehnsucht lebendig, in die verbotenen Länder zu reisen¹¹».

Kawohl (2000, pp. 21-22) reconoce también el gusto del público germano-oriental por los libros de viajes, pero, al contrario que Emmerich, constata la dificultad de encontrar narrativa que abordara los viajes fuera de la órbita socialista:

Die Reisetematik [war] ein sehr beliebtes Sujet innerhalb der Literatur in der DDR. Besonders häufig schrieb man dabei über Reisen innerhalb des Landes. Beziehungsweise über solche Reisen, die ins sozialistische Ausland führten. Dahingegen war es bedeutend schwieriger, Romane und Erzählungen zu finden, die das Reisen ins nicht sozialistische Ausland thematisierten. [...] So konnte man kaum Reiseprosa finden, die das übrige europäische Ausland oder gar die übrigen Kontinente zum Thema hatte. [...] denn auch für einen Schriftsteller war es nicht ohne weiteres möglich, eine Genehmigung für eine Auslandsreise zu erhalten¹².

Esta investigadora atribuye en parte tal escasez a que tampoco abundaban los autores con permiso para desplazarse a esos lugares. Dichos escritores no eran a la sazón, según Dunker (2015), los críticos con el sistema, sino más bien los «systemkonforme», con lo que de alguna manera se garantizaba una cierta labor de propaganda anticapitalista y en favor del socialismo de Estado. Fritz Rudolf Fries, el autor en el que nos centraremos a continuación, fue uno de esos pocos elegidos.

¹⁰ «Sobre todo las crónicas de países occidentales, vetados al común de la ciudadanía, fueron un éxito de ventas. [...] Llamaba la atención el volumen existente de relatos de viajes sobre Estados Unidos, el país enemigo por antonomasia».

¹¹ «compensaban al menos el deseo insatisfecho de viajar de los no privilegiados y al mismo tiempo mantenían vivo el anhelo de visitar los países prohibidos».

¹² «La temática viajera [gozaba] de gran popularidad en la literatura de la RDA. Se escribía con singular frecuencia sobre viajes dentro de las fronteras del país. O bien sobre viajes a países de la órbita socialista. Por el contrario, era significativamente más difícil dar con novelas y relatos que versaran sobre viajes fuera del bloque socialista. [...] Así, apenas podía encontrarse prosa de viajes que tratara sobre el resto de Europa o incluso los otros continentes. [...] ya que para un escritor tampoco era posible sin más obtener autorización para realizar un viaje al extranjero».



Günther (citado en Kawohl, 2000, p. 22) cuantifica la proporción de libros sobre países occidentales en una sexta parte de la producción total. Para resolver la disparidad de cifras habría que, en opinión de Dunker (2015), revisar los archivos editoriales y examinar la correspondencia con los autores a fin de averiguar si se daban directrices explícitas acerca de lo que se podía o no decir sobre los países capitalistas o si había una suerte de autocensura —la conocida «Schere im Kopf»—, ante el temor de no volver a viajar si se expresaba una opinión excesivamente positiva sobre occidente y por ende negativa sobre la RDA. Más adelante retomaremos esta idea.

2. LOS VIAJES DE FRITZ RUDOLF FRIES A ESPAÑA

Acerquemos aún más el foco y centrémonos en la figura del ya mencionado Fritz Rudolf Fries, uno de los representantes más prolíficos de literatura de viajes en la República Democrática Alemana, el «Reiseschriftsteller der DDR» (Steincke, 2003, p. 145). Nacido en Bilbao en 1935, permaneció allí hasta el año 1942, momento en el que emigró con su familia de vuelta a Leipzig. A pesar de la distancia, lo vasco-español se preservará en el seno familiar, de modo que biculturalidad y bilingüismo serán no solo atributos, sino la esencia misma de este autor, y esa dualidad irá calando en su vida personal y fraguando una dicotomía tan rica como ambigua. Estudiante de Filología románica y alemana, tejerá un universo literario de autores clásicos y modernos a los que en buena medida traducirá (Borges, Cortázar, Cervantes...), haciendo de la literatura su «reserva» (y reservorio) natural¹³.

Tanto en sus obras de ficción como en las de corte autobiográfico Fries recurre con frecuencia al motivo del desplazamiento geográfico y es, como se ha dicho, autor de «un volumen considerable» (Cazort, 1984, p. 137) de libros de viajes. Podríamos citar entre esos títulos los siguientes: *Das Luftschiff* (1974), *Seeweg nach Indien* (1978), en torno a los periplos de Vasco de Gama y Colón, o *Alle meine Hotelleben* (1980), sobre sus viajes tanto dentro del bloque socialista —incluida la RDA o también Cuba, adonde había ido con su mentor y maestro Werner Krauß— como fuera del mismo. A mediados de la década de 1970 Fries visitará España, es decir, el occidente capitalista, en un momento clave de la historia española, el tránsito a la democracia, y de máxima tensión en la historia cultural de la RDA, la más que polémica «Ausbürgerung» o retirada de la nacionalidad germano-oriental al cantautor Wolf Biermann.

