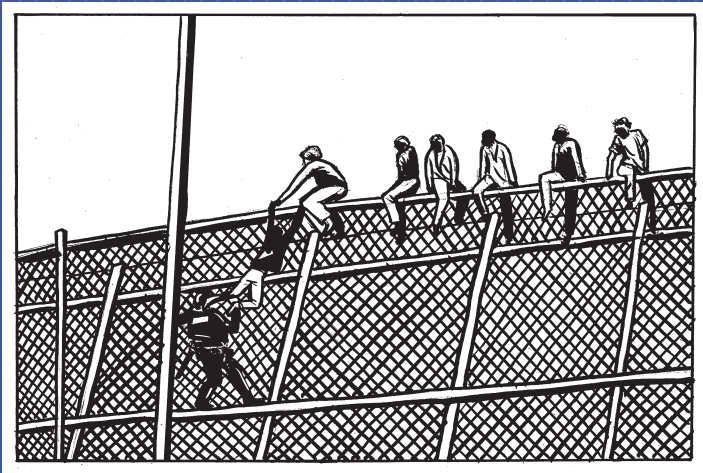


Berit Callsen / Mariana Simoni /
Jasmin Wrobel (Hrsg.)

**Transposition, Migration
und KörperGrenzen
in der Romania**



Berit Callsen / Mariana Simoni / Jasmin Wrobel (Hrsg.)

Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania

Der vorliegende Band erforscht Bewegungen der Verrückung, Querung und Grenzüberschreitung in romanischen Kulturräumen des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Aufsätze widmen sich der interdisziplinären Verhandlung von Grenz- und Körperdiskursen in Literatur und Bildmedien. Überschreitungen rücken dabei nicht nur in physisch-räumlicher Perspektive, als Migrationsbewegungen, in den Fokus, sondern ebenso in genderspezifischer, gattungstechnischer und medialer Hinsicht. Auch in diesen transpositiven Dynamiken erscheinen Körperlichkeit und Materialität häufig zugleich als Dispositiv und Movens der *Überschreitung*, *Überschreibung* und *Überzeichnung*.

Die Herausgeberinnen

Berit Callsen ist Juniorprofessorin für Romanische Kulturwissenschaft an der Universität Osnabrück. Sie forscht u.a. zu Körperlichkeit im Rahmen von Disability Studies und Body Studies. Im Jahr 2023 war sie Thematic Research Fellow im Rahmen von Mecila in São Paulo (USP/Cebrap).

Mariana Simoni ist Juniorprofessorin für Literaturen und Kulturen Lateinamerikas mit Schwerpunkt Brazilianistik an der Freien Universität Berlin und assoziierte Forscherin des Centre Marc Bloch Berlin. Seit 2022 co-leitet sie das Teilprojekt *Postautonome künstlerische Interventionen in Brasilien und Argentinien* (1512 SFB Intervenierende Künste).

Jasmin Wrobel ist Juniorprofessorin für Iberoromanische Kulturwissenschaft m. Schwerpunkt Lateinamerika an der Ruhr-Universität Bochum, wo sie u.a. an einem Buch zu lateinamerikanischen Comics arbeitet. Zw. 2022 und 2023 forschte sie als Marie Curie Postdoctoral Fellow an der University of Manchester, vorher war sie an der Freien Universität Berlin beschäftigt.

ISBN 978-3-631-90040-6



www.peterlang.com

Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania

ROMANIA VIVA 53

Texte und Studien zu Literatur,
Film und Fernsehen der Romania

Herausgegeben von

Prof. Dr. Ulrich Prill †
Prof. Dr. Uta Felten
Dr. Anna-Sophia Buck
Prof. Dr. A. Francisco Zurian Hernández

Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats:

Paolo Bertetto (Università La Sapienza Roma)
Giulia Colaizzi (Universidad de Valencia)
Chris Perriam (University of Manchester)
Veronica Pravadelli (Università Roma 3)
Volker Roloff (Universität Siegen)
Tanja Schwan (Universität Leipzig)
Francesco Cotticelli (Università Federico II Napoli)

Berit Callsen / Mariana Simoni / Jasmin Wrobel (Hrsg.)

Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania



PETER LANG

Berlin - Bruxelles - Chennai - Lausanne - New York - Oxford

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Cover Image: © Nacha Vollenweider - Los monstruos de la razón (2023)

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und –Sammelbände der Freien Universität Berlin.

Die Publikation wurde durch eine Ko-Finanzierung des Lateinamerika-Instituts der Freien Universität Berlin und der Universität Osnabrück ermöglicht.



ISSN 2194-0371

ISBN 978-3-631-90040-6 (Print)

E-ISBN 978-3-631-90041-3 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-90042-0 (E-PUB)

DOI 10.3726/b20731

© 2024 Berit Callsen / Mariana Simoni / Jasmin Wrobel (Hrsg.)
Verlegt durch Peter Lang GmbH, Berlin, Deutschland

info@peterlang.com - www.peterlang.com

PETER LANG



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Internationalen Lizenz CC-BY Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

“El sueño de la razón produce monstruos”

En la obra de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos”, el artista quiere expresar que cuando se duerme la razón... aparecen los monstruos de la ignorancia, las supersticiones, los errores. El aguafinta de 1799, creada diez años después de la Revolución Francesa, se relaciona con un momento de la historia europea en el cual surgían nuevos ideales. La educación, la ciencia y el pensamiento humanista serían las claves que nos llevarían a la “felicidad”.

En mi dibujo “Los monstruos de la razón”, creado más de 200 años después, me pregunto qué fue de aquella “Razón” de Goya cuando el avance “civilizatorio”, lamentablemente vinculado a una creencia dogmática en la acumulación de ganancias y el juego de “suma cero”, no ha llevado más que a tremendas desigualdades a nivel global y como resultado podemos visualizar que vivimos en un estado de guerra y catástrofe permanente.

Es decir, ¿qué se ha hecho con la ciencia, con la educación? ¿A dónde está el pensamiento humanista hoy?

Nacha Vollenweider, septiembre de 2023

Inhalt

Berit Callsen, Mariana Simoni, Jasmin Wrobel

Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania.

Eine Einführung 11

Otredad, alteridad, ambivalencia: cuerpos dis/conformes 21

René Ceballos

Hostilidad y hospitalidad del cuerpo en *Cobra* de Severo Sarduy y

El huésped de Guadalupe Nettel 23

Jorge Estrada Benítez

La poética paranoica de “Ningún Lugar Sagrado” de Rey Rosa: mimesis

postcolonial reflejada en cuerpos discursivos 33

Matthias Hausmann

Das absolut Fremde im eigenen Körper? Zum Einsatz des Grotesken in

Jean-Pierre Jeunets *Alien Resurrection* 51

Körper, Aus-/Ein-Grenzung, (posthumane) Materialität 69

Miguel Rivas Venegas

El futuro era esto: *Alt-Right*, cuerpos “otros” y narrativas de lo

monstruoso en tiempos de pandemia 71

Florian Gödel

Schließungsversuche und Systemkritik. Zur Darstellung des

Dolmetschens in Shumona Sinhas Roman *Assommons les pauvres !* (2011) .. 91

Jenny Haase

„La tierra es un cuerpo vivo.“ Mensch-Umwelt-Verhältnis, indigene

Epistemologien und ökokritische Affinitäten bei Elicura Chihuailaf 107

Diaspora, (kollektives) Trauma und *embodiment* 127

Joanna M. Moszczyńska

Fremde Körper, Migrationsgeschichten und kollektives Trauma im zeitgenössischen lusophonen Roman 129

Lea Hübner

Aus politischen Gründen – Simón Radowitzkys Erfahrung mit Migration und Misshandlung. Zum Umgang mit Merkmalen eines Traumatextes beim Comicübersetzen 145

Amadeo Gandolfo y Pablo Turnes

Memoria, archivo y ausencias en *Dora* de Ignacio Minaverri 167

Identidades/cuerpos/sexualidades itinerantes 191

Cintia Daiana Garrido

Transposiciones: sobre la liminalidad del cuerpo travesti 193

Janek Scholz

Körper und Nacht als Dispositive globaler Sexarbeit am Beispiel von Fernanda Farias de Albuquerque Roman *Princesa* 205

Philipp Seidel

Orgia(s) sob o sol: Os diários brasileiros de Tulio Carella 223

Irene Stütz

„[J]e suis Si Mahmoud ould Ali, jeune lettré tunisien qui voyage de zaouiïa en zaouiïa pour s'instruire...“ Intersektionales Cross-Dressing bei Isabelle Eberhardt 239

Cuerpo, (trans-)frontera, violencia 253

María Teresa Laorden Albendea

Agresión y trasgresión: cuerpos traspasados por exilios, fronteras y violencias en Claudia Hernández y Horacio Castellanos Moya 255

Minerva Peinador

Nombrar el hedor del baldío. La literatura de no ficción como <i>médium</i> del feminicidio en <i>Chicas muertas</i> , de Selva Almada	269
Über die Autor*innen	287

Berit Callsen, Mariana Simoni, Jasmin Wrobel

Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania. Eine Einführung

*“What boundaries provisionally contain remains generative,
productive of meanings and bodies. Siting (sighting) bound-
aries is a risky practice.”*

Donna Haraway

Der vorliegende Band widmet sich Dynamiken und Bewegungen der Verrückung, Querung und Grenzüberschreitung in romanischen Kulturräumen des 20. und 21. Jahrhunderts. Er geht aus der Sektion „Körper/Grenzen – Fremde/Körper: Migration, Exil und Grenzerfahrung in der Romania“ hervor, die auf dem virtuellen Romanistentag im Oktober 2021 in Augsburg abgehalten wurde. Zum einen versammelt der Band Diskussionen rund um den migrantischen Körper, die den Migrationsprozess selbst als verkörperte Praktik und körperliche Performance verstehen (Mansilla Quiñones/Imilán 2018: 246–247).¹ Die Migrationsbewegung schreibt sich in den Körper ein, hinterlässt Spuren auf ihm. In diesem Sinne wird „Migration“ aus performativer Perspektive relevant, die das Augenmerk legen kann auf die Räume und Körper, die während des Wanderungsprozesses hergestellt werden.

Der Band situiert sich somit im Feld jüngster romanistischer Forschungsperspektiven auf Migration. In der Literatur- und Kulturwissenschaft ist dieser Themenkomplex zuletzt etwa unter spektralen und axialen Aspekten (Schuchardt et al. 2023) bzw. aus der Perspektive des *spatial turn* behandelt worden (Hertrampf/Nickel 2019).² Ebenso sind jüngst emotionsbezogene Fragestellungen in literarisierten Migrations- und Reisenarrativen untersucht worden (Gallo González et al. 2021). Darüber hinaus widmet sich eine Reihe von neueren Publikationen besonders den gesellschaftspolitischen Herausforderungen in aktuellen und historischen globalen Wanderungsbewegungen und

1 Zur literarischen Verhandlung der körperlichen Vermittlung territorialer Grenzen im deutsch-französischen Kulturkontakt vgl. auch den Band von Ehlers et al. 2021.

2 Mit besonderem Fokus auf dem Konzept „Heimat“ vgl. zudem Hertrampf 2020.

interkulturellen Kontaktsituationen und untersucht ihre literarischen Reflexionen in der Romania.³

Zum anderen erkundet der Band in einem erweiterten Sinne Bewegungen der Transposition, die nicht unmittelbar mit migrantischen Wanderungsprozessen in Zusammenhang stehen. Bewegungen der Überschreitung rücken somit nicht nur in physisch-räumlicher, sondern ebenso in genderspezifischer, gattungstechnischer und medialer Hinsicht in den Blick. Auch in diesen transpositiven Dynamiken erscheint Körperlichkeit und Materialität häufig zugleich als Dispositiv und Movens der *Überschreitung*, *Überschreibung* und *Überzeichnung*. Gerade diese multiplen Über-Gänge verweisen auch auf ein körperliches Eingebundensein in die Welt, das – gewissermaßen als „relation in progress“ – stets durchzogen ist von Irruptionen, Fragmentierungen und sistierenden Momenten und das die privilegierte Positionalität des menschlichen Subjekts hinterfragt. Stacy Alaimo hat aus ökokritischer und neumaterialistischer Forschungsperspektive das Konzept der „transcorporeality“ (Kuznetski/Alaimo 2020: 139) geprägt, das auf eine ebensolche dynamische Verbundenheit zwischen Körper und (Um)Welt abzielt und sie als verkörpert und situiert versteht (Kuznetski/Alaimo 2020: 140).

Travestie, Flucht, Geburt, Metamorphose, Gewalt, Übersetzung – so unterschiedlich die thematischen Kristallisationspunkte des Bandes in semantischer Hinsicht erscheinen, eint sie doch strukturell die dynamische Be- und Überschreitung von KörperGrenzen; darüber hinaus stoßen sie, von verschiedener Warte aus, Überlegungen zur eigentlichen Produktion von Grenzen und zur wechselseitigen Hervorbringung von Körper-Grenzen-Räumen an. Diese Vielfalt der Perspektiven verschleiert nicht die spezifische Materialität der Körper, sie verweist vielmehr auf die Vorläufigkeit, Willkür und Porösität ihrer jeweils

3 Zur literarischen Verhandlung des Zusammenhangs von Biopolitik und Migration in der frankophonen Gegenwartsliteratur vgl. Grieb-Viglialoro 2022, zur literarischen Bearbeitung von Migrationsprozessen unter dem Prisma der Invektivität vgl. mit Bezug auf die italienische Literatur Deinzer / Teckentrup / Tiller 2023, für Migrationsprozesse insbesondere zwischen den USA und Lateinamerika vgl. Moraña 2021. Darüber hinaus blicken Reinstädler/Trueba 2021 auf Migrationsbewegungen in hispanophonen Kulturräumen als Verhandlungen zwischen Identität und Alterität. Im Hinblick auf eine genderspezifische Lesart von Migrationsnarrativen vgl. Hertrampf et al. 2021. Mit besonderem Fokus auf die Rolle der Massenmedien in Migrationsbewegungen zwischen Lateinamerika und Europa, siehe Dolle 2020 sowie Dolle 2017 im Hinblick auf (koloniale) Kulturkontaktsituationen zwischen Afrika, Brasilien und Europa vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart.

individuellen Abgrenzung zur Umwelt: Die Grenze selbst, ebenso wie dynamische Perspektivierungen zwischen innen und außen, zwischen dem Bekannten und dem Fremden, rücken dadurch in den Blick. Der Begriff der Grenze fungiert als wichtiges theoretisch-methodologisches Instrument in unseren Überlegungen. Einerseits erlaubt er es, sich auf Prozesse zu konzentrieren und weniger auf Entitäten oder Objekte. Andererseits ermöglicht der Grenzbegriff es, Abgrenzungen sichtbar zu machen und Unbestimmtheitszonen und Räume multipler Zugehörigkeiten offenzulegen, die durch unausgesprochene Machtstrukturen bestimmt sind.

Diese impliziten Machtstrukturen wirken etwa bei Grenzziehungen zwischen binären Kategorien wie Natur und Kultur, menschlich und animalisch, Vernunft und Emotion und vielen weiteren, deren Trennung die Grundlage für die Idee der (westlichen) Moderne geschaffen hat. Verdrängung und Migration selbst bilden die Fundamente für einen Großteil der Modernekonstrukte, v.a. wenn man sie mit kolonialen, patriarchalen, versklavenden und extraktivistischen Praktiken in Zusammenhang bringt, die noch immer in den heutigen territorialen Regimen wirken.

Der „andere“ Körper, der durch den hegemonialen westlichen Diskurs stigmatisiert wird, widersetzt sich jedoch diesen binären Zuschreibungen, mehr noch: Im „Fremden“, „Sonderbaren“, „Anormalen“ oder „Queeren“ findet sich ein entscheidendes Potential der Durchkreuzung angelegt, das in zwei Richtungen wirkt: einmal im Sinne des Überquerens und Überwindens von Grenzen und Binarismen, indem Brücken geschaffen und produktive Zwischenräume belassen werden; des Weiteren ergibt sich in der Durchkreuzung das Potential, auferlegte Grenzzlinien selbst durchzustreichen und zu tilgen. Die Bewegung der Transposition, das Fließende und auch Ambivalente, das der Überschreitung innewohnt, und ihre Implikation für die Herstellung von Körperlichkeit, bilden einen wichtigen thematischen Konvergenzpunkt des Bandes.

Der Begriff der Migration und Wanderung wiederum wird in unseren Überlegungen auch auf meta-konzeptueller Ebene relevant. Im Jahr 2003 veröffentlichte Mieke Bal ihr Werk *Travelling concepts in the Humanities*, das sich der Transposition von Begriffen zwischen unterschiedlichen Disziplinen widmet und ihre möglichen Wanderungswege rekonstruiert; dies zieht eine ständige Rekontextualisierung nach sich. Die Begriffswanderung wird somit verräumlicht, sie verortet sich zwischen Wissensfeldern, aber auch zwischen kulturellen und geopolitischen Räumen. Auf diese Weise wird die binäre Logik des kolonialen Imports oder der Übertragung unterlaufen – weil kein Interesse mehr besteht an einer asymmetrischen Ordnung.

Der mehrsprachige Band versammelt Beiträge auf Spanisch, Deutsch und Portugiesisch und trägt dem Anliegen der Reihe „Romania Viva“ insofern Rechnung, als er multi- und transmediale Perspektiven auf den Gegenstand erkundet; so nehmen die Aufsätze narrative Texte, Lyrik, graphische Narrative sowie Filme der Romania in den Blick. Der Band strukturiert sich in fünf thematischen Sektionen, die unterschiedliche Schwerpunkte setzen in der Betrachtung und Analyse von Bewegungen auf und über KörperGrenzen: Die erste Sektion, „OtrEDAD, alteridad, ambivalencia: cuerpos dis/conformes“, beschäftigt sich mit der Ambivalenz dis/konformer Körper und untersucht die performative Identität des „anderen“ Körpers. In seinem Aufsatz „Hostilidad y hospitalidad del cuerpo en *Cobra* de Severo Sarduy y *El huésped* de Guadalupe Nettel“ unternimmt **René Ceballos** eine vergleichende Untersuchung des Romans *Cobra* (1972) des aus Kuba stammenden Severo Sarduy und des Romans *El huésped* (2006) der mexikanischen Schriftstellerin Guadalupe Nettel. Auf der Folie des mit Derrida als doppelbödig bestimmbareren Konzeptes der Gastfreundschaft, das sowohl die Figur des Gastgebers als auch jene des Fremden einschließt, analysiert Ceballos die jeweiligen Konzeptionen von Körperlichkeit. Erweist sich der Körper bei Sarduy als Dispositiv und Territorium zahlreicher Transformationen, in deren Folge auch die Subjekt-Körper-Beziehung stetigen Wandlungsprozessen ausgesetzt ist, bewegen sich auch die Imaginationen von Körperlichkeit in Nettels Roman in einem ambivalenten Bereich: Der Körper der Protagonistin wird befallen von einem Wesen, das sich vom ungebetenen Gast zum geduldeten Mitbewohner wandelt.

Der Artikel von **Jorge Estrada Benítez**, „La poética paranoica de ‘Ningún Lugar Sagrado’ de Rey Rosa: mimesis postcolonial reflejada en cuerpos discursivos“, konzentriert sich auf den Gestus einer „paranoiden Poetik“ in der Analyse der Erzählung „Ningún lugar sagrado“ (1998) des guatemalteckischen Autors Rodrigo Rey Rosa. Hier ist die Migrationserfahrung des Protagonisten nur einer der Faktoren, die eine Erfahrungslücke erzeugen, die ein unheimliches Oszillieren zwischen verschiedenen Interpretationsrahmen verursacht. Estrada Benítez verbindet den liminalen Charakter dieses Übergangs zwischen den Rahmen mit der intermittierenden Lesbarkeit der Welt und betont somit den körperlichen Aspekt der Paranoia.

Der Aufsatz „Das absolut Fremde im eigenen Körper? Zum Einsatz des Grotesken in Jean-Pierre Jeunets *Alien Resurrection*“ von **Matthias Hausmann** widmet sich dem dritten Teil der von Ridley Scott 1979 begründeten Alien-Reihe. Er erkundet in Jeunets 1997 veröffentlichtem Film die besondere Verschränkung von Science Fiction und Groteskem als Ästhetiken, die in ähnlicher Weise eine Auseinandersetzung mit dem Fremden befördern und dabei mit Strategien der

Verkehrung und Verzerrung arbeiten. *Alien Resurrection* nimmt, wie der Aufsatz herausarbeitet, insbesondere die körperlichen Implikationen dieser Ästhetiken in den Blick und stellt den Alien als Hybridwesen ins Zentrum der filmischen Handlung. Auf diese Weise werden nicht nur Körpergrenzen beständig transzendiert (wie Bachtin herausgestellt hat, ein zentrales Merkmal des Grotesken), auch binäre Geschlechtskategorien bricht der Film auf und hinterfragt damit ebenso konventionelle Sichtweisen wie er neue Erkenntnisprozesse anstößt. Die zweite Sektion, „Körper, Aus-/Ein-Grenzung, (posthumane) Materialität“, nimmt die Konstruktion von Körperlichkeit in machtasymmetrischen Strukturen in den Blick und fragt zudem nach den Implikationen neu-materialistischer Perspektiven auf Relationen von Körper und Umwelt.

