

QVR 35/2010

Redaktion: Georg Kremnitz (Leitung), Peter Cichon (Finanzen), Barbara Czernilofsky (technische Ausführung)
weitere Redaktionsmitglieder: Max Doppelbauer, Astrid Hönigsperger, Fabio Longoni, Kathrin Sartingen, Heinrich Stiehler, Robert Tanzmeister
korrespondierende Redaktionsmitglieder: Joachim Born, Catherine Parayre, Thomas Widrich
Sekretariat: Barbara Tiefenbacher

Grafik: Astrid Young
Druck: Berger & Söhne GmbH

Adresse (Redaktion und Bestellung):
QVR-homepage: <http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>

Quo vadis, Romania?
Institut für Romanistik
Universität Wien
Universitätscampus AAKH
Garnisongasse 13, Hof 8
A-1090 Wien

Jahresabonnement: Ausland 18,- € / Österreich 14,- € (inklusive Zustellung);
Selbstabholer 11,- €
Einzelheft: 8,- € (Selbstabholer 6,- €); Doppelheft: 16,- € (Selbstabholer 12,- €)

Bankverbindung: Bank Austria Creditanstalt Wien, Kto.-Nr. 03230 494 100 (BLZ 12000)
IBAN: AT 94 1100 0032 3049 4100; BIC: BKAUATWW

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung und der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.
--

ISSN: 1022-3169

QVR 35/2010

Inhaltsverzeichnis

Präsentation:

- Fabio LONGONI & Robert TANZMEISTER, Die aktuelle Diskussion zur Landeswissenschaft 5

Artikel:

- Georg KREMnitz, Was sollten Studierende über die Gesellschaften wissen, deren Sprachen sie studieren? Ein Aufschrei 8
- Manuel CHEMNEAU, Quelques repères pour une utilisation du film dans les cours de « civilisation » – (Landeswissenschaft) 17
- Fabio LONGONI, Andrea Vitali e l'immagine della provincia lombarda. Un possibile utilizzo del testo letterario nella *Landeswissenschaft* 32
- Alcides MURTINHEIRA, Fado – passado e presente 45
- Javier BRU PERAL, La importancia de un fusilamiento en el arte y en la construcción de símbolos de identidad colectiva 57
- Luiz BARROS MONTEZ, Uma austríaca visita o Rio de Janeiro de 1847. Exame do relato de Ida Pfeiffer sob uma ótica transcultural 76

Varia:

- Fernando VARELA IGLESIAS, Blasco Ibáñez: del naturalismo al idealismo revolucionario 90
- Michael MITTERAUER, Um Spaniens Wurzeln 111

Rezensionen:

- Heinrich STIEHLER: Larisa Schippel, 2009. *Kultureller Wandel als Ansinnen*. Die diskursive Verhandlung von Geschichte im Fernsehen. Berlin: Frank & Timme (Forum: Rumänien, Bd. 1), 472 S., Abb. 134
- Kerstin STÖRL: Gerta Stecher, 2007. *Wahre Geschichten aus der Neuen Welt*. Menschen aus dem Alltag Lateinamerikas. Berlin: Verlag Walter Frey, Edition Tranvía. 192 p. 138
- Autorinnen und Autoren in diesem Heft 142

Die aktuelle Diskussion zur Landeswissenschaft

Fabio LONGONI & Robert TANZMEISTER, Wien

Fünfzehn Jahre sind vergangen, seitdem *Quo vadis Romania* eine Nummer über die Landeswissenschaft veröffentlicht hat. In dieser relativ langen Zeit hat sich sowohl im positiven Sinne, aber auch in negativer Hinsicht viel verändert. Einerseits schufen verschiedene Universitäten und Institute neue Stellen für die Disziplin und mehr und mehr Studierende werden nun zu „territorialen Experten“ ausgebildet. Außerdem scheint es, dass heute niemand mehr ernsthaft versucht, die Selbständigkeit oder die Existenz der LW selbst in Frage zu stellen.

Die Diatribe zwischen einer Disziplin, die sich auf sozialwissenschaftliche Prinzipien stützt und einer, die die Ansprüche der Philologie akzeptiert hat, scheint endlich beigelegt. So versucht die Schaffung einer *Landes- und Kulturwissenschaft* an vielen Universitäten diese zwei Visionen der Materie anzunähern.

Andererseits gibt es negative Aspekte, die in diesen 15 Jahren jeder, der an den Universitäten zu tun hatte, bemerkt hat. Erstens hat sich die lange Diskussion über die LW verlangsamt oder ist in vielen Fällen einfach versandet. Zweitens blieb die Zahl der Publikationen in einigen Sprachen gering. Und drittens trat in den Instituten ein gegenseitiges Ignorieren der Disziplinen an Stelle der Diskussion, was durch übertriebene Spezialisierung zu de facto getrennten Abteilungen führte.

Die neue universitäre Organisation, die Folge des Bologna-Prozesses ist, brachte eine Verkürzung und Beschleunigung des Studiums mit sich und nicht selten wurden viele Fächer lediglich vereinfacht, ohne dass dies zielführend war. Umgekehrt wurde auf fünf Jahre ausgedehnt, was früher ohne Probleme in vier zu schaffen war. Das Studium selbst wurde scheinbar in jeder Hinsicht oberflächlicher und klarerweise entzieht sich die LW diesem Prozess oder Schicksal nicht.

In dieser neuen Nummer von *Quo vadis Romania* werden sowohl methodologische Annäherungen als auch praxisnahe Themen der Disziplin vorgestellt.

Der Artikel von *Georg Kremnitz* ist ein Aufschrei über den heutigen Zustand der Universitäten. Der Autor fragt nicht nur, was die Studierenden über die Gesellschaft, deren Sprachen sie studieren, wissen sollen, sondern auch,

welche Kenntnisse sie als Studienanfänger haben. Nach Kremnitz sind diese Vorkenntnisse gering und fast immer mit der Schwierigkeit verbunden, Zusammenhänge zu erkennen. Außerdem ist die Fähigkeit zur Synthesebildung und Fakteneinordnung mangelhaft. Daran trägt nach Kremnitz die Umstellung von synthetischen „Paukkursen“ zu einem problemorientierten Unterricht in Schulfächern wie Geschichte, Geografie etc. teilweise Schuld. Ein Verbesserungsvorschlag zu dieser Problematik wäre die Vertiefung zu einer gründlichen Kenntnis historischer und geografischer Entwicklungen sowie der soziopolitischen Zusammenhänge. Außerdem ist die Verbindung synthetischen Überblickwissens mit der Fähigkeit, in konkrete Zusammenhänge einzudringen, die wichtigste (nicht nur) landeswissenschaftliche Kompetenz, andernfalls kennen die Studierenden Details, sind aber nicht im Stande, sie in einen größeren Zusammenhang zu stellen oder Transferschlüsse zu ziehen.

Der Artikel von *Manuel Chemineau* untersucht die Verwendung von Filmen in landeswissenschaftlichen Kursen. Des Weiteren werden von ihm die Beziehung zwischen Film und historischer Forschung sowie die wesentliche Bedeutung der historischen Bildanalyse betont. Der Autor analysiert drei Arten filmischer Dokumente, die von großer Relevanz für die Landeswissenschaft sind: Dokumentarfilme, Historienfilme und Spielfilme, die die Zeit und die Gesellschaft widerspiegeln, in denen sie produziert wurden. Chemineau führt viele Beispiele an und untersucht stellvertretend für den Dokumentarfilm die französische historische Serie *Apocalypse* (2009), wobei er die diskutierbare Verwendung von Quellen durch die Produzenten zeigt. Dem Verfasser nach muss die Landeswissenschaft sich auch und vor allem in der Filmanalyse von anderen Disziplinen abgrenzen.

Fabio Longoni zeigt in seinem Beitrag die Schaffung des Bildes des Comer Sees und seiner Gegend durch den Schriftsteller Andrea Vitali. Erweckt wird ein oft lebhaftes Bild, in denen sich die Beschreibung reeller Gebiete und die Erzählung des Lebens der Hauptpersonen eng ergänzen. Zusätzlich reflektieren die Figuren die in der Region verbreitete Mentalität und ihre Verhaltensweisen. Longoni schlägt die Verwendung der literarischen Werke Vitalis in der LW vor, da Dank der in diesen Romanen vorhandenen Dokumentarelemente es dem Verfasser nach möglich ist, ein besseres und realistischeres Bild eines Ortes zu definieren und zu integrieren.

Alcides Murtinbeira setzt sich in einer präzisen Beschreibung mit dem Thema des Fados auseinander. Dem Leser wird das Bild einer musikalischen Form, aber auch seiner Geschichte, der thematischen Veränderung, der Interpreten, der Instrumente sowie seiner sozialen Strukturen vermittelt.

Ebenfalls unterstrichen wird das Vorhandensein eines mündlichen und immateriellen Weltkulturerbes, das bald von der UNESCO anerkannt werden wird. Der Autor beschäftigt sich mit vielfältigen Aspekten und betont, dass in den letzten Jahrhunderten nicht nur eine Form von Fado existierte, sondern viele Varianten, unter anderem spielten ein republikanischer, sozialistischer, anarchistischer, sozialkritischer, literarischer Fado sowie der Arbeiterfado eine große Rolle. Dem Verfasser nach rechtfertigt es die Bedeutung dieser musikalischen Kultur, dass der Fado immer mehr zum Thema in Seminaren der portugiesischen Geschichte und Literatur wurde.

Das Thema des Beitrags von *Javier Bru Peral* ist die Todesstrafe, in erster Linie durch Erschießen, sowohl in der bildenden Kunst als auch bei der Konstruktion gemeinsamer Identitätssymbole. Der Autor zeigt, wie bildliche und literarische Kunstwerke in den letzten Jahrhunderten diese juristische Extremstrafe als Form ethischer Stigmatisierung verwendeten. Der sehr detaillierte Überblick beschreibt nicht nur Beispiele aus Spanien, sondern untersucht das gesamte europäische Gebiet sowie Nord- und Südamerika. Bru Peral hebt hervor, wie die Erschießung eine unverzichtbar große Rolle bei der Konstruktion der nationalen Identität und eines gemeinsamen kollektiven Gedächtnisses spielte. Dazu sei auf das ikonografische Material auf der Homepage des Autors hingewiesen.

Die Analyse der Reise Ida Pfeiffers nach Rio de Janeiro 1847 in einer transkulturellen Optik ist Inhalt des Artikels von *Luis Barros Montez*. Dieser berühmte Reisebericht wurde 1850 in Wien veröffentlicht, in einer Zeit, in der solche Publikationen einen wahren *Boom* erlebten. Montez zeigt, wie die Darstellung Ida Pfeiffers reich an Stereotypen und Eurozentrismen war. Ihrer Meinung nach war die Natur Brasiliens das einzige positive autochthone Element, sonst überwiegen negative ästhetische Eindrücke. Trotz ihrer klaren Position gegen die Sklaverei sind ihre Schilderungen vor allem der schwarzen Bevölkerung von Vorurteilen durchzogen. Ähnlich gestreut sind Stereotype hinsichtlich des Klerus und der brasilianischen Religiosität. Am Ende unterstreicht Montez, dass es durch die Analyse von Reiseberichten möglich ist, die in der brasilianischen Gesellschaft noch sehr verbreiteten ethnozentrischen Vorurteile zu bekämpfen.

Was sollten Studierende über die Gesellschaften wissen, deren Sprachen sie studieren? Ein Aufschrei

Georg KREMnitz, Wien

1. Die „Realien“ in einer veränderten Universitätslandschaft

Ein wenig erinnert die Diskussion um Landeswissenschaft/Landeskunde/Realienkunde oder neuerdings Kulturwissenschaft an das Ungeheuer von Loch Ness. Sie steigt immer wieder aus den Tiefen der See auf, vorzugsweise dann, wenn ein Fach – in diesem Fall die Romanistik – sich in der Krise fühlt. Und Krise steht derzeit auf dem Programm: zum Einen aufgrund der wenig überlegten und daher wenig gelungenen Umsetzung der Bologna-Studiengänge, wo wieder einmal inhaltliche Überlegungen den (für angeblich wichtigere Zwecke ausgegebenen) Finanzen geopfert werden. Eine ordentliche Umsetzung der Pläne, die ja letztlich eine Intensivierung der Studien zum Ziel haben, hätte auch eine Intensivierung der Betreuung und damit eine bessere Relation Studierende/Lehrende erforderlich gemacht, aber in Zukunft wird man meinen, durch *e-Learning* noch Lehrende abbauen können und damit diese Relation weiter verschlechtern zu dürfen. Es ist ein schwerer Irrtum zu glauben, dass menschliche Interaktion sich ganz durch Maschinen und Isolation ersetzen lässt. Selbständiges, interaktives Arbeiten wird sich auf diese Weise nur schwer vermitteln lassen, denn die Maschine ist nun einmal *nur* eine Maschine. In direktem Zusammenhang damit steht auf der anderen Seite der neuerliche Spezialisierungsdruck, der aufgrund der Verkürzung der Studienzeiten darauf verzichten muss, weitere Verbindungslinien, synthetisches Wissen, Anwendungskompetenz zu vermitteln und Gefahr läuft, sich auf immer kleinere Felder zu begrenzen, die kaum in größere Kontexte eingeordnet werden können. Die Romanistik verschwindet hinter den Einzelfächern, die aber irgendwann nicht mehr Französisch, Spanisch oder Rumänisch heißen werden, sondern sich noch viel weiter aufgliedern können. Vor vierzig Jahren haben die Studierenden sich mit Recht gegen das „Fachidiotentum“ gewehrt, jetzt wird es von den Studienplänen wieder aus der Abstellkammer hervorgeholt. Dabei werden äußere Bedingungen, wie der Umstand, dass immer mehr Studierende sich nebenbei ihren Lebensunterhalt verdienen

(müssen) und daher nur begrenzt Zeit für das Studium haben, praktisch nicht zur Kenntnis genommen (dieser Umstand lässt die engen Programme und den geringen zeitlichen Spielraum, den die neuen Studiengänge den Studierenden einräumen, zur Gefahr für diese werden – und damit auch für die Statistiken, die eigentlich „schöner“ werden sollen). Als weiterer problematischer Punkt in diesem Zusammenhang ist die so genannte Autonomisierung der Universitäten nicht nur im deutschen Sprachraum anzuführen, die auf der einen Seite die Entscheidungskompetenzen von einer übergeordneten Stelle auf die Universitäten verlagert (und damit Konkurrenz schafft, aber leicht um den Preis des Verlustes einer Gesamtschau), diese Kompetenzen aber aufgrund der geradezu neofeudalen, an den Entscheidungsstrukturen von Unternehmen ausgerichteten Hierarchien fast ohne wirksame Kontrolle in die Hände eines Rektors oder Präsidenten und seiner Vertrauten legen; hier sind Fehlentscheidungen aufgrund von persönlichen „blinden Flecken“ oder ähnlichem jederzeit möglich und lassen sich mittlerweile immer öfter auch nachweisen. Im Gegensatz zu einer derzeit weit verbreiteten Ansicht werden sich Universitäten auf längere Sicht nicht wie Industriebetriebe führen lassen. Der Kapitalismus kommt hier an seine Grenzen (wenn nicht, wird es für die betroffenen Gesellschaften auf Dauer teuer). Alle diese Faktoren (und noch andere hier jetzt nicht erwähnte) gehen in jeden Versuch ein, die im Titel gestellte Frage zu beantworten.

Ich brauche nicht besonders darauf hinzuweisen, dass sich die „Realienkunde“ selbst im Laufe der Zeit massiv verändert hat. Ging sie einst vom bloßen Lernen eben dieser Realien aus, so werden sie seit langem vertieft und problematisiert. Mit bloßem Faktenlernen hat das zum Glück nichts mehr zu tun. Allerdings tun sich Philologen mit solchen Anforderungen oft schwer, denn landeswissenschaftliche Fragestellungen enthalten gewöhnlich historische, geographische und sozialwissenschaftliche Aspekte – und sich auf solche Fragen einzulassen, vom Dilettieren zur Kompetenz zu kommen, dazu sind längst nicht alle Fachwissenschaftler bereit („wir haben unsere philologische Kompetenz, die wollen wir doch nicht aufgeben“, hört man oft; darum geht es in der Tat nicht; es geht darum, weiter zu wachsen). Das hat in der Vergangenheit dazu geführt, dass die „Landeskundler“ ein Schattendasein am Rande der Institute führten (sie waren gewöhnlich von ihrer Ausbildung her Literaturwissenschaftler). Erst das Aufkommen der Bezeichnung *Kulturwissenschaft* hat zu einer Nobilitierung der ehemaligen *ancilla* geführt, sie allerdings auf der einen Seite oft aus den bisherigen Zusammenhängen in andere Fächer gebracht und gleichzeitig die Frage um ihren Umfang und ihre Grenzen neu gestellt. Damit wurde das Feld für die Studierenden – aber auch für die

Öffentlichkeit – sicher nicht übersichtlicher. Die Aufwertung erfolgte um den Preis einer Neuauflage der Frage nach den Inhalten, die bislang nicht wirklich gelöst ist.

2. Studienmotivationen in einer sich verändernden Umgebung

Wer der Frage nach der Landeswissenschaft näher treten will, wird zunächst nicht um eine andere herumkommen, nämlich die nach den Gründen, aus denen Studierende philologische Studienfächer wählen. Noch zu meiner Studienzeit war die Frage relativ leicht zu beantworten: da gab es die Aufgangsbasis Lehrer für (fast) alle, deren Träume nach interessanteren, meist freien Berufen sich nicht realisierten – und folgerichtig war die Ausbildung (zu stark) auf das Lehramt zentriert. Heute hat sich das Bild zum Glück diversifiziert: neben den Lehrberufen – nicht mehr nur an den Höheren Schulen sondern in vielfältiger Weise in der Erwachsenenbildung – stehen andere Arbeitsmöglichkeiten, die zum Teil attraktiv sind. Sie haben eine Veränderung der Studiengänge nach sich gezogen, wobei mancher Ballast abgebaut wurde, mitunter aber auch wertvolle Fracht über Bord ging. Immerhin sind die heutigen Studiengänge insgesamt deutlich gesellschaftsnäher als die, mit denen ich einst konfrontiert war. Die Fächer haben sich in mehr Teilbereiche aufgespalten, von denen einige an andere Orte (Institute) der akademischen Ausbildung ausgewandert sind. Nicht zuletzt die Zunahme der Masse des Gewussten (und damit des zu Wissenden) führte nahezu von selbst zu wachsender Spezialisierung. Spezialisierung auf weniger Sprachen, Spezialisierung innerhalb der Sprachen, bisweilen Spezialisierung innerhalb der Spezialisierung. Das muss nicht in jedem Fall ein Schaden sein: wenn nämlich die immer genauere Kenntnis immer kleinerer Bereiche mit einem sicheren Überblick über die großen Zusammenhänge Hand in Hand geht, mit der Fähigkeit zur Synthese, mit der Fähigkeit natürlich auch zur Zusammenarbeit mit anderen. Es scheint mir nach wie vor ein Unding, wenn Literaturwissenschaftler sich stolz zu ihrer völligen Inkompetenz in sprachwissenschaftlichen Fragen bekennen oder wenn Sprachwissenschaftler sich ihrer völligen Ignoranz der betreffenden Literatur rühmen. Ja, es gibt sogar Sprachwissenschaftler, die über Sprachen arbeiten, die sie erklärtermaßen nicht oder kaum beherrschen. Detailkenntnisse müssen sich mit Übersichtswissen verbinden, Wissen mit theoretischer und methodischer Kompetenz, und die Auffächerung der beruflichen Laufbahnen der Absolventen macht die besondere Pflege der Transferkompetenzen unerlässlich. Studierende brauchen nicht nur Fachkenntnisse sondern vor allem Problemlösungskompetenz und die Fähigkeit,

ausgehend von dem ihnen zur Verfügung stehenden Wissen sich rasch und effizient neue Felder zu erarbeiten. Diese Anforderungen enthalten die Notwendigkeit der besonderen Pflege einer Kompetenz zur Synthese und Einordnung von Details in größere Zusammenhänge. Das gilt verstärkt für die philologischen Fächer, denn der gesellschaftliche Bedarf an spezialisierten Sprach- und Literaturwissenschaftlern wird sich auch in absehbarer Zukunft in engen Grenzen halten.

Das Feld und die Motivationen, sich damit zu befassen, sind also auch heute recht diffus. Das macht die Frage nach unabdingbaren Wissens- und Lernbeständen nicht einfacher. Immerhin möchten alle, die romanistische Fächer studieren, sich in den Feldern der romanischen Gesellschaften und Kulturen bewegen, in welcher Form auch immer. Es geht letztlich um die Kompetenz, kommunikative Probleme zwischen unterschiedlichen Sprachen und Kulturen zu erkennen und zu lösen, und das auf den verschiedensten Ebenen. Diese Kompetenz erfordert auf der einen Seite die notwendigen Sprachkenntnisse, auf der anderen Seite aber auch und vor allem die Kenntnis der Schlüssel, die die Wege zu einer anderen kollektiven Erfahrungswelt aufschließen. Aus historischen, aber auch ideologischen Gründen haben die fremdsprachlichen Philologien, vor allem, soweit sie sich mit Sprachen befassen, die zum westlich-abendländischen Kulturkreis gehören, in der Vergangenheit fast nur die ästhetische literarische Produktion beim Erwerb dieser Schlüssel berücksichtigt. Erst in neuerer Zeit wurde dieses Interesse auf mediale Produktionen, vor allem Filme, ausgeweitet. Die Rezeption solcher literarischer „Texte“ (wobei ich unter diesem Begriff jetzt auch mediale Produkte verstehe) setzt im Allgemeinen einen gewissen Einblick in die kollektive Erfahrungswelt der Kultur voraus, aus der sie entstammen, andernfalls verändert sich das Verständnis, mitunter sind selbst krasse Missverständnisse nicht ausgeschlossen (die Liste der einschlägigen Anekdoten wäre lang). Allerdings, so wie einst, vor dem Beginn des 19. Jahrhunderts, sprachwissenschaftliche Forschung fast nur als Hilfswissenschaft für die Textexegese betrieben wurde, so wird in dieser Perspektive das Realienwissen vor allem zum Verständnis der ästhetischen Produktionen gefördert. Nun wird niemand den symbolischen Wert von ästhetischen Schöpfungen in Frage stellen. Der kulturelle Kontext einer Gesellschaft, ihr kulturelles Tun, ist allerdings viel weiter gesponnen, und lässt sich nur schwer begrenzen. Die ästhetische Produktion ist nur ein Aspekt davon, wenn auch ein symbolisch bedeutsamer. Das lässt einen leicht zu der Idealforderung kommen, dass Studierende möglichst „alles“ über die Gesellschaften wissen sollten, mit denen sie sich befassen. Dieses „alles“ macht überdies an den Grenzen einer Sprache/Kultur nicht

halt, denn alle Kulturen stehen mit anderen, benachbarten oder entfernten, im Zusammenhang, wirken gegenseitig aufeinander ein. Geht man von dieser Maximalforderung aus, wird die Aufgabe praktisch unlösbar.

3. Vorkenntnisse von Studienanfängern in dieser sich bewegendem Landschaft

Es scheint daher sinnvoll, zunächst der Frage von der anderen Seite her näher zu treten. Was bringen Studienanfänger in dieser Hinsicht von der Schule mit? Was wissen sie über die eigene Gesellschaft? Was wissen sie über andere? Mit welchen Ordnungsrastern können sie der Welt entgegentreten, die sie umgibt? Man muss nicht zum *laudator temporis acti* werden, um zu dem Schluss zu gelangen, dass die Resultate oft ernüchternd sind. Es ist oft erstaunlich, in welchem Maße auch Grundkenntnisse über die Organisation der eigenen Gesellschaft fehlen, nicht zu sprechen von Kenntnissen über die Weltgeschichte, über simple Fakten der Geographie oder über andere, eigentlich elementare Wissensbestände. Nun sind die synthetischen Paukurse in Fächern wie Geschichte, Geographie oder ähnlichen in den Schulen längst ersetzt durch problemorientierten Unterricht zu einzelnen, gewöhnlich komplexen Problemen. Allerdings sind den Lehrenden wie vor allem den Lernenden dabei oft die Perspektiven verloren gegangen – die religiösen Auseinandersetzungen der Renaissance liegen für manche Studierende fast auf einer Ebene mit dem Ersten Weltkrieg und dem Faschismus, um nur ein besonders schockierendes Beispiel anzuführen. Grundtatsachen der gesellschaftlichen Ordnung können mitunter nicht in einen Zusammenhang gestellt werden. Und sobald es sich um *andere* Kulturen und Sprachen handelt, sieht sich der Fragende mit dem blanken Entsetzen der völligen Ignoranz konfrontiert. Wie sind solche Lücken zu erklären? Die Veränderung der Unterrichtskonzeption von einer Anhäufung von Wissen zu einer projektorientierten Darbietung ist ein Element, da darüber die Vermittlung von Synthesen in den Hintergrund tritt. Ein anderer Aspekt liegt in der Darbietung historischen, geographischen usw. Materials in den Medien: es taucht vielfach ohne die Herstellung eines Kontextes auf, der eine Einordnung erlaubte, es ist oft von Sachkenntnis nur wenig getrübt (die Armbanduhr, die der römische Legionär im Film trägt, ist nur ein witziges Detail davon), und es schafft leicht Raum für Mystifizierungen, da es oft des kritischen Aspekts entbehrt. So kommen die Absolventen der Sekundarschulen zwar durchaus mit Detailkenntnissen, aber ohne Übersicht und Ordnung derselben an die Universitäten. Diese Kenntnisse sind dann letztlich fast wertlos, da sie frei im Raum schweben. Das bewirkt unter

anderem, dass die Studienanfänger in dieser Hinsicht wenig Selbstvertrauen haben und sich letztlich unter ihrem Wert darbieten. Leider haben die Sekundarschulen diesen Aspekt der Veränderung kaum in den Griff bekommen. Lehrer sind in vielen Fällen heute nicht mehr die Inhaber der Kenntnisse, die sie weitergeben müssen, sondern sie könnten Moderatoren des Wissens sein, indem sie die unregelmäßigen Eindrücke, die auf die Lernenden einströmen, ordnen und ihnen weitere Perspektiven verleihen. Dabei ist ein ganz entscheidendes Element die Vermittlung eines gesunden kritischen Umganges mit den neuen Medien, vor allem den Möglichkeiten des Internet. Dieses wird immer mehr zur Hauptinformationsquelle von Schülern und Lernenden (aber auch von Lehrern), ohne dass sie die notwendige kritische Einweisung bekommen haben. Sie wissen viel zu wenig über Möglichkeiten und Grenzen des Mediums. Das Internet muss genauso als (meist atomisierender) Wissensvermittler analysiert werden wie alle anderen Medien. Dieser neue Aspekt des Lehrberufs, der mit der Entwicklung der modernen Medien eng zusammenhängt, kommt im Bewusstsein der Lehrenden noch immer viel zu kurz (weil er in dem ihrer Ausbilder fast nicht existiert). Die immer stärkere Kommerzialisierung der Medien und der Rückzug der Gesellschaft aus einem medialen Bildungsauftrag, wie er zumindest in den Anfängen von Rundfunk und Fernsehen als öffentlich-rechtlichen Anstalten noch deutlich wahrgenommen wurde, ist ein weiteres nicht zu vernachlässigendes Element in dieser Verschiebung. Natürlich hat auch der Rückgang der Lesepraxis durch Sekundarschüler und Studierende an der Entwicklung einen erheblichen Anteil (wissenschaftliche Verlage schrauben heute die sprachliche Komplexität und die Länge von Lehrbüchern in einer Weise herunter, die noch vor wenigen Jahrzehnten undenkbar gewesen wäre; sie bemühen sich damit, das Anforderungsniveau auf jenes Maß zu minimieren, das heute als Abschlussniveau der Sekundarschule angesehen wird. Im internationalen Vergleich wird sich mit dieser stillschweigenden Absenkung der Anforderungen allerdings wenig erreichen lassen, das zeigen die Vergleiche mit anderen Lernkulturen, die die Veränderungen besser bewältigt haben). Natürlich gehört zu diesem Anpassungsprozess auch die Erkenntnis, dass das globale Anforderungsniveau massiv gestiegen ist – gehörte ein Akademiker vor wenigen Jahrzehnten noch einer von vorn herein privilegierten Minderheit an, der auf eine wirkliche Karriere hoffen konnte, so sind bei einem Akademikeranteil von einem Drittel oder mehr an der Gesamtbevölkerung, wie er heute in vielen europäischen Gesellschaften bereits existiert, die Berufsaussichten bescheidener geworden. Unsere Welt ist eben komplexer geworden (oder haben wir sie nur komplexer gemacht?).

Wahrscheinlich werden viele Schüler vom Ausbildungssystem latent unterfordert; dazu trägt mangelndes Engagement der Lehrenden bei, dazu trägt die wenig leistungsorientierte Einstellung vieler Eltern bei, dazu trägt auch die latente Korruption des Systems bei, das seine eigentlichen Aufgaben zu leicht vergisst, und nicht zuletzt der Eindruck, den die Jugend vielfach haben muss, dass es nicht auf dauerhafte Leistung ankommt, sondern auf „Event“ und Glück. Es ist der umgebenden Gesellschaft auf diese Weise „gelingen“, der Jugend ein so tiefstzidendes Gefühl der Unsicherheit zu vermitteln, dass nicht nur die Bereitschaft zur politischen Partizipation gegen Null tendiert, sondern auch die Bereitschaft zum Leistungseinsatz. Natürlich wird man mich ob dieser Sätze (zu Recht) der Pauschalierung zeihen, die Tendenzen in diese Richtung sind allerdings unübersehbar. Umgekehrt zeigt sich, dass dort, wo etwa Kinder/Jugendliche, die aus dem unterprivilegierten Ausland zugewandert sind und wissen, dass sie nur mit guten Schulabschlüssen in unseren Gesellschaften eine Chance haben, und wo die Eltern eine ähnliche Einstellung haben, die erstaunlichsten Resultate erzielt werden. Es gilt also nicht, dass eine bessere Vorbereitung auf Studium und Leben nicht möglich ist, sie muss nur gesucht werden, und eine recht große Zahl von Faktoren müssen dazu berücksichtigt werden.

Allerdings soll hier jetzt nicht der Eindruck entstehen, die Sekundarschulen seien an allem schuld. Sie können in der Regel nicht besser sein, als die umgebende Gesellschaft es ihnen erlaubt. Die Einstellung und die Grundwerte der gesamten Gesellschaft müssten sich ändern – das könnte damit beginnen, dass man die Verantwortlichen für die letzte Weltwirtschaftskrise auch ernsthaft für ihre Versäumnisse bzw. Verbrechen verantwortlich macht, dass man ökologische Probleme endlich ernst nimmt, etc. ...

4. Anforderungen angesichts der Unsicherheit

Natürlich gilt, dass Studierende möglichst viel über die Gesellschaften wissen sollen, deren Sprachen sie lernen – ein/e Philologe/in ohne solide Kenntnisse über die Realien und das Funktionieren der Gesellschaft der von ihm/ihr studierten Sprache wird in jedem zukünftigen Beruf scheitern, der auf dieses Studium aufbaut. Und es gilt auch, dass im Zweifelsfall *jede* Kenntnis von Wert sein kann. Damit wird man jedoch auf einer allgemeineren Ebene nicht operieren können. Dort stellt sich die Frage nach dem unabdingbaren Grundlagenwissen und -verständnis. Was sollten alle wissen und verstehen, die ein bestimmtes Studium abgeschlossen haben? Wenn man auf diese Frage nach Antworten sucht, dann wird man wahrscheinlich am ehesten

weiter kommen, wenn man den Unterschied zwischen Kernzonen macht, die unabdingbar sein sollten, Zusatzkenntnissen, die wünschenswert aber nicht unerlässlich sind, und Kompetenzen, die als Spezialwissen ihre Bedeutung haben, aber nicht zum allgemeinen Anforderungshorizont gehören (können).

Schließlich und endlich wird man, gerade im Bereich der romanischen Sprachen und Kulturen, sich auch die spezifische Konstellation ansehen müssen. Wenn auch das Französische, das Spanische, das Portugiesische – in geringerem Maße das Italienische und Rumänische – ihren Ausgang in einem vergleichsweise begrenzten Raum genommen haben, so haben sich alle diese Sprachen über weite Zonen der Erde verbreitet. Die Ideologien etwa der *Francophonie* oder der *Lasophonie* legen davon Zeugnis ab. Nun wird man nicht von jedem Studierenden des Französischen erwarten können, dass er/sie am Ende des Studiums die *gesamte* französischsprachige Welt in gleicher Intensität kennt, allerdings wird man einen Überblick erwarten müssen, der mit vertieften Kenntnissen in einzelnen Räumen Hand in Hand geht. Da der Kommunikationsraum etwa des Rumänischen aufgrund der fehlenden kolonialen Vergangenheit nicht so ausgedehnt ist, mithin auch die Menge des Wissbaren geringer ist, wird sich die Sache in diesem Fall etwas anders verhalten.

Es wird aus dem Vorangegangenen sich unschwer ableiten lassen, dass in meinen Augen eine gründliche Kenntnis der historischen Entwicklungen ebenso zu den Grundlagen gehört wie die der geographischen und politisch-sozialen Zusammenhänge. Wer darüber nicht einen recht präzisen Überblick hat, wird bei der Interpretation auch einfacher Texte, gleichgültig aus welchen Bereichen, leicht straucheln. Dabei handelt es sich nicht notwendig in allen Teilen um abrufbares Wissen, gleich einem Grundwortschatz, sondern darum, dass die Studierenden wissen, wo sie sich zu einem gewissen Thema informieren können *und das auch tun*. Auch wir selbst haben im Zuge einer Lektüre/Analyse nicht alle konkreten Zusammenhänge im Kopf, wir wissen allerdings, wo wir suchen müssen – und tun das auch, wenn es uns notwendig scheint. Wir schaffen damit die Zusammenhänge, die uns im Augenblick nicht präsent sind (und haben vielleicht das schöne Aha-Erlebnis der Erkenntnis von Verbindungen, die uns bislang nicht offenbar waren).

Die Verbindung von synthetischem Überblickswissen mit der Fähigkeit, in konkrete Zusammenhänge einzudringen, scheint mir die wichtigste (nicht nur) landeswissenschaftliche Kompetenz zu sein. Darauf muss eine sinnvolle Ausbildung abzielen. Sicher: die Forderung ist trivial. Leider ist es ihre Umsetzung nicht, da heute oft über der Behandlung eines sehr speziellen Themas der Überblick verloren geht, so wie früher über dem Lernen der Herrscherlisten die konkreten historischen Beziehungen auf der Strecke blieben. Studie-

rende wissen und verstehen dann oft erstaunliche Details, sind aber nicht in der Lage, sie in einen größeren Zusammenhang einzuordnen oder daraus gar Transferschlüsse zu ziehen. Das Ziel kann aber erst erreicht sein, wenn das erwartet werden kann.

5. Wege dazu?

Es scheint mir illusorisch zu glauben, dass solche Ziele rasch erreicht werden können. Vielleicht sind sie überhaupt nicht – wenigstens nicht flächendeckend – erreichbar. Der akademische Unterricht sollte jedoch verstärkt darauf hinarbeiten, sich ihnen anzunähern – es sind ja die Ziele, die deklamatorisch seit langem vertreten und in der Praxis immer wieder in den Hintergrund geschoben werden –, indem er zum einen stärker als in der derzeitigen Praxis Allgemeines und Exemplarisches in Verbindung setzt, nicht bei der Analyse des Einzelphänomens endet, sondern es in einen größeren Kontext stellt. Dazu gehört natürlich auch die Warnung vor vorschnellen Gleichsetzungen und Verkürzungen. Dazu gehört eine klare Besinnung auf das Grundsätzliche und auf das Sekundäre. Dazu gehört auch die Bereitschaft der Lehrenden, sich auf neues Terrain einzulassen, unter Umständen zunächst zu dilettieren, um sich nach und nach eine neue Kompetenz zu erwerben. Unsere Studierenden werden genau diese Fähigkeiten in ihrer beruflichen Zukunft brauchen, wenn wir nicht alle Zeichen falsch deuten.

Das bedeutet auch, dass (wieder) einmal gründlich Inventur gemacht wird im Hause Landeswissenschaft, vor allem im Hinblick auf die Strategien der Vermittlung unter sich erneuernden (und bei weitem nicht immer verbessernden Bedingungen), dass aber zugleich ihre Bedeutung für die Philologien endlich wirklich zur Kenntnis genommen wird.¹

Wien, 18.IX.2009

¹ Vgl. zu dem Vorstehenden auch den grundlegenden, vor kurzem erschienenen Aufsatz von Helmut Melzer, „Kulturwissenschaft in philologischen Disziplinen – Erfordernisse und Konsequenzen“, in: *Grenzüänge* (Leipzig), no. 29, 2008 [2009], 123-144.

Quelques repères pour une utilisation du film dans les cours de « civilisation » – (Landeswissenschaft)

Manuel CHEMINEAU, Wien

« Le cinéma est entré dans l'histoire depuis plus d'un demi-siècle », écrivait Robert Mandrou dans les *Annales*, en 1958 (Mandrou 1958 : 140). Constatant que « la place prise par le cinéma dans notre civilisation » s'accompagne d'une « véritable transformation de la sensibilité : les mentalités des hommes du XXe siècle sont directement, – et de plus en plus – filles du cinéma, de ses mirages de ses réalismes ». Ce texte programmatique, cependant se penche avant tout sur l'histoire du cinéma. Il faudra attendre quelques années encore, avec des pionniers comme Marc Ferro pour qu'en France on s'interroge sérieusement sur le film en tant que source de document, archives du passé (Pithon 1995). Aujourd'hui, avec notamment l'explosion non seulement des archives télévisuelles mais encore des productions fictionnelles qu'elles aient ou non un sujet historique, il semble incontournable. De plus, la spécificité du matériau oblige le chercheur, l'historien ou l'enseignant en charge des cours de civilisation à l'institut de langues romanes de l'Université de Vienne – *Landeswissenschaft* – à enrichir ses grilles d'analyse des méthodes développées par des disciplines voisines telles que la science des médias, l'analyse de l'image ou l'histoire des représentations. En effet comme nous le verrons plus loin, si l'analyse critique du film en tant que fournisseur de matériau historique peut être abordée en partie au moyen des outils valables et légitimes pour les sources de nature différente, certaines contraintes inhérentes au langage filmique, comme par exemple une contextualisation rigoureuse, impose l'utilisation de questionnaire et de grilles de lecture ciblés.

Nous voudrions donner quelques repères pour alimenter le débat sur l'irruption du film dans le champ de l'histoire des civilisations.

L'histoire a longtemps voulu se méfier du cinéma non seulement comme production culturelle (considéré comme un art mineur dans l'échelle des valeurs des productions culturelles et artistiques, parce qu'appartenant au champ des genres dit commerciaux, populaires ou de masse), mais aussi comme document d'histoire et d'histoire culturelle. « À la crainte de ne pas maîtriser le langage des images s'ajoutait une vision hiérarchique des sources privilégiant les documents imprimés, censés se suffirent à eux-mêmes »

(Delage/ Guigueno 2004 : 9). Une crainte mêlée d'une certaine réticence à s'ouvrir sinon à empiéter sur le domaine de disciplines voisines telles que la « Medienwissenschaft » ou science des médias etc. Or il s'avère aujourd'hui qu'une lecture historique des images filmiques est non seulement possible mais encore absolument indispensable. Au travail de pionniers tels que Marc Ferro¹ dans les années soixante, s'est peu à peu associé celui des nouvelles générations de chercheurs depuis les années 1980 qui a permis de construire peu à peu les bases méthodologiques d'une historiographie où les images animées tiennent une bonne place aux côtés de sources traditionnelles. « Appartenant à une génération dont la relation au passé s'est en partie construite dans les salles obscures et devant le petit écran, ces historiens font désormais référence aux œuvres cinématographiques comme point de passage problématique dans un travail de recherche » (Delage/ Guigueno 2004 : 10).

A cette question de l'usage ou non des sources cinématographiques dans les travaux savants, s'ajoute, pour l'enseignant, celle de leurs utilisations dans ses exposés pédagogiques. En effet, les jeunes générations d'étudiants et d'étudiantes, auxquelles nous avons affaire aujourd'hui, sont fortement conditionnées par l'image (filmique ou télévisuelle) comme source prédominante d'information et de rapport au savoir. Non seulement les images sont le support majeur de leur vision du passé (récent ou lointain) mais encore l'évidence du langage filmique a structuré si fortement les attitudes mentales que l'on assiste à un bouleversement de la hiérarchie des sources. Aussi est-il plus que jamais impératif que le travail de l'enseignant faisant usage de sources filmiques soit soumis à un important travail critique sur la nature de celles-ci et sur le cadre méthodologique de leur mise en usage.

Nous voudrions donc nous interroger ici sur les rapports qu'entretiennent l'histoire, l'histoire culturelle et son enseignement, et les productions filmiques et ceci à l'aide de quelques exemples types, donner quelques repères pour mieux cerner enjeux, écueils et avantages du film considéré comme source d'un exposé historiographique.

On distinguera pour simplifier trois types de documents, trois types de film dont on peut dire qu'ils ont pour sujet des faits historiques ou d'actualité, mais sur trois modes différents.

¹ En France, pionnier de ce renversement de tendance et le principal représentant de l'étude des faits historiques par le cinéma, co-directeur de la revue les Annales et directeur d'études à l'E.H.E.S.S. Au petit écran on le connaît bien comme animateur de la série *Histoire parallèle*. Cette émission fut créée par de Louissette Neil et de André Harris, et diffusée entre 1989 et 2001 sur les chaînes de télévision *La Sept*, puis *Arte*.

Le film à caractère historique, qui se présente explicitement comme reconstitution du passé, le documentaire historique ou d'actualité (censé donner à voir un fait historique ou d'actualité de façon immédiate sans passer par la reconstruction) et le film qui, sans entrer dans les deux catégories précédentes, sera envisagé du fait que le contexte de sa production renvoie à une actualité socioculturelle dont il est un des produits et un commentaire (même si ce dernier n'est pas explicite).

Visibilité et lisibilité

Le film documentaire² se donne au public comme une présentation immédiate de la réalité. Il se définit en opposition avec le film de fiction par un contrat passé avec le spectateur sur le degré supposé de réalité de ce qu'il voit. Celui-ci est censé être total. L'image *représente* la réalité au sens où elle *se substitue* à elle. Les lieux, acteurs et événements sont censés être réels, avoir eu lieu réellement. Lorsque le documentaire contient des scènes reconstruites, il doit le mentionner, celles-ci appartenant au domaine de la fiction, conférant on le voit un caractère tout autre aux images. Car le documentaire basé sur des documents d'archives censés ne donner à voir que ce qui est ou a été, tire toute son autorité, sa légitimité de son caractère d'immédiateté en regard du réel³. Il sera donc indispensable d'en interroger non seulement les critères d'*authenticité* mais encore par l'analyse non seulement des images, mais du montage⁴ et de toutes autres techniques d'intervention sur le matériau brut de se départir de cette illusion première d'une identité possible de *l'image* et du réel et de restituer au film documentaire son caractère narratif de *représenta-*

² Dans son édition de 1992, le dictionnaire Le Robert en donne cette définition : "*Film documentaire* : film didactique montrant des faits réels, et non imaginaires (opposé à film de fiction)."

³ Particulièrement intéressant à ce titre, « La bataille d'Alger » (*La Battaglia di Algeri*) film italo-algérien de Gillo Pontecorvo, 1966, film de fiction et reconstitution du déroulement d'une phase de la guerre d'Algérie en 1957) se présente stylistiquement comme un documentaire (images noir et blanc simulant les défauts techniques du tournage sur le vif, etc.) joue parfaitement, en le subvertissant de ce présupposé de véracité, d'authenticité afférent au film documentaire, et en tire partie pour mieux faire passer sa thèse.

⁴ „Die Grundlage der Filmkunst ist die Montage [...] Dem Filmregisseur dient jede Szene des gedrehten Films in der gleichen Weise wie dem Dichter das Wort. [...] Der Film wird nicht gedreht, er wird aus den einzelnen Einstellungen, die sein Rohmaterial sind, gebaut.“ (Pudowkin 1928: 73).

tion.⁵ Cette nature toute particulière du film documentaire a été très tôt identifiée comme pouvant servir de support idéal au film de propagande.

Nous avons déjà vu que de façon très générale la critique historique et sociale d'un film documentaire ou d'archives peut se faire en reprenant les méthodes employées lors de l'analyse critique de sources historiques d'une autre nature. La méthode comparatiste par exemple, permettra de le confronter à des représentations des faits historiques proposées par d'autres médias. Ou encore à la représentation de ces mêmes faits ou événements rapportés par les médias (sources) de pays différents. L'actualité française vue à la télévision française confrontée à son image dans les médias étrangers par exemple.

Il faut cependant y adjoindre quelques critères spécifiques qu'appellent les particularismes du matériau filmique, c'est-à-dire, selon Marc Ferro, que la grille d'analyse devra s'accompagner d'une analyse des images elles-mêmes (Ferro 1993 : 110). Marc Ferro propose un crible en 3 points : la *critique d'authenticité*, la *critique d'identification* et la *critique analytique*.

La critique d'authenticité (malgré l'ambiguïté du terme) permet de vérifier autant que possible les conditions de réalisation du document et de juger de sa validité en tant que source. C'est-à-dire d'estimer si les images montrées sont bien ce qu'elles prétendent être et s'il est possible de leur donner un sens. Cette méthode se sert beaucoup de considérations techniques aussi diverses que l'état, l'âge de la pellicule, le cadrage, les traces de montages, etc. La critique d'identification vient après ; elle consiste à rechercher l'origine du document, le dater, identifier les personnages et les lieux, interpréter le contenu. Enfin la critique analytique fait le point sur les conditions de production, la fonction du document, sa fréquence, sa réception etc. On part du principe qu'il ne peut pas y avoir de document filmé neutre ou objectif, qu'il est fondamental de connaître les ambitions, les motifs, les options des réalisateurs, qu'elles soient conscientes ou inconscientes. C'est là que le rapprochement entre le film documentaire et le film de propagande est éclairant.

Autour de la polémique qui s'est ouverte récemment à l'occasion de la diffusion en France de la série « Apocalypse⁶ » en 2009 nous allons attirer

⁵ Au début de son ouvrage qui analyse le phénomène du film de propagande Jérôme Bimbenet rappelle les enjeux de ces notions *d'images* et de *représentation* en rapport avec le cinéma. (Bimbenet 2007 : 10ff)

⁶ *Apocalypse, la 2^e Guerre mondiale* est un documentaire français en 6 parties de 52 minutes réalisé par Isabelle Clarke et Daniel Costelle. Mathieu Kassovitz en est le narrateur et la musique originale est de Kenji Kawai. Cette série télévisée retrace l'histoire de la Seconde Guerre mondiale en donnant à voir de façon ordonnée des documents d'époque

l'attention sur quelques aspects critiques fondamentaux qui touche la question du documentaire filmique.

« Apocalypse »

La série documentaire *Apocalypse* offre ceci de remarquable que d'une part elle eut un très grand succès auprès du public et que d'autre part elle assume une position ambiguë face aux archives originales en leur faisant subir au moins traitements (falsifications) spécifiques qui ont ému le milieu des historiens : colorisation, sonorisation et accompagnement des images par un commentaire parlé. Ces trois pratiques sujettes à caution (pour les deux premières) et au moins problématique (pour la troisième) sont remarquablement documentées et explicitées par les réalisateurs de la série, d'autant plus volontiers qu'elles sont (du moins pour ce qui touche la sonorisation et la colorisation) présentées au public comme des prouesses techniques⁷.

Autre point fort, les auteurs de la série se démarquent de l'historiographie officielle et savante en ce sens que, comme le fait observer l'historien Lionel Richard, « aucun historien, en qualité de conseiller ou consultant, ne figure à son générique ». Ils font fi des « recherches universitaires [qui sont] à la fois plus sûres et plus avancées que les données apportées par l'ensemble [des] épisodes [du documentaire] ». Cette présentation de documents d'archives prétendant à l'authenticité ferait « trop d'entorses aux faits [présenterait trop] d'insinuations non justifiées, d'omissions, pour qu'on puisse admirer sans réserve la somme d'informations qu'elle véhicule » (Richard 2009).

(filmiques) connus ou (soi-disant cf. la polémique à ce sujet ouverte par nombre d'historiens de la seconde guerre mondiale, notamment dans la revue *l'histoire*) inédits. Les images d'archives utilisées – la série montre pas de scènes reconstruites – ont été restaurées, sonorisées et colorisées. Diffusion en août-septembre 2009 sur plusieurs chaînes de télévision francophones, puis sur la chaîne TV5 en Novembre-décembre 2009. Selon les auteurs, les premiers épisodes ont été vus par 6,5 millions de téléspectateurs; la diffusion des deux derniers épisodes ayant été suivis par près de 8 millions de téléspectateurs (entretien avec les auteurs et Dominique Wolton, par Marie Drucker, sur France 2, après la diffusion du sixième et dernier épisode, le 22 septembre 2009.) Elle est disponible en DVD depuis septembre 2009. Voir la page dédiée sur TV5 : <http://www.tv5.org/apocalypse/> [05.1.2010]

⁷ En témoignent les sites dédiés cités plus loin ainsi que les déclarations des réalisateurs dans la presse.

Le traitement des archives

L'une des principales critiques suscitées par ce documentaire est la *colorisation* d'images d'archives à l'origine en noir et blanc. Les créateurs Daniel Costelle et Isabelle Clarke considèrent que ce procédé vise à se rapprocher du réel⁸, les événements ayant été vécus en couleur. Le noir et blanc étant une sorte d'amputation.⁹

Étant donné que l'image filmique fait sens par son matériau lui-même, pour l'historien, toute intervention sur le matériau même de l'archive, sur sa matière même, fait problème et peut être assimilable à une falsification. Le journaliste François Ekchajzer dans *Télérama*¹⁰ soulignera d'autre part que selon lui la colorisation produit une confusion entre le réel et l'archive, abolissant les indicateurs temporels qui sont inscrits dans le matériau filmique lui-même (impératifs techniques liés au temps, au moment de la réalisation du film). Selon lui ce serait « [...] chercher à rendre proche ce qui est lointain en le conformant aux standards du flux télévisuel, c'est aussi sacrifier au « présentisme » dénoncé par l'historien François Hartog (Hartog 2003) – cette propension très actuelle à rapprocher l'hier de l'aujourd'hui. »

La *sonorisation* fut le deuxième point sur lequel plurent les critiques dans le sens d'un procédé de détournement des archives. «La plupart des documents n'ont aucun son associé, explique Gilbert Courtois qui a sonorisé les archives, car la prise de son nécessitait alors des moyens considérables. » Il a donc analysé chaque image avant de retrouver les bruits qui s'y rapportent dans ses collections ou de les reconstituer à partir des connaissances historiques actuelles. » (Frat 2009)

Il est clair que rien que du fait de la colorisation (qui va même jusqu'à rajouter des textures en plus de la couleur, donc intervenant en profondeur dans la matière même du document) et de la sonorisation (les images sont

⁸ « Réduire la distance entre les téléspectateurs, notamment les jeunes, et des événements qui se sont déroulés il y a soixante-dix ans : tel est le but de la «colorisation» des images. Toutes ont retrouvé de la couleur à l'exception de celles de la Shoah pour couper court à toute accusation de manipulation » explique Muriel Frat dans le Figaro du 23/09/2009. <http://www.tvmag.com/programme-tv/article/documentaire/47209/apocalypse-l-histoire-triomphe-a-la-tele.html> [22.12.2009].

⁹ Sur le travail de colorisation voir l'interview de François Montpellier qui a réalisé ce travail : <http://www.tv5.org/apocalypse/Restituer-la-couleur> [22.12.2009]. Sur le travail de sonorisation, les explications de Gilbert Courtois : <http://www.tv5.org/apocalypse/Raconter-avec-le-son>

¹⁰ François Ekchajzer, « Les images d'archives peuvent elles mentir ? », *Télérama*, n° 3114, septembre 2009, 39-43[01.12.2009].

accompagnées de bruits et de sons d'origine différente et qui n'ont avec elles que des liens de vraisemblance) avant même le commentaire et le montage, le *pacte d'authenticité* est bien rompu.

D'autre part, il faut enfin bien reconnaître que ce traitement s'assimile à un commentaire implicite, caché, secondant le commentaire parlé dit par Mathieu Kassovitz:

Sur ces documents d'époque, les bruits des moteurs d'avion et des pilonnages ont été sonorisés. De plus, afin que la vérité des opérations militaires sur tous les fronts soit appréhendable au mieux, les images ont été partiellement soumises à une « colorisation » — ou plutôt, conformément à la formulation des auteurs, à une « *restitution des couleurs* ». Orange, les flammes sur les décombres. Grisâtres, les joues d'Adolf Hitler. Bien roses, celles de Joseph Staline. (Richard 2009)

Le commentaire

Le commentaire, texte dit par Mathieu Kassovitz, acteur et réalisateur apprécié des Français, pose un problème d'un autre ordre.

Il intervient sur les images en ce sens qu'il a tendance à faire corps avec elles, dans une relation intime, quasi symbiotique de récréation réciproque permanente. Le fait est que les images filmées ne parlent pas, ne font pas sens par elles-mêmes. Le documentaire qui les expose et les ordonne, selon un schéma temporel, un rythme, mais selon aussi un ordre didactique, ne fait au fond que les rendre visibles. Il leur manque la *lisibilité*. Cette lecture est proposée par le commentaire.

Car c'est lui, ce commentaire, qui permet de fixer son attention sur les images, qui leur donne sens — ou contresens. Début de la série ; titre indiqué : « Berlin, 1932 ». Quelques secondes d'une scène de *L'Ange bleu*, le film de Josef von Sternberg. Aucune source. Il est annoncé que « *Marlene Dietrich chante à Berlin, Alexanderplatz* ». Vraiment ? Depuis 1928, cabarets et revues sont terminés pour elle. *L'Ange bleu* a été tourné en 1929-1930. En 1932, Marlene se trouve à Hollywood, où elle joue dans le nouveau film de Sternberg, *Blonde Vénus*. (Richard 2009)

Mais en leur donnant sens il les modifie ou du moins les infléchit puissamment.

Les distorsions entre le texte et l'image de ces deux séquences définissent la manière dont fonctionne toute la série *Apocalypse*. Les plans sont détournés pour être soumis à un discours préconçu, où se condensent les poncifs que les médias vulgarisent depuis un demi-siècle. (Richard 2009)

En retour, le commentaire se contextualise dans les images sur lesquelles il se pose et qui par le présupposé d'authenticité, de représentation réaliste dont elles sont porteuses en retire une pertinence, une légitimité dangereuse. Ainsi aussi, lorsque le commentaire pourra se substituer à l'image absente (archives manquantes), il sera dans un même mouvement implicitement cautionné par les images précédentes.

Ce cautionnement, cet effet de réel est problématique en ce que non seulement il voile les erreurs transmises par le texte mais il donne en outre une forte apparence d'objectivité à la vision subjective et fortement orientée des auteurs. Aussi de nombreuses critiques s'étonnant par exemple d'« une simplification caricaturale archaïque [...] de multiples approximations, contradictions, erreurs portant tant sur les événements que sur leur chronologie » comme de la pauvreté de l'analyse (notamment des conditions d'émergence du conflit mondial), ont dû reconnaître qu'il y avait là, induit, un gauchissement de l'analyse historique.

Sur l'arrière-plan économique et social de l'Allemagne, rien. Sur l'engrenage du système répressif mis en place dès février 1933, l'appui des grands intérêts industriels du pays au système nazi, l'élimination des opposants, le mouvement d'émigration de milliers d'Allemands, leurs appels à lutter contre le national-socialisme, rien. L'aide allemande et italienne aux partisans de Francisco Franco en Espagne, l'Autriche avant son annexion en 1938, et notamment l'assassinat du chancelier Engelbert Dollfuss, les tergiversations des gouvernements français et britanniques, la trahison de la France à l'égard de la Tchécoslovaquie, les indécisions du gouvernement polonais? (Richard 2009)

L'analyse critique permet ainsi de replacer le documentaire dans une perspective parfois aux antipodes des déclarations fracassantes des réalisateurs¹¹. Redevenue simple narration historiographique que d'aucuns jugent

¹¹ Daniel Costelle a également publié un livre de cette série télévisée, sous le même titre, aux éditions Acropole. Le livre est présenté ainsi : « [...] *Ceci est la véritable histoire de la 2ème*

contestable, il est regardé comme le support d'un « discours réactionnaire », usant de dangereuses approximations pour faire passer le message¹².

Un bilan plutôt négatif que viennent néanmoins tempérer des avis favorables, sinon enthousiastes. Tenant compte des critiques et les acceptant, des voix nombreuses au sein du corps enseignant notamment ont cru faire valoir que malgré tout, la série avait suscité un intérêt pour le fait historique de la part d'adolescents autrement foncièrement réfractaires à la

Le « film historique »

Avec « l'Armée des ombres » de Jean-Pierre Melville¹³ ou encore « Ridicule » du réalisateur Patrice Leconte¹⁴, nous sommes confrontés cette fois à une fiction, reconstitution ou plutôt reconstruction du passé¹⁵. Le contrat de véracité n'est ici qu'implicite, basé sur la force de contextualisation des images et du parti-pris de réalisme des auteurs (le réalisateurs et les experts historiens qui le secondèrent). Là se pose le problème de la *représentation* de l'histoire au

guerre mondiale, pour que les générations se souviennent de l'apocalypse [...]Le texte, d'une concision remarquable et d'une précision historique incontestable, laisse la place à l'émotion, et restitue avec justesse toute l'ampleur du conflit. Un livre choc, un document rare, d'une valeur historique et émotionnelle hors du commun [...]Un livre pédagogique et bouleversant, qui passe le témoin de la mémoire à toutes les générations. »

¹² « « Douce France » des années 30 regrettée, Vichy présenté de manière indulgente, sa responsabilité dans la déportation des Juifs de France éclipsée, partis de gauche accusés d'avoir permis l'arrivée au pouvoir des nazis, chambres à gaz et bombardements des villes allemandes juxtaposés : telle est la manière d'aborder l'Histoire d'une façon nouvelle » dans *Apocalypse*. » (Vincent Artuso, « Les dangereuses approximations d'« Apocalypse », *Rue89*, le 17 septembre 2009. <http://www.rue89.com/tele89/2009/09/17/les-dangereuses-approximations-dapocalypse-docu-de-france-2> [09.10.2009])

¹³ *L'Armée des ombres*, (1969) de Jean-Pierre Melville, d'après le roman de Joseph Kessel. Avec Lino Ventura, Simone Signoret et Paul Meurisse dans les rôles principaux. Analysé dans Delage/Guigeno 2004 : 79—99.

¹⁴ Film français de Patrice Leconte sorti en 1996, avec Charles Berling, Jean Rochefort Fanny Ardant et Judith Godrèche dans les rôles principaux. Le film se déroule dans le cadre de la France (Versailles et province) à la veille de la Révolution. Dans un livre de souvenir, « Je suis un imposteur » (Leconte 1998 :80ff) Patrice Leconte narre les conditions de réalisation de ce film (alors qu'il tournait simultanément une comédie moderne, « Les grands Ducs ») et précise qu'à ses yeux la reconstitution savante du cadre historique ne constituait pas, en tant que réalisateur, son objectif premier du réalisateur, mais ne faisait que servir de cadre à une intrigue.

¹⁵ Pour une analyse détaillée du travail de reconstitution historique dans le film « Ridicule » nous renvoyons à un article en cours de publication (Chemineau 2010). Il suffira ici d'en rappeler quelques enjeux.

cinéma. Parmi les études méthodologiques parues ces dernières années, la confusion est souvent faite entre représentation de l'histoire au cinéma et histoire du cinéma. Pour ce qui nous concerne ici on retiendra quelques études (Ortoleva 1991 ; Rother, 1991 ; Tsikounas 1994 ; Hennebelle 1992 ; Bourget 1992 ; Ferro 1993 ; Carnes 1995 ; De Baecque/Delage 1998 ; Burke 2001) et une synthèse (De la Bretèque 1992) qui permettent une mise au point. Dans une somme de 1276 pages qui est à ce jour l'étude la plus complète sur le sujet, François Amy de la Bretèque s'est interrogé sur la réception et les modalités de présentation de l'époque médiévale par le cinéma des XIXe et XXe siècle¹⁶. Les clés d'analyse proposées dans cet ouvrage (pour l'étude du film « Les visiteurs » de J. M. Poiré¹⁷ par exemple) valent aussi pour la représentation au cinéma d'époques ou de faits historiques différents.

En fait, le film historique ou « en costume » n'a pas bonne presse chez les historiens. Anachronismes patents et inévitables («anachronismes morphologiques » (Barthes 1957), fétichisme de l'objet (De la Bretèque 1992) etc. sont autant de raisons pour lui dénier toute valeur documentaire possible. De plus, et c'est là paradoxalement une de ses forces et de ses faiblesses en même temps, le film historique est pris plus que d'autres dans une contrainte de contextualisation insurmontable.

La contextualisation

Une différence fondamentale du film opposé à la source écrite est que celui-ci n'échappe jamais à la contextualisation. Bien sûr la thèse représentationnelle du discours qui considère que la langue dit le monde et assimile le langage au fonctionnement d'un code (Jakobson) doit être revue. Même les sources écrites ne peuvent pas compter sur l'existence de messages parfaitement préétablis, d'une transparence du discours, des échanges et de l'énonciation. De fait, le langage n'étant pas une nomenclature et la langue,

¹⁶ Amy de la Bretèque, François, 2004 : *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris : Honoré Champion (« Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge »). Compte rendu de l'ouvrage par Marie-Thérèse de Medeiros, « François Amy de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental* », *Cahiers de recherches médiévales*, Comptes rendus (par année de publication des ouvrages), 2004, mis en ligne le 30 novembre 2009. URL : <http://crm.revues.org//index116.html>. [8.1.2010].

¹⁷ *Les Visiteurs*, 1993, film français de Jean-Marie Poiré. Avec Christian Clavier, Jean Reno et Valérie Lemercier dans les rôles principaux. Ce film à grand succès ayant en partie pour cadre le Moyen-âge se prête particulièrement bien à l'étude des idées reçues sur l'époque médiévale au XXe siècle (Amy de la Bretèque 2004).

n'étant pas figurative, l'incompréhension et le malentendu, si l'on peut dire, sont l'une des formes les plus ordinaires de la communication humaine. Certes, aussi, lorsqu'une personne parle elle est située hic et nunc, elle ne se contente pas d'exprimer un contenu représentatif, mais elle donne tout en parlant d'un point de vue sur ce qu'elle dit, faute de mieux on dira qu'elle parle « de quelque part ». Ainsi une grande partie du sens n'est pas déposée dans les mots et le sens que va prendre telle ou telle phrase sera dépendante de son imbrication dans tel ou tel contexte.

Ainsi dans un texte publié dans la revue *Débat* en 1984 Georges Duby revenait sur son expérience de travail d'historien confronté aux médias de la télévision et du cinéma. Il nous confie ses espoirs et ses doutes surgis à l'occasion de sa collaboration à des projets filmiques en relation avec l'histoire (Duby 1984). L'enjeu était de toucher un plus vaste public que celui des historiens ou des lecteurs savants, tout en restant strict et exigeant en regard de la discipline historique. Parmi nombre de problèmes (lourdeur de la production filmique due aux coûts et aux impératifs de rendement etc.) nous allons en sélectionner un qui touche particulièrement la question de la nature même de la narration historique et des limites de cette narration lorsqu'elle est filmique. L'historien tente de comprendre son époque ou une société ancienne « ressemblant par bien des côtés à la nôtre puisqu'elle en est l'ancêtre, mais fort différente aussi ». Il lui faut accepter cependant que, tributaire des archives, celles-ci peuvent être lacunaires, ou présenter la société en question de façon biaisée. Pour combler ces « vides », il peut avoir recours à son imagination, mais de manière contrôlée. Ou « de se taire, s'il ne peut être sûr d'éviter [l'anachronisme] » (Duby 1984 : 232). Mais le cinéma pose de ce point de vue des problèmes insolubles. Comment poser un décor véridique lorsque les sources sont lacunaires ? Comment faire évoluer, bouger, se comporter les acteurs alors que l'on ne sait rien ou presque des postures, des gestes des femmes et des hommes de l'époque ? Comment produire des dialogues alors qu'il est impossible de reconstituer des paroles dont on a (et encore) que des traces écrites ? Etc.

Bref, conclut-il, comment dans un film tenir compte de ce savoir morcelé, comment avouer ses indéterminations sans détruire le pacte narratif ?

Anachronisme, contextualisation forcée, le film fait donc ainsi toujours « écran entre son référent historique et nous », il conviendrait justement pour résoudre le problème, d'utiliser comme le dit Marc Ferro (Ferro 1976) ce paradoxe. Ainsi le document « c'est la représentation qu'une époque donnée (celle de la réalisation) se fait d'une autre époque » (De la Bretèque 1992).

La troisième catégorie de documents filmiques à envisager, ce sont à la fois les films qui ne sont ni des documentaires, ni des films ayant pour sujet un fait historique, mais qui parce que produits à un moment donné de l'histoire en sont à la fois le reflet et les acteurs. Acteurs, parce qu'évoluant dans la sphère des productions culturelles, ils transportent, intègrent et commentent les débats de leur temps. Reflet, par la représentation du monde qu'ils véhiculent. Images, décors, mise en scène, langage, tous ces choix, conscients comme inconscients sont sources d'archive de l'époque qui les portent. Les cribles d'analyse sont les mêmes que pour ceux des deux premières catégories : il s'agit de se déprendre de l'illusion première que le cinéma transmet une réalité qui serait assimilable au réel, de se départir du regard précritique pour en mener une lecture soumise en permanence au contrôle permanent de l'analyse critique du média et de ce qu'il nous donne à voir. Il est cependant évident que chaque production filmique, documentaire ou film de fiction historique fait aussi partie de cette catégorie. Car au-delà même de son sujet propre toute production culturelle est fille et témoin de l'époque qui l'a vu naître. Ainsi « *Que la fête commence*¹⁸ » est aussi bien l'illustration de ce qu'un réalisateur des années 1975 voulait voir dans l'époque de la Régence¹⁹. De même « *La bataille d'Alger* », dont il a été question plus haut, bien que se parant de l'habit d'objectivité du documentaire – fiction, est un commentaire d'actualité (en 1966) sur un sujet brûlant, sur une histoire en train de se faire.

Source reconnue incontournable et unique de documents d'histoire, le cinéma demande pour devenir document pédagogique d'être soumis à une constante évaluation critique où, au-delà des images et de leur analyse, il faut faire entrer aussi bien les conditions de production, que les impératifs techniques, etc. A ce prix, qui rappelle que le cinéma, même d'actualité, n'est rien d'autre qu'une narration, à ce prix seulement il peut faire figure de document, au même titre que d'autres sources, secondaires ou primaires.

¹⁸ *Que la fête commence*, 1975, film historique français de Bertrand Tavernier, dont la trame se déroule sous la Régence (XVIII^e siècle) autour de l'épisode véridique de la *Conspiration de Pontcallet*, avec dans les rôles principaux : Philippe Noiret, Jean Rochefort et Jean-Pierre Marielle. Une clé d'interprétation possible serait l'assimilation du personnage du Régent (incarné par Philippe Noiret) au président Giscard d'Estaing, nouvellement élu, considéré à l'époque comme un dirigeant moderne comparé à ses prédécesseurs. Un clin d'oeil : Jacques Chirac, prête peut-être son nom à un des personnages secondaires, le chirurgien du Régent.

¹⁹ L'évocation de la Révolution Française à venir à la fin du film est symptomatique mais clairement décryptable.

D'ailleurs, le travail effectué dans les cours de civilisation n'ayant pas pour tâche majeure de créer un savoir encyclopédique, sur les réalités socio-culturelles de l'espace linguistique étudié, mais bien de fournir des clés d'analyses des documents disponibles, ce travail critique de décryptage des sources, de mise en lisibilité, peut-être mené avec profit dans une optique comparatiste et tirer parti de ce *regard étranger* par rapport à l'objet d'étude, qui lui est inhérent.

Bibliographie

- Albersmeier, Franz-Joseph, (éd), 1979. *Texte zur Theorie des Filmes*. Stuttgart: Reclam.
- Amy de la Bretèque, François, 2004. *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris : Honoré Champion (« Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge »).
- (Amy) de la Bretèque, François, 1992. « Le film en costume : un bon objet? », in : Hennebelle, Guy, (éd.), 1992. *Cinéma et Histoire*. Autour de Marc Ferro. CinémAction, N. 65 4^e trimestre 1992. Paris : Cinémaction-Corlet. 111–122.
- Barthes, Roland, 1957. *Mythologies*. Paris : Le Seuil.
- Bimbenet, Jérôme, 2007. *Film et histoire*. Paris : A. Colin.
- Bourget, Jean-Loup, 1992. *L'histoire au Cinéma*. Le passé retrouvé. Paris: Gallimard.
- Burke, Peter, 2001. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca: Cornell University Press.
- Carnes, Mark C., (éd.), 1995. *Past Imperfect*. History according to the movies. New York: Henry Holt an Company, Inc.
- Chartier, Roger, 1989. « Le Monde comme représentation », in : *Annales ESC*, vol. 44/6, 1505-1520.
- Chartier, Roger, 1998. « Le monde comme représentation », in : Roger Chartier, 1998. *Au bord de la falaise*. L'histoire entre certitudes et inquiétude. Paris : Albin Michel, pp. 67-86.
- Chemineau, Manuel, 2010. « „Ridicule“. Le XVIII^e siècle au cinéma », in : PaHst/Brest, (éd.), [en cours de publication].
- Chemineau, Manuel, 2010. « *La Nature, 1873–1914* ». Vulgarisation scientifique au XIX^e siècle. Vienne : LitVerlag.
- Daniel, Ute, 2002. *Kompendium Kulturgeschichte*. Frankfurt a. M : Suhrkamp.

- De Baecque, Antoine/Delage, Christian, (éds), 1998. *De l'Histoire au cinéma*. Bruxelles: Complexe.
- Delage, Christian/Guigeno, Vincent, 2004. *L'historien et le film*. Paris : Gallimard.
- Duby, Georges, 2004 [1984]. « L'historien devant le cinéma », in : Delage, Christian/Guigeno, Vincent, 2004. *L'historien et le film*. Paris : Gallimard, 227-235.
- Ferro, Marc, 1976 : Analyse de film, analyse de société. Paris : Hachette.
- Ferro, Marc, 1993. *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard.
- Frat, Muriel, 2009. « Apocalypse : l'histoire triomphe à la télé », in : *le Figaro*, 23/09/2009.
<http://www.tvmag.com/programme-tv/article/documentaire/47209/apocalypse-l-histoire-triomphe-a-la-tele.html> [22.12.2009].
- Garçon, François/Sorlin, Pierre, 1992. « Marc Ferro, de Braudel à *Histoire Parallèle* », in : Hennebelle, Guy, (éd.), 1992. *Cinéma et Histoire*. Autour de Marc Ferro. CinémAction, N. 65 4^e trimestre 1992. Paris : Cinémaction-Corlet. 45ff.
- Ginzburg, Carlo, 1991. « Représentation: le mot, l'idée, la chose », in : *Annales. ESC*, Vol. 46/6, 1991, 1219-1234.
- Hartog, François, 2003. *Régimes d'historicité*. Présentisme et expérience du temps. Paris : Le Seuil.
- Leconte, Patrice, 1998. *Je suis un imposteur*. Paris : Flammarion.
- Mandrou, Robert, 1958. « Histoire et cinéma », in : *Annales. ESC*, Vol. 13/1, 1958, 140–149.
- Ortoleva, Peppino, 1991. *Cinema e storia*. Scene dal passato. Torino: Loescher.
- Ory, Pascal, 2008. *L'histoire culturelle*. Paris : P.U.F.
- Pithon, Rémy, 1995. « Cinéma et histoire : bilan historiographique », in: *Vingtième Siècle*. Revue d'histoire. N°46, avril-juin 1995, 5-13.
- Poirrier, Philippe, 2004. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. Paris : Le Seuil.
- Pudowkin, Wsewolod I., 1928. „Filmregie und Filmmanuskript“, in: Albersmeier, Franz-Joseph, (éd), 1979. *Texte zur Theorie des Filmes*. Stuttgart: Reclam, 73ff.
- Richard, Lionel, 2009. « *Apocalypse* ou l'histoire malmenée », in : *Le Monde diplomatique*, 11/2009, 3.
<http://www.monde-diplomatique.fr/2009/11/RICHARD/18420> [17.01.2010].
- Rother, Rainer, 1991. *Bilder schreiben Geschichte*. Der Historiker im Kino. Berlin: Wagenbach.

- Tsikounas, Myriam, 1994. « L'histoire de France au cinéma (Pierre Guibbert et Marcel Oms) », in : *Réseaux*, Vol. 12 n.64, 183-185.
- Vovelle, Michel, 1999. « Histoire et représentations », in : Ruano-Borbolan, Jean-Claude, (éd.), 1999. *L'histoire aujourd'hui*. Nouveaux objets de recherche. Courants et débats. Le métier d'historien : Auxerre : Sciences humaines Editions, 45-49.

**Andrea Vitali e l'immagine della provincia lombarda.
Un possibile utilizzo del testo letterario nella
*Landeswissenschaft***

Fabio LONGONI, Wien

“Nei paesi la vita è sotto la cenere. Per vivere come si vorrebbe da giovani ci vuole denaro; e di denaro ne corre poco. Allora si gioca per moltiplicarlo e si finisce per fare del gioco un fine, una mania nella quale si stempera la noia dei pomeriggi e delle sere. Non ci si accorge che a due passi, fuori dalle finestre, c'è lago e campagna. Si sta legati ai tavoli a denti stretti e neppure si pensa che lo studio, o un mestiere qualsiasi, potrebbe rompere quell'inceppo che si maledice e si adora, e si apre una strada nel mondo a chi nascendo si è trovato davanti l'acqua del lago e dietro le montagne, quasi a indicare che per uscire dal paese bisogna compiere una traversata o una salita, fare uno sforzo insomma senza sapere se ne valga la pena.”
[Chiara 1962: 14]

Introduzione

Chiunque prenda in esame i programmi, e soprattutto la prassi della *Landeswissenschaft* (LW) in molti atenei austriaci o tedeschi, può giungere inevitabilmente ad un'amara conclusione: sebbene la discussione su obiettivi e metodi della disciplina sia in corso ormai da almeno quarant'anni, e benché in molti casi si sia giunti all'istituzione di nuove e specifiche cattedre, o addirittura di nuovi indirizzi di laurea, in tanti istituti permane la realtà di un insegnamento non di rado tollerato o comunque percepito ancor oggi come sostanzialmente accessorio alle attività della *Sprachwissenschaft*, della *Literaturwissenschaft* o addirittura della *Medienwissenschaft*. Per intenderci, quella che qui si vuole sottolineare è la situazione pratica e non di certo quella teorica

che invece presenta agli studiosi la *LW* come una disciplina che ha saputo ritagliarsi spazi propri, evolvendosi in un elemento portante, autonomo e significativo dell'insegnamento delle lingue straniere.

A ben vedere, quasi ogni facoltà umanistica offre insegnamenti di *LW*¹, tuttavia non è sempre chiara la funzione ed il ruolo effettivi che ad essi viene assegnato nella formazione culturale e professionale degli studenti e dei laureati che ogni anno escono dalle università. Forse è semplicemente mutato l'approccio con cui negli istituti viene giudicata la presenza della *LW*. In anni non lontani, il tentativo d'assegnare uno spazio più adeguato alla materia, definendone metodi e campi di ricerca, aveva dato spazio a discussioni proficue, non di rado anche conflittuali, soprattutto per il diffuso tentativo d'affrancare, o meglio di svezzare la materia dalla filologia. Negli ultimi tempi invece, quasi tutto sembra tacere. La mia sensazione è che si sia scelto il cammino contrario, ovvero quello della non comunicazione tra i vari settori degli istituti, e che quindi abbia trionfato la volontà più o meno inconscia, di gettarsi a capofitto sulla strada della specializzazione (non importa se nel campo della *LW*, *Sprachwissenschaft*, *Literaturwissenschaft*, *Medienwissenschaft*). Se così, da un lato s'è innegabilmente perso lo sguardo d'insieme, dall'altro il disinteresse generale ha trovato riscontro forse anche in ragioni pertinenti al cosiddetto quieto vivere. Il precetto d'evitare accuratamente di lasciarsi coinvolgere in discussioni che potrebbero aumentare la già alta conflittualità, o a mettere alla prova i difficili equilibri tra colleghi, pare essere sempre più diffuso ed accettato. In altri termini, le varie discipline (e a mio parere soprattutto la *LW*) hanno finito col mutarsi in perfette *separate in casa*, mentre si diffonde appunto a macchia d'olio la volontà o la prassi di non intromettersi nelle ricerche e nelle specializzazioni altrui. Soffermandosi sugli sviluppi più recenti all'interno delle facoltà (e ad essi l'applicazione della convenzione di Bologna con tutte le proteste studentesche ormai strettamente correlate, ha dato di sicuro un notevole contributo) sembra veramente di trovarsi in presenza d'un *patto di non belligeranza* decretato da insegnanti e da ricercatori della *Sprachwissenschaft*, *Literaturwissenschaft*, ma anche della *Sprachausbildung*. A mio modo di vedere, la discussione - non nelle attività di pubblicazione - ma nella prassi degli istituti, se non propriamente arenata, è comunque giunta ad un momento di stanca. Nessuno mette più in dubbio l'esistenza o la realtà della *LW*, ma la prassi diffusa è quella di non immischiarsi troppo con essa.

¹ I nomi con cui essa viene offerta non sempre coincidono. Nella pratica viene comunque intesa la medesima disciplina.

Oltre a tutto, è indubitabile che per molti insegnanti di discipline umanistiche permane comunque la convinzione che la *LW* resti una materia finalizzata alla definizione e all'offerta di nozioni, informazioni utili (ma non indispensabili) agli studenti delle proprie materie. Questo approccio è visibile a volte negli studiosi di letteratura, insegnamento per il quale non di rado vengono utilizzate in maniera accessoria delle informazioni relative al Paese, alla società, al momento storico nel quale un'opera letteraria è stata prodotta. Senza alcuna volontà polemica e passando ora al contenuto più specifico del presente articolo, mi piacerebbe per così dire ribaltare tale concezione, proponendo l'utilizzo di un'opera letteraria (ma anche di composizioni artistiche di generi differenti) al contrario per definir meglio l'immagine di un'entità territoriale, analizzata secondo le metodologie della *LW*. Nel caso presente il tema da sviluppare sarà quello dell'immagine del Lario e della provincia lombarda nella prosa di Andrea Vitali.

Dato lo spazio limitato concesso a questo testo, accennerò solamente alle attività alle quali potrebbe essere dato sviluppo alla luce di tale proposta di capovolgimento del rapporto letteratura e *LW*. In pratica, l'attività di ricerca così intesa potrebbe essere suddivisa in tre momenti distinti. All'inizio, mediante la lettura e lo spoglio attento dei contenuti, verrebbe vagliata l'immagine specifica e implicitamente documentaristica di un'entità territoriale - per così dire - tabulando tutti gli elementi che un particolare autore di un testo letterario ha utilizzato per descrivere un paesaggio, o una società² nel suo insieme. In seguito, o meglio parallelamente, andrebbe individuata e descritta la realtà della medesima area, operata però secondo i metodi e le finalità della *LW*. Infine il lavoro di confronto tra le due immagini definite in precedenza permetterà il riconoscimento di coincidenze, o invece di differenze più o meno grandi tra la realtà e gli elementi scaturiti dall'analisi dell'opera letteraria. In altri termini, l'opera letteraria, soprattutto se ambientata in un preciso contesto territoriale, aiuterà alla focalizzazione e alla definizione più nitida di un'area specifica.

A ben vedere, tale genere di attività, pur con differenti denominazioni o finalità è già stata praticata da molto tempo. Per limitarsi ad un esempio, potrei citare il caso di Emilio Sereni, che pubblicando nel 1982 la *Storia del paesaggio agrario* italiano [Sereni 1982], in più occasioni aveva concretizzato l'immagine complessiva delle campagne italiane anche attraverso il confronto di prodotti artistici con la realtà del territorio. In questo volume tra l'altro,

² È perciò chiaro che in questo contesto ci si riferisce sempre ad opere letterarie che trasfigurino però entità territoriali reali e non fittizie.

veniva presentato il mutamento e la metamorfosi del paesaggio, osservando ed analizzando come esso fosse stato rappresentato nei dipinti di grandi artisti del passato. In pratica, quello che quasi sempre non rappresentava altro che lo sfondo d'una tela diveniva invece un elemento incredibilmente prezioso per ricostruire il paesaggio ancora esistente, oppure al contrario quello ormai scomparso pure dagli archivi storici. L'accostamento tra gli sfondi dei dipinti e la realtà, permetteva a Sereni la ricostruzione precisa e di grandissimo interesse per gli studiosi, dell'immagine presente e passata di determinate entità regionali italiane.

Nello studio della *LW* ritengo possa essere fatto il medesimo lavoro con tante opere letterarie, nelle quali i cosiddetti fondali compositivi, possono contribuire alla definizione dell'immagine del territorio, mostrandosi di grande importanza, soprattutto quando documenti di altro genere siano dispersi o poco obiettivi.

Rispetto alla tematica dell'immagine del Lago di Como³, l'attività proposta potrebbe sicuramente incentrarsi anche sulle opere musicali di Davide Van De Sfroos [Longoni 2002], o appunto su quelle letterarie di Andrea Vitali. La loro ricchezza di particolari, di dettagli specifici e di descrizioni, permette infatti l'elaborazione e l'approfondimento degli aspetti del divenire di un'area alpina rappresentata nell'arco di almeno cinquant'anni.

1. La produzione letteraria di Andrea Vitali

Andrea Vitali, nato a Bellano sul lago di Como, dove tuttora esercita la professione di medico di base, nell'ultimo decennio s'è profilato tra i più noti scrittori italiani. Le sue vicende di provincia, così ben congegnate e piacevolmente scanzonate, hanno raccolto attorno alla sua produzione un vasto pubblico di appassionati e di estimatori. In breve tempo, un narratore fino ad

³ Se si volesse ricostruire l'immagine del Lario nel periodo del turismo cosmopolita britannico di inizio '900, un lavoro molto interessante potrebbe essere quello d'analizzare e confrontare alla realtà il romanzo anonimo *Madame Solario*, pubblicato negli Stati Uniti ed in Inghilterra nel 1956, ed attribuito con qualche forzatura nientemeno che a W. Churchill. In esso appare una particolare società, nobiliare e altoborghese, che trascorrendo periodi di vacanza e di ozio in Italia, portava con sé tutta un'immagine etnocentrica inglese ed esotica rispetto ad un territorio (Bellagio, Cadenabbia ed il Lago di Como in generale) e ad una popolazione italiana dalla quale viveva però assolutamente schermata negli spenditi hotel ora purtroppo semiabbandonati. In questo caso, mediante l'analisi di un romanzo si contribuirebbe a portare alla luce quell'immagine che si sa che sia esistita, ma della quale sono state cancellate tracce di tipo archivistico.

alcuni anni fa praticamente sconosciuto, ha saputo ritagliarsi uno spazio significativo nel panorama letterario italiano⁴.

Senza dubbio, se le attività sapienti di una macchina pubblicitaria ben oliata hanno portato finalmente a conoscenza del lettore i romanzi del medico bellanese, dall'altra un contributo fondamentale alla notorietà è da attribuire anche al lungo elenco di premi vinti o alla partecipazione ad un vasto numero di concorsi. Per limitarsi solo ad alcuni esempi, si va dai premi Montblanc, Piero Chiara, Grinzane Cavour, Bruno Gioffrè, Dessi, Bancarella, Ernest Hemingway, fino al premio Boccaccio per l'opera omnia e la presenza quale finalista allo Strega del 2009⁵. Con le sue storie e con i suoi personaggi, Vitali ha fatto conoscere a migliaia di lettori un'area italiana geograficamente eccentrica come quella del lago di Como, contribuendo anche a trasfigurarne e formarne un'immagine non di rado indimenticabile.

In molti articoli, soprattutto giornalistici, la produzione di Vitali viene spesso e quasi automaticamente avvicinata a quella di Piero Chiara. A mio modo di vedere, tale operazione è alquanto arbitraria. Di sicuro per tutti e due gli autori, la vita di provincia, con i suoi ritmi lenti, con i suoi pettegolezzi e gli amori più o meno celati, costituisce un punto centrale della narrazione. Il lago poi, o meglio i laghi (il Lario per Vitali e quello Maggiore per Chiara) costituiscono un elemento vitale nel dipanarsi delle vicende. Un sottile lembo di terra tra l'acqua e la montagna racchiude e trattiene tutta una congerie di individui e di esistenze umane. Le coincidenze tra i narratori si fermano però qui, mentre risalta la difformità con cui essi percepiscono i propri personaggi (gli occhi del medico per Vitali, quelli del cancelliere di tribunale e gran frequentatore di caffè per Chiara).

Analoghe differenze possono essere individuate anche rispetto ai moduli compositivi e stilistici dei due autori. Le pagine di Chiara preparano mediante l'utilizzo sapiente della *suspense*, il sorprendente scioglimento della vicenda contenuto non di rado effettivamente nella pagina finale⁶; in altri termini questo scrittore si serviva di un modulo compositivo tendenzialmente lineare, mentre le pagine di Vitali si mostrano costruite quasi sempre con un montaggio alternato tra diversi avvenimenti paralleli, e sono vulcaniche per la

⁴ In Germania negli ultimi anni, la casa editrice Piper ha pubblicato la traduzione di alcuni romanzi di Andrea Vitali. A ben vedere, non si tratta però dei migliori. Inoltre sono discutibili tanto i titoli in lingua tedesca, quanto i richiami assolutamente arbitrari al mondo di provincia creato da Giovanni Guareschi.

⁵ Tra i finalisti Vitali s'è aggiudicato l'ultimo posto, essendosi purtroppo presentato con uno dei suoi romanzi più fiacchi: *Almeno il cappello*.

⁶ Queste considerazioni valgono soprattutto per i racconti.

ricchezza di dettagli, azioni, avvenimenti. Penso quindi che l'avvicinamento tra i due autori risponda più a ragioni di tipo pubblicitario - ha permesso infatti di conquistare facilmente a Vitali i vecchi lettori di Piero Chiara - che non a motivi letterari e stilistici autentici.

2. L'autore e il suo microcosmo

Senza dubbio una delle principali caratteristiche riscontrabili nelle opere di Vitali è la scelta d'ambientare senza eccezioni la narrazione nell'area del Lago di Como. Forse anche perché - a detta dello stesso Vitali - poco amante dei piccoli o lunghi viaggi, l'autore ha creato un microcosmo completo ed in fondo autosufficiente attorno alla cittadina di Bellano. Di sicuro, se i personaggi sono totalmente frutto della sua fantasia, luoghi e avvenimenti sono invece descritti e presentati come reali. D'altra parte però, i protagonisti delle vicende concentrano in sé caratteri e soprattutto comportamenti che rispecchiano a volte mentalità e subculture piuttosto diffuse nella medesima area. Il senso dell'esistenza autarchica prevale in ogni istante e se molto spesso Vitali cita paesi, frazioni e città comunque vicine, in effetti Bellano rappresenta una monade parzialmente chiusa ed autosufficiente.

In questa ormai lunga serie di romanzi, i richiami di tipo geografico-spaziale sono certamente ben numerosi e ovunque presenti. Gli elementi che ci vengono offerti sono essenziali, sia che si tratti della descrizione d'una città, ad esempio Lecco o Bergamo, oppure d'una frazione o d'un piccolo centro. Non raramente poi, sono le rappresentazioni veloci d'una piazza, una via o d'un vicolo buio ed abbandonato, insieme ad indicazioni meteorologiche a fornire al lettore delle informazioni comunque sufficienti per ricavare un'idea dei luoghi nei quali avvengono le vicende narrate. Ad esempio l'arrivo dell'inverno a Bellano, è molto aderente alla fredda realtà lombarda.