El hecho de que Fries obtuviera la autorización para visitar el que era su país natal —recordemos que era bilbaíno de nacimiento— precisa una explicación algo más detallada. Años antes, en 1966, a raíz de su debut editorial en la vecina República Federal de la mano de su novela *Der Weg nach Oobliadooh* Fries fue objeto de la vigilancia de la policía política del régimen: la Stasi incoa el expediente «Autor»

¹³ Sobre la biografía de Fries, su trayectoria creativa y su singularidad dentro de la literatura de la RDA, véase Fernández Bueno (2011, pp. 52 y ss.; 2022a, pp. 227-229; y 2022b, pp. 161 y ss.).

(Operativer Vorgang «Autor»). Sin embargo, tan solo unos pocos años más tarde, en 1972, Fries accederá a colaborar con la Stasi en calidad de informante:

1972 hatte die Stasi ihr Ziel, in die «Vertrauenssphäre des F. einzudringen», erreicht: Fries erklärte seine Bereitschaft, regelmäßig aus der Literatenszene zu berichten und unterschrieb eine Schweigeverpflichtung. Der «Gewinnungsprozeß» erwies sich zunächst als schwierig, doch sein Reisewunsch machte den Autor erpreßbar – im September 1976, bevor er nach Spanien aufbrechen konnte, nahm er die angebotenen Devisen und quittierte mit seinem Decknamen IM Pedro Hagen. Damit befand er sich in den Fängen der Stasi. (Töteberg, 2007, p. 15)¹⁴

De este modo es como Fries pasa a ser IM Pedro Hagen, una vez mostrada su disposición a facilitar información de sus colegas de profesión. Superadas sus reticencias iniciales, cedió ante la posibilidad cierta de viajar: el privilegio de poder visitar el oeste capitalista fue, según ponía de relieve el propio autor, un acicate para colaborar con el Ministerio: «Besonders stimulierend sei für ihn das Interesse und die Unterstützung für seine Reisen nach Spanien, Portugal, USA¹⁵» (Walther, 1999, p. 650, citado en Steinecke, 2003, p. 146).

Fries acabó así firmando lo que el semanario alemán *Focus* titularía años más tarde un «Teufelspakt¹⁶» («pacto con el diablo»): en sus memorias, que publicaría en 2002 bajo el título *Diogenes auf der Parkbank*, corroboraría tal confesión, identificando a su gobierno con el demonio, pero minimizando por otro lado la trascendencia de los hechos:

[...] er würde sagen und schreiben können, was er wolle - sofern [...] er den Teufel mit kleinen Brosamen zufriedenstellte. Er würde endlich reisen können, Spanien war sein Ziel. [...] Und: Was genau wollte denn der Teufel? Er wollte Auskunft über die Verhältnisse in Spanien nach Francos Tod. Das zu liefern, sei kein Vergehen gewesen, diene es doch dazu, die diplomatischen Beziehungen zwischen der DDR und Spanien aufzubauen. (Fries, 2002, p. 238)¹⁷

¹⁴ «En 1972 la Stasi había logrado su objetivo de “penetrar en el círculo de confianza de F.”: Fries manifestó su disposición a informar con regularidad sobre el panorama literario y firmó su compromiso de confidencialidad. El “proceso de reclutamiento” reveló ser al principio dificultoso, sin embargo, el deseo que Fries tenía de viajar lo hacía sobornable... en septiembre de 1976, antes de partir rumbo a España, tomó las divisas que le ofrecieron firmando con su alias IM Pedro Hagen. De esta manera pasaba a estar en las garras de la Stasi».

¹⁵ «El interés y el apoyo para llevar a cabo sus viajes a España, Portugal y Estados Unidos fueron un estímulo especial para él».

¹⁶ Michael Bauer, «Der Teufelspakt. Wie der Schriftsteller Fritz Rudolf Fries alias IM Pedro Hagen seine Freunde an die Stasi verriet» (*Focus*, 17/1996).

¹⁷ «Podría decir y escribir lo que quisiera, siempre que contentara al diablo con unas migajas. Por fin podría viajar, España era su destino. ¿Y qué es lo que quería el diablo exactamente? Quería información sobre las circunstancias que se daban en España tras la muerte de Franco. Proporcionarla no era un error, incluso contribuía a establecer las relaciones diplomáticas entre la RDA y España».





En su polémico volumen sobre las relaciones de los escritores con la Stasi en la RDA, titulado *Sicherungsbereich Literatur*, Joachim Walther señaló ciertos hitos dentro de los preparativos del viaje: Fries proyectaba desplazarse a España en otoño de 1976 por encargo de la editorial Hinstorff y la revista literaria *ndll*. En agosto las altas instancias aconsejaron conceder el permiso, a cambio de que el informante siguiera escrupulosamente las recomendaciones del Ministerio para la Seguridad del Estado y guardara absoluta discreción acerca de su actividad. El día 3 de septiembre de 1976 no solo tuvo lugar el entierro de Werner Krauß, su mentor académico, sino también un encuentro de Fries con un alto mando del Ministerio, que le hizo entrega de una contraprestación por cumplir con las «recomendaciones» recibidas para su labor de «exploración» en España (Steinecke, 2003, p. 145). Fries relataría ese encuentro en sus memorias:

An einer Erkundung der Verhältnisse sind vor allem die Genossen der Staatssicherheit interessiert, die mich seit Jahr und Tag belagern. [...] Ihnen geht es darum, zu prüfen, ob die Zeit gekommen ist für die Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen dem Königreich Spanien und der DDR. Mir geht es um ein Buch, zu dessen Abrundung ich eine zweite Reise beantragen werde. (Fries, 2002, p. 212)¹⁸

A su regreso a casa, la retirada de la nacionalidad germano-oriental a Wolf Biermann en noviembre de 1976 imprimiría un giro de timón a la escena cultural de la RDA: un grupo de intelectuales y artistas, Fries entre ellos, firmó una declaración de apoyo al cantautor de origen hamburgués. Días más tarde Fries fue llamado a capítulo por el Ministerio para la Seguridad del Estado para que retirara su firma del manifiesto; no hacerlo, según el autor, pondría en peligro su existencia y lo condenaría al ostracismo (Walther, 1999, p. 645). El Ministerio aplicará entonces la misma estrategia que ya había empleado antes, con idéntico resultado: «Zu Hause setze ich meinen Namen in die Liste der protestierenden Schriftsteller [...]. Als darauf meine zweite Reise nach Spanien [...] auf dem Spiel steht, ziehe ich meinen Namen zurück¹⁹» (Fries, 2002, p. 218). En 1977 Fries regresaría a España.

Que el Ministerio manejaba las autorizaciones o prohibiciones de viajar como método de recompensa o castigo a los escritores era de sobra conocido, lo novedoso en el caso de Fries es que lograra hacer de esa técnica de extorsión materia literaria sobre la plantilla de un relato de viajes:

Zwar war bekannt, dass die DDR zur Disziplinierung und Belohnung der Schriftsteller sehr gezielt die Genehmigung oder Verweigerung von Auslandsreisen einsetzte. Aber ein Werkgebäude, dass sich auf diese Thematik aufbaut, das war eine

¹⁸ «Los camaradas de la Stasi, que me acosan desde hace tiempo, están interesados sobre todo en sondear el actual estado de cosas. [...] Para ellos se trata de comprobar si ha llegado el momento de establecer relaciones diplomáticas con el reino de España. Para mí se trata de un libro para cuya conclusión solicitaré un segundo viaje a España».

¹⁹ «En casa pongo mi nombre en la lista de los escritores disconformes [...]. Cuando tiempo después está en juego [...] mi segundo viaje a España, retiro mi nombre».

Vorstellung, die offenbar bislang außerhalb der Denkmöglichkeiten der Literaturkritik und der Literaturwissenschaft lag²⁰. (Steinecke, 2003, pp. 146-147)

La constancia de los prolegómenos de su visita a España permite leer el relato de ese viaje desde una nueva perspectiva²¹, menos *naïf* tal vez que las interpretaciones previas a la aparición de sus actas y sus autobiografías de 1996 y 2002, y nos invita a interpretar su imagen de España de una manera poliédrica y sumamente ambivalente. Esa ambivalencia –si introducimos la variable de las motivaciones políticas de su viaje– se convierte en un abracadabrante ejercicio de funambulismo, también en lo literario.

3. LA IMAGEN DE ESPAÑA EN *MEIN SPANISCHES BREVIER* (1979)

En 1979 la editorial Hinstorff, que había impulsado el viaje de Fries a España, publica *Mein spanisches Brevier*, la fabricación literaria de su periplo por España en los años previos. En 24 capítulos y un extenso epílogo el autor hace un recorrido de sus raíces personales, históricas y literarias, que lo llevarán por distintos lugares como Madrid, el País Vasco, Barcelona, Valencia, Granada, Toledo o Santiago de Compostela, convertidos en lugares de la memoria.

Detengámonos brevemente en el título: llama la atención el término elegido para clasificar «genéricamente» el texto, «Brevier», voz de raíz latina, idéntico al «breviario» español. El diccionario Duden registra dos acepciones en dicha entrada, la primera de signo religioso, por lo que no viene al caso, y la segunda, que admite dos matices: a) «kurze Sammlung wichtiger Stellen aus den Werken eines Dichters»; y b) «kurzer, praktischer Leitfaden», es decir: compilación antológica de un autor, por un lado, o breve guía práctica, por otro. El propio autor define *ex negativo* este término en el texto de las tapas del libro: «Ein Brevier ist keine Chronik der laufenden Ereignisse²²», y añade luego cuál es su objetivo: «Ich gebe mein spanisches Brevier, diese private Kladde, dieses Notizbuch aus der Hand wie einen Theaterzettel, aus dem ersichtlich werden soll, was da unten, am Fuße der Pyrenäen gespielt wird und wie die Besetzung ist²³». Es decir: en primer término, le interesa averiguar qué hilos se mueven en España y quién los acciona (¿No era acaso esa su misión?). A este obje-

²⁰ «Se sabía que la RDA hacía uso de la concesión o denegación de permisos para viajar al extranjero con total intencionalidad, como forma de someter o recompensar a los escritores, pero armar una obra cimentándola sobre esta temática era una idea que hasta la fecha escapaba a todas luces al radar de la crítica o la ciencia literarias».

