

**Domínguez Vázquez, María José (2005): Die Präpositivergänzung im Deutschen und im Spanischen. Zur Semantik der Präpositionen. Peter Lang (Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation, Band 20), Frankfurt am Main.**

Das vorliegende Buch bietet eine Studie der Präpositionalphrasen und ihrer verschiedenen Funktionen innerhalb des Satzes. Es handelt sich um eine kontrastive, synchronische, morphosyntaktisch-semantische Untersuchung der Präpositivergänzung im Deutschen und im Spanischen, von einer Gruppe spanischer Präpositionen ausgehend. Entgegen der traditionellen und weit verbreiteten Meinung, dass die Präpositionen innerhalb der Präpositivergänzung bedeutungsleer sind, schlägt Domínguez Vázquez vor, die Semantik der Präpositionen in Betracht zu ziehen.

Als theoretischer Rahmen gilt die Valenztheorie, und zwar eine semantisch geprägte Konzeption, stark angelehnt an das Paradigma Ulrich Engels (er ist auch Doktorvater und Betreuer dieser Arbeit) vom Institut für Deutsche Sprache (IDS). Man kann es aus einer valenztheoretischen Perspektive als eine Weiterentwicklung der Engelschen Konzeption betrachten.

Das Buch gliedert sich in zwei Teile, dessen erster sich auf die theoretischen Aspekte konzentriert, während der zweite die Ergebnisse der Arbeit mit dem Corpus präsentiert. In Teil I, dem theoretischen Gerüst, wird deutlich, wie gut Domínguez Vázquez die verschiedenen Ansätze und Positionen zum Thema kennt. Teil II enthält die Analyse vom Corpus mit dem im Teil I entwickelten Instrumentarium. Als Anlage, und auch zu diesem II. Teil gehörend, enthält das Buch eine CD mit der Datenbank und den dazu gehörenden Informationen.

Nach der Einführung beschäftigt sich Kapitel 2 mit der Geschichte der Valenz. Sowohl Tesnière als auch seine Vorläufer in der Valenzidee werden präsentiert. Die

Verfasserin stellt als roten Faden eine Reihe von Grundfragen innerhalb der Valenztheorie. So fragt sie, welche Wortarten über eine Valenz verfügen, und stellt auch die Frage nach den Valenzebenen: Kann/soll man von einer (morpho-)syntaktischen, einer (logisch-)semantischen und einer pragmatischen Valenz sprechen, oder sollte man lieber von einer "globalen" Valenz ausgehen, die diese Ebenen umfasst? Und die Hauptfrage natürlich, die nach der Unterscheidung zwischen Ergänzungen/Aktanten und Angaben/Zirkumstanten. Diese Frage, problematisch innerhalb jeder linguistischen Theorie, lässt sich nur so behandeln wie Domínguez Vázquez es macht, mit klaren und festen Kriterien, an die sie sich jederzeit hält. Man kann mit diesen Kriterien einverstanden sein oder nicht, d.h., die Theorie gut oder nicht so gut finden, aber der Verfasserin kann man nichts vorwerfen.

In Kapitel 3 stellt Domínguez Vázquez ihren Vorschlag der Ergänzungsklassifikation vor. Eine ausführliche Definition und Beschreibung der einzelnen syntaktischen Funktionen in beiden Sprachen, mit den dazu gehörenden Tests, wird dem Leser angeboten. Interessant an diesem Kapitel ist die Verfeinerung und Weiterentwicklung der Engelschen Klassifikation, mit dem Ziel, beide Arbeitssprachen adäquat zu behandeln.

Im Kapitel 4 befasst sich die Verfasserin mit Fragen bezüglich der Funktionen der Präpositivergänzungen und anderen Präpositionalphrasen im Satz. Schwerpunkt dieses Kapitels ist die genaue Abgrenzung der Funktionen voneinander, vor allem das Complemento Directo und Indirecto (im Spanischen) und andere gleichförmige Ergänzungen und Angaben mit adverbialen Charakter (in beiden Sprachen).

Kapitel 5 beschäftigt sich weiter mit den Besonderheiten der Präposition und der Präpositivergänzung. Entgegen dem traditionellen Verfahren betrachtet Domínguez Vázquez

die Präposition der Präpositivergänzung aus semantischer Sicht. Dafür schlägt sie eine Einteilung der Verben in semantische Felder vor, mit dem Ziel, bestimmte Korrelationen zwischen dem Vorkommen einer Präposition bei einem semantischen Verbfeld bzw. -subfeld und den semantischen Funktionen aufzudecken. Die zweite Hälfte des Kapitels zeigt die Korrespondenzen zwischen den spanischen und den deutschen Präpositionen, organisiert nach semantischen Feldern, und, wie oben erwähnt, ausgehend von den spanischen Präpositionen. Das ist eine sehr nützliche Informationsquelle nicht nur für diejenigen, die eine von beiden Sprachen erlernen wollen, sondern auch für Übersetzer.

Die beigegefügte Cd enthält die Datenbank, die Domínguez Vázquez für ihre Arbeit benutzt hat. Hier kann man direkt nach den Verben in beiden Sprachen suchen, und es werden die verschiedenen Korrespondenzen und Ergänzungsrealisierungen (abstrahiert in Form von Satzbauplänen) tabellarisch gezeigt, angereichert mit morphosyntaktischer und semantischer Information. Allerdings wirken diese Satzbaupläne manchmal etwas verwirrend, da sie, wie gesagt, zu viele Informationen aus verschiedenen Ebenen undifferenziert konzentrieren.

Ihre Herangehensweise ermöglicht Domínguez Vázquez zu beweisen, dass die Präpositionen der Präpositivergänzungen tatsächlich nicht bedeutungsleer sind, sondern dass eine Interaktion zwischen Präposition und Verb besteht, die ferner als Zeichen zu verstehen ist, dass die Beziehung Syntax und Semantik eine äusserst enge ist (um das Wort *Isomorphie* zu vermeiden). Wir wollen auch als sehr positiv bewerten, dass die Verfasserin die ursprüngliche didaktische Orientierung der Valenztheorie beibehält, und in diesem Sinne ist es sehr interessant, wie sie ihre Erfahrung beim Unterrichten mit ins Spiel bringt. Die gründliche Arbeit mit der Terminologie in beiden Sprachen und die Genauigkeit bei der Beschreibung des Instrumentariums sind ein Qualitätszeichen und ein wichtiger Beitrag sowohl für die Germanistik als auch für die Hispanistik

Domínguez Vázquez hat sich tiefgründig mit den Eigenheiten beider Sprachen beschäftigt, das kann man im Laufe der Arbeit immer wieder feststellen. Unserer Meinung nach ist es ihr auch deswegen geglückt, eine nützliche Informationsquelle sowohl für die spanische als auch für die deutsche Seite zu liefern.

**Gabriele Becher: Alemán I, II und III. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2002. (= Colección Manuales Docentes Universitarios.)**

Die stetig wachsende Nachfrage nach spezifischen Deutschlehrwerken für den Tourismusbereich, die seit der Schaffung der *Escuelas Universitarias de Turismo* im Jahr 1996 an den spanischen Universitäten besteht, hat nicht nur international, sondern auch hierzulande Früchte getragen. So wurden etwa die beiden Standardwerke aus den neunziger Jahren, *Deutsch im Hotel – Gespräche führen* bzw. *Deutsch im Hotel – Korrespondenz* (Hueber) sowie *Zimmer frei* bzw. *Herzlich willkommen* (Langenscheidt), grundlegend umgearbeitet und sowohl methodologisch als auch in Bezug auf das Layout den aktuellen Tendenzen angepasst und verjüngt. Ihr grundlegendes Problem wurde jedoch nicht behoben: Sie waren und sind sehr generell gestaltete Lehrwerke, die eher für den Einsatz in den deutschsprachigen Ländern als im Ausland konzipiert wurden und nur in Ansätzen auf spezifische Anforderungen und Charakteristika der touristischen Zielländer eingehen.

Im Fall Spaniens hatte dies zur Folge, dass mehrere Lehrwerke für den Eigenbedarf entstanden, die sehr wohl die Besonderheiten des regionalen und nationalen Tourismus berücksichtigten – bezeichnenderweise kamen diese Lehrwerke aus Regionen, in denen der deutschsprachige Tourismus wenn nicht vorherrschend, so doch bestimmend ist. 1998 erschien im Selbstverlag in Palma de Mallorca *Treffpunkt kompakt. Curso de alemán* von Jens Matthiesen und Elke Rühmann. Ein Jahr später brachte María Borrueco den ersten Band von *Reisen. Deutsch als Fremdsprache für das Tourismusstudium* (Madrid, Síntesis) heraus, dem wenige Monate später ein Arbeitsbuch folgte. Gesine Held und Ulrike Steinhäusl veröffentlichten 2001 den ersten Teil ihres *Projekt Tourismus*, ebenso in Palma de Mallorca (Universität de les Illes Balears). Man merkt diesen Lehrwerken an, dass sie aus der Praxis kommen, dass es jedoch in einem derart weiten Feld, wie es der Tourismus ist, alles andere als leicht ist, einen Mittelweg zwischen fachlichem und fachsprachlichem Wissen, didaktischer Umsetzung und methodologischer Vielfalt zu finden. Die Lösungen

sind in den drei Lehrwerken sehr unterschiedlich, am effizientesten scheint das Problem in *Projekt Tourismus* gelöst, das aber leider immer noch auf seine Fertigstellung harrt.

Vor demselben Problem stand auch die Autorin des bislang letzten Lehrwerks im Tourismusbereich, Gabriele Becher, die im Verlag ihrer Universität ein aus der Praxis kommendes und für die Praxis gedachtes dreibändiges Lehrwerk erstellt hat: *Alemán I, II* und *III*. Der Stoff, den die Studierenden in drei Jahren erlernen müssen, um den spezifischen beruflichen Anforderungen gerecht zu werden, ist sehr groß, umfasst er doch nicht nur kommunikative, grammatische oder lexikalische Kenntnisse, sondern auch eine weite Palette von fachsprachlichen Elementen sowie Sachwissen aus vielen Teilgebieten des Tourismusbereichs. Diesem Aspekt trägt das Lehrwerk Rechnung, indem es einerseits grundlegende Grammatikkenntnisse des Deutschen vermittelt: jeder Band deckt ungefähr die Anforderungen eines Niveaus des Referenzrahmen ab, so dass die Studierenden in den drei Jahren auf ein mittleres B-1-Niveau geführt werden. Die mit einem eigenem Lösungsheft versehenen Übungen im Anschluss an die Grammatikteile der einzelnen Lektionen sind effizient und trainieren die verlangten Fertigkeiten. Für das Selbststudium praktisch, im Unterricht wohl aber nicht nötig scheinen die grammatikalischen Erklärungen auf Spanisch vor allem im dritten Band, der ein sprachliches Niveau voraussetzt, das ein Verstehen in der Fremdsprache gewährleisten sollte.

Andererseits bietet Gabriele Becher ein umfassendes Spektrum an Alltags- und berufsspezifischen Situationen: vom Kennenlernen über den Einkauf im Supermarkt, die Beschreibung eines Arbeitsplatzes oder die Präsentation verschiedener Verkehrsmittel bis hin zu touristischen Spezifika wie Urlaub, Hotel-Küche-Restaurant und einer kompakten Darstellung der Tourismusindustrie. Landeskundliche Informationen – ausschließlich für Deutschland – haben umfangreich und komprimiert Eingang in die drei Bände gefunden. Und schließlich werden Standardvarianten von Briefen, Formularen, Lebensläufen, Tourismusbroschüren und Gesprächen in berufsspezifischen Situationen angeboten,

die für die zukünftige Arbeit der Studierenden sehr nützlich sind. Während die Grammatik und der fachliche Teil umfassend behandelt werden, sind sowohl die Didaktisierung als auch die graphische Umsetzung der Inhalte weniger effizient ausgefallen. Größere methodologische Abwechslung bei den Grammatikübungen und einige Hörtexte mehr für die Sprachpraxis wären sinnvoll gewesen, dem Layout hätten ein wenig Farbe und ein großzügigeres Format gut getan, um die Inhalte besser zur Geltung zu bringen. Trotz dieser Einschränkungen sind die drei Bände mit ihrem Lösungsheft und der CD der Hörtexte dank der geballten Vermittlung von Grammatik und inhaltsbezogenen Komponenten ein Lehrwerk, das sowohl für Selbstlerner als auch für den Einsatz im Deutschunterricht im Tourismusbereich an den Universitäten, aber auch an anderen Einrichtungen nützlich erscheint.

Georg Pichler

Universidad de Alcalá

***Herr Lehmann (Alemania 2003)***

**Dirección: Leander Haussmann**

**Drehbuch: Sven Regener**

**Intérpretes. Karsten Speck, Christian Ulmen, Katja Danowski**

Tras tres años de *Festival de Cine y Deporte*, evento que surgió por motivos políticos como parte de la promoción de la candidatura olímpica de Sevilla, en 2004 se inaugura, por fin, el *Sevilla Festival de Cine*. Así se denomina ahora el nuevo festival, que se olvida de la unión forzada cine y deporte, condenada desde su inicio al fracaso, y se decanta por reconvertirse y abrir una ventana a la cinematografía europea actual.

Junto a una panorámica del cine europeo (Israel: ¿Europa?) contemporáneo, en la muestra se proyectaron también obras de directores consagrados como Angelopoulos, Kaurismäki, Schlöndorff, Rivette o Raúl Ruiz, y se incluyó además un homenaje, con una retrospectiva algo incompleta, a Milos Forman. Tuvieron también un espacio junto a las secciones oficiales del festival, el ciclo *Cinema Joyce*, aprovechando el centenario del *Bloom's day*, y la sección *Focus Europa*, dedicada en esta primera edición al cine alemán. *Alemania S. XXI*, que recogía las últimas producciones germanas, reflejó el hecho de que los grandes tabúes de su sociedad comienzan a ser tratados y de que los nuevos realizadores alemanes afrontan con otra perspectiva la realidad de su país.

No cabe duda de que la nueva orientación al cine europeo, de la mano de Manuel Grosso, ha sido clave en la buena acogida del festival; sin embargo, hay que decir que el éxito de público del que la organización se vanagloria, responde más a las facilidades de pases dadas a los estudiantes, que a una realidad de espectadores en las salas: mientras las entradas para determinadas sesiones estaban agotadas en taquilla, en el interior, las salas en las que se proyectaban presentaban notables



huecos. No obstante, se trata de fallos debidos en parte a la inexperiencia de la organización, y posiblemente muchos de ellos sean corregidos en la segunda edición.

El *Sevilla Festival de Cine* supone, por una parte, el intento de crear un escaparate de la producción cinematográfica europea (como una forma de “excepción cultural europea” frente a la prepotencia estadounidense), y por otra, la ubicación permanente en Sevilla de la presentación de las candidaturas a los Premios de la Academia de Cine Europeo.

En esta su primera edición, el Festival estaba dedicado al cine alemán. Entre una larga serie de nuevas realizaciones de una cinematografía emergente, destacamos a la película *Herr Lehmann* que pasamos a reseñar:

Un borrachín se cruza con un “chucho” presuntamente agresivo en su camino, para evitarse problemas, le invita a beber de su botella: se trata de Herr Lehmann.

Con sentido del humor, no exento de un más que palpable regusto amargo, Leander Haussmann relata en *Herr Lehmann*, su segundo largometraje, la existencia de un grupo de perdedores, bohemios, bebedores e inútiles en un barrio de Berlín antes de la caída del muro. En su ópera prima, *Sonnenallee* (2000), Haussmann analizaba, también en clave de comedia, la vida de los habitantes de la ciudad dividida en las fechas previas a la reunificación. En ambos casos, el director retrata, a través de personajes, la absurda situación que padeció la ciudad de Berlín; en su primer largometraje se centró en varias familias de la parte oriental, en cambio en éste apuesta por un grupo de inadaptados sociales en la región occidental de la ciudad.

“Herr Lehmann” es como todos llaman (a medio camino entre el respeto cariñoso y la burla) a Frank, una especie de gurú en un grupo de excéntricos borrachines y

autodenominados artistas que vive plácidamente de bar en bar, desconectado del mundo real.

El microcosmos Kreuzberg SO36, el distrito más anárquico de la zona occidental de la ciudad, tiene importancia en cuanto escenario que sirve al director para reproducir una situación conocida por todos. Lo que realmente interesa a Hausmann de este barrio no es que forma parte de la ciudad de Berlín, de la que el film muestra bastante poco, sino el carácter universal de sus bares. Aquí, Kreuzberg funciona además como metáfora de “burbuja” en la que los personajes consumen sus horas ajenos a las inquietudes del resto de la sociedad. Para ellos, sólo el propio medio es importante, el mundo exterior es ignorado: el barrio berlinés de Charlottenburg es casi como otro continente y la RDA un planeta desconocido.

A punto de cumplir los 30, la única misión en la vida de Herr Lehmann, al que todos tutean, es trabajar en un bar y, en su tiempo libre, emborracharse en otro en el que trabaja su amigo Karl. Es allí donde Frank conoce a Katrin, la bella cocinera a la que pronto convierte en objeto de sus fantasías amorosas, sexuales y matrimoniales. Poco después inicia una relación con ella, a la vez que sus padres le anuncian una visita: de repente, la cotidianeidad de Herr Lehmann se ve alterada por acontecimientos que suponen para él verdaderos retos.

Esta adaptación cinematográfica de la novela de Sven Regener, que lleva el mismo nombre, refleja la bohemia andrajosa de los años anteriores al cambio, en la que la gente no se define por el estilo, sino por la pose. No necesitan mucho dinero para mantener la vida tranquila a la que aspiran, y no quieren ir a ningún sitio. En esencia, se es conservador de izquierdas, y su filosofía puede definirse por la frase “clave” del momento: “Irgendwas wird sich ergeben”.

El carácter de comedia que presenta en un primer momento este *Berlin Blues*, desaparece en cierto modo hacia la mitad de la película, cuando se produce un giro dramático y sale a relucir el lado más cínico de la vida de los personajes. Cuando Frank casi ha conseguido asimilar su vida junto a Katrin, comienzan a surgir vicisitudes en su relación.

Casi sin darse cuenta, los castillos de arena y todas las ilusiones del señor Lehmann quedan absolutamente destruidas, lo que le hace refugiarse inmediatamente en el alcohol. La situación se agrava aún más cuando su amigo Karl, artista frustrado, toca fondo y entra en una crisis.

La relación de Karl con el arte, manifiesta también una patente falta de compromiso y refleja su miedo a la crítica. Cuando tiene la oportunidad, por primera vez, de darse a conocer en una sala de exposiciones en Charlottenburg, y de iniciar, a partir de ahí, una carrera, la ansiedad lo domina y destruye por completo su escultura. Hacer desaparecer su obra es para el personaje una vía de escape al posible fracaso, y huir del circuito social del arte, la actitud coherente con su postura de “artista excluido”.

*Herr Lehmann* es una historia de “marginales” que se auto excluyen del sistema porque rechazan formar parte de una sociedad que no les ofrece nada que les interese, una sociedad “unidimensional”, como diría Marcuse, que “integra en sí toda auténtica oposición y absorbe en su seno cualquier alternativa”.

El rol de “apartados” que adoptan los personajes de este film parece la única forma de diluir el conflicto social. Sin embargo, esta postura no los aísla por completo, y sus vidas se desequilibran cuando sucede cualquier imprevisto que no pueden “apartar”: un perro que se cruza en el camino de vuelta a casa, el amor, o que un amigo sufra de esquizofrenia.

A través de un humor desencantado al tiempo que realista, esta tragicomedia retrata a unos personajes que, tras el parapeto de una cínica alegría de vivir, ocultan los mismos miedos, inseguridades y frustraciones que el resto de sus congéneres. La nostalgia del “antes todo era mejor” se rescata y se refleja aquí en la actitud de un grupo de “adultos” que se resiste a madurar, y que, en medio de un mundo enemigo, defiende su derecho a la paralización y a cualquier forma de cambio.

Mientras días antes de la caída del muro los ciudadanos de la DDR están viviendo momentos de gran convulsión política, Herr Lehmann “y compañía” no sólo no alteran sus vidas lo más mínimo, sino que al parecer ni siquiera están al tanto de lo que ocurre; y si lo están, muestran un interés nulo por ello.

La caída del muro de Berlín supone un gran cambio tanto para la Alemania del Este como para la del Oeste. Los habitantes de Kreuzberg se sienten en cierto modo “distintos” por el hecho de pertenecer al barrio más marginal pero a la vez bohemio por excelencia de su ciudad, lo que les dota de una determinada identidad. Con la reunificación, su estatus social se ve de repente amenazado ante la avalancha de “ossis”, una población probablemente aún más excéntrica.

Ante la posible desaparición de su pequeño mundo, y con ello también la disolución de sus personalidades extravagantes, parece más atractiva la idea de cambiar de aires marchando a otro lugar donde puedan mantener su peculiar forma de vida, basada en la esperanza de que el día siguiente se parezca en lo posible al que acaba de terminar.

-----

Un hombre se adentra en la multitud y se pierde en la oscuridad de la noche, un “chucho” lo acompaña en su camino: se trata de Herr Lehmann.

Paula Blasco Palacios

## **CONTRA LA PARED (Gegen die Wand). Fatih Akin, Alemania 2004.**

### **Ficha técnica**

**Título original: Gegen die Wand**

**País: Alemania**

**Año de estreno: 2004**

**Director: Fatih Akin**

**Intérpretes: Birol Unel, Sibel Kekili, Catrin Striebeck, Guven Kiraç, Melten Kumbul**

Europa se siente insegura. Parece que algunos problemas que se creyeron controlados en décadas no tan lejanas, repuntan ahora con una virulencia inusitada. El paro y las desigualdades sociales, por ejemplo, han creado una situación de desilusión y desconfianza hacia el estado desconocida para los ciudadanos europeos más jóvenes. Incluso la amenaza, cada vez menos difusa, del terrorismo internacional, está haciendo cambiar el carácter seguro y confiado de los europeos. Pero es, sin duda, el fenómeno de la inmigración uno de los que más preocupa en Europa. Algunos países centroeuropeos, Alemania entre ellos, creían tener superadas las cuestiones fundamentales del fenómeno de la inmigración. Muchos de los trabajadores italianos, yugoslavos o españoles habían regresado a sus lugares de origen, de los que habían partido por las penurias económicas y a los que regresaban con el orgullo de haber conseguido una notable prosperidad. Aquellos hijos o nietos de estos emigrantes que decidieron no volver se integraron sin problemas en las estructuras sociales de sus países de acogida.

No ha sido así de sencillo en otros casos. Una primera generación de inmigrantes de otras culturas más alejadas de la europea (Turquía o algunos países del continente africano, por ejemplo) demostraron que la integración era un proceso más complejo que un simple esperar al paso de los años o al cambio generacional. La segunda y tercera generación de determinadas nacionalidades ha demostrado que la inmigración puede convertirse en un problema grave si no se aborda convenientemente. Y nadie todavía ha dado con la fórmula que alivie la situación. Pero este problema de la integración de ciudadanos de orígenes lejanos pero nacidos y educados en Europa lo es muy especialmente para esos jóvenes cuyas vidas se

hallan profundamente divididas entre la tradición que les imponen sus familias y su círculo social y cultural más cercano, y su propia voluntad de vida, ya irremediabilmente influida por un estilo de vida occidental, más laico, individualista, sexualmente liberado y fundamentado en la cultura del placer. Esta situación se revela definitivamente conflictiva en las mujeres, más sujetas a los límites de las tradiciones en determinadas culturas y mucho más equiparadas en derechos a los hombres en la civilización occidental. En el abismo entre destinos tan dispares, que puede hacerse insalvable, radica la tragedia de muchas vidas cercanas a las nuestras.

Tal es el caso de Sibel la joven protagonista del film *Contra la pared* que sufre el antagonismo de esos dos mundos, esas dos sociedades paralelas, en su vida. Por una parte, su familia espera de ella el sometimiento que toda mujer musulmana debe a la tradición patriarcal. Por otra, ella espera de la vida aventura, goce y libertad sin atadura alguna. La historia empieza mal; la historia acaba mal.

Faith Akin, el director del film, también de origen turco, sitúa la primera secuencia en una clínica psiquiátrica en la que la protagonista se recupera de un intento de suicidio. La muerte, quizás fuera su única posibilidad de liberación. O bien se trata de un intento de suicidio, la única llamada de atención efectiva para la cerrada mentalidad de los miembros de su familia. Pero no ocurre lo esperado. Sibel no muere y es brutalmente reprendida y amenazada por su padre y por su hermano: un acto así hace peligrar el honor de la familia. La primera pared, su familia, parece ser un obstáculo infranqueable.

En estas circunstancias, Sibel descubre que no es la única que padece el absurdo cruel de las convenciones sociales y familiares. Conoce en el hospital a Cahit, un turco-alemán, alcoholizado y suicida, un solitario vapuleado por la vida. Y... no surge el amor. Las ganas de vivir de la muchacha le aguzan el ingenio. La muchacha le propone al desesperado compatriota un pacto: un matrimonio de conveniencia. Ella se libraría de su familia y podría vivir, aparentemente casada, las aventuras que su cuerpo juvenil le demanda. Él, ganaría una joven alegre y hermosa, una compañía en

su desolada vida. La lucha entre las fuerzas positiva –de Sibel- y negativa –de Cahit- es titánica. Y... surge el amor. La vitalidad arrolladora de la muchacha contagia a su maduro y desengañado marido, quien comienza a pensar que, a pesar de todo, también es posible una pequeña dosis de felicidad.

Es en este punto cuando el espectador cree haber caído en un drama romántico al uso, en el que el amor vence al final todas las dificultades y los protagonistas viven felices su bien ganada recompensa. Pero es precisamente en este punto cuando el director Akin rescata el film del mundo de los cuentos de hadas y lo devuelve a la realidad más dura. La vida en la calle no es fácil y un fatal tropiezo de Cahit da con sus huesos en la cárcel: mata accidentalmente a un individuo que le provoca contándole los devaneos de su mujer con otros hombres. Ella, la joven Sibel, reina de la noche, seductora y vividora, es acosada hasta el final por la fatalidad: su marido encarcelado y su familia la persigue para matarla por haber sumido a la familia en la deshonra más absoluta. La segunda pared, la realidad familiar y social, parece también una barrera infranqueable. Sólo le queda una salida, la huida de Alemania hacia el país del que un día vinieron sus padres buscando una vida mejor.

Estambul, ciudad abierta y cosmopolita, podría ofrecerle otra oportunidad de vida. Pero a Sibel ya no le mueven las ganas de vivir, conocer y experimentar, sino la desesperación. Con ella a cuestas descubre el lado más turbio y truculento de la ciudad. Padece las más atroces humillaciones y violencias, y, al borde de la muerte, logra escapar. Esta vez lo logra con otro matrimonio: uno convencional con marido formal, un hijo, una casa confortable y un coche. Sibel se ha convertido en una señora, enterrando todos sus sueños y, con ellos, su alegría de vivir.

Pero Cahit, cumplida su condena, reaparece en su vida. ¿Será posible todavía el triunfo del amor? Ambos han superado las pruebas más duras. Quizás no habían salido del mundo de las hadas y sí es posible el final feliz como recompensa. De nuevo el director del film nos deja con la miel en los labios. La solidez de la pared de las convenciones sociales sí parece inexpugnable y Sibel se queda atrapada en intramuros. Amor frente a normas, convenciones y tradiciones en una lucha a



muerte.

No triunfa el amor. Europa tiene motivos para sentirse mal. El Oso de Oro en el Festival de Berlín de 2004 es lo más cercano a un cuento de hadas de toda esta historia.

Asunción Sainz Lerchundi  
Departamento de Filología Alemana  
Universidad de Sevilla

## ***EL SUR (HET ZUIDEN) DE MARTIN KOOLHOVEN (PAÍSES BAJOS, 2004)***

### ***Ficha técnica***

**Título original:** Het zuiden

**País:** Países Bajos

**Director:** Martin Koolhoven

**Año de estreno:** 2004 (2005 en España)

**Actores principales:** Monic Hendricks (“Martje”) y Frank Lammers (“Loe”)

**Duración:** 90 minutos

¿Cómo es el mundo de una ilusa? ¿Es el mundo de alguien que no sabe distinguir entre fantasía y realidad? En *El Sur (Het zuiden)*, la tercera película del director holandés Martin Koolhoven y estrenada recientemente en el Festival de Cine Europeo (Sevilla, 2005), se responde a estas preguntas decididamente: el mundo de un enfermo mental es el de la realidad.

La fantasía enfermiza de la protagonista de *El sur*, Martje, que regenta una lavandería en un pueblo del sur de Holanda, encarna en esta película la realidad. Ella está convencida de que su nuevo empleado, el corpulento camionero Loe que lleva muchos años haciendo la ruta del sur, es el hombre con quien había soñado. Para tener a su príncipe azul siempre cerca, Martje consiente que sus empleadas encierren a Loe en un cuarto de calderas de su lavandería. Mientras tanto, ella se imagina poder ir con él a las cálidas playas del sur de Europa. Sin embargo, Martje parece no percatarse del hecho de que Loe esté a punto de morir de deshidratación en ese habitáculo. Cuando finalmente se da cuenta de ello, ya es demasiado tarde.

Martin Koolhoven tiene la firme intención de que el espectador sea cómplice de la decadencia emocional de Martje. En este sentido, cabe señalar que no es casualidad que la película transcurra a lo largo de los 90 minutos en una lavandería. Es un sitio con el cual el espectador se puede identificar fácilmente, además de poseer un valor simbólico, puesto que en la lavandería se limpia normalmente la

ropa sucia, mientras que en el cuarto de calderas de la película, detrás de una puerta escondida, todo se está pudriendo.

*El sur* convence también porque no necesita de muchos diálogos ni tampoco de imágenes espectaculares para que el espectador entienda lo que la película pretende conseguir. En este sentido, destaca que, gracias a la evidente influencia del movimiento cinematográfico danés *Dogma* - que se caracteriza principalmente por el uso de la *cámara en hombro* y por un escenario realista-, se haya logrado captar la vida emocional de Martje, una mujer solitaria y desequilibrada (interpretada de forma convincente por la conocida actriz holandesa Monic Hendricx). La cámara la persigue, casi la acosa: ella se siente contemplada continuamente por todos lados, lo cual provoca incomodidad y malestar, también en el espectador. El mundo de Martje se convierte, así, en el mundo del propio espectador.

Por otra parte, el inicio realista de *El sur* es engañoso. Sólo se trata de una apariencia. En realidad ni siquiera es realista, puesto que a partir de estas primeras imágenes de la película uno se deja llevar por un estado de ánimo extremadamente subjetivo de una mujer que se cree una persona solitaria. Quizás se tarde un poco en comprender esto, ya que Martje no es una persona tan solitaria como ella se imagina: como propietaria de una lavandería, es afable y adorada por todas sus empleadas, en su mayoría inmigrantes. Su gran cualidad radica en que sabe transmitir a todas las mujeres extranjeras un gran sentido de solidaridad. Sin embargo, Martje misma no se siente integrada y sus pensamientos son desconocidos por las demás. En realidad se descubre aquí la vida de una mujer que intenta superar el desequilibrio físico y emocional que ha sufrido tras una mastectomía.

*El sur* sigue, con distintos medios estilísticos, la decadencia emocional de Martje. Todo comienza cuando al viejo transportista de la lavandería le llega la hora de jubilarse y Loe (magníficamente interpretado por Frank Lammers) solicita su puesto. Entre él y Martje surge una intensa atracción, que parece ir por buen camino hasta que el hombre descubre que Martje ha perdido un pecho a causa de la enfermedad que padece. Rechazada, ella ve cómo su sueño –casarse con Loe- se

esfuma mientras sus empleadas, que han sido testigos de la ruptura, sacan sus propias conclusiones. Las mentiras y los malentendidos desembocan en una situación dramática. Por otro lado, cuando aparece una joven rusa sin papeles que acaba de tener un bebé, Martje se dedica a cuidar a la criatura, por lo que ve cumplido su reprimido deseo de maternidad. Estas dos personas forman, junto a la mutilación de Martje, motivo del rechazo de su antiguo amante, los catalizadores de su pérdida de control sobre la realidad y su creciente inseguridad, que desemboca finalmente en un estado de ánimo que roza la locura.

Es de agradecer que Martin Koolhoven consiga no caer en la trampa de convertir la película sólo en un simple estudio sociológico sobre la mujer contemporánea. Sabe convertir la segunda parte de *El sur* en una especie de perverso cuento de hadas sobre la falta de amor y la soledad, por lo que se trata también de un ejercicio de introspección psicológica de una enferma mental. *El sur* es, en definitiva, una película conmovedora que estimula y satisface la imaginación del espectador.

Manuel Sánchez Romero  
Profesor de Neerlandés  
Universidad de Sevilla

**WOLFGANG HILBIG**

**YO**

**Madrid, Losada, 2004**

**Traducción de Cristina Arranz**

**385 páginas**

Quince años después de la caída del muro de Berlín y de la desaparición de la RDA, podemos leer por primera vez en castellano a Wolfgang Hilbig (1941), uno de los autores germano-orientales actualmente más elogiados y galardonados (el último y más importante de todos los premios literarios que ha recibido es el Georg Büchner Preis en 2002). Oriundo de una región “donde ya no crecen árboles”, la zona minera e industrial de Meuselwitz, cerca de Leipzig, Hilbig recrea en sus obras un mundo contaminado para siempre, siniestro, fétido y viscoso: una imagen de la RDA de una sordidez escalofriante. El veneno que destila el entorno en que creció se traduce para él en un envenenamiento psicológico y moral generalizado que lleva a todos a desconfiar de todos, espiarse unos a otros, odiarse y ser odioso hasta no poder más. Impregnan sus obras el agobio y la enajenación que, a sus ojos, imponía la vida en la RDA, con la perpetua vigilancia del Gran Ojo del Sistema que no dejaba otra opción vital que la simulación y los más retorcidos subterfugios.

El mundo sin resquicios para la luz de Wolfgang Hilbig se compara a menudo con el de Kafka y, en efecto, *Yo* es un texto de trama y ambiente kafkianos: después de firmar un papel cuyo contenido no comprende muy bien, el personaje W. (como el famoso K.), un joven trabajador de una pequeña y horrible ciudad de provincias que escribe poemas en secreto, recibe una misión al servicio de la “Casa” y, por consiguiente, debe cambiar su identidad para convertirse en otra persona en la gran ciudad: será ahora un escritor “oficial” que, en cambio, apenas tendrá tiempo ni inspiración para escribir y que tampoco sabrá muy bien cómo cumplir con las expectativas del “Jefe”. Rondando por las cloacas de Berlín (tal vez una reminiscencia de su infancia en la Guerra Mundial, cuando pasaba días guarecido de los bombardeos en los túneles de las minas donde trabajaba su abuelo), trata obsesivamente de recordar su pasado y recomponer su identidad, pero “la ciudad de la depresión” no le ofrece referencias para orientarse salvo los nombres de algunas calles y “el café”. Es más, no reconoce el mundo a la luz del día, no diferencia la realidad del sueño e incluso pierde las coordenadas del lenguaje (en otra reminiscencia del Expresionismo): “Como ahora ya no percibía las frases por lo que transmitían sino porque buscaba un sentido que se ocultaba tras ellas en una zona oscura, debía tener en cuenta al mismo tiempo el idioma de los gestos que acompañaba cada frase –probablemente para volver a alterarla otra vez-; para él, toda conversación se había ido convirtiendo en una conspiración...” (135).

W. –“Yo”- lleva una existencia absurda como marginado; aunque, en realidad, su abominable sociedad no se compone más que de marginados que llevan una existencia tan absurda como la suya (no en vano, uno de los pocos datos sobre sí mismo que tiene es que lee a Samuel Beckett). Y aquí nos muestra Hilbig hasta qué punto el Sistema –con mayúsculas, como la Casa y su Ojo que lo mira todo- pudo llegar a envenenar psicológica y moralmente a las personas para volverlas incapaces de vivir de manera natural incluso las relaciones más íntimas: con los padres, la pareja, los hijos, los amigos, etc.

Ahora bien, del mismo modo en que, en una sociedad semejante, era difícil discernir lo auténtico de la simulación, del mismo modo en que el personaje W. de la novela no ve claro quién fue y en quién se ha convertido, a veces resulta difícil vislumbrar los múltiples lazos posibles entre el personaje y su autor. Es obvio que *Yo*

remite a la autobiografía de Hilbig, como a la de muchos otros artistas de la RDA, conocidos o menos conocidos, víctimas de la marginación por no querer plegarse a los dictados del sistema socialista. Pero tampoco se podría decir exactamente hasta dónde llega la realidad objetiva y donde comienza la ficción ... o la metáfora, aquí rayana en una visión maníaca.

Hilbig comenzó su actividad literaria –al principio sobre todo lírica- en su más temprana juventud, en secreto y en paralelo a diversos oficios ligados a la industria y el trabajo puramente manual. No pudo reconocer que escribía hasta mediados de los sesenta, en el seno del “Zirkel schreibender Arbeiter”, pero incluso entonces las editoriales oficiales se negaron a publicar sus obras. Empieza a ser publicado y conocido una década más tarde, pero en Alemania Occidental (con su volumen de poemas *Abwesendheit*, de 1979), donde alcanzaría un éxito cada vez mayor (con su colección de poemas *Die Versprengten*, de 1986, y sus colecciones de prosa *Unterm Neomond*, de 1982, *Der Brief* y *Fünf Prosastücke*, ambas de 1986). Aunque a raíz de su fama en el lado occidental adquirió también cierto nombre en el Este y se editó allí la colección de lírica y prosa *Stimme, Stimme* (1983), el sistema siempre lo consideró demasiado crítico, independiente y pesimista, y Hilbig terminó emigrando al “extranjero no socialista” en 1985 (¿Cómo y gracias a qué conseguiría el visado oficial válido hasta 1990?). Con el cambio de milenio volvería a Berlín oriental, donde reside en la actualidad como escritor independiente y afamado.

Hay en Hilbig algo del odio que impregna la literatura Thomas Bernhard, aunque ni el entorno ni los motivos para aborrecerlo sean exactamente los mismos, y aunque lo exprese en otro estilo –no tan sofisticado ni con tanto nervio pero, sin duda, difícil de trasladar al castellano y bien resuelto por la traductora: “[...] la clave era el odio que había alimentado y que no se veía, siempre encubierto, como si el aire corrosivo de este país lo hubiera sepultado. [...] Nosotros no habíamos hecho nada a nadie, pero nuestra existencia como sombras, el hecho de que siempre estuviéramos ahí era como el retrato desagradable, reprimido, maloliente del alma de cada uno, nuestra existencia encubierta era el desencadenante y el objetivo de nuestro odio, nosotros éramos el propio odio que sentía cada uno de los que estaban ahí fuera. Éramos la sombra de la vida, éramos la muerte, éramos el lado oscuro del hombre hecho realidad, hecho realidad de sombra, éramos el odio disociado. ‘Yo’ era el odio (376-377).”

El objeto de ese odio insuperable, en su caso, parece ser su propia existencia en la RDA –o, dicho a la inversa: la RDA en sí misma y la existencia que, desde la perspectiva de Hilbig, impuso a cuantos vivieron en ella... o a muchos... o quizá sólo a algunos-. Este trauma que no parece no superado es el telón de fondo de todas sus novelas y narraciones: *Eine Übertragung* (1989), *Über den Tonfall* (1990), *Alte Abdeckerei* (1991), *Zwischen den Paradiesen* (1992), *Grünes, grünes Grab* (1993), *Der Geruch der Bücher* (1997), *Das Provisorium* (2000) y *Der Schlaf der Gerechten* (2003). Éste es el mundo de *Ich*, de 1993, su novela más famosa. Adminístrese, pues, en dosis moderadas y para combatir momentos de fuerte *Ostalgie*.

Isabel García Adánez