Il gennaio del 1962 era cominciato all'insegna del gelo. L'intero lago di Como per qualche giorno era sembrato appartenere a un pianeta di ghiaccio, ibernati persino i rumori e le scarse parole che la gente si scambiava per strada. Poi era arrivato il phön e aveva squassato quell'irreale immobilità: aveva soffiato tre giorni, continuo e violento. Infine, la sera del terzo, si era acquietato. Dalla superficie del lago era scomparsa la cresta spumosa dell'acqua sollevata dal vento. Ne aveva preso il posto un'onda continua, lunga e morbida, che si frangeva sulla riva con poco rumore. (Vitali 2004a: 9)

Nell'economia delle opere di Vitali risultano fondamentali pure le ambientazioni temporali. La caratteristica che balza immediatamente all'occhio, è la volontà di rifiutare la contemporaneità, privilegiando per le vicende narrate invece un passato abbastanza vicino; a grandi linee delimitabile dal primo dopoguerra fino alla metà degli anni '70, con una particolare predilezione per gli eventi del ventennio fascista. Ambientare le proprie storie in questo arco temporale concede allo scrittore una maggiore libertà inventiva e - particolare non trascurabile - in un piccolo comune dove tutti si conoscono, lo protegge dalla possibilità non sempre piacevole che qualcuno ancora vivente possa riconoscersi in un personaggio particolare, soprattutto se dai caratteri negativi. Inoltre la tematica del fascismo si rivela preziosa per stigmatizzare sia gli aspetti tronfi ed altisonanti del regime spesso identificato nei testi nelle discutibili o bislacche attività del podestà e dei segretari fascisti, sia ancor di più i comportamenti poco cristallini di troppi abitanti che con il regime cercavano abilmente d'*arrangiarsi*. L'illustrazione e qualche volta la critica aperta dell'opportunismo trovano infatti una collocazione importante all'interno della narrazione.

In effetti, le opere di Vitali esisterebbero difficilmente senza la presenza di alcuni elementi, rappresentati da quelli che definirei qui come i motori delle vicende, ovvero i fattori che in modo tanto vario quanto eterogeneo riescono a mettere o a mantenere in movimento tutta la società bellanese. In altri termini, in una collettività periferica e provinciale, dove sembra, almeno apparentemente, che non succeda quasi nulla, queste componenti permettono al contrario ai protagonisti di vivere - sotto la cenere - un'esistenza al contrario intensa. Esaminiamo ora alcuni di questi stimoli, avendo l'accortezza di suddividerli in due gruppi distinti, quello degli elementi per così dire strutturali e quello invece più propriamente connesso ai valori sensuali e sentimentali.

Nel microcosmo bellanese la descrizione di tali strutture occupa un ruolo veramente irrinunciabile. Per iniziare infatti Vitali in molti casi puntualizza l'interesse per la politica sia nazionale o internazionale, ma soprattutto pone l'accento sull'impegno a livello locale per partiti che in fondo rappresentano la possibilità d'aggregazione dei singoli cittadini attorno a qualche elemento locale, oppure a partiti tradizionali o al contrario dall'esistenza effimera (ad esempio il PCI o invece il PSIUP). Alla stessa maniera la società viene posta in movimento pure da ulteriori strutture siano esse quelle della scuola oppure dell'immigrazione di italiani dal sud (ma più spesso anche semplicemente dai piccoli centri attorno a Bellano), illustrando così un mondo fatto anche di rapporti con l'esterno, con il mondo lontano, ad esempio con la Sicilia o la Sardegna dei marescialli dei carabinieri.

Altri motori utili a rinsaldare i rapporti comunitari, o al contrario idonei al creare divisioni tra le famiglie sono le tematiche relative al fenomeno del contrabbando che negli anni centrali del secolo scorso ha segnato profondamente le vicende dell'area lariana ed alpina in generale. Inoltre il denaro e la volontà di accumulo rappresenta a volte l'unico interesse e l'unico motore di personaggi specifici. La musica poi, da intendersi come partecipazione alle bande di paese, costituisce lo stimolo di molte storie e soprattutto del romanzo *Almeno il cappello*. Infine tra gli interessi che possono dare spessore ai personaggi, ma anche all'interiorità della vita di provincia, vanno sottolineati quelli per la caccia e la pesca, attività che non rappresentano soltanto un passatempo, quanto piuttosto una forma di vocazione che può colpire qualsiasi componente della società, sia esso il podestà oppure l'arciprete e dove il loro esercizio coincide spesso con le attività di fuga da figure particolari di guardiacaccia e guardiapescia, e in questo senso nemmeno le mura della chiesa offrono asilo.

La lepre approfittando del trambusto, fuggì tra i banchi e si rifugiò in fondo alla chiesa. [...] Terminata la cerimonia ed esauriti gli atti formali, don Vitali accompagnò i due sposi verso l'uscita [...]. Poi filò in sacrestia [...]: nel coro di evviva e urrà si inserirono i guaiti sommessi dei cani dell'Airoldi che, impassibile all'imbocco del sentiero per Noceno, attendeva ancora l'arrivo della lepre. Non poteva immaginare che il selvatico stesse per finire le sue ore sotto le mazzolate di un manico di scopa manovrato con abilità dal signor prevosto. (Vitali 2007: 13)

Passando adesso agli elementi più propriamente connessi ai sentimenti, nel microcosmo di Vitali rivestono un ruolo fondamentale i pettegolezzi, le piccole invidie di paese o dei luoghi di lavoro. Altro stimolo è rappresentato dall'ingenuità di alcuni personaggi così come non di rado dalla loro stupidità che però, soprattutto quando si unisce alla cosiddetta originalità e balordaggine, porta alla luce comportamenti irrazionali che riescono comunque a dare vivacità alle vicende raccontate.

In verità questi motori delle vicende bellanesi sono sempre molto materiali, anche quando invece paiono in apparenza teoricamente trascendenti; un esempio è quello della religiosità presentata da Vitali secondo tutte le sfaccettature possibili, ovvero dal sentimento religioso provato e vissuto con onestà fino alle forme mistico-maniacali e fittizie che permettono però al singolo la creazione di riti tranquillizzanti necessari per superare le traversie della vita.

Sempre per quanto concerne i sentimenti sembra che due di essi prevalgano sugli altri. Si tratta del senso della morte, più o meno incombente, e quello veramente onnipresente del richiamo alla sessualità.

Nel primo caso la morte indirizza le vicende con intensità mostrandosi in ogni sua forma, da quella della malattia, della morte improvvisa, ma anche nella tematica ricorrente dei funerali che non di rado assumono il significato di profonda catarsi collettiva. Ad esempio in *Dopo lunga e penosa malattia*, il gusto dell'autore diventa quasi *gotico*.

L'angelo della morte era una statua opera di uno scultore locale dell'Ottocento. [...] Le piogge e il vento avevano scurito il marmo, una sorta di muffa verde era cresciuta su tutta la sua figura, il profilo delle ali era sbrecciato. Il viso aveva un aspetto infernale, sembrava che avesse occhiaie nere, profonde. Testimoniava un dolore inguaribile, una paura senza soluzione. [...] Lo sguardo del dottore spaziò per il cimitero. Era tutto in disordine, il vento aveva buttato in giro i fiori, rami secchi si erano accumulati ai bordi dei vialetti insieme con qualche cartaccia. Si sentiva la musica fessa di un vaso che, da qualche parte, veniva sbattuto qui e là. (Vitali 2008: 79)

Ma dove Vitali lascia il segno è nell'illustrazione dei comportamenti sessuali connessi appunto ad un microcosmo nel quale spesso la moralità corrente ed i controlli della chiesa cattolica spingono i singoli a nascondersi ed a privilegiare gli aspetti della doppia morale. La sessualità è presentata in tutti gli aspetti, siano questi connessi a comportamenti puberali, scanzonati, morbosi o addirittura autolesionistici, mentre uno spazio fondamentale viene concesso alla descrizione dei bordelli o ai *casini* di venerata memoria negli anni precedenti la legge Merlin.

Era un locale di piccole dimensioni, accogliente, intimo. Non c'erano lampadari ma quattro abat-jour in stile orientale agli angoli della stanza: quella luce discreta aveva un effetto conturbante. Lungo le pareti era un susseguirsi di divanetti e poltroncine, mentre sul pavimento erano buttati tappeti e cuscini decorati con motivi erotici. In una sorta di gioco delle ombre cinesi, il soffitto era popolato da figure che andavano e venivano secondo i movimenti di clienti e ragazze. (Vitali 2007: 69)

Nella descrizione della sessualità non va dimenticato l'elemento forte della semplice animalità vitale così come è ben visibile in Amleto Selva, il protagonista del *segreto di Ortelia*, alle prese con una servetta, solo apparentemente restia alla sua corte poco idilliaca.

“Cosa fate?” chiese Betta senza alcuna nota di allarme nel tono.

“Vorrei mostrarti una cosa”, spiegò il macellaio. “Di là.” E indicò alla ragazza una sorta di ufficetto dove faceva i conti e schiacciava i pisolini. Betta lo seguì.

Non appena dentro, Amleto allungò una delle sue enormi mani, ancora inzaccherata di sangue, sulle natiche della ragazza, secondo l'uso appreso quand'era sensale di bestiame e seguendo la tempesta di emozioni che in quel momento gli stava facendo ribollire il sangue. (Vitali 2007: 35)

Comunque sia, proprio all'interno della comunità bellanese trasfigurata da Vitali si nota l'interagire assolutamente perfetto di decine e decine di personaggi che a volte si comportano come singoli, ma pure come rappresentanti delle istituzioni alle quali appartengono. L'autore si serve spesso dei cosiddetti ruoli istituzionali ai quali, oltre a tutto in un piccolo paese, vengono attribuite delle funzioni anche più grandi di quelle che sarebbe lecito aspettarsi. Tra queste cariche i sindaci e podestà, ma anche i segretari comunali divengono veramente insostituibili. In effetti, nella piccola società descritta i segretari fascisti, i segretari delle sezioni locali dei partiti, così come il medico condotto, i medici e le suore dell'Ospedale Umberto I, oppure il farmacista, il notaio, ma anche il guardiacaccia e il guardiapescia, i ferrovieri e non ultimi i macellai (che sono veramente descritti alla stregua di un'istituzione), non sono solamente delle caselle intercambiabili nella narrazione quanto piuttosto delle tessere indispensabili per la raffigurazione del mosaico di Bellano e del suo lago.

A questa serie di personaggi istituzionali se ne aggiungono altri meno tipizzati, e che rappresentano comunque una gran parte dei protagonisti delle vicende di Vitali. In questo senso possono essere annoverate l'impiegata del Comune di Bellano come la zitella Iole Vergara, oppure ancor di più la spesso presente bella di paese, ad esempio la modista Anna Montani, sogno erotico nemmeno troppo nascosto di tutti i cittadini maschi.

Con occhio di rapina l'Accadi aveva visto la signora Anna Montani, modista, avvicinarsi al drappello dei curiosi.

Controvento camminava.

Il vestito di cotonina leggera che indossava aderiva al suo corpo come una seconda pelle, descrivendone tutte le pienezze e gli avvallamenti. Al maresciallo corse l'acquolina in bocca e masticò una parolaccia. [...] Sembrava Silvana Mangano, attrice che il maresciallo aveva visto in *Riso amaro*. Più piccola forse ma curve, curvette e dossi davano comunque la vertigine. (Vitali 2008a: 15-16)

O anche il tipo strano, il piccolo delinquente, come viene presentato nel suo ultimo romanzo un abile borseggiatore dall'animo buono, il Pianista ovvero.

Il Pianista scende dal treno che proviene da Sondrio. Una volta sul marciapiede guarda in su. Soltanto allora si rende conto che c'è una sola stella in cielo e per il resto nuvolaglia. Per lui fa lo stesso. L'importante è che ci sia in giro gente, bordello, confusione. È la sera del 5 gennaio 1966, festa dei Re Magi a Bellano. Fiere, feste di paese sono il suo pane. È lì per quello. Mica per la festa. Per il bordello, la confusione. La possibilità di rubare qualcosa, portafogli, orologi, magari un motorino, vedrà.

Lo chiamano Pianista per via delle mani magre, dita affusolate. Il resto, la scoliosi, il naso a becco, i capelli neri lunghi e untati, non conta. Un ladro si misura dalle mani. (Vitali 2009a: 9)

E per finire, grande spazio viene concesso alle prostitute più o meno di buon cuore, o al fidanzato dai modi volgari e quindi da non mostrare in pubblico, che Vitali sa descrivere veramente bene con velocissime pennellate che lasciano il segno.

[...] Iride s'era ben guardata dal presentarlo ai colleghi d'ufficio e al segretario. La sola Iole l'aveva visto da vicino una volta, mentre passava davanti al piazzale di parcheggio delle corriere, fuori dalla stazione. Eugenio stava orinando contro il muro per nulla preoccupato che fossero le due del pomeriggio e dei bambini giocassero lì vicino. (Vitali 2004a: 47)

3. Conclusioni

Proprio all'inizio di questo articolo cercavo di illustrare la possibilità del servirsi di un testo letterario all'interno della *LW*. In sintesi, la presenza di elementi descrittivi concernenti un ambiente o una particolare società, anche se trasfigurati nell'opera letteraria potrebbero rivelarsi molto utili sotto l'aspetto documentaristico per una definizione migliore di un'area territoriale, avendo l'attenzione di metterli a confronto od integrarli a quelli individuati parallelamente mediante l'applicazione delle metodologie di norma utilizzate per la *LW*. Senza dubbio alcuni autori si prestano meglio di altri per tale tipo di attività. Per quanto concerne Andrea Vitali sono individuabili elementi tanto a favore quanto contrari ad un uso dei suoi romanzi in tal senso. Per quanto concerne i primi si potrebbero citare le descrizioni ad esempio di tipo meteorologico e climatico. Ci troviamo di fronte spesso all'illustrazione precisa degli inverni, dei venti periodici come la *brevia* e il *tivàn*, del lago e delle sue atmosfere. Analogamente preziose possono rivelarsi le indicazioni relative ai quartieri di Bellano siano essi nella zona vecchia, vicino al fiume Pioverna oppure le frazioni delle aree vicinali.

Ma forse dove troviamo maggiori suggerimenti è nei personaggi e nei caratteri che non di rado rispecchiano una mentalità diffusa nell'area studiata. Si tratta, ma non sempre di persone di rispetto quali gli industriali, il notaio, il medico condotto, il sindaco, ma anche i balordi di paese che comunque concorrono ad indicarci quanto la vita sia effettivamente pulsante e quanto l'interesse per i beni materiali possa rivelarsi indispensabile non solo come motore della storia, ma pure come descrizione della realtà della vita sul territorio. Il confronto tra dati sussunti dalla letteratura e quelli invece ricavati dall'esame di strutture sociali e senza dubbio pure culturali permette così di mettere a fuoco la realtà sfaccettata dell'area del lago di Como, mettendone a fuoco un'immagine nella quale elementi non tanto letterari, quanto documentaristici contribuiscono a mostrarci appunto un affresco ben definito e ricco illuminando le zone lasciate in ombra dalla sola indagine operata secondo i soli metodi della *LW*.

Passando invece ai punti che potrebbero rendere di non sempre agile utilizzo le opere di Vitali, si potrebbe sottolineare la presenza talvolta di descrizioni troppo generiche dei luoghi, o di fatti storici che invece lo sono soltanto in apparenza, poiché invece frutto di fantasia, e che quindi vanno vagliati con attenzione e senza fidarsene troppo.

In altri termini, l'uso documentaristico della letteratura, nel caso di questo autore, può contribuire comunque alla descrizione e all'analisi più

approfondita del territorio di Bellano e del lago di Como e della popolazione che vive sulle sue sponde.

Bibliografia

- Anonimo, 2003. *Madame Solario*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- Chiara, Piero, 1962. *Il piatto piange*. Milano: Mondadori.
- Longoni, Fabio, 2002. “Davide Van De Sfroos il dialetto lombardo e la produzione musicale”, in *Quo vadis Romania?* 20, 50-71.
- Sereni, Emilio, 1982. *Storia del paesaggio agrario*. Bari: Laterza.
- Vitali, Andrea, 1992. *Il meccanico Landru*. Milano: Camunia.
- Vitali, Andrea, 1994. *A partire dai nomi*. Napoli: Liguori.
- Vitali, Andrea, 1995. *L'ombra di Marinetti*. Lecco: Periplo.
- Vitali, Andrea, 2001. *L'aria del lago*. Torino: Nino Aragno.
- Vitali, Andrea, 2003. *Una finestra vista lago*. Milano: Garzanti.
- Vitali, Andrea, 2004. *La signorina Tecla Manzì*. Milano: Garzanti.
- Vitali, Andrea, 2004a. *Un amore di zitella*. Milano: Garzanti.
- Vitali, Andrea, 2005. *La figlia del podestà*. Milano: Garzanti.
- Vitali, Andrea, 2006. *Olive comprese*. Milano: Garzanti.
- Vitali, Andrea, 2007. *Il segreto di Ortelia*. Milano: Garzanti.
- Vitali, Andrea, 2008. *Dopo lunga e penosa malattia*. Milano: Garzanti.
- Vitali, Andrea, 2008a. *La modista*. Un romanzo con guardia e ladri. Milano: Garzanti.
- Vitali, Andrea, 2009. *Almeno il cappello*. Milano: Garzanti.
- Vitali, Andrea, 2009a. *Pianoforte vendesi*. Milano: Garzanti.

Traduzioni in lingua tedesca

- Vitali, Andrea, 2007. *Als der Signorina Tecla Manzì das Herz Jesu abhanden kam*. München: Piper.
- Vitali, Andrea, 2009. *Tante Rosina und das verräterische Mieder*. München: Piper.

Fonti internet

<http://www.andreavitali.net/index.php> [12.1.2010]

Fado – passado e presente

Alcides MURTINHEIRA, Wien¹

No primeiro semestre de 2010, Portugal formalizará, junto da UNESCO, a candidatura do Fado a Património Oral e Imaterial da Humanidade. Não será a primeira vez que um género musical nascido à beira-mar, no seio de extractos sociais tidos como “menos recomendáveis”, adquire tal estatuto: o mesmo sucedeu, por exemplo, com o tango, outro caso de música urbana que com o fado divide também o facto de ter origens algo indefinidas.

Não é de estranhar que expressões musicais primeiramente cultivadas pelas camadas mais marginais (e marginalizadas) da sociedade só muito depois de implantadas comecem a ser objecto de estudo, o que faz com que se torne difícil situar com precisão o seu aparecimento e o seu desenvolvimento inicial. No que diz respeito ao fado, continuam a encontrar-se diferentes teorias quanto ao seu nascimento enquanto género musical, algumas das quais sustentadas mais pela intuição do que pela objectividade. Logo à partida, há que ter presente a própria carga semântica da palavra. Fado deriva do termo latino *fatum* e até ao séc. XIX sempre significou “destino”, “sorte” (sobretudo “má sorte”), no fundo “o que, por *fatalidade*, tem de acontecer”. Assim, os que associam as origens do fado – enquanto estilo musical – às cantigas dos trovadores ou à música árabe do Norte de África basear-se-ão no lirismo dos textos ou nas melodias sincopadas, mas não encontrarão registos que provem a existência de um tipo de música ou de canto designado de *fado* durante a Idade Média ou mesmo na Idade Moderna. O trovadorismo, como se sabe, teve as suas origens na Occitânia e, quanto à presença árabe, foi mais longa e marcante no sul da Península Ibérica, na actual província espanhola da Andaluzia; no entanto, nem na França nem na Espanha existe o fado, seja em termos de canto, seja a nível meramente instrumental.

Curiosamente, as primeiras referências que lhe são feitas definem-no, outrossim, como dança e situam-no no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro. Um geógrafo italiano, Adriano Balbi (1782-1848), esteve em Portugal em 1820 e, com as informações que recolheu sobre o país e as suas colónias, publicou dois anos depois em Paris, onde residiu entre 1821 e 1832, um *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et de l'Algarve* (Nery 2004), no qual, a

¹ Centro de Língua Portuguesa / Instituto Camões, Universidade de Viena.

propósito do Brasil, enumera uma série de danças de que consta uma chamada *fado*. Mais concretos são os dados presentes na obra *Rio de Janeiro: wie es ist*, do oficial austríaco Carl Schlichthorst, que integrava o Corpo de Estrangeiros do exército imperial do primeiro imperador de Brasil, D. Pedro I (1798-1834). Esse seu género de diário focava os dois anos que passou no Brasil (de 1824 a 1826) e constitui hoje um precioso fresco sobre a vida brasileira na época. Também ele menciona uma dança de negros chamada *fado*, a seu ver mais encantadora (apesar de considerada por alguns imoral) do que as de origem francesa que a alta sociedade brasileira da época havia importado para os salões.

Um oficial alemão, Johann-Friedrich von Weech, escreveu um relato de viagens, *Reise über England und Portugal nach Brasilien und die Vereinigten Staaten des La-Plata-Stromes während den Jahren 1823-1827* (cit. em: Nery 2004), em que refere também o fado como uma dança, cujos executantes repetidamente afastavam e aproximavam os corpos. A descrição lembra danças africanas, mas poderia aplicar-se também a uma dança tradicional de Trás-os-Montes, concretamente da região de Miranda do Douro (onde ainda hoje se preserva a língua mirandesa), de seu nome *pingacho*.

O início do séc. XIX propicia que se forme uma mescla social e cultural no Rio de Janeiro. As invasões napoleónicas levam a que a família real abandone Lisboa e rume à capital da (então) colónia sul-americana, que, assim, se torna também capital de todo o império. Seguem a corte e grande parte da nobreza mais de uma dezena de milhar de funcionários, desde os responsáveis por tarefas de carácter administrativo até serviços encarregues do mais variado tipo de actividades. O comércio de escravos (idos das possessões africanas, muito em especial de Angola) prosseguia e o Rio de Janeiro respirava uma atmosfera verdadeiramente tricontinental. Não surpreende, por isso, que uma cantiga ligeira como a *modinha*, muito em voga em Portugal na segunda metade do séc. XVIII, tenha chegado ao Brasil e adquirido aí até uma toada mais melancólica ou que as danças africanas se tenham tornado populares e “ascendido” aos saraus da nobreza carioca, ainda que desprovidas de grande parte da sua sensualidade, vista como indecorosa.

Menos surpreendente ainda é que, com o regresso do rei D. João VI (1767-1826) a Lisboa, em 1820, passado o temor das invasões francesas, o variadíssimo tecido social que acompanhava a corte (com grande número de negros e mestiços) trouxesse formas de música e de dança novas na capital do reino ou que haviam já passado por significativas transformações. Muitos dos que voltavam não tinham emprego certo e não eram poucos os que nem sequer tinham onde morar, deambulando pelos bairros antigos da cidade, uma

cidade que, apesar disso, atraía também os que, originários da província, se viam a braços com dificuldades de subsistência e acreditavam ter um futuro melhor na capital.

Havia, seguramente, uma vida melhor para a burguesia em ascensão, em cujos salões as danças e os ritmos trazidos do Brasil (como o *lundum*, de origem africana) iam dando lugar a valsas ou polcas que alternavam com a serenidade de melodias francesas tocadas ao piano. No entanto, nas festas populares, frequentemente de carácter religioso, as camadas mais populares não prescindiam dos momentos de extroversão que danças de execução menos rigorosa proporcionavam.

A par de tabernas e das chamadas *casas de pasto* (os restaurantes da época), vão surgindo locais destinados à boémia, quase sempre associados à prostituição e cada vez mais designados de *casas de fado*. Se é certo que se poderia entender fado, neste contexto, ainda como “má sorte” (o destino infeliz das mulheres que nelas tinham de vender o corpo), a verdade é que, em especial nos anos 30, o termo *fadista* é usado como sinónimo de “prostituta”, figura por vezes descrita como tocando *banza* (termo que significava “guitarra”) e cantando melopeias tristes sobre essa sua “má sorte”. Pouco a pouco, e seguindo, no fundo, uma regra da língua portuguesa (os substantivos e os adjectivos terminados em -ista são simultaneamente masculinos e femininos), o termo *fadista* definirá também um homem desocupado, que se dedica bastas vezes ao roubo e até ao proxenetismo.

Começam a surgir descrições do ambiente nas tabernas e nessas *casas de fado* em páginas de obras literárias, quando determinadas personagens se movem em círculos de marginalidade. Camilo Castelo Branco (1825-1890), figura incontornável do Romantismo português, é um dos primeiros a mencionar a que terá sido o primeiro ícone do Fado: Maria Severa Onofriana (1820-1846), uma prostituta ao que consta de grande beleza, que numa dessas casas, gerida pela sua mãe, cantava *fado* (a palavra refere-se já, pois, a um tipo de música), acompanhando-se à guitarra.

O acompanhamento musical é deveras importante, quando se aborda o fado, e também aqui não são consensuais os pontos de vista quanto à origem do instrumento que de imediato se associa a este género musical: a *guitarra portuguesa*. Com doze cordas e uma forma oval, é considerada por alguns como proveniente de alterações por que a cítara medieval terá passado, enquanto outros a consideram próxima da guitarra inglesa, introduzida pela comunidade britânica instalada na região do Porto na primeira metade do séc. XVIII. Com o terramoto de 1 de Novembro de 1755, que destruiu por igual igrejas, teatros, palácios, casas de pobres e de gente abastada, esta forma de

guitarra, que havia entretanto caído em desuso, substituiu o cravo, instrumento bastante caro, de custo incomportável, mesmo para as famílias nobres, logo após o rasto de destruição que o abalo de terra e o maremoto que se lhe seguiu provocaram na área de Lisboa. O séc. XIX, com a ascensão da burguesia, trouxe de novo os instrumentos de percussão, nomeadamente o piano, para o centro dos serões musicais. A guitarra – que, no futuro, se passaria a designar de “portuguesa”, assim se distinguindo da variante clássica, chamada de *viola* – tornava-se, porém, instrumento de eleição junto das classes mais pobres: além de muitíssimo mais barata do que outros instrumentos, era fácil de transportar.

Severa acompanhar-se-ia, pois, à guitarra e, entre os que se deixaram cativar pela sua beleza e pelo seu canto, contou-se o Conde de Vimioso, seu amante, o que permite concluir que também elementos da fidalguia frequentavam os locais de boémia dos bairros pobres de Lisboa, como Alfama e a Mouraria, berços do fado cantado. Também os jovens filhos de famílias mais abonadas se sentiam atraídos por estes ambientes de marginalidade, que frequentavam antes de se mudarem para Coimbra, onde iriam prosseguir os estudos na mais antiga universidade portuguesa. Com eles levavam o gosto pelo fado e aí se desenvolve no último terço do século uma variante mais intelectualizada, tradicionalmente interpretada só por homens (se a tradição pode ser questionada – sobretudo na actualidade –, a razão para então se ouvirem apenas vozes masculinas é óbvia, já que só mais tarde as mulheres ingressariam no ensino superior). A guitarra portuguesa usada no fado de Coimbra tem menos duas cordas e o braço termina com um ornamento em forma de lágrima. Os textos (sobre a vida académica, os primeiros amores, a saudade da terra natal) de maior riqueza lírica do que os inicialmente entoados em Lisboa, o som mais forte da guitarra coimbrã e a progressiva integração nas melodias de elementos musicais oriundos de diversas áreas do país (donde provinham os estudantes, sobretudo antes da abertura das universidades de Lisboa e Porto, em 1911) levaram a que, ao longo dos tempos, fosse havendo quem preferisse a designação de *canção de Coimbra* à de *fado de Coimbra*, coexistindo hoje ambos os termos.

Em Lisboa, em meados do séc. XIX, também os homens começam a cantar o fado, mas sem que tal constitua uma actividade profissional; são até muitas vezes conhecidos pelo primeiro nome e, em vez do apelido, pela profissão que desempenham: o caso mais conhecido, até porque mais recente, será o de Alfredo Marceneiro (1891-1982), de seu verdadeiro nome Alfredo Rodrigo Duarte, que era marceneiro de profissão e viria a ser um dos maiores expoentes do fado, como autor e como intérprete. Em 1851 é estreado um

espectáculo de teatro denominado *Lisboa em 1850*, em que, de forma bem-humorada, se passavam em revista os acontecimentos que haviam marcado o ano na capital. Foi o início de um estilo teatral que ainda perdura e que sempre (mesmo em épocas de forte censura) foi marcado pela crítica social e política: o *teatro de revista*. Essa primeira revista incluía o fado e este passou a ser parte integrante dos futuros espectáculos do género.

Vão também sendo publicadas partituras de fados que permitem concluir que, em ambientes socialmente mais “elevados”, era o piano o instrumento usado para tocar esta forma musical que havia já conquistado a burguesia, que frequentemente, porém, dispensava as letras populares por reflectirem vivências com que não se identificava. Em *O Primo Basílio* (1877), por exemplo, o escritor realista Eça de Queiroz (1845-1900) põe a principal personagem feminina, Luísa, a tocar fados ao piano. Aliás, o escritor, conhecido pelo tom mordaz com que se referia à sociedade portuguesa do final do séc. XIX, assinou no periódico *Gazeta de Portugal* uma crítica bem contundente a este tipo de canção, de teor tão fatalista: “Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou? O Fado... Fatum era um deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras e uma iluminação de cigarros. Está mobilada com uma enxerga. A cena final é no hospital e na enxovia. O pano de fundo é uma mortalha!” (Nery 2004)

Eça de Queiroz referia-se naturalmente ao fado mais popular, com letras muitas vezes improvisadas e imbuídas de lamentos pelas difíceis condições de vida ou pelos desgostos de amor de quem as cantava. No entanto, havia já um “fado literário”, com poemas de autores como João de Deus (1830-1896) ou Guerra Junqueiro (1850-1923), musicados para acompanhamento a piano, e um fado de crítica social, desenvolvido sobretudo na última década do séc. XIX e nos primeiros anos do novo século. A monarquia era cada vez mais contestada e o rei D. Carlos I (1863-1908), que subira ao trono em 1889, não conseguia fazer esquecer a sua atitude de fraqueza aquando do ultimato britânico de 11 de Janeiro de 1890. A coroa inglesa exigira então a Portugal (seu aliado há mais de quinhentos anos) a retirada das forças militares que permaneciam na área compreendida entre as colónias portuguesas de Angola e Moçambique (onde hoje se situa o Zimbabué), território que o governo português havia reclamado como seu na Conferência de Berlim de 1884-1885. A cedência por parte do governo de D. Carlos fez estalar um movimento geral de descontentamento, acusando-se a família real de favorecer os interesses britânicos. O Partido Republicano, fundado em 1876, via alargar-se a sua base social de apoio, capitalizando a crescente insatisfação popular.

Surgem, assim, um “fado republicano”, um “fado socialista” e, sobretudo após a implantação da República, a 5 de Outubro de 1910, um “fado anarquista” e um “fado operário”, com fortes raízes entre o proletariado e que não se circunscrevia já, e apenas, à área de Lisboa. Deve, aliás, dizer-se que um dos aspectos fulcrais da candidatura do Fado a Património Oral e Imaterial da Humanidade tem precisamente a ver com todo um conjunto de letras e músicas de autores desconhecidos, passadas de geração em geração e interpretadas em diferentes áreas do território, com temas já tão variados como o amor, a saudade, os grandes crimes, o trabalho, as touradas (especialmente nos fados compostos no Ribatejo), a relação com Deus, as injustiças sociais ou o fado, ele mesmo, revelando sempre o que se poderia definir como “filosofia popular”.

Entretanto, a gravação fonográfica, que data em Portugal de 1904, viria a consagrar o fado como estilo musical, começando também a surgir publicações que lhe eram totalmente dedicadas, a par das primeiras pesquisas sobre a sua origem. Nem todos, porém, se deixam cativar. Armando Leça (1893-1977), compositor e musicólogo, contrapunha o que via como a pobreza musical do fado à riqueza da música que considerava verdadeiramente tradicional (é de notar que ainda hoje apodar-se o fado de “canção nacional” não é isento de crítica, visto ter uma origem urbana). Leça distinguiu-se pelas partituras que havia composto para o acompanhamento da exibição de filmes portugueses da época do cinema mudo, produções realizadas no Porto e que consistiam na adaptação de clássicos da literatura do séc. XIX ao grande écran. Em Lisboa, porém, o fado chegava também ao cinema, primeiro cantado nos intervalos da projecção dos filmes e em 1923 como tema de uma película com esse mesmo título, *O Fado*, realizada pelo francês Maurice Mariaud (1875-1858) a partir de um famoso quadro, premiado internacionalmente, do pintor naturalista José Malhoa (1855-1933), em que se via uma prostituta parecendo cantar enquanto fumava, acompanhada à guitarra pelo seu proxeneta.

O quadro de Malhoa tinha provocado alguma controvérsia quando apresentado pela primeira vez, em 1910. Os modernistas queriam algo diferente na pintura e para eles o estilo quase fotográfico de Malhoa estaria ultrapassado. O modernismo em Portugal esteve patente na pintura, mas também na literatura e, ao falar-se desse movimento, é impossível omitir o nome de Fernando Pessoa (1888-1935), que a ele esteve ligado desde o início. Pessoa não rejeita o fado e parece entender a tristeza e o fatalismo que nele perpassam. Por mais de uma vez se lhe refere, mas talvez a sua abordagem mais interessante do fado tenha surgido num depoimento prestado à revista

Notícias Ilustrado (editada pelo jornal *Diário de Notícias*), de 14 de Abril de 1929: “Toda a poesia – e a canção é uma poesia ajudada – reflecte o que a alma não tem. Por isso a canção dos povos tristes é alegre, e a canção dos povos alegres é triste. O fado, porém, não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter forças para o desejar. As almas fortes atribuem tudo ao Destino; só os fracos confiam na vontade própria, porque ela não existe. O fado é o cansaço de alma forte, o olhar de desprezo de Portugal ao Deus em que creu e que também o abandonou. [...]” (arquivopessoa.net/textos)

Antes destas palavras de Fernando Pessoa, o fado (e, ainda antes do fado, o país) passa por uma transformação. A 28 de Maio de 1926 um golpe militar põe fim à Primeira República, minada pela instabilidade governativa e por uma calamitosa situação financeira. É o início de um regime autoritário que perduraria por quase cinco décadas e que, logo no começo, teve como importante arma a censura. Uma lei de 1927 exige o licenciamento de recintos para espectáculos de fado e a emissão de carteira profissional a quem o cantasse. Surgiam, assim, as *casas de fado* (designação que agora apenas tinha que ver com o género musical que nelas se executava) e também a profissão de fadista. A intenção do regime não era, propriamente, valorizar o fado, mas antes eliminar dos seus textos toda a crítica social e política tida como “inconveniente”: os fadistas tinham de mostrar antecipadamente aos serviços de censura as letras que iriam cantar e também os programas radiofónicos (a rádio iniciara-se em 1925), que bastas vezes se socorriam da popularidade do fado, só iam para o ar desde que os seus conteúdos fossem previamente aprovados.

O primeiro filme sonoro português é a adaptação de uma peça teatral de Júlio Dantas (1876-1962) sobre a vida da mítica Severa. Realizado por Leitão de Barros (1896-1967), nome ligado às artes plásticas e ao jornalismo, mas que vingaria como cineasta, *A Severa* (1931) obtém grande êxito e abre a porta do cinema ao fado, que passa a integrar a banda sonora de vários filmes.

Entretanto, em 1939 revela-se um outro ícone do fado, que o levaria ao conhecimento internacional. Uma jovem dotada de uma voz única pelo seu timbre estreia-se numa casa de fados: Amália Rodrigues (1920-1999). O seu êxito é imediato: em breve é contratada para o teatro e, quando já é extremamente popular, é o cinema que a requisita, não tanto para evidenciar dotes de representação (embora não fosse desprovida de talento nesse campo) mas para valorizar com a sua voz e a competência de prestigiados letristas e compositores argumentos pouco criativos, que serviam basicamente de veículo à interpretação sentida de um número considerável de fados. Sem

questionarem a beleza da sua voz, alguns (os chamados “puristas”) acham que a sua forma de cantar se afasta do fado e que certos números que lança no teatro e no cinema, particularmente os compostos por Frederico Valério (1913-1982), com acompanhamento de orquestra e tirando partido da sua notável extensão vocal, não obedecem à linha melódica sincopada característica do fado. Caso único entre os cantores portugueses, Amália Rodrigues vai cimentando uma carreira internacional que a levará a actuar nas mais prestigiadas salas de países como a Espanha, o Brasil, os Estados Unidos, o México, a França, a Itália, a Tunísia, o Japão, a Grécia, Israel, o Líbano e outros, com os quais o regime português não tinha relações diplomáticas, como a União Soviética e a Roménia.

Note-se, aliás, que o governo português vai modificar a sua atitude de desconfiança ou mesmo desprezo para com o fado, aproveitando-se da sua popularidade junto do povo e do exotismo que, de certo modo, o caracterizava aos olhos dos visitantes estrangeiros. Com o final da Segunda Guerra Mundial, durante a qual o país, por decisão do primeiro-ministro António de Oliveira Salazar (1889-1970), adoptou uma política de neutralidade (pese a óbvia simpatia inicial de Salazar pelo lado germânico), esperava-se que o regime, à semelhança do que se passava noutros pontos da Europa, desse lugar a uma democracia parlamentar. Tal não viria a suceder, reforçando-se até o seu carácter repressivo. O fado passou a integrar uma política cultural algo populista e as casas de fado eram incentivadas a mostrar aos turistas (o fenómeno do turismo ressurgia nos anos 50, restabelecida que estava a ordem económica nos países que haviam sido palco do conflito bélico) parte do que era Portugal, o que significava que entre momentos de fado se executavam danças folclóricas, por vezes de forma estereotipada e pouco consentânea com a verdadeira essência da música tradicional. A Rádio Televisão Portuguesa, inaugurada em 1957 e bastante dependente do governo, apresenta com regularidade programas de fados, que sempre cativam um número apreciável de espectadores.

Amália (para os portugueses ficou sempre conhecida simplesmente como Amália), dotada de uma grande intuição e apreciada por muitos intelectuais que reconheciam nela uma forma diferente de interpretar o fado, faz ainda nos anos 50 algumas incursões pela literatura, trazendo para o seu canto uma riqueza poética que a distinguia cada vez mais dos seus congéneres fadistas. É, contudo, em 1962 que protagonizará uma verdadeira revolução no fado com a preciosa colaboração de Alain Oulmann (1928-1990), compositor luso-francês que para ela musicará textos de grandes nomes da literatura portuguesa. A métrica irregular e a quase ausência de rima de alguns dos

poemas não impedem a criação de momentos únicos da música portuguesa perpetuados primeiro no disco “Asas Fechadas” e depois noutros que farão chegar a todos poesia que, nalguns casos, ficaria para sempre apenas nas bibliotecas dos mais letrados. Dos poemas trovadorescos da Idade Média a textos de escritores seus contemporâneos, como José Régio (1901-1969), Pedro Homem de Mello (1904-1984), David Mourão-Ferreira (1927-1996), Alexandre O’Neill (1924-1986) ou Manuel Alegre (n. 1936), passando por Luís de Camões (1523?-1580), a todos Amália e Oulmann deram voz e melodia, sujeitando-se a críticas de alguns intelectuais, que viam como sacrilégio que uma fadista pouco instruída (Amália era de origem bastante humilde e só completara a escola primária) se atrevesse a cantar verdadeiras obras literárias, e de certos puristas, que achavam, mais uma vez, que a linha melódica e a instrumentalização (Oulmann juntara o piano à guitarra e à viola) nada tinham a ver com o verdadeiro fado. Hoje estas composições são, porém, tidas como clássicas do género...

O tom inovador que Amália imprimira ao fado – mais tarde gravará até com o saxofonista norte-americano Don Byas (1912-1972) – não era suficiente para levar uma juventude mais politizada a sentir-se atraída por este género de música. O início da década de 60 trouxe a Guerra Colonial nas províncias ultramarinas (designavam-se então assim as colónias) de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique e uma profunda crise académica. Em Coimbra o fado (ou a canção de Coimbra...) transformava-se em balada contestatária, cantada muitas vezes – por razões óbvias – em círculos fechados. José Afonso (1929-1987) é um verdadeiro símbolo deste movimento, tendo começado pelo fado, quando ainda era estudante em Coimbra, e passando depois ao canto de intervenção, que anunciava, no fundo, uma mudança tardia, mas inevitável, na sociedade portuguesa. A 25 de Abril de 1974, um golpe militar de invulgar serenidade traria a democracia ao país e a descolonização dos territórios africanos.

A segunda metade dos anos 70 é marcada por uma quase completa hostilidade relativamente ao fado, identificado com o regime anterior, sendo Carlos do Carmo (n. 1939) um dos poucos fadistas a merecer convites para actuações em espectáculos e na televisão. A ele se deverá a inclusão entre os compositores de fado de nomes vindos de outras áreas musicais, como Paulo de Carvalho (n. 1947), Fernando Tordo (n. 1948) ou António Vitorino de Almeida (n. 1940).

Os anos 80 são marcados, logo no início, por um movimento designado de *rock* português, que consistia basicamente no facto de um estilo de música internacional e de grande aceitação entre a juventude, como o *rock*, prescindir

agora da língua inglesa para se exprimir em português e tratar de temas do quotidiano urbano dos jovens portugueses. Continua a não haver lugar de destaque para o fado. Um nome emanado desse movimento, António Variações (1944-1984), possuidor de grande criatividade, assumirá, no entanto, a grande influência que Amália Rodrigues tivera na sua forma de cantar e recriará até, numa atmosfera próxima do *rock*, um dos mais emblemáticos fados da artista, *Povo que lavas no rio*, de Pedro Homem de Mello e Alain Oulmann. Entretanto, em 1983, o músico Rão Kyao (n. 1946), com formação na área do *jazz*, grava um disco instrumental fazendo dialogar o seu saxofone com a guitarra de António Chainho (n. 1938) e mostrando a riqueza musical do fado. Obterá o primeiro disco de platina da história discográfica portuguesa (o galardão surgira apenas na década de 80).

Em 1986 Portugal adere à Comunidade Económica Europeia (futura União Europeia) e no país questiona-se se os interesses políticos e económicos desse passo não acarretarão uma eventual perda da “independência nacional”, num mundo em que já eram bastante visíveis os sinais da chamada globalização. A nível musical cresce o interesse pela música tradicional, multiplicando-se o número de grupos que procede a pesquisas *in loco*, actividade que se prolongaria durante boa parte dos anos 90. Em 1987 um grupo vai, no entanto, trilhar um caminho diferente, sem que, por isso, deixe de fazer música que só se poderia definir como portuguesa. Madredeus é um projecto de Pedro Ayres de Magalhães (n. 1950), bastante valorizado pela voz cristalina de Teresa Salgueiro (n. 1969), e, embora com um som distinto do fado, as suas canções têm uma atmosfera de melancolia que o fazem lembrar. Tornam-se o grupo português de maior êxito no estrangeiro, com actuações nos cinco continentes e elogios no circuito da então emergente *world music*. Começa a surgir internacionalmente uma curiosidade pela música portuguesa, que desembocará inevitavelmente no fado. Mísia (n. 1955) combina no seu repertório fados clássicos com outros de invulgar qualidade literária – basta referir que para si escreveram letras autores como José Saramago (n. 1922), António Lobo Antunes (n. 1942) ou Agustina Bessa-Luís (n. 1922) e que inclui nas suas gravações textos de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)... A estética escolhida pela cantora para se apresentar nos espectáculos e o carácter musicalmente algo complexo de alguns dos seus fados impedem-na de ser tão apreciada no país como vai sucedendo no estrangeiro.

A morte de Amália Rodrigues, em 1999, chama de novo a atenção para o fado e para o que é de toda a justiça considerar-se a obra da artista: a renovação (pode mesmo dizer-se a dignificação) do género e a sua divulgação

além-fronteiras. Duvida-se então que Portugal venha a ter outro(a) cantor(a) com a sua projecção internacional.

Mas, pouco a pouco, percebe-se que vai havendo um outro fado, um “novo fado”, partindo muitas vezes dos clássicos da grande diva, mas trabalhados de outra forma a nível da instrumentalização, com recurso ao contrabaixo, à percussão, ao violino, mas sem se eliminarem os elementos-base como a guitarra e a viola e a expressão sentida das emoções contidas nas letras. A *world music* não o vai dispensar e parece hoje estranho que intérpretes de renome como Mariza (n. 1973) ou Cristina Branco (n. 1972) tenham visto os seus cds de estreia editados primeiro no estrangeiro (concretamente na Holanda) e só depois em Portugal.

O novo século apresenta uma plêiade de jovens fadistas com um público fiel e estruturas de produção de espectáculos que lhes permitem levar a palcos tradicionais um estilo musical que se sabe “estar na moda”, com o que tal traz de positivo (a divulgação de uma forma hoje em dia indiscutivelmente considerada artística e, sem dúvida, representativa do país donde emana) e por vezes também de menos sério, como, por exemplo, quando se organizam compilações de fados sem o mínimo critério e, nalguns casos, sem a mínima qualidade.

Fadistas como João Braga (n. 1945) e Jorge Fernando (n. 1957), este também um exímio tocador de viola, têm sido responsáveis pela “descoberta” da maior parte das vozes representativas desse “novo fado” (expressão com que, diga-se de passagem, nem todos estão de acordo, já que, por exemplo, os temas de Alan Oulmann também poderiam ter sido chamados de “novo fado”...) e, o que é bastante significativo, a guitarra portuguesa já pode ser estudada no Conservatório Nacional. O ensino superior permite já também, na área da Musicologia, a licenciatura em Guitarra Portuguesa: a Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco é a primeira a oferecer a aprendizagem do instrumento nesse âmbito, beneficiando os estudantes interessados de um acompanhamento personalizado durante o curso. A outros níveis e noutros estabelecimentos de ensino superior, têm-se feito mestrados na área do fado, incluindo alguns sobre Amália Rodrigues, não tardando decerto trabalhos de fundo que abordarão as carreiras de novos valores como Camané (n. 1967), Mafalda Arnauth (n. 1974), Kátia Guerreiro (n. 1976), Aldina Duarte (n. 1967) ou Ana Moura (n. 1979), que actuou recentemente com os Rolling Stones, numa prova da cada vez maior aceitação do fado e dos seus intérpretes.

Além dos autores literários já mencionados, outros há que, por vontade própria, têm recentemente visto os seus textos adaptados ao fado, como Lúcia

Jorge (n. 1946), Tiago Torres da Silva (n. 1969), Fernando Pinto do Amaral (n. 1960) ou Vasco Graça Moura (n. 1942), que lhe dedicou mesmo um dos seus livros, *Letras do fado Vulgar* (1998).

Pelo conjunto de associações que, graças a ele, se podem estabelecer com a história e a literatura portuguesa, o fado é também tema de seminários em cursos de língua portuguesa em universidades de todo o mundo, algo há algumas décadas certamente impensável para um tipo de música de origem difusa, inicialmente cultivado entre as camadas mais humildes e menos instruídas da sociedade. Mas esse seria o seu destino...

Fontes

- Branco, Camilo Castelo, 1975. *Eusébio Macário*. Porto: Lello Editores.
- Guerra, Maria Luísa, 2003. *Fado – Alma de um Povo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Halpern, Manuel, 2004. *O Futuro da Saudade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Nery, Rui Vieira, 2004. *Para uma História do Fado*. Público.
- Queiroz, Eça de, 2007. *O Primo Basílio*. Porto: Porto Editora.
- Ribeiro, M. Félix, 1983. *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Saraiva, José Hermano, 1995. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Santos, Vitor Pavão dos, 1987. *Amália – Uma Biografia*. Lisboa: Contexto.
- Sucena, Eduardo, 2002. *Lisboa, o Fado e os Fadistas*. Lisboa: Veja.
- Tinhorão, José Ramos, 1994. *Fado, Dança do Brasil Cantar de Lisboa*. Lisboa: Caminho.
- arquivopessoa.net/textos
- www.guitarraportuguesa.com
- www.portaldofado.net
- www.reconquista.pt

La importancia de un fusilamiento en el arte y en la construcción de símbolos de identidad colectiva¹

Javier BRU PERAL, Wien

De la existencia legal hoy día de fusilamientos

“Fusilamiento: acción y efecto de fusilar”.

“Fusilar: ejecutar a alguien con una descarga de fusilería”. (R.A.E. 2001)

El fusilamiento es dado normalmente como una de las opciones que se ofrece al condenado a la pena capital o como forma de ejecución de jurisdicción castrense típica en caso de guerra.

En algunas culturas es la opción moderna preferida para aplicar la pena de muerte, ya que se piensa que el condenado debe sangrar para purificar la culpa despreciando así la horca o la inyección letal.

En España, los últimos reos condenados a muerte fueron ejecutados durante la dictadura de Franco mediante descarga de fusilería el 27 de septiembre de 1975. Fueron condenados 5 miembros de dos organizaciones terroristas: 3 del FRAP y 2 de ETA.

Ya finalizada la dictadura en España y llegada la Democracia, se formuló la Constitución española de 1978, en cuyo capítulo segundo dedicado a Derechos y libertades podemos leer:

Todos tienen derecho a la vida y a la integridad física y moral, sin que, en ningún caso, puedan ser sometidos a tortura ni a penas o tratos inhumanos o degradantes. Queda abolida la pena de muerte, salvo lo que puedan disponer las leyes penales militares para tiempos de guerra. (Capítulo segundo, art. 15)

Y, según la Ley Orgánica 13/1985 de 9 de diciembre del Código Penal Militar, encontramos:

¹ Para acompañar la lectura se pueden consultar las imágenes de todos los cuadros referidos en mi página Web: <http://homepage.univie.ac.at/javier.bru-peral/>.

“Por imperativo constitucional únicamente se prevé la posibilidad de pena de muerte para tiempos de guerra, estableciéndose en todo caso como alternativa y no como pena única”. (Ley 13/1985, art. 2)

Asimismo, en dicho Código Penal Militar se encontraba en más de 20 artículos el rezo: “pudiendo imponerse la de muerte”.

La pena de muerte en España, fue admitida al principio por la Constitución sólo en tiempos de guerra y en la jurisdicción militar, pero quedó abolida totalmente por la Ley Orgánica 11/1995, de 27 de noviembre, firmada por el Rey de España, Don Juan Carlos I, y por el entonces Presidente del Gobierno, Felipe González Márquez, modificándose todos los artículos del anteriormente mencionado Código Penal Militar en los que ésta aparecía.

En las legislaciones de los Estados europeos modernos, la pena de muerte se ha abolido poco a poco gracias al propósito del segundo Protocolo del Pacto Internacional relativo a los derechos civiles y políticos, por la Resolución 1044 y la Recomendación 1246, adoptadas por la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, del 4 de octubre de 1994. Pero todavía hoy existen no pocos países donde está en vigor incluso en democracias, y no sólo para tiempos de guerra².

Siempre que se repite hoy día una ejecución, surgen de nuevo las protestas, los movimientos en su contra y la reflexión sobre su aplicación. Incluso en casos aparentemente claros de culpa del condenado, la aplicación de la pena máxima suele volverse en contra de los ejecutores que la aplican, es el proceso en sí que permite que un asesinato pueda ser legal lo que motiva la repulsa y la unión para luchar en contra de su existencia.

La pena capital en forma de fusilamiento se ha dado mayormente como aplicación ejecutora en estado de guerra o por regímenes represores que buscan rápidamente la eliminación de los prisioneros o de los presos políticos contrarios a sus ideales. Casi todas las guerras, por no decir todas, al margen de los caídos en combate han tenido ejecuciones sumariales, muchas revoluciones han terminado por desgracia en aniquilamientos, bien por parte de los levantados en armas que al conseguir llegar al gobierno castigan sin compasión a sus enemigos antiguamente en el poder, bien por el gobierno que para acabar con la revuelta extermina a los levantados. En todo caso, el ajusticiamiento con pena de muerte es sin lugar a dudas reprochable.

² Se puede consultar el mapamundi ofrecido por Wikipedia de los países que admiten la pena de muerte con fecha de junio de 2005.

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Death_Penalty_World_Map.svg.

La denuncia del fusilamiento a través del arte y la comunicación con el espectador

„Bilder haben wie Texte ein Thema und eine Botschaft, sie entspringen dem Ausdruckswillen des Schaffenden“. (Aichinger 2006: 320)

„Viele Bilder erzählen also Geschichten, oder genauer, sie können im Kopf des kundigen Betrachters Geschichten wachrufen, wenn er die im Bild gezeigten Motive richtig zu entfalten weiß.“ (Aichinger 2006: 323)

La pintura y la escultura han servido de manera efectiva para transmitir mensajes escogidos. En la Edad Media la Iglesia utilizaba las imágenes para transmitir los capítulos de las Sagradas Escrituras mediante iconos, capiteles o mediante los portales de los templos. Siglos después, la monarquía puso la pintura a su servicio para presentarse y magnificarse cuidando siempre los detalles y el escenario representado en el retrato para transmitir una imagen y un mensaje adecuado. Las representaciones gráficas sirvieron eficazmente para difundir mensajes o ideas en tiempos en que la población era mayormente analfabeta.

A partir de que el pintor deja de estar al servicio de la realeza y de la Iglesia, o a partir de que el artista en general se emancipa económicamente, pasa a poder centrarse en otros temas que le estimulen más, toma contacto con todo un mundo nuevo descubriendo otras preocupaciones, motivaciones y metas diferentes, ahora puede expresar sus sentimientos y escoger sus representaciones. Si Aleida Assmann afirma: “Die Pluralisierung der Gedächtnisse hat auch mit der Medienschwelle zu tun. Im Zeitalter des Buchdrucks öffnete die Schrift neue Erinnerungsräume“ (2006: 49), igualmente la liberalización del artista en el siglo XIX permitió que con su obra el pueblo pudiera crear y cimentar nuevos espacios y símbolos de una memoria colectiva.

El impulso de escoger el fusilamiento como tema retórico, poético o gráfico, convierte al artista en narrador de la historia, en consecuencia se ha comprometido con unos ideales y ha denunciado convirtiéndose en la voz de muchos. Esto es lo que le hace ser parte de la cultura de un pueblo o de una ideología con la dualidad de transmitir al mismo tiempo, la pasión sobre el hecho o figura fusilada y difundir el pensamiento humanitario contrario a la pena de muerte.

Al observar un cuadro se da una comunicación entre el autor y el observador en la que el pintor pretende anunciar y perpetuar momentos, ideas

o mensajes. El artista produce sentido con una intencionalidad predeterminada. En el tema de mi estudio, el autor revela un hecho buscando una reacción directa del público, el observador-lector es el pueblo de una nación en concreto, el propósito del autor es el de unir a las gentes al recordar este suceso de la Historia reflejado en su obra. Los fusilamientos son obras cargadas de intencionalidad sensorial, la expresión artística está llena de contenidos incluidos en los signos mostrados, que se apoyan de las técnicas pictóricas o narrativas para lograr el efecto deseado.

Fenomenología del emisor: Es la teoría General de los Sistemas, para deducir la intencionalidad del emisor[...]. Se parte de una entrada (Input) sensorial para obtener una salida (Output) lingüística. (Pérez García, Ricardo J. y Villafañe, Justo, 1978: 166)

La intención deseada de este mensaje está dirigido a lograr la repulsa del ejecutor y la compasión y unión con el dolor y la causa del condenado. La producción de sentido en estos casos es totalmente intencionada y clara a la hora de conseguir un resultado. La plasmación de sentido por medio de la retórica de la imagen para crear símbolos culturales lo podemos ver en detalle en los estudios de Roland Barthes, George Papinou, Umberto Eco, Pérez García, R. J. y Villafañe, J., entre otros.

Barthes defiende en su artículo "Rhétorique de l'image" (1964) el poder de comunicación de la imagen como mensaje lingüístico, argumentando que su significación es sin duda intencional y se forma con el fin de su mejor lectura posible. Las imágenes contribuyen a la construcción de significaciones dentro de marcos culturales compartidos con los cuales llegamos a crear mitos visuales o modelos de gráficos de significación.

El tema de fusilamientos es interesante para el estudio de las sociedades y su cultura, porque en todas sus representaciones se muestran momentos importantes de la historia de un país que han quedado como iconos de esa sociedad y de la nación a la que representa.

Éste ha sido y es un tema igualmente interesante para pintores, literatos y hoy día incluso para cineastas. Conocemos de sobra pinturas con este motivo, incluso seguramente existen cuadros con este tema en todos los países europeos. De las muestras en la pantalla; seguramente la primera película que se ciñe al contenido, es "Die elf Schill'schen Offiziere" (Rudolf Meinert 1926), una más moderna aunque tampoco en lengua románica y para la pantalla pequeña, se debe al caso de Gary Gilmore. Esta película (Lawrence Schiller, 1982), se basa en la exitosa novela-reportaje de Norman Mailer (1977), "The

executioner's Song³”, que ganó un premio Pulitzer. Esta obra se basa en la reinstauración de la pena de muerte en EE.UU., el primer reo condenado fue Gary Gilmore fusilado el 17 de enero de 1977. Bien en la película o en la novela, se ve que tanto durante el proceso como en la ejecución, la sociedad estadounidense siguió y se volcó en el caso, pasando el condenado de villano a héroe de las clases populares. Mikal Gilmore contó tantos orificios de bala en el cuerpo yacente de su hermano como fusileros había, aunque la ley exige que uno de los fusiles esté cargado únicamente con salvas para preservar así la inocencia de los ejecutores, esto fue algo que motivó la comparación entre justicia y venganza en una sociedad puritana.

Más recientemente y en lengua castellana tenemos la película “Las 13 rosas” (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) ganadora de 4 premios en la XXII edición de los Goya, basada en la novela sobre el hecho real del fusilamiento de 13 muchachas el 5 de agosto de 1939 al rendirse Madrid a las tropas del General Franco y sufrir éstas la represión política.

Lo importante en el tema artístico de fusilamientos, es el momento histórico que representa y que lleva al artista a convertirse en relator y revolucionario al mismo tiempo. Los artistas contribuyen a la fijación de mitos, al recuerdo de ciertos capítulos de la historia de un país creando símbolos de identidad colectiva. Los fusilamientos han sido denunciados siempre y han llamado la atención de pintores, pensadores y escritores, la exaltación del artista puede ser en tres direcciones, pudiendo tener la obra una u otra intención principal que difundir al espectador-lector, pero siendo en todo caso el fusilamiento el motor de la obra artística.

a) Exaltación de el/los ejecutado/-s como héroe/-s

La exaltación del personaje ajusticiado es el mensaje y el fin más común de los artistas en las imágenes o narraciones que podemos encontrar. Hay abundantes ejemplos tanto literarios como pictóricos en la Europa de fin del siglo XVIII y durante todo el XIX.

Representando la Francia Oriental destaco la ejecución de Charette de la Contree en 1796 en Nantes que pone fin a la epopeya vandeana. Aunque de este lance hay más de un cuadro, destaco el grabado que muestra al héroe destapándose la cabeza que aguarda así bizarro el momento de su muerte. (B. Van Deschamp, Public Library Picture Collection, New York).

³ Novela traducida al castellano bajo el título de “La canción del verdugo” por la editorial Anagrama en 1988 por Antonio Samons.

Para Italia destaco la litografía de 1875 de Gaetano Previati⁴ sobre el fusilamiento de Amatore Sciesa, en la que vemos al condenado paseando con toda tranquilidad entre los soldados que pronto lo van a fusilar, casi en actitud de desafío a sus verdugos.

O la historia del anteriormente referido caso de la muerte del héroe prusiano Schill, fusilado el 31 de mayo de 1809 en el Lippewiesen en Wesel, en el que encara la muerte de manera valiente con sus compañeros ya muertos a sus pies. Existen abundantes grabados al respecto⁵.

Y en el más famoso cuadro de fusilamientos, el retratado por Goya y llamado: Fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío en 1808 en Madrid, Museo del Prado, o también conocido por: fusilamientos de la Moncloa, podemos tomar a los personajes ejecutados como un todo, representando éstos al pueblo madrileño levantado en armas el día anterior. Goya decidió no centrarse en las figuras de Daoíz o Velarde como héroes, escogió a personajes anónimos para encarnar a todo Madrid y a toda una nación española, elevando con ello al pueblo como mártir y héroe de la acción. Esta elección hace más efectiva la comunicación con el espectador, por ser éste a la vez el representado y el ensalzado.

Los símbolos de actitud para el inculcado a muerte que se evidencian: valentía, coraje, valor, impavidez, casi descaro, se repiten en las imágenes mencionadas. Quizás las ejecuciones no ocurrieron así; no por restar valentía a los protagonistas, sino por eludir la representación lo reglamentado para este tipo de ejecuciones⁶, pero en todo caso, estos símbolos de valentía son vitales para la creación de un mito, que es lo que pretenden las pinturas.

Quizás más real o como ejemplo ajustado a lo reglamentado, es la imagen de autor desconocido de la ejecución de Johann Philipp Palm por tropas francesas en Branau el 26 de agosto de 1806 (Lehr 2004: 191).

El ensalzamiento del condenado es ya de por sí un tópico utilizado para mitificar la figura, algo que se ha repetido por los pintores y por los cronistas a la hora de la consumación de las ejecuciones. Como en el caso del polémico mariscal de Napoleón Joachim Murat, verdugo de las acciones de Madrid reflejadas por Goya, que al terminar él también fusilado en el castillo de Pizzo en Calabria el 13 de octubre de 1815, se le atribuyen las frases de: “Soldats!

⁴ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaetano_Previati_-_fucilazione_di_Antonio_Sciesa_-_litografia_-_ca._1875.jpg.

⁵ Para ver grabados sobre Schill recomiendo la siguiente dirección de internet: <http://www.schilloffz.de/historie/damals.html>.

⁶ Para saber sobre el protocolo oficial de una ejecución ver: Enciclopedia Espasa-Calpe, tomo 25, página 299-300, y tomo 37 página 85-102.

Faites votre devoir! Droit au cœur mais épargnez le visage. Feu!”
http://fr.wikipedia.org/wiki/Joachim_Murat.

b) Inculpación del ejecutor

En otro tipo de manifestación, el mensaje principal es la acusación directa del ejecutor.

El mayor ejemplo de este apartado nos lo muestra Edouard Manet con su versión más conocida del fusilamiento del emperador Maximiliano en Querétaro (1867 – 1869, Städtische Kunsthalle, Mannheim), aquí Maximiliano es fusilado por soldados uniformados al modo francés, para inculpar y responsabilizar a Napoleón III de lo sucedido. Esto provocó la prohibición de la exposición pública del lienzo en Francia. Por contra vemos al propio Maximiliano que lleva un sombrero típico mexicano en actitud de amistad hacia dicho pueblo.

También el escritor y filósofo francés Voltaire en su novela “Candide ou l’optimisme”, escribió de manera irónica que en Inglaterra es de sabios matar a un almirante de vez en cuando para espolear a los otros, refiriéndose al injusto fusilamiento del almirante John Byng por perder la soberanía en la isla de Menorca y que fue ejecutado el 14 de marzo de 1757 a bordo del navío “The Monarque”, (grabado de autor desconocido en el National Maritime Museum, London).

Quatre soldats postés vis-à-vis de cet homme lui tirèrent chacun trois balles dans le crâne le plus paisiblement du monde, et toute l’assemblée s’en retourna extrêmement satisfaite.

[...] Il demanda qui était ce gros homme qu’on venait de tuer en cérémonie.

“C’est un amiral, lui répondit-on: – Et pourquoi tuer cet amiral? – C’est, lui dit-on, parce qu’il n’a pas fait tuer assez de monde; il a livré un combat à un amiral Français, et on a trouvé qu’il n’était pas assez près de lui. (Voltaire 1959: 189)

Fue ésta una ejecución considerada entonces en Inglaterra como de confabulación para encontrar un responsable y un culpable. Este caso estuvo latente hasta marzo de 2007 cuando Sarah Saunders-Davies, descendiente directa de Byng, pidió el perdón póstumo para su antepasado al Primer Ministro Tony Blair. La petición fue rechazada.

Ahora podemos quizás entender de otra manera las famosas palabras de Nelson en Trafalgar el 21 de octubre de 1805: "England expects that every man will do his duty", interpretando esta frase no como estímulo patriótico, sino como advertencia a los marineros y soldados.

Volviendo a la famosa escena de Goya de la montaña del Príncipe Pío, Goya además de enaltecer al pueblo como mártir y como héroe, hace una fuerte crítica a las tropas francesas que sin juicio aparente asesinan vilmente a los apresados. El carácter de nocturnidad en la escena, la lluvia, la violencia y el dolor reflejados, la lejanía de la ciudad escondiendo el crimen, el anonimato de los soldados, son símbolos que agravan el hecho y denigran al ejecutor. La suma de los diferentes mensajes de este cuadro, resultan en una sinergia de los elementos existentes haciendo que sea una obra tan plena y exitosa. Los mensajes y los símbolos se complementan y se impulsan los unos a los otros creando una obra perfecta.

Otro ejemplo que causó la oleada napoleónica por Europa y que se centra más en la acusación del ejecutor que en la defensa del ejecutado, es el óleo de Vasily Vereshchagin pintado entre 1897-1898, con el título traducido al castellano de "fusilamientos en el Kremlin" o en inglés "Shooting in the Kremlin" (Galería Estatal Tretyakov, Moscú), en el que en primer plano figuran los fusileros franceses retratados con todo detalle, y según se aleja la perspectiva se ven los muertos en el suelo y los presos al fondo de la escena. No es tan importante la personalidad de los caídos, como el saber que las tropas de Napoleón fueron las que fusilaron al pueblo ruso. De nuevo tenemos un protagonista ejecutado colectivo.

c) Detracción del hecho de ajusticiamiento

Todos y cada uno de los ejemplos ya referidos son de por sí alegatos contra la guerra y contra las ejecuciones. Pero en los casos anteriores el mensaje se centra bien sobre el ejecutado o sobre el que ejecuta. Otra manera de reflejar el acto de un fusilamiento es tomar una actitud neutra sin centrarse en un hecho histórico en concreto, la postura del artista es ahora la neutralidad de bando para centrarse exclusivamente en la crueldad del hecho en sí.

La crudeza, brutalidad y lo despiadado de la guerra quedó retratado por Francisco de Goya en su serie de grabados "Desastres de la Guerra" realizados entre 1810 y 1815, aunque éstos son un referente a una guerra determinada vivida por el autor, la intención era la denuncia de las barbaries que se viven en toda guerra. Las aguatinas 2, 15, 26 y 38 de esta serie reflejan esce-

nas de fusilamientos, alguna seguro sirvió de boceto para la posterior composición de la montaña del Príncipe Pío.

El mejor ejemplo para este apartado lo he encontrado en la lectura del poema de Nicolás Guillén (1981: 73-74) con el título, “Fusilamiento” en la que se expresa la impotencia tanto del reo como de los fusileros.

“Van a fusilar
a un hombre que tiene los brazos atados.
Hay cuatro soldados
para disparar.
Son cuatro soldados
callados,
que están amarrados,
lo mismo que el hombre amarrado que van
a matar.
[...]
Tiraron.
(¿Cómo fue que pudieron tirar?)
Mataron.
(¿Cómo fue que pudieron matar?)
Eran cuatro soldados
callados,
y les hizo una seña, bajando su sable,
un señor oficial;
eran cuatro soldados
atados,
lo mismo que el hombre que fueron”.
(Cantos para soldados y sones para turistas, 1937)

Cualquier imagen publicada que recoja los momentos posteriores a la detonación de los fusiles y reflejen la muerte, provoca la repulsa a la ejecución.

La publicación de las fotos del cadáver del Che Guevara (Bolivia, 1967) fusilado por soldados bolivianos, o las fotos mostrando el cuerpo sin vida de Emiliano Zapata (Morelos, México, 10 de abril de 1919) fueron hechas por los ejecutores a modo de trofeo queriendo casi enorgullecerse de ello mostrando la mortalidad del mito, pero no por ello han conseguido matar ni enterrar la memoria y los ideales de estas figuras. “Cultural y semánticamente, en la actualidad se reconoce a un Zapata “viviente” a través de los carteles

serigrafados que se realizaron a partir de la imagen del retrato clásico hecho por Casasola”. (Reséndiz Rodríguez, 2004)

Añado yo: y no por la foto de su ejecución.

La construcción de identidad en las sociedades

La historia de todas las naciones y la lucha por la independencia de los ideales de las sociedades y de sus países cuenta con fusilamientos famosos que recordar. Es precisamente esto lo que nos trae al tema de este artículo, la construcción de símbolos en la historia de las naciones y de las sociedades a través de un hecho como son las ejecuciones que nos han llegado a nuestros días, no en forma de datos o fechas cronológicas, sino en forma de recuerdo gráfico o literario.

Die Tatsache, jemandem zu gleichen, einer Gemeinschaft anzugehören, bestimmte Eigenschaften mit jemandem zu teilen, impliziert auch, einer anderen Gruppe nicht anzugehören oder sich anhand verschiedener Charakteristika von jemandem zu unterscheiden. Formen der individuellen und der kollektiven Identität. (Metzeltin 2000: 29)

A principios del siglo XIX las tropas de Napoleón invadieron prácticamente la totalidad de Europa, imponiendo sus normas y costumbres allá donde se instauraban. Destituían a los monarcas de cada país para imponer sus gobernadores. La ocupación napoleónica en Europa supuso no sólo una conquista militar, sino también un sometimiento que propiciaba una pérdida de identidad y personalidad para los ocupados. En Madrid José I Bonaparte en Madrid se ganó el sobrenombre de “el rey plazuelas” por derribar parte de la laberíntica ciudad gótica para construir zonas más salubres y abiertas. Quizás las medidas eran acertadas, pero atacaban la fisonomía de la ciudad, la usanza del pueblo y sus tradiciones, además de ser medidas que venían de parte de un extraño allende fronteras, como ya se vivieron en España imposiciones de extranjeros repudiadas pocos años antes en 1766 bajo el reinado de Carlos III, medidas saldadas con la protesta del conocido Motín de Esquilache.

Fueron ataques a la identidad del pueblo madrileño y español que luchó siempre por su independencia y carácter. La victoria es la restauración del orden conocido y acostumbrado con el que se identifica el pueblo.

A Goya, por su parte, la creación de sus famosos fusilamientos le sirvió para reafirmar su pertenencia y fidelidad al rey e identificarse con el pueblo, ya que estaba acusado de afrancesado por sus ideas más cercanas a la Ilustración.

Es en esta época napoleónica donde encontramos el mayor número de muestras pictóricas de fusilamientos de personajes que se han convertido en símbolos y que representan no sólo a la persona en sí, sino a todo un pueblo y a una identidad que abandera este mártir. La muerte de un héroe o de una figura emblemática a manos de un invasor convierte al personaje en leyenda y en mito usado en el futuro como símbolo de referencia e identidad de una nación.

La antes referida muerte de Amatore Sciesa, se convirtió en un símbolo del Risorgimiento italiano, Sciesa luchaba contra las tropas austriacas ideológicamente, y seguramente también con armas como tantos otros en el norte de Italia, pero fue aprisionado en una calle de Milán, juzgado y condenado el 2 de agosto de 1851. Su serenidad y actitud ante la detención y ejecución fue lo que le llevó a convertirse en un héroe y figura modelo de la naciente nación italiana.

En Austria este año se cumplen y conmemoran 200 años de la muerte de Andreas Hofer fusilado en Mantua por defender la independencia de Tirol, la imagen, el recuerdo y el himno de Andreas Hofer se usaron en Tirol del sur como reclamación a una identidad tirolesa en contra de una italiana impuesta, además de convertirse en una de las figuras nacionalistas austriacas más emblemáticas.

Fusilamientos en Europa

La mayoría de los casos vistos se dan en la Europa napoleónica, tiempo en que la represión y la eliminación de los personajes rebeldes se creyó necesaria para obtener el control de las regiones y los pueblos. He expuesto las ejecuciones conocidas de Andreas Hofer, Johann Philipp Palm, Schill y sus once oficiales, o los casos colectivos del 3 de mayo de 1808 en Madrid, y los fusilamientos del Kremlin del cuadro de Vasily Vereshchagin, son todos sucesos acaecidos por querer mantener la independencia y la defensa de la identidad nacional contra el invasor.

Una segunda oleada en Europa de ejecuciones retratadas, las tenemos en las revoluciones de 1830 y 1848. El liberalismo infundido por Rousseau y Montesquieu durante la primera mitad del siglo XIX y defendido por la burguesía de la época, proclamaba una ideología liberal de los derechos humanos como innatos, afirmando que la voluntad de los ciudadanos es la única fuente

de derecho y que la sociedad es un convenio entre los hombres. Este liberalismo se extendió por toda Europa y supuso una evolución político-social de carácter liberal que se manifestó primeramente en Francia, pero que se extendió por toda Europa.

A este fenómeno se deben las dos litografías de Edouard Manet pintadas en 1871, pero referenciadas a estas revueltas con el título de “Barricade”. Aquí se puede ver como los soldados disparan indiscriminadamente a la población que se defiende en las barricadas. Son éstas un recuerdo hacia el Pueblo protagonista que lucha por su libertad y sus derechos. Una vez más, Manet carga la fuerza de la escena en culpar al ejecutor, consiguiendo así que el espectador se solidarice con las víctimas, el Pueblo.

La estampa heroica nacionalista italiana de esta época podrían ser los hermanos Attilio y Emilio Bandiera, que intentaron efectuar una sublevación popular en el sur de Italia, pero que acabaron siendo fusilados el 25 de julio de 1844. Este motivo sirvió a Edoardo Matania para inmortalizar en pintura sus nombres y su lucha. (Museo nazionale del Risorgimento, Torino).

En España, de los fusilamientos del 3 de mayo, pasamos al cuadro pintado por Antonio Gisbert en 1888, “Fusilamiento de Torrijos”, que fue encargado por el gobierno liberal de Práxedes Mateo Sagasta durante la regencia de María Cristina para honrar y alzar el capítulo del fusilamiento de José María Torrijos. El gobierno intencionadamente se preocupó por fijar el recuerdo y la memoria de una figura política histórica. Torrijos fue el Capitán General y Ministro de la Guerra durante el Trienio Liberal, que intenta volver tras su exilio para derrocar a Fernando VII, pero en su vuelta es traicionado, su barco es apresado y fusilados al momento él y los suyos en las playas de Málaga sin juicio alguno, terminando así el episodio progresista de 1830 en España.

Los pueblos luchaban ahora contra el absolutismo de sus reyes en pos de la autodeterminación del gobierno de sus naciones. En Austria de la ejecución de Andreas Hofer en Mantua el 20 de febrero de 1810 por tropas napoleónicas, pasamos ahora a las ejecuciones en Viena del comandante de la Guardia Nacional, Cäsar Wenzel Messenhauer el 16 de noviembre de 1848, por negarse a disparar los cañones contra el pueblo y la ejecución del diputado parlamentario Robert Blum el 9 de noviembre de 1848, cuyas últimas palabras según los cronistas fueron: “Ich sterbe für die deutsche Freiheit für die ich gekämpft, möge das Vaterland meiner eingedenk seyn“. Las litografías de ambas escenas y las citas se pueden ver expuestas en Viena en la Daueraustellung del Stadt Wien Museum, Karlsplatz.

Construcción nacional de una memoria común

La creación de la cultura de una nación necesariamente depende de fijar acontecimientos, fechas, lugares, nombres, imágenes, y conservarlos en la memoria o hacerlos siempre presentes mediante por ejemplo monumentos, conmemoraciones o cuadros que hagan recordar estos hechos de la historia de un pueblo. Esta memoria creada que se transmite de generación en generación mediante textos escritos o relatados, imágenes o costumbres, es la que llega a construir la cultura colectiva de las sociedades.

Cada país y cada pueblo ha inmortalizado a unos mártires fusilados glorificándolos para nunca olvidarlos, participando con ello en la construcción de una memoria colectiva histórica que proclama su identidad y su independencia nacional.

Benito Pérez Galdós con sus episodios nacionales es el mejor exponente literario de patriotismo español del siglo XIX, busca dejar constancia y hacer patria de los acontecimientos más destacables de la historia española, incluso de los que terminaron en fracaso como Trafalgar. Galdós siempre crea un personaje ficticio que nos cuenta lo acontecido. En la publicación de su tercer episodio titulado “el 19 de marzo y el 2 de mayo”, ya la contraportada de la edición de Alianza (1979) anuncia: “Gabriel es uno de tantos patriotas vencidos en la gloriosa jornada del 2 de Mayo”.

El final del Episodio narra como Gabriel se entrega voluntario a las tropas napoleónicas para ser fusilado junto a sus compañeros. “¿Por qué no me fusiláis? ¿Por qué no entro, para que me maten con mis amigos? ¡Ah! ¡Asesinos de Madrid!” (Galdós 1976: 188)

Los últimos folios de la obra de Galdós están llenos de frases que intentan ser conmovedoras y afectivas para el lector llamando al nacionalismo y a la devoción y lealtad a la patria.

Vamos a entrar en nueva y más gloriosa vida. Dios nos ha dado el laurel de mártires por la patria, que todos no tienen la dicha de alcanzar. [...] Todos somos españoles, todos hemos luchado contra vosotros. Por cada vida que ahoguéis en sangre, renacerán otras mil que al fin acabarán con vosotros. (Galdós 1976: 189-190)

La narración está apoyada en la imagen que Goya nos ofrece, como podemos leer la existencia de un farol que ilumina la escena, o la hilera de los presos esperando su hora.

Del mismo modo, Arturo Pérez Reverte (2008) aprovecha este capítulo del pasado español para escribir una de sus novelas históricas: “Un día de cólera”. Lo mismo que Galdós, Pérez Reverte termina su novela con el fusilamiento de esta jornada a las afueras de Madrid. La descripción del lugar del fusilamiento está también basada en el cuadro de Goya. Vemos la importancia de una imagen que puede convertirse en narración impresa de la historia.

Frente al cuartel del Prado Nuevo, en un descampado de la montaña del Príncipe Pío, dos faroles puestos en el suelo iluminan [...] un grupo numeroso de siluetas agrupadas junto a un talud de tierra [...] los franceses llevan al cinto sables de tiros largos y protegen de la lluvia las llaves de sus fusiles [...] Muchos advierten lo que está a punto de ocurrir y caen de rodillas, suplicando, maldiciendo o rezando. [...] Hay quien ha roto sus ligaduras y alza los brazos desafiantes (Pérez Reverte 2008: 388-389)

La narración de Pérez Reverte está igualmente llena de expresiones emotivas para despertar el nacionalismo del lector, valga como ejemplo alguna de las últimas frases de la novela:

“Calla el joven y permanece absorto, perdida la mirada en los recuerdos recientes. Inmóvil. Luego ladea un poco la cabeza, vuelta hacia la ventana.

– Piedras y muros – añade –. Por un momento parecíamos una nación... Una nación orgullosa e indomable” (Pérez Reverte 2008: 394).

El hecho de un fusilamiento es un acto emotivo de dolor que deja huella en el espectador y crea memoria por la fuerza de su sentimentalismo. Es al mismo tiempo un acto romántico usado para crear un sentido nacionalista de lucha e independencia. Los fusilamientos no sólo han sido utilizados como medio difusor de patriotismo o para unir a las personas bajo una misma causa en España, es también un recurso bastante utilizado por las revoluciones mexicanas a lo largo de sus años de revolución interna.

La rebelión campesina de Emiliano Zapata y Pancho Villa, ha sido una de las más románticas del siglo XX, dejando historias, imágenes, recuerdos y frases históricas como el mismo lema de la revolución, “Tierra y Libertad”.

Fue ésta una contienda sangrienta que ha dejado imágenes crueles de traiciones, muerte, y como no, fusilamientos.

Las muertes de guerrilleros y campesinos zapatistas han inspirado a numerosos artistas para pintar, escribir o cantar corridos, “wurde die Revolution Basis für eine überaus weitreichende politische und kulturelle Selbstvergewisserung” (Klengel 2000: 45), como muestra destaco una obra gráfica: el grabado del artista mexicano José Guadalupe Posada, “cuatro zapatistas fusilados” que es parte de una serie hecha entre 1910 – 1912, y la reciente novela-reportaje de Francisco Pineda Gómez (2005), “La revolución del sur, 1912 – 1914”, que relata la revolución zapatista basándose en testimonios orales, los archivos del Cuartel General del Sur, prensa contemporáneas y documentos oficiales. En este libro el autor denuncia el genocidio cometido por los distintos gobiernos.

Pineda Gómez entre las páginas denuncia, apoyado por documentos oficiales, personales y de prensa, el traslado de soldados zapatistas a una demarcación donde estaba en vigor la pena de muerte en México para dar cariz de legalidad al juicio y fusilamiento llevado a cabo.

El mayor López Figueroa informó a la prensa que los fusilamientos serían a la mañana siguiente, en la vía pública. Los asesinatos fueron acordados antes de la sentencia”. [...], el coronel zapatista Manuel Vázquez dijo a sus compañeros: “Aquí sí ya, ya se nos llegó la hora” [...] Cuando se oyó la voz implacable, el general Serna exclamó: Muero, pero muero como los valientes, gritando ¡Viva Zapata!” (Pineda 2005: 158-159)

Un hecho, que una vez más se vuelve en contra del ejecutor. Prácticas que no han logrado borrar de la memoria política de nuestro tiempo el drama social vivido en México, como tampoco borró el mito revolucionario de Zapata. Allá tenemos abundantes hechos que han quedado reflejados en pintura o fotografía, como el fusilamiento de Arcadio Jiménez, Hilario Silva y Marcelino Martínez el 28 de abril de 1909, o la del sacerdote revolucionario José María Morelos y Pavón llevado a Ecatepec para ser fusilado en diciembre de 1815, acabando por consiguiente el ciclo popular de la revolución por la independencia. Son todos casos de fusilamientos que se deben conocer para entender el pasado y el presente mexicano entre el campesinado y el poder. Es el punto de iniciación del moderno nacionalismo mexicano. “Die mexikanische Revolution ist ein Schlüsselereignis und Wendepunkt der Entwicklung des mexikanischen Nationalismus“(Klengel 2000: 44).

Los anteriores casos son quizás sucesos remotos, pero todavía existen hoy incidentes de represión política con final en fusilamientos masivos como son los dados en Cuba. La historia de los fusilamientos en Cuba es igual o más turbulenta si cabe que la de México. Podemos empezar con el suceso del fusilamiento en La Habana en 1871 de ocho estudiantes de medicina. El episodio que ha quedado recogido en un grabado de la época, y también fue narrado por el mismísimo José Martí en *The New York Herald*, el 9 de abril de 1887. Leyendo las palabras de denuncia de Martí⁷ (Díaz Perera 1998).

Después de una farsa judicial, celebrada bajo la presión de las turbas, fueron muertos en medio de frenéticos aplausos y otros treinta y uno fueron enviados a Presidio por el supuesto crimen de haber profanado el sepulcro de Gonzalo Castañón. (Martí 1887)

Los fusilamientos fueron corrientes en la época colonial cubana.

[...] en el tiempo de la colonia, el fusilamiento, fue una cosa normal por parte de las autoridades, ellos estimaban que era una forma de asustar a los cubanos para que no lucharan contra el colonialismo español. Otros de los castigos, fueron los maltratos y las deportaciones a las prisiones de África”. [...] Hay que recordar el fusilamiento del poeta Juan Clemente Zenea, fusilado por los españoles, en el castillo de la Cabaña, el 25 de agosto de 1871 (León 2003).

La revolución cubana pagó con creces las injusticias cometidas anteriormente, actualmente Carlos Minero en la oposición al régimen castrista denuncia que más de doce mil cubanos⁸ han sido ejecutados en la época actual por motivos políticos. De la misma manera las voces de artistas y refugiados se alzan para delatar lo que acontece. Invito a la lectura completa del poema de la expresa política cubana Victoria Mata titulado: “El Fusilamiento de la Libertad” publicado en febrero de 2009 bajo el siguiente enlace a Internet. (<http://escritorescubanos.multiply.com/notes/item/101>)

El poema convierte la Democracia y la Libertad en lo fusilado, es por tanto un claro ejemplo de detración del hecho de ajusticiamiento, al mismo

⁷ La referencia dada para este artículo por Hilda Luisa Díaz-Perera (1998) en la Web de José Martí en: <http://jose-marti.org/default.aspx>, de “obras completas, Tomo 28, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973, p. 54”, no es correcta.

⁸ <http://www.contactomagazine.com/fusilamientos0417.htm>.

tiempo que representa a la totalidad de personas muertas en el paredón en Cuba.

“La LIBERTAD en mi tierra
fue primero encarcelada
y, más tarde, sentenciada
por un Consejo de Guerra
[...]
le tortura el corazón
con la tragedia cubana,
y a las seis de la mañana
la llevan al paredón
[...]
sedientos como chacales,
creyendo en su IMPUNIDAD
que al matar La LIBERTAD,
se matan los ideales”.

Conclusiones

La condena ante la existencia de la pena de muerte, el recuerdo a los penados, el ensalzamiento de las ideas y las vidas de las personas muertas, es lo que mueve y ha movido a los artistas a reflejar estos hechos en sus obras, bien pictóricas, bien literarias o en cualquier otro tipo de expresión artística. El artista se convierte en denunciante y relator de unos hechos y en impresor de los ideales y de la memoria histórica del pueblo.

La ejecución de una figura no la borra de la memoria histórica, por contra, ayuda a que se convierta en leyenda, resultando así incluso contraproducente para el ejecutor al volverse en su contra. Este mito es tomado en el futuro como símbolo de referencia de identidad de una nación. La reproducción artística de la escena en este caso es intencionada, buscando la unión del espectador y su apoyo a la causa.

La denuncia de la obra artística puede centrarse en la exaltación de el/los ejecutado/-s como héroe/-s, en la inculpación del ejecutor, o en la detración del hecho de ajusticiamiento en sí.

Los fusilamientos reflejados en las obras de arte han servido a las sociedades para la construcción de su identidad y de una memoria común que enarbolar a la hora de reclamar su nacionalidad e independencia.

Bibliografía

- Aichinger, Wolfrang, 2006. „Text und Bild“, en: Metzeltin, Michael, (Hg.), 2006. *Diskurs – Text – Sprache*. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Wien: Praesens Verlag, 319-334.
- Assmann, Aleida, 2006. *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck.
- Assmann, Aleida, 2008. *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Barthes, Roland, 1964. “Rhétorique de l’image“, en: *Communications* 4/1964, 40-51.
- Díaz-Perera, Hilda Luisa, 1998. “La Web de José Martí”, en: http://jose-marti.org/jose_marti/biografia/amigos/fvd/sangredeinocentes/sangred einocentes1.htm [22.03.2010].
- Diccionario Real Academia de la Lengua española, 2001. Vigésima segunda edición. Madrid: Espasa Calpe.
- Enciclopedia Espasa Calpe, 1989. Tomo 25. Madrid: Espasa-Calpe, 299-300.
- Enciclopedia Espasa Calpe, 1989. Tomo 37. Madrid: Espasa-Calpe, 85-102
- Fonseca, Carlos, 2007. *Trece rosas rojas*. Madrid: Plaza edición.
- Guillén, Nicolás, 1981. *Sóngoro cosogo y otros poemas*. Madrid: Alianza.
- Klengel, Susanne, 2000. „Nation, Nationalismus und kulturelle Heterogenität. Überlegungen zur Idee der „lieux de mémoire“ in Mexiko“, en: *Quo vadis, Romania?*, 15/16/2000, 38-52.
- Lehr, Rudolf, 2004. *Landeschronik Oberösterreich*. Wien: Brandstätter.
- León, René, 2003, “Los fusilamientos en Cuba en tiempo de la colonia”, en: *Revista digital Minerva*, <http://www.asociacioncaliope.org/entente.htm>.
- Mailer, Norman, 1977. *The Executioner’s Song*. New York: Random House.
- Mailer, Norman, 1988. *La canción del verdugo*. Barcelona: Anagrama.
- Martí, José, 1973. *Obras completas*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Mata, Victoria, 2009. “El Fusilamiento de la Libertad”, en: <http://escritorescubanos.multiply.com/notes/item/101> [22.03.2010].
- Mena Marqués, Manuela B., (ed.), 2008. *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Metzeltin, Michael, 2000. *Nationalstaatlichkeit und Identität*. Wien: Eidechsen. (Cinderella Band 4).
- Minero, Carlos. “Fusilamientos y Largas Condenas a Disidentes Cubanos”, en: www.contactomagazine.com/fusilamientos0417.htm [22.03.2010].

- Pérez Galdós, Benito, 1979. *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Episodios nacionales nº 3. Madrid: Alianza.
- Pérez García, Ricardo/ José Villafaña, Justo. 1978. “Análisis de la comunicación plástica. Los fusilamientos de la Moncloa y Guernica”, en: *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Madrid, 3/1978, 165-186.
- Pérez-Reverte, Arturo, 2008. *Un día de cólera*. Madrid: Alfaguara.
- Pineda Gómez, Francisco, 2005. *La revolución del sur, 1912 – 1914*. México D.F.: Editorial ERA.
- Reséndiz Rodríguez, Rafael, 2004. “Imágenes de Imágenes de la Revolución”. Una lectura semiótica, en: www.revista.unam.mx/vol.5/num9/art60/art60.htm [22.03.2010].
- Voltaire, 1959. *Candide ou l'optimisme*. Edition critique par René Pomeau. Paris: A. G. Nizet.

Filmografía

- Martínez Lázaro, Emilio, 2007. *Las 13 rosas*. Alta Films.
- Meinert, Rudolf, 1926. *Die elf Schill'schen Offiziere*. Märkische Film GmbH Berlin.
- Schiller, Lawrence, 1982. *The Executioner's Song*. USA.

Uma austríaca visita o Rio de Janeiro de 1847. Exame do relato de Ida Pfeiffer sob uma ótica transcultural

Luiz BARROS MONTEZ, Rio de Janeiro

1. Introdução. O relato de viagem entre os germânicos

Somente de alguns anos para cá os relatos de viagem começaram a ser examinados por pesquisadores brasileiros através de um viés interdisciplinar e transcultural. Não obstante, as diversas formas surgidas no âmbito da modalidade textual enfeixada sob o nome “relatos de viagem” delinham ainda tão-somente uma promessa alvissareira para o futuro. O trabalho verdadeiramente interdisciplinar apenas está começando. Neste breve ensaio delinea-se – menos teórica do que praticamente – uma perspectiva de prospecção desta modalidade com base em um esforço que aciona centralmente, embora não de modo exclusivo, as disciplinas da História, da Crítica Literária e da Linguística.

Os historiadores, com os seus mais distintos olhares e suas mais diferentes considerações filosóficas sobre a relação entre a linguagem e a escrita da História, reconhecem a importância dos relatos dos viajantes europeus no Brasil – particularmente aqueles primeiros registros das pessoas e terras brasileiras observadas pela primeira vez *in loco* – como documentos relevantes do ponto de vista de suas informações e da veracidade do seu conteúdo. Mas, até se chegar a esta compreensão acerca do teor historiográfico daqueles relatos, um longo caminho foi percorrido. Durante os séculos que transcorreram do início do Renascimento até finais do século 18 as narrativas de viagens foram sendo percebidas cada vez mais intensamente como textos subjetivos, ficcionais, mais próximos do conceito de "mentira", isto é, produzidos em detrimento “da realidade objetiva”. Isso apesar de terem sido ao longo do período crescentemente sobrecarregados com informações factuais, e de muitos viajantes almejarem em princípio uma descrição objetiva das terras percorridas.

Uma grande inflexão, no sentido da expressão de uma nova relação discursiva entre viajante-escritor e o seu relato-obra, representaram as obras de Georg Forster e de Alexander von Humboldt. Estes dois autores serão determinantes, mais adiante, na escolha da forma literária com a qual Goethe

publicará os seus diários de 1786-1788. Sua *Viagem à Itália* (1817) insere o relato de viagem no mundo da grande literatura como obra de ficção, por colocar o saber coletado na viagem a reboque das impressões do sujeito que viaja. Paradoxalmente, entretanto, os relatos não assumiram dimensão relevante enquanto gênero literário no Romantismo alemão. Ao contrário, eles somente vão ser realmente valorizados, e desta vez como forma literária proeminente, pela geração do *Vormärz*, marcada pela resistência política ao espírito extremamente reacionário que emanava do Congresso de Viena.¹

O gênero "relato de viagem" serviu aos intentos da geração combativa do *Vormärz* que se empenhou em driblar a severa censura estabelecida por Franz I e Ferdinand I (inspirada por Metternich). O contato com o elemento estrangeiro e as inevitáveis comparações surgidas por efeito da leitura daqueles relatos tornaram-no uma das formas de denúncia predileta da geração que viria a preparar na Alemanha e na Áustria os levantes de 1848. Após aquelas revoltas e o seu esmagamento os relatos de viagem passaram a se subordinar quase exclusivamente à ciência, e foram na prática abandonando o viés literário que o *Vormärz* lhe havia conferido. A preponderância do gênero havia servido como forma de contato com a realidade, com o mundo "estrangeiro". Entrementes, o mundo tornava-se rapidamente interligado por eficientes redes de navegação a vapor, pelo telégrafo, e, mais adiante, pelo telefone e pelo avião; os processos econômicos e políticos assumiam o processo de disponibilização de informações sobre o mundo, de modo que os relatos de viagem entram progressivamente em crise, e, já no início do século 20, perdem definitivamente o seu *status*, cedendo seu papel e sua importância a outras instâncias discursivas como a ensaística, o jornalismo etc.

2. O relato como objeto de análise do discurso

O interesse pelos relatos de viagem como fenômeno transcultural é relativamente recente. Manfred Link, em 1963, é um dos pioneiros no assunto, com a publicação de sua tese de doutorado *Relatos de viagem como forma literária artística de Goethe e Heine*.² Ali ele tenta estabelecer uma tipologia genérica abrangente, propondo quatro tipos de relatos: (1) uma literatura que chama de "apodêmica" (*apodemische Literatur*), que prepara o leitor para viajar a um

¹ Sobre as causas e consequências deste fracasso, particularmente na Áustria, ver WAGNER 2008: 150-157, e especialmente Hobelt 1998: passim.

² *Reiseberichte als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*.

determinado país, como os guias de viagem, por exemplo; (2) escritos de viagem científicos e científico-populares, para informar o leitor em termos culturais, políticos, sociais ou geológicos; (3) diários, relatos, descrições e contos de viagem, que se relacionam com as experiências subjetivas e factuais do viajante; e, por fim, (4) novelas e romances de viagem que, partindo de viagem vivenciada ou fictícia, estrutura-se segundo estes dois gêneros literários.

É evidente, para o olhar mais atento, que esta tipologia de Link propõe uma gradação que vai do discurso objetivo ao ficcional, o que é criticado por Christiane Schulzki-Haddouti, em tese de 1995.³ Segundo esta última, o relato de viagem é um tecido de várias atitudes narrativas e formas. "Além disso", afirma a autora, "Link iguala a apresentação da realidade exterior com finalidade e a da realidade interna com ficcionalidade, o que se baseia numa concepção ingênua de estética textual" (apud Habinger 2004: 18).

Posição importante foi a assumida pela crítica dos anos 70 do século 20, interessada, por circunstâncias marcadas por forte engajamento político, em resgatar o *Vormärz* do esquecimento. Outro elemento de destaque a embasar os estudos nesta direção é a temática intercultural do confronto com o outro, com o "estrangeiro" – evidentemente que determinado pela intensa emigração de mão de obra para a Alemanha nas décadas anteriores e pelos choques identitários daí advindos, acirrados posteriormente pelo desemprego causado pela crise econômica e a recessão mundial. Estabelece-se, por fim, a partir de finais dos anos 80, a tensão entre as tendências que querem definir constantes discursivas nos relatos de viagem, consolidando-os em termos formais como "gênero literário", e as que os tomam essencialmente como um instrumento de afirmação identitária, onde as instâncias "viajante" e "relato" ficam em primeiro plano, prevalecendo sobre motivações de ordem biográficas.

Creemos que uma abordagem linguística correta dos relatos de viagem deva se dar considerando as suas duas dimensões discursivas fundamentais: a de ser *reflexo* ou *refração* de uma realidade e simultaneamente *prática social concreta*. Só uma determinada visão estreita do fenômeno literário pode considerá-los como elaborações puramente subjetivas, independente das condições sociais e das práticas discursivas que os engendraram; e somente os historiadores mais renitentemente marcados pelo positivismo podem considerá-los unilateralmente como "reproduções" ou "refrações" da realidade, desconhecendo a sua concretude social enquanto ação discursiva positivamente empre-

³ Em *Identität und Wahrnehmung bei Ida von Hahn-Hahn und Ida Pfeiffer anhand ihrer Orient-Berichte*. Diplomarbeit, Hildesheim, 1995.

gada com finalidades ideológicas que transcendem o teor biográfico ou informativo de que são portadores.⁴

À medida que os estudos da linguagem voltados para a análise do discurso se projetam, influenciando e se deixando influenciar, sobre as áreas que lhe são adjacentes – vale dizer, sobre todas as “ciências do espírito” sem exceção, haja vista que todas elas são atravessadas pelo fenômeno da significação verbal – estes relatos vão sendo reconhecidos como um *corpus* com funções muito mais amplas do que simplesmente a de “espelharem” ou “representarem” a realidade de cada momento histórico específico.

Sendo mais específico: os relatos de viajantes vão sendo percebidos como ações discursivas que, tendo sido concebidos, postos em circulação e absorvidos em contextos históricos particulares, consubstanciaram estratégias de poder, ou seja, representaram práticas sociais relevantes que, ao contrário do que algumas pessoas pensam, não se encerraram num passado histórico considerado extinto, mas se projetam discursivamente na contemporaneidade.

3. Uma austríaca visita o Rio de Janeiro em 1847

É nesse viés que propomos neste ponto o exame – evidentemente que muito breve – do relato de Ida Pfeiffer sobre o Rio de Janeiro no ano de 1847. Circunscrevo minha análise ao texto inédito em português, por mim recentemente traduzido no âmbito da pesquisa que desenvolvi como bolsista junto à Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Trata-se do relato da passagem da austríaca Ida Pfeiffer no estado do Rio de Janeiro naquele ano, extraído de seu livro *Viagem de uma mulher ao redor do mundo*, publicado em Viena em 1850.

Ida Pfeiffer soube explorar com muita habilidade e talento as expectativas do leitor de seu tempo. O *boom* editorial dos relatos de viagem nos séculos 18 e inícios do 19 sinalizavam uma demanda do público não possível de ser satisfeita por motivos econômicos ou familiares, por viagens ao exterior. A leitura realiza em parte esta curiosidade, e simultaneamente fornece ao leitor a segurança de uma visão de mundo eurocêntrica que, pelo simples ato de conhecer, toma posse e domestica o outro.

Nesse sentido, a "viagem" realiza plenamente o seu étimo. A palavra "Reise", no alemão moderno, deriva de "risan", que no antigo alto alemão significava "levantar-se, elevar-se, partir para empreendimentos guerreiros":

⁴ Cf. Neste particular Montez 2009.

"aufstehen, sich erheben, aufbrechen zu kriegerischen Unternehmungen" (cf. Außerhofer 2005: 30). Segundo Christina von Braun (apud Pelz 1993: 43)

A viagem deriva, portanto, de um conceito que carrega claramente consigo a conotação de "guerra", "batalha", conquista. O conceito designa a partida para novas margens, mas diz também claramente que isso não se sucede com intenções pacíficas. Não se "sai em viagem" *pour mourir un peu*, para se entregar ao estrangeiro ou sofrer o medo do desconhecido, mas o viajar liga-se antes à intenção de submeter o estrangeiro. Alguém se desloca para conquistar a miséria – ou, dito mais exatamente: extingui-la. E sabe-se que o território externo é extinto na medida em que é transformado em território interno.

A palavra alemã moderna tem, portanto, afinidade com sublevação (Aufstand), no inglês "uprising", enquanto "journey", vem do latim "diurnum". O verbo inglês para viajar, "to travel", vem do francês "travail" = esforço, trabalho. Em português, "viajar" deriva do latim "viaticum", que é o dinheiro que os romanos carregavam para percorrer um caminho. Em francês "voyage", em italiano "viaggio", em espanhol "viaje" (cf. Körting 1907 : 1014/1015).

O termo batalha, enfrentamento, se encaixa perfeitamente no espírito da viajante Ida Pfeiffer. Nascida em 1797, a destemida vienense contava já com cerca de 49 anos (não se pode comprovar o dia e o mês exatos de seu nascimento até hoje) quando realizou a primeira de suas duas viagens mundiais, iniciada em maio de 1846 e concluída (abruptamente) em novembro de 1848.

Omitimos, por motivo de espaço, as primeiras viagens que a tornaram internacionalmente conhecida em sua época – e que mais tarde, somadas às subsequentes viagens, lhe valeram o reconhecimento e a admiração de Alexander von Humboldt, a Medalha Dourada para a Ciência e a Arte, que lhe foi conferida em 1856 pelo casal de reis da Prússia, e o seu ingresso como Membro Honorário da Sociedade para a Geografia de Berlim.⁵ Seu inúmeros objetos e artefatos etnográficos e zoológicos coletados estão até hoje expostos em diversos museus, entre eles o Museu Etnográfico e o Museu de História Natural de Viena.

⁵ Ida só nao foi aceita na *Royal Geographic Society* de Londres àquela época porque os estatutos da Sociedade não aceitavam mulheres entre os seus membros (cf. Habinger 2004: 169).

Ao contrário da primeira viagem, cujas anotações em forma de diário ela não pretendia publicar, a sua estadia no Rio de Janeiro, por ocasião da sua primeira viagem de volta ao mundo, foi empreendida desde o início com o objetivo prévio de empreendimento editorial.⁶ Este fato, explica inúmeras atitudes e aspectos discursivos de Ida.

O "interesse do leitor" de seu relato de 1850 é logo de início contemplado pela autora (doravante IP⁷):

[...] não quero de forma alguma cansar os meus leitores com uma relação completa de todos os acontecimentos insignificantes e cotidianos, limito-me a lhes contar de modo geral os aspectos mais notáveis da cidade e dos modos e costumes de seus habitantes, e de como eu tive a oportunidade de conhecê-los durante a minha estada (IP: 29).

A promessa de não cansar o(a) leitor(a) oferece a ele(a) uma cumplicidade ideológica. Ela se propõe a observar o não-europeu tal como o leitor o faria. Esta atitude traz implícita uma outra opção, que ela deixa escapar num simples vocábulo: não vai cansar os leitores com acontecimentos "insignificantes" (geringfügig). Ela não se propõe, desde o princípio, a atribuir qualquer significação ao desconhecido, ao não visto. Sua comunhão com o(a) leitor(a) certamente se dá na esfera semiótica da leitura do relato. No entanto, é flagrante a contradição da promessa com o imenso esforço na descrição de detalhes minuciosos daquilo que é observado. Ida Pfeiffer realiza uma intenção informativa que guarda absoluta sintonia com os ideais iluministas. Apenas vai poupar o(a) leitor(a) de um "excesso" onde este(a) não quer que ele aconteça. Ou seja, naquilo que lhe é cotidiano, não excitante, não exótico, não "sublime".

Todos os lugares e pessoas que ali se observam têm como medida de comparação o elemento europeu. Na medida em que se aproximam do "normal" ou "conhecido" estes lugares ou pessoas representam quase sempre pontos de repouso narrativo, em contraste com a tensão do elemento diferente, quase sempre desagradável, feio, hostil, ou moralmente condenável. À exceção do elemento de origem claramente europeu, da arquitetura às artes,

⁶ O primeiro relato se chamou *Viagem de uma vienense à Terra Santa (Reise einer Wienerin in das heilige Land)*. O livro foi realmente um sucesso, mas teve que sair anônimo, possivelmente por questões de credibilidade junto ao público leitor. Só em 1856 Ida Pfeiffer revelou sua autoria publicamente.

⁷ Todas as passagens a seguir, extraídas de Pfeiffer 1850, foram traduzidas por mim.

da igreja ao teatro, tudo o que é brasileiro é, com poucas exceções, ruim, precário, insuficiente. Observem-se estas passagens do relato de Pfeiffer:

[...] a cidade não oferece ao estrangeiro nada de atraente em termos de praças, ruas e edifícios. [...] As igrejas não oferecem à vista nada de especial, nem por fora nem por dentro. As que mais enganam ainda são a igreja e o mosteiro de São Bento, e a igreja Candelária, que à distância se destacam particularmente bem. [...] Quanto às artes e às ciências, eu mencionarei somente com poucas palavras a Academia de Artes Plásticas, o museu, o teatro etc. Na Academia de Artes Plásticas vê-se de tudo um pouco, e, na verdade, não se vê nada – algumas figuras e bustos, em sua maior parte de gesso; alguns projetos de construções, desenhos à mão e uma coleção muito velha de quadros a óleo. Nesta, eu tive a sincera impressão de que alguma galeria particular tinha feito uma triagem, deixando o rebotalho para a Academia. A maior parte das pinturas a óleo está tão danificada que mal se reconhece o que elas representam, o que aliás não é de se lamentar muito. A única coisa interessante é a sua respeitável idade (IP: 32).

Em meio a tantos elementos arquitetônicos desagradáveis, somente alguns poucos se salvam. Dentre estes, a sua virtude é precisamente a de se assemelharem ao elemento europeu: “A única construção verdadeiramente bela e grandiosa é o aqueduto [os atuais arcos da Lapa, no Centro do Rio de Janeiro (L.M.)], que em alguns lugares se parece realmente com uma obra romana” (IP: 32).

O único elemento autóctone digno de admiração é a natureza. A narrativa nunca se cansa de destacar sua pujança e grandiosidade. A alternância entre o aspecto sublime (até certo ponto aterrorizante) e o pictórico (agradável e idílico) da natureza no Brasil está a serviço de um objetivo narrativo muito bem determinável.⁸ O estético causado pelo jogo de oposições e contrastes põe em relevo, de um lado a valentia, a intrepidez e a coragem da autora, do outro o encantamento, a fascinação e a delicadeza da observação feminina.

De um modo quase absoluto, a descrição dos habitantes do Rio de Janeiro e de seus arredores (as pequenas cidades de Petrópolis, Friburgo, Cantagalo etc.) levada a cabo por Pfeiffer é marcada por um profundo estranha-

⁸ Sobre a dicotomia “pictórico” e “sublime” na contemplação da natureza e a repercussão de ambos em narrativas de viajantes no Brasil, ver Lisboa 1997: passim.

mento e por uma clara impressão estética negativa. Observem-se as impressões que se seguem sobre o negro. Repare-se no recurso aos animais doentes, como termos de comparação:

[...] verdadeiramente repulsivas são as pessoas que a gente encontra – quase interminavelmente apenas negros e negras, com os narizes achatados e feios, os lábios grossos e cabelos curtos e crespos. Além disso, estão em sua maior parte nus, cobertos com trapos miseráveis, ou estão enfiados em roupas gastas de forma européia de seus senhores. A cada 4 ou 5 destes pretos encontra-se um mulato, e somente aqui e ali aparece luzindo um branco. [...] O quadro se torna ainda mais repulsivo com as freqüentes enfermidades que se percebem por todas as partes, entre as quais especialmente a elefantíase degenera em horripáveis deformações dos pés; também não faltam cegos e outros males. A feiúra generalizada estende-se até mesmo aos cães e gatos que circulam em grande número nas travessas – estes também são na maioria samentos, ou cheios de feridas e bernas (IP: 32-33).

Mais adiante ela admite indiretamente que o seu julgamento é subjetivo, ao amenizar um pouco a afirmação tão drástica feita há pouco, revelando uma capacidade de adaptação aos tipos brasileiros em função do tempo e do convívio, mas cuja "tolerância" não deixa de ser evadida de etnocentrismo:

Somente após algumas semanas de estadia é que eu me acostumei um pouco à visão dos pretos e mulatos, e então encontrei também entre as jovens negras figuras graciosas, e entre as brasileiras e portuguesas de cor um pouco escura encontrei rostos bonitos e expressivos; o sexo masculino parece ser menos agraciado com o dom da beleza (IP: 34).

Como se não bastasse este juízo negativo sobre os negros, são precisamente estes últimos que lhe servem de padrão para a descrição ainda mais negativa que faz dos índios puris, que Ida fez questão de conhecer pessoalmente, na região adjacente a Cantagalo (e que considerou a visita mais importante de sua estada no Brasil):

Eu achei os índios ainda mais feios que os negros; a sua cor de pele é bronze-claro, a sua estatura atarracada e de altura média. Eles têm rostos largos e um pouco encarquilhados, e um espesso cabelo negro como carvão, pendendo bem rente, que as mulheres trazem algumas

em tranças, fixadas por trás da cabeça, outras pendendo soltos. A testa é larga e curta, o nariz um pouco achatado, os olhos bem espremidos, quase à maneira dos chineses, a boca muito grande com lábios grossos. Como se salientando ainda mais todas estas belezas, encontra-se espalhado por toda a face um traço próprio de estupidez, que se expressa em particular através da boca permanentemente aberta (IP: 101).

Pfeiffer assume permanentemente em sua viagem uma atitude claramente antiescravagista. Ela demonstra uma compreensão muito profunda das causas da brutalização do escravo negro:

Entre as classes que por aqui são denominadas de cultas estão várias pessoas que, após todas as provas de destreza mecânica e também de criação espiritual desenvolvidas com frequência pelos pretos, continuam afirmando que estes teriam uma mente tão abaixo dos brancos que somente poderiam ser considerados como uma transição entre o macaco e o gênero humano. Eu admito que eles estejam em certa medida longe da formação espiritual dos brancos; mas não vejo como causa a falta de entendimento, e sim na completa falta de educação. Nenhuma escola existe para eles, eles não recebem nenhuma instrução – em suma, nem um mínimo ocorre para que desenvolvam suas habilidades intelectuais. O seu espírito é mantido acorrentado propositalmente, como em antigos estados despóticos, pois o despertar deste povo poderia ser terrível. Em número, aqueles lhes são quatro vezes superiores, e se eles chegassem à consciência desta superioridade, os brancos poderiam facilmente ser remetidos à condição nas quais se encontram os infelizes pretos (IP,; 35-36).

Contudo, esta sua clara e avançada posição colide com julgamentos absolutamente contraditórios acerca do negro. Com significativa frequência o personagem negro é invocado como ridículo, estulto, grotesco, vil, com o que Ida reforça os estereótipos sobre o principal tipo étnico brasileiro, em termos numéricos, sem embargo de sua clara manifestação antiescravagista. Por exemplo, durante uma jornada no entorno do Corcovado, em que ela e seu acompanhante alemão desembocam num local supostamente próximo à região das Paineiras. Em meio à solidão daquelas matas profundas e densas, e perigosas pela possibilidade de ataque de escravos, a autora induz o leitor a uma atmosfera insólita e ridícula, cujo desfecho mal esconde o sarcasmo do europeu:

Com mais sorte do que se costuma ter nestes casos, nós achamos não apenas um hotel bem bom, com quartos limpos e bons móveis, mas também uma companhia que nos divertiu deliciosamente. Era uma família de mulatos que absorveu toda a minha atenção. A mulher, uma beleza bem corpulenta de uns trinta anos, estava enfeitada como entre nós apenas estaria uma dama de péssimo gosto – levava sobre si todas as coisas valiosas. Em toda parte onde se poderiam usar jóias e ouro ela usava. Um vestido de tecido pesado e um autêntico xale envolviam o corpo marrom escuro, e um chapeuzinho de seda branca, pequeno e bonitinho, assentava-se da maneira mais cômica possível sobre a cabeça desajeitada. O marido e cinco filhos postavam-se dignamente ao lado da esposa e respectiva mãe – e o enfeite estendia-se até à acompanhante das crianças, uma figura de negra ainda puro-sangue, igualmente sobrecarregada de enfeites. Num braço tinha cinco, no outro seis pulseiras de pedras, pérolas e corais, mas que, assim me parecia, não eram autênticas.

Quando a família partiu, chegaram duas carruagens Landau atreladas a quatro cavalos, nas quais senhor e senhora, crianças e criada embarcaram com dignidade igualmente majestática (IP: 61-62).

Da mesma forma, observa-se uma atenuação, até certo ponto pré-iluminista, do fenômeno da escravidão, quando Ida assume um discurso – profundamente contraditório com o seu ideal igualitário – que deve ter sido muito popular entre os escravocratas à época, acerca do caráter "tolerante" da escravidão brasileira⁹:

[...] o destino dos escravos não é tão ruim como crêem muitos europeus. No Brasil eles são em termos relativos bastante bem tratados; eles não são sobrecarregados de trabalho, têm uma alimentação boa e forte, e as punições não são nem tão freqüentes nem tão rigorosas. Somente as fugas é que são duramente punidas. Além de apanharem muito, eles recebem ferros no pescoço ou nos pés, que vão ter que carregar por bastante tempo. Um outro tipo de punição consiste em carregarem uma máscara metálica, trancada na parte de trás por um cadeado. Com ela são punidos os beberrões e os que comem terra ou

⁹ Este discurso está presente em diversos relatos de viajantes germânicos no Brasil, entre os séculos 18 e 19, o que comprova a sua penetração ideológica e aceitação nos segmentos de leitores de língua alemã.

cal. Durante a minha longa estadia no Brasil eu vi somente um negro andando com tal máscara. *Eu quase ousaria afirmar* [itálico meu, L.M.] que, de um modo geral, o destino dos escravos é menos cruel do que o dos camponeses russos, poloneses ou egípcios, que não são chamados de escravos (IP: 36-37).

Na fórmula "eu ousaria afirmar" Ida dirige sua ousadia não ao escravocrata, mas à gente com idéias e inclinações abolicionistas.

A título de encerramento desta limitada, embora significativa, série de estereótipos veiculados pela autora, destaco por fim o episódio em que Pfeiffer mais uma vez afirma o estereótipo do risível, farsesco e grotesco, pespegados quase que atavicamente à figura do negro no Brasil em geral, como também mobiliza um estereótipo muito comum entre viajantes europeus à época: a imagem do clero e da religiosidade no Brasil. Como no caso dos negros, os religiosos vêm frequentemente descritos em situações cômicas ou ridículas:

Quis o destino que eu assistisse a um enterro e a um batizado. Já antes do início da missa veio um bote sobre o **Parahyby** [rio Paraíba, L.M.], alcançou a margem, dele foi levantada uma rede na qual se encontrava o falecido. Ele foi posto num caixão aberto, que foi montado numa casa próxima ao cemitério. O cadáver estava coberto com uma toalha branca, mas entreviam-se os pés e metade da cabeça. Esta encontrava-se enfiada numa touca pontuda de tecido preto brilhante. Antes do velório deu-se o batizado. O batizando, um jovem negro de 15 anos, estava com a sua mãe junto à porta da igreja. Quando o padre entrou na igreja para ler a missa, conferiu-lhe de passagem o rotulo de cristão, sem muita cerimônia e compenetração, e mesmo sem testemunhas. O bom jovem também parecia tão pouco comovido por todo o ato como um recém-nascido; eu acho que tanto ele como a sua mãe mal tem idéia da importância deste ato. O padre leu em seguida voando a missa, e então abençoou o morto que, diga-se de passagem, era membro de uma família algo abastada, e que, por isso, ganhou um enterro decente. – Mas, ó infelicidade! Quando se quis deitar o morto em seu frio leito de descanso, este foi considerado muito pequeno e estreito. O pobre foi então, juntamente com o seu caixão, socado aqui e ali, de modo que eu esperava a qualquer instante vê-lo sair rolando do mesmo. Mas tudo isso de nada adiantou: após muitos esforços inúteis nada mais restou as pessoas além de deixar de lado o caixão e aumentar o túmulo, o que foi feito sob um constante praguejar e amuamento (IP: 95-96).

No momento em que o padre demonstra pressa ao batizar o jovem negro, ele manifesta ao mesmo tempo o seu descaso, certamente oriundo da discriminação racial. A ridicularização de membros do clero católico foi uma prática muito comum entre os viajantes germânicos, particularmente os de fé evangélica. Mas – como poderia ser facilmente demonstrado por meio de outros relatos, mas que aqui não será o caso – neles não se trata exclusivamente da disputa secular entre católicos e evangélicos, mas da permanente insinuação acerca dos reais interesses da Igreja no Brasil, e de sua relação intelectual "frouxa", moralmente "leviana" e monetariamente "oportunista" com relação aos seus rebanhos. Em suma, os relatos põe em permanente suspeição a capacidade de fé e da prática religiosa sinceras tanto por parte do clero como dos brasileiros em geral.

4. Conclusão

Ouvem-se vozes que consideram nos dias atuais a temática dos relatos de viagens relativamente esgotada, haja vista a grande produção acadêmica sobre o assunto. Como tentei demonstrar ao longo deste texto, tal afirmação suscita a suspeita de duas tendências equivocadas: uma, consubstanciada numa concepção imanentista do texto, que o toma como uma totalidade fechada semanticamente em si mesmo; a outra, num entendimento da questão a partir de posições eurocêntricas.

Com relação ao primeiro equívoco, de natureza linguístico-filosófica, pode-se dizer que ele se baseia numa compreensão claramente insuficiente da natureza discursiva do conhecimento humano, segundo a qual bastaria um olhar, uma luz a iluminar o objeto daquele conhecimento, que tudo estaria resolvido, pois o seu sentido estaria definitivamente descortinado, e ele estaria definitivamente arrancado de sua mudez, de sua escuridão.¹⁰ As construções de sentido e as ideologias engendradas por estes relatos continuam atuando ativamente, não somente sobre os europeus, mas também entre nos brasileiros.

Com relação ao segundo equívoco, o problema não é menos complexo. Nos marcos deste texto, fiquemos apenas na afirmação genérica de que grande parte dos estereótipos por nós evidenciados recentemente – no âmbito do projeto de pesquisa "Construções discursivas do Rio de Janeiro em relatos de viajantes europeus e imigrantes entre os séculos 18 e 19" (na íntegra

¹⁰ A este respeito, e sobre a constituição do objeto no conhecimento científico, ver Foucault 2008: *passim*, mas particularmente as pp. 45-55.

em <http://www.lettras.ufrj.br/liehd/pages/projetos.php>) – demonstra uma grande coincidência entre os discursos de viajantes no Brasil e os discursos em circulação entre os próprios brasileiros em plena época contemporânea.

Há, decerto, por parte da crítica europeia de língua alemã, uma clara consciência do etnocentrismo do discurso de Ida Pfeiffer, e mesmo das consequências diretamente políticas de sua ação social, como, por exemplo, o demonstra Gabriele Habinger (2004: 184-185) com toda clareza:

No fim das contas, contudo, tanto no tratamento de questionamentos "especificamente femininos" como no que respeita a um contexto geral, a vienense permanece presa à ideia de que a sociedade europeia possui uma posição de superioridade com relação aos "estrangeiros" fora da Europa, e nisso o elemento "próprio" e o "estrangeiro" são delineados como opostos em termos hierárquicos, relacionados a um modelo evolucionista de sociedade. A civilização ocidental representa aqui não apenas o ápice do desenvolvimento humano, mas parte deste discurso e também a convicção acerca da necessidade da civilização do "outro", o que serve como legitimização do colonialismo e da catequese. E, por fim, resta também constatar que Ida Pfeiffer não somente apoiou o imperialismo ocidental, mas igualmente sustentou, tanto com suas afirmações nos relatos de viagem quanto com suas ambições como viajante em busca de descobertas, os esforços do Ocidente de penetração e de apropriação colonial do mundo fora da Europa.

Contudo, a delimitação destes discursos eurocêntricos e as consequências sociais plenas de seu comércio ideológico na sociedade brasileira são tarefas somente possíveis de serem realizadas a partir de seu interior, no palco concreto daquelas práticas discursivas, para efeito de análise agora dialeticamente consideradas como práticas sociais concretas que agem sobre a sociedade brasileira contemporânea. Com relação aos relatos de viagens, pode-se dizer que o seu levantamento e a análise sistemática de suas construções ideológicas ainda está em seus primórdios.

À medida que se for confirmando a tese – que defendo – segundo a qual estes relatos de viajantes do passado ainda hoje informam e determinam direta ou indiretamente as construções discursivas com as quais os brasileiros constroem e reproduzem a sua própria imagem na contemporaneidade, a análise linguística e histórica destes relatos, conduzida numa perspectiva interdisciplinar, tenderá a ocupar lugares acadêmicos crescentemente rele-

vantes. Mas também, e principalmente, assim esperamos, junto aos círculos mais amplos das pessoas que se propõem a combater os estereótipos etnocêntricos amplamente difundidos entre os brasileiros, através de uma prática acadêmica crítica e persistente.

01.01.2010

5. Bibliografia utilizada

- Außerhofer, Danja, 2005. *Ida Pfeiffer*. Reiseschriftstellerin im 19. Jahrhundert. "Meine zweite Reise" als literarischer Text im Spiegel der Zeit. Diplomarbeit an der Universität Innsbruck, 2005.
- Foucault, Michel, 2008. *A arqueologia do Saber*. 7a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Habinger, Gabriele, 2004 *Ida Pfeiffer*. Eine Forschungsreisende des Biedermeier. Wien: Milena Verlag.
- Hobelt, Lothar, 1998. *1848*. Österreich und die deutsche Revolution. Wien: Amalthea.
- Körting, Gustav, 1907. *Lateinisch-Romanisches Wörterbuch* [Etymologisches Wörterbuch der romanischen Hauptsprachen]. Dritte Ausgabe. Paderborn: Verlag von Ferdinand Schöningh.
- Link, Manfred, 1963. *Reiseberichte als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*. Dissertation.
- Lisboa, Karen Macknow, 1997. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec/FAPESP.
- Montez, Luiz Barros, 2009. "Foucault e o Realismo Crítico. Impasses e perspectivas na construção de uma Linguística Aplicada Crítica", in: <http://www.uff.br/iacr/ArtigosPDF/119T.pdf> [01.01.2010].
- Pelz, Annegret, 1993. *Reisen durch die eigene Fremde*. Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag.
- Pfeiffer, Ida, 1850. *Eine Frauenfahrt um die Welt*. Reise von Wien nach Brasilien, Chili, Otaheiti, China, Wien, Ost-Indien, Persien und Kleinasien. Bd. 1. Wien: Carl Gerold.
- Schulzki-Haddouti, Christiane, 1995. *Identität und Wahrnehmung bei Ida von Hahn-Hahn und Ida Pfeiffer anhand ihrer Orient-Berichte*. Diplomarbeit, Hildesheim.
- Wagner, Wilhelm J., 2006. *Bildatlas zur Geschichte Österreichs*. Salzburg: A&M.

Blasco Ibáñez: del naturalismo al idealismo revolucionario

Fernando VARELA IGLESIAS, Wien

Naturalismo e idealismo son dos conceptos antitéticos difícilmente combinables en la teoría: naturalismo es sinónimo de necesidad, idealismo es sinónimo de libertad. El primero entiende el actuar humano como el resultado de la influencia de las leyes naturales, tanto de las leyes fisiológicas o psicofisiológicas, como de las leyes sociales o medioambientales, que son también, en cierto sentido, naturales, por estar derivadas de las anteriores. El segundo entiende las acciones humanas como independientes o parcialmente independientes de toda necesidad causal. El uno justifica la existencia del género trágico, el otro la del género cómico o dramático.

Pero es difícil encontrar en la práctica un naturalismo o un idealismo químicamente puros. Ya en los poemas de la antigüedad clásica las aventuras de Ulises, de Aquiles o de Eneas se explicaban tanto recurriendo a la influencia favorable o desfavorable de los hados (determinismo), como a las virtudes personales de los héroes (libertad), de manera que tanto podía pesar en el desenlace de un combate la voluntad caprichosa y arbitraria de la divinidad, como el ingenio y brío personal de los protagonistas de la fábula. En la literatura moderna, las tesis extremas del naturalismo zolesco, que podrían servir de modelo de naturalismo químicamente puro, no están exentas de una cierta dosis de idealismo, incluso de idealismo de carácter romántico, pues, como dice Baroja comentando la obra del padre del naturalismo francés, “debajo de las etiquetas no está siempre legitimado el nombre. El naturalismo de Zola no era realista, como él pretendía, sino *romántico*” (1949: 1018). Efectivamente, aunque Zola nos advierte en el prefacio a la primera novela de la serie de los Rougon que su intención es la de pintar “l’Histoire *naturelle et sociale* d’une famille sous le second Empire” (1960: 3), entendiendo por historia “natural” el conjunto de hechos explicados por las leyes de la herencia fisiológica – “l’hérédité a ses lois, comme la pesanteur” (Ibid.: 2) –, lo cierto es que el conjunto de su obra está marcado por un ímpetu extraordinario, por una fantasía

desbordante en la que no es difícil adivinar la idea de redimir a la humanidad. En el campo de la literatura idealista podríamos encontrar igualmente huellas de lo contrario, esto es, de observación naturalista: en Pereda, por ejemplo, que representa el polo opuesto a la ideología zolesca, la orientación general de idealismo o de falsificación idílica y hasta cursi de la realidad puede alternar con descripciones naturalistas no desprovistas de crudeza.

La obra de Blasco Ibáñez representa un caso curioso: *naturalismo* e *idealismo* (e idealismo de orientación romántica, precisamente), aunque en cierta manera pueden convivir armónicamente en algunas novelas, aparecen más bien como resultado de una *evolución o transición* brusca y hasta casi lógicamente impredecible. En el estrecho margen de tiempo de un solo año, Blasco abandona la novela claramente naturalista (*Cañas y barro* 1902) para adentrarse en la novela de orientación político-social, en la novela-mensaje, en la novela del ideal revolucionario (*La catedral* 1903). Es más: dentro de la corriente naturalista, *Cañas y barro* parece ser el ejemplo máximo de determinismo fisiológico y medioambiental, hasta el punto de que los personajes llegan a diluirse en unas situaciones y un ambiente sofocante que usurpa su protagonismo, mientras que *La catedral* ofrece igualmente el punto más alto, en toda su producción literaria, de novela al servicio de un ideal, el ideal de la liberación de la humanidad de las seculares ataduras de la sociedad estamental. En *Cañas y barro* domina la perspectiva de la tragedia, en *La catedral* la del drama del hombre moderno, consciente del anacronismo de su situación social e impelido a transformar la realidad. En la primera de las novelas predomina el mensaje pesimista, en el segundo, a pesar del fracaso del protagonista, el mensaje es claramente optimista, una invitación a la lucha. Nos encontramos ante un verdadero hiato ideológico, ante un cambio de orientación que, si no nos equivocamos, puede dividir en dos bloques el conjunto de la obra literaria de Blasco Ibáñez.

Definiciones teóricas: naturalismo e idealismo

El naturalismo (al menos el que aparece en definiciones y clasificaciones, el que nunca se encuentra en estado químicamente puro) tiene su origen directo en el *movimiento científico-positivista decimonónico*, en aquella ideología que sustituye una experiencia que podríamos llamar fenomenológica (la experiencia ingenua e inmediata, sobre la que ulteriormente se proyecta la actividad científica) por la experiencia de lo meramente cuantificable y mensurable, lo que se capta solamente a través de los sentidos. Indirectamente procede de la filosofía del empirismo inglés (especialmente de Locke y Hume) después de

ser asimilada por la Ilustración francesa y también del dualismo introducido por la filosofía cartesiana, en el que la actividad científico-racional se concentra exclusivamente en los datos aportados por la *res extensa*, esto es, en las cualidades propias de los objetos que se encuentran en el espacio. Para el positivismo es científicamente relevante solamente lo que se puede contar y medir, lo que se puede reducir a dato de experimentación material, pues no hay más realidad que la material, la naturaleza de los cuerpos y de sus leyes físico-mecánicas. El naturalismo, como su nombre indica, es el movimiento literario que pretende reflejar la naturaleza entendida al modo positivista, es decir, la naturaleza como materia, así como las leyes a que está sometida la materia. Naturalismo es equivalente a materialismo y, puesto que la materia es la negación del Espíritu, el naturalismo es la negación de la libertad y de la espontaneidad. Naturalismo, materialismo y necesidad causal constituyen la ecuación opuesta a espiritualismo, idealismo y libertad moral.

El positivismo decimonónico se sintió confirmado por las teorías evolucionistas de Charles Darwin, que insistió en la importancia de factores empírico-materiales como la herencia (individual y genérica) y el medio ambiente. El ser humano ya no era el sujeto abstracto de una serie de cualidades inmateriales, sino el resultado concreto de la interacción de los componentes materiales de naturaleza psico-fisiológica con aquellos de naturaleza medioambiental. Hypolite Taine, divulgador de las ideas positivistas, resumió la naturaleza del comportamiento humano como una mezcla de componentes en que entraban por partes iguales la raza, el momento histórico y el medio ambiente. Y Claude Bernard, el fundador de la moderna Fisiología, revolucionó la ciencia médica de su tiempo aplicando estrictamente los principios positivistas a la Medicina.

Discípulo de Taine, Zola sigue al pie de la letra la subordinación de la psicología a la fisiología natural: “Notre héros n’est plus le pur esprit, l’homme abstrait du XVIII^e siècle, il est le *sujet physiologique* de notre science actuelle, un être qui est composé d’organes et qui trempe dans un *milieu* dont il est pénétré à chaque heure [...] Tous les sens vont agir sur l’âme” (Lagarde / Michard 1962: 483). Esto hace que el novelista sea una especie de “expérimentateur” que verifica las leyes que de manera necesaria se desprenden de una naturaleza así concebida. Naturalmente, su experimentación consistirá en “faire mouvoir les personnages dans une histoire particulière pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l’exige le déterminisme des phénomènes mis à l’étude” (*Ibid.*: 483) y en estudiar detalladamente “le mécanisme des faits en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux sans jamais s’écarter des lois de la nature” (*Id.*). Claro está que Zola

está aquí hablando del naturalismo químicamente puro, el que no ha existido nunca, o al menos el que no ha existido en sus novelas, que, como hemos dicho al principio, tienen una buena dosis de idealismo, amén de una extraordinaria fantasía creadora, difícil de explicar con los principios que él mismo defendía.

Emilia Pardo Bazán, comentarista excepcional del naturalismo zolesco en su célebre obra *La cuestión palpitante*, señala como característica esencial de este movimiento su credo determinista. Citamos con alguna extensión a la ilustre escritora en funciones de crítica porque creemos que sus puntos de vista, aunque plagados de errores teológicos, nos servirán para explicar lo esencial del naturalismo de Blasco Ibáñez:

Por *determinismo* entendían los escolásticos el sistema de los que aseguraban que Dios movía o inclinaba irresistiblemente la voluntad del hombre a aquella parte que convenía a sus designios. Hoy *determinismo* significa la misma dependencia de la voluntad, sólo que quien la inclina y subyuga no es Dios, sino la materia y sus fuerzas y energías. De un fatalismo providencialista, hemos pasado a otro materialista (1973: 578).

El texto no es del todo exacto: muchos teólogos – incluyendo parte de los escolásticos y, antes que éstos, al mismísimo San Agustín – conservaban una cierta ideología maniquea que les empujaba igualmente a creer en el determinismo materialista; es decir, que además del “fatalismo providencialista”, existía ya entre estos teólogos también el “fatalismo materialista”, que es tan viejo como la humanidad. Pero doña Emilia no pretende sentar cátedra de teología, y la ventaja de su explicación está en la claridad del juicio con que enfoca los movimientos literarios.

El mérito singular de la teología católica – continúa nuestra autora – consiste en romper las cadenas del antiguo fatalismo sin negar la parte importantísima que toma en nuestros actos la necesidad. En efecto, reconociendo el libre arbitrio absoluto, como lo hacía el hereje Pelagio, resultaba que el hombre podría, entregado a sus fuerzas solas y sin ayuda de la gracia, salvarse y ser perfecto, mientras que anulando la libertad, como el otro heresiarca Lutero, el ente más malvado e inicuo sería también perfecto e impecable, puesto que no estaba en su mano proceder de distinto modo. Supo la teología mantenerse a igual distancia de ambos extremos; y San Agustín acertó a realizar la conciliación

del albedrío y la gracia con aquella profundidad y tino propios de su entendimiento de águila. Para esta conciliación hay un dogma católico que alumbra el problema con clara luz: el del pecado original. Sólo la caída de una naturaleza originariamente pura y libre puede dar la clave de esta mezcla de nobles aspiraciones y bajos instintos, de necesidades intelectuales y apetitos sensuales, de este *combate* que todos los moralistas, todos los psicólogos, todos los artistas se han complacido en sorprender, analizar y retratar (*Ibid.*: 578-579).

Tampoco está muy acertada nuestra autora en la afirmación de que San Agustín supo conciliar el libre albedrío y la gracia: cualquier teólogo moderno sin prejuicios conoce muy bien el influjo que – paradójicamente – ejerció San Agustín en las teorías de la predeterminación luterana¹. De nuevo pasamos un velo sobre la teóloga diletante para llegar a su magistral exposición del núcleo de la teoría científico-literaria de Zola, de quien traduce lo esencial de su pensamiento:

Cuando se demuestre que el cuerpo del hombre es una máquina cuyas piezas, andando el tiempo, monte y desmonte el experimentador a su arbitrio, será forzoso pasar a sus actos pasionales intelectuales, y entonces penetraremos en los dominios que hasta hoy señorearon la poesía y las letras. Tenemos química y física experimentales; en pos viene la fisiología, y después la novela experimental también. Todo se enlaza: hubo que partir del determinismo de los cuerpos inorgánicos para llegar al de los vivos; y puesto que sabios como Claudio Bernard demuestran ahora que al cuerpo humano lo rigen leyes fijas, podemos vaticinar, sin que quepa error, la hora en que serán formuladas a su vez las leyes del pensamiento y de las pasiones. Igual determinismo debe regir la piedra del camino que el cerebro humano. (*Ibid.*: 580).

Naturalmente, Doña Emilia rechaza el naturalismo – sus creencias católicas se lo impiden – y prefiere el *realismo*, doctrina que puede conciliar materia y espíritu, necesidad natural y libertad de espíritu:

¹ El libro *Augustin. Einführung in sein Denken*, de Kurt Flasch, por citar un ejemplo reciente y asequible al lector de hoy, insiste particularmente en la imposibilidad, por parte de la Iglesia católica, de aceptar la teoría agustiniana de la gracia, cuyo brutal determinismo es contrario a la sensibilidad del hombre moderno 11.7.

Si es *real* cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el *realismo* en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el *naturalismo*. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de dos escuelas extremas, y por precisa consecuencia, exclusivistas (*Ibid.*: 582).

Nuestra autora abandona la postura crítica para adoptar la dogmática, haciendo uso de su propia experiencia de novelista y sentando cátedra de *realismo* o, como dijo en el prefacio a *Los pazos de Ulloa*, de “naturalismo católico” (1886: 68). La novela moderna deberá armonizar a Zola con Hegel, las dos posturas extremas en la dialéctica entre libre determinismo y libre albedrío:

Entre naturalistas e idealistas hay el mismo antagonismo que entre Lutero y Pelagio. Si Zola niega en redondo el libre arbitrio, Hegel lo extiende tanto que todo está en él y sale de él. Para Zola, el universo físico hace, condiciona, dirige y señorea el pensamiento y voluntad del hombre; para Hegel y sus discípulos ese universo no existe sino mediante *la idea*. ¿Qué digo ese universo? Dios mismo sólo *es* en cuanto *es idea* (1973: 583).

En Vicente Blasco Ibáñez se encuentran los dos principios antitéticos que criticaba la Pardo Bazán, pero no simultáneamente, ni mucho menos en la exigente superación que proponía la escritora con la denominación de *realismo*, sino más bien como *proceso* o *evolución* desde el naturalismo al idealismo. Blasco es, al inicio de su carrera literaria, especialmente en las llamadas *novelas valencianas*, el Zola español, el representante máximo del naturalismo. Después, a partir de las *novelas sociales* y en perfecta solución de continuidad, se convierte en el representante del idealismo, no precisamente del idealismo hegeliano de que habla doña Emilia, sino más bien de una especie de izquierda hegeliana de ímpetu social-revolucionario e inspiración romántico-liberal, más concretamente, del liberalismo jacobino que inspiró los principios de la Revolución Francesa. Blasco Ibáñez, como los escritores del 98, cree en la idea regeneracionista, pero en un regeneracionismo político inspirado en el viejo jacobinismo republicano. Será el portaestandarte de una revolución que en España no se había realizado y que, todavía en la época de la Segunda

República, constituía el programa urgente de Manuel Azaña y su partido *Acción Republicana*.

El naturalismo de las “novelas valencianas”

No se puede dudar de la vertiente naturalista de Blasco Ibáñez, ni del extremo radicalismo con que manifestó este naturalismo. “La imitación que hace de Zola – dice León Roca a propósito de la radicalidad de su naturalismo – no se reduce a una dependencia de estilo y técnica. Va más allá. Va hasta la raíz creadora del novelista francés. Si Zola ha trazado las líneas características de una familia, Blasco Ibáñez se propone escribir la vida de la provincia en libros totalmente autónomos. Zola ha escrito la novela de los obreros, de la burguesía, de los ferrocarriles y del dinero. Blasco Ibáñez hará la de la burguesía valenciana y la de los hombres de mar. Más tarde, escribirá la de los barrios humildes de Valencia, la de la huerta, y la novela histórica” (1990: 146). Blasco, que en ocasiones llegó a imitar temas y escenas de Zola – la presencia casi obsesiva de los *mercados*² con toda su carga simbólico-alegórica es un buen ejemplo –, llevó su entusiasmo hasta el punto de visitar al escritor francés en París, en abril de 1902, en el tiempo en que escribía *Cañas y barro*, obra que acusa en especial el influjo de Zola. En conjunto, en la autorizada opinión de Sherman Eoff, las *novelas valencianas* son “la adaptación más perfecta del naturalismo francés en España” (1965: 120).

Creemos que una de las características del naturalismo de Blasco Ibáñez que resulta más llamativa y que mejor responde a los principios programáticos del determinismo causal que hemos expuesto antes, es la de condensar al comienzo de la novela todo el desarrollo argumental en una escena o en un par de escenas. En efecto, todas las llamadas *novelas valencianas* (*Arroz y tartana*, *Flor de Mayo*, *La barraca*, *Cañas y barro*), a excepción de *Entre naranjos*, presentan una curiosa anticipación del desarrollo argumental en el primer capítulo (a veces en los dos primeros capítulos), una especie de obertura que, como en el

² En comentario de Enric Sebastía: “De todos estos temas o motivos hay uno que muy singularmente polariza todos los demás: el *mercado* como símbolo de la ciudad. ¿Hasta qué punto y en qué nivel el joven Blasco replicará con *Arroz y tartana* a *El vientre de París*, de su maestro Zola? [...] Este símbolo-alegoría del mercado, casi requisito indefectible del Naturalismo, permitirá que el autor valenciano pueda dar cauce a otras dos premisas del movimiento naturalista: la pasión por las grandes escenas de conjunto y la tendencia temática orientada singularmente hacia lo popular. (Enric Sebastía, 2000: *La sociedad valenciana en las novelas de Blasco Ibáñez*, Valencia, Centro Tomás y Valiente)

mundo de la ópera, a la que el escritor era tan aficionado, contiene *in nuce* buena parte de la peripecia novelística. Blasco nos hace ver que, dadas las circunstancias expuestas en el primer capítulo, los personajes y las acciones no pueden ser de otra manera, que toda la fábula consiste en una serie de eslabones concatenados donde sólo detalles accidentales pueden resultar casuales o aleatorios. La novela es la comprobación del *experimento* que se prepara o condensa en sus comienzos, de manera que, cuando llegamos al final, vemos que ningún elemento está dejado al azar. *Arroz y tartana*, la primera novela de Blasco y, según su autor, la más naturalista de todas (v. *infra*), hace comprensible la fatalidad del desenlace ya en el primer capítulo, en el que la venalidad de Doña Manuela, la protagonista, se anuncia en su irresistible inclinación por aparentar una riqueza que está muy lejos de poseer. Se ha comparado a esta figura con las protagonistas de las novelas galdosianas *La de Bringas* o *La desheredada* (Medina 1984: 20), obras de rabioso naturalismo y en las que igualmente la tentación aparentemente superficial de las compras produce la necesidad casi matemática del trágico desenlace. Está fuera de duda el aire de fatalismo que recorre la segunda novela, *Flor de Mayo*, fatalismo que se va acentuando a medida que avanzamos en su lectura —“a progressively dominant tone of fatalism” (Medina 1984: 33) —, y que se sobrepone a la belleza aparentemente autónoma de las descripciones impresionistas del paisaje. Pero este fatalismo depende, en gran manera, de la presentación de los personajes y ambientes que se hace en los dos primeros capítulos, especialmente el de la rivalidad amorosa de las dos mujeres en el emblemático *mercado* de pescado. En *La barraca*, la tercera novela, las sonrientes descripciones de la huerta valenciana en el capítulo introductorio no logran disipar lo que un moderno crítico considera “the suggestion of a sinister primordial power beyond the control of man but acting through him” (Cardwell 1973: 42) o también, en relación al conjunto de la obra, “the feeling of a vague form of pessimistic pantheism” (*Ibid.*: 43). En efecto, *La barraca*, lejos de ser un relato realista, un relato fiel al recuerdo de lo que realmente ocurrió en los tiempos de la niñez de su autor, es una versión muy subjetiva, muy impregnada por el temperamento del artista, y revela en conjunto “a sense of inexorability” (Medina 1984: 62), a lo que sin duda contribuye la circularidad de la acción, “the circularity of plot” (*Id.*), la idea de que todo se repite y de que los trabajos del hombre son una eterna repetición del mal (el final de Batiste no es más que un calco del final del tío Barret, diferenciándose ambos solamente en circunstancias espacio-temporales perfectamente accidentales). Añádase, para completar la escenificación trágica, la aparición del tío Tomba, profeta campesino, verdadero Tiresias de la Huerta valenciana, que anuncia el final

sangriento y la derrota de Batiste. *Entre naranjos*, la cuarta novela, no presenta el desenlace comprimido en los primeros capítulos, pero su naturalismo es evidente en escenas como la de la irresistible seducción amorosa que inspira la naturaleza en el cuarto capítulo de la segunda parte, donde la rememoración de *La Valkiria*, de Wagner, no es suficiente para contrarrestar, por contagio romántico, la causalidad más prosaica, física y material – en una palabra: *naturalista* – del perfume embriagador de los naranjos, verdadero protagonista del amor entre Rafael y Leonora. Salvando el breve paréntesis de la novela histórica *Sonnica la cortesana*, llegamos a *Cañas y barro*, la última de la serie, novela que consideramos, contrariamente a la opinión de su autor, la más naturalista de toda su producción literaria, la culminación de su credo naturalista, la novela que, en opinión de Sherman Eoff, presenta un argumento “in perfect harmony with the monistic foundations of naturalism” (citado por Cardwell 1973: 42). El primer capítulo de *Cañas y barro* es el mejor ejemplo de “obertura” que ofrecen las novelas de la serie naturalista, pues contiene condensada toda la peripecia argumental. La barca-correo que transporta a los habitantes del Palmar a Valencia ofrece un diminuto marco escénico en el que se presentan todos los *dramatis personae* verdaderamente esenciales al desarrollo dramático de la fábula: *Cañamel*, rico propietario que busca atenciones médicas en Ruzafa y deja a *Neleta*, su joven esposa, en el pueblo; un grupo de *pueblerinos*, compañeros de viaje en la frágil embarcación, que dirigen miradas irónicas y burlonas al que consideran candidato de necesidad al cuerno; la presencia de *Sangonera* en un ribazo, figura emblemática de los desarraigados, siempre al margen de la sociedad reglamentada, casi un símbolo de la independencia del grupo, pero también de la dependencia de la tierra, como se pondrá de manifiesto más adelante con su hijo *Sangonereta*; la fugaz visión del tío *Paloma*, el barquero más viejo de la Albufera, atareado con sus redes, personificación de la dureza y casi excrecencia natural del paisaje marino de la Albufera; el tío *Tono*, tenaz e incansable en su labor de rellenar con sacos de arena sus terrenos inundados; *Tonet*, también llamado el *Cubano*, el mozo más guapo del Palmar, y de quien los viajeros de la barca-correo sabían que estaba enamorado de la mujer de Cañamel... El contrapunto casi obsesivo del olor del fango, la presencia amenazante de las fiebres palúdicas, la existencia de una naturaleza húmeda y viscosa que se imprimía en las almas de sus habitantes, son los datos ambientales que completan esta visión cien por cien naturalista. El lector sabe que *Tonet* y *Neleta* se convertirán indefectiblemente en amantes: la explicación está en los factores psico-físicos (juventud y hermosura de ambos, vejez de *Cañamel*), pero también en los ambientales (extrema pobreza y falta de amor al trabajo de *Tonet*). Los viajeros de la

barca, como el coro de las antiguas tragedias griegas, expresan sus convicciones en forma de advertencias a *Cañamel*: “¡Ojo tío Paco! ¡Él [*Cañamel*] iba a Valencia, mientras *Tonet* pasaría la noche en el Palmar!”... La “vox populi” se transforma en vaticinio, y el lector no abriga dudas sobre el desenlace de la peripecia, que tiene que ser trágico. Vencen las leyes del medioambiente, o la interacción del medioambiente sobre unos personajes dominados por su naturaleza. En realidad, no hay casi personajes: las leyes, especialmente las del medioambiente, se han comido a los personajes, que no son más que su manifestación visible, los títeres de un guiñol cuyos hilos mueve el destino. Suscribimos la opinión de Jeremy Medina: “*Cañas y barro* is a novel of situation, not of character. No figures are presented in depth and none really stands out as a protagonist” (1984: 79).

En conjunto, las *novelas valencianas* están dominadas por una perspectiva naturalista de marcado carácter trágico: “All of these these novels have a foreshadowed end from the very outset, an inevitability that is tragic in a classical sense” (Landeira 1985: 9).

El idealismo romántico-revolucionario de las “novelas de tesis”

Pero hemos dicho que el naturalismo es solamente la primera tendencia, a la que siguió una especie de idealismo de carácter romántico-revolucionario. El naturalismo de Blasco se limita a las novelas valencianas, a las “primeras novelas”, como él mismo afirma en carta a Julio Cejador:

Yo, en mis primeras novelas, sufrí de un modo considerable la influencia de Zola y de la escuela naturalista, entonces en pleno triunfo. En mis primeras nada más. (1969: 15)

Dentro de esta limitación, Blasco todavía distingue entre una novela claramente naturalista, como *Arroz y tartana*, y las que vienen a continuación, que progresivamente van perdiendo este carácter:

En realidad, la única zolesca es *Arroz y tartana*. Las otras, *Flor de Mayo*, *La barraca*, *Entre naranjos*, etc., se apartan cada vez más de este modelo. (1969: 18)

Lamentablemente, no ofrece Blasco ninguna explicación que haga comprensibles estas afirmaciones. Nosotros encontramos que *Cañas y barro* cierra todo un capítulo estilístico de su producción literaria justamente cuando

el escritor lo ha llevado al colmo de su maduración, y no cuando se están debilitando parcialmente sus características. No olvidemos también que Blasco visita a Zola en París precisamente en el tiempo en que escribe esta novela. Pero las declaraciones de un autor no son necesariamente la mejor guía para entender su obra.

La razón por la que Blasco abandona el naturalismo es que esta corriente se basa en el cientificismo positivista, algo que ha perdido vigencia literaria en los nuevos tiempos. En la carta a Julio Cejador de la que hemos extraído las dos citas anteriores queda patente que, al menos en 1918, fecha de su redacción, el naturalismo pertenece definitivamente al pasado. Otras características relativas al estilo o el método de trabajo de Zola le alejan igualmente del gran escritor francés y del movimiento que capitanea:

Apoyó Zola toda su obra exageradamente en una teoría científica, la de la herencia fisiológica, y esta teoría, al derrumbarse en parte, se ha llevado detrás las afirmaciones más graves de su labor intelectual, toda la armazón interior de sus novelas. En la actualidad, por más que busco, encuentro muy escasas relaciones con el que fue considerado como mi padre literario. Ni por el método de trabajo, ni por el estilo, tenemos la menor semejanza. Zola era un reflexivo en literatura, y yo soy un impulsivo. Él llegaba al resultado final lentamente, por perforación. Yo procedo por explosión, violenta y ruidosamente. Él escribía un libro en un año, pacientemente, con una labor lenta e igual, como la del arado; yo llevo una novela en la cabeza mucho tiempo (algunas veces son dos o tres); pero cuando llega el momento de exteriorizarla me acomete una fiebre de actividad, vivo una existencia que puede llamarse subconsciente, y escribo el libro en el tiempo que emplearía un simple escribiente para copiarlo. (1969: 15-16)

Ahora bien: los razonamientos que expone Blasco valen para el cambio de orientación, no para la brusquedad y radicalidad que la inspiran. La superación del naturalismo en 1903 con la novela *La catedral* puede explicarse solamente acudiendo al despertar de una soterrada tendencia romántico-idealista proveniente de su formación cultural y de su “aprendizaje en los talleres de la novela de folletín” (Besó Portales s.a.: 4). Esta tendencia, por muy variados que sean los estilos del Blasco posterior a la etapa del naturalismo, se deja sentir, en mayor o menor grado, en muchas de las novelas que siguen a las de esta etapa. Podemos explicar esta nueva cosmovisión desde sus dos vertientes, la *político-revolucionaria* y la *artístico-literaria*.

En el aspecto *político-revolucionario*, la nueva dirección que sigue Blasco coincide, en líneas generales, con el romanticismo liberal-revolucionario inspirado por la ideología de la Revolución Francesa, esto es, por el principio general de destruir los residuos – en España todavía muy poderosos – de la vieja sociedad estamental. Se trata del tradicional jacobinismo radical-republicano que, alimentado por amigos y conocidos, alentó en las revoluciones liberales durante todo el siglo XIX y, muy especialmente, en la revolución liberal de 1868 o en la República de 1873. “Todo el siglo XIX – dice José Luis Villacañas comentando la ideología revolucionaria que manifestaba Blasco en los artículos incendiarios de su periódico *Pueblo* – estaba hilvanado por las grandes fechas del 48, del 54, del 66 y, finalmente, por la proclamación republicana” (2000: 219). Justamente este republicanismo en la versión federalista inspirada por Pi y Margall es lo que constituye el trasfondo ideológico que inspira el primer libro de Blasco, la monumental e incendiaria *Historia de la Revolución Española*, aparecida en la temprana fecha de 1890 (v. Blanco Aguinaga 1998: 200 y ss.). León Roca resume así el pensamiento romántico-liberal del joven Blasco Ibáñez:

En la Universidad encuentra a Palaca, el viejo bedel, de ideas liberales y aplaudido autor teatral, que había escrito, entre otras muchas, una comedia que gozó de éxito, titulada *Valencianos con honra*. Blasco Ibáñez oye de labios de Palanca las mismas palabras que a tantos y tantos republicanos ha oído pronunciar. El ideal que persiguen es el mismo. El romanticismo de la idea dicta las efusivas palabras con que se expresan. Para ellos, que han vivido intensamente las jornadas de *la Gloriosa*, no hay otro punto de partida que la Revolución Francesa, con sus personajes más sobresalientes. Desmoulins, Dantón, Marat, son los ídolos que compendian las virtudes revolucionarias. En lo moderno, es Víctor Hugo el que representa la intransigencia republicana frente al déspota. Estos entusiasmos lírico-políticos son los que forman el carácter de Blasco Ibáñez y le predisponen al amor sin fronteras, a la pasión por la República, la República soñada, tal como debió ser la de 1873: autonomía, federal, igualitaria. (1999: 36-37)

Debemos añadir a este principio de la *revolución liberal* la toma de conciencia del *problema social* – el mismo Blasco acuñó el título de *novela social* –, el tema de la progresiva agudización de la pobreza entre el campesinado (*La bodega*) o entre el incipiente proletariado urbano (*La borda*). El novelista defi-

nió y justificó esta nueva orientación literaria en 1905, en su revista *La república de las letras*, en una especie de manifiesto en que estableció que

El arte es el gran camino de la revolución, y los artistas con su obra social deben pagar generosamente al pueblo que los admira. (Citado por Francisco Caudet 2000: 46)

Naturalmente, no es la posición de Blasco Ibáñez favorable a una revolución social espontánea, dirigida y organizada por el proletariado mismo. Con la natural desconfianza del intelectual ante las masas brutalizadas por la tiranía secular de los estamentos, el escritor se limita a denunciar el problema y sugerir la solución en una política consistente en concienciar al pueblo (*La catedral*)³.

Sabemos, por la carta dirigida a López Lapuya (1969: 9-11), que Blasco comenzó su actividad literaria escribiendo un poema contra todos los reyes del mundo (por el que tuvo que sentarse por primera vez en el banquillo de los acusados); que era devoto del padre del republicanismo federalista, Pi y Margall, a quien llamaba “jefe”; que las innumerables “conspiraciones novelescas” de las que fue testigo o en las que participó muy activamente ya desde muy joven, le “arrebataban el ánimo”; que en su primer exilio parisino se dedicó por igual a estudiar el naturalismo literario como a frecuentar los círculos republicanos (especialmente el que presidía Ruiz Zorrilla); que estuvo preso unas treinta veces; que en más de una ocasión tuvo que escribir al mismo tiempo que se escondía de la policía (recordemos el origen del cuento “Venganza moruna”, que más tarde se convertiría en *La barraca*); que, en alguna ocasión, le fue leída la sentencia en circunstancias románticas, “por la noche, en medio del patio, entre bayonetas y a la luz de un candil”... Conocemos igualmente su intensa actividad política oficial, tanto al frente del periódico *El pueblo*, como en su calidad de diputado parlamentario. Blasco es, ante todo, un hombre de acción, un agitador político, un intelectual que se considera principalmente como hombre de acción:

³ Según Roland Forgues, Blasco presenta un pensamiento político contradictorio, siempre a medio camino entre la burguesía y el proletariado, pero sin decidirse claramente por ninguno: “Hay en la estructuración del universo narrativo un movimiento continuo de vaivén entre dos actitudes opuestas y contradictorias que indudablemente son la expresión más patente de la ambigüedad revolucionaria del escritor pequeño burgués que no ha logrado resolver dialécticamente la contradicción de un hombre que se ha desolidarizado de la burguesía, pero sin adherirse al proletariado” (s.a.: 129).

Yo me enorgullezco de ser un escritor lo menos literato posible; quiero decir, lo menos profesional. [...] Yo soy un hombre que vive, y, además, cuando le queda tiempo para ello, escribe, por una necesidad imperiosa de su cerebro. (17)

Es claro que Blasco defendió a través de su obra literaria los mismos ideales políticos que presidían su actividad de agitador político y de representante parlamentario, y que estos ideales tienen muchos puntos en común con el *regeneracionismo* de los intelectuales del 98 y, en cierta manera también, con los ideales de la generación anterior. Sabemos que nuestro autor se adhirió con entusiasmo al mensaje regeneracionista que lanzó en Valencia en 1899 doña Emilia Pardo Bazán (v. Besó Portales s.a.: 2), y es de suponer que sólo su relativa ausencia de la capital de España fue lo que le impidió tener mayor contacto con los escritores regeneracionistas más conocidos.

En cuanto al aspecto *artístico-literario* – y este es el segundo punto que queríamos comentar –, la nueva corriente prolonga los temas que había impuesto a finales del XVIII y principios del XIX Manuel José Quintana, ardiente “patriarca del liberalismo español” (Menéndez Pelayo 1956: 869), “cantor de la humanidad, de la ciencia [y] de la libertad política” (*Ibid.*: 873). Pero la vertiente romántica de este ideal parece estar inspirada directamente por Víctor Hugo, escritor con quien Blasco comparte no solamente la ideología liberal-revolucionaria, sino también el amor por los ambientes, por el pintoresquismo, por lo que es distintivo de cada pueblo y de cada cultura. La influencia de Víctor Hugo sobre nuestro novelista no se puede comparar, según testimonio del mismo Blasco, con la que en su tiempo ejerció Zola, y nuestro escritor parece dolerse de que nadie lo haya advertido y siempre le haya caído el sambenito del naturalismo. En la carta ya mencionada a Julio Cejador afirma rotundamente:

Otro autor ha influido en mí más poderosamente [que Zola], y nadie lo ha visto: Víctor Hugo, con sus novelas poemáticas. Le advierto que mi mayor admiración literaria es Víctor Hugo. No lo admiro: lo adoro. En mi casa de París tengo su retrato y su busto en todas las habitaciones, hasta en el comedor. (1969: 18)

Por lo de pronto, es romántica su convicción de la necesidad de creer en el *temperamento* personal del escritor, de darle más valor a aquello que es diferencial y personal en la creación artística. A su vez, y como consecuencia de la importancia del temperamento, está la exaltación de la *subjetividad* creadora: el

novelista, con su temperamento, reproduce y modifica la realidad “a su modo”... En la misma carta a Julio Cejador encontramos una interesante confesión de credo literario romántico:

Yo acepto la conocida definición de que “la novela es la realidad vista a través de un temperamento”. También creo, como Stendhal, que “una novela es un espejo paseado a lo largo de un camino”. Pero claro está que el temperamento modifica la realidad y que el espejo no reproduce exactamente las cosas con su dureza material, pues da a la imagen esa fluidez ligera y azulada que parece nadar en el fondo de los cristales venecianos. El novelista reproduce la realidad a su modo, conforme a su temperamento, escogiendo en esa realidad lo que es saliente, y despreciando, por inútil, lo mediocre y lo monótono. Lo mismo hace el pintor, por realista que sea. Velázquez reproduce como nadie la vida. Sus personajes viven. Pero si estos personajes hubiesen sido fotografiados directamente, tal vez serían más exactos y “vivirían mucho menos”. (1969: 14)

De acuerdo con estos principios, Blasco, como los escritores románticos, como la corriente de inspiración romántica que atraviesa todo el siglo XIX, defiende la excelencia del subconsciente. De nuevo un fragmento de la carta a Cejador:

Yo, querido Cejador, no creo que las novelas se hacen con la razón, con la inteligencia. La razón y la inteligencia intervienen en la obra artística como directores y ordenadores. Tal vez, ni siquiera dirigen ni ordenan, manteniéndose al margen del trabajo como simples consejeros. El constructor verdadero y único es el instinto, el subconsciente, las fuerzas misteriosas e invisibles que el vulgo rotula con el título de inspiración. [...] Las cosas más alabadas en una novela son casi siempre aquellas que el autor ignora, y sólo viene a conocerlas cuando la crítica se fija en ellas. (1969: 20)

Azorín, después de experimentar a lo largo de su carrera de escritor altibajos considerables en su apreciación de la obra de Blasco, le dedica en 1940, un artículo de *La prensa*, un elogio póstumo en que resalta precisamente las características románticas: “Vicente, tú has escrito las más profundas páginas sobre el arte del novelista. Tú has dicho que el arte literario es cuestión de

sentimiento, de instinto, de fervor, y no de razón” (Cit. por Bas Carbonell 2000: 39).

Pero es evidente que este idealismo romántico constituye un todo en la personalidad creativa del escritor, y solamente el análisis puede distinguir la vertiente política de la literaria. Arte y literatura están fundidos por el mismo impulso creativo de inspiración romántica:

A la república, como a todos los actos de violencia, debe irse guiado por el sentimiento, por el entusiasmo, y no exclusivamente por el raciocinio. Y si se quiere hacer algo práctico en bien de la patria y de la república, quédense en el bolsillo los programas y las fórmulas de unión [...] Audacia, audacia y siempre audacia, fue el lema que salvó a la Francia republicana del 93. (Citado por José Luis Villacañas 2000: 220)

La catedral (1903) inaugura la serie de obras pertenecientes a lo que el mismo Blasco llama *novela social*. Ha desaparecido el aire de fatalismo que dominaba las novelas del ciclo naturalista, sobre todo la presencia de la *obertura* del primer capítulo, la condensación argumental en escenas representativas. Nadie puede anticipar el argumento a partir de los primeros capítulos, porque el personaje o personajes principales tienen un dinamismo propio y presentan sus ideas como modelos, con frecuencia utópicos, para cambiar la sociedad. Es verdad que ninguno logra sus fines, pero el ideal está exigiendo su aplicación, es un análisis teórico orientado a la praxis revolucionaria. *Gabriel Luna*, el protagonista de *La catedral*, después de un largo e infructuoso peregrinar por el mundo para imponer sus ideas revolucionarias, llega a la catedral de Toledo para acogerse a la caridad de sus parientes, empleados al servicio del templo. Está enfermo de tuberculosis y no espera ya nada del mundo. Como la mayor parte de los héroes de estas novelas, tiene el encanto del asceta, del idealista que ha convertido la figura del religioso en la del santo laico, de alguien a quien no le rozan siquiera las tentaciones del mundo (recordemos, sobre todo, la figura de Salvatierra en *La bodega*, o también la del médico Aresti en *El intruso*). Con estas excepcionales prendas morales y con la retórica revolucionaria, que Luna domina a la perfección, consigue poco a poco liberar a los servidores de la catedral de la obediencia a sus superiores, pero sin lograr por completo su conversión. Al final de la obra asistimos al fracaso de los planes del idealista Luna: los servidores del templo hacen uso de la rebelión para robar la imagen de la Virgen, prostituyendo sus enseñanzas y poniéndolas al servicio de sus instintos predatorios. Si en *Cañas y barro* el

verdadero protagonista era la naturaleza, el ambiente y la situación social, en *La catedral* el protagonista es claramente un hombre y sus ideas, aunque estas ideas no puedan ser llevadas a la práctica. Un final feliz no tendría el mismo valor de revulsivo en el lector, y Blasco prefiere sacrificar a su protagonista (acusado de ser él el ladrón de las joyas de la Virgen) para que fructifiquen sus ideales en el lector. La novela es cien por cien idealista, y el joven revolucionario, especie de moderno Don Quijote (cap. I) predica el evangelio liberal-jacobino que consiste en cambiar el humanismo religioso por un humanismo positivista de orientación social (cap. III), para lo cual se ve obligado a adoctrinar a sus seguidores sobre los siguientes temas: 1) la decadencia del ideal religioso español en general y del estamento que lo detenta en particular, la Iglesia católica (*Id.*); 2) la dignificación de la actividad laboral, incluyendo la liberación de la esclavitud de la máquina y la crítica del concepto capitalista de plusvalía (cap. VI); 3) la decadencia política y social de España, en cuyo análisis se anticipa la visión de Américo Castro: la verdadera esencia de España es la de la mezcla de sangres y el de la consiguiente tolerancia, no el de la pureza artificial y sus consecuencias religiosas (fanatismo) y socio-económicas (pobreza, absentismo agrario) sobrevenidas con la Inquisición (cap. VI); 4) la crítica del carácter español tradicional, incapaz de huir de la tristeza (cap. VII); 5) la crítica del estamento militar, responsable del atraso político de la nación (cap. VIII)... No es preciso subrayar que la carga del ideal llega a entorpecer en muchas ocasiones la marcha de la peripecia novelística, lo que es sorprendente en tan buen arquitecto como Blasco. La novela amenaza convertirse en manifiesto político (a veces incluso desciende a la deleznable calidad del pasquín) y los capítulos degeneran frecuentemente en simples monólogos al servicio de la doctrina. El que aparece en el capítulo VI llega a ocupar 10 páginas seguidas en la edición de Aguilar.

El intruso (1904) continúa la línea emprendida en *La catedral*, esta vez personificando las ideas revolucionarias en la figura del joven ingeniero Arestí, médico del complejo minero de Bilbao y depositario de la ideología crítica social, que ejerce en todas las direcciones: rechazo de los aumentos salariales, que son simples limosnas incapaces de solucionar el problema, y su sustitución por la verdadera justicia social, que consiste en hacer al trabajador dueño de lo que produce (cap. III); denuncia de la conquista de la sociedad por parte de los jesuitas, que se introducen en los resortes del poder económico a través de la mujer (*Id.*); justificación de una Inquisición de izquierdas, para contrarrestar el influjo secular de la Inquisición tradicional (*Id.*); ataques contra la vertiente social de la religión cristiana, que con la promesa del cielo desviaba a los pobres de los problemas de la tierra (cap. VIII); falsedad de la ideología

jesuítica, manifiesta en la cursilería de sus manifestaciones artísticas (cap. IX); contraste entre la aparente santidad de esta orden y su carácter militar (*Id.*)... También en esta novela fracasan los ideales del protagonista, que no puede detener el progresivo acercamiento de su primo Sánchez Morueta, magnate industrial de la moderna Bilbao, al conservadurismo jesuítico. Pero, lo mismo que en la novela anterior, la posibilidad de que el lector moderno reaccione con más radicalidad está potenciada precisamente por el final aparentemente trágico. El *intruso*, lo mismo que *La catedral*, es un revulsivo contra las ideas tradicionales, que llevan a la sociedad moderna a un callejón sin salida. El defecto de la novela, como en el caso de *La catedral*, es que ahoga su peripecia en largos monólogos que la rebajan a simple libelo político contra el jesuitismo. Decididamente, y para emplear la terminología de la Pardo Bazán (*v. supra*), en las *novelas sociales* de Blasco asistimos al paso del “fatalismo materialista” al “fatalismo providencialista”, pues la fuerza del ideal es tan grande que los héroes, aún a despecho de su fracaso, permanecen incontaminados y puros, demasiado puros y convencionales para encarnar el héroe de carne y hueso que exige la novela moderna. Blasco incurre en el mismo defecto de idealización que Pereda, aunque ésta sea de signo político contrario, y sus personajes, dictados por el mundo de las ideas, pierden en dimensión humana, parecen ser “no more than flat icons motivated principally by concerns of reform or progress” (Landeira 1985: 15).

La bodega (1905) es, de todas las *novelas sociales*, la más convincente, aquella en que los valores estrictamente novelísticos resultan menos entorpecidos por la ideología. La presencia del héroe idealista incontaminado, *Fernando Salvatierra*, redentor del campesinado andaluz e ideológicamente emparentado con los Gabriel Luna y Luis Aresti de las novelas anteriores, no produce ninguna violencia sobre la trama argumental propiamente tal, que está dominada por un héroe de carne y hueso, *Fermín Montenegro*, incapaz de producir discursos teóricos y preocupado por salvar el honor de su hermana María de la Luz, víctima del acoso sexual del señorito Luis. Aunque el marco ideológico es el mismo que ya conocemos, permite la libre inserción de una trama argumental relativamente independiente, como es la que produce el sentimiento del honor. Salvatierra, verdadero *santo laico* incapaz de aceptar para su sustento más limosna que “un pedazo de pan y otro de queso” (cap. I) y que predicaba al campesinado de los cortijos, ostenta la ideología que ya conocemos, esta vez aplicada a la trágica situación andaluza. Pero el novelista, excepto en contadas ocasiones, no le deja hablar con la libertad que les permitía a los protagonistas de las novelas anteriores y se limita a concederle una existencia en cierto modo paralela a las de los demás personajes, de modo que la enseñanza

del ideal que realiza Fernando Salvatierra alterna con la descripción de la situación social del campesinado que, en la mayor parte de las veces, realiza directamente el novelista: el exceso de trabajo y la escasez de comida (cap. III), las increíbles condiciones de la “gañanía” o habitación común para los gañanes del cortijo (*Id.*), la injusticia del reparto de las tierras, así como su absurda dedicación al monocultivo (cap. V), la influencia del clericalismo en la mentalidad de los señoritos (diversos capítulos), etc. Es de destacar, a pesar del mayor realismo de esta novela, una interesante característica de la ideología del apóstol de la revolución, Fernando Salvatierra: la casi trascendencia religiosa de su ideal de redención social, que aunque no procede del Cielo, es transpersonal, alienta en el conjunto de los seres humanos como si procediera de un fluido universal de naturaleza inmaterial que une a los hombres en el amor y la comprensión:

No existe para nosotros otra vida que la presente; pero, ¡ay!, ante la sábana de tierra que cubre a mamá sentí por primera vez flaquear mis convicciones. Acabamos al morir; pero algo resta de nosotros, junto a los que nos suceden en la Tierra; algo que no es sólo el átomo que nutre nuestras vidas; algo impalpable e indefinido, sello personal de nuestra existencia. Somos como los peces en el mar. [...] Los peces viven en la misma agua en que se disolvieron sus abuelos y en la que latan los gérmenes de sus sucesores. Nuestra agua es el ambiente en que existimos: el espacio y la tierra; vivimos rodeados de los que fueron y de los que serán. Y yo, [...] cuando siento ganas de llorar recordando la nada de aquel montón de tierra, la triste insignificancia de las florecillas que lo rodean, pienso en que no está allí mamá completamente, que algo se ha escapado, que circula al través de la vida, que me tropieza atraído por una simpatía misteriosa y me acompaña, envolviéndome en una caricia tan suave como un beso... (1969: 1315)

La borda (1905), última novela de este ciclo, es aún más impersonal en la presentación del problema social: el protagonista, el joven Maltrana, soñador y apocado, no tiene absolutamente nada de demagogo ni de crítico social. Se limita a ser víctima del medio ambiente, esta vez el medio ambiente del suburbio de Madrid, especialmente el de la clase social más humilde, el de los traperos (Baroja creyó ver en esta novela un plagio de su trilogía *La lucha por la vida*). El novelista no habla a través de Maltrana, sino más bien a través de la

sociedad que le rodea, por lo que la carga ideológica se hace menos personal, menos directa, y los héroes parecen moverse libres de toda carga ideológica.

Evidentemente, Blasco Ibáñez ha concentrado el máximo de “fatalismo idealista” al comienzo de esta serie, justo en violento contraste con el máximo de “fatalismo materialista” del final de la serie anterior. El novelista, con su temperamento generoso, exaltado y violento, era hombre de extremos, incapaz de establecer una transición gradual, y el entusiasmo que puso en uno y otro movimiento le hizo llevarlos a su máxima expresión literaria, incluso a la distorsión de sus principios. El naturalismo extremo de *Cañas y barro*, en teoría un naturalismo químicamente puro, resulta casi una caricatura del naturalismo. Y el idealismo extremo de *La catedral*, en teoría también un idealismo químicamente puro en su vertiente ideológica de jacobinismo republicano, se acerca igualmente a una caricatura de la novela del ideal. Entre estos dos extremos máximos de distorsión de las preceptivas, todo un mundo de ambientes, caracteres, paisajes y paisanajes magistralmente forjados por una imaginación creadora de extraordinaria vitalidad artística y humana.

Obras citadas

Fuentes

Blasco Ibáñez, Vicente, 1969. *Obras completas I*. Madrid: Aguilar.

Zola, Emile, 1960. *Les Rougon Macquart, I*. Paris: Gallimard.

Estudios

Baroja, Pío, 1949. *Obras completas, VII*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Besó Portales, César, s.a.: “Vicente Blasco Ibáñez y el naturalismo”, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/viblasco.html>.

Bas Carbonell, 2000. “Antagonismo entre Azorín y Blasco Ibáñez”, en: Tomás, Facundo, 2000, 27-41.

Blanco Aguinaga, Carlos, 1998 [1970]. *Juventud del 98*. Madrid, Santillana: S.A. Taurus.

Cardwell, R.A., 1973. *Blasco Ibáñez: La barraca*. London: Grant & Cutler / Tamesis Books.

Caudet Roca, Francisco, 2000. “Blasco Ibáñez: la novela social”, en: Tomás, Facundo, (ed.), 2000, 45-57.

Eoff, Sherman H., 1965. *El pensamiento moderno y la novela española*. Barcelona: Seix Barral.

- Forgues, Roland, s.a. *Vicente Blasco Ibáñez*. Mito y realidad. Barcelona: Puvill Libros.
- Lagarde, André / Michard, Laurent, 1962. *XIX Siècle*. Les grands auteurs français du programme. Paris : Bordas.
- Landeira, Ricardo, 1985. *The Modern Spanish Novel 1898-1936*. Boston: Twayne Publishers.
- León Roca, J.L., 1990 [1967]: *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia.
- Medina, Jeremy T., 1984: *The Valencian Novels of Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Albatros Ediciones.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 1956: *Antología general de Menéndez Pelayo, II*; edición de J.M. Sánchez de Muniain, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Pardo Bazán, Emilia, 1886: *Los pazos de Ulloa*, Barcelona, Daniel Cortezo.
- Pardo Bazán, Emilia, 1973: *La cuestión palpitante*, en *Obras Completas, III*, Madrid, Aguilar.
- Sebastiá, Enric, 2000. *La sociedad valenciana en las novelas de Blasco Ibáñez*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente.
- Tomás, Facundo, (ed.), 2000. *En el país del arte*. I encuentro internacional Vicente Blasco Ibáñez: Literatura y Arte en el entresiglos hispánico. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Villacañas Berlanga, José Luis, 2000. “Blasco y la política del 98: la hora de las periferias”, en: Tomás, Facundo, (ed.), 2000, 217-235.

Um Spaniens Wurzeln

Michael MITTERAUER, Wien

Kontroversen der Geschichtswissenschaft werden nur selten von Tageszeitungen beachtet. Wenn ein solcher Fall eintritt, so ist die Frage nach den Ursachen dieser Aktualität nahe liegend. Das gilt besonders für ein Wiederaufleben alter Streitthemen, wie es neuerdings bei einer Auseinandersetzung um die historischen Wurzeln Spaniens begegnet.

Unter dem Titel „Gene Test Shows Spain’s Jewish and Muslim Mix“ schreibt die New York Times vom 4. Dezember 2008:¹

„Twenty percent of the population of the Iberian Peninsula has [sic!] Sephardic Jewish ancestry and 11 percent have DNA reflecting Moorish ancestors, the geneticists have found.... The finding bears on two different views of Spanish history, said Jonathan S. Ray, a professor of Jewish studies at Georgetown University. One, proposed by the 20th-century historian Claudio Sánchez-Albornoz, holds that Spanish civilization is Catholic and other influences are foreign; the other sees Spain as having been enriched by drawing from all three of its historical cultures, Catholic, Jewish and Muslim. The study based on an analysis of Y chromosomes, was conducted by biologists led by Mark A. Jobling of the University of Leicester in England and Francesc Calafell of the Pompeu Fabra University of Barcelona. They developed a Y chromosome signature for Sephardic men by studying Sephardic Jewish communities in places where Jews migrated after being expelled from Spain in 1492 to 1496. They also characterized the Y chromosomes of the Arab and Berber army that invaded Spain A. D. 711 from data on people living in Morocco and Western Sahara“.

Von den beiden großen Kontrahenten des um die Mitte des 20. Jahrhunderts ausgebrochenen spanischen Historikerstreits wird in diesem Zeitungsbericht nur der kritische Gegenspieler Claudio Sánchez-Albornoz namentlich genannt, nicht aber der eigentliche Auslöser der Kontroverse, der

¹ Wade 2008.

Kulturhistoriker und Philologe Américo Castro. Die strittigen Positionen erscheinen bis zur Unkenntlichkeit verkürzt. Wie aus Chromosomen-Signaturen auf religiös geprägte Kulturen der Vergangenheit geschlossen werden kann, bleibt völlig offen. Ob hier nicht in allzu selbstbewusstem Auftreten Grenzen naturwissenschaftlicher Kompetenzen überschritten werden? Aus der Sicht der Geschichtswissenschaft erweckt die Argumentation den Eindruck eines kruden Neobiologismus.

Gleichzeitig mit der „New York Times“ griff in Wien „Der Standard“ die neue Wissenschaftsmeldung auf.² Hier lautete der Titel „Genetische Überraschung für Spaniens Männer. Zwei von zehn Iberern stammen von sephardischen Juden ab, einer von nordafrikanischen Muslimen“. Zu dieser Thematik wird ausgeführt:

„Auf der Iberischen Halbinsel führten die Verfolgungen nach und nach zum Erlöschen der maurischen und sephardischen Kulturen. Vieles geriet in Vergessenheit, die Geschichtsschreibung katholischer Historiker besorgte den Rest. Welch bedeutende Rollen sephardische Juden und Mauren tatsächlich in der Geschichte spielten, lässt eine heute in der Fachzeitschrift ‚American Journal of Human Genetics‘ publizierte Studie erahnen... Für Historiker eröffnet die neue Studie hochinteressante Perspektiven. ‚Spanien hat eine sehr reiche Geschichte‘ sagt Mark Jobling und unsere genetischen Forschungsergebnisse passen sehr genau zu dieser Vielfalt“. Um diese reiche kulturelle Vielfalt wussten wir eigentlich schon lange vor der neuen Studie der Genetiker. Und dieses Wissen wurde durch sie in keiner Weise bereichert. Über die „bedeutende Rolle“ der sephardischen Juden und Mauren braucht man nichts zu „erahnen“. Darüber ist genug bekannt – trotz der angeblich so zerstörerisch wirkenden „Geschichtsschreibung katholischer Historiker“. Unser Wissen stammt allerdings nicht aus Chromosomen-Signaturen, sondern aus historischen Quellen. Zum Historikerstreit um Spaniens Wurzeln trägt die Untersuchung des internationalen Genetikerteams überhaupt nichts bei. Wenn sie dies vorgibt, so zeigt sie nur, dass die Themen dieser Debatte nach wie vor als aktuell angesehen werden. Nur dann lohnt es sich ja, an sie anzuschließen und über sie Beachtung zu suchen. Eine derartige Bedeutung besitzt dieser große Historikerstreit heute nicht mehr vorrangig durch jene Konfliktfelder, die ihn um die Mitte des 20. Jahrhunderts entste-

² de Swaaf 2008.

hen ließen. Es sind ganz neue gesellschaftliche Spannungen, die dieser Auseinandersetzung wieder Aktualität verleihen.³

Der große Historikerstreit um Spaniens Wurzeln wurde 1948 durch die Veröffentlichung von Américo Castros Studie „España en su historia. Cristianos, moros y judíos“ begonnen.⁴ Der Autor hatte das Buch in seinem nord-amerikanischen Exil verfasst, in das er vor dem Militärputsch von 1936 geflohen war. Schon 1956 erschien es in überarbeiteter Form unter dem Titel „La realidad histórica de España“ – und zwar ebenfalls im Exil.⁵ In Franco-Spanien wurde es sofort verboten, was die politische Brisanz dieser historischen Arbeit erkennen lässt. Der ursprüngliche Titel verweist besonders deutlich auf die Grundthese des Werks: Der spanische Nationalcharakter ist in seiner Entstehung und Entwicklung als Produkt des Kontakts und des Konflikts dreier religiöser Kulturen anzusehen. Die „convivencia“ der drei Glaubensgemeinschaften – Christen, Muslime und Juden – habe die Grundzüge der spanischen Lebensart geformt. Castro sieht in der Eroberung der Iberischen Halbinsel durch die Mauren seit 711 die Geburtsstunde der spanischen Nation. Allein dieser Zeitansatz ist Ausdruck neuer Wertigkeiten. Zwar stand der „européismo“ der spanischen Kultur für Castro außer Zweifel, deren Entstehung unter maurischen und jüdischen Einflüssen rückte sie jedoch in Überschneidungszonen zwischen Orient und Okzident, zwischen Ost und West, zwischen Europa und dem islamischen Raum. Solche Ansätze stellten in der Entstehungszeit des Werkes eine unerhörte Provokation dar. Entsprechend heftig war die Reaktion.

Castros wichtigster Gegenspieler, Claudio Sánchez-Albornoz, veröffentlichte sein monumentales Werk der Auseinandersetzung schon 1956 unter dem Titel „España, un enigma histórico“ – übrigens ebenso im Exil.⁶ Obwohl der Autor ein führender Politiker der Republikaner war, wurden seine Thesen vom Franco-Regime keineswegs bekämpft, sondern ganz im Gegenteil sehr positiv aufgenommen. Sie entsprachen ja weitgehend dessen ideologischen Grundlagen.⁷ Das Spannungsfeld, aus dem die Kontroverse entstanden ist, hat seine Wurzeln weniger in den Frontstellungen des Bürgerkriegs als in den Auseinandersetzungen um das „problema nacional“, die sich nach dem Ver-

³ Diese Kontroverse im Überblick zusammengefasst: Glick 2005: 337-71, sowie Baumeister 2007: 23 ff.

⁴ Buenos Aires 1948.

⁵ Mexico 1954.

⁶ Buenos Aires 1956.

⁷ Delgado 2003: 125, Jayyusi/Marin 1994: 976.

lust Kubas 1898 in der spanischen Intelligenz ergeben haben.⁸ Entlang den Positionen dieser Debatte zwischen katholisch und liberal, traditionell und modern, orthodox und heterodox, „hispanidad“ und „europeismo“, kam es zu scharfen Polarisierungen, die im Historikerstreit ihren Höhepunkt fanden. „Among exiled Republicans it produced the monumental scholarly polemics of Américo Castro and Claudio Sánchez-Albornoz. The concerns of historians and philosophers were a reflection of those of the population as a whole“ resümiert Paul Preston den Hintergrund der Auseinandersetzung.⁹

Stärker noch als Castro ging Sánchez-Albornoz von der Existenz eines „español eterno“, eines „ewigen Spaniers“, aus. Seiner Auffassung nach lässt sich eine durchgehende Entwicklungslinie eines nach Rasse, Lebensformen und Kultur westlichen Spaniens von der Antike bis zur Gegenwart nachweisen. Der spezifisch spanische Charakter wäre schon gegeben gewesen, als die Römer auf die Iberische Halbinsel kamen. Er sei von der Ökologie geformt, nämlich vom trockenen Land und dem rauen Klima Kastiliens. Der arabischen Invasion misst Sánchez-Albornoz wenig Bedeutung zu. Viel wichtiger ist ihm die vorangehende Zeit der Westgotenherrschaft, in der seiner Meinung nach die entscheidenden Grundlagen Spaniens gelegt wurden. In der Auseinandersetzung mit Castro ging es ihm vor allem darum, Mauren und Juden aus der historisch-nationalen Gemeinschaft der Spanier auszuschließen. Die „contextura vital“, die Existenzgrundlage Spaniens, hätte sich unter der Herrschaft des Islam nicht geändert. Maurische und jüdische Kulturelemente werden von ihm als fremd angesehen, nicht als integrativer Bestandteil des Nationalcharakters. Daraus ergibt sich eine ganz andere Sicht der Kulturraumzugehörigkeit als bei Castro.

Gegenüber der Situation des Landes beim Ausbruch des großen Historikerstreits um Spaniens Wurzeln haben sich in den letzten Jahrzehnten grundlegende Veränderungen ergeben. Die Franco-Diktatur wurde von demokratischen Herrschaftsstrukturen abgelöst. Ihre nationalistischen Grundlagen verloren an Bedeutung. Der industrielle und gesamtwirtschaftliche Rückstand des Landes, der nach historischen Ursachen fragen ließ, wurde in einem eindrucksvollen Wachstumsprozess aufgeholt. Die Annäherung an die EWG und schließlich die Aufnahme in die Organisationsformen des politisch geeinten Europa schuf nach langen Perioden der Isolation ein Verhältnis gleichberechtigter Partnerschaft. Im Zuge des industriellen Aufholprozesses

⁸ Zur Bewusstseinskrise in Anschluss an die Ereignisse von 1898 und deren Niederschlag im Historikerstreit Vives 1969: 169 und 12 ff.

⁹ Preston 1995: 30.

wurden Arbeitsmigranten ins Land geholt. Die Mehrzahl stammte aus islamischen Ländern Nordafrikas. Zum ersten Mal seit einem halben Jahrtausend waren wiederum große Bevölkerungsgruppen islamischen Glaubens präsent. Aktuelle Spannungen des Alltagslebens gaben den Themen des Historikerstreits unter veränderter Perspektive Bedeutsamkeit. Die weltpolitische Verschärfung nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 bzw. vom 11. März 2004 kam hinzu. Américo Castros „convivencia“-Konzept konnte nun aus der Geschichte friedliche Koexistenz legitimieren. Umgekehrt ließen sich Sánchez-Albornoz' Thesen als Instrument der Ausgrenzung von vermeintlich Fremdem gebrauchen. Der europäische Kontext des jeweiligen Konzepts eines spanischen Nationalcharakters hatte in Hinblick auf die fortschreitende politische Integration Europas auf alle Fälle Gegenwartsrelevanz. So eignete sich der alte Streit in neuer Weise zur geschichtspolitischen Instrumentalisierung.

Die Frage nach Spaniens Wurzeln wurde im großen Historikerstreit zwischen Castro und Sánchez-Albornoz bzw. in Anschluss an diesen primär aus spanisch-nationaler Perspektive gestellt – kaum aus einer umfassenderen Sicht, die von der Entwicklung des historischen Kulturraums Europa ausgeht. Die Frage nach den bedingenden Ursachen des europäischen Sonderwegs der Kulturentwicklung wird seitens der Geschichtswissenschaft neuerdings vermehrt zum Thema gemacht. Sie ist von ihrem Ausgangspunkt her eine Frage der Globalgeschichte oder – bescheidener formuliert – der Europäischen Geschichte in globalem Kontext.¹⁰ Von den aktuellen Integrationsprozessen angetrieben mag sie als Mittel der Identitätsstiftung die Tendenz zu eurozentristischen Geschichtsbildern beinhalten – und damit die Fehler einer ideologisch ethnozentrischen Geschichtswissenschaft wiederholen. Soweit sie komparativ angelegt ist, kann sie allerdings einen solchen identifikatorischen Zugang vermeiden. Der Vergleich dient ja nicht dem Selbstbewusstsein aus der Vergangenheit, sondern dem Erkennen und Erklären von Unterschieden. Vergleiche zwischen dem historischen Kulturraum Europas und dem der islamischen Welt haben in diesem Zusammenhang besondere Bedeutsamkeit – in Hinblick auf das bessere Verständnis von Gegenwartsfragen wie in Hinblick auf historische Langzeitperspektiven. Sie können auch für die Themen des spanischen Historikerstreits neue Sichtweisen eröffnen. Überlegungen zu den Wurzeln Spaniens in europäischem Kontext aus vergleichender Sicht wurden anlässlich der Präsentation der spanischen Übersetzung von „Warum Europa? Mittelalterliche Grundlagen eines Sonderwegs“ am „Instituto Cer-

¹⁰ Sieferle 2003, derselbe 2001, Osterhammel 2008: 26 f., Mitterauer 2006: 269-280.

vantes“ in Wien am 28. Jänner 2009 vorgestellt.¹¹ Die mündlich vorgetragene Skizze erfuhr für den Druck eine Erweiterung. Trotzdem kann nicht mehr geboten werden als Ansatzpunkte zum Weiterdenken.

Die Frage nach den Wurzeln des historischen Kulturraums Europa hat vor fast einem Jahrhundert der große Geschichtssoziologe und Komparatist Max Weber in der Einführung zu seinen „Gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie“ in prägnanter Form gestellt:¹² „Welche Verkettung von Umständen hat dazu geführt, dass gerade auf dem Boden des Okzidents, und nur hier, Kulturerscheinungen auftreten, welche doch – wie wir uns gerne vorstellen – in einer Entwicklungsrichtung von universeller Bedeutung und Gültigkeit lagen?“. Die Studie „Warum Europa?“, die an diesen Satz anschließt, geht von sieben grundlegenden Faktoren bzw. Faktorenbündeln aus, deren „Verkettung“ in ihren Auswirkungen für den europäischen Sonderweg analysiert werden:¹³ „1. Roggen und Hafer. Die Agrarrevolution des Frühmittelalters, 2. Villikation und Hufenverfassung. Grundherrschaftliche Wurzeln europäischer Sozialformen, 3. Gattenzentrierte Familie und bilaterale Verwandtschaft. Gesellschaftliche Flexibilität durch gelockerte Abstammungsbeziehungen, 4. Lehenswesen und Ständeversammlung. Ein Sonderweg des Feudalismus, 5. Papstkirche und universale Orden. Die westliche Christenheit als eine hochorganisierte Religionsgemeinschaft, 6. Kreuzzüge und Protokolonialismus. Wurzeln des europäischen Expansionismus, und schließlich 7. Predigt und Buchdruck. Frühformen der Massenkommunikation“. Im Kontext solcher europäischer Grundlagen der Kulturentwicklung lassen sich Fragen nach den Wurzeln Spaniens neu stellen. Bewirkungsfaktoren auf der umfassenderen Ebene des europäischen Kulturraums finden auf der begrenzteren der Iberischen Halbinsel eine Entsprechung. Auch hier lassen sie sich mit der vergleichenden Methode besser fassen. Das Zusammentreffen des europäischen und des islamischen Kulturraums in dieser Region während des Mittelalters bietet für die komparative Zugangsweise eine besonders günstige Voraussetzung.

Als ein Basisphänomen historischer Kulturräume kann die Entstehung und Expansion spezifischer Landwirtschaftskulturen angesehen werden. Im Frühmittelalter kam es diesbezüglich zu grundlegenden Veränderungsprozessen, die zu Recht als „Agrarrevolutionen“ bezeichnet werden.¹⁴ Eine dieser Agrarrevolutionen ging von der Zentralregion des Kalifenreichs der Umayyad-

¹¹ Deutsche Fassung: München 2003, spanische Übersetzung: València 2008.

¹² Weber 1920: 1.

¹³ Mitterauer 2003: 5 f.

¹⁴ Mitterauer 2008: 152-172.

den bzw. Abbasiden aus,¹⁵ eine andere vom Kerngebiet des Frankenreichs der Karolinger zwischen Rhein und Seine.¹⁶ Ohne ihrem Wesen nach spezifisch islamisch oder spezifisch christlich geprägt zu sein, verbreiteten sie sich doch im Wesentlichen in räumlicher Korrespondenz zu muslimisch bzw. christlich beherrschten Regionen. Auf der Iberischen Halbinsel haben beide nachhaltige Wirkungen hinterlassen. Sie überformten hier die älteren Strukturen des römischen Agrarsystems, die allerdings regional weiterhin Bedeutung behielten. So kam es hier zu einem Nebeneinander dreier agrarischer Grundtypen.¹⁷ Ihr Geltungsbereich war keineswegs allein durch herrschaftliche Einflussphären bedingt, sondern ebenso durch ökologische Faktoren. Über die Veränderung von Herrschaftsbereichen hinaus haben Agrarsysteme ihre Bedeutung bewahrt. Das Wechselspiel zwischen Herrschaftssystemen und Agrarsystemen erscheint gerade auf der Iberischen Halbinsel mit ihrer besonderen agrarischen Vielfalt als ein interessantes Thema.

Agrarsysteme lassen sich am besten an Hand der Einführung neuer Kulturpflanzen fassen. Die römische Landwirtschaft der Antike war auch auf der Iberischen Halbinsel durch die klassische mediterrane Trias von Weizen, Ölbaum und Weinrebe charakterisiert. Während in der Folgezeit der Weinbau in der ganzen Region expandierte, war das dem Ölbaum aus klimatischen Gründen nicht möglich. Im kühlen und niederschlagsreichen Norden konnte er sich nicht durchsetzen. Hier dominierte bis ins Frühmittelalter hinein nicht die Landwirtschaft, sondern die Viehzucht.

Nach der Eroberung des Westgotenreichs durch die Araber wurden auf der Iberischen Halbinsel zahlreiche neue Kulturpflanzen aus dem islamischen Kulturraum übernommen, etwa die Hirseart Sorghum, die Getreide Hartweizen und Reis, weiters Zuckerrohr, Baumwolle, Orange, Zitrone und verschiedene andere Fruchtbäume, Banane, Wassermelone, Spinat, Aubergine, Kolumbie und Mango, um nur die wichtigsten zu nennen.¹⁸ Die meisten von ihnen stammten aus tropischen Regionen und wurden – von Indien ausgehend – über Persien im Vorderen Orient und im südlichen Mittelmeerraum heimisch gemacht. In Spanien setzten sie sich vor allem in den Küstengebieten des Südens und Südostens durch. Während die traditionellen Getreidearten des Mittelmeerraums – dem Niederschlagsmaximum im Winter entsprechend – als Wintersaat angebaut und im Frühling geerntet wurden, konnten mit den neuen Kulturpflanzen auch die heißen und trockenen Sommermonate genutzt

¹⁵ Watson 1974: 8-33, derselbe 1981: 29-58.

¹⁶ Duby 1983: 111-114, Mitterauer 2000: 423-431.

¹⁷ Glick 2005: 92 f.

¹⁸ Watson 1974: 9-76, Glick 2005: 70 ff.

werden – allerdings nur auf der Basis von Bewässerungsfeldbau. Die Bewässerung wurde so zum Schlüsselfaktor der neuen Landwirtschaft. Durch sie konnten drei bis vier Ernten pro Jahr erzielt werden. Die Anpassung der aus Südasien stammenden Kulturpflanzen an die unterschiedlichen Boden- und Klimabedingungen zwischen Persien und Südspanien war wohl eine der großartigsten Transferleistungen der mittelalterlichen Landwirtschaft. Sie hat die Agrarverhältnisse in Spanien nachhaltig geprägt – weit über die Präsenz des Islam auf der Iberischen Halbinsel hinaus.

Als Leitpflanzen der vom Kernraum des Fränkischen Reiches in karolingischer Zeit ausgehenden Agrarrevolution können Roggen und Hafer, in Hinblick auf seinen baldigen Rückgang mit Einschränkungen auch Dinkel angesehen werden.¹⁹ Diese war also – anders als die islamische – durchwegs von Getreidesorten getragen, weshalb sie auch als „céréalisation“ bzw. „Vergetreidung“ charakterisiert wird. Die Intensivierung des Getreidebaus führte im Frühmittelalter zu einer Erweiterung des agrarisch geprägten Kulturraums nach Norden und Osten – sicher ein für die Entstehung Europas wesentlicher Faktor. Auch die Zentren wirtschaftlicher sowie in Anschluss daran auch politischer und kultureller Dynamik verlagerten sich dadurch vom Mittelmeerraum in den Nordwesten des Kontinents. Vom Frankenreich strahlte die neue Landwirtschaft ins nördliche Spanien aus. Seit dem 9. Jahrhundert war der Roggen in Galicien im Vordringen.²⁰ Das kühl-humide Klima sowie die sandigen Böden der Region bewirkten, dass man ihm hier vor dem Weizen den Vorzug gab. Seitens der Grundherrschaften wurde die neue Brotfrucht gefördert. Bis zur Gegenwart ist das typische „Pan Gallego“ ein Schwarzbrot. Die große Zweiteilung zwischen dem „Europa des schwarzen Brots“ und dem „Europa des weißen Brots“ betrifft also auch Spanien.²¹ Galicien sowie andere nordspanische Regionen mit ähnlichen Bedingungen sind dem ersteren zuzurechnen. Gleichzeitig mit dem Roggen oder kurz darauf wurde auch der Hafer in Spanien rezipiert.²² In Katalonien war sein Anbau weit verbreitet. Auch er bevorzugt kühl-humides Klima. Beide Getreidearten begegnen auch in anderen Regionen Spaniens, allerdings nicht ähnlich dominant wie im Norden. Diese Vorherrschaft im Norden erscheint ökologisch, nicht politisch-herrschaftlich bedingt.

Die Einführung neuer Kulturpflanzen im Zuge der beiden Agrarrevolutionen des Frühmittelalters machte agrartechnische Innovationen notwen-

¹⁹ Mitterauer 2008a: 156.

²⁰ Glick 2005: 93.

²¹ Montanari 1993: 42-45.

²² Glick 2005: 93.

dig.²³ Das gilt insbesondere für die Bewässerungswirtschaft des islamischen Südens. Diese geht in Ansätzen schon auf römische Grundlagen zurück, sie erhielt jedoch die entscheidende Prägung erst durch die Einwanderer des 8. Jahrhundert. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Wasserzufuhr durch den Bau von Stollen („qānāt“), die Anlage von Wasserreservoirs sowie die Technik des Wasserhebens durch das Wasserrad („noria“)²⁴. Zu diesen hochentwickelten Irrigationstechniken gab es in der europäischen Landwirtschaft bis dahin nichts Gleichwertiges. Für die vom Frankenreich ausgehende Agrarrevolution des Frühmittelalters war der schwere Pflug charakteristisch, der – eisenbewehrt – den Boden tief aufzureißen und die Scholle zu wenden vermochte. Er lässt sich in Spanien im 11. Jahrhundert in Galicien und Katalonien nachweisen, allerdings nur sporadisch.²⁵ Sein Einsatz schien nur in regenreichen Gebieten mit tiefen Böden zweckmäßig. Er fehlt etwa im Weizenbau Kastiliens, wo der leichte Pflug der römischen Tradition sinnvoll erschien, der den Boden nur leicht ritzte, um die spärliche Feuchtigkeit zu halten. Hier hielt man auch das antike System der Zweifelderwirtschaft mit dem Wechsel von Getreidebau und Brache bei, weil der geringe Niederschlag der Sommermonate für das Wachstum einer Sommerfrucht nicht ausreichte.²⁶ Ökologische Bedingungen konnten es so nahe legen, das Agrarsystem der Antike fortzuführen und nicht zur Dreifelderwirtschaft überzugehen, die im Frankenreich den Aufschwung der Landwirtschaft begleitete. Die beiden Agrarrevolutionen, die im Frühmittelalter die Landwirtschaft auf der Iberischen Halbinsel so tief greifend veränderten, unterschieden sich auch im Verhältnis von Ackerbau und Viehzucht sehr deutlich. Die fränkische Dreifelderwirtschaft bedurfte für ihre schweren Ackergeräte – neben dem Wendepflug etwa auch für die Egge – des Einsatzes starker Arbeitstiere – vor allem von Ochsen, sekundär auch von Pferden. Das Brachfeld diente hier als Weideland. Dadurch kam es zu einer verbesserten Düngierzufuhr für die anschließenden Folgen des Rotationssystems. Der vermehrte Getreideertrag wiederum kam auch der Viehfütterung zugute. Ackerbau und Großviehzucht waren also in diesem Agrarsystem eng miteinander verbunden.²⁷ Wann sich solche Einflüsse in den verschiedenen Regionen Nordspaniens ausgewirkt haben, ist schwierig zu fassen. Im Zuge des Prozesses der Vergetreidung ist es wohl insgesamt im christlichen Spanien zu einer engeren Verflechtung von

²³ Mitterauer 2008a: 155.

²⁴ Glick 2005: 255 ff und 258 ff.

²⁵ Glick 2005: 267.

²⁶ Glick 2005: 93.

²⁷ Mitterauer 2008a: 162.

Ackerbau und Großviehzucht nach fränkischem Vorbild gekommen. Über ältere Formen der Verbindung dieser beiden Zweige des Agrarwesens lässt sich kaum eine Aussage machen. Im regenreichen Norden mit seinen günstigen Weidemöglichkeiten – in Galicien, in Asturien, in Kantabrien und im Baskenland – war die Viehzucht seit alters stark entwickelt und zunächst keineswegs dem Ackerbau untergeordnet.²⁸ Bis in die Moderne spielte hier die Milchwirtschaft eine große Rolle. Die Pferdezucht schließt an eine Wildpferdrasse an, deren Typus durch die Klimaverhältnisse der Atlantikküste geprägt ist. Der „Cabalo Galego“ gewann seine überregionale Bedeutung als Reittier und als Fleischtier, nicht als Arbeitstier.²⁹

Anders als die fränkisch-europäische hat die islamische Agrarrevolution zu keiner spezifischen Verbindung von Ackerbau und Großviehzucht geführt.³⁰ Soweit sie auf Bewässerungswirtschaft beruhte, hatte sie die Entstehung von „huertas“ zur Folge, also von dem Gartenbau ähnlichen Formen des Pflanzenbaus. Für eine Landwirtschaft dieser Art waren Arbeitstiere kaum erforderlich. Deren Einsatz erhielt aber auch durch neue Formen des Trockenfeldbaus keine neuen Impulse. Schweres Ackergerät war in Hinblick auf die dabei angewandte Technik nicht erforderlich. Als Zugtier bzw. Tragtier genügte vielfach der Esel. Völlig neue Formen der Großviehzucht ergaben sich in zeitlicher und räumlicher Übereinstimmung mit der islamischen Agrarrevolution, allerdings nicht durch neue Kulturpflanzen bedingt. Mit den islamischen Eroberern kam das Kamel auf die Iberische Halbinsel. Für seine Aufzucht und Haltung bestanden in den weithin semiariden Regionen von Al-Andalus geeignete klimatische Voraussetzungen. Im Kriegswesen, im Nachrichtenwesen und im Transportwesen führte der Einsatz des Kamels zu wesentlichen Änderungen. Der nordarabische Kamelsattel ermöglichte es, schwere Lasten über große Distanzen kostengünstig zu befördern.³¹ Wie im ganzen islamischen Kulturraum trat auch im spanischen Süden der vierrädrige Wagen dadurch zurück – zunächst eine revolutionäre Neuerung, auf weite Sicht allerdings ein entwicklungshemmender Faktor. Mit den islamischen Einwanderern kamen schließlich auch deren Pferderassen ins Land. Ein Zusammenhang mit neuen Kulturpflanzen könnte insofern bestehen, als sich seither die als Pferdefutter besonders geeignete Luzerne in Spanien nachweisen lässt.³² In der Landwirtschaft kamen die edlen Araberperde natürlich

²⁸ Glick 2005: 44.

²⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Galician_Pony

³⁰ Mitterauer 2008a: 161.

³¹ Bulliet 1975, Glick 2005: 11.

³² Sauer 1993: 84.

nicht zum Einsatz. Im ganzen Raum des alten Al-Andalus blühte die Pferdezucht. In Hinblick auf die Debatte um Spaniens Wurzeln erscheint es interessant, dass der „Andalusier“ später zur „Pura Raza Española“ wurde.³³

Die verschiedenen Agrarsysteme Spaniens folgten einerseits Herrschaftsräumen mit ihren veränderbaren Grenzen, andererseits waren sie an Naturräume und ihre gleich bleibenden ökologischen Voraussetzungen gebunden. Die Kulturpflanzen der islamischen Agrarrevolution sowie die zu ihrer Kultivierung erforderlichen Agrartechniken wurden innerhalb des Umayyadenkalifats von Siedlern aus unterschiedlichen Reichsregionen nach Spanien transferiert – aus Syrien, aus Ägypten, aus dem Jemen, von Berberstämmen aus Nordafrika.³⁴ Sie blieben auf der Iberischen Halbinsel auf Teilgebiete des neu eroberten Herrschaftsraums beschränkt. Für Bewässerungslandwirtschaft kamen insbesondere die heißen Zonen des Südens und des Südostens in Frage – vor allem Andalusien, Murcia und València sowie das Ebro-Becken. Reis, Zuckerrohr, Baumwolle, Bananen, Zitrusfrüchte und verschiedene Gemüsesorten erreichten hier bald die Grenzen des möglichen Anbaus.³⁵ In die semiariden Gebiete des Landesinneren konnten sie nicht übertragen werden. Ähnlich verhielt es sich im Norden mit der Leitpflanze der fränkisch-europäischen Agrarrevolution. Der Roggen benötigt zum Keimen Frost.³⁶ Diese Voraussetzung war vor allem im gebirgigen Norden gegeben, wo auch das Hauptverbreitungsgebiet dieses Getreides lag. Sicher konnten in beharrlicher Kultivierungsarbeit überkommene Anbaugrenzen verändert werden – nicht zuletzt durch herrschaftliche Agrarpolitik begünstigt. So wurde mit der Reconquista der Prozess der Vergetreidung nach Süden vorangetrieben.³⁷ Von muslimischer Seite scheint schon zuvor die Ölbaumgrenze nach Norden vorgeschoben worden zu sein, was in Hinblick auf die Kälteempfindlichkeit der Ölbaumkulturen nur begrenzt möglich war. Die Muslime verwendeten grundsätzlich zum Kochen pflanzliches Fett und lehnten die Verwendung von Schweinefett ab.³⁸ Von der anderen Seite her betrachtet war die Ölbaumgrenze zugleich Schweinegrenze. Die Eichen- und Nussbaumbestände der Gebirgsregionen im Norden begünstigten die Schweinezucht. Es stellt sich die Frage, ob Interesse bestand, die Herrschaftsgrenzen über bestimmte

³³ [http://de.wikipedia.org/wiki/Andalusier_\(Pferd\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Andalusier_(Pferd))

³⁴ Glick 2005: 64 ff.

³⁵ Zu misslungenen Versuchen, die Anbauzone des Zuckerrohrs zu erweitern, etwa in kühleren Gebieten Kataloniens: Abulafia 1999: 680.

³⁶ Behre 1992: 145.

³⁷ Glick 2005: 91.

³⁸ Glick 2005: 44 und 72 f.

Grenzen von Agrarsystemen hinaus auszuweiten. Die islamischen Reiche auf der Iberischen Halbinsel haben nur wenige Versuche unternommen, den so ganz anders strukturierten Wirtschaftsraum im Norden dauerhaft zu unterwerfen und einzugliedern.³⁹ Nicht zuletzt könnte das mit der Rolle des Kamels in ihrem Militär- und Herrschaftssystem zusammenhängen. Kamele vertragen große Temperaturunterschiede, nicht aber Feuchtigkeit. So waren sie mit Sicherheit in ihrer Aufzucht, mit hoher Wahrscheinlichkeit aber auch in ihrem Einsatz auf die trockenen Zonen des Südens beschränkt.⁴⁰

Auch als die christlichen Reiche auf der Iberischen Halbinsel die islamischen zurückdrängten und schließlich ganz eroberten, wurden die landwirtschaftlichen Errungenschaften der islamischen Agrarrevolution weitgehend beibehalten. Reis, Hartweizen, Zitrusfrüchte, Bananen andere spezifische Obstsorten sowie verschiedene Gemüsearten zählen bis heute zu den charakteristischen Agrarprodukten Spaniens. Zuckerrohr und Baumwolle hielten sich Jahrhunderte hindurch und wurden erst reduziert bzw. ganz aufgegeben, als ihre Kultivierung in Hinblick auf billigere Konkurrenz nicht mehr rentabel erschien.⁴¹ Über den Anbau hinaus haben sich Bezeichnungen von Kulturpflanzen erhalten, die aus dem Arabischen ins Kastilische übernommen wurden.⁴² Lehnworte für Kulturpflanzen des fränkischen Agrarsystems sind im Verhältnis dazu gering an Zahl.⁴³ Ein guter Indikator für die hohe Bedeutung des arabischen Einflusses auf die spanische Landwirtschaft im Vergleich zu anderen Lebensbereichen ist der Prozentsatz von Arabismen in der mittelalterlichen Sprache. Für das Kastilische des 13. Jahrhunderts wurden berechnet: 13,4 % der Worte für Pflanzen und Tiere und 10,1% für landwirtschaftliche Begriffe. Ähnlich hohe Werte erreichten Arabismen damals nur im Bereich Institutionen. Bei islambezogenen Worten oder bei militärischen Termini hingegen betragen sie nur etwa die Hälfte davon.⁴⁴ Solche Berechnungen deuten darauf hin, dass im landwirtschaftlichen Bereich die kulturellen Wurzeln Spaniens eng mit dem islamischen Kulturraum verbunden sind.

³⁹ Galicien war vor 740 von Berbern aus Nordafrika besiedelt worden. Als hier 750 eine durch Dürre ausgelöste Hungersnot entstand, zogen diese wieder in ihre Heimat ab (Glick 2005: 26 f.)

⁴⁰ Glick 2005: 11.

⁴¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Agriculture_in_Spain, Abulafia 1999: 679-682.

⁴² Glick 2005: Tafel 1, 47.

⁴³ Glick 2005: Tafel 2b, 77..

⁴⁴ Glick 2005: Tafel 6, 369.

Im islamischen wie im europäischen Kulturraum haben die Agrarrevolutionen des Frühmittelalters in viele Lebensbereiche hineingewirkt. Solche „Verkettungen von Umständen“ lassen sich etwa zwischen erhöhter Agrarproduktion, erweitertem Nahrungsspielraum, demographischem Wachstum und verstärkter Urbanisierung feststellen. Bewirkungszusammenhänge dieser Art zeigen im islamischen Kulturraum im Mittelalter eine außerordentliche Dynamik.⁴⁵ Das gilt auch seit dem frühen 8. Jahrhundert für das islamisch beherrschte Spanien. Wo Bewässerungswirtschaft möglich war, dort konnten jedes Jahr aufs Neue Mehrfachernten erzielt werden. Damit ließ sich die Nahrungsbasis für eine stark ansteigende Bevölkerung sicherstellen. Vor allem die Entstehung von Großstädten war auf dieser agrarischen Grundlage möglich. Córdoba wuchs bis zum 10. Jahrhundert zur wohl größten Stadt auf dem europäischen Kontinent an. Eine Einwohnerzahl von einer halben Million wird für möglich gehalten.⁴⁶ Auch andere Städte im spanischen Süden verzeichneten damals einen außerordentlichen Bevölkerungsanstieg – etwa Sevilla, València und Málaga.⁴⁷ Allerdings bedeutete dieses Wachstum – wie auch sonst in Städtelandschaften des islamischen Kulturraums – keinen anhaltenden Trend. Mit der Blüte des Städtewesens in Al-Andalus war eine Blüte urbaner Kultur verbunden, die sicher nicht nur als Funktion steigender Einwohnerzahlen zu sehen ist. Auch die europäische Agrarrevolution hat – vom Zentralraum des Karolingerreichs ausgehend – zu einer erweiterten Nahrungsbasis und damit korrespondierend zu einem Bevölkerungsanstieg geführt. Das spezifische Agrarsystem förderte hier allerdings vor allem die Entstehung von Zentren mittlerer und unterer Ebene, weniger die von Großstädten.⁴⁸ Erweiterte Nahrungsbasis und Verstärkerungsprozesse entwickeln sich in diesem Kulturraum langsamer, dafür aber nachhaltiger. Die christlichen Fürstentümer Nordspaniens stellen innerhalb desselben eine Randzone dar. Dementsprechend verzögert setzt hier der Prozess der Urbanisierung ein. Sicher lassen sich die so unterschiedlichen Städtelandschaften des mittelalterlichen Spanien nicht nur aus den Gegebenheiten der sie beeinflussenden Agrarsysteme erklären, eine „Verkettung von Umständen“ erscheint jedoch diesbezüglich offenkundig gegeben.

Eine andere „Verkettung von Umständen“, deren Zusammenhängen nachzugehen sich lohnt, führt von Agrarsystemen über grundherrschaftliche Strukturen zu Formen der Familienverfassung. Im Norden Spaniens findet

⁴⁵ Feldbauer 2002: 95 ff.

⁴⁶ Cabrera 1999: 231.

⁴⁷ Glick 2005: 117.

⁴⁸ Mitterauer 2002: 75.

sich vom Atlantik bis zum Mittelmeer reichend ein Erbsystem, das von ungeteilter Erbfolge und Alleinerbe bestimmt ist.⁴⁹ Die klassische Situation dieses Musters ist in den westlichen Pyrenäen, im spanischen Katalonien und im Baskenland gegeben. Unterschiedliche Varianten sind bis nach Galicien und in den Norden Portugals zu finden. Die Folge dieser erbrechtlichen Prinzipien ist es, dass Haus, Besitz, Abstammung und Name untrennbar miteinander verbunden sind. Als charakteristische Familienform entspricht diesem Erbsystem die Stammfamilie. Sie kann durch den erbenden Sohn, aber auch durch die erbende Tochter fortgesetzt werden. Das jeweils älteste Kind – unabhängig vom Geschlecht – kommt in den Genuss des alleinigen Erbes. Dieses spezifische Erbsystem Nordspaniens ist sicher unter grundherrlichem Einfluss entstanden. Es hat – ebenso grundherrlich geprägt – seine Entsprechung im südwestlichen Frankreich. Von Entscheidungen des Grundherrn beeinflusste bäuerliche Familienformen erscheinen für den ganzen Großraum des fränkisch-europäischen Agrarsystems charakteristisch.⁵⁰ Die Familienstrukturen sind hier insgesamt von Bedürfnissen der landwirtschaftlichen Arbeitsorganisation bzw. des Abgabewesens im Rahmen der Grundherrschaft beeinflusst. Die nordspanischen Verhältnisse erweisen sich als eine besondere Variante in diesem Kontext. Da im Süden vom Agrarsystem her die Rahmenbedingungen fehlen, gibt es hier auch kein Gegenstück zur Stammfamilie des Nordens.

Eine bisher nur wenig beachtete, aber gerade für die spanische Geschichte besonders folgenreiche „Verkettung von Umständen“ verbindet die europäische Agrarrevolution über die Verbreitung der Vertikalmühle mit den Anfängen der Industrialisierung.⁵¹ Durch den Prozess der Vergetreidung, der seit karolingischer Zeit weite Gebiete Europas erfasste, kam es auch in der Verarbeitung des Getreides zu wichtigen Innovationen.⁵² Der Roggen trat nun neben den Weizen als zweites Brotgetreide. Die Wassermühle mit vertikalem Rad kannte man zwar schon in der Antike, die hydrologischen Bedingungen für ihren Einsatz waren allerdings im Mittelmeerraum mit seinen langen Trockenperioden nicht günstig. In den weiter nördlich gelegenen Verbreitungsgebieten des Roggens lagen die Verhältnisse anders. Hier standen viele Bäche mit ständiger Wasserführung zur Verfügung.⁵³ Aus der Perspektive des Südens wird dieser Mühlentyp dann später als „molendinum

⁴⁹ Kaser 2000: 53 ff., vor allem Karte 55, Lisón-Tolosana 1976: 305-315.

⁵⁰ Kaser 2000: 48 ff., Mitterauer 2003: S.87 ff.

⁵¹ Zu diesen Zusammenhängen Mitterauer 2008b: 335-350.

⁵² Mitterauer 2003: 22 und 37 f.

⁵³ Zuletzt dazu Hammer, 2008: 319-334.

Francigenum vel Gallicum“ charakterisiert.⁵⁴ Zum Unterschied von anderen Mühlentypen ließ sich die Vertikalmühle durch die Verbindung mit der Nockenwelle über das Getreidemahlen hinaus mit verschiedenen anderen gewerblich-industriellen Produktionsprozessen verbinden – als Walkmühle im Textilgewerbe, als Hammermühle in der Verarbeitung von Montanprodukten, als Sägemühle in der Forstwirtschaft, als Papiermühle in der Erzeugung von Beschreibstoff.⁵⁵ Der Antrieb mit Wasserkraft stellt technologische Verbindungslinien vom mittelalterlichen Gewerbe zu Formen der Frühindustrialisierung in der Neuzeit her.

Die islamische Agrarrevolution hat – anders als die europäische – keine Verlagerung des landwirtschaftlichen Anbaus in Richtung Brotgetreide bewirkt. Im Gegenteil – der Weizenanbau ging durch sie vielfach zurück. So gab es keine Impulse für zusätzlichen Mühlenbau. Obwohl die Vertikalmühle auch in diesem Kulturraum bekannt gewesen sein dürfte, stand hier doch die Horizontalmühle im Vordergrund. In Hinblick auf die hydrologische Situation war ihr Einsatz sinnvoll. Formen der Energieübertragung, wie sie sich im fränkisch-europäischen Agrarsystem in Anschluss an die Vertikalmühle entwickelten, konnten allerdings mit der Horizontalmühle nicht in Verbindung gebracht werden. So fehlte das entscheidende Bindeglied zur Frühindustrialisierung.⁵⁶

In Spanien korrespondiert die Mühlenentwicklung mit den Expansions-tendenzen der beiden Agrarrevolutionen. Die Horizontalmühle ist hier schon seit der Antike bekannt und verbreitet sich seit dem Frühmittelalter vor allem in Al-Andalus, aber seit etwa 800 auch im christlichen Norden.⁵⁷ Bezeichnend erscheint, dass die Wassermühle im islamischen Spanien in der Regel am Ende des lokalen Wassersystems gelegen ist, im christlichen Spanien jedoch

⁵⁴ Zur Dominanz der Vertikalmühle in Nordfrankreich Benoit/ Rouillard 2000: 161-216.

⁵⁵ Zu diesen mit Wasserkraft betriebenen Produktionsprozessen im Überblick: Elmshäuser u.a. 1999: 886-891, sowie Ludwig 1999: 1213.

⁵⁶ Viel debattiert wird die Frage, ob die hoch gerühmte Papierproduktion von Játiva in València schon unter islamischer Herrschaft mit Wasserradantrieb erfolgte. Nach letztem Forschungsstand wurde hier zwar das reichlich vorhandene klare Quellwasser genutzt, nicht aber das Wassergefälle als Antriebskraft. Die für die europäische Papierproduktion typische Papiermühle auf der Basis der Energiegewinnung durch vertikale Wasserräder hat ihre Anfänge nicht in Spanien, sondern in Fabriano in der Mark Ancona in Mittelitalien. Diese so zukunftsweisende Innovation gehört also in die Entwicklungslinie des fränkischen, nicht des islamischen Agrarsystems (Burns 1996: 413-422, Bayerl 1987: 66).

⁵⁷ Glick 2005: 264, Lohrmann 1996: 224 f. Die Verbreitung der Horizontalmühle in peripheren Regionen der Pyrenäen wird mit verkehrstechnischen Gegebenheiten erklärt (Lohrmann 1996: 224).

an dessen Anfang.⁵⁸ Im Norden ist sie eine Einrichtung der Grundherrschaft, im Süden nicht. In Verbindung mit intensiviertem Getreidebau begegnet die Vertikalmühle im 9. Jahrhundert in den kantabrischen Bergen und in den Pyrenäen, im 10. Jahrhundert dann besonders konzentriert in Katalonien, der am stärksten fränkisch beeinflussten Region Nordspaniens.⁵⁹ In den Gebirgsregionen des Nordens waren die hydrologischen Voraussetzungen für den Einsatz des fränkischen Mühlentyps weitaus am besten. Es gab hier relativ viel Niederschlag. Die mächtigen Gebirgsstöcke hielten das Wasser dauerhaft, so dass sich gleichmäßig das Jahr über Wasser führende Bäche und Flüsse bilden konnten. Im Bergland hatten sie auch das für den Antrieb von Wasserrädern nötige Gefälle. Über Getreidemühlen hinaus entstanden hier schon früh industrielle Mühlen, etwa Walkmühlen zur Bearbeitung des Wolltuchs seit dem 10. Jahrhundert oder die so genannten „Katalanschmieden“ in der Eisenverarbeitung.⁶⁰ Die intensive Nutzung der Wasserkraft für die industrielle Produktion lässt sich in dieser Region vom Hochmittelalter bis ins 20. Jahrhundert verfolgen. Kurz nach 1800 wurden in Katalonien entlang der Flüsse Llobregat und Ter wassergetriebene Baumwollspinnereien nach englischem Vorbild angelegt.⁶¹ Es entstand hier ein Textilindustrievier mit einer Betriebsdichte, zu der es europaweit kaum ein Gegenstück gibt. Die auf wenige Flussläufe beschränkten Möglichkeiten der Nutzung von Wasserkraft hatten diesen Konzentrationsprozess bewirkt.

Die Verbreitung der Vertikalmühle bzw. der aus ihr abgeleiteten Formen von Industriemühlen war in Spanien keineswegs auf jene Gebiete begrenzt, in denen es in Entsprechung zur europäischen Agrarrevolution zu Prozessen der Vergetreidung gekommen ist. Es bestand ja keine unmittelbare Abhängigkeit

⁵⁸ Glick 2005: 276.

⁵⁹ Glick 2005: 91 f, 275 f. Glick stellt hier fest, dass die katalanischen Vertikalmühlen gleichzeitig mit der Expansion der westeuropäischen Mühlentechnologie im 12. Jahrhundert auftreten. Die Frage europäischer oder andalusischer Vorbilder lässt er offen. Wenn Adam Robert Lucas, *Industrial Milling in the Ancient and Medieval Worlds. A Survey of the Evidence for an Industrial Revolution in Medieval Europe*, in: *Technology and Culture* 2005, S. 11, gerade unter Berufung auf Glick meint: „It would appear that the mid-twelfth century industrial use of waterpower had spread from Islamic to Christian Spain, where fulling mills, paper mills, and forge mills are recorded for the first time in Catalonia“, so ist seine Aussage durch die zitierte Literatur nicht gedeckt. Seinerseits bringt er keinerlei Indizien für eine solche Annahme. Die Ausführungen von Lucas sind insgesamt durch eine ungenügende Differenzierung zwischen den einzelnen Mühlentypen und vor allem deren hydrologischen Voraussetzungen charakterisiert.

⁶⁰ Glick 2005: 264, 275.

⁶¹ Thomson 2003: 261.

zwischen industrieller Technologie und Getreidebau. Allerdings erscheint durch die jeweilige Höhe des Niederschlags in einer Region ein Zusammenhang zwischen Landwirtschaft und Energieeinsatz aus Wasserkraft gegeben. Sowohl der Trockenfeldbau als auch die Vertikalmühle brauchten Regen. In Spanien aber überwiegen die trockenen Gebiete die regenreichen. So waren gewerblich-industriellen Entwicklungen auf der Basis von Wasserkraft Grenzen gesetzt. Deutlich zeigt sich dieses Problem bei der für die spanische Wirtschaft so wichtigen Wollverarbeitung. In den umfangreichen Schafweidegebieten waren die hydrologischen Voraussetzungen für die Anlage von Walkmühlen in der Regel ungünstig. Das scheint etwa für Cuenca gegolten zu haben. An wichtigen Wegen der Transhumanz gelegen und im nahen Bergland mit Sommerweiden ausgestattet, die eine besondere Wollqualität gewährleisteten, entwickelte sich die Stadt schon im Hochmittelalter zu einem bedeutenden Textilzentrum. Der Fuero von Cuenca aus dem Jahr 1189 erwähnt allerdings noch die antike Tradition des Walkens ohne Wasserradantrieb.⁶² Walkmühlen dürften erst im 13. Jahrhundert angelegt worden sein.⁶³ Die Textilindustrie entwickelte hier im ausgehenden Mittelalter ein besonders hohes Niveau, stieß allerdings bereits zu Anfang des 16. Jahrhunderts an die Grenzen der lokalen Wasserreserven.⁶⁴

Wie eng begrenzt gewerblich-industrielle Entwicklungsmöglichkeiten in Spanien aufgrund der Niederschlagsarmut mancher Regionen sein konnten, sei am Beispiel der Ortschaft Grazalema in Andalusien illustriert.⁶⁵ Das Dorf profitierte von einem einmaligen klimatischen Phänomen innerhalb der sonst knochentrockenen Provinz Cádiz. Die Wolkenmassen, die vom Atlantik kommen, ziehen in einem Tal von der Küste zum Torrón hinauf, dem mit

⁶² Glick 2005: 276.

⁶³ Glick 2005: 278.

⁶⁴ Thomson 1994: 99. Die Wasserarmut war ein generelles Problem für die Entwicklung der Textilindustrie im Mittelmeerraum. Das zeigt etwa die Situation in der Stadt Safed in Obergaliläa, wo aus Spanien vertriebene Sepharden im 16. Jahrhundert eine blühende Textilindustrie aufbauten (Fine 2003: 47 ff). Der nahe Nahal Amud war einer der wenigen Bäche der Region, der regelmäßig Wasser führte. Ebenso wie Getreidemühlen konnten hier auch Walkmühlen angelegt werden. Allerdings war in den Sommermonaten kein regelmäßiger Walkbetrieb sichergestellt. Aus Spanien vertriebene Juden haben insgesamt zur Verbreitung der Walkmühle im Mittelmeerraum entscheidend beigetragen (Braude 1992: 225 f.; derselbe 1993: 73-84). Das spricht für die Mittlerfunktion Spaniens bei der Expansion dieser Schlüsseltechnologie im Mittelmeerraum und gegen die Annahme des Ursprungs der Walkmühle im islamischen Raum, wie sie etwa neuerdings Adam Robert Lucas (vgl. o. Anm. 59) vertritt.

⁶⁵ <http://www.spiegel.de/reise/europa/0,1518,466174,00.html>

1654 m höchsten Berg der Gegend. In Grazalema regnen sie ab. Schon im Nachbardorf herrscht Trockenheit. Für Grazalema bot der Regen die Voraussetzung für ein besonderes Textilgewebe. Seit Jahrhunderten werden hier aus Ziegenwolle gewebte Decken hergestellt. In den besonders regenreichen Wintermonaten wurde dieses Qualitätsprodukt mit Wasserradantrieb produziert. Eine so reichliche Verfügbarkeit von Wasserkraft ist für den spanischen Süden ein Ausnahmephänomen.

Auf dem Weg in die Moderne spielte der Prozess der Industrialisierung sicher eine entscheidende Rolle. Spanien ist diesbezüglich im Vergleich zu anderen europäischen Ländern in Rückstand gekommen. Über die Gründe dieser Verzögerung wurde schon viel diskutiert. Erstaunlicherweise findet in solchen Debatten die Frage der Einsatzmöglichkeiten hydraulischer Energie wenig Beachtung.⁶⁶ Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein aber war die wichtigste Energiequelle für die gewerblich-industrielle Produktion die Wasserkraft. Der Einsatz von Wasserrädern hatte ganz spezifische Voraussetzungen, nämlich Wasserläufe mit ausreichender und gleichmäßiger Wasserführung, mit entsprechendem Gefälle, mit geringer Vereisungsgefahr etc. Solchen Voraussetzungen gewerblich-industrieller Produktion sollte für Spanien verstärkt nachgegangen werden. Sie scheinen hier weithin nicht bestanden zu haben. Das würde bedeuten, dass Industrialisierungsprozesse durch naturräumliche Gegebenheiten stark behindert waren. Ähnliches gilt für Mittel- und Süditalien sowie für weite Gebiete der Balkanhalbinsel. Überall, wo die mediterrane Sommertrockenheit die Wasserführung in den Bächen reduzierte oder diese zur Gänze austrocknen ließ, kam es zu solchen Behinderungen. So gesehen wären große Teile Spaniens einem südeuropäischen Muster der europäischen Wirtschaftsentwicklung zuzuordnen, das für Gesellschaft und Kultur sehr folgenreich war. Nicht nur von den agrarischen Verhältnissen her, auch in Hinblick auf Gewerbe und Industrie gewinnen so ökologische Faktoren an Erklärungswert.

Gegenüber einer Sicht, die die drei Religionsgemeinschaften der Muslime, der Juden und der Christen als maßgebliche Wurzel spanischer Kultur-entwicklung sieht, lenkt eine von der Landwirtschaft ausgehende Analyse die Aufmerksamkeit stärker auf naturräumliche Faktoren. Wenn auch in der hier vorgelegten Skizze von „islamischem Spanien“ und von „christlichem Spanien“ die Rede war, so keineswegs in einer unmittelbaren Wirkung von Religionen auf Wirtschaftsweisen. Für solche Zusammenhänge haben sich nur

⁶⁶ Für das Spätmittelalter und die frühe Neuzeit behandelt bei Iradiel Murugarren 1974: 27 und 43-48.

wenige Hinweise ergeben. „Islamisch“ und „christlich“ diente vielmehr als Charakteristik von Reichen, innerhalb derer sich Agrarentwicklungen mit ihren weitreichenden Folgewirkungen abgespielt haben. Auch diese Herrschaftsbildungen erscheinen nicht als der primär entscheidende Erklärungskontext. Es wurde ja gezeigt, dass sie ihrerseits von Agrarsystemen beeinflusst sind.

Von Agrarentwicklungen ausgehende Erklärungsansätze setzen gegenüber solchen, die auf spezifische Kulturen der drei im mittelalterlichen Spanien vertretenen Religionsgemeinschaften rekurrieren, ergänzende Akzente. Wie die Anfänge der europäischen Geschichte werden auch die der spanischen oft primär ideengeschichtlich gedeutet. Die Kulturen der drei Religionsgemeinschaften geben dafür einen scheinbar überzeugenden Einstieg. Genauso aber, wie es auf europäischer Ebene notwendig ist, neben den Wurzeln in Antike und Christentum „Roggen und Hafer“ ins Spiel zu bringen, genauso wird die Frage nach Grundlagen dieser Art auch in der spanischen Geschichte gestellt werden müssen. Ein solcher Kontrapunkt gegenüber traditionellen ideengeschichtlichen Interpretationen öffnet dann das Spektrum der Erklärungsfaktoren in voller Breite. Ist die ideengeschichtliche Monokausalität einmal aufgelöst, dann lassen sich herrschaftliche, militärische, kirchliche, mediale und manch andere Faktoren als Wurzel der Kulturentwicklung entspannter diskutieren. Zweifellos ist Spanien in solchen Bereichen mit dem übrigen Europa in vieler Hinsicht verbunden. Das Lebenswesen hat sich auch hier im Hochmittelalter verbreitet und die Basis für ein hoch organisiertes Ständewesen geschaffen.

In den Reichsständen der Fürstentümer auf der Iberischen Halbinsel waren schon früh Stadt- und Landgemeinden repräsentiert – eine dem europäischen Kommunalismus entsprechende Entwicklung. In der ganz Europa erfassenden Kreuzzugsbewegung wirkten Papsttum und Adel nach Vorbildern zusammen, die in Spanien entwickelt wurden. Dem Erstreckungsgebiet der Papstkirche als dem für den europäischen Kulturraum im Hoch- und Spätmittelalter maßgeblichen Rahmen folgten die universalen Ordensgemeinschaften, insbesondere die Franziskaner und Dominikaner, die mit ihrer Religiosität die Volksfrömmigkeit nachhaltig prägten – ganz besonders in Spanien. Derselbe Kulturraum zeichnet sich ab, wenn man die Universitätsgründungen dieser Zeit verfolgt – auch hier mit frühen Beispielen in Spanien. Die gleiche räumliche Erstreckung zeigt sich in der Verbreitung des Buchdrucks im ausgehenden Mittelalter. Hier nimmt Spanien ebenso eine führende Stellung ein. In allen diesen Bereichen ergibt sich eine „Verkettung von Umstän-

den“ – untereinander und mit anderen Faktoren, wobei räumliche Koinzidenzen deutliche Indikatoren von inhaltlichen Zusammenhängen darstellen.

Die Frage nach „Verkettungen von Umständen“ in mittelalterlichen Grundlagen der spanischen wie der europäischen Geschichte führt notwendig in hoch komplexe Zusammenhänge zwischen sehr unterschiedlichen Lebensbereichen. Sie macht vielfältige Wechselwirkungen auf verschiedenen räumlichen Ebenen zum Thema. Eine simple Dualität zwischen islamischem und christlichem Kulturraum wird ihr ebenso wenig gerecht wie monokausale Ableitungen vom Mittelalter zur Gegenwart hin. Das Interesse an „Spaniens Wurzeln“ ist dabei ein ganz anderes als zu Zeiten des großen Historikerstreits. Es geht nicht mehr um den „español eterno“ der aus der Beschäftigung mit der Vergangenheit erkannt und damit in der Gegenwart bestärkt werden soll. Es geht vielmehr um komplexe Erklärungszusammenhänge, die sich als ein offenes Forschungskonzept verstehen lassen. Arbeitshypothesen eines solchen Konzepts versucht die vorgelegte Skizze zu formulieren.

Die Frage nach Spaniens Wurzeln in einem solchen Kontext zu stellen, kann dabei helfen, umfassende Gemeinsamkeiten und regionale Besonderheiten zu erkennen. Vielleicht ist es möglich, sie heute frei von nationalistischen Interessen zu debattieren. Wenn der Nationalismus durch Eurozentrismus abgelöst wird, wäre das allerdings ähnlich problematisch. Als ein Erbe des spanischen Historikerstreits bleibt die Frage nach dem Anteil jüdischer und vor allem islamischer Wurzeln, die weiterhin die Gemüter bewegt. Islamophilie wie Islamophobie können den Blick für eine wissenschaftliche Analyse trüben. Beide Einstellungen haben mit Vorurteilen zu tun. Beide Einstellungen sind heute wohl eher im Zunehmen begriffen. So eignet sich die spanische Geschichte des Mittelalters sicher nach wie vor in besonderer Weise für geschichtspolitische Projektionen. „Roggen und Hafer“ auf der einen Seite, „Reis und Zuckerrohr“ auf der anderen sind allerdings für epochenübergreifende Identifikationen weniger geeignet als die Lehrgebäude großer Denker dieser oder jener Religionsgemeinschaft. So mag die Beschäftigung mit Kulturpflanzen als Ausgangspunkt kultureller Entwicklungen vielleicht die immer noch heiße Debatte um die kulturellen Wurzeln Spaniens ein wenig zu entschärfen.

Bibliographie

- Abulafia, David, 1999. „Zucker, Zuckerrohr“, in: *Lexikon des Mittelalters* 9, 679-682. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Baumeister, Martin, 2007. „Diesseits von Afrika?. Konzepte des europäischen Südens“, in: Schenk, Frithjof Benjamin / Winkler, Martina, (Hg.), *Der*

- Süden*. Neue Perspektiven auf eine europäische Geschichtsregion. Frankfurt/Main: Campus, 23-48.
- Bayerl, Günter, 1987. *Die Papiermühle*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Behre, Karl-Ernst, 1992. „The history of rye cultivation in Europe“, in: *Vegetation History and Archaeobotany* 1, 141-156.
- Benoit, Paul/ Rouillard, Joséphine, 2000. „Medieval Hydraulics in France“, in: Squatriti, Paolo, (Hg.), *Working with water in medieval Europe*. Leiden: Brill, 161-216.
- Braude, Benjamin, 1992. „The Rise and Fall of Salonica Woollens, 1500-1650: Technology Transfer and Western Competition“, in: Meyuhas Ginio, Alisa, (Hg.), *Jews, Christians, and Muslims in the Mediterranean World After 1492*. London: Frank Cass, 216-236.
- Braude, Benjamin, 1993. „How Significant Was the Iberian Jewish Contribution to Technology and Economic Life in the Ottoman Empire“, in: *Espacio, Historia e Forma* Serie IV, Bd. 6, 73-84.
- Bulliet, Richard, 1975. *The camel and the wheel*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Burns, Robert I., 1996. „Paper comes to the West, 800-1400“, in: Lindgren, Uta, (Hg.), *Europäische Technik im Mittelalter 800-1400*. Tradition und Innovation. Berlin: Gebr. Mann.
- Cabrera, Emilio, 1999. „Córdoba“, in: *Lexikon des Mittelalters* 3, Stuttgart: J. B. Metzler, 229-234.
- Castro, Américo, 1948. *España en su historia*. Cristianos, moros y judíos. Buenos Aires: Losada.
- Delgado, Luisa Elena, 2003. „Settled in Normal: Narratives of a Prozaic (Spanish) Nation“, in: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 7, 117-132.
- Duby, Georges, 1983. „Die Landwirtschaft des Mittelalters 700-1500“, in: Cipolla, Carlo/ Borchardt, Knut, (Hg.), *Europäische Wirtschaftsgeschichte* 1, Stuttgart: Gustav Fischer, 111-140.
- Elmshäuser, Konrad, u. a., 1999. „Mühle, Müller“, in: *Lexikon des Mittelalters* 6. Stuttgart: J. B. Metzler, 886-891.
- Feldbauer, Peter, 2002. „Die islamische Stadt im ‚Mittelalter‘“, in: Derselbe u. a., (Hg.), *Die vormoderne Stadt*. Asien und Europa im Vergleich (Querschnitte 10). Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 79-106.
- Fine, Lawrence, 2003. *Physician of the Soul. Healer of the Cosmos*. Issac Luria and His Kabbalistic Fellowship. Stanford: Stanford University Press.
- Glick, Thomas F., 2005. *Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages*. Sec. rev. ed. Leiden: Brill.

- Hammer, Carl I., 2008. „A Suitable Place for putting up a Mill. Water Power Landscapes and Structures in Carolingian Bavaria“, in: *Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 95, 319-334.
- Iradriel Murugarren, Paulino, 1974. *Evolución de la industria textil castellana en los siglos. XIII-XVI*. Factores de desarrollo, organización y costes de la producción manufacturera en Cuenca. Salamanca: Ediciones Universidad.
- Jayyushi, Salma Khadra/ Marin, Manuela, 1994. *The Legacy of Muslim Spain*. Leiden: Brill.
- Kaser, Karl, 2000. *Macht und Erbe*. Männerherrschaft, Besitz und Familie im östlichen Europa. Wien: Böhlau.
- Lisón-Tolosana, Carmelo, 1976. „The ethics of inheritance“, in: Peristiany, J. G., (Hg.), *Mediterranean Family Structures*. Cambridge: Cambridge University Press, 305-316.
- Lohrmann, Dieter, 1996. „Antrieb von Getreidemühlen“, in: Lindgren, Uta, (Hg.), *Europäische Technik im Mittelalter 800-400*. Tradition und Innovation. Berlin: Gebr. Mann, 413-422.
- Lucas, Adam Robert, 2005. „Industrial Milling in the Ancient and Medieval Worlds. A Survey of the Evidence for an Industrial Revolution in Medieval Europe“, in: *Technology and Culture* 2005.
- Ludwig, Karl-Heinz, 1999. „Nockenwelle“ in: *Lexikon des Mittelalters* 6. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Mitterauer, Michael, 2000. „Die Landwirtschaft und der Aufstieg Europas. Jared Diamonds Thesen als Forschungsimpuls“, in: *Historische Anthropologie* 8, 423-431.
- Mitterauer, Michael, 2002. „Städte als Zentren im mittelalterlichen Europa“, in: Feldbauer, Peter, u. a., (Hg.), *Die vormoderne Stadt*. Asien und Europa im Vergleich, (Querschnitte 10). Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 60-78.
- Mitterauer, Michael, 2003. *Warum Europa?* Mittelalterliche Grundlagen eines Sonderwegs. München: C. H. Beck.
- Mitterauer, Michael, 2006. „Exceptionalism? European history in a global context“, in: *European Review* 14, 269-280.
- Mitterauer, Michael, 2008a. „Roggen, Reis und Zuckerrohr. Drei Agrarrevolutionen des Mittelalters im Vergleich“, in: Cerman, Markus, u. a., (Hg.), *Verhältnisse in der Landwirtschaft vom Neolithikum zur Globalisierung* (Querschnitte 24). Wien: Verein für Geschichte und Sozialkunde, 152-172.
- Mitterauer, Michael, 2008b. „Wasserkraft und Frühindustrialisierung. Regionen spezifischer Lagegunst“, in: Enderle-Burcel, Gertrude, u. a., (Hg.),

- „Discourses – Diskurse“. Essays for- Beiträge zu Mikuláš Teich und Alice Teichova. Prague/Vienna: Nová tiskárna Pelhřimov, 335-350.
- Montanari, Massimo, 1993. *Der Hunger und der Überfluss*. München: C.H. Beck.
- Osterhammel, Jürgen, 2008. „Alte und neue Zugänge zur Weltgeschichte“, in: Derselbe, (Hg.), *Weltgeschichte* (Basistexte Geschichte 4). Stuttgart: Franz Steiner, 9-34.
- Preston, Paul, 1995. *The Politics of Revenge*. Fascism and the military in 20th century Spain. London: Taylor & Francis.
- Sánchez-Albornoz, Claudio, 1956. *España, un enigma histórico*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sauer, Jonathan D., 1993. *The historical geography of crop plants: a select roster*. Los Angeles: CRC-Press.
- Sieferle, Rolf Peter, 2001. *Europe's Special Course*. Outline of a research program. Stuttgart: Breuninger Stiftung GmbH.
- Sieferle, Rolf Peter, 2003. *Der Europäische Sonderweg*. Ursachen und Faktoren. Stuttgart: Breuninger Stiftung GmbH.
- Swaaf, Kurt de, 2008. „Genetische Überraschung für Spaniens Männer“, in: *Der Standard*, 4. Dez. 2008.
- Thomson, James K. J., 2003. „Spanien“ in: Cerman, Markus /Ogilvie, Sheilagh, (Hg.), *Protoindustrialisierung in Europa*. Industrielle Produktion vor dem Fabrikzeitalter. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 97-112.
- Vives, Jaime Vicens, 1969. *Geschichte Spaniens*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Wade, Nicholas, 2008. „Gene Test Shows Spain's Muslim and Jewish Mix“, in: *The New York Times*, 4. Dez. 2008.
- Watson, Andrew M., 1974. „The Arab Agricultural Revolution and Its Diffusion 700-1100“, in: *Journal of Economic History* 34/1, 8-35.
- Watson, Andrew M., 1981. „A Medieval Green Revolution. New Crops and Farming Techniques in the Early Islamic World“, in: Udovitch, Abraham L., (Hg.), *The Islamic Middle East 700-1900*. Princeton, 29-58.
- Weber, Max, 1920/1. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen: J. C. B. Mohr.

REZENSIONEN

Larisa Schippel, 2009. *Kultureller Wandel als Ansinnen*. Die diskursive Verhandlung von Geschichte im Fernsehen. Berlin: Frank & Timme (Forum: Rumänien, Bd. 1), 472 S., Abb.

Dass Fernsehformate Untersuchungsgegenstand verschiedenster Disziplinen, zuvörderst der Medienwissenschaft, sind, ist an sich nichts Neues; dass ein solches, nämlich die televisuelle Textsorte „Talkshow“, als Indikator des erreichten Grades der Veränderung der rumänischen Post-Ceaușescu-Gesellschaft genommen wird, stellt allerdings ein Novum dar. In der Talkshow von Marius Tucă *Manuale alternative de istorie*, ausgestrahlt am 6. Oktober 1999 in „Antena 1“, die das zu den bestehenden alternative Geschichtslehrbuch für die 12. Gymnasialklasse *Istoria Românilor* (bezeichnenderweise lautet der Umschlagtitel nur *Istorie*) eines Klausenburger Autorenkollektivs unter Leitung von Sorin Mitu zum Thema hat, wird kultureller Wandel als ein „Ansinnen“ ausgemacht, was mitnichten neutral zu verstehen ist, sondern vielmehr (ab)wertend als „Zumutung“ (vgl. 429) für das gemeinsame rumänische Selbstverständnis.

Das Buch umfasst sieben Kapitel und will „einen kulturlinguistischen Zugang zur Mentalitätsforschung“ (11) bahnen. Forschungsinteresse und Methode umreißt die Verf. wie folgt: „Im Zentrum stehen die Prozesse von Sinnggebung und Sinninterpretation (Inferenzprozesse) unter Bedingungen kulturellen Wandels, der als notwendiger Bestandteil wirtschaftlicher und sozialer Transformationsprozesse angesehen wird. Methodisch wird ein semiotisch - kommunikationswissenschaftliches Herangehen gewählt, das die Zeichenwertigkeit von Kommunikation als Grundlage nimmt und nach den Sinnkonstruktionen fragt, und dabei vor allem den Versuch unternimmt, nachzuverfolgen wie etablierte, konventionalisierte Sinnkonstruktionen bestimmten Umbauprozessen unterworfen werden.“ (34)

Larisa Schippel gibt eingangs einen Abriss der Geschichte der rumänischen öffentlichen Kommunikation, wobei ein extensiver Textbegriff zugrunde gelegt wird. Nach den Dezemberereignissen von 1989, der sog. „Telerevolution“, konkurrieren die Massenmedien um Deutungshoheit im öffentlichen Raum. Wenn das Fernsehen dabei aufgrund seiner Reichweite Leitmedium wird, so muss es doch intertextuell, d.h. im medialen Feld, verortet werden, weil „sich die verschiedenen Medien gegenseitig zur Kenntnis nehmen und beeinflussen [...]“ (36)

In Kap. 2 rekonstruiert die Verf. den diskursiven Kontext, in dem die Marius-Tucă-Show steht und gibt ein Protokoll der parlamentarischen Debatte um das alternative Geschichtslehrbuch und dessen Resonanz in der Presse (vor allem *Adevărul*). Das Folgekap. 3 analysiert dann im Detail die Stellen des Kompendiums, die zum nationalen Skandal wurden, und führt sie u. a. auf „Perspektivierung“ und „Polyphonie“ zurück, auf eine Relativierung der Aussage und eine Mehrstimmigkeit des Ausgesagten. In beiden spiegelt sich der demokratische Impetus der *Istorie*: Dekonstruiert wird die *eine* Sicht auf die Geschichte mit ihren tradierten nationalen Stereotypen und Klischees. Wenn die Verf. mit Brigitte Schlieben-Lange Diskurs und Text als komplementäre Begriffe fasst – letzterer individualisiert eine institutionalisierte Sinnanordnung –, so stellt das Kompendium des Autorenkollektivs um Sorin Mitu eine Diskursüberschreitung und damit Diskursstörung dar. (Vgl. 99)

Kap. 4 listet die Komponenten der medialen Situation auf und macht die televisuelle Situation der Talkshow als eine trilogische aus: Moderator, Gast/Gäste und Zuschauer. „Es ist davon auszugehen, dass die Existenz einer Öffentlichkeit – als dritter Instanz der personalen Akteure – Einfluss auf alle Faktoren der medialen Situation haben wird.“ (140) Fernsehkommunikation wird in diesem Zusammenhang entgegen der natürlichen Oralität als mündliche Distanzkommunikation bezeichnet, als „inszenierte“ Mündlichkeit (vgl. 145), das mediale Ereignis selbst, die Talkshow, als Stegreifspiel, als „Spielprinzip **ohne** ausgeformte Textgrundlage“ (150, Hervorhebung *ibid.*), dessen Ende offen ist.

In dieser Hinsicht erweist sich die Marius-Tucă-Talkshow, aus der das 5. Kap. („Der polysemiotische Text“) aussagekräftige verbale und bildlich-körpersprachliche Fragmente reproduziert, weniger als „Infotainment“ denn als „Confrontainment“: „Die analysierte Talkshow trägt deutlich die Züge einer (Gerichts-) Verhandlung: Einem Lehrbuch wird der Prozess gemacht.“ (185) Nachgewiesen wird das anhand der Gesprächsanordnung, des Gesprächsablaufs und des Gesprächsstils (nach Francis Jacques nicht irenisch, sondern agonal); dabei gilt ein besonderes Augenmerk der Verf. den taxemischen Positionen, also dem Aushandeln der Platzhierarchie auf nonverbaler, vokaler und verbaler Ebene. Hier lässt sich feststellen, dass die Vertreter des Autorenkollektivs (die „Angeklagten“) trotz ministerieller und kommissioneller Unterstützung (die „Zeugen“ oder „Verteidiger und Zeuge“) dem Moderator und seinem Sprachrohr („Richter und Staatsanwalt: M. Tucă und Cristian Tudor Popescu vom *Adevărul*) deutlich unterliegen: Die zentralen Mythen der rumänischen nationalromantischen Geschichtsschreibung, die 1997 Lucian Boia (*Istorie și mit în conștiința românească*) erstmals aufgebrochen hatte, werden

autoritär rehabilitiert, wobei die Verf. von der Hypothese ausgeht, „dass Fernsehakteure so handeln, dass sie die Erwartungen ihres Publikums weitgehend zu erfüllen trachten.“ (281)

Das Folgekap. 6 arbeitet allgemeine Gattungsmerkmale der Talkshow im rumänischen Fernsehen heraus und differenziert thematisch wie medientechnisch zwischen „Streitgespräch“, „Meisterdialog“ und „Partnerdialog“. Zweierlei ist dabei im Auge zu behalten: zum einen die Figur des sog. „Dritten“, der sich als Schwelle zur Öffentlichkeit im Bildschirmrezipienten materialisiert, dem Anleitungen gegeben werden, aus der Art der Binnenkommunikation Folgerungen zu ziehen; zum anderen und damit zusammenhängend die Einbettung der Textsorte „Talkshow“ in einen medienübergreifenden Diskurs, dem das Schlusskap. 7 in der Interdependenz von „Mentalität und Diskurs“ nachgeht. Mentalität ist etwas Vor- oder Hintersprachliches, mit Michel Pêcheux ein „kollektives Gedächtnis“, in dem die Verf. „gespeicherte sedimentierte Diskurse“ (442) sieht, die jederzeit wieder abberufbar sind. Dabei macht sie drei diskurssemantische Grundfiguren aus, die den gesellschaftlichen Umständen (und Umbrüchen) entsprechend aktiviert werden können: das Eigene, das Andere und das Politische. Die Grundfigur des Eigenen ist eine geschlossene, weil sie auf einem „selektiven Ethnozentrismus“ (Karl Kaser) beruht, der eben nur das kollektiv Eigene als das Richtige ansieht. Die Figur des Anderen ist hingegen eine offene: „Sie hat historisch vor allem eine ungarische Gestalt, zu bestimmten Zeiten auch eine jüdische Gestalt, und sie kann je nach sozial-historischen Umständen erweitert werden.“ (435) Das Politische schließlich wurzelt in der negativen Konnotation, den der Begriff alltagssprachlich vor allem nach 1989 erlangt hat, so dass er als Vorwurf jederzeit zur Verfügung steht: in der Marius-Tucă-Show etwa als illegitime Politisierung der Geschichte.

Roland Barthes hat einmal die Rhetorik der Werbung als die „face signifiante de l'idéologie“ bezeichnet („Rhétorique de l'image“, in: *Communications*, 4/1964: 49.). Gleiches weist Larisa Schippel für die persuasiven Strategien der Marius-Tucă-Talkshow vom 6. Oktober 1999 nach. Dabei seien dem Autor dieser Zeilen zwei kleine Ergänzungen gestattet: Bei den technisch vermittelnden Vorformen zur televisuellen Mündlichkeit der Talkshow wäre vielleicht ein Hinweis auf die radiogenen „Hörmodelle“ von Wolf Zucker und Walter Benjamin, der ja einmal erwähnt wird (389), angemessen gewesen. Und es bleibt die Frage, inwieweit der untersuchte Text auf den „Dritten“, den Fernsehzuschauer, diskursspaltend wirkt (vgl. u.a. 424). Umfragen belegen, dass Medienkonsumenten weit empfänglicher für die Bestätigung ihrer Einstellungen sind als für deren Infrageziehung.

Nachdrücklich positiv festzuhalten für das hier besprochene Buch, das leider nicht frei von Druckfehlern ist, bleibt zweierlei: inhaltlich der erbrachte Beweis, dass die rumänischen Medien ein Hemmfaktor des kulturellen Wandels sind, vom demokratischen Pluralismus noch weit entfernt; und methodisch die Erkenntnis, dass die Linguistik einen wichtigen *eigenen* Beitrag bei der Analyse von Gegenstandsbereichen der Medienwissenschaft leisten kann.

Frankfurt am Main, 7. 1. 2010

Gerta Stecher, 2007. *Wahre Geschichten aus der Neuen Welt*. Menschen aus dem Alltag Lateinamerikas. Berlin: Verlag Walter Frey, Edition Tranvía. 192 p.

Mitten in ihrem Alltag – so begegnen uns die Protagonisten des Buches von Gerta Stecher. Wir dürfen einen Blick hineinwerfen in ihr „ganz normales“ Leben, ihre Gedanken, Gefühle, Ideen, was sie bewegt, wogegen sie kämpfen, womit sie sich identifizieren, wie sie ihr tägliches Dasein bewältigen. Für uns jedoch sind es ganz ungewöhnliche Geschichten, die so gar nicht alltäglich erscheinen, die teilweise sogar einen Hauch von Exotik besitzen, die uns aber auf jeden Fall den Kontinent Lateinamerika ein Stückchen näher bringen.

Gerta Stecher vereint in ihrem Sammelband Reportagen, Features und Berichte, dokumentarische Prosa, die sie teils in narrativer, teils in deskriptiver Weise präsentiert. Interessant ist die bunte Vielfalt, sowohl an Schauplätzen als auch an Charakteren, Epochen und Themen. Der Leser erfährt etwas über die historische Stadtanlage von Chan Chan, über die Nachkommen der antiken Tempelbauer der zweitausend Jahre alten Maya-Kulturen, deren Angehörige heute in Chiapas marginalisiert und verarmt leben, über den Indiojungen Samuel von der Sierra Huichiol und über das engagierte Dienstmädchen Casimira Rodríguez Romero aus La Paz.

Farben, Formen und Klänge werden lebendig. Bei der Beschreibung der Ureinwohnerinnen von La Paz tritt die Optik in den Vordergrund. Sie werden charakterisiert als: „[...] dunkelhäutig, schwarzhaarig, klein von Wuchs, und ihre langen weiten Röcke, großen Umschlagtücher und melonenförmigen Krempehüte fallen schon wegen ihrer Farben auf – als bunte Tupfer im Straßenbild. Es ist eine farbenprächtige, ländliche Bekleidung [...]“ (118) Geräusche werden erlebbar durch Zwischeneinschübe, die an den Hörfunk erinnern: „Straßenlärm von Autos und Stimmengewirr in den Straßen von La Paz, aus einem offenen Fenster klingt lateinamerikanische Folkloremusik“ (S. 118).

Musik tritt aber nicht nur im Hintergrund auf, sondern ist Thema zweier Geschichten. Die erste erzählt von Edison Ruiz, der als Kind in Verhältnissen aufgewachsen war, die ihn bis an den Rand der Kriminalität gefährdeten, der schließlich Gefallen an der klassischen Musik gefunden hatte und in den Genuss der beispielhaften Förderung Venezuelas von sozial gefährdeten Kindern kam, bis er schließlich ordentliches Mitglied der Berliner Philharmoniker wurde und seinen Wohnsitz ganz nach Berlin verlegte (33-40). Die zweite Geschichte handelt von der geheimen Aufbewahrung des schriftlichen Nachlasses der Jesuiten durch zumeist analphabetische Indios über zwei Jahr-

hunderte hinweg. Man erfährt, dass die Jesuiten im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die einmalige Gelegenheit ergriffen, eine Gegenkonzeption zu dem von Krieg und Missständen zerrütteten Europa zu realisieren, nämlich zu missionieren. Gerta Stecher bezeichnet diese Epoche als „Eine Zeit, deren Umstände eine der einzigartigsten Epochen der Weltmusik ermöglichte!“ (93). Der musikalische Alltag in Chiquitos (heute Bolivien) wurde gänzlich umgestellt. Einerseits lehnten die Missionare die Trompeten der Indios mit Menschenschädeln als Stützen ebenso wie Rasseln aus Menschenschädeln und Flöten aus Menschenknochen als „teuflich“ ab. Erst später haben Ethnologen diese Instrumente als Kommunikationsmittel zu einer geistigen Welt erkannt, die von nicht geringerer Differenziertheit als die christliche war. Andererseits boten sie als Alternative den Indianern an: Orgel, Cembalo, Harfe und Fagott. „Das Spiel der Instrumente half den Indios, sich neu zu orientieren, und den Jesuiten, zu missionieren.“ (95). Bei Gerta Stecher lesen wir aus den alten Überlieferungen: Anweisungen für Arrangements und Besetzungen sowie Beschreibungen der Wirkung der Barockmusik auf die Musikschüler aus dem Urwald: „[...] singen es mit solchem Garbo und Manier, dass es von diesen armen, nackten, unschuldigen Indianer-Büblein in Europa kaum wird geglaubt werden.“ (95)

Das Buch von Gerta Stecher ist ein für Deutschland bestimmter Reportageband und enthält deshalb auch Berichte über die eher unauffällige Präsenz Deutscher in Lateinamerika, die sich im fremden Alltag zurecht finden müssen: das Schicksal deutscher Bergleute von der Conquista bis zum Ersten Weltkrieg, die abenteuerlichen Lebenswirren des jüdischen Nazigegners Anselm Glücksmann im mittelamerikanischen Exil sowie die Erlebnisse des deutschen Unternehmers Jochen Öhmke aus dem Emsland bei der Führung einer deutsch-honduranischen Firma.

Die Geschichten gehen uns deshalb so nahe, weil sie sich auf die Menschen beziehen, durch die die Zeit und die Lebensumstände lebendig werden: auf die Indios, die Mestizen, Weiße und Mulatten, auf Frauen, Männer, Kinder, auf die Eingeborenen und Zugereisten, Menschen mit verschiedenen Sprachen, ob des Lesens und Schreibens kundig oder nicht, ob gebildet oder nicht. Es sind keine Menschen, die im Mittelpunkt der Gesellschaft stehen oder eine bedeutsame öffentliche Funktion bekleiden würden, sondern Menschen, die ihren Alltag zu bewältigen haben. Menschen „wie du und ich“. Was den Leser anrührt, ist eben dieses zutiefst menschliche Interesse Gerta Stachers, die uns mit ihren Berichten den Zugang zu ihnen eröffnet.

Zum alltäglichen Leben der beschriebenen Personen gehört auch der Umgang mit ihrer kulturellen Vergangenheit. Architektonische Wunder wie

Machu Picchu und die weniger bekannte, aber vielleicht noch sensationellere Lehm-Metropole Chan Chan zeugen von den „versunkenen Welten von Inka und Chimú“, thematisiert in der Reportage „In Lehm und Stein verwunschen“ (11-32). Diese zum Weltkulturerbe zählenden Stätten, denen noch viele Geheimnisse zu entlocken sind, sind ebenso wie der tropische Regenwald in ihrer Existenz bedroht, nicht nur durch die kolonialen Zerstörungen, die nur noch Ruinen hinterlassen haben, sondern auch durch die Witterungsbedingungen, wie zum Beispiel die starken Regenfälle im Februar 2010, die den Urubamba anschwellen ließen und den Zugang zum Machu Picchu unmöglich machten. Zwar hatte der Regen viele Häuser Einheimischer zerstört, Machu Picchu aber blieb unversehrt. Es ist ein täglicher Kampf, aber die Bewohner des Urubamba-Tals sind sich ihres kulturellen Erbes voll bewusst und setzen sich intensiv für seine Erhaltung ein. Berichte wie die von Gerta Stecher sind ganz wichtig, um eine breite Öffentlichkeit auf die historischen Stätten und den heutigen Umgang mit ihnen aufmerksam zu machen, gehören sie doch zu den wichtigsten Elementen der lateinamerikanischen Identität.

Schon in mehrfacher Hinsicht wurde in dem Band von Gerta Stecher die Vielfalt Lateinamerikas deutlich. Sie hat es sehr gut verstanden, all die unterschiedlichen Aspekte anzusprechen. Vielfalt zeigt sich auch in Bezug auf die Länder, aus denen die Berichte stammen: Chile, Mexiko, Bolivien, Peru, Venezuela, Kolumbien, Honduras und andere mittelamerikanischen Staaten. Sie handeln auf dem Land und in der Stadt, in Armenregionen und an historischen Stätten ... Wie die Territorien wechselt sie auch die Jahrhunderte: das sechzehnte wie das neunzehnte, das frühe zwanzigste sowie das aktuelle Jahrhundert werden angesprochen.

Schließlich ist das Buch von Gerta Stecher auch im Hinblick auf die verschiedenen Medien sowie mediale Transformationen interessant. Bekanntlich überwiegt in Lateinamerika noch immer die starke Prägung durch orale Kulturen. Noch heute wird als Charakteristikum häufig der Analphabetismus genannt. Dominant ist die gesprochene Sprache beziehungsweise die mündliche Kommunikation. Frau Stecher gelingt es sehr gut, diese oral-auditiven Originaltexte, die verschiedenen Sprechweisen sowie die unterschiedlichen Timbres der Originalstimmen zu verschriftlichen. Sie bettet sie ein in Geräuschkulissen, die uns das dazugehörige Ambiente nahe bringen: das Keuchen der Omnibusse von La Paz, die Hupkonzerte der Automobile in den voll gestopften Strassen, das Rufen der Händler auf den Märkten, Musik mit indigenem, regionalem Kolorit. Die skriptorale Umsetzung der Geräusche in Form von Geräuschblöcken und Musikblenden beziehungsweise ihre segmentierenden akustischen Regieanweisungen ähnelnden Einfügungen in die

Texte dienen nicht zuletzt ihrer Strukturierung. Hier hat Frau Stecher offensichtlich ihre Erfahrungen beim Hörfunk einfließen lassen. Ihr ist es sehr gut gelungen, beim Wechseln vom oral-auditiven Medium ins Printmedium die sinnlichen Elemente zu erhalten: Personen, Gesichter, Landschaften, Atmosphäre, Farben, Formen ... Auch ihr Film- und Fotoauge bringt sie in die Texte ein. Schließlich war sie Kamerafrau, Regisseurin, Reporterin, Fotografin. Dass heißt, wir haben es mit einer weiteren Medientransformation zu tun: vom visuellen Medium zum Printmedium. Ob bewegtes Bild oder Standfoto, alles das kann der Leser in diesen Texten, skriptoral umgesetzt, finden.

Das Buch ist ein Zeitdokument. Es vermittelt sehr persönliche, lebendige Einblicke in den Alltag Lateinamerikas. Es ist nicht nur empfehlenswert für den interessierten Laien, sondern kann auch als Materialgrundlage für wissenschaftliche Forschungen in den Bereichen Lateinamerikanistik, Romanistik, Literatur-, Sprach-, Musik- und Kulturwissenschaft dienen.

Autorinnen und Autoren in diesem Heft

Luiz Barros Montez

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Av. Horácio Macedo, 2151
Cidade Universitária
21941-917 Rio de Janeiro
luiz.montez@gmail.com

Javier Bru Peral

Institut f. Romanistik, Universität Wien
Spitalgasse 2
A-1090 Wien
javier.bru-peral@univie.ac.at

Manuel Chemineau

Institut f. Romanistik, Universität Wien
Spitalgasse 2
A-1090 Wien
manuel.chemineau@univie.ac.at

Georg Kremnitz

Institut f. Romanistik, Universität Wien
Spitalgasse 2
A-1090 Wien
georg.kremnitz@univie.ac.at

Fabio Longoni

Institut f. Romanistik, Universität Wien
Spitalgasse 2
A-1090 Wien
fabio.longoni@univie.ac.at

Michael Mitterauer

Institut für Wirtschafts- und
Sozialgeschichte, Universität Wien
Dr. Karl Lueger-Ring 1
A-1010 Wien
michael.mitterauer@univie.ac.at

Alcides Manuel Droguede

Murtinheira

Centro de Língua Portuguesa / Instituto
Camões, Institut für Romanistik
Spitalgasse 2
A-1090 Wien
alcides.manuel.droguede.murtinheira@univie.ac.at

Heinrich Stiehler

Institut f. Romanistik, Universität Wien
Spitalgasse 2
A-1090 Wien
heinrich.stiehler@univie.ac.at

Kerstin Störl

Institut f. Sprache und Kommunikation,
TU Berlin, Romanistische Linguistik,
FR 5-4
Franklin-Str. 28/29
D-10587 Berlin
stoerl@rz.hu-berlin.de

Robert Tanzmeister

Institut f. Romanistik, Universität Wien
Spitalgasse 2
A-1090 Wien
robert.tanzmeister@univie.ac.at

Fernando Varela Iglesias

Institut f. Romanistik, Universität Wien
Spitalgasse 2
A-1090 Wien
fernando.varela@univie.ac.at

QVR

Quo vadis, Romania?
Romanistik-Verein

Rest-
exemplare!

<http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>

Themen:

- Nr. 6**, Jg. 1995: Landeswissenschaften in der Romanistik: Praxis- Probleme-
Perspektiven
- Nr. 9**, Jg. 1997: Lateinamerika aktuell – Zur Erinnerung an Susi Eßmeister
- Nr. 14**, Jg. 1999: luso-brasilianidade, italianità, francité, romanitate: Konzepte
kollektiver Identität in Diskussion
- Nr. 15/16**, Jg. 2000: Erinnern und Vergessen – nationale Gedächtnisorte in der
Romania
- Nr. 17**, Jg. 2001: Exil in/aus der Romania – Beispiele aus dem 20. Jahrhundert
- Nr. 18/19**, Jg. 2001/02: Deutschsprachige Rumänistik heute: Gesellschaft –
Sprachen – Literaturen
- Nr. 20**, Jg. 2002: Sprache im Raum
- Nr. 22**, Jg. 2003: 20. Wochenendseminar in Payerbach
- Nr. 23**, Jg. 2004: Sprachen im Recht?
- Nr. 24**, Jg. 2004: Die Sprachen der Avantgarde
- Nr. 25**, Jg. 2005: Politische Semantik in der Romania – Das Besetzen von Be-
griffen und Räumen
- Nr. 26**, Jg. 2005: Kriminalromane – Von der Trivialliteratur zur konsekrierten
Literatur
- Nr. 27**, Jg. 2006: Zwischen Postkolonialismus und Selbstbestimmung: Mehr-
sprachigkeit und Sprachenpolitik im heutigen Afrika
- Nr. 28**, Jg. 2006: Grenzenlose Wissenschaft – Arbeiten zwischen Philologie und
Soziologie
- Nr. 29**, Jg. 2007: Neue Herausforderungen für die Romanistik. Bilanz der
ECTS-Folgetagung in Aachen
- Nr. 30**, Jg. 2007: Beiträge zur Sozialgeschichte von Sprachen
- Nr. 31**, Jg. 2008: Neue Minderheiten in der Romania
- Nr. 32**, Jg. 2008: Fernsehkultur(en) und ihre Ausdrucksformen in der Romania
- Nr. 33**, Jg. 2009: Zentren und Peripherien
- Nr. 34**, Jg. 2010: Filmsprachen in der Romania

Inhaltsverzeichnisse siehe Homepage:
<http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>