²¹ Steffen Richter (2000, p. 69) no deja lugar a dudas: «Fries' Romane [wären] *andere* ohne die Kontakte zur Staatssicherheit» [Las novelas de Fries serían *otras* sin los contactos con la Seguridad del Estado].

²² «Un breviario no es una crónica de los sucesos actuales».

²³ «Hago entrega de mi breviario español, de este borrador personal, de este libro de anotaciones, como si se tratara de un programa de mano, para que pueda verse qué se cuece ahí abajo, a los pies de los Pirineos, y quién está a los fogones».





tivo «exógeno» habría que sumar otro «endógeno», de tono lírico y autobiográfico, que también revela en ese mismo lugar, incluso aunando uno y otro: «Auf der Suche nach der verlorenen Zeit (meiner Familie) bin ich über Bilbao, Guernica, Amorebieta nach Madrid und zu den brennenden Tagesthemen gekommen²⁴». Podríamos añadir un tercer aspecto, que también recorre todo el libro y que se habrá podido captar en la alusión a la obra de Marcel Proust: se trata del diálogo intertextual que el autor entabla con autores y títulos de la literatura occidental, preminentemente española. No en vano, un buen número de los capítulos del libro aparecen encabezados por citas de escritores como Gracián, Hemingway, Gómez de la Serna, Dürrenmatt, Baroja, Canetti, Celaya, Cernuda, García Lorca o Cela.

A la vista de lo anterior sería posible, por tanto, establecer tres ejes que se entrecruzan constantemente en el viaje y su relato: el político, el autobiográfico y el literario, todos ellos se van trenzando en una suerte de magma en el que se sublima la distancia temporal. El pasado «fossilizado» de la infancia se hace presente al autor 35 años más tarde: «als könnte ich nachleben, was und wer ich geworden wäre, in den 35 Jahren²⁵» (Fries, 1979, p. 9). Y al escuchar a una mujer gritar «¡Pablito...!» Fries incluso reconoce estar a punto de mirar por la ventana y contestar, «als wäre ich es, der gerufen wird von dieser Mutter, und ich habe 35 Jahre gebraucht, zu antworten²⁶» (Fries, 1979, p. 32). Cuando parece que esa brecha es insalvable y el choque con la actualidad, frontal e inevitable, el cordón umbilical de la literatura lo aferra a una tradición cultural en la que el autor se reconoce y que aglutina el paisaje y la esencia españolas, representada esta última por el pensamiento utópico de don Quijote, matizado por el pragmatismo de Sancho (Senft, 1988, p. 116).

Un último aspecto del título que nos parece de interés es el uso del posesivo «mein», que remite al ámbito de lo personal, como explicaba el propio autor más arriba. Los apuntes de viaje son, por tanto, subjetivos, un rasgo de la literatura de viajes al que nos hemos referido en la primera parte de este capítulo. La impresión personal que Fries nos transmite de España es, como su propia escritura y como su propia existencia, ambivalente y podría resumirse en un diálogo entre Andrenio y Critilo recogido al comienzo de la obra y extraído de la «crisi» tercera de la segunda parte de *El criticón* del ya mencionado Baltasar Gracián:

Andrenio: Was hat dir Spanien für einen Eindruck gemacht? Lästern wir ruhig eine Weile darüber, hier, wo uns doch niemand hören kann.

Critilo: Und selbst, wenn man uns hörte: Die Spanier sind zu großmütig, als daß sie unser Gerede zum Verbrechen anrechnen würden. Sie sind nicht so mißtrauisch wie die Franzosen, sie haben ein weites Herz.

Andrenio: Sage mir also, was hast du dir für einen Begriff von Spanien gebildet?

Critilo: Keinen üblen.

²⁴ «En busca del tiempo perdido (de mi familia) llegué a Madrid pasando por Bilbao, Guernica, Amorebieta y topando con los temas de más candente actualidad».

²⁵ «Como si pudiera remedar qué y quién habría sido yo en esos 35 años».

²⁶ «como si fuera a mí a quien llamara esa madre y hubiera tardado 35 años en contestar».

Andrenio: Also einen guten?
 Critilo: Auch nicht.
 Andrenio: Demnach, weder gut noch übel?
 Critilo: Das sage ich auch.
 Andrenio: Wie denn?
 Critilo: Einen bitter-süßen Eindruck. (Fries, 1979, p. 5)²⁷

No es casual la elección de estos personajes, ni la de su autor²⁸, ni tampoco la del formato dialogado. Algunas de las obras literarias que cita Fries a lo largo de su breviario presentan personajes antagónicos que simbolizan la dualidad de las cosas, y recuerdan la figura del «doble» o «Doppelgänger» en Jean Paul, autor admirado por Fries y a quien no en vano había dedicado en 1974 su novela *Das Luftschiff*. El formato dialogado, dialógico, dialéctico busca la confrontación de contrarios y enfatiza el mutiperspectivismo, sintomático del tenor de toda la obra. Buena parte de los capítulos que conforman este breviario reproducen conversaciones que traslucen distintos puntos de vista. Y buena parte de esas conversaciones giran en torno a la política pasada y presente y tienen como protagonistas a familiares o amigos, de todo el arco político existente entonces.

Mein spanisches Brevier ensambla las experiencias vividas por el autor en los dos viajes que emprendió a España: el primero de ellos en 1976, el segundo, un año después. En la primera ocasión, como se aprecia en la figura 1, extraída del propio libro, el autor parte de Madrid rumbo a tierras vascas, recalando en Bilbao, San Sebastián y Fuenterrabía, y continúa su viaje visitando las ciudades de Barcelona, Valencia, Alicante y Granada para regresar finalmente a Madrid.

En su segunda visita a España (véase la figura 2), Fries llega en primer lugar a distintas localidades vascas (Hendaya, Irún, Zarauz, Amorebieta, Guernica y Bilbao), para continuar luego rumbo a Madrid y visitar la vecina localidad de El Escorial. El final de su periplo lo lleva a tierras gallegas, recalando en Santiago de Compostela y Finisterre.

Ciertos capítulos del libro llevan por título algunas de las localizaciones mencionadas, como: «Madriдер Galerie» [«Galería matritense»] (capítulo 3); «Grab-

²⁷ «—¿Qué te ha parecido de España? —dixo Andrenio—. Murmuremos un rato della aquí donde no nos oyen.

—Y aunque nos oyeran —ponderó Critilo—, son tan galantes los españoles, que no hizieran crimen de nuestra civilidad. No son tan sospechosos como los franceses; más generosos coraçones tienen.

—Pues, dime, ¿qué concepto has hecho de España?

—No malo.

—¿Luego bueno?

—Tampoco.

—Según esso, ni bueno ni malo.

—No digo esso.

—¿Pues qué?

—Agridulce». (Gracián, 2010, p. 100)

²⁸ Richter (2000, p. 62) asegura que la impronta de Baltasar Gracián se deja sentir en la obra frieseana, de forma más o menos visible, a partir de la década de 1970.



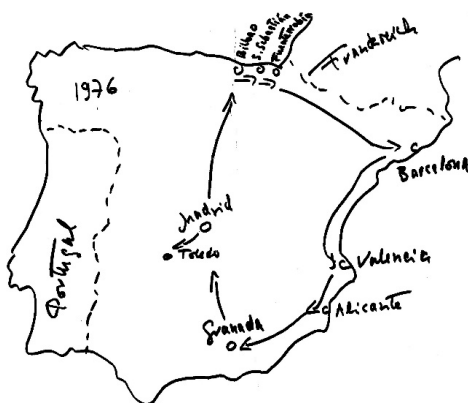


Figura 1

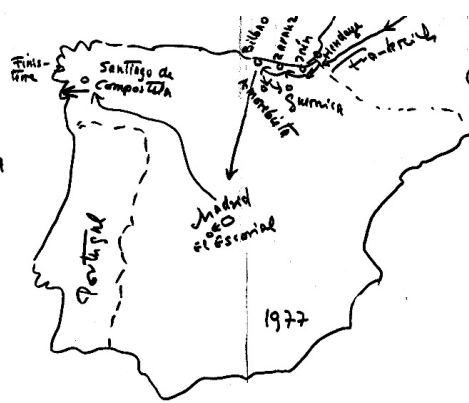


Figura 2

mal der Könige» [«Mausoleo de los reyes», en referencia a El Escorial] (capítulo 5); «Hendaya-Irún-Zarauz», «Bilbao-Roman», «Amorebieta», «Guernica-Gernika» y «Sancho Panza aus Azpeitia» (capítulos 9-13); «Fuenterrabia, San Sebastián, Kino» (capítulo 16); «Barcelona» y «Valencia, der Schlepper und die Dame» [«Valencia, el mozo de equipaje y la señora»] (capítulos 19-20); «Granada oder die Königin auf dem Dach» [«Granada o La reina sobre el tejado»]; «Augenblick in Toledo» [«Instante en Toledo»], y «Brief des Pilgers aus Santiago de Compostela» [«Carta del peregrino desde Santiago de Compostela»] (capítulos 22-24). La recurrencia de nombres vascos evidencia el vínculo emocional, familiar y también ideológico del autor con aquella tierra.

En su recorrido geográfico e histórico por la realidad española, Fries cuestiona el mito fundacional de la nueva España de la Transición. En el segundo capítulo, que lleva por título «Gewalt» [«Violencia»], el autor pone sobre el tapete la violencia social y política subyacente y las deudas pendientes que había dejado tras de sí la Guerra Civil: «Gewalt kommt [...] direkt aus den Gräben des Bürgerkriegs²⁹» (Fries, 1979, p. 25). Su visión de España es eminentemente política por un doble vínculo: por un lado, con el comunismo, en clara herencia del imaginario oficial de nuestro país en la RDA, dentro del cual ocupa un lugar destacado la Guerra Civil, epítome de la lucha antifascista librada por la que Fries denomina «verdadera España». De esta manera, el segundo capítulo al que se acaba de aludir va encabezado por una cita de Dolores Ibárruri, a quien considera «Symbolgestalt eines ungebrochenen Widerstands³⁰» (Fries, 1979, pp. 25-26), que tras su regreso del exilio se erigiría en futura candidata a las elecciones por Asturias. El capítulo siete, «Negativ von Pilar Bravo» [«Negativo de Pilar Bravo»], gira en torno a esta destacada figura del movimiento antifranquista en los últimos años del régimen.

²⁹ «La violencia procede [...] directamente de las trincheras de la Guerra Civil».

³⁰ «Figura representativa de una resistencia ininterrumpida».

Por otro lado, hay que poner de relieve el vínculo evidente del autor con el independentismo vasco, asimilado como punta de lanza contra la dictadura franquista. Los capítulos 14 y 15, titulados respectivamente «Sabino Arana y Goiri» y «ETA oder Am Anfang war die Tat» [«ETA o En el principio era la acción»³¹], ponen de relieve si no la simpatía del autor por la organización terrorista³² sí su tolerancia y comprensión en la comisión de atentados³³. Fries (1979, p. 112) da crédito a las tesis del fundador del Partido Nacionalista Vasco, colocando a un mismo nivel la lucha de Cuba o las Islas Filipinas por la independencia y la del nacionalismo vasco: «Waren nicht auch die Basken Unterdrückte, eine Kolonie Madrids? Und könnten nicht auch sie die Unabhängigkeit erkämpfen, nach dem Vorbild Kubas oder der Philippinen»³⁴». Si bien luego reconoce: «Die Vision eines baskischen Nationalstaates entsteht, und sie ist für Augenblicke wenig sympathisch: Denn regierte die PNV, entstünde bald ein gesetzlicher Kanon dessen, was baskisch zu sein hat, eine Art Ariernachweis für Studium und Beruf – hat Arana y Goiri das gewollt?» (Fries, 1979, pp. 114-115). Y añade luego, visionario: «Vier plus drei gleich eins, lernen die Kinder in den Ikastolas. Die spanischen und französischen Provinzen des Baskenlandes sind ein Land. So hat es Arana y Goiri vor hundert Jahren gesagt. Und seit 1839 kämpft das Baskenland um seine verratene Autonomie»³⁶ (Fries, 1979, 115).

³¹ El título parafrasea el primer versículo del Evangelio de Juan y remite al mismo tiempo al significado de la palabra vasca «Ekin», revista germen de la banda terrorista, término que Fries traduce al alemán como «Tat».

³² Un breve apunte acerca de las relaciones entre la ETA y el gobierno de la RDA: según apunta José M. Faraldo (2022, p. 58), «parece ser que solo la Stasi y la Securitate llegaron a mantener contacto directo con la ETA-pm. La posibilidad de que ETA instalara una base de operaciones en su territorio –intentos que al menos para la RDA están documentados– podría acarrear problemas diplomáticos para ambas. A principios de los ochenta unos miembros de ETA-pm encabezados por el belga Luc Edgar Groven, responsable de relaciones exteriores por aquel entonces, viajaron a Berlín Oriental para probar suerte y comprobar si podían utilizar el país como refugio. La Stasi les detuvo, interrogó y dejó partir». Es este un tema complejo en el que ha profundizado Ibon Zubiaur elaborando en 2018 un lúcido informe para el Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo, titulado *ETA y otras bandas terroristas españolas en el archivo de la Stasi*. Puede consultarse íntegramente en la página web de la Asociación de Víctimas del Terrorismo (<https://fundacionvt.org/publicacion/stasi/>).

³³ Por poner solo un ejemplo, Fries (1979, 120) calificará de «spektakuläre Himmelfahrt» [espectacular ascensión] el atentado contra el almirante Carrero Blanco el día 20 de diciembre de 1973. Es dudoso que la elección del término religioso «Himmelfahrt» sea casual y nos inclinamos a pensar que sea absolutamente intencionado, a juzgar por algunos pasajes del libro relacionados con el imaginario religioso español y singularmente críticos con él.

³⁴ «¿Acaso los vascos no eran también unos oprimidos, una colonia de Madrid? ¿Y no podrían ellos también luchar por su independencia, siguiendo el ejemplo de Cuba o las Filipinas?»

³⁵ «Surge la visión de un estado nacional vasco que, por momentos, resulta poco simpática, puesto que, de gobernar el PNV, enseguida surgiría un canon legal de qué ha de ser vasco, una suerte de certificado ario para los estudios y el trabajo... ¿es eso lo que quería Arana y Goiri?». Es interesante la mención de este instrumento del régimen nazi para la observancia de la pureza racial.

³⁶ «Cuatro más tres igual a uno, es lo que aprenden los niños en las ikastolas. Las provincias españolas y francesas del País Vasco son un país. Así lo dijo Arana y Goiri hace cien años. Y desde 1839 el País Vasco lucha por su traicionada autonomía».





Decíamos más arriba que en el viaje se sublima la distancia temporal. Aún más interesante es la sublimación de la distancia física, como proponen algunos, lo que llevaría a establecer un *continuum* entre «lo otro» y «lo propio». Así Klaus Hammer (1986, p. 45, citado en Kawohl, 2000, p. 23) opina que «die Schilderung fremder Zustände fordert zum Vergleich mit den eigenen heraus. So entsteht [...] ein Spiegel, in dem partiell auch die Wirklichkeit daheim zur Anschauung gebracht werden kann³⁷». Ese espejo, sin embargo, permite a Fries verbalizar sobre todo la violencia ejercida por las fuerzas del orden en España durante los años de la Transición, pero no así la que ejercía el régimen de partido único en su país, represión de la que él era también víctima y cómplice a un tiempo.

En esta misma línea, Dunker (2015) cree que en la reflexión sobre lo otro hay también resonancias de lo propio:

Kommentare über das Fremde [sind] immer auch implizite oder explizite Kommentare über das Eigene. Es ist daher sehr spannend zu sehen, wie die Texte hin- und herschwanken zwischen Anpassung an die offizielle Linie der DDR auf der einen Seite, [...] und vor allem impliziter Kritik an den Verhältnissen in der DDR auf der anderen³⁸.

Esta proyección espacial permitía, como se ha dicho en páginas anteriores, aludir a las bondades de fuera, por supuesto nunca en exceso, para poner de relieve las deficiencias del propio Estado. O todo lo contrario: señalar las debilidades de lo otro para reforzar la consistencia del propio régimen con un talante panegírico-propagandístico. O comparar ambos paradigmas sin decantarse absolutamente por ninguno de ellos, como ponía de relieve el diálogo entre Andrenio y Critilo que reproducíamos en páginas anteriores y que sirve de introducción al libro. Por ejemplo, fuera del terreno político, y dentro del taurino, Fries (1979, pp. 13-14) relata, al final del primer capítulo del libro («Tod am Nachmittag» [«Muerte en la tarde»]) y desde la distancia, los avatares de una tarde en las Ventas: le darán pie para reflexionar en un tono muy crítico y acerado sobre el pasado de Europa y su rumbo actual, una reflexión que no ha perdido vigencia con el paso del tiempo:

diese spanische Schande in den Augen des übrigen zivilisierten, humanitären, von Tierschutzvereinen und vom Roten Kreuz regierten Europa, das ein paar Millionen Menschen in den Krieg geschickt hatte, gegeneinander, und einige weitere

³⁷ «el relato de otras circunstancias alienta la comparación con las propias. Surge así un espejo en el que también puede mostrarse en parte la propia realidad».

³⁸ «Los comentarios sobre lo otro también [son] siempre, implícita o explícitamente, comentarios sobre lo propio. Por esa razón es muy interesante ver cómo los textos oscilan entre la asunción de la línea oficial de la RDA por un lado, [...] y, sobre todo, la crítica a las condiciones de vida en la RDA por el otro».

Millionen für die Gaskammern aussondern würde, aber seine Hunde und Pferde wie von gleich zu gleich behandelte³⁹.

Y un último ejemplo, volviendo al terreno de la política: en el capítulo cuatro («Theaterzettel» [«Programa de teatro»]) Fries dialoga con el dramaturgo Buero Vallejo sobre la pieza de este último *La doble vida del doctor Valmy*. Critica, en línea con el régimen socialista, el estatus burgués de sus protagonistas y su acomodo en una sociedad de las apariencias, propia del tardofranquismo, donde el engaño (Senft, 1988, p. 119) corrompe el mundo y causa al fin la destrucción del protagonista. Cuesta pensar si este «empfindsamer Aufklärer⁴⁰» [«sensible agitador»] (Fries, 1979, p. 27) que también fue Fries acaso no describía su propia existencia... Sorprende en todo caso su afán de perseguir y desvelar la verdad —así formulado en sus obras— con su compromiso oficial, firme y firmado de no desvelarla.

4. CONCLUSIONES

Partiendo del oxímoron que representa la existencia de literatura de viajes en un país donde tal actividad estaba sometida a importantes restricciones o incluso prohibiciones, a lo largo de las páginas precedentes hemos tratado de definir las características y peculiaridades de este género en el enclave que fue la República Democrática Alemana.

Uno de los máximos representantes de esa literatura con temática viajera fue Fritz Rudolf Fries, una *rara avis* en el ecosistema literario germano-oriental. Su singularidad estriba en buena medida en situarse, a todos los niveles, a caballo entre la España que lo vio nacer y de la que partió en plena Segunda Guerra Mundial y lo que a partir de 1949 sería la Alemania socialista, territorio donde se radicaría definitivamente. Allí se formó como filólogo e inició su andadura literaria con una novela subversiva que lo puso en la diana del poder. Su relación con la jerarquía política fue mutando a lo largo del tiempo hasta tornarse en una colaboración mutuamente fructífera que propició la estancia del escritor en España en los años 1976 y 1977.

Como hemos relatado, el fruto literario de esos viajes lleva por título *Mein spanisches Brevier* y fue publicado en 1979 en la editorial germano-oriental Hinstorff. A través de diversas instantáneas que mezclan el color sepia de la posguerra española con los colores ácidos de los turbulentos años setenta y entreverando los recuerdos del pasado con las observaciones del presente, Fries logra construir una novela que homenajea, al tiempo que cuestiona, sus raíces españolas y vascas. Y lo

³⁹ «esa vergüenza española a los ojos del resto de la civilizada, humanitaria Europa, regida por protectoras de animales y por la Cruz Roja, esa Europa que había mandado a la guerra a varios millones de personas, enfrentándolas, y que seleccionaría a varios millones más para acabar en las cámaras de gas, pero que trataba a sus perros y caballos como de igual a igual».

⁴⁰ «Aufklärung» no era solo la corriente de pensamiento imperante en la Europa del XVIII: en la jerga de la Stasi significaba «espionaje».



hace ensamblando la perspectiva política, autobiográfica y literaria, en un *continuum* que da perfecta cuenta del estatus singular de este autor en el país al que siempre y vocacionalmente perteneció.

En el frontispicio de su novela coloca a Baltasar Gracián, cuyo código de conducta y «*Verstellungskunst*» [«arte de la impostura»] (Richter, 2000, p. 67) puede entenderse como un modelo que definía la relación de muchos autores con el aparato del Estado en la RDA. Fries es sin duda uno de ellos.

RECIBIDO: 12.9.2024; ACEPTADO: 7.1.2025.



BIBLIOGRAFÍA

- CAZORT ZORACH, Cecile (1984). From Grey East to Golden West: Fritz Rudolf Fries and GDR Travel Literature. En Margy Gerber (Ed.), *Studies in GDR Culture and Society. Selected Papers from the Ninth New Hampshire Symposium on the German Democratic Republic* (pp. 137-152). University Press of America.
- DUNKER, Axel y MAEDING, Linda (2015). Die Fremde in Büchern erfahren. Ein Interview mit Axel Dunker, Leiter des Instituts für Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien der Universität Bremen, zum Phänomen der DDR-Reiseliteratur. *Literaturkritik.de* 10/2015. (<https://literaturkritik.de/id/21163>).
- EMMERICH, Wolfgang (1996). *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Ausgabe*. Kiepenheuer.
- FARALDO, José M. (2022). La Stasi y España. Información y vigilancia en la Guerra Fría. En José M. Faraldo y Carlos Sanz Díaz (Eds.), *La otra Alemania. España y la República Democrática Alemana (1949-1989)* (pp. 47-64). Comares.
- FERNÁNDEZ BUENO, Marta (2011). Gigantes disfrazados de molinos: Fritz Rudolf Fries y su narración *Don Quixote flieht die Frauen*. En Hans Christian Hagedorn (Coord.), *Don Quijote en su periplo universal. Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina* (pp. 51-68). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- FERNÁNDEZ BUENO, Marta (2022a). Fritz Rudolf Fries: la herencia cervantina como autobiografía. En Morgane Kappès-Le Moing y Fanny Platel (Dir.), *La réception du Siècle D'Or espagnol dans les pays de langue allemande* (pp. 227-239). Königshausen & Neumann.
- FERNÁNDEZ BUENO, Marta (2022b). Las huellas de España en la literatura germano-oriental (1949-1989). En José M. Faraldo y Carlos Sanz Díaz (Eds.), *La otra Alemania. España y la República Democrática Alemana (1949-1989)* (pp. 153-169). Comares.
- FRIES, Fritz Rudolf (1979). *Mein spanisches Brevier: 1976-1977*. Hinstorff.
- FRIES, Fritz Rudolf (2002). *Diogenes auf der Parkbank*. Das Neue Berlin.
- GRACIÁN, Baltasar (2010). *El criticón*. Tomo Segundo. Edición crítica y comentada por M. Romera-Navarro (Formato PDF). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd79v5>)
- GÜNTHER, Harri (1982). Reiseprosa in der Gegenwartsliteratur der DDR. *Deutsch als Fremdsprache* 19 (1982). (*Literarisches Sonderheft*), 39-54.
- HAMMER, Klaus (1986). Erzählen vom Reisen. En Siegfried Rönisch (Ed.), *DDR-Literatur '85 im Gespräch* (pp. 44-52). Aufbau.
- KAWOHL, Birgit (2000). «Besser als hier ist es überall». *Reisen im Spiegel der DDR-Literatur*. Tectum Verlag.
- RICHTER, Steffen (2000). Deutsche Schelme. Fritz Rudolf Fries und Dr. Alexander Retard lesen Balthasar Gracián. En Heinz Ludwig Arnold (Ed.), *DDR-Literatur der neunziger Jahre* (62-73). Edition text + Kritik.
- SASS, Maria (2018). Im Greifblick, im Gleitbild. Aspekte literarischer Reiseprosa bei Joachim Wittstock, *Transilvania*, 10/2018, 47-54.
- SENFT, Thomas (1988). *Spanien am Herzen. Funktionen und Spiegelungen des Hispanischen im Werk von Fritz Rudolf Fries*. CMZ-Verlag.



- STEINECKE, Hartmut (2003). Reisen über Grenzen. Ein DDR-Trauma in der Nachwende-Literatur. En Renate Schlesier, Ulrike Zellmann (Eds.), *Reisen über Grenzen* (pp. 143-153). Waxmann.
- TÖTEBERG, Michael (2007). Fritz Rudolf Fries. En Ludwig Arnold Heinz (Ed.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Das KLG auf CD-ROM. text + kritik.
- WALTHER, Joachim (1999). *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*. Ullstein.
- WILPERT, Gero von (2001). Reiseliteratur. En *Sachwörterbuch der Literatur* (pp. 676-678). Alfred Kröner Verlag.