Miguel Rivas Venegas stellt in seinem Aufsatz „El futuro era esto: *Alt-Right*, cuerpos ‘otros’ y narrativas de lo monstruoso en tiempos de pandemia“ aus transnationalen und historischer Perspektive die Frage nach den Wechselwirkungen zwischen der COVID-19-Pandemie und den Diskriminierungs- und Marginalisierungsstrategien der internationalen Neuen Rechten. Rivas Venegas zeigt in diesem Kontext, wie die rechten Bewegungen die Opposition von vermeintlichen „Gewinnern“ und „Verlierern“ um die von „gesunden“ und „kranken“ Körpern ergänzen – ein rhetorischer Rückgriff auf die dichotomische (und xenophobe, rassistische, antisemitische) Idee des „nacional-sano“ und des „foráneo-enfermo“. Rivas Venegas analysiert in diesem Kontext u.a. die rhetorischen Auslassungen und Social Media-Posts von Vox, AfD und Matteo Salvini. Die vor dem Hintergrund von Pandemie und Migration als „cuerpos ‘otros‘“ markierten Körper weisen darüber hinaus Beziehungen zu dem Begriff des Monstruösen auf, weil dieser auch etymologisch auf Kreaturen verweist, die Andersartigkeit zeigen.

Der Aufsatz „Schließungsversuche und Systemkritik. Zur Darstellung des Dolmetschens in Shumona Sinhas Roman *Assommons les pauvres !* (2011)“ von **Florian Gödel** widmet sich dem Roman der bengalisch-französischen Autorin Shumona Sinha unter dem Fokus der Dynamik des Öffnens und Schließens von Grenzen, die in verschiedenen Dolmetschsituationen im Verlauf des Textes auf unterschiedliche Weise offenbar wird. Die gewählte Perspektive macht allererst die (politischen, körperlichen und sprachlichen) Grenzverläufe in den dargestellten Asylverfahren sichtbar und zeigt auf, dass der Akt des Dolmetschens selbst stets einen Raum des Dazwischen beschreitet, der die Beziehungen zwischen Körper und Medium, zwischen linearer Erzählung und konfuser Faktenkumulierung immer wieder neu zur Disposition stellt. In dieser Hinsicht arbeitet der Aufsatz auch eine systemkritische Ausrichtung des Romans heraus: Gerade

in machtasymmetrischen Situationen kann Verständigung nur als gemeinsames Verstehen gelingen.

In ihrem Aufsatz „La tierra es un cuerpo vivo“. Mensch-Umwelt-Verhältnis, indigene Epistemologien und ökokritische Affinitäten bei Elicura Chihuailaf“ beschäftigt sich **Jenny Haase** mit der Beziehung zwischen Poetik, Körper/Grenzen und Naturverhältnis in Lyrik, Essay und Autobiografie des Mapuche-Dichters Elicura Chihuailaf. Das Werk Chihuailafs als Einladung zum interkulturellen Dialog verstehend, fokussiert der Aufsatz die Überlagerungen von spirituellem und poetischem Sprechen, von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in ausgewählten Gedichten des in Chile lebenden Autors. Ohne auf eine Vereinnahmung indigener Kosmvision abzielen, setzt es sich die Autorin ebenfalls zum Ziel, Berührungspunkte zwischen dem nicht-westlichen Lebensstil und Naturverständnis und westlichen ökokritischen sowie neumaterialistischen Ansätzen herauszuarbeiten. Die Auflösung binärer Verhältnisbestimmungen zwischen Mensch und Natur scheint hier als ein wichtiger Konvergenzpunkt auf.

Sektion drei, „Diaspora, (kollektives) Trauma und *embodiment*“, widmet sich der traumatischen Erinnerung, die dem (diasporischen) Subjekt körperlich eingeschrieben ist. In ihrem Aufsatz „Fremde Körper, Migrationsgeschichten und kollektives Trauma im zeitgenössischen lusophonen Roman“ untersucht **Joanna M. Moszczyńska** aus vergleichender Perspektive den brasilianischen Roman *Por que sou gorda, mamãe?* (2006) von Cíntia Moscovich und *A Gorda* (2016) der portugiesischen Autorin Isabela Figueiredo. Beiden Romanen ist gemeinsam, dass die Fettleibigkeit der Protagonistinnen eine Ausdrucksform transgenerationaler Traumata ist: ihre Körper werden laut der Autorin zu Orten der Einschreibung kollektiv-traumatischer Erinnerung. Während die namenlose Erzählerin in Moscovichs autofiktionalem Roman eine aschkenasische Jüdin ist, deren Urgroßeltern vor den Pogromen im Russischen Reich geflohen sind, handelt es sich bei der Protagonistin von Figueiredos ebenfalls autofiktionalem Werk um eine Tochter von *retornados*, „Rückkehrer*innen“ aus den ehemals von Portugal kolonialisierten afrikanischen Ländern wie Mosambik oder Angola. Moszczyńska zeigt in ihrer Analyse wie die adipösen Körper beider Frauen mit unterschiedlichen, an Erinnerungsdiskurse gebundenen Bedeutungen kodifiziert sind, die sie nicht zuletzt als „Fremdkörper“ lesbar machen.

Die Comicübersetzerin **Lea Hübner** expliziert in ihrem Beitrag mit dem Titel „Aus politischen Gründen – Simón Radowitzkys Erfahrung mit Migration und Misshandlung. Zum Umgang mit Merkmalen eines Trauma-Textes beim Comicübersetzen“ die Herausforderungen und Schwierigkeiten beim Übersetzen von Comics im Allgemeinen und der Übersetzung von Werken, die kollektive wie persönliche traumatische Erfahrungen wiedergeben, im Speziellen. Anhand

einiger ausgewählter Beispiele aus ihrer eigenen Übersetzung der argentinischen Graphic Novel *155 Simón Radowitzky* (2016), erschienen 2019 bei bahoe books unter dem Titel *Simón Radowitzky. Vom Schtetel zum Freiheitskämpfer*, zeigt sie auf, wie sich ihre Eindrücke und das empathische Nachempfinden zunächst als Leserin – und erst in einem zweiten Schritt als Übersetzerin – auf die Übertragungsarbeit auswirken. Hierbei stellen die spezifischen Text-Bild-Verhältnisse im Comic sowie die durch das Format der Sprechblasen und Legenden begrenzten „Texträume“ eine zusätzliche Herausforderung dar.

Amadeo Gandolfo und **Pablo Turnes** diskutieren in ihrem Beitrag „Memoria, Archivos y Ausencias en *Dora* de Ignacio Minaverry“ dessen bisher fünfteilige Comic-Reihe *Dora* (2009–2021) unter den Gesichtspunkten postmemorialer und multidirektionaler Erinnerung sowie der Frage danach, wie diese Erinnerung mit der Körpererfahrung und der sexuellen Orientierung der Protagonistin verbunden ist. Dabei zeigen sie, auf welche Weise sich Minaverrys Werk über deren „condición itinerante“ auszeichnet: *Dora* Bardavid, die der zweiten Generation von Holocaust-Überlebenden angehört, wird als selbst ein wenig „wurzellose“ Amateur-Spionin in die Jagd und Verfolgung von Nazi-Kriegsverbrechern verwickelt und reist zu diesem Zweck u.a. durch Deutschland, Frankreich und Argentinien. Hierbei analysieren Gandolfo und Turnes, wie durch die Perspektive der Protagonistin sowie durch eine Vielzahl unterschiedlicher Dokumente, die *Dora* aufspürt, multidirektionale Verbindungen (Rothberg) zwischen den Verbrechen der Nazis und der letzten Militärdiktatur Argentiniens geschaffen werden.

Die vierte Sektion, „Identidades/cuerpos/sexualidades itinerantes“, untersucht fließende körperlich-sexuelle Identitäten: so etwa den transsexuellen oder travestischen Körper auf Reisen und im Migrationsprozess. Der Artikel „Transposiciones: sobre la liminalidad del cuerpo travesti“ von **Cintia Daiana Garrido** geht von materialistischen Überlegungen zum Begriff der Grenze aus, um sich dem Roman *Las malas* der argentinischen Autorin Camila Sosa Villada zu nähern und ihn zu analysieren. Garrido hebt den performativen Charakter dieses Romans hervor, der den Vorgang der *travestización* mit der Konstruktion vom Körper und dem Akt des Schreibens selbst zusammenfallen lässt.

In seinem Beitrag „Körper und Nacht als Dispositive globaler Sexarbeit am Beispiel von Fernanda Farias de Albuquerque Roman *Princesa*“ unterzieht **Janek Scholz** den autofiktionalen Text der brasilianischen trans* Autorin einer machtkritischen Analyse. Hierbei untersucht Scholz, auf welche Weise in *Princesa* die Dispositive „Körper“ und „Nacht“ als Austragungsorte multipler Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse fungieren. Nach kurzen, aber prägnanten Skizzierungen von Albuquerque Lebensgeschichte und der trans* Migration

von Brasilien nach Italien untersucht Scholz, wie die Protagonistin Princesa als mehrfachen Diskriminierungsformen ausgesetzte Migrantin um die eigene Vertretung kämpfen muss: als Brasilianerin in Italien und als trans* Frau, die tagsüber eher bemüht ist, eine als traditionell weiblich gelesene Rolle als Haus- und Ehefrau einzunehmen, deren Körper aber nachts vor allem von Freiern begehrt wird, die diesen als dezidiert nichtbinär wahrnehmen. Hierbei zeigt der Autor auch, wie sich Migrationsbewegung und Transition miteinander verflechten und sich gegenseitig bedingen: die Orte, die Princesa während ihrer Trans*Migration durchläuft, werden auf diese Weise auch zu Stationen ihrer körperlichen Veränderungen.

In seinem Artikel „Orgia(s) sob o sol: Os diários brasileiros de Tulio Carella“ weitet **Philipp Seidel** die Erfahrung des Migrantenkörpers über eine individuelle Geschichte der Vertreibung hinaus aus. Der Artikel analysiert die Tagebücher des argentinischen Dramatikers Tulio Carella während seiner Jahre in Brasilien. Indem er den hybriden Charakter sowohl des Tagebuchgenres als auch des eigenen Lebens des Autors hervorhebt – sowohl im Hinblick auf die Migrationserfahrung in Brasilien als auch auf die Erfahrung seiner Sexualität –, betont Seidel die komplexen Verbindungen zwischen Schreiben und Körperlichkeit und leistet damit einen Beitrag zur Literaturgeschichtsschreibung des Cono Sur.

Der Beitrag von **Irene Stütz**, „[J]e suis Si Mahmoud ould Ali, jeune lettré tunisien qui voyage de zaouïa en zaouïa pour s'instruire...“. Intersektionales Cross-Dressing bei Isabelle Eberhardt“, widmet sich der 1877 in Genf geborenen Autorin, die ihre Reisen in die Maghreb-Region in zahlreichen Tagebucheinträgen, Reiseberichten und Briefen verarbeitet hat. Der Aufsatz untersucht insbesondere die generische Grenzüberschreitung des Cross-Dressing in Eberhardts autobiographischen Texten und richtet den Fokus darauf, inwiefern diese über die geschlechtliche Dimension hinausgeht, einen intersektionalen Charakter annimmt und sowohl den Blickwinkel als auch das Verhalten der Transvestitin nachhaltig beeinflusst. Dabei wird gezeigt, wie Isabelle Eberhardt ihr Alter Ego Mahmoud Saadi textlich inszeniert und welche Komponenten für seine komplexe Identitätskonstruktion eine Rolle spielen. Auch weitere grenzüberschreitende Dynamiken, die sich etwa auf räumlicher und religiöser Ebene zeigen, werden von Stütz thematisiert.

Die fünfte Sektion, „Cuerpo, (trans-)frontera, violencia“, beschäftigt sich schließlich mit den Auswirkungen von Machtstrukturen und Gewaltpraktiken auf migrantische Körper und mit der Verunsichtbarmachung des weiblichen Körpers. In ihrem Beitrag „Agresión y trasgresión: cuerpos traspasados por exilios, fronteras y violencias en Claudia Hernández y Horacio Castellanos Moya“ untersucht **María Teresa Laorden Albendea** vergleichend die Erzähltexte

El arma en el hombre (2001) und *Moronga* (2018) des salvadorianischen Autors Horacio Castellanos Moya und *De fronteras* (2007) der ebenfalls aus El Salvador stammenden Schriftstellerin Claudia Hernández. Das Augenmerk richtet sich dabei auf die Darstellungen von migrierenden Subjekten und ihren Gewalterfahrungen. Während Hernández' Erzählband eine allegorische Lesart des verehrten Körpers zulässt und darüber hinaus die Durchlässigkeit zwischen dem Realen und dem Phantastischen thematisiert, macht sich bei Castellanos Moya eine androzentrische Perspektive präsent, die gleichwohl die Krise der hegemonialen Männlichkeit anspricht und die Körperrepräsentationen im Überlebensmodus verortet. Dabei verhandeln beide Autor*innen Darstellungen des migrierten bzw. migrierenden fragmentierten Körpers, dem die Traumata der Gewalterfahrung eingeschrieben sind.

Der Artikel „Nombrar el hedor del baldío. La literatura de no ficción como *médium* del feminicidio en *Chicas muertas*, de Selva Almada“ von **Minerva Peinador** hebt die performative Funktion der Literatur hervor. Peinador stellt eine faktische Diskussion über Femizid und geschlechtsspezifische Gewalt in Lateinamerika dem Werk der argentinischen Autorin Selva Almada gegenüber, das sie als *docuficcional* betrachtet, und damit auf sein Potenzial für Widerstand und Erinnerungsarbeit hindeutet.

Wir möchten uns bei unseren Kolleg*innen für ihre engagierte und zugleich geduldige Mitarbeit an diesem Buch bedanken; Uta Felten danken wir für die Aufnahme des Bandes in die Reihe „Romania Viva“; Benjamin Kloss gilt unser Dank für die professionelle Begleitung des Publikationsprojektes im Verlag Peter Lang; für die Abbildung auf dem Buchcover möchten wir uns bei Nacha Vollweiler bedanken; die Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin hat die Open Access-Publikation unseres Bandes großzügig finanziell unterstützt – auch dafür möchten wir uns an dieser Stelle bedanken.

Bibliographie

- Deinzer, Gabriele/Teckentrup, Franziska/Tiller, Elisabeth (Hg.). 2023. *Migration und Herabsetzung. Invektive Dynamiken in italienischen Migrationserzählungen*, Bielefeld: transcript.
- Dolle, Verena (Hg.). 2020. *¿Un “sueño europeo”? Europa como destino anhelado de migración en la creación cultural latinoamericana (2001–2015)*, Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Dolle, Verena/Bonito Pereira, Helena/Begenat-Neuschäfer, Anne (Hg.). 2017. *Migrações literárias e artísticas: África – Brasil – Europa*, Berlin [u.a.]: Peter Lang.

- Ehlers, Sarah/Frenking, Sarah/Kleinmann, Sarah/Régis, Nina/ Triesethau, Verena (Hg.). 2021. *Begrenzungen, Überschreitungen – Limiter, franchir. Interdisziplinäre Perspektiven auf Grenzen und Körper – Approches interdisciplinaires sur les frontières et les corps*, Bonn: Bonn University Press. [Deutschland und Frankreich im wissenschaftlichen Dialog / Le dialogue scientifique franco-allemand. Band 011]
- Gallo González, Danae/Leuzinger, Mirjam/Dolle, Verena (Hg.). 2021. *Hispanos en el mundo. Emociones y desplazamientos históricos, viajes y migraciones*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Gómez Trueba, Teresa/Reinstädler, Janett (Hg.). 2021. *Extranjeros, turistas, migrantes. Estudios sobre identidad y alteridad en las culturas hispánicas contemporáneas*, Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Grieb-Viglialoro, Christina. 2022. *Literatur zwischen Biopolitik und Migration. Dispositive in der frankophonen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript.
- Hertrampf, Marina Ortrud M./von Hagen, Kirsten/Nohe, Hanna (Hg.). 2021. *Au carrefour des mondes | An der Schnittstelle der Welten: Récits actuels de femmes migrantes | Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*, München: AVM.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (Hg.). 2020. *Heimat – patrie/patria. (Re-)Konstruktion und Erneuerung im Kontext von Globalisierung und Migration*, München: AVM.
- Hertrampf, Marina Ortrud M./Nickel, Beatrice (Hg.). 2019. *(T)Räume der Migration. PhiN-Beiheft 18*, in: <https://web.fu-berlin.de/phn/beiheft18/b18i.htm> [04.09.2023].
- Kuznetski, Julia/Alaimo, Stacy. 2020. „Transcorporeality: An Interview with Stacy Alaimo“, in: *Ecozon* 11 (2). DOI: <https://DOI.Org/10.37536/Ecozona.2020.11.2.3478> [10.09.2023].
- Mansilla Quiñones, Pablo/Imilán, Walter A. 2018. „Reterritorializaciones migrantes a través del cuerpo y su expresividad“, in: *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas* 60: 241–256.
- Moraña, Mabel (Hg.). 2021. *Liquid Borders: Migration as Resistance*, London: Routledge.
- Schuchardt, Béatrice/Struve, Karen/Tauchnitz, Juliane (Hg.). 2023. *Achsen und Spektren der Migration in romanischen Literaturen und Bildmedien des 21. Jahrhunderts*, Paderborn: Brill Fink.

**Otredad, alteridad, ambivalencia:
cuerpos dis/conformes**

René Ceballos

Universität Leipzig

Hostilidad y hospitalidad del cuerpo en *Cobra de Severo Sarduy* y *El huésped* de Guadalupe Nettel

1. Preliminares en torno a la alteridad, el cuerpo y la hospitalidad/hostilidad

a) Alteridad

Recordemos que al discutir sobre la *alteridad* no nos referimos a un tipo de construcción dicotómica. No obstante, cabe aclarar la cuestión: ¿quién es el Otro? ¿O la Otra? ¿O los Otros?

El otro, es el mismo o el otro no es Él mismo. ¿El otro de sí mismo o el Sí del otro? Esta última pregunta (“¿el sí del otro?”) podríamos descartarla ya desde el inicio si suponemos que el o lo otro no constituye ninguna parte negativa de algún presupuesto yo positivo. Para discernir sobre la *alteridad* proponemos renunciar a los tradicionales sistemas binarios de oposición y percatarnos de que a lo otro (o lo extraño) probablemente no hay que buscarlo en un afuera sino en el adentro, dentro del nosotros, dentro del marco definitorio de las identidades, por pasajeras que éstas sean.

Este acto consciente de una diferencia determinada constituye un paso importante para entender o asumir – partiendo de nosotros mismos – la existencia de lo *diferente*¹. En una posición parecida, Todorov propone el conocimiento del otro a través de la introspección propia cuando afirma que “conocemos al otro por medio de nosotros, pero también a nosotros mismos por medio del otro” ([1982]/1987: 254)². Se trata evidentemente de un proceso que viene a ser recíproca y simultáneamente psicológico y social y que se puede resumir en la

1 Una tendencia parecida la expresa Paul Gilroy (1993) dentro de la discusión relativa al *Black Atlantic* y las identidades negras cuando subraya que en este contexto es necesario tener una *consciencia doble* de sí mismo.

2 En original : “[...] *on connaît l'autre par soi mais aussi soi par l'autre*” (Todorov 1982: 245).

fórmula: el conocimiento del otro deviene en el conocimiento de sí mismo y viceversa. Por esto, cuando Todorov habla del “descubrimiento del otro” (Todorov [1982]/1987: 257) no debe entenderse al otro únicamente como objeto pasivo, como un monolito escondido o cubierto en algún lugar que debe llevarse a una superficie, sino como el sujeto activo, producto de una construcción constante y continua.

A diferencia del discurso teórico occidental que creaba al otro desde afuera, en *Cobra* y *El huésped*, se crea el Otro de y dentro sí mismo. La relación de la creación o construcción del Otro de sí mismo no debe entenderse como una simple inversión de lo ya dado ya que esto nos llevaría a dos falsas premisas; en primer lugar, a entender las componentes como algo que se encuentra en estado natural y, en segundo, a entender su relación como una simple negación u oposición dialéctica. Realmente se trata de la interacción de componentes altamente codificados culturalmente. Por lo tanto, esta relación desembocará en un *yo consciente de su diferencia* (social, cultural, política, de género, etc.) que se ubica dentro de la alteridad y que puede proceder como agente activo de su significación, cuya finalidad es su autoconstrucción y que apunta tanto hacia el exterior como al interior y se constituye en un *YOTRO*, capaz de establecer su diferencia e interpelar posiciones hegemónicas.

b) Cuerpo

Con respecto a la noción de cuerpo la entendemos en este trabajo en el sentido de Nietzsche quien, a diferencia de Hegel, invierte las posiciones anteriores tradicionales que diferenciaban entre materia y mente e independiza al cuerpo de la subordinación de la gran razón (*Geist*). En la primera parte de su libro *Also sprach Zarathustra*, en el capítulo titulado “De los despreciadores del cuerpo” (“*Von den Verächtern des Leibes*”)³, Nietzsche invierte las posiciones que constituían una dicotomía entre materia y mente y produce e instrumentaliza a la

3 “Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du ‚Geist‘ nennst, ein kleines Werk- und Spielzeug deiner großen Vernunft. ‚Ich‘ sagst du und bist stolz auf dies Wort. Aber das Größere ist – woran du nicht glauben willst – dein Leib und seine große Vernunft: die sagt nicht Ich, aber tut Ich. [...] Hinter deinen Gedanken und Gefühlen, mein Bruder, steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser – der heißt Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er. [...] Das schaffende Selbst schuf sich Achten und Verachten, es schuf sich Lust und Weh. Der schaffende Leib schuf sich den Geist als eine Hand seines Willens” (Nietzsche [1883–1885]/1994: 34–35. Énfasis R. C.).

razón (*Geist*) en función de su voluntad (*Wille*). El cuerpo (*Leib*) es la razón mayor (*größere Vernunft*) que, según Nietzsche, no sólo “dice yo” sino que lo “hace”. Con otras palabras, gracias a la posibilidad de ser activo, al cuerpo (*Leib*) le corresponde la tarea de crear y de construir la identidad, una actividad que – sobre este trasfondo nietzscheano – será evidentemente *performativa*. El cuerpo (*Leib*) en el sentido que Nietzsche le da, se separa de la idea de acoger el alma en una materialidad corpórea y marca su inicio como categoría performativa que ya “no dice el yo, sino que lo hace” en tanto actúa. Este concepto de cuerpo nietzscheano se refiere a un cuerpo capaz de crear su propia razón, que está consciente de sí mismo, de su materialidad y de su voluntad: nos encontramos frente a una concepción de cuerpo que no se subordina a ningún orden superior, ya sea ésta la razón o la moral.

Este concepto de *cuerpo* lleva consigo una *identidad performativa* y no se entiende más exclusivamente como portador o traductor de alguna información determinada. Se trata de un cuerpo cuya presencia *performática* se ha radicalizado de tal manera que los paradigmas y estereotipos tradicionales que lo constituían no sólo se cuestionan a través de dicha *identidad performativa* sino que hasta cierto punto se descartan, transformándose radicalmente. *El cuerpo diferente no es sólo medio de representación sino un dispositivo, una categoría operacional*. El cuerpo, así entendido, será un *territorio-cuerpo*, una “cartografía representacional”, “escenificación de sí mismo y punto de partida de un proceso de significación y diseminación” y no más una “estructura subordinada”, será *cuerpo-escritura*, “*Körperschrift*” (de Toro 2006: 226).

c) Hospitalidad / Hostilidad

El uso que hacemos del concepto de hospitalidad se basa en la discusión que de él hace Derrida en su libro *La hospitalidad* (2000/⁸2021). Ya en sí, la palabra hospitalidad conlleva un doble significado. Puede ser “la persona alojada en casa ajena” o bien la “persona que hospeda en su casa a otra”. Es decir, la hospitalidad se da o se recibe, se le ofrece al extranjero o al otro y, “lo otro en la medida misma que es *lo otro*, nos cuestiona, nos pregunta” (Derrida 2000/⁸2021: 7). Precisamente es este cuestionamiento (del *logos*) el que introduce una inquietud, un malestar. Al hacerlo, al aceptar el cuestionamiento, el acogido muestra la vulnerabilidad del anfitrión. Derrida dice también, que la hospitalidad sólo es tal cuando se ofrece como un *don* (*Gabe*). Una vez que ella se convierte en pacto, la hospitalidad deja de serlo y se convierte en un contrato, según el cual, el acogido deberá cumplir las leyes del anfitrión. Ahora bien, la hospitalidad – al mismo tiempo – se posibilita, según las *Leyes de hospitalidad*. Siendo esto así, la

hospitalidad concreta, la *hospitalidad efectiva*, para poder ofrecerse como un *don*, debe infringir estas Leyes; las debe transgredir, convirtiendo de esta forma a este fenómeno en un acto simultáneamente antinómico, contradictorio e inseparable el uno del otro. De lo anterior resulta que el cuestionamiento y la infracción de las leyes produzcan al mismo tiempo una hostilidad que irá siempre acompañada de la hospitalidad, por eso, cuando esta última se ofrece como *hospitalidad concreta*, como *hospitalidad efectiva*, se verá siempre acompañada de su contraria. El extranjero que pide hospitalidad, lo debe hacer siempre en una lengua ajena a la suya, y ya en esta incipiente relación nos encontramos con un primer acto de imposición (de violencia). El anfitrión y el acogido son *huéspedes* del lenguaje. Esto nos lleva a reflexionar sobre la palabra hospitalidad en sí y Derrida concluye que mejora sería hablar de *Hostipitilidad* (Derrida 2000/⁸2021: 49).

Es en este sentido doble, de anfitrión y enemigo, que entenderemos la hospitalidad en este trabajo y por ello usamos la aglutinación de las palabras “hospitalidad” y “hostilidad”.

2. *Cobra* o la hostilidad del cuerpo

La novela *Cobra* (publicada en 1972) de Severo Sarduy es un buen instrumento para ejemplificar cómo se viene redefiniendo el cuerpo en la literatura del último tercio del siglo XX.

Esta novela se puede leer en un primer plano como la crónica de la metamorfosis corporal de la protagonista Cobra, personaje travesti, cantante de cabaret del “Teatro Lírico de Muñecas”. El principal problema que tiene Cobra y la razón por la cual se inicia su calvario de mutaciones, radica en un “defecto” corporal: sus pies son enormes, según él, y están desproporcionados en relación con el resto de su cuerpo. Con el fin de reparar esta situación, Cobra somete sus pies a un maltrato que, en el transcurso de la lectura, representa solamente un aviso de lo que después sucederá con él mismo, con el resto de su cuerpo. La novela inicia en *medias res*, directamente con la descripción del automartirio de sus pies:

Los encerraba en hormas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas groseras. Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábiga los rodeó con ligaduras [...]. (Sarduy 1999: 427)

Hasta este punto el lector todavía no sabe que esas torturas se han aplicado a distintas personas ni tampoco que es la forma de construir a las muñecas – como el título “Teatro Lírico de las Muñecas” de este primer capítulo podría sugerir –.

Dicha descripción es solamente la expresión de una gran insatisfacción corporal que en un párrafo más adelante se declara abiertamente: “De qué me sirve ser la reina del Teatro Lírico de las Muñecas, [...] si a la vista de mis pies huyen los hombres y vienen a treparse los gatos?” (Sarduy 1999: 427). Analizándolo de otra forma, la tortura física a la que se somete Cobra puede entenderse metonímicamente como el sufrimiento psíquico-social al que su *alteridad* lo *condena* cuando permanece en un sistema conservador e intolerante. El cuerpo se le aparece como una imposición, una cárcel que le es hostil a sí mismo.

En términos generales se podría decir que la novela es la historia y aventura de un cuerpo que debe ser transformado pero que no reconoce un lugar de acción preciso. El contraste corporal al que Cobra se enfrenta es dramático para él; sus pies están muy enfermos – se están casi pudriendo – y el resto de su cuerpo, al contrario, aún es bello:

[...] [tenía] grietas en el tobillo, urticaria y luego abscesos subiendo de entre los dedos, llagas verdinegras en la planta. [...] Los invadió una erupción blanca, una escarcha que iba ascendiendo, sarna arborescente que formaba en los tobillos dibujos coptos [...]: los pies de Cobra iban al caos. [...] mientras más se pudrían los cimientos de Cobra, más bello era el resto de su cuerpo. (Sarduy 1999: 445–447)

Como podemos ver, el cuerpo de Cobra no se puede considerar como un organismo estable, más bien, a través de él se narran y ejemplifican sus transformaciones. Al inicio tenemos a Cobra como la cantante del Teatro Lírico, después se transforma en una enana blanca, su tercera metamorfosis lo lleva a ser miembro en una banda de motociclistas que viajan al Oriente con el fin de practicar un rito de iniciación erótica; la cuarta alteración lo lleva a ser miembro en una banda de lamas tibetanos con características hippies que se drogan y tienen relaciones sexuales en los barrios bajos de Ámsterdam. De igual manera, Cobra está siempre siendo uno de los candidatos a una operación transexual que debería dirigir el Dr. Ktazob (también llamado Cadillac) y quien, al mismo tiempo, es traficante de drogas en Marruecos. Por último, en su sexta transformación, vemos a Cobra como un turista que recorre un país que es una especie de imitación de la India. Durante sus viajes y transformaciones otros personajes, la Señora y Pup, acompañan a Cobra.

Paralelamente a todas las transformaciones físicas que Cobra sufre, como producto de una insatisfacción identitaria-corporal, la novela no tiene ningún lugar fijo de acción, no existe una topografía específica y delimitada. La acción se rige más bien dentro de una cartografía corporal (pies, boca, sexo, espalda) situada dentro del texto, convirtiéndose por lo mismo en un *territorio-cuerpo* en *cuerpo-escritura*. Un ejemplo de ello lo tenemos a continuación:

Del pene brotan dos ríos – tu piel es un mapa –: uno, impetuoso, asciende por el lado derecho del cuerpo, ronco, arrastrando arena – te cubro de yeso, con tinta negra y un pincel finísimo te dibujo, ascendiendo por el lado derecho, en un torrente que con mi respiración crece, engarzadas unas en las otras, las consonantes –; el otro manso, claro, sube por el costado izquierdo, lentas espirales verdes, algas en los meandros, rumor de polen cayendo, transparencia – te dibujo las vocales. (Sarduy 1999: 560)

En este pasaje el narrador está describiendo – y materialmente dibujando – el cuerpo de Cobra como un microcosmos natural en el que el lado derecho le corresponde a lo masculino y el izquierdo a lo femenino. De esta forma se puede afirmar que el narrador está creando un cuerpo a través del lenguaje y de la pintura. El cuerpo, convertido en lenguaje, es una *encarnación* pero no en el sentido del alma que se asienta u ocupa una materia llamada cuerpo, sino como *territorio-cuerpo* que es simplemente *materialidad* de expresión performativa (Butler 2007).

Por otra parte, el espacio en el que la acción de la novela ocurre no es sólo físico (corporal o topográfico), sino que es al mismo tiempo infinito. En ocasiones es el espacio cósmico, en otras es el espacio espiritual hindú; a veces es el escenario de representación del teatro/burdel, a veces sólo el sueño. De esta forma la novela presenta una relación (y un relato) de un viaje desde Occidente hacia los conceptos de vida y muerte en Oriente. De la misma forma, el título de la novela alude a diferentes temas y polifonías:

- a) La cobra “es la serpiente sagrada de la India” (Alberca Serrano 1981: 306); en el simbolismo cristiano significa el mal, la pérdida del Paraíso; es también un “totem sexual” y el animal “más abyecto” (Alberca Serrano 1981: 306).
- b) “Cobra” puede ser también una referencia sexual, puede ser falo o vagina (como el protagonista) dependiendo de la perspectiva (Alberca Serrano 1981: 306).⁴
- c) “Cobra” alude a “cobrar”, es decir, a “recuperar” (Alberca Serrano 1981: 307). En este sentido se puede decir que en la novela se recupera la actitud lúdica del lenguaje, sin la finalidad productiva de significado y sin el fin de transmitir un mensaje unívoco. Asimismo, puede entenderse como la recuperación del cuerpo (que se *recobra*).

4 Por otro lado, partiendo del análisis que Deleuze y Guattari hacen del “cuerpo sin órganos”, esta serpiente se podría comparar con la boca del anoréxico que tiene, en forma comparable, una función doble y contradictoria: “La boca del anoréxico vacila entre máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma)” (Deleuze/Guattari 1985/2010: 11).

3. El huésped o la hostipitalidad del cuerpo

El huésped (2006) de Guadalupe Nettel sugiere en forma altamente sutil una reinención del concepto de sujeto, de “ser humano” y asumirlo como un estado identitario *diferente* (en el sentido de *différance*) en el que el *yotro* encuentra acogida, su morada, en donde se le ofrece una hospitalidad absoluta inmune a la alteridad. Es la historia de una niña que en su interior acoge a La Cosa, un ser (imaginado o real) que la inquieta con su presencia y exigencias (por ejemplo, la de comer chícharos, algo que Ana detesta) y que algún día se apoderará por completo de ella. En qué forma, no lo sabemos, pero será un *desdoblamiento*.

Ana, la protagonista y narradora, acoge a La Cosa incondicionalmente, le ofrece una morada en su cuerpo, en su lenguaje y en tanto la menciona, la recuerda y actualiza en su *hic et nunc*. Con ello se vuelve presente y su existencia es simultánea a la propia, ella cuida y da lugar a La Cosa, es decir, le es hospitalaria: su cuerpo es al mismo tiempo su casa y su rehén. La identidad e integridad de Ana, su cuerpo, su alma, su lenguaje se abren a La Cosa, se abren a la alteridad y a la hospitalidad y, por tanto, se desestabilizan mutuamente. La una es la otra y viceversa, simultánea y constantemente.

Cabe preguntarse si la presencia de La Cosa es un asedio a la protagonista; si es su parásito o si establece con ella una relación simplemente *hospitalaria*, como un paciente en el nosocomio a la espera de su *recuperación*, de su desdoblamiento. Al parecer, La Cosa pretende una recuperación del *cuerpo protagónico*, escapar del espacio virtual onírico y mental en el que se encuentra e *incorporarse* a la materialidad del mundo, alcanzar esa meta *corpórea* que le ha fungido como guía espectral/espiritual durante todo su hospedaje interno. La Cosa ES un asedio constante a la realidad cuerpo externa de Ana, es la representación violenta de su otredad. Un ejemplo de ello, quizás banal pero cotidiano, ocurría casi todas las mañanas durante el desayuno antes de ir a la escuela: La Cosa derramaba “el vaso de leche sobre el mantel de la mesa” (Nettel 2006: 18) y hacía sentirse avergonzada a Ana porque era “un accidente repetido” (Nettel 2006: 18) incontrolable para ella. Ana está consciente de que el dominio de La Cosa, a partir de la pubertad, empieza a florecer con mayor intensidad, comienza a temerle y temerle asimismo a la muerte para no dejar de ser ella misma, para no “[c]ederle el lugar a La Cosa” (Nettel 2006: 27), para que no irrumpa en su mundo material. Su temor no es infundado ya que La Cosa ya había matado a su hermano Diego justamente cuando ella tuvo su primera menstruación; cuando la primera sangre de Ana fluye, este fluir se lleva también la vida de su hermano; será también la primera vez que no derrame la leche en el desayuno (Nettel 2006: 42). A partir de entonces, La Cosa deambulaba en sus sueños “por lo pasillos interminables” de

la casa “entre olor a basura y chillidos de ratas” (Nettel 2006: 41) y Ana descubre que para localizar a La Cosa sólo había que mirarla a ella, a Ana, fijamente a los ojos “cuando se le nublaba la vista” (Nettel 2006: 41–42).

Días antes de la muerte de su hermano Diego, Ana percibe la aparición de un moretón en la muñeca de su hermano, una especie de dibujo que al inicio Ana no supo descifrar, pero que después de una visita fortuita al hospital oftalmológico descubre como escritura en el lenguaje de los ciegos, en Braille, y concluye que La Cosa cifra sus mensajes en este sistema y que por ello seguramente deberá ser ciega también. Ana teme que en caso de que La Cosa se apodere totalmente de ella, de que La Cosa tome su lugar, su destino final sea la ceguera y la única prueba de su existencia sería entonces su propia memoria (Nettel 2006: 51). Como ya se mencionó, la muerte de Diego la marcó literalmente La Cosa; una especie de mordida que le dejó una marca escrita en Braille: el nombre Ana escrito en forma inversa. A partir de ese momento, Ana supo que La Cosa se apoderaría de ella. Ese temor vendrá a cumplirse cuando Ana conoce a Madero, un ciego que habita el inframundo del Metro capitalino. Por esos días, ella se percata que la presencia de La Cosa en su cuerpo ya no es simplemente el eco de una voz interna, La Cosa se está apropiando del *territorio-cuerpo* y lo va modificando:

Cada día se nota más, pensé. En el espejo, mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volvería a tener. No era mi rostro ya, sino el del huésped. [...] Al mismo tiempo, descubría con asombro una sensualidad nueva. Mis caderas y mis pechos, antes totalmente pueriles, eran cada vez más prominentes, como si los dominara una voluntad ajena. Poco a poco, *el territorio pasaba bajo su control*. (Nettel 2006: 124. Énfasis R.C.) [...]

La Cosa quería ocupar mi vida, apropiarse de mis costumbres, quería tener en su poder el contacto con el mundo exterior. (Nettel 2006: 127)

Con esta experiencia, Ana reconoce que en realidad nunca ha sido un sujeto independiente, se pregunta a quién le pertenecerían los recuerdos y cuál sería su verdadera identidad (Nettel 2006: 128).

Gracias a que Ana asume un trabajo en un Instituto para Invidentes conoce a El Cacho. Éste le mostrara aspectos desconocidos tanto de su mundo externo como de su yo interno. Él será también su Virgilio (Nettel 2006: 70) durante sus recorridos por el Inframundo de la Ciudad de México, un mundo poblado por indigentes y marginalizados, por limosneros y vagabundos. En este mundo, sus habitantes reconocerán en Ana abiertamente que ella es dos: una presente y una que pocas veces *salta a la vista*. El viaje que realiza fuera de su cotidianidad se convierte realmente en un viaje de reencuentro consigo misma y de aceptación de su dualidad. La Cosa que había estado reprimida por un tiempo y que aún en los momentos en los que Ana deseó que apareciera no lo hacía. Al final, el Cacho

será el Virgilio que la habrá llevado a su propio Inframundo, el de Ana habitado por La Cosa, para que sus identidades se reconciasen y compartieran sin conflicto su cuerpo, interna y externamente. Finalmente, quien anteriormente era un huésped indeseable y hostil se convierte en un reconocido habitante y usuario de un cuerpo compartido.

Con ello vemos claramente que una supuesta hospitalidad intencional ofrecida a La Cosa no lo era en realidad. Nos encontramos con que más certeramente podríamos hablar de una relación recíproca e intermitente entre una latente hostilidad (por parte de La Cosa hacia Ana) y de una pretendida e intencionada hospitalidad (de Ana hacia La Cosa). Es decir, tenemos la simultaneidad e inmediatez de ambas posiciones que a la vez se condicionan a sí mismas. Esto es, la voluntaria acogida que Ana le ofrece a La Cosa hacia el final de la novela se puede entender como la aceptación del Otro en su totalidad, aún sabiendo que ese Otro puede (podría o podrá) apoderarse del *territorio-cuerpo* propio; en sentido figurado, La Cosa podría expropiarle el cuerpo a Ana. Aceptar esto empero implicaría para La Cosa, que ella asumiera esa misma postura – en cuanto expropiadora – para con Ana y así de esta forma exponerse, abrirse hacia la otredad de Ana y arriesgarse ella misma a una nueva expatriación y absorción (o fusión por absorción) del hospedaje en ese *territorio-cuerpo*.

Esta relación *subjativa* (en el sentido de sujeto y de sujeción) interaccional y perenne sólo será posible aceptando un acuerdo ético en un estado social o identitario pre-originario, en el que el Otro del Otro sería para sí mismo un *yotro* constante dentro de la *hostipitilidad*.

El huésped de Guadalupe Nettel puede, entonces, entenderse como el intento por redefinir la categoría de subjetividad, entendiéndola como *hostipitilidad*, desde la perspectiva de un acto poético, desde la poesía y el arte, ambos altamente sensoriales, como los aguzados sentidos restantes que asumen el control bajo el mando de la ceguera.

Las historias de Ana y La Cosa pueden interpretarse desde múltiples perspectivas y llevarnos a diferentes conclusiones o especulaciones. Por ejemplo, si suponemos que Ana está enloqueciendo poco a poco porque siente o sabe que se quedará ciega algún día, si sufre de alguna psicosis, i.e., de una especie de personalidad múltiple o, si todo es simplemente una alusión o un sueño diurno de Ana.

A los ciegos no debe tratárseles como si fueran huéspedes de este mundo o de la sociedad, son parte de él tanto como los videntes. Ser discapacitado es simplemente una forma *diferente* de ser.

Bibliografía

- Alberca Serrano, Manuel. 1981. *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Universidad Complutense de Madrid: tesis doctoral.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. 1985/⁶2010. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona et al.: Paidós.
- Derrida, Jacques. 2000/⁸2021. *La hospitalidad*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso.
- Nettel, Guadalupe. 2006. *El huésped*, Barcelona: Anagrama.
- Nietzsche, Friedrich. 1883–1885/1994. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, en: idem: *Das Hauptwerk*. Band III, München: Nymphenburger: 3–363.
- Sarduy, Severo. 1972/1999. *Cobra*, en: ídem. *Obras completas*. Tomo 2, Madrid/Barcelona/Lisboa/París/ México et al.: Ediciones Unesco: 427–584.
- Todorov, Tzvetan. 1982. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris : Seuil.
- Todorov, Tzvetan. 1982/1987. *La Conquista de América. El problema del otro*. Trad. Flora Botton Burlá, México: siglo XXI.
- Toro, Alfonso de. 2006. “Hacia una teoría de la cultura de la ‘hibridez’ como sistema científico ‘transrelacional’, ‘transversal’ y ‘transmedial’”, en: Alfonso de Toro (ed.), *Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica*. “Hibridez” y “Globalización”, Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert: 195–242.

Jorge Estrada Benítez

Universiteit Leiden/Berlín

La poética paranoica de “Ningún Lugar Sagrado” de Rey Rosa: mimesis postcolonial reflejada en cuerpos discursivos

Mientras más se aleja uno de lo conocido y de lo inmediatamente cotidiano, más grandes se vuelven las posibilidades de encontrarse en contextos que se vuelven confusos, ambivalentes o tan oscuros que uno puede experimentar un shock cultural. A partir de ese hiato en la experiencia, toda una gama de reacciones se vuelve posible. Uno puede rechazar lo distinto, sentirse fascinado por lo nuevo, o adoptar una posición ambigua y quedarse vacilando entre marcos interpretativos, como si a uno lo hubieran sorprendido bajo el marco de la puerta con un pie afuera y el otro entrando a un nuevo espacio. Esa clase de postura incómoda es justamente lo que proyecta el cuento “Ningún Lugar Sagrado” (1998) del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa.

Este relato se desenvuelve sobre un diván con un monólogo que a veces permite reconstruir las preguntas elididas de una psicoanalista, pero que trata principalmente sobre un guionista guatemalteco. El protagonista contactó a una analista porque dice tener un problema con la escritura, con sus guiones: “Bueno, eso es parte del problema. Ya no quiero escribir, pero no sé qué hacer en vez. ¿Poder? Supongo que sí. No, nada de lo que he escrito ha llegado a producirse, pero casi” (Rey Rosa 1998: 267). Las preguntas sobre poder escribir y sobre poder llevar lo escrito a la pantalla con una producción cinematográfica dan la impresión de pertenecer a una conversación cotidiana. Sin embargo, después de varias sesiones de terapia, las ideas de “poder” y “producir” adquirirán otros matices. El relato va urdiendo una red semántica que nos lleva hasta preguntas sobre la capacidad del protagonista de realizar lo escrito/pensado y sobre su capacidad de discernir qué tan cercanas a la realidad son las imágenes que produce su imaginación. La escritura se perfila así como un componente crucial en un problema sobre el conocimiento y su relación con la realidad porque, como explica más adelante el protagonista, “[d]esde que escribo guiones me entró la paranoia” (Rey Rosa 1998: 279). Al escribir e imaginar mundos ficcionales, le

cuesta trabajo dejar de ser acechado por ideas que no concuerdan con su contexto actual, ideas que provienen de otro espacio cultural y que se sobreponen con su día a día.

Este desface es parte de la experiencia migratoria del personaje. Al mudarse de Guatemala a Nueva York, el protagonista deseaba dejar atrás un entorno en el que la violencia estaba tan extendida que, más que amenaza, se considera como una certeza probabilística. Ante un entorno hostil, amenazante y violento, el planteamiento más realista es la paranoia; la paranoia funciona en ciertos contextos sociohistóricos, como el centroamericano, como una estrategia consciente para sobrevivir (La Haije 2021: 77, 79). La paranoia es entonces una desrealización positiva que sirve como herramienta cognitiva para lidiar con un entorno hostil, pero que en otros contextos sería inapropiada o inadecuada. Por eso, para lidiar con los efectos de la movilidad física, como la migración, y para lidiar con ese movimiento mental centrífugo que es la paranoia y que se ha vuelto a primera vista innecesario, el protagonista buscó la ayuda de la psicoanalista: “Por absurdo que parezca, yo no podía pensar en otra cosa que en venir a contarle todo esto, como si todo me pareciera tan irreal que sólo con su ayuda podría darle algún sentido” (Rey Rosa 1998: 287). La perspectiva de la analista debe estabilizar el mundo vacilante del protagonista o por lo menos trocar la certidumbre de una violencia futura por el orden y seguridad de su nuevo contexto. El método que utilizan, no obstante, resulta contraproducente. Intentan sacar un clavo con otro clavo. Intentan contrarrestar el movimiento migratorio y el movimiento mental paranoico con la asociación libre y una poética digresiva que en conjunto sólo terminan por minar el orden simbólico que representa la mirada clínica, externa, y sobria de la analista y de su lado del mundo.

En lugar de plantear un sentido estable y unívoco con la ayuda de la terapeuta, el protagonista, como veremos, termina desarticulando todo discurso. Su paranoia llega a sobrepasar los límites médicos y psicológicos y se vuelve una labor poética con implicaciones metanarrativas. La poética paranoica despliega alrededor del mismo hecho versiones alternativas que al principio uno podría descartar catalogándolas como ilusiones de una mente intranquila. Sin embargo, el flujo digresivo va minando subrepticamente la mirada estable del sentido común. Al moverse entre diferencias, la paranoia despliega series paralelas que explican pero que nunca terminan por determinar un evento.¹ Por eso, la

1 El énfasis de la paranoia en el movimiento de la diferencia nos lleva al posestructuralismo y permite tratar las variaciones paranoicas como efectos de sentido deleuzeanos. El sentido es aquello que uno “quiere decir” en un contexto específico y representa la dimensión lingüística que pone en acuerdo la designación, la significación, y las

paranoia no refiere en esta exploración a una psicosis que se medica y trata, sino a los mecanismos de reconfiguración de un mundo inherentes a la paranoia. El paranoico se ve siempre confrontado por la diferencia entre significado y signifiante y, como no deja de vacilar ni quita la mirada de la arbitrariedad del signo, sólo posee una materialidad que no refiere a nada y que al mismo tiempo refiere a toda una dimensión material interconectada, a todas las letras sin significado (Labbie et al. 2020: 137). Esta duda es lo que la poética paranoica pone en juego para representar a un individuo proto-cartesiano o alter-cartesiano que no puede darle contornos inteligibles al mundo, pero sí se posiciona frente a la modernidad en términos narrativos.

Con el siguiente análisis de “Ningún lugar sagrado” de Rey Rosa pretendo resaltar esta discusión metanarrativa que reflexiona sobre órdenes simbólicos y que además presenta una estética que pugna por dejar atrás la fragmentación, hibridación, y heterogeneidad posmoderna. En la poética de la paranoia de Rey Rosa hay quizá un gesto “metamoderno” (Vermeulen et al. 2010), pues la duda sobre los grandes relatos no lleva a pura disolución de fundamentos, sino tiene momentos que buscan afirmación intermitentes y siempre tentativas. Esta paradoja sobre una afirmación intermitente puede sonar obscura, pero sólo intenta dar cuenta de lo que anuncia el título del cuento con ese “lugar sagrado”. Esta paradójica afirmación que minimiza su propio valor afirmativo es justamente lo que examinaré en las siguientes páginas ordenando la discusión en cuatro

valoraciones de un Yo (Deleuze 1969: 22–25). Este fenómeno lingüístico es más común de lo que parece y Schrott lo define así: “El sentido es una unidad de semántica textual que incluye la designación y el significado y, al mismo tiempo, se sitúa más allá de ambos. Esta dinámica proviene del hecho de que los entornos del hablar interactúan con la designación y el significado, y esta interacción produce una riqueza semántica que es emergente y va más allá de sus componentes. Esta semántica emergente a menudo incluye no solo un sentido, sino varios, que aquí denominamos ‘efectos de sentido’ (Schrott 2021: 23). Esta variación es justamente lo que uno trata de rectificar cuando no entiende y pregunta a alguien: ¿a qué te referes con la oración X?” Esta pregunta y sus respuestas pueden repetirse al infinito con reformulaciones que intentan dar a entender lo que uno quiere decir en una situación. Este fundamento situacional hace del sentido un evento en el que el lenguaje extrae del sinsentido un sentido (Deleuze 1969: 206). Los efectos de sentido se observan más claramente cuando el lenguaje se vuelca sobre sí mismo y se desplaza por el sinsentido (Bowden 2011: 26). Esto quiere decir que las variaciones no son correctas o incorrectas, sino que plantean diversos acercamientos modales a un mismo evento, es decir, cada sentido implica un marco interpretativo (aunado a una situación o mundo) en el que tienen sentido.

partes y una conclusión. Primero traeré a la luz los contextos en los que puede surgir la certidumbre añorada por el paranoico. En la segunda parte me centraré en la idea del poder. La tercera parte discute las variaciones paranoicas. La cuarta parte menciona brevemente un *embodiment* que surge de la paranoia. Por último, la conclusión perfila una estética que hace el mundo intermitentemente legible.

1. Contextos que dan sentido: Religión, cosmopolitismo, psicoanálisis, seducción

A pesar de que el título niega cualquier esperanza y condena al protagonista a un purgatorio, él no puede evitar sentir y buscar: “una fuerza benéfica, o algo, no sé, un espacio donde todo cabe, donde todo se convierte en bueno” (Rey Rosa 1998: 270). Esa búsqueda de seguridad en un entorno marcadamente hostil es el tema central del relato y lleva al protagonista a aventurarse y atravesar espacios físicos, mentales y simbólicos. En el relato hay tres espacios que conllevan una promesa de orden y son la religión, el cosmopolitismo ilustrado y el psicoanálisis.

La religión representa para el protagonista una promesa pasada:

De adolescente era bastante religioso. Me interesaba la mística. Mucho. Hasta soñaba con ser santo. ¿Puede creerlo? Ahora aspiro a ateo. Es irónico. A veces me parece que la santidad, por absurdo que suene, es la única salida. El desprendimiento, la ascética. Huir del mundo. Pero tal vez es imposible huir, y por eso estoy aquí. (Rey Rosa 1998: 268)

El lugar sagrado es inalcanzable, un espacio fuera del espacio que promete armonía y que representa también la nostalgia por la sencillez de la infancia. Este lugar, al que se accede por medio de la religión, implica un proceso paranoico al que el protagonista alude cuando dice: “A veces sufro recaídas, y sin darme cuenta me pongo a hablar con alguien, sí, entre comillas” (Rey Rosa 1998: 270). La figura de un dios que tiene todas las respuestas y todas las explicaciones para un mundo que no se logra entender equivale a un régimen despótico paranoico en el que los signos están entrelazados pero su significado está ligado a esa visión divina inaccesible, a ese “alguien” que dicta normas o leyes (Deleuze 1980: 142). El creyente paranoico trata de acercarse a ese marco interpretativo divino al hablarle. Si pudiera acceder a los designios divinos o la providencia, por ejemplo por medio de una unión divina, entonces ya no tendría que interpretar ni huir, sino que alcanzaría ese lugar sagrado y como profeta tendría delirios de acción (Deleuze 1980: 156). Sin embargo, este camino de la mística o el de la ascética le están vedados al protagonista. Lo religioso es parte del pasado porque él se mueve hacia una secularización del mundo y se comporta como un moderno.

La modernidad como proceso de secularización se entiende según Blumenberg como un intento por postular o entender los esquemas cognitivos o las formas dentro de las que se mueve el pensamiento y se adapta a un mundo contingente (Blumenberg 1966: 113).

Esta secularización está relacionada con la caracterización del personaje como un cosmopolita. En la primera sesión, el protagonista reconoce en el consultorio una pintura expresionista de Twombly, además elogia el alumbrado, y también reconoce una alfombra marroquí que lo lleva a contar que vivió:

una temporada en Fez, hace años. Sí, un país encantador, aunque a veces es difícil, usted sabe, el islam. Sí, por supuesto. No. Marruecos está lleno de judíos. Antes los había más. Muchos se fueron a Israel, pero últimamente han regresado, parece que los discriminan. Porque tienen rasgos, costumbres africanas. Comen con las manos y se sientan en el suelo. Absurdo, sí. Racismo. Pero no quiero irme por las ramas, no soy judío ni musulmán. Y hago todo lo posible por no ser demasiado cristiano. (Rey Rosa 1998: 268)

Al reconocer el arte que decora el consultorio y hablar de sus viajes el personaje se muestra como un cosmopolita con suficientes experiencias como para ser crítico y discernir cómo las diferencias culturales muchas veces llevan a la discriminación. El tema del racismo se mantendrá latente durante todo el relato y volverá a salir al final plenamente a la luz, pero por el momento estos viajes nos muestran que el cosmopolitismo presupone dos elementos cruciales. Por un lado, tenemos un mundo que ha sido cartografiado y vuelto un espacio homogéneo que una élite con medios suficientes puede transitar libremente. Por otro lado, el cosmopolita ha cultivado su capacidad para identificar e intercambiar sus opiniones sobre el arte, su perspectiva es universalista y se fundamenta en una idea de razón común a toda persona.

Sin embargo, el cosmopolitismo no equipa al protagonista con las herramientas necesarias para escapar de las imágenes mentales que lo acechan y que le roban la certeza de la razón. Por eso, se encuentra – de manera un tanto irónica – nuevamente en un régimen paranoico, en una “recaída”, pues sin darse cuenta otra vez se puso “a hablar con alguien, sí, entre comillas” (Rey Rosa 1998: 270). Pero este régimen paranoico es distinto. La duda recae sobre el inconsciente. Los esquemas de la propia mente y el marco interpretativo que podrían estabilizar las ideas vienen del discurso médico representado por la terapeuta: “Bueno, supongo que aquí dentro estoy seguro. Gracias, un té está bien. En el diván, en el diván. [...] Ya sé que cree que deliro, y es posible que delire, pero lo de ese tipo no es paranoia, doctora” (Rey Rosa 1998: 285). El protagonista intenta hacer del consultorio ese lugar secularizado en el que todo es armonía, así que en lugar de ascética o misticismo la psicología permite trabajar lo reprimido, hacer de la

mente un lugar sagrado. Al darle forma a su mente el protagonista entraría a un régimen de signos pasional, en el sentido de que hay un proceso de subjetivación y la armonía se da por medio de ideas conceptualizadas y sensaciones encauzadas por un sentido común o, en el peor de los casos, por otros afectos (Deleuze 1980: 150–151). Sin embargo, contrario a su aparente intensión, esas ansias de ser una persona razonable cosmopolita, ascética, o con salud mental son trastocadas irónicamente. Su paranoia funciona como herramienta narrativa con la que se desestabiliza cualquier marco interpretativo, se contraponen historias, y se conjuga un destino en el que la subjetivación lleva a la violencia y aleja del sentido común.

En este respecto hay tres momentos claves para entender cómo la poética de la paranoia subvierte los discursos y en lugar de estabilizar el mundo se regodea en postular diversos marcos interpretativos o series de signos que remiten a otros signo y se vuelve un sistema semiótico errante. Estos tres momentos son, primero el inicio del relato que pone de relieve la relación entre poder y discurso; en segundo lugar, la referencia al asesinato del obispo Juan Gerardi en 1998 y la figura del despota que es pura materialidad a interpretar; en la tercera escena vemos cómo el protagonista se ve obligado a actuar y, así, su paranoia pasa de ese régimen signifiante a un régimen post-signifiante y pasional, es decir, él da cuerpo a las versiones contrapuestas y paranoicas que asaltaban su mente y que terminaron por formar su subjetividad, como si la voz de ese dios, de la psicoanalista, del sentido común o de la violencia lo dominaran por un instante.

2. Poder y escritura

El poder da forma a esta subjetividad y desde el inicio del relato está ligado al conocimiento. Aquí cabe destacar que el protagonista, además de no poder producir sus ideas, siempre está en una posición desfavorable. La situación comunicativa en la que se inserta su monólogo es asimétrica: “Aló. ¿Clínica de la doctora Rivers? Gracias. Sí. Sí, doctora, quisiera ser su paciente. Si lo permite, desde luego” (Rey Rosa 1998: 267). Aunque parezca algo incidental, el protagonista, con un gesto de amabilidad, recalca su incapacidad de decidir, pide permiso para ser paciente. Pero su falta de autoridad no significa que no pueda crear. Sus momentos frente a la página en blanco, como vimos al inicio, son fructíferos aunque no tengan efectos, pues realizarlos en una producción de la industria cultural le resulta difícil. Esta distinción entre crear algo, tener efectos, y detentar poder se reafirma más adelante, cuando la doctora le dice que sabotó el matrimonio de su hermana al planear un secuestro con su cuñado y hacerlo quedar como un criminal:

Y todo eso por obra del subconsciente. ¿Mi relación con el poder? Bueno, la autoridad. Ya, doctora, pero si el poder, el poder político en este caso, la autoridad en Guatemala, es una representación del Padre con mayúscula, ¡desde luego que hay que matar al padre! (Rey Rosa 1998: 282)

La distinción entre autoridad y poder muestra la relación multifacética del personaje con el poder. Este poder abarca el discurso médico, lo político institucional, el poder soberano que causa, y la autoridad que decide qué es la norma y permite realizar lo imaginado en un film. La autoridad se desgaja entonces en el cuento en las dos dimensiones que identifica Agamben, es decir, en la autoridad que ratifica y valida, y en la autoridad del autor que actualiza o hace lo que el poder ya tenía en potencia (Agamben 2005: 76).

Más revelador en el fragmento anterior resulta la alusión al *Nom-du-père* lacaniano, pues demuestra el ímpetu subversivo del paranoico. El paranoico carece de código maestro o sistema interpretativo totalizante que le permita tener un pie estable en el mundo, pero su solipsismo – hay que enfatizar – no proviene de una incapacidad de percibir la realidad, sino que carece de certidumbre; sus afirmaciones carecen de legitimidad porque no cree que la percepción se pueda sedimentar como para dar lugar a la perspectiva del sentido común (Labbie et al. 2020: 136, 150). El paranoico representa un sujeto cartesiano incompleto, asolado por una duda que no puede disiparse por medio de lógica o un aparato perceptual común a todos. Carece de cualquier tipo de autoridad interna. Sin embargo, el sujeto paranoico se encuentra en el centro de los discursos sobre la modernidad. La paranoia es la incertidumbre previa a la secularización conceptualizada por Blumenberg (Labbie et al. 2020: 129). La paranoia es lo que está en pugna en la formalización kantiana de las experiencias posibles en el mundo y también está relacionada a ese cambio de paradigma representacional que va de las acciones épicas que crean nuevos inicios en el mundo hacia enfocarse en entender la singular de la mente. Este giro se ve en el caso del paranoico Schreber y en la contraposición entre el mundo medieval representado por caballeros andantes y su mística totalizante (Labbie et al. 2020: 128). Tan central es la paranoia para la modernidad, que no sólo nos lleva a personajes como don Quijote, sino que es el vacío que el científico sospecha y busca paranoicamente definir y luego legitimar en relación con un cuerpo de conocimiento más amplio; la paranoia incluso nos imbuye ese miedo de que el pasado nos acecha para repetirse, así que en aras del progreso y para contrarrestar ese miedo el pasado tiene que ser disociado absolutamente del presente y reprimido (Labbie et al. 2020: 135–138). En otras palabras, la paranoia también afecta a la historia y puede relacionarse con la idea ilustrada-humanista de la historia maestra de vida (Koselleck 1989) y

con la modernidad pensada en términos formales como mediación entre épocas y sus rupturas (Jameson 2002: 24). Dentro de este esquema la paranoia identifica un vacío en la abstracción y propone cómo llenarlo. Para las narrativas que dan sentido al mundo, esto vacío es crucial, pues la paranoia es necesaria para postular esa totalidad del proceso autorreferencial en el que se niega el pasado y se establece una actualidad (Jameson 2002: 40). Visto así, la modernidad entendida como evento que se crea así mismo por medio de la reflexión y determinación recíproca de sujeto/objeto (Jameson 2002: 52; 65–66) implica un momento paranoico y esta paranoia incluso pone en jaque este esquema dialéctico hegeliano y la idea de una narrativa autofundante.

La autoridad moderna depositada en la razón es la que define al mundo, pero es incapaz de alternar entre marcos interpretativos; la autoridad no puede imaginar, sino que estipula normas, y por eso no comprende la experiencia migratoria. Al hablar de la película que no ha podido producir dijo:

Era una película de acción. Una especie de film noir, pero situado en la selva, en Guatemala. Yo soy de allá. El Petén. Es un lugar maravilloso. ¿Ha estado en la selva? Es algo único. No sabe de lo que le hablo si no ha estado. La vegetación, la vida, la energía por todas partes. Sí, me entusiasmo al hablar de eso. En blanco y negro. Se suponía que yo iba a dirigirla, pero a última hora los inversionistas se echaron atrás. Sí, la inseguridad. (Rey Rosa 1998: 267)

El protagonista plantea al inicio que a la analista le resultará imposible entender la selva y quizá tampoco entenderá la idea de una violencia generalizada si no lo ha experimentado en carne propia. Por eso cualquier representación resulta maniquea, algo en blanco y negro. Un ejemplo que, como veremos, desarticulará esta representación “en blanco y negro” viene inmediatamente después, cuando él menciona que los inversionistas tuvieron miedo porque poco antes habían linchado a una fotógrafa norteamericana:

Estaba en un pueblecito, tomando fotos a unos niños. Alguien hizo correr el rumor de que era una ladrona de niños. Usted sabe, ha habido casos. Para casas de adopciones ilegales, o para prostíbulos especializados, y hasta dicen que han sido utilizados para suplir el mercado de órganos. Inconcebible, usted lo ha dicho. (Rey Rosa 1998: 267)

Estos rumores que tuvieron un fin fatal dan un ejemplo más de cómo, en las narrativas de Rey Rosa, la incomunicación termina en o es causada por violencia física y, al mismo tiempo, los entorpecimientos de la comunicación y la ambigüedad de sistemas semióticos son otra forma de violencia que juegan con lo indecible (Urbina 2017: 289, 294). Asimismo, la comunicación es violenta si se entiende como discurso que sirve para catalogar y dominar. Los discursos recaen de diversas maneras en los cuerpos, pero aquí además de esta relación

foucaultea entre poder y discursos vemos que una visión de mundo está en juego, pues qué exactamente es inconcebible, ¿que hayan linchado a la fotógrafa?, ¿que roben niños? o ¿que hayan pensado que la fotógrafa robaba niños? ¿a qué se refiere el paciente?

Comunicar lo inconcebible es la tarea del narrador paranoico y para ello verbaliza suposiciones y así intenta alejarlas de sí, de su cuerpo. Por eso, su relación con el poder soberano es engañosa. Dice someterse totalmente y acatar la voluntad de la analista, como si fuera una soberana silenciosa o durmiente con la que cerró casi un contrato social: “¿Un contrato verbal? Diga. ¿Sinceridad? Por supuesto, doctora” (Rey Rosa 1998: 268). Pero esta sinceridad se vuelve excesiva, indócil y tan enrevesada que termina por socavar cualquier autoridad.

Este paciente monologante siempre está minando la perspectiva de la doctora e implicándola en los acontecimientos. Por eso tematizó lo concebible para su terapeuta y dudó de la imparcialidad de la visión factual de la fotógrafa norteamericana. Ha habido casos de trata de menores. Incluso, en el plano de lo simbólico, la terapeuta es considerada cómplice del poder. El narrador coquetea con esta asimilación simbólica a lo largo de todo el relato y lo hace por medio de las reglas que le impusieron. Cuando la doctora propuso la asociación libre, él da entender que conoce el término, pero duda de la finalidad terapéutica y estabilizadora: “¿Asociación libre? Desde luego, sé lo que quiere decir, más o menos” (Rey Rosa 1998: 269). Este “más o menos” tiene quizá un tono de burla que se revela más adelante cuando, acatando al pie de la letra la orden dice: “Razonando así, yo a usted la situaría del lado del poder. Rivers, River’s, Del Río” (Rey Rosa 1998: 282). El protagonista la asocia con el dictador Ríos Montt. Por eso las digresiones se vuelven, argumenta La Haije (2021: 79–80), una resistencia a la censura. Nos llevan a una ambigüedad que nunca se disipa, pues no hay una voz fidedigna (La Haije 2021: 83–89). De esta manera, el paranoico atenta contra el contrato que selló la doctora al inicio, que es un contrato social con un soberano absoluto hobbesiano. Ella lo salvará del estado natural de violencia de todos contra todos, porque ella simboliza la fuente de la violencia constitutiva y la violencia que preserva lo constituido en leyes.

Sin embargo, la terapeuta no sólo promete salvación y protección ante una violencia generalizada, sino que también se la asocia con el imperialismo norteamericano:

¿Política? Claro que no me importa hablar de política. [...] No se vaya a ofender, pero creo que los norteamericanos tienen una asquerosa política exterior. Han hecho, siguen y mientras puedan seguirán haciendo barbaridades. Lo sé, por Guatemala. Ellos, ustedes, han financiado, planeado, supervisado, las famosas matanzas de indios, de estudiantes, de izquierdistas en los últimos treinta años. No sólo han dado las armas, han

fundado las escuelas donde han sido formados los dictadores, los especialistas, los asesinos y torturadores que han hecho todas esas barbaridades. Claro que no quiero decir que todos sean igualmente culpables. La prensa los tiene desinformados, es cierto, pero [...] (Rey Rosa 1998: 270–271)

Al traer a cuenta la injerencia del gobierno estadounidense en la historia de Guatemala, el guionista trastoca la imagen de la fotógrafa turista que es víctima de un malentendido y muestra otro tipo de presencia norteamericana en Guatemala. De esta manera, las digresiones del paranoico muestran un rasgo característico de la escritura de Rey Rosa, a saber, un alejamiento y acercamiento que revela contradicciones y diversos puntos de vista que no se pueden negociar (Jossa 2014: párrafos 1, 18). La búsqueda de una verdad histórica falla y en el espacio sólo encontramos un lugar donde se dan relaciones de poder (Jossa 2014: párrafos 5, 27), nunca aquel añorado “lugar sagrado”. Las digresiones ponen en duda cualquier perspectiva estabilizadora y cualquier autoridad.

Otra sospecha que recae sobre la analista como figura cercana al poder se puede observar cuando el guionista la confunde con un “oreja”, es decir, un agente del gobierno guatemalteco. Él estaba en su casa y sonó el teléfono con una llamada acosadora: “No sé por qué se me metió que podría ser usted. Lo cierto es que nadie habló” (Rey Rosa 1998: 285). La analista se parece al “oreja” porque escucha y en esa llamada el protagonista puede sentir el mismo escrutinio silencioso más allá del diván. Silencioso es el poder del soberano durmiente que no tiene que actuar porque su poder se ve reflejado en los actos de sus súbditos y en el mundo con sus normas, en la hegemonía a la que el paranoico no se puede apegar, sino que desbarata. Su imaginación irrumpe en ese silencio sin pronunciarse por nada.

Al final, con la última asociación, el nombre de Rivers se convierte en placer y olvido: Tienen sexo y la doctora ya no simboliza únicamente el poder político, sino “Lete, sí. El río. El olvido” (Rey Rosa 1998: 290). El deseo se transforma en otro intento de acceder a un lugar sagrado.

La asociación de ideas revela la unión entre poder y esa perspectiva, sobria, silenciosa, soberana y médica. Este entrelazamiento desemboca en imposibilidad, impotencia y placer. Sin embargo, en paralelo a la maquinaria psicológica, hay otra discusión en juego. Como vimos, la visión elidida de la analista fue minada por lo inconcebible, por ese desfase entre marcos interpretativos y posibilidades que se barajan de manera paranoica para sobrevivir en un entorno de peligro inminente. Al enfatizar lo inconcebible, el protagonista se niega a que su perspectiva oscilante sea totalmente patologizada y, al sacar a la luz tanto el

turismo como la injerencia usamericana en Centroamérica, se niega a que el trauma sea individualizado porque tiene causas sociales y geopolíticas.

Esta reacción casi psicótica refleja una identidad puesta en crisis por ser testigo de un verdadero apocalipsis, una realidad y una maquinaria que impulsa la aniquilación (Fanon 1963: 183). Esa psicosis se vuelve entonces negociación y desfase entre ordenes simbólicos y sólo en este desfase (entre consciencia que todavía no comprende algo y la consciencia que ya estabilizó su realidad) se encuentra una simultaneidad. Lo simultáneo borra la diferencia entre ese mundo estable secularizado por la razón de la doctora y el mundo *naturalmente paranoico* del protagonista. Esos mundos más bien se superponen y su simultaneidad revela que la impotencia del guionista, es decir, su incapacidad de producir, aunada con su disonancia cognitiva lo caracterizan como un muerto viviente: un ser cuya realidad está reducida a lo óptico; el poder recae sobre él, como material u objeto sobre el que se dispone porque su perspectiva vacilante no alcanza reconocimiento, pero – he ahí un atisbo positivo – puede revelar un potencial (Baldría 2020: 6, 12). A pesar de que los ontológicamente desposeídos no están en la posición simétrica necesaria para entrar en un contrato social con obligaciones y derechos legalmente codificados (Mbembe 2001: 37, 42), la poética paranoica muestra cómo el protagonista se agencia por segundos del poder soberano que determina qué es la norma, o por lo menos se ve afectado de tal manera por una situación que tiene que volverse agente. Antes de verse movido a actuar, no obstante, debe estar inmerso en variaciones e historias.

3. Variaciones paranoicas

Hasta ahora he mencionado algunos ejemplos de cómo la escritura ha llevado al guionista hacia la paranoia. Su trabajo y experiencias pasadas lo llevan a siempre pensar o insinuar alternativas que nunca son ciertas pero que nunca dejan de tener algo de cierto, como la fotógrafa turista que en un esfuerzo de asociación por parte del lector podría sospecharse como agente de la CIA. La paranoia presenta un juego de espejos en donde las imágenes se confunden unas con otras y se mezclan a tal grado que incluso la terapeuta, que en un momento es “oreja” guatemalteca, en otro podría ser informante del gobierno norteamericano:

No, no me he metido con los norteamericanos. Pero hasta Ron, usted sabe, el esposo de la doctora Rosenthal, con quien he colaborado, tenía algo de miedo. No. ¿Los amigos de mi hermana? No los conozco muy bien. Uno es arqueólogo forense. Trabajó en ese informe del arzobispado que dirigía el cura que asesinaron. Desde luego, se asustó, y se vino para acá. ¿Los otros? Otro es salvadoreño, locutor de radio. Hay otro, cubano, que es músico. Nueva trova. Un poco de protesta, sí. No lo sé. Claro que es posible que estén

metidos en política. ¿Política norteamericana? No lo creo, pero puedo preguntar. (Rey Rosa 1998: 279)

En este fragmento el monólogo da la información que en otras circunstancias se sacarían por medio de un interrogatorio o en la conversación con un informante. La asociación de ideas y el hilo de la conversación llevaron hasta esa simple frase “pero puedo preguntar”, la cual indica la voluntad del protagonista por colaborar con la doctora. Aquí encontramos nuevamente el juego de espejos paranoicos que Apter considera como el proceso en el que surge la teoría y el conocimiento, pues en la era global asumimos que todo está conectado, que vivimos en un mundo totalizado y explicable con teorías de la conspiración (Apter 2006: 366, 370–372). Este tipo de paranoia conspirativa presupone una totalidad homogénea interconectada y tiene una perspectiva imperial, la cual sale a relucir cuando el protagonista menciona la investigación alrededor del asesinato del obispo Gerardi:

La policía guatemalteca comenzó a investigar, característicamente, con suma torpeza. No sólo lavaron la sangre a las pocas horas del crimen y no aislaron el área para recoger huellas, sino que dejaron ir a los únicos testigos, [...]. Dos o tres días después llegaron a Guatemala unos agentes del FBI para colaborar en la investigación. Hasta la fecha no han averiguado nada. Las malas lenguas dicen que llegaron sólo para borrar las huellas que los agentes guatemaltecos pudieron dejar intactas, [...] (Rey Rosa 1998: 273)

Tomando en cuenta el contexto histórico, las lecturas contrastantes que presenta el narrador suenan más bien a suposiciones bien fundadas y no a desplantes de un paranoico. Incluso hace un recuento de la opinión pública, que en este contexto se entrelaza con “las malas lenguas”. Menciona a militares reafirmando su poder, descarta a “¿La exguerrilla? Sería absurdo” (Rey Rosa 1998: 277), y al final, sólo afirma que todos parten de “la premisa de que un crimen de esa categoría sólo pudo ser planeado por alguien muy poderoso” (Rey Rosa 1998: 274). En este mundo interconectado, toda la materialidad se vuelve gesto del poder absoluto del soberano. Cada huella es signo y parte del rostro del soberano que tiene que ser interpretado, pues cada ligero movimiento en un rostro es signo que lleva a otro signo y a conspiraciones (Deleuze 1980: 156). Sin embargo, el narrador, no busca realmente estabilizar y llegar al fondo de la conspiración, no cree en el poder absoluto contractual; sino que subvirtió las pautas asociativas de su doctora, del poder. Al pensar en su versión de los hechos dice: “¿Yo? No sé. Es posible. Pero no creo que haya sido un gesto de la institución. El de unos cuantos, o de uno solo, ¿por qué no?” (Rey Rosa 1998: 276) Este momento es cuando la paranoia se vuelve escepticismo. Lo detectivesco que mueve este relato y se ve en los intenso de recabar huellas o síntomas para llegar a una verdad o justicia, queda

relegado a un segundo plano y “la demostración ingeniosa de los sucesos no es otra cosa que una circunstancia sin consecuencias” (Pezzé 2018: 114). La poética paranoica de Rey Rosa abandona la idea de un mundo con cohesión e interconectado, porque esa paranoia como *oneworldedness* cerrada e determinante, está ligada a un imaginario de guerra fría, que piensa en estructuras rígidas, en violencia estatal directa, en una cadena de mando, en, en pocas palabras, agentes siguiendo órdenes de la CIA o la KGB o de alguien muy poderoso. En lugar de esta paranoia imperial y contractual totalizante, el texto propone una paranoia multifacética, con conjunto de fuerzas o de historias sobre violencia que tiene referentes, hace a tomar precauciones o, incluso, como veremos, se materializa y obliga a actuar, pero que, al final, esta paranoia penetra en los discursos que controlan cuerpos antes y después de la muerte (Pezzé 2018: 127).

4. Agentividad intermitente del *embodiment*

Tanto el poder discursivo que disciplina y controla cuerpos como su subversión por medio de paranoia y por medio de afirmaciones tentativas, se perfilan al final del cuento cuando el protagonista se ve alcanzado por la violencia.

A pesar de sus dudas el protagonista paranoico se ve en una situación en la que tiene que dar cuerpo a su imaginación. Encarna sus imágenes proyectadas porque ha entrado en el estadio pasional post significativo. Termina su impotencia. Se vuelve sujeto, pero esto no significa que su acto instaure un nuevo inicio, como el individuo moderno espera y desea. Este acto es el nudo del cuento, puesto en marcha cuando la hermana y sus amigos neoyorquinos son perseguidos: “¿Grupo?, dije yo. Sí. Habían formado un grupo” (Rey Rosa 1998: 283). Lo que comenzó como encuentros accidentales se perfila así como un grupo político que se vuelve identificable y objeto de la persecución. Los seguía: “Un tipo oriental. Del oriente de Guatemala. Tienen fama de violentos [...] Inconfundible, me dijo, ni que llevaran uniforme. El típico traje. [...] Los reconoces en medio de cualquier multitud, dijo” (Rey Rosa 1998: 283). Esta persecución, real o no, lleva a pensar en pelear, en defenderse de esos “trogloditas” (Rey Rosa 1998: 284), en actuar, que para el narrador irónicamente equivale a imaginar: “yo comenzaba a fantasear con escribir un guión, cuando alguien llamó a la puerta” (Rey Rosa 1998: 284). La realidad o la ficción tocaba a la puerta y como no le abrieron, el perseguidor se mete a la casa por una ventana de un armario entre cocina y baño. Ahí lo encierran. Entonces el protagonista se asoma por la ventana aladaña para verlo salir:

¿Qué pasa?, me pregunta mi hermana, que está detrás de mí y no puede ver nada. Allí está, se está saliendo. ¡Pues no lo dejes!, me grita ella. ¡No sea imbécil – sí, doctora, así me

dijo –, déle con el martillo! Y yo, automáticamente, le obedecí. Le pegué con el martillo en la cabeza. No había otro lugar. En la frente. Sonó muy feo. (Rey Rosa 1998: 287)

La hermana no puede corroborar si el protagonista lo puede ver o si todo pasa realmente, pero él sigue a ciegas la voz de la hermana que simboliza la conciencia política externa y ajena a alguien que afirma “no me interesa tanto la política, y detesto las agrupaciones” (Rey Rosa 1998: 285). Sin dudar más, el narrador apunta seguramente detrás de la frente, al origen de la paranoia. Con ese acto demuestra que no sólo el poder externo del soberano lo amenaza, sino que su imaginario lo posee, su piel se volvió legible, ha “sufrido de dermatofismo” (Rey Rosa 1998: 286). Sus propias palabras paranoicas quedaron grabadas en su piel y de esa manera el personaje ataca directamente a la tanatopolítica y necropolítica que lo dejan desposeído y como un testigo que sólo puede tener una reacción psicótica a la realidad. De esta manera vemos un ejemplo más de cómo, siguiendo a Bollington (2018: 115, 118), en la narrativa de Rey Rosa el poder destructivo fabrica y desarma el cuerpo humano y el *embodiment* expresa una crítica autorreflexiva. Este desenlace tiene claros tintes alegóricos, pues la poética paranoica acaba por destruir el último reducto que se podría creer libre: la mente que podría sustraerse de su realidad o pensarse como una mente razonable y formalizada que se aleja del mundo, se destruye a martillazos. Estos martillazos dan otro sentido, aunque infructífero, al control sobre el cuerpo. El martillazo es el momento en el que en un gesto autodestructivo el protagonista quiere sustraer su cuerpo de los discursos de poder que lo forman.

Esto resulta más claro si pensamos que al protagonista lo perseguían porque se parecía a un salvadoreño del grupo de su hermana: “Según mi hermana, me habían confundido con el Guanaco. Nos parecemos un poco, como le conté. Mismo tipo, misma estatura” (Rey Rosa 1998: 285). Los cuerpos se vuelven intercambiables y sus actos por eso sólo llenan una función dada por las circunstancias, tanto así que después del martillazo cuando todavía asegura que otro agente lo persigue y tiene que resguardarse en el consultorio de su analista, dice: “Es curioso, tiene, me pareció, la cara del Guanaco. Claro. No puede ser. Pura imaginación” (Rey Rosa 1998: 288). Siguiendo las leyes de la asociación, el agente también se parece al protagonista y todos están en un entramado de cuerpos comandados por el poder. El martillazo pierde así un sentido unívoco y se pierde en roles intercambiables, desde el protagonista, hasta la “oreja” y la terapeuta. Sin embargo, más que ser un relativismo posmoderno, la poética paranoica pone en jaque las categorizaciones y la visión factual que sirven, explica Quijano (2015: 67–70), como motor de una modernidad ilustrada inseparable de la colonialidad. La paranoia mina la idea de una totalidad dada y manipulable

y resalta lo heterogéneo con versiones narrativas alrededor de un núcleo que está en disputa y tiene diversos actores que le dan cuerpo a esas versiones y a esas categorizaciones.

Que las variaciones paranoicas afecten al protagonista y desemboquen en acción nos lleva a consideraciones sobre la construcción de la trama en relación con el pensamiento especulativo. Recordemos que, en el fondo, el guionista tiene la tarea, tanto en el papel como en su monólogo, de imitar acciones. Se aboca a una tarea aristotélica porque lo que representa está lejos de ser una mera copia platónica de lo real o de lo ideal. Por eso, la poética paranoica gira en torno a una mimesis creativa que está aliada a la poiesis y que, como explica Lacoue-Labarthe (1986: 39), urde una trama en la que un Yo se contrapone un No-Yo y plasma así a un personaje como Edipo que es culpable e inocente al mismo tiempo. Esta contraposición revela la cercanía entre lo especulativo y la mimesis entendida en términos hiperbólicos y paradójicos; la mimesis puede afirmar, por ejemplo “el más sabio es el más tonto”, trocar contrarios, y cultivar de esa manera el *agon* en el centro del pensamiento ontológico y poético de occidente (Lacoue-Labarthe 1986: 20, 65). La mimesis intercambia contrarios porque es creadora como natura; otorga atributos a un personaje, instaura hábitos que tienen una regularidad cercana a natura, y, por eso, la impropiedad y el don definen esta mimesis (Lacoue-Labarthe 1986: 24, 27–28). La impropiedad es justamente el momento del proceso especulativo que sobreexplota la poética paranoica y que le da un giro a esa especulación que buscaría en el mejor de los casos una síntesis dialéctica. La paranoia sufre pacientemente lo impropio y así su poética no tiende hacia “dispositivos de puro equilibrio” (Lacoue-Labarthe 1986: 67). Dado que el protagonista se revela como sujeto despojado que no cae en el esquema de reconocimiento especulativo del Yo reafirmado ante el No-Yo, su desposesión sólo lo lleva a proyectar fantasmagorías, variaciones narrativas que no llegan a tener la cohesión de una narrativa autofundante, de una narrativa que mostraría, si fuera el esquema moderno prototípico, quiebres entre pasado y futuro e instauraría nuevos periodos. Si bien la paranoia muestra fisuras nocionales y conceptuales, no tiene inicios, sino sólo destellos de una acción propulsada por un entramado de discursos encontrados. En pocas palabras, cultiva dermografismo y mina categorías estables y visiones totalizantes del mundo.

5. Conclusión

En esta discusión argumenté que la poética de la paranoia se construye ante el trasfondo de espacios discursivos estables que hacen al mundo reconocible y habitable. Esto espacios están ligados a la escritura/poder y a una imaginación

que puede crear y trastocar lo aparentemente dado con variaciones. Entre el trasfondo estable y sus variaciones surge el fantasma de lo virtual que se actualiza en el momento en que todas las versiones exigen certeza. Las fuerzas que confluyen y afectan al personaje obligan a actuar, a actualizar un sentido a plantear la diferencia entre Yo y No-Yo. Sin embargo, roles y los cuerpos son, en última instancia, intercambiables, son lo impropio que une contrarios.

En esta estructura narrativa podemos observar la propuesta estética de la literatura Centro Americana que, como explican Mackenbach y Ortiz Wallner (2008: 82, 85–86), alejándose del realismo e incluso tocando incidentalmente lo alegórico, mezcla denuncia, testimonio, y subjetividad, y, además, plasma formas de convivir con una violencia multidimensional. La pregunta que surge de esta estética es si la poética de la paranoia representa una propuesta que se aleja claramente de lo posmoderno y se acerca a, por ejemplo, lo metamoderno, es decir, a una estética que en un mar de melancolía usa la ficción y las variaciones modales para crear un titilar que afirma escépticamente entre parpadeos (Vermeulen et al. 2010: 5–6). Autoengaño consciente, fallidas negociaciones entre marcos interpretativos y una dinámica que afirma “ambos-ninguno” son los rasgos del metamodernismo (Vermeulen et al. 2010: 5–7) que se pueden apreciar en la poética paranoica de Rey Rosa. Sin embargo, en este cuento no se trata tanto de un deseo por una ingenuidad post-irónica (Vermeulen et al. 2010: 7), sino que hay un claro componente político; el ordenamiento moderno y la desarticulación posmoderna del relato buscan una alternativa al no-lugar utópico, una alternativa fundada en el aquí desfazado del paranoico.

El aquí desfazado se funda en las variaciones que intentan sacar a la luz el sentido implícito en las representaciones narrativas. Las variaciones despliegan lo heterogéneo alrededor de un evento y hacen surgir el sentido del “hiato de puntos de vista” en la representación (Zourabichvili 1994: 38–39). Al poner en perspectiva las posibilidades heterogéneas e incompatibles, este juego estructural de alejamiento y acercamiento exige al lector una evaluación ética que gira en torno a las diversas formas en que la violencia nos afecta, incluso más allá de las formas únicamente actuales y concretas, e incluyendo ese núcleo virtual que conecta contrarios sin reafirmar una posición y su progresión lineal; se trata, pues, de una síntesis disyuntiva (Zourabichvili 1994: 112).

Bibliografía

Agamben, Giorgio. 2005. *State of Exception*, Chicago/London: The University of Chicago Press.

- Apter, Emily. 2006. “On Oneworldedness: Or Paranoia as a World System”, en: *American Literary History*, 18 (2): 365–389.
- Baldraia, Fernando. 2020. “Epistemologies for Conviviality, or Zumbification”, en: *Mecila Working Paper Series*, 25, São Paulo: The Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America, <http://dx.doi.org/10.46877/baldraia.2020.25>. [31.08.2023].
- Blumenberg, Hans. 1966. *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bollington, Lucy. 2018. “Fabricating the Thanatopolitical Body in Rodrigo Rey Rosa’s *Cárcel de Árboles*”, en: *Journal of Latin American Cultural Studies*, 27 (1), en: <https://doi.org/10.1080/13569325.2017.1414039>. [31.08.2023].
- Bowden, Sean. 2011. *The Priority of Events. Deleuze’s Logic of Sense*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*, Paris : Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1980. *Mille plateaux*, Paris : Minuit.
- Fanon, Franz. 2005. [1963] *The Wretched of the Earth*, New York: Grove.
- Jameson, Frederic. 2002. *A Singular Modernity. Essay on the ontology of the present*, London/New York: Verso.
- Jossa, Emanuela. 2014. “Adentro y afuera: lugares y fronteras en la obra de Rodrigo Rey Rosa,” en: *Cahiers d’études romanes* (Aix-en-Provence), 28: 33–46, en: <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.4338> [31/8/2023].
- Koselleck, Reinhart. 2003. [1989] “*Historia Magistra Vitae*- Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte,” en: Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 38–66.
- La Haije, Marileen. 2021. “‘Ningún Lugar Sagrado’ de Rodrigo Rey Rosa: una ficción paranoica desde la diáspora centroamericana,” en: *Neophilologus*, 105 (1): 75–89.
- Labbie, Erin/Uebel, Michael. 2020. “We Have Never Been Schreber: Paranoia, Medieval and Modern,” en: Andrew Cole/D. Vance Smith (eds.), *The Legitimacy of the Middle Ages*, New York: Duke University Press: 127–158.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 1986. *L’imitation des modernes (Typographies 2)*, Paris : Galilée.
- Mackenbach, Werner/Ortiz Wallner, Alexandra. 2008. “(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica,” en: *Iberoamericana*, 8 (32): 81–97.
- Mbembe, Achille. 2001. *On the Postcolony*, Berkeley: University of California Press.
- Pezzé, Andrea. 2018. *Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central*. Guatemala, Sophos.

- Quijano, Aníbal. 2015. “Colonialidad del poder y clasificación social,” en: Boaventura de Sousa Santos/Maria Paula Meneses (eds.), *Epistemologías del sur*, Madrid: Akal: 67–108.
- Rey Rosa, Rodrigo. 2014. [1998] “Ningún lugar sagrado,” en: 1986. *Cuentos completos*, Barcelona: Alfaguara: 267–292.
- Schrott, Angela. 2021. “Significado y efectos de sentido. El *gérondif* francés en el contexto románico,” en: *Anales de Lingüística*, 6: 17–55.
- Urbina, Nicasio. 2017. “El mensaje interrumpido en la obra de Rodrigo Rey Rosa,” en: Maureen E. Shea/Uriel Quesada/Ignacio Sarmiento (eds.), *(Re)Imaginar Centroamérica en el siglo XXI*, San José: Uruk: 289–304.
- Vermeulen, Timotheus; van den Akker, Robin. 2010. “Notes on metamodernism,” en: *Journal of Aesthetics & Culture*, 2 (1): 5677.
- Zourabichvili, François. 1994. *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris : PUF.

Matthias Hausmann

Universität Wien

Das absolut Fremde im eigenen Körper? Zum Einsatz des Grotesken in Jean-Pierre Jeunets *Alien Resurrection*

Seit jeher konfrontiert uns die Science Fiction mit dem Fremden – fremden Welten, fremden Werten und vor allem fremden Wesen –, um uns über das Eigene reflektieren zu lassen: unsere Welt, unsere Werte und vor allem uns selbst. Das Fremde lässt das Eigene klarer hervortreten, ja das Andere erlaubt es überhaupt erst, Aussagen über uns, über das Wesen des Menschen zu treffen – und das genuin Menschliche (neu) zu fassen, bildet immer schon den Kern der Science Fiction, jedenfalls in deren ernsthafter Spielart.¹

Damit ist zugleich ein gewichtiger Grund aufgerufen, warum sich die Science Fiction derart häufig des Grotesken bedient:² Groteskes und Science Fiction basieren nicht nur wesentlich auf Verfremdung – während erstere sich dreier Grundverfahren bedient, die allesamt verfremdenden Charakter haben und daher von Peter Fuß in seiner grundlegenden Studie treffend als „anamorphotische Mechanismen“ bezeichnet werden, nämlich Verkehrung, Verzerrung und Vermischung (2001: 233–421), kann man zweitens mit Darko Suvin als Kunst der „erkenntnisbezogenen Verfremdung“ definieren (1979: 24). Vielmehr, und dies ist noch wichtiger, ermöglicht gerade diese Verfremdung neue Einsichten: Das

-
- 1 Dies formuliert etwa der große Science Fiction-Kenner Georg Seeßlen just mit Blick auf die uns hier interessierende *Alien*-Reihe: „Der Mensch [...] muss sich [in der Auseinandersetzung mit dem furchtbaren Fremden] buchstäblich neu ‚definieren‘“ (Seeßlen/Jung 2003: 369). Vgl. ebenso Hersant: „Lire de la S.-F., c’est s’interroger [...] sur la nature humaine“ (2004: 216).
 - 2 Die im Folgenden knapp skizzierte grundlegende Verbindung von Science Fiction und Groteskem wurde bislang noch nicht systematisch beschrieben, was der Verfasser in einem aktuellen Forschungsprojekt zu tun beabsichtigt. Als erhellender Beitrag zur Erkundung der Verschränkung von Groteskem und Science Fiction ist bislang vor allem Csicsery-Ronay 2002 zu nennen, der sich keineswegs zufällig ebenfalls mit der *Alien*-Reihe beschäftigt, die für diesen Komplex in vielerlei Hinsicht ausgesprochen aufschlussreich ist.

Erkenntnisbezogene der Science Fiction bezieht sich nicht allein auf die rationale Begründbarkeit der fremden Welt, sondern mehr noch darauf, dass eben diese weitere Erkenntnisse anregt (Suvin 1979: 24). Selbiges trifft ebenso auf das Groteske zu, zu dessen grundlegenden Funktionen es gehört, vermeintliche Gewissheiten zu erschüttern und scheinbar unverrückbare Kategorien in Frage zu stellen (Fuß 2001: 154–157, Scholl 2004: 23), um zu neuen Sichtweisen vorzudringen. Daher erweist sich das Groteske als ideales Vehikel, um die Science Fiction bei ihrem Versuch zu unterstützen, über das Wesen des Menschen zu reflektieren und es immer wieder aufs Neue einzuhegen.

Ein derartiges Zusammenspiel von Science Fiction und Groteskem zur Annäherung an die Essenz des Menschen charakterisiert insbesondere eine der einflussreichsten Filmreihen der letzten Jahrzehnte, die *Alien*-Serie. Denn dass es Ridley Scott, dessen schlicht *Alien* betitelter Film 1979 die Reihe und ihre wesentlichen Charakteristika begründet, in diesem Projekt in erster Linie um den Menschen an sich geht, belegen nachdrücklich die beiden von ihm realisierten Prequels der 2010er Jahre, *Prometheus* (2012) und *Alien: Covenant* (2017), die die Frage nach Herkunft und Wesen des Menschen dezidiert – und vielleicht allzu aufdringlich – in den Mittelpunkt stellen.

Für diese Annäherung an den Menschen schafft Scott, in Zusammenarbeit mit HR Giger, als Gegenpart und Kontrastfolie ein groteskes Wesen par excellence. Bereits Scotts explizit auf die beunruhigende Verbindung von Organischem und Technischem zielendes Lob der visuellen Gestaltung der Kreatur durch den Schweizer (Seeßlen/Jung 2003: 362) erinnert an klassische Begriffsbestimmungen des Grotesken nach Kayser und Bachtin, und dies gilt in derselben Weise für viele weitere Aspekte, von denen hier aus Platzgründen nur zwei knapp angesprochen werden können. Zum einen ist das Alien ein Idealbeispiel für die von Bachtin für das Groteske immer wieder herausgestellte Bedeutung der Körperöffnungen (1970: 315), was sich insbesondere an seinem Maul zeigt, das bezeichnenderweise gedoppelt ist: Im ersten befindet sich ein zweites, das bei den in der Regel tödlichen Attacken des Aliens hervorschießt, wie auf untenstehendem Still aus dem dritten Film der Reihe zu sehen ist, welches eines der außerirdischen Wesen neben ihrem zentralen Gegenüber, Ellen Ripley zeigt, auf die wir gleich näher eingehen werden.

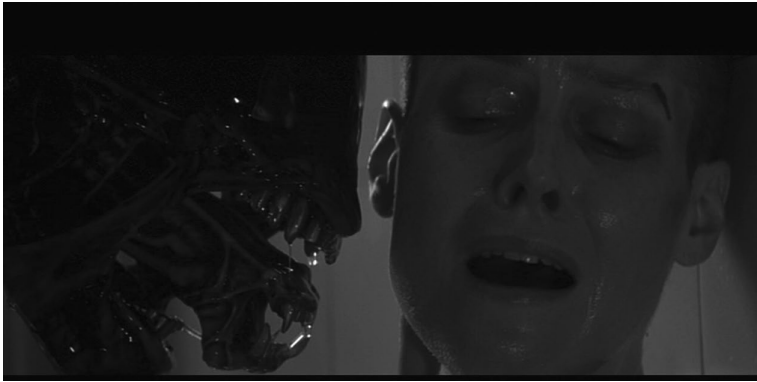


Illustration 1: Das doppelte Maul des Aliens (Fincher, *Alien*³, 0:54:16)

Zum anderen verbindet das Alien ganz im Sinne Bachtins Leben und Tod, da es genau in dem Moment, in dem es sein echtes Leben empfängt, den Tod gibt, indem es den Brustkorb seines Wirts aufsprengt.³ In diesem typisch grotesken Moment ist wohl auch ein entscheidender Grund zu sehen, warum die Serie gerade in unserer Zeit ein solches Wirkungspotential entfalten konnte, denn wenn Zygmunt Bauman von „our contemporary obsessive concern with pollution and purification, [...] our tendency to identify danger to personal safety with the invasion of ‘foreign bodies’ and to identify safety unthreatened and secure with purity“ spricht (2019: 108–109), so drückt er eine zeitgenössische Angst aus, die das Groteske, aufgrund seiner Tendenz, jede „purity“ zu unterlaufen und permanent das Fremde zu implementieren, generell trefflich zu spiegeln vermag und die in der todbringenden Geburt des Aliens einen schwerlich zu

3 Damit realisiert das Alien die „mort qui donne la vie“, die einen Grundaspekt von Bachtins Groteske-Konzeption (1970: 349 und *passim*) darstellt, auf ausgesprochen innovative Weise. Darüber hinaus zeigt sich hier die zentrale Bedeutung von „tout ce qui *sort, fait saillie, dépasse du corps*“ fürs Groteske (1970: 315, kursiv im Original). Dabei tritt die groteske Wirkung dann in ihrer ganzen Schärfe zutage, wenn für den austretenden Fremdkörper gilt, „that something is *illegitimately* in something“ (Harpham 1982: 11, Hervorhebung MH), wofür das in einem Menschen heranwachsende Alien ein perfektes Beispiel bildet, das zugleich die große Wirkung der Reihe gerade in unserer Zeit erklärt, wie wir in der Folge ausführen. Letztlich ist das Alien dank der genannten Aspekte eine höchst anspielungsreiche Form des migrantischen Körpers, der uns im vorliegenden Band beschäftigt.

übertreffenden Ausdruck findet.⁴ Überdies ist der in diesem gewaltsamen Ausbruch kulminierende Entwicklungsprozess der Aliens auf höchst interessante Weise demjenigen von Viren angenähert ist, denn auch diese „können sich nicht selbst reproduzieren, das lassen sie von ihren Wirtszellen erledigen und bringen sie dann zu Tode, sprengen sie auf und schwärmen aus“ (Langenbach 2001: 24). Diese Annäherung ist in zweifacher Hinsicht aufschlussreich, da Viren einerseits so schwer zu bekämpfen sind und viele konventionelle Strategien ins Leere laufen lassen, wie nach HIV zuletzt das Corona-Virus in aller Schärfe demonstriert; eben dieser Aspekt wird in den Filmen der Reihe immer wieder dadurch aufgegriffen, dass die gewaltige Feuerkraft hochmoderner Waffen, dank derer sich die Menschen zunächst sicher fühlen, keinerlei nachhaltigen Schutz bietet.⁵ Andererseits gibt es wissenschaftliche Überlegungen, die vermuten lassen, dass der Mensch in seinem tiefsten Inneren entscheidend durch Viren bzw. evtl. deren Vorfahren geprägt ist (Langenbach 2001: 24), womit ein Thema aufgerufen wird, das Ridley Scott seit jeher umtreibt, wie gerade die beiden genannten Prequels seines Alien-Films aufzeigen, in denen einem verbindenden Ursprung von Alien und Mensch nachgegangen wird.

Der letzte Film der, freilich nur losen, Reihe vor diesen Prequels wird uns nun genauer beschäftigen. Denn Jean-Pierre Jeunets *Alien Resurrection* von 1997, der erste (und bis dato einzige) von einem französischen Regisseur verantwortete

-
- 4 Eine Engführung der Thesen Baumanns zu unseren zeitgenössischen Ängsten mit typisch grotesken Verfahren ist auch daher erhellend, da Bauman speziell die Körperöffnungen fokussiert (2019: 109 und 184) und überdies herausstellt, wie sehr der moderne Mensch einen Körper erstrebt, der „homogeneous and harmonious on the inside; thoroughly cleansed of all foreign [...] substances“ ist (2019: 184) und mithin keinerlei Spuren einer Dualität erhält, die gerade das Groteske so nachdrücklich ausgestaltet (vgl. Anmerkung 8).
 - 5 Dass sich die Menschen letztlich dennoch gegen das scheinbar unüberwindliche Wesen durchsetzen und mehr noch die Art und Weise, wie ihnen dies gelingt, verweist entschieden auf eine oft hervorgehobene Eigenschaft der menschlichen Spezies, die zu vermessen wie erwähnt einen wesentlichen Antrieb der Filmreihe bildet. So betont etwa Jurij Lotman, dass sich schon in der Urzeit das Überleben der Menschen im Kampf mit „Raubtieren, die ihm [...] unendlich überlegen waren“ keineswegs „seinem Können im Umgang mit Waffen zuschreiben“ lässt, sondern vielmehr seiner Fähigkeit, unvorhersagbare Handlungen durchzuführen (Lotman 2010: 42). Eben diese Fähigkeit, die für Lotman den Menschen wesenhaft vom Tier unterscheidet, wird in der *Alien*-Reihe immer wieder durchexerziert und bedingt stets den schlussendlichen Erfolg über eine sonst in allen Belangen überlegene Kreatur (man denke allein an Ripleys Einsatz des Laderoboters am Ende des zweiten Teils).

Teil dieses sonst so dezidiert anglo-amerikanischen Projekts,⁶ scheint für das Erkenntnisinteresse des vorliegenden Bandes von besonderem Interesse, da er Körper und deren Verletzungen noch stärker als die Vorgängerfilme in den Mittelpunkt rückt und das fürs Groteske entscheidende Phänomen der Grenzüberschreitung innerhalb der Science Fiction-Geschichte einem Höhepunkt zuführt, welcher zugleich das Verhältnis von Alien und Mensch neu und bedeutungsvoll nuanciert.

Die Konzentration auf die genannten Aspekte beginnt unmittelbar mit der ersten Szene des Films, die einen der weitreichendsten Eingriffe in einen Körper überhaupt zeigt, einen Kaiserschnitt. Es handelt sich indes keineswegs um einen gewöhnlichen Kaiserschnitt, vielmehr setzt die Strategie der Verkehrung, die wie erwähnt ein Grundverfahren des Grotesken ist und in der Folge den gesamten Film prägen wird, bereits hier ein.⁷ Der auf dem OP-Tisch liegenden Ellen Ripley, der Heldin der drei vorausgegangenen Filme, die erneut von Sigourney Weaver verkörpert wird, wird nämlich kein menschliches Baby entnommen, sondern eine Alien-Königin.⁸ Die Verkehrung setzt sich darin fort, dass hinter der Scheibe des OP-Saals nicht etwa freudige Verwandte zu sehen sind, sondern perverse Wissenschaftler, die die eben geborene Kreatur im Auftrag des Militärs

-
- 6 Es sei nur kurz daran erinnert, dass nach Ridley Scotts Auftaktfilm auch die ersten beiden Fortsetzungen von namhaften Vertretern des anglo-amerikanischen (Action-) Kinos verantwortet wurden, nämlich von James Cameron und David Fincher.
- 7 Schon der Vorspann entwickelt unübersehbar das Groteske, da die Credits von ständig wechselnden Vermischungen (von Mensch und Alien) in permanent verzerrter Optik begleitet werden, die in der direkt folgenden Alien-Geburt mit ihrer dezidierten Verkehrung eine konsequente Fortsetzung finden. Dieser Auftakt lässt unmittelbar an Jeunets vorhergehenden Film, *La cité des enfants perdus*, denken, in dem die ersten beiden Sequenzen ebenfalls das Groteske in all seiner Vielfalt ausbuchstabieren (Hausmann 2018: 55–57).
- 8 Der Kaiserschnitt folgt der entschiedenen Ausgestaltung des Grotesken auch von daher konsequent, da er nicht nur den für das Groteske charakteristischen offenen Körper in den Fokus rückt (vgl. u.a. Bachtin 1970: 357), sondern vor allem unübersehbar eine Dualität inszeniert, die nach Bachtin einen Schlüsselaspekt des Grotesken darstellt (vgl. insbesondere Bachtins Beschreibung des nicht-grotesken Körpers, für den er kategorisch festhält (1970: 319, kursiv im Original): „Le corps du nouveau canon est *un seul corps*; il ne conserve plus aucune trace de dualité“). Dabei rückt mit der von Jeunet für seinen Film ersonnenen Dualität, die einen Menschen in ungleich symbiotischerer Form als in den Vorgängerteilen ein Alien austragen lässt, die Frage nach dem wahren Wesen von Mutter und Nachkommen, mithin von Mensch und Alien, von Beginn an ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

in eine ultimative Waffe umwandeln wollen. Aber für diese Kreatur liegt ebenfalls eine bemerkenswerte Umkehrung vor, denn statt den Wirt selbständig aufzubrechen, wie es ihrem oben angedeuteten Lebenszyklus entspricht, ist sie auf die – aus ihrer Sicht zweifellos erniedrigende – Mithilfe einer fremden Spezies angewiesen, der üblicherweise keine andere Rolle als die der wehr- und willenlose Brutstätte zukommen dürfte.

Interpretiert man nun aber, animiert durch die offensichtliche Verschiedenheit der beiden Spezies,⁹ den Kaiserschnitt als Entfernung eines Fremdkörpers, greift das merklich zu kurz, selbst wenn man in Beachtung der Mechanismen der Verkehrung des Films der Position der Wissenschaftler folgt, für die Ripley der Fremdkörper ist, der vom Alien abzutrennen ist. Denn Jeunet inszeniert in der Folge eine bemerkenswerte Engführung von Mensch und Alien, dank der er eine wesentliche Neuakzentuierung der Reihe erreicht und die zugleich erklärt, warum der Franzose die der Serie inhärente groteske Dimension noch einmal radikal verschärft.¹⁰ Zur Strategie der Verkehrung gesellt sich ab der Eingangsszene nämlich auch jene der Vermischung – das stärkste Verfahren des Grotesken –, da der von den skrupellosen Forschern betriebene Prozess des Klonens, durch den die am Ende des dritten Teils gestorbene Ripley im vierten Teil zurückgeholt wird, um ihr die in ihrem Leib heranwachsende Alienkönigin extrahieren zu können, gleichermaßen weitreichende Folgen für den menschlichen Wirtkörper wie für die aus ihr entnommene außerirdische Lebensform hat. Es kommt zu genetischen Annäherungen, die etwa dazu führen, dass die Alienkönigin eine an die menschliche Reproduktion angelehnte Gebärmutter ausbildet, mit der sie schließlich den Kulminationspunkt der Vermischung von Alien und Mensch in unserem Film gebiert, das so genannte Newborn, das eindeutig

9 Dass es sich um zwei grundsätzlich verschiedene Spezies handelt, betont der Film wie schon seine Vorgänger nicht zuletzt dadurch, dass die Außerirdischen allein als „Aliens“ firmieren und mithin schon über ihre Benennung als das absolut Andere ausgewiesen werden.

10 So wird, um nur einen weiteren Aspekt neben den noch zu erläuternden, anzusprechen, die für das Groteske so wesentliche Darstellung des Inneren von Körpern (Bachtin 1970: 316) in extremer Weise gesteigert, denn so viel Blut und Schleim war nie zuvor in der Serie zu sehen (was dem Film auch den Vorwurf einbrachte, er sei „exhibitionistic“, Ezra 2008: 69). Ihren Höhepunkt findet diese Steigerung des Grotesken indes in der uns hier in erster Linie beschäftigenden Vermischung von Alien und Mensch in Ripley, wobei die anfängliche Annäherung der beiden Spezies vornehmlich dazu dient, in einem zweiten Schritt wesentliche Unterschiede zwischen ihnen umso klarer hervortreten zu lassen, wie wir in der Folge darlegen werden.

menschliche Gesichtszüge und zugleich dezidierte Alien-Charakteristika aufweist, wie das nachstehende Filmbild deutlich macht, das dieses Hybridwesen neben seinem Alien-Vorfahren zeigt.



Illustration 2: Das „Newborn“ (Jeunet, *Alien Resurrection*, 1:26:14)

Die angesprochene Veränderung betrifft aber ebenso und vor allem Ripley, die in den ersten drei Filmen die schärfste Gegnerin der Aliens war und deren drohende Invasion der Erde, der Quelle des menschlichen Lebens, stets zu verhindern wusste. Nun wird sie in einer kaum zu überschätzenden Umkehrung selbst zum Ausgangspunkt einer neuen Alien-Generation, wie sie in einer zentralen Selbstcharakterisierung erklärt (0:59:58): „I’m the monster’s mother.“

Da sie nach dem Klonen typische Eigenschaften der Aliens aufweist, beispielsweise deren ätzendes Blut, das überdies zu einem wesentlichen handlungs-tragenden Motiv wird, stellt der Film explizit die Frage, was Ripley letztlich ist: Mensch oder Alien?¹¹ Genau hier zeigt sich deutlich das Potential des Grotesken, Kategorien zu hinterfragen und dadurch neue Sichtweisen anzustoßen.

11 Auch die Hauptfigur selbst stellt diese Frage; in ihrer ersten Unterhaltung mit Call fragt sie (0:30:09): „Who am I?“ Eine Frage, die offensichtlich mehr an die Zuseher*innen als an ihre aktuelle Gesprächspartnerin gerichtet ist und deren Dringlichkeit noch dadurch erhöht wird, dass die Militärs und Wissenschaftler Ripley stets nur als „it“ – oder „eight“, da sie der inzwischen achte Klon in der Reihe ihrer Experimente ist – bezeichnen und ihr, die in den Vorgängerfilmen so entschieden die Menschheit verkörpert hatte, mithin jeden menschlichen Status absprechen.

Eine erste Antwort auf die Frage nach Ripleys Wesen findet sich in der Meinung von Annalee Call, die als Teil einer Crew von Weltraumpiraten in den unbarmherzigen Kampf zwischen Aliens und Soldaten verwickelt wird. Call hält kategorisch fest (0:45:54): „She’s not human.“

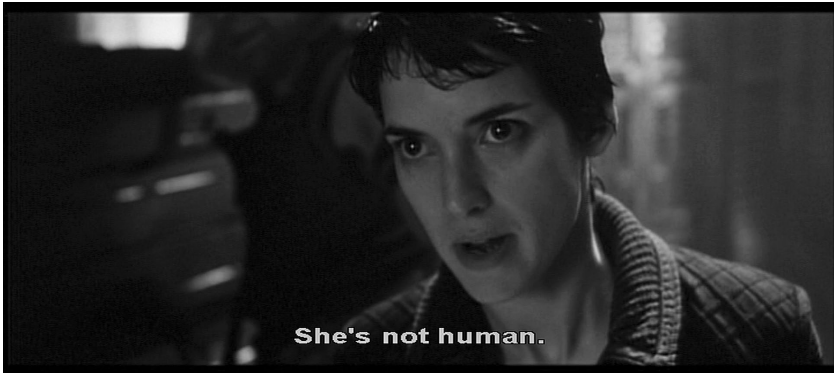


Illustration 3: Wer ist (nicht) menschlich? (Jeunet, *Alien Resurrection*, 0:45:54)

Diese Einschätzung ist für die Aussage des Films von entscheidender Bedeutung, wobei ein erster Aspekt eng mit einer hochironischen Dimension verknüpft ist. Call, die bei diesem Urteil über Ripley bezeichnenderweise im Bild gezeigt wird (vgl. Illustration 3), ist nämlich ihrerseits „not human“. Sie ist ein Androide, wie sich wenig später herausstellen wird, als der für das Alienprojekt verantwortliche Militärwissenschaftler Wren ihr in den Bauch schießt, wodurch ihr technisches Innenleben zum Vorschein kommt.

Damit enthüllt nicht nur erneut – wie beim Kaiserschnitt an Ripley – ein offener Körper eine unvermutete Facette einer der Protagonistinnen, vielmehr werden Ripley und Call über die ihnen jeweils von Wissenschaftlern an einer ähnlichen Stelle gewaltsam zugefügten Wunde einander unmittelbar angenähert. Bevor wir dies genauer ausführen, sei betont, dass Calls Urteil über Ripley durch noch näher zu betrachtende Elemente des Films eindeutig als falsch ausgewiesen wird. Diese Fehl-Kategorisierung kann kaum überschätzt werden, zeigt sie doch nachdrücklich, wie die für das Groteske konstitutive Aushebelung binärer Oppositionen, die an die Stelle des „Entweder-Oder“ ein „Sowohl-Als auch“ oder „Weder-Noch“ setzt (Fuß 2001: 19–20), künstliche Intelligenz und

deren auf vorgängig klassifizierte und klassifizierbare Daten beruhende Einschätzungen vor weitreichende, vielleicht unüberwindbare Probleme stellt.¹²

Aber vor genau dieselben Probleme sehen auch wir Zuseher*innen uns gestellt, da auch wir Menschen allzu sehr in binären Kategorien denken und uns sehr schwertun, diese abzulegen, was sich speziell an der Rezeption von Call zeigt, die nicht allein vorführt, welche Herausforderung das Groteske für die künstliche Intelligenz bedeutet, sondern die als künstliche Intelligenz ihrerseits ein groteskes Wesen ist. Dabei ist ihre Rolle in jeder Hinsicht spiegelbildlich zu jener Ripleys konzipiert, denn auch in Calls Fall ist die Mischung des (scheinbar) Inkompatiblen, hier von Mensch und Maschine, in besonderer Weise akzentuiert: Call ist nämlich kein gewöhnlicher Androide, sondern ein „auton“, „a robot designed by robots“ (1:11:58), und verkörpert trotz dieses sozusagen doppelt technischen Ursprungs stärker als jede andere Figur des diegetischen Universums „many of the admirable aspects of human nature“ (Di Risio 2015). Dies wird nicht zuletzt von Ripley herausgestellt, die die wechselseitigen Spiegelungen der beiden Protagonistinnen dadurch komplettiert,¹³ dass sie über Call urteilt, wie zuvor diese über sie selbst geurteilt hatte, und nach der Enthüllung von Calls Ursprung postuliert (1:11:41): „I should have known. No human being is that humane.“

Diese Feststellung rückt erneut die Frage nach dem Wesen des Menschen in den Fokus der Zuschauer*innen, die zudem durch die Aufdeckung von Calls synthetischem Inneren mit der Unangemessenheit automatisch ablaufender Kategorisierungen konfrontiert werden und den Problemen, diese zu verwerfen: Hatten wir Call bis zu diesem Moment als Frau aufgefasst, fällt es extrem schwer, diese einmal getroffene Klassifizierung zu revidieren, was freilich auch durch die Besetzung befördert wird, wird doch Call von Winona Ryder verkörpert, einer weiblichen Schauspiel-Ikone ihrer Zeit.¹⁴ Jeunet treibt dieses

12 Zur Bedeutung von klassifizierbaren Daten, anhand derer künstliche Intelligenz „lernt“, und zu den Problemen und Grenzen dieses „Lernens“ vgl. Fry 2019, insbesondere das Kapitel zu „Cars“ (133–165).

13 Zu den vereinenden und spiegelnden Eigenschaften der zwei Protagonistinnen des Films gehört freilich zudem, dass beide wissenschaftlichen Ursprungs sind und nicht auf natürliche Weise geboren wurden, was sie von allen anderen Charakteren des Films – auch den Aliens – abhebt.

14 Indem Jeunet auch die Rolle des Androiden erstmals in der Reihe von einer Frau spielen lässt, geht er noch einen Schritt weiter als Ridley Scott, dessen *Alien*-Film ja auch daher so bedeutend ist, da er erstmals eine Frau als Heldin eines Science Fiction-/Actionfilms besetzt. So fügt sich *Alien Resurrection* auch in dieser Hinsicht in die grundsätzliche Zielsetzung der *Alien*-Reihe, Geschlechterstereotype aufzubrechen. Es

Spiel genüsslich auf die Spitze, indem er in einem frühen Stadium des Films eine amouröse Sequenz zwischen Ripley und Call integriert, die man zunächst wohl als lesbische Annäherung zu werten geneigt ist¹⁵ – bis man sich im Laufe der folgenden Handlung gewahr wird, dass nicht nur die eine Beteiligte möglicherweise zu großen Teilen ein Alien, sondern zudem die andere ein Roboter ist. Diese allmählich wachsende Erkenntnis sollte die Zuseher*innen nicht allein dazu drängen, diese Szene neu zu bewerten,¹⁶ sondern konfrontiert sie vor allem mit der Frage, ob wir nicht permanent dem Anderen und ebenso dem vollkommen Neuen unsere Jahrtausende alten und oft ungeeigneten Kategorien überstülpen: Weisen wir nämlich nicht nur oft Robotern automatisch ein Geschlecht zu, wenn sie äußerlich dem Menschen angenähert sind, sondern teilen wir vor allem nicht auch die Aliens reflexhaft in unsere Denkschablonen ein? Denn obwohl sich die gewöhnlichen Aliens durch eine dezidierte „sexual ambiguity“ auszeichnen (Csicsery-Ronay 2002: 93), die im Übrigen eine weitere groteske Facette ihres Wesens darstellt, wird jene Kreatur, die die Aliens hervorbringt, wie selbstverständlich als Königin bezeichnet – bedauerlicherweise auch in diesem Aufsatz, der hier keine rühmliche Ausnahme bildet, sondern vielmehr einen weiteren Hinweis dafür liefert, wie schwer es fällt, binäre

sollte deutlich geworden sein, dass das Groteske für eine solche Zielsetzung ein ideales Vehikel darstellt (vgl. dazu auch Anmerkung 16), was von einer nächsten Warte aus seine markante Präsenz in einer Reihe erklärt, die durch ihre Zugehörigkeit zur Science Fiction ohnehin ein ideales Feld für diese Reflexionen darstellt, wie spätestens seit Donna Haraways „A Cyborg Manifesto“ hinlänglich bekannt ist.

- 15 Eine genaue Ausdeutung der (homo)erotischen Dimension der Sequenz samt präziser Beschreibung ihrer Inszenierung findet sich bei Stacey 2010: 58–60.
- 16 Diese nachträgliche Umdeutung einer sexuell aufgeladenen Szene erinnert an den Austausch von Zärtlichkeiten zwischen dem „petit page“ und der titelgebenden Heldin in Théophile Gautiers *Mademoiselle de Maupin*, die im ersten Moment auf eine homosexuelle Verbindung zwischen zwei Männern zu verweisen scheint, bevor sie mit wachsendem Kenntnisstand über das wahre Wesen der Beteiligten von der Leserschaft zunächst als heterosexuelle und schließlich als lesbische Liebe aufgefasst werden muss. Diese fortwährende Neubewertung einer Situation befördert die vom Text konsequent betriebene Problematisierung üblicher Bewertungsraster, die ihren Höhepunkt bekanntermaßen in der Postulierung eines „troisième sexe à part“ (Gautier 2018: 352) durch die Heldin findet. Dabei ist nicht zu übersehen, dass Gautier fortwährend groteske Verfahren einsetzt, womit sich das Groteske als besonders probates Mittel erweist, klassische Genderkategorien zu hinterfragen, was wesentlich in seiner Fähigkeit begründet liegt, über binäre Kategorisierungen hinauszugehen bzw. diese als unzureichend zu entlarven.

Kategorien, insbesondere im Hinblick auf tradierte geschlechtliche Identitätszuweisungen, zu verabschieden. Diese nachhaltig zu problematisieren, kann als eine der wesentlichen erkenntnisgebenden Funktionen des Grotesken in *Alien Resurrection* angesehen werden.¹⁷

Wie geschickt sich Jeunet des Grotesken bedient, sei nun einmal mehr an der Figur der Ripley gezeigt, zu der und der Frage nach ihrem Wesen wir jetzt zurückkehren wollen. Dass das Urteil Calls, wie schon angedeutet, in der Filmlogik nicht haltbar ist, lässt sich über eine Schlüsselszene belegen, die dieser Charakterisierung unmittelbar vorausgeht und unmissverständlich herausstellt, dass sich Ripley, nach längerem Schwanken zu Beginn, endgültig von den Aliens ab- und den Menschen zugewandt hat. Dieser Moment der Entscheidung folgt einmal mehr konsequent Strategien des Grotesken, da er durchgehend mit bemerkenswerten Verkehungen arbeitet: Ein Ripley erspürendes Alien neigt seinen Kopf über ein Loch im Boden und öffnet sein Maul, doch an die Stelle des zweiten Mauls, das im Akt des Tötens aus ersterem hervorschießt, schiebt sich eine Laserkanone von der anderen Seite in den geöffneten Kopf und vernichtet das Alien, womit erneut der offene Körper betont wird, vor allem aber das Alien dort tödlich getroffen wird, wo es üblicherweise selbst den Tod gibt. Nach dieser die Existenz der Aliens auf den Kopf stoßenden Tötung tritt Ripley

17 Genau diese kritische Funktion wird noch konsequenter, gerade im Hinblick auf die Einteilung in weiblich / männlich aufgrund der biologischen Veranlagung zur Geburt, von einem spanischen Roman durchexerziert, der sich zeitlich unmittelbar ins Umfeld von Jeunets *Alien*-Variation einschreibt: In *Consecuencias naturales* (1994 und mithin drei Jahre vor Jeunets Film veröffentlicht) problematisiert Elia Barceló nachdrücklich unsere tradierten Geschlechtervorstellungen, indem ein Mann nach dem Geschlechtsakt mit einer aus seiner Sicht weiblichen Extraterrestrischen schwanger wird. Um das Kind austragen zu können, wird er auf den Planeten der fremden Rasse, der Xhroll, gebracht, auf dem unsere Geschlechterrelationen in jeder Hinsicht invertiert sind, was insbesondere immer wieder in seinen linguistischen Folgen reflektiert wird, da gerade Sprachkritik ein wesentliches Element des Werks darstellt. Der Roman ist nicht nur ein weiteres Beispiel der uns hier beschäftigenden Verschränkung von Groteskem und Science Fiction mit dem Ziel, übliche Denkmuster zu hinterfragen, sondern nimmt auch zweimal explizit Bezug auf *Alien* (Barceló 2019: 46; 54). Dieser Bezug, der die bedeutende Rolle der Serie für rezente Gender-Diskussionen unterstreicht, ist wohl nicht zuletzt darin begründet, dass die *Alien*-Reihe durch den oben geschilderten Lebenszyklus der Aliens den „gebärenden Mann“ zu einem zentralen Thema macht (zumal die Aliens in den Filmen fast ausschließlich Männer als Wirte nutzen), wobei die Verkehrung noch dadurch flankiert wird, dass dieser Geburt die Penetration des Mannes durch den „facehugger“ vorausgeht.

aus dem Dunkel der Schächte ans Licht, was – wenig subtil – anzeigt, dass sie nun zu ihrer wahren Natur gefunden hat, indem sie ihrer menschlichen Seite den Vorzug gibt.¹⁸

Was aber macht denn nun den Menschen aus, zu deren Spezies Ripley jetzt wieder gehört? Wie hegt Jeunet die Essenz des Menschen ein?¹⁹ Der Franzose konzentriert sich vor allem auf zwei Punkte, deren erster die Fähigkeit des Menschen ist, freie eigene Entscheidungen zu treffen, die ein weitreichendes ethisches Moment implizieren, was in seinem Film vor allem an der von uns skizzierten Entscheidung Ripleys, sich – trotz „verwandtschaftlicher Nähe“ zu den Aliens – den Weltraumpiraten anzuschließen, ausführlich entwickelt wird. Dies scheidet den Menschen grundlegend von den Aliens, die nicht zufällig in jeglicher Hinsicht als perfektes Ergebnis einer evolutionären Entwicklung gezeichnet sind; sie sind der Evolution derart verpflichtet, dass jede ihrer Handlungen allein dem Überleben der eigenen Spezies dient, ohne dass von einem Bewusstsein oder gar moralischen Implikationen ihrer Handlungen die Rede sein kann (Seeßlen/Jung 2003: 362).²⁰ Wiederum steigert Jeunet diese schon

-
- 18 Dies erkennt in der Folge auch Call an, die ihr oben zitiertes kategorisches Urteil in Teilen revidiert („[T]here’s a part of you that’s human“, 1:17:07), und somit implizit auch die Zuschauer*innen auffordert, eine bis dahin getroffene Meinung zum Wesen von Ripley zu überdenken und ggf. neu auszurichten.
- 19 Diese Frage, die wie erwähnt Ridley Scotts Filme zu der von ihm ersonnenen Kreatur prägt, durchzieht das gesamte filmische Schaffen von Jean-Pierre Jeunet und findet einen besonders deutlichen Niederschlag in seinem jüngsten Film *BigBug* (2022), in dem Roboter danach streben, sich den Menschen anzunähern, weshalb sie ganz explizit die Frage aufwerfen, was den Menschen zum Menschen macht. Im Lichte unserer Beobachtungen kann es nicht überraschen, dass auch in *BigBug* zahlreiche groteske Kreaturen auftreten und viele groteske Verfahren zum Einsatz kommen, um sich dem Komplex des „Menschlichen“ zu nähern.
- 20 Diese kompromisslose Ausrichtung an der Evolution als dezidiertem Gegenpart einer gerade in dieser Hinsicht kontrastiv angelegten Menschlichkeit wird in aktuellen Science Fiction-Filmen immer wieder intensiv ausgearbeitet, die sich oft genug klar an die *Alien*-Reihe anlehnen. Ein markantes Beispiel bildet der jüngst für Amazon produzierte Film *The Tomorrow War* (2021), in dem die außerirdischen „Whitespikes“, die sämtliches menschliches Leben auf der Erde auszulöschen drohen, nicht nur optisch unübersehbar an Gigers Aliens angelehnt sind. Vielmehr sind diese Außerirdischen ausdrücklich als Extremform einer rein am evolutionären Fortbestehen der Gattung ausgerichtete Spezies konzipiert. Diese auffallende Anlehnung der fremden Invasoren an die Evolution in der jüngeren Science Fiction greifen wir am Ende unseres Beitrags noch einmal auf.

in vorangegangenen Teilen der Reihe angelegte Eigenschaft der Aliens²¹ und kontrastiert sie überdies in einer zentralen Doppelsequenz spiegelbildlich mit gänzlich anders konturiertem menschlichen Verhalten: Da es keine andere Möglichkeit zu geben scheint, der Gefangenschaft zu entkommen, töten die Aliens mitleidslos eines der ihren, dessen ätzendes Blut eine Flucht aus der nur vermeintlich sicheren Hochsicherheitszelle ermöglicht – für eine Spezies, die gänzlich auf das reine Überleben programmiert ist, eine zwangsläufige Entscheidung, der keine Skrupel vorangehen und keine Gewissensbisse folgen. Diese Szene aus dem ersten Drittel des Films wird in der vorletzten Sequenz erkennbar aufgerufen, nun aber entscheidend variiert: In dem für die Serie typischen Endkampf zwischen einem besonders mächtigen Alien und Ripley tötet letztere das Newborn, wobei erneut das Alien-Blut und seine Fähigkeit, sonst undurchdringliche Raumbegrenzungen zu zerstören, zu einem wesentlichen Aspekt der Tötungsszene avanciert. Indes: Obwohl Ripley in diesem Fall wirklich keinerlei Wahl hat, fällt es ihr sichtlich schwer, das Newborn zu vernichten, dessen Todeskampf von ihren Tränen und einem erstickten „I’m sorry“ (1:35:04) begleitet wird.

Die Betonung der Gefühle vor und nach der Tötungsentscheidung, die einen harschen Gegensatz zur kalten Evolutionslogik der Aliens bilden, verweist zugleich auf den zweiten Aspekt, den Jeunet dem Menschen entschieden zuschreibt, nämlich Empathie – welche sich auch und insbesondere gegenüber dem Fremden zeigt. Dies verdeutlicht nicht zuletzt das mitfühlende Verhalten Ripleys gegenüber von Call, einem Roboter, und mithin einem gänzlich anderen Wesen, dem einer reinen Evolutionslogik folgend, und noch dazu eingedenk der Erfahrungen Ripleys mit Androiden in den vorangegangenen Filmen, bestenfalls mit großer Skepsis zu begegnen wäre. Die Kombination von reflektierter moralischer Entscheidung und Empathie wird schließlich prominent am Umgang mit dem im Rollstuhl sitzenden Vriess verdeutlicht:²² Obwohl dieser aufgrund seiner Behinderung eine zusätzliche schwere Last im ohnehin schon so wenig aussichtsreichen Kampf mit den Aliens bedeutet,²³ wird er von den anderen mitgenommen, was einer rein evolutionären Logik diametral zuwiderläuft. Die

21 So konstatiert etwa der Androide Ash im ersten Teil, das Alien sei „[u]ncluded by conscience, remorse, or delusions of morality“ (Scott, *Alien*, 1:26:30).

22 Dass Vriess auch eine weitere bedeutende groteske Figur des Films ist, indem er in seinem High-Tech-Rollstuhl eine durchaus organisch zu nennende Vermischung von Mensch und Maschine verkörpert, sei hier nur am Rande erwähnt.

23 Dies stellt der Film auch unübersehbar aus, indem Vriess für einen Aufstieg über eine enge Leiter von einem anderen Crewmitglied auf den Rücken geschnallt werden muss, das noch dazu in dieser Sequenz den Tod findet.

ungehobelten, egoistischen und materialistischen Weltraumpiraten sind bewusst nicht als Idealbild der Menschheit gezeichnet, verkörpern aber in der in der programmatischen Aussage von Hillard „Nobody is left behind“ (0:48:24) gipfelnden Einstellung Eigenschaften, die Jeunet dem Menschen wesenhaft zuschreibt und die ihn in jeder Hinsicht von den Aliens trennen.

Die besonders fokussierte Verbindung der Veranlagung zur Empathie mit der Möglichkeit, freie Entscheidungen mit weitreichender moralischer Tragweite zu treffen, bedingt sich dabei nicht nur gegenseitig, da nur die erste Fähigkeit überhaupt das ethische Moment der zweiten erlaubt. Vor allem aber erklärt diese Verbindung auch, warum der Mensch wie wohl kein anderes Wesen zum Guten, aber auch zum Bösen fähig ist²⁴ – wenn Empathie fehlt und, wiederum eng damit verbunden, Entscheidungen gegen jede Moral getroffen werden. Eben dies illustriert Jeunet in seinem Film, in dem die wahren Monster Menschen sind: die Wissenschaftler und Militärs, die Akte von Grausamkeit zelebrieren, die die, nur das eigene Überleben sichernden, Tötungen der Aliens weit in den Schatten stellen.²⁵ Dazu zählen neben der Entführung vollkommen unschuldiger Mitmenschen, die in der Folge als Brutstätte für die Aliens dienen und mithin aus reiner Profitgier einem grauerregenden Tod ausgeliefert werden,²⁶ vor allem

24 In diesem Aspekt stimmt Jeunet mit Yuval Noah Harari überein, dessen Überzeugungen zum menschlichen Wesen der Franzose ansonsten klar zurückweist, wie wir in der Folge aufzeigen wollen, denn auch Harari betont „the extremes of compassion and cruelty that characterise *Homo sapiens*“ (2019: 102, Hervorhebung im Original).

25 Dies lässt an Guillermo del Toro denken, in dessen *The Shape of Water* die wahren Monster ebenfalls Menschen sind (und zwar wiederum Militärs und von ihnen beschäftigte Wissenschaftler). Ein Vergleich von *Alien Resurrection* und *The Shape of Water* scheint ohnehin von großem Interesse, da hier erneut eine Verbindung der Science Fiction mit einer ausgeprägten grotesken Komponente zu konstatieren ist, die in aller Deutlichkeit darauf abzielt, zu ergründen, was den Menschen ausmacht (was besonders explizit in jener Szene ausgeführt wird, in der Elisa Giles ihren Plan zur Befreiung des Wasserwesens enthüllt und die beiden in der Folge diskutieren, was es bedeutet, „menschlich“ zu sein). Außerdem ist *The Shape of Water*, genau wie *Alien Resurrection*, ein dezidiert transnationales Projekt, was in ähnlicher Weise für zahlreiche weitere Filme gilt, die groteske Figuren ins Zentrum setzen und somit die für das Groteske so wesentliche Grenzüberschreitung auch im Produktionsprozess realisieren. Diese Affinität von Filmen, die prominent auf das Groteske setzen, zum transnationalen Kino wäre näher zu ergründen, ebenso wie die Parallelen zwischen *The Shape of Water* und *Alien Resurrection* einen genaueren Blick verdienten.

26 Was der Film auch ausdrücklich als *menschliche* Grausamkeit ausweist, indem Ripley gegenüber Purvis, einem der mit einem implantierten Alien zum Tode verdammt

die Experimente an Ripley, deren Perversion nachdrücklich in der beklemmenden Szene aufgezeigt wird, in welcher Ripley auf die sieben vor ihr er- und grauhaft entstellten Klone trifft. Diese bilden in ihrer prononcierten Verquickung von Mensch und Alien neben dem Newborn einen zweiten Höhepunkt des Grotesken in diesem von dieser künstlerischen Strategie so bestimmten Film.

Nun mag man freilich einwenden, dass die sich aus Jeunets Film ergebende Bestimmung des Menschen als einem Wesen, das es vermag, Entscheidungen mit großer ethischer Tragweite zu treffen und tiefe Empathie gegenüber anderen zu empfinden, wenig spektakulär, ja banal ist und den einführenden Gedanken Lügen zu strafen scheint, dass sich Groteskes und Science Fiction oft zur Darstellung neuer und überraschender Erkenntnisse zusammenschließen. Da just diese Eigenschaften aber immer wieder in der jüngeren Science Fiction aufgerufen werden,²⁷ scheint es überlegenswert, sie als Baustein einer Neueinschätzung der Gattung in der Gegenwart zu nutzen, zumal sie zugleich deren Verhältnis zum Grotesken weiter nuancieren und so Teil einer vielleicht doch etwas spannenderen These sein können.

Man kann die Science Fiction ja selbst als groteskes Genre ansehen, da sie als „entfaltetes Oxymoron“, wie Suvin formuliert (1979: 12), das (scheinbar) Inkompatible zusammenspannt, eben *science* und *fiction*. Im Lichte der hier vorgebrachten Beobachtungen drängt sich sodann die Frage auf, ob diese Inkompatibilität nicht in Teilen neu zu denken ist und ob der *fiction*-Anteil des Genres nicht zunehmend darin besteht, dem Menschen eine Besonderheit zuzusprechen, die ihm die moderne *science* immer mehr abspricht. Denn die skizzierten beiden Eigenschaften, die sich aus *Alien Resurrection* destillieren lassen, verweisen entschieden auf einen transzendenten Kern des Menschen, der ihn grundlegend von anderen Wesen trennt und den man als Seele fassen könnte – und eine solche möchte die zeitgenössische Wissenschaft dem Menschen unter Rückgriff auf die Evolution entschieden nicht mehr zuerkennen. Diese Haltung verdichtet sich idealtypisch in einem der meist gelesenen wissenschaftlichen Werke der letzten Jahre, Yuval Noah Hararis *Homo Deus*, in dem der Autor immer wieder betont,

Versuchskaninchen, herausstellt, dass „this *human* [Wren, der Mastermind der Experimente] put an alien inside of you“ (0:59:29).

27 Neben den zuvor genannten Filmen *The Shape of Water* und *The Tomorrow War* kann man aus dem derzeit so einflussreichen Bereich der Serien noch *Star Trek: Picard* nennen: eine Serie, die nicht nur eine mythische Produktion fortführt, sondern in ihrer ersten Staffel (2020) ganz dezidiert die beiden erläuterten Aspekte in den Mittelpunkt der Betrachtungen über das Wesen des Menschen rückt.

dass die auf stetige Zellteilung angelegte Evolution keinesfalls etwas Unteilbares wie eine Seele hervorbringen könne (2017: 122), was zu seinem grundlegenden Credo führt: „there is no soul and [...] humans have no inner essence“ (2017: 332).

Nach einer solcher Auffassung unterscheidet sich der Mensch in keiner Weise von anderen Organismen²⁸ und ist nur eines von vielen Tieren oder noch weiter gefasst: letztlich nur einer von unzähligen Algorithmen (Harari 2017: 372) – und mithin nichts wesentlich Anderes als die Aliens und die Androiden in Jeunets Film. Dieser scheint einem solchen Verständnis indes entschieden entgegenzutreten zu wollen, und eben daher ist es so bedeutsam, dass er in seinem Werk das Wesen des Menschen zum einen, und hier ganz im Einklang mit den vorhergehenden Filmen, nicht nur in Abgrenzung zum Alien, sondern ebenso – und auch daher spielt Call solch eine bedeutende Rolle – in Abgrenzung zum Androiden bestimmt. Zum anderen erklärt diese Gegenposition, warum Jeunet die Aliens derart stark und strenger als all seine Vorgänger an einem evolutionären Prozess ausrichtet, und den Menschen zugleich als dezidierten Gegenpol entwirft, charakterisiert durch ein der Evolutionslogik der Aliens antagonistisch entgegenlaufendes Verhalten, das nachdrücklich auf eine wesensbestimmende „inner essence“ verweist. In dieser Lesart würde in seinem so entscheidend vom Grotesken geprägten Film der groteske Charakter der Science Fiction selbst prominent hervortreten, indem *fiction* und *science* tatsächlich eine Kombination des Inkompatiblen bilden,²⁹ und *Alien Resurrection* – und neben ihm viele weitere rezente Science Fiction-Filme und -Serien der Gegenwart – würde weniger einen Kampf des Menschen gegen die Kälte des Alls inszenieren als vielmehr gegen die Kälte entzaubernder wissenschaftlicher Postulate unserer Zeit.³⁰

28 Dies betont Harari etwa an folgender Stelle in aller Entschiedenheit (2017: 149): „In essence, we humans are not that different from rats, dogs, dolphins or chimpanzees. Like them, we too have no soul.“

29 Ein *fiction*-Anteil, der sich eindeutig gegenläufig zu wissenschaftlichen Postulaten verhält, würde auch erklären, warum sich die Science Fiction so oft dem, der strengen Gattungslogik folgend vollkommen konträren, Genre des Märchens annähert, wofür *Star Wars* das berühmteste (Seeßlen/Jung 2003: 343–47) und del Toros *The Shape of Water* das jüngste wichtige Beispiel bildet.

30 Mithin würden diese Filme damit ex negativo in einer weiteren Hinsicht auf die Thesen der modernen Wissenschaft verweisen, wie sie sich etwa bei Harari in kondensierter Form finden: Denn wenn dieser nicht müde wird zu betonen, dass das Kennzeichen der Moderne in erster Linie darin liege, „to give up meaning in exchange for power“ (2017: 233), so zielen diese Filme nicht zuletzt darauf ab, doch wieder einen (höheren) Sinn der menschlichen Existenz ins Recht zu setzen.

Bibliographie

- Bachtin, Michail. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard.
- Barceló, Elia. 2019 [1994]. *Consecuencias naturales*, Madrid: Crononauta.
- Bauman, Zygmunt. 2019. *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- Csicsery-Ronay, Istvan. 2002. „On the Grotesque in Science Fiction“, in: *Science Fiction Studies* 29: 71–99.
- Di Riso, Patricia. 2015. „Post-human humanity in *Alien: Resurrection*“, in: *Deletion* 9, in: https://www.deletionscifi.org/episodes/episode-9/post-human-humanity-in-alienresurrection/#_ftn1 [20.08.2022].
- Ezra, Elizabeth. 2008. *Jean-Pierre Jeunet*, Urbana: University of Illinois Press.
- Fry, Hanna. 2019. *Hello World. How to Be Human in the Age of the Machine*, London: Black Swan.
- Fuß, Peter. 2001. *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln: Böhlau.
- Gautier, Théophile. 2018 [1835]. *Mademoiselle de Maupin*, Édition critique par Adolphe Boschot, Paris: Classiques Garnier.
- Harari, Yuval Noah. 2017. *Homo Deus. A Brief History of Tomorrow*, London: Vintage.
- Harpham, Geoffrey Galt. 1982. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: University Press.
- Hausmann, Matthias. 2018. „*La Cité des enfants perdus* y lo grotesco en el cine de Jean-Pierre Jeunet“, in: *deSignis* 27: 53–65.
- Hersant, Patrick. 2004. „De l'autre côté du miroir : humanité et science-fiction“, in: André Topia/Carle Bonafous-Murat/Marie-Christine Lemardeley (Hg.), *L'inhumain*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle: 215–223.
- Langenbach, Jürgen. 2021. „Bauten Viren den Zellkern?“, in: *Die Presse am Sonntag* (16.05.2021): 24.
- Lotman, Jurij M. 2010. *Kultur und Explosion*, Berlin: Suhrkamp.
- Scholl, Dorothea. 2004. *Von den „Grottesken“ zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster: LIT.
- Seeßlen, Georg/Jung, Fernand. 2003. *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science Fiction-Films*, Band 1, Marburg: Schüren.
- Stacey, Jackie. 2010. *The Cinematic Life of the Gene*, Durham/London: Duke University Press.
- Suvín, Darko. 1979. *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Filmographie

Beyer, Kirsten. 2020. *Star Trek: Picard*. Erste Staffel. USA: CBS Television Studios.

Cameron, James. 1986. *Aliens*. USA: 20th Century Fox.

Del Toro, Guillermo. 2017. *The Shape of Water*. USA: Fox Searchlight.

Fincher, David. 1992. *Alien³*. USA: 20th Century Fox.

Jeunet, Jean-Pierre. 2022. *BigBug*. Frankreich: Gaumont

Jeunet, Jean-Pierre. 1997. *Alien Resurrection*. USA: 20th Century Fox.

McKay, Chris. 2021. *The Tomorrow War*. USA: Paramount.

Scott, Ridley. 2017. *Alien: Covenant*. USA: 20th Century Fox.

Scott, Ridley. 2012. *Prometheus*. USA: 20th Century Fox.

Scott, Ridley. 1979. *Alien*. UK: Brandywine Productions.

**Körper, Aus-/Ein-Grenzung,
(posthumane) Materialität**

Miguel Rivas Venegas

Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco

El futuro era esto: *Alt-Right*, cuerpos “otros” y narrativas de lo monstruoso en tiempos de pandemia

Introducción: lo antiguo y lo foráneo. La *nouvelle droite* y el espacio de lo seguro

Poco después del inicio de la pandemia de la COVID-19, el filósofo y ensayista Santiago Alba Rico, aún sin poder prever la verdadera importancia de la crisis sanitaria, hacía un comentario que merece ser hoy recordado y traído a colación dado el tema que nos ocupa: “vivimos” – decía Rico – “la vuelta de un mundo familiar y antiguo”. Una realidad en la que el retorno de viejos *pharmakós* y chivos expiatorios (Dumézil 1968; Girard 1986) parece recuperar vigencia histórica. El discurso de Alba, escrito un 9 de marzo de 2020 – y por lo tanto aún en una fecha muy temprana que hacía complicado valorar verdaderamente los efectos de lo que iba a convertirse en una pandemia sin precedentes – pronosticaba ya, sin embargo, el retorno de un discurso violento contra lo foráneo que ya había iniciado su andadura como mínimo con el surgimiento de la primera *nouvelle droite*, que ahora se consolidaba definitivamente no sólo en el sur de Europa, sino en todo el espacio político *Alt-Right*. La nueva ultraderecha española, representada por el partido Vox España, se mueve con soltura dentro de una lógica discursiva que es capaz de articular responsables tangibles – *pharmakós* políticos; figuras que aglutinan toda la responsabilidad de los males de la patria – como parte de un discurso combinativo (Hirschmann 2017: 16; Rivas Venegas 2021: 21) dirigido a un electorado transversal en el que conviven “señoritos” y *losers of globalization*.¹ Una derecha de nuevo cuño que tiene a un mismo tiempo mucho de contemporánea – susceptible de incluirse en aquella categoría

1 Me sirvo aquí de la noción de “señorito” de reconocido protagonismo en el ámbito político ibérico durante el auge de los primeros fascismos. Este disfemismo burlón hacía referencia a los jóvenes, habitualmente ociosos y de buena familia – como recoge de hecho la RAE – que solían aproximarse a las filas del fascismo más aristocrático de José Antonio, paradigma él mismo del señoritismo español.

de los *fake-conservatives*, que dijera Zizek (2020), demasiado postmodernos para poder ser considerados tradicionalistas reaccionarios en un sentido clásico – y mucho de antigua, ligada en este caso a las culturas políticas de la derecha ibérica en un país en el que el franquismo no acaba de ser extirpado completamente de las instituciones.

En este texto trataré de aproximarme a la construcción de una forma de política en la que el *Freund-Feind-Diskurs* de la extrema derecha clásica se une – en ejercicio de compatibilidad discursiva e ideológica absoluta – a una exposición en clave contemporánea de lo monstruoso y lo contra natura ubicada en el escenario específico de una pandemia; en el que la política de lo banal o *Banalpolitik*, como la denomino específicamente en alguno de mis trabajos, sustituye al verdadero ejercicio de lo político en tiempos de lo post-democrático² y en el que el *Querdenker* (el pensador de los márgenes, autodenominado “alternativo”) adquiere un protagonismo particular en un contexto en el que la multiplicidad de discursos otros sobre la pandemia y los *alternative facts* en general se encuentran en clara fase de expansión política. Si las derechas *Alt-Right*, “alternativas” – no sólo a la política de viejo cuño, sino verdaderas portadoras de post-verdades otras que venían a ofrecerse al electorado como eventual sustituto de la verdad institucional – patrocinaban ya como proyectos políticos aquella realidad de “nada es verdad y todo es posible”,³ la entrada en escena de un fenómeno tan antiguo y por lo tanto tan susceptible de generar terrores ancestrales como es una enfermedad descontrolada ha trasladado la política al escenario definitivo de la “histeria colectiva” (Berardi 2018: 55–63).

Ha unido el desarrollo de lo político, de nuevo, al campo de los cuerpos, añadiendo matices a nuestra propia condición de post-ciudadanos – sujetos, además, en gran medida digitales, líquidos⁴ – y habitantes coherentes de lo post-democrático. El contexto particular de la pandemia ha otorgado, igualmente, una importancia especial a nuestros cuerpos no como campos o *locus* de batalla, o como espacios de reivindicación de libertades sexuales, personales y colectivas, sino como elementos transmisores, como ítems patológicos y patologizables.

2 Hago alusión a la conocida noción de *post-democracy* tal y como la emplease Colin Crouch (2000).

3 “Nada es verdad y todo es posible” hace referencia a la política del Kremlin en la era Putin. Peter Pomerantsev, autor precisamente de esta reflexión en torno a la verdad líquida de la política rusa, ha estudiado en profundidad esta característica antes de que la post-truth se convirtiera en protagonista habitual en las democracias occidentales. Ver, en este sentido, Peter Pomertantsev (2015).

4 Tongo presente, en este caso, las reflexiones de Bauman y Leoncini (2018).

Como fuentes de mal con capacidades nocivas muy concretas, en último término. La enfermedad transformada en pandemia mundial nos ha devuelto a la realidad de una manera tan radicalmente despiadada como profundamente maniquea. De nuevo, Santiago Alba parece darnos la clave años antes de la pandemia en una pregunta retórica que ha adquirido vigencia histórica desde que en 2017 *Ser o no ser (un cuerpo)* se publicase por vez primera: “¿Cómo huimos del cuerpo? ¿Cómo recaemos en él?” (Alba Rico 2017: 57).

La primera interrogativa – aquella relacionada con el acto de huida, quiero decir – sigue resultando un enigma; sobre la recaída tenemos quizás algunas respuestas: se produce como retorno ineludible al espacio contