

#### 4. Schlussbemerkungen

Die semantischen Verschiebungen, die durch die Übersetzerentscheidungen zu Stande kommen, rütteln nicht am Gerüst der dargestellten Welt. Jedoch werden stellenweise textinterne sowie textexterne Bezüge aufgehoben oder Wege für die weiter führenden Auslegungen vorbereitet. Das von Eco als Textintention bezeichnete interpretatorische Potential des Werkes (ECO 1996: 31) wird auf diese Weise modifiziert.

#### LITERATUR

##### Primärliteratur mit verwendeten Sigeln

- LIBERA, ANTONI, *Madame*. Kraków 2001(P).  
 —, *Madame* Übersetzt von K. Wolff. München, 2000 (D).  
 —, *Madame*. Übersetzt von K. Olszewska Sonnenberg und S. Trigan, Barcelona 2002 (S).

##### Sekundärliteratur

- BRAVO UTRERA, Sonia, *La traducción de los sistemas culturales*. Las Palmas de Gran Canaria 2004.  
 ECO, UMBERTO, „Interpretation und Geschichte.“ In: ECO, U. (Hg.), *Zwischen Autor und Text*. München 1996, S.29-60.  
 HEJWOWSKI, KRZYSZTOF, *Translation: A cognitive-communicative approach*. Olecko 2004.  
 WITTE, HEIDRUN, *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen 2000.

## “¿Y SI TODO RESULTARA HABER SIDO DE OTRA MANERA DEL TODO DISTINTA?” DE LA POÉTICA DEL TEXTO DE LA MEMORIA EN *LECHE Y CARBÓN* DE RALF ROTHMANN<sup>1</sup>

FRANZ-JOSEF DEITERS  
 MONASH UNIVERSITY, MELBOURNE

#### Síntesis

La novela *Leche y carbón* de Ralf Rothmann, publicada en el año 2000, sigue el modelo literario del texto de la memoria. Mientras que en su superficie se traza la imagen de la memoria de una juventud en la región del Ruhr, en su nivel poetológico la novela reflexiona sobre el paradigma literario mismo del texto de la memoria. Estas cuestiones se encuentran en el centro del siguiente análisis.

#### I.

*Leche y carbón*, publicada en el año 2000 como tercera novela de la llamada Trilogía del Ruhr —después de *Toro* y *Noche de bosques*—,<sup>2</sup> sigue sin duda alguna el modelo literario del texto de la memoria. En primer lugar, y de forma más evidente, es válida esta observación para la superficie realista del texto a través de la que se traza de manera polifacética la imagen de la memoria de una juventud en la región del Ruhr durante la década de los sesenta del siglo pasado. El narrador, de unos cuarenta años, de nombre Simón y de profesión escritor con un cierto éxito reconocido, vuelve durante un periodo corto de tiempo a su lugar de origen, Oberhausen-Sterkrade, porque su madre se está muriendo. La historia de la vida de su madre y la memoria de la propia juventud, que se entreteje estrechamente con aquella, forman el centro de la narración, y al mismo tiempo tiene lugar una mirada atrás que ofrece a medida que discurre la novela el panorama de las mentalidades marcadamente proletarias y de pequeña burguesía y las orientaciones culturales de un paisaje clave en la antigua Alemania occidental.<sup>3</sup> Con esto, la novela de Rothmann marca un punto importante dentro del discurso de la memoria alemán; es precisamente el momento en el que la sociedad de posguerra comienza a volverse

<sup>1</sup> Traducción del alemán por André Bastian.

<sup>2</sup> Cito de acuerdo a la siguiente edición: ROTHMANN, RALF, *Milch und Kohle [Leche y carbón]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2000.

<sup>3</sup> En su reseña publicada en el periódico semanal “Freitag” el día 14/07/2000, Erhard Schütz llega a llamar el Ruhr “la única República Federal [de Alemania] de confección antigua”.

histórica para sí misma y se asigna al nacionalsocialismo, que durante largo tiempo predominó como discurso de la memoria en ese país, el estatus de un preámbulo histórico que se está despidiendo del campo de visión más inmediato. Este desplazamiento de perspectiva se señala en el texto de Rothmann dado que, aunque por un lado se menciona la afiliación del padre de Simón en la Waffen-SS, esto sólo sucede dentro de una frase incompleta (57).<sup>4</sup>

La imagen de la memoria de la tardía década de los sesenta se genera a través de una variada serie de minuciosas evocaciones de accesorios y decoraciones interiores de la vida cotidiana típicos de la época y del lugar: desde la moda de los "pantal[o]n[es] de pana fina" con "anorac" (38), pasando por el "órgano de Hammond" (37), que acompañaba los bailes de los sábados, y el "Ford Taunus" "color crema" con "guardabarros de color azul oscuro y neumáticos de flanco blanco" (43), hasta la espectacular llegada de la cocina italiana a remolque de los primeros emigrantes profesionales y que empieza a enriquecer el menú dominical predominado hasta entonces por una monocultura de "ensalada de pasta" (35) y "Sauerbraten" (asado de carne marinada) (36).

También la rememoración del mundo específico de las marcas y publicidades, cuya construcción de referencias intermediales refuerza la plasticidad de la imagen de la memoria, atribuye a la novela de Rothmann un valor de archivo del campo textual de una cultura cuya actualización ha de ser llevada a cabo por el lector que lo está recordando, si bien éste sólo podrá realizar esta operación si ha nacido, como el narrador, antes de 1960. Entre otras cosas habrá que mencionar los tableros de publicidad y los anuncios de marcas de cigarrillos, extinguidas ya hace mucho, como "Juno" (14), "Overstolz" (38), "Collie" (7), "Eckstein" (87) o "Gold-Dollar" (95), o el "cuaderno de [la revista] Burda" (28) cuyos patrones de corte y confección copia la madre de Simón para el baile de los sábados en su máquina de coser de la marca "Singer" (28).

<sup>4</sup> Dice el pasaje: "Mi padre abrió la puerta del piso. Llevaba su mono de color azul oscuro y limpiaba sus manos llenas de aceite con unos viejos pañales de algodón. Había echado mano al coche de Camillo, un Mercedes 180 Diesel. Fabricación especial, cambio en el volante en la mano izquierda. Le gustaba trastear los coches, había sido chófer en la guerra y conductor de tanques de observación para la Waffen-SS. Pero nosotros sólo teníamos bicicleta" (57). Queda en evidencia que de hecho se trata de una señalización consciente del desplazamiento de perspectiva antes mencionado, porque también en la segunda novela de la Trilogía del Ruhr, *Noche de bosques*, se encuentra el mismo procedimiento literario. En aquella ocasión, el pintor Jan Marrée, que acaba de volver al Ruhr desde Berlín, se acuerda de un episodio de su infancia: "[...] salí del alisal y cruzaba el patio de recreo del Instituto Albert-Schweitzer de cuya fachada, hacia poco, se habían caído grandes láminas del enfoscado, daños causados por la explotación minera. El nombre original del edificio, que así quedó al descubierto, había sorprendido a muchos; pero yo desde siempre sabía que mi padre, nacido aquí, había ido al Instituto Horst-Wessel." ROTHMANN, RALF, *Waldernacht [Noche de bosques]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1994, p. 25.

Pero la topografía del mundo recordado se demarca y delimita sobre todo a través de lugares emblemáticos como son la acerería "Gute-Hoffnungs-Hütte" (8) o la mina de carbón "Zeche Haniel" (25), es decir, a través de lugares cuya simbolicidad, en parte ya indicada por su nombre, despierta una semántica profunda, centrada en el campo metafórico de "futuro, reconstrucción, bienestar y progreso", y que determina la autodescripción de la sociedad de posguerra en la Alemania occidental.<sup>5</sup> En la imagen de la minería de carbón y de la industria del acero —un topos de la literatura alemana desde el Romanticismo— figura el concepto de la transformación desde el pasado (histórico de la tierra) hacia el presente de las sociedades industriales modernas que proyectan, a la vez, el futuro como horizonte de realización.<sup>6</sup> También los padres de Simón habían obedecido a esta promesa de realización después de la guerra, cuando le dieron la espalda a la vida del campo schleswig-holsteiniano para vivir en la forja del futuro —así conceptualizado— en las orillas del Ruhr. La respuesta rotundamente testadura de la madre —al menos así lo recuerda Simón desde la distancia— a la pregunta del hijo de quince años sobre las razones de esta decisión de emigrar ("Aquí tienes deudas, colada negra de hollín y neumoconiosis"; 29), que se había tomado antes de nacer él, había sido: "Aquí hay ciudad: calles asfaltadas, buenos vecinos, un televisor y todos los sábados baile en el café Maus" (29). Los topoi clásicos del paradigma de la modernidad como son por ejemplo la oposición entre campo y ciudad, faenas agrícolas y trabajo industrial, orientación hacia el pasado y hacia el futuro, tanto de los proyectos vitales individuales como de los colectivos, se evocan y ya se indican en el título de la novela de Rothmann —*Leche y carbón*—, pero al mismo tiempo llevan ya el índice de una irrevocable pérdida de validez dentro del marco de la memoria que se da a mediados de los años noventa. La acerería "Gute-Hoffnungs-Hütte" ya se cerró hace mucho, y cuando Simón vuelve, el baño-ducha de la "Zeche Haniel", también ya fuera de servicio, alberga un centro cultural (192). Los edificios y distritos de funciones industriales de antaño se volvieron monumentos dentro del espacio de la memoria cultural. Está muy acorde, entonces, con el gesto narrativo, el que Simón

<sup>5</sup> También el mundo de una infancia recordada por Jan Marrée, el narrador de *Noche de bosques*, viene señalado por estos dos lugares emblemáticos. Véase ROTHMANN, RALF, *Waldernacht [Noche de bosques]*, op.cit., p. 17 y 79.

<sup>6</sup> La significancia de este complejo metafórico se discierne ya por la importancia que Rothmann le da también en las primeras dos novelas de la Trilogía del Ruhr. En *Toro*, el narrador, igualmente un escritor que vuelve al Ruhr, recuerda: "Justo al hacer esto me acordaba de las cosas que teníamos que aprender durante las clases de geografía regional en la Escuela de Kardinal-von-Galen: que un corte geológico debajo de Essen llevaría a reconocer unos cuarenta y cinco bosques apilados." ROTHMANN, RALF, *Stier [Toro]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1991, p. 130f. En *Noche de bosques*, uno de los pasajes en cuestión dice: "Ahí abajo se encuentran bosques hundidos; pasas por millones de años cuando bajas por el pozo." ROTHMANN, RALF, *Waldernacht [Noche de bosques]*, op.cit. p. 145.

sitúe la agonía de su madre, que, además, motiva toda la narración, delante del trasfondo del paisaje de una industria liquidada.<sup>7</sup>

## II.

La novela de Rothmann alcanza verdadero interés sobre todo por el hecho de que en ella se perfora la superficie realista del texto, en la que se efectúa el acto de la memoria, hacia una autorreflexión poetológica sobre el paradigma literario mismo del texto de la memoria. De modo que se plantea sin duda alguna el problema de la medialidad del acto de la memoria cuando Simón, a lo largo de un paseo por Sterkrade, tiene la impresión de “ver la risa [de su madre ya muerta]” “por lo que dura un parpadeo [...] entre los reflejos en las ventanas de los autobuses que paraban delante de la estación de trenes”. Por tanto, la imagen que se forma aquí se marca claramente como simulacro fugaz,<sup>8</sup> es decir, como un efecto de “reflejos” que no hacen referencia a nada más que al deseo de evocar la memoria. Igualmente la imagen que Simón se pone a trazar cuando revisa la herencia de su madre después de la sepultura se califica como un efecto de “reflejos” que sólo irritan su deseo de volver al tiempo perdido incitándolo aún más. Debajo del colchón de la cama de sus padres, el hijo encuentra una nota dirigida a él mismo, “escrita en el revés de una hoja de calendario” y compuesta por su padre que había muerto sólo un año antes de su madre. Confiesa en ella el maltrato a la madre que debió haber ocurrido durante un forcejeo relacionado con una relación amorosa que ella había mantenido con un italiano<sup>9</sup>, colega de trabajo de él.<sup>10</sup> Esta ‘postal’ —parece que aquí encaja el concepto de Derrida<sup>11</sup>—, junto con “las atestaciones médicas” que se encuentran en

<sup>7</sup> Dice el pasaje: “Dolores. De nuevo torció la cara, aparecieron arrugas que yo nunca había visto antes, un enredo de trémulos seguidos, y abrí la ruedecilla del recogeotas para hacer entrar un chorro de la medicina en sus venas. Se relajó. Por primera vez me gustaron sus manos. Con las tijeras había redondeado sus uñas, cortas y redondas, y ella abrió los ojos, miraba los dedos de la mano derecha durante mucho tiempo, como si cavilara sobre un recuerdo, luego los de la mano izquierda, y durante un rato ponía el labio inferior sobre el superior. ‘Bien.’ Después cerró los párpados que temblaban levemente y, cuando me puse a limar las uñas, sonrió y murmuró: ‘Huele.’ ‘¿Sí? Dime, ¿a qué? No percibo nada.’ ‘Sí, sí. Como en Bovenau. En la herrería.’ Junté las tijeras y la lima con las joyas en el cajón de la mesilla de noche, me levanté y miraba durante un rato por la ventana, hacia el castillete de extracción. Habían quitado la rueda, amolado las torres de refrigeración, y denudado las escombreras de carbón” (191f).

<sup>8</sup> Para el término de simulacro, véase BAUDRILLARD, JEAN, *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos, 1978.

<sup>9</sup> El nombre del colega es Gino Perfetto. Una figura con el mismo nombre aparece también en la novela *Toro* de Rothmann, véase *ibid.*, p. 193.

<sup>10</sup> Dice el pasaje: “¡Simón! Le he dado una paliza a mamá, varias veces, también en la cara. No sé cómo ha podido ocurrir. Se fue corriendo, y yo la he buscado en todas partes durante toda la noche, pero no la encuentro. Nos quiere dejar solos, ¡pero yo tengo que trabajar! Cuida de tu hermano y no vayas a la escuela si ella no vuelve esta mañana. Papá” (10).

<sup>11</sup> Véase DERRIDA, JACQUES, *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*. Trad. T. Segovia. México. Siglo Veintiuno, 1986.

la misma “funda de plástico transparente” y que le confirman a la “madre dos contusiones en costilla y muslo y una excoriación por encima del cigoma izquierdo” (10), pone de manifiesto, como también ocurre en otras partes de la narración, la imagen de un matrimonio infeliz. Sin embargo, y a pesar de la pretensión de transparencia que aquí se simboliza —quizás de manera demasiado obvia— a través de la imagen de una “funda de plástico transparente”, los documentos son el resultado de operaciones de selección y de configuración a través de las que la madre enmarcó la nota del padre y las atestaciones del médico. Dicho de otra manera: Médico de cabecera y padre tienen el estatus de figuras en el texto de la madre. Es ella que les dicta los textos en su pluma.

“No encontré nada más” (11), así expresa el narrador su decepción por los escasos hallazgos que difícilmente dan testimonio de la vida de los padres. “Apenas muerto [el] padre, ella [la madre, FDJ] había llevado los zapatos y la ropa [de éste] a la Cruz Roja; sus documentos, el manual sobre la minería y el catálogo Märklin, los había quemado” (11). “En ninguna parte,” sigue el texto,

no hubo ninguna línea personal, ni de ella, ni de él, ninguna carta o postal de sus hijos que ella hubiera guardado, nada más que dos fotografías de nuestra infancia estaban puestas al lado de la lámpara de cabecera, y mis cinco o seis libros se encontraban en el armario de las escobas junto a unas guías de teléfono de hace diez años. Mi último, ‘El estudio del silencio’, que les hice llegar a través de mi editorial, ya que yo me encontraba en los Estados Unidos, seguía envuelto y sin abrir. Sólo una edición especial para bibliófilos, ‘Assissi’, se encontraba entre una vajilla de estaño y tomos de un club del libro, brillantes en dorado, en la estantería encima del sofá: Ganghofer, Simmel, Vicki Baum (11f).

La escritura cifrada en la que se convierten las cosas en el justo momento de entrar en el campo visor de Simón, o cuando pasan por sus manos, se niega a formar un texto de la memoria fidedigno; el archivo que la madre ha dejado no contiene ni un sólo punto de referencia para poder organizarlo según el modelo de texto de la memoria al que Simón se siente ligado como representante que es del sistema literario. Por sobradas razones, pues, el pasaje del que proceden las citas aquí referidas desemboca en una inseguridad fundamental acerca de la legibilidad del texto vital de la madre: “¿Y si todo resultara haber sido de otra manera del todo distinta?” (12); he aquí el tema fundamental de la crisis de la memoria que discurre por toda la narración de Simón.

Este tema se ve confirmado y variado en numerosos episodios. Así cuando Simón, sentado en el lecho mortal de su madre, dibuja una imagen de la infancia de ella. Se cuenta, aunque tampoco de forma cronológica, la historia de una “chica [joven] [...] con las trenzas negras” (190) que poco después de la guerra y tras “huir

de la Prusia Oriental” con éxito, “en alguna parte cerca de Brandenburgo” se encarga de su propia vida y de la de toda su familia y que apunta “a todos los miembros de su familia en la lista para el traslado” (191) a la ciudad de Schleswig, que está ocupada por los americanos, aun en contra de la decisión de su madre (“Basta, nos quedamos aquí. Liesel, ve a traer pan”; 190). Ahí hace la narración que pronto después del traslado llegue un “hombre joven [...] para terminar su aprendizaje de ordeñador, que había quedado interrumpido por guerra y cautiverio” (191): el padre de Simón. La imagen de la memoria realista, que es generada en este punto por la figura del narrador de Rothmann conforme a los parámetros del concepto literario de la historia de la vida, se señala una vez más como efecto de un proceso semiótico imprescindible. “A veces”, así se lee en el relato de Simón sobre la agonía de la madre,

miraba a la cara angosta, contemplaba los surcos profundos alrededor de su boca, la tormenta de arrugas finas en su frente cuando le atravesaba una ola de dolor, y aquella fotografía del álbum me vino a la cabeza, la chica de las trenzas negras. [...] De más o menos quince años de edad, posaba al lado de un arbusto de lilas en alguna parte de Brandenburgo y sonreía. Llevaba un vestido de lunares, y sus delgadas piernas estaban metidas en botas de goma más que anchas (190).

En el origen de la imagen de la memoria de Simón, el origen de su intento de narrar la historia de la vida de su madre, se encuentra de nuevo un signo —la fotografía se encuentra en el álbum de familia— al que se le atribuye un significado a través de los relatos de la madre. Representa, pues, como ya fue el caso con la nota del padre que encuentra Simón en el piso de los padres, un producto de operaciones imprescindibles de selección, enmarcación y atribución. En su nivel poetológico *Leche y carbón* tematiza en repetidas veces la medialidad de la memoria, su opacidad, y niega con ello de manera continua la pretensión de transparencia de aquellas imágenes de la memoria que son generadas por la novela en su superficie comprometida con la estrategia semiótica de una narración realista.

Además, cuando Rothmann hace que su figura de narrador tire la herencia de su madre al negarse a todo intento de organización, es decir, cuando hace que el narrador la entregue a la basura como antiarchivo por antonomasia, entonces esta acción representa, vista desde su punto performativo, una operación en contrasentido con el acto narrativo de la memoria. El hecho de tirar el portador material de la memoria constituye un acto de eliminación en la medida que Simón destruye en su materialidad aquellos signos que no sabe interpretar.

### III.

De todos modos, se puede decir que en la novela de Rothmann la reflexión sobre la materialidad de la memoria se extiende y lleva de forma consecuente hacia una reflexión sobre la materialidad del proceso semiótico. Este enfoque se da en el epílogo que se pospone a la narración de Simón y que adquiere de manera significativa una función de comentario, sin que se trace ningún límite nítido contra la narración que éste comenta, puesto que también en el epílogo es Simón quien se acuerda: La instancia de hablante y el gesto narrativo del texto que es comentado y del que comenta son entonces idénticos. Objeto de la memoria epíloga es un viaje de lectura de Simón a Japón, a donde le ha llevado precisamente el libro que él había mandado a su madre a través de su editorial y que había quedado sin llegar a ésta — Simón lo encuentra con la envoltura intacta y sin abrir en la herencia de la madre— de igual manera que la ‘postal’ del padre, décadas atrás, no le había llegado al narrador tampoco. Justo este libro —“El estudio del silencio”— que trata de la doctrina Zen, es decir, de aquella doctrina que tiene como meta la autosuperación del yo, se había traducido anteriormente al japonés. Pero a lo largo de su viaje de lectura, a iniciativa de su editor, Simón tiene que aceptar que su tratado origina duras críticas entre el público estudiantil. El reproche que se levanta contra el tratado es “que el Zen no sea nada de lo que —aun de la manera más inteligente— se pudiera hablar” (204). Se le acusa, entonces, de contradicción performativa; el concepto de representación se aborda como práctica cultural que necesariamente siempre recae en el sí-mismo y por eso en aquella instancia que hay que superar según la doctrina del Zen. No es menos que irónico cuando el libro de Simón también vuelve a éste; él es remitente y destinatario al mismo tiempo.

Cuando por fin trata de escapar de este círculo vicioso del logocentrismo europeo y, al final de su viaje, participa en una meditación ritual en el monasterio de la famosa Escuela de Sôtô<sup>12</sup>, este intento fracasa de forma lamentable: “Bonitas palabras”, fue su veredicto, pues, “como mucho diez minutos más tarde se me acabó el silencio interior, y empecé a sudar. El dolor tirante en las articulaciones se volvió desgarrador, casi inaguantable, y yo ya era sólo dolor” (208). Incapaz de autosuperarse, Simón se ve forzado por un monje a volver a la posición indicada:

Al hacerlo, éste dejaba oír ese silbido alargado y bajo con el que también se tranquilizan los niños, y seguía apretando aun cuando ya me había vuelto a rendir, me apretaba, con todo su peso, a través del dolor y susurraba cerca de mi cara: “¡Recto! ¡Mantente recto, viejo!” (210).

<sup>12</sup> Dice el pasaje: “El ‘no pensar nada’ es una de las formulaciones más corrientes si uno quiere explicar el sentido de *Zazen*, sobre todo el de la escuela de Sôtô. Concentrarse sin actividad intelectual en la postura del cuerpo y en la respiración, superar la razón siempre dualista, extinguir al ‘espíritu pequeño’ para darle espacio al ‘espíritu grande’, *Shikântaza*...” (208).

La instrucción del monje actualiza ahora de manera irónica un giro que Pável, el desaparecido amigo de la infancia de Simón, solía usar con frecuencia en su tiempo compartido. La ironía consiste en que Simón recupera el tiempo perdido de su juventud, que hasta ahora había buscado en vano, justo en aquel momento en el que participa en un ritual de autosuperación. A la hora de despedirse le pregunta, enervado, al superior del monasterio por la identidad del monje dudoso en cuyo hábito presentía a Pável y recibe por respuesta: “‘Ah, sí. Sólo era *Bonnô*. ‘¿Y quién es?’ ‘No quién. ¡Qué! *Bonnô* no es nada, absolutamente nada’. Me abrió la puerta. ‘Polvo que hace una visita’” (210). La agudeza final, si se lee de forma poética, proporciona, a mi modo de ver, la clave para una relectura de toda la novela. En primer lugar, porque las palabras del abad se pueden interpretar; interpretar en el sentido de que el supuesto cumplimiento del deseo de regreso experimentado por Simón —es decir, el reencuentro con el desaparecido amigo de la infancia— representa un simulacro, un efecto de “reflejos” (7) como ya fue el caso con la imagen de su madre. Pero aquí no es decisivo de qué manera es posible interpretar las palabras del abad. Quedan más bien opacos de una manera programática que indica la problemática de atribuciones hermenéuticas de significado en general. De una relevancia mucho más trascendente me parece, sin embargo, el hecho de que la metáfora final —“polvo que hace una visita”— vuelva a la metafórica que ya se da al principio de la novela. Pues, en las primeras frases de *Leche y carbón* se lee:

El traje no era negro. No realmente negro. [...] Antracita; así también se llamaba una clase de carbón, la más cara entonces, y quién puede escuchar esta palabra sin pensar en los montículos que en algunas tardes se encontraban delante de las ventanas de los sótanos de la urbanización nevada. [...] Alrededor de los montículos siempre había un polvo fino, un aura de negro claro que brillaba levemente y en la que de vez en cuando se encontraban marcas: donde se habían puesto los pistones hidráulicos del camión de vuelco o las puntas de las botas del conductor, donde había estado un mango de una pala, un paquete vacío de Collie o un par de tapones de corona. Y escribíamos nuestros nombres en el polvo, quién era un tonto, y quién estaba enamorado de quien (7).<sup>15</sup>

Por tanto, el final de la novela recuerda su principio; sin embargo, no lo hace en el sentido de resolver los enigmas del principio y llevar los movimientos totalizadores de la narración a un punto final, es decir, en el sentido de presentar una imagen redondeada en la que se transmitieran las partes y el todo de forma coherente

<sup>15</sup> Señales para la formación de una cadena de metáforas que se basan en el color negro ya se encuentran en *Noche de bosques*: “Una bandada de cornejas que se habían dispersado mucho volaba hacia las escombreras de carbón; la rueda del castillete de extracción de la mina de carbón Haniel estaba parada. En algún lugar entre los castaños cerca de la estación de trenes estarían colgados unos altavoces: crujir, zumbir, dos, dos, test, test, y yo cerraba los ojos. Un ‘Black is black!’ rayado resonaba a través de los pétalos.” ROTHMANN, RALF, *Waldernacht [Noche de bosques]*, op.cit., p. 17.

—como lo prevé el modelo literario del texto de la memoria en su tipo ideal—, sino que lo hace en el sentido de que la novela invita a, e insiste firmemente en su propia relectura, aunque esta vez con un acento claramente reubicado. Porque una vez llevada la atención al cierre del círculo de la cadena de metáforas (polvo que hace una visita—traje de luto—polvo de carbón—incribir nombres en el polvo), el lector es llevado consecuentemente hacia aquel tema sobre el que la novela reflexiona en su nivel poético: la generación de sus imágenes de la memoria debe ser abordada como una serie de operaciones semióticas que funcionan según el principio de la traslación metonímica que incluye siempre la materialidad del signo para la producción de significado. La determinación del carácter metonímico de esta operación es importante, ya que —al contrario de lo que ocurre con el tropo de salto, la metáfora, que según Aristóteles es signo impropio que hace referencia a un signo propio<sup>14</sup> y con esto afirma su capacidad de extralimitar el proceso semiótico hacia un exterior y, a la vez, de paralizarlo— el tropo por desplazamiento de límites, la metonimia, básicamente no se salta el proceso semiótico y aun más, siempre vuelve a hacer referencia a éste llevando hacia su interior. Por tanto, en el concreto caso del principio de la novela *Leche y carbón*, que aquí se examina, la cadena metonímica gira sin cesar alrededor del patrón blanco y negro del signo de escritura mismo, es decir, alrededor del signo de escritura en su materialidad.<sup>15</sup> En este sentido, la automemoria del texto, en general, exige al lector una relectura según el principio de una búsqueda de aquellas traslaciones metonímicas a través de las que se efectúa la memoria, y es sin duda y en primer lugar el título mismo de la novela el que se integra en el juego: *Leche y carbón*, blanco y negro. Si se lee, en este sentido, el título como una metonimia de la escritura, del signo de escritura en su materialidad, y si se toma en cuenta, a la vez, la función paratextual del título, es decir, la función de conducir el proceso de recepción como la extrajo Gérard Genette con precisión estructuralista<sup>16</sup>, entonces se organizan las referencias de los signos hacia una lectura semiótica de la novela; una lectura, sin embargo, que, por seguir ella misma el principio de la traslación metonímica, no abre ningún metanivel, no está

<sup>14</sup> Véase ARISTOTELES: *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1990, y ARISTOTELES: *Poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1992. Respecto a la discusión actual, véase HAVERKAMP, ANSELM, *Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik. Bilanz eines exemplarischen Begriffs*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

<sup>15</sup> Véase *Toro*, donde también se tematiza la materialidad de la escritura: “Irene Sommer movía la cabeza, vacilaba como si marcara con la nariz una línea debajo de lo que había dicho. — Se inclinó hacia delante y hablaba ahora tan bajo que yo no podía entender ya nada; pero este silencio dejó el asunto en cuestión más o menos tan claro como el blanco entre las letras lo hace con una escritura o un número espeluznantemente alto.” ROTHMANN, RALF, *Stier [Toro]*, op.cit., p. 194. Véase también *Waldernacht [Noche de bosques]*, donde el narrador recuerda: “Salió el sol, el mismo fulgor que hace tiempos inmemorables había bañado en luz aquellos bosques que ahora hechos coque posaban en nuestros sótanos, y de los que yo, por momentos, en cansancio lúcido, creía ver la silueta, su filigrana en el aire, atravesada en lo alto por el vuelo de las gaviotas”. ROTHMANN, RALF, *Waldernacht [Noche de bosques]*, op.cit., p. 213.

<sup>16</sup> Véase GENETTE, GÉRARD: *Seuils*. París: Edition du Seuil, 1987.

estrictamente separada y distinguida con límites precisos de otras posibles lecturas y, por consiguiente, no sólo difumina toda diferenciación entre las lecturas realista, poetológica y semiótica, sino aún, y con más graves consecuencias, cuestiona la distinción entre el discurso literario del texto y el discurso sobre el texto literario; una distinción, no obstante, que viene exigida por el texto mismo a través de la referencia a su propia literaridad. “¿Y si todo resultara haber sido de otra manera del todo distinta?” El tema básico de la narración de la memoria de Simón se puede, sin más, considerar la instrucción central de la recepción también para la novela de Rolf Rothmann, exigiendo una continuada repetición de la lectura.

## DAS NORMALE UND DIE SEHNSUCHT IN EIN LEBEN ALS ZWERG (2006) VON URS WIDMER

MARIA TERESA CORTEZ  
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

### Zusammenfassung

Der Konflikt zwischen Fantasie und Wirklichkeit zieht sich durch das ganze Werk des schweizerischen Autors Urs Widmer, der im vergangenen Juni [M1] mit dem Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg ausgezeichnet worden ist. Im vorliegenden Beitrag befasst sich die Vf. mit dem letzten Roman Widmers, einer Art Kunstmärchen für Erwachsene, das den Titel *Ein Leben als Zwerg* trägt.

Dieser stark autobiographische Roman, der die Lebensgeschichte einer Bruderschaft von Zwergen erzählt – eigentlich 17 Spielzeuge aus Hartgummi, die die Zwerge aus Disneys Film *Snow White* darstellen – kreist erneut um die Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit, ein Grundthema, das Widmer 1972 im Essay *Das Normale und die Sehnsucht* fast programmatisch behandelt und schon damals mit einer Zwergengeschichte illustriert hat.

Der Konflikt zwischen Phantasie und Wirklichkeit zieht sich durch das gesamte Werk des schweizerischen Autors Urs Widmer, der im vergangenen Juni [M2] mit dem Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg ausgezeichnet wurde.

In dem Essay *Das Normale und die Sehnsucht*, mit dem Urs Widmer seinen gleichnamigen Essay- und Geschichtenband aus dem Jahr 1972 einleitet, beleuchtet der Autor erneut die romantische Frage nach der (Un)möglichkeit, Phantasie und Realität miteinander zu versöhnen. In Abschnitt a) seines Textes zählt er eine Reihe unbeantworteter Fragen auf: über die Beziehung der Menschen zu der Realität, über die Beziehung zwischen der Realität und den Wünschen und über die Beziehung zwischen Kunst, Phantasie und Wirklichkeit. Am Ende dieses ersten Abschnittes fragt er sich:

Spiegelt die Kunst [...] vor allem die triste Tatsache, daß die menschliche Phantasie und die Wirklichkeit auseinanderklaffen? Entwickelt sie insgeheim die wahnsinnige Hoffnung, den Graben zwischen Wunsch und Realität zuzuschütten: sozusagen die Entfremdung abzuschaffen? [...]

Wäre die Sehnsucht erfüllt, wenn das Bild der inneren Wirklichkeit mit der äußeren zur Deckung gebracht würde? Würden, täten, hätten und könnten wir dann endlich? (WIDMER, 1972: 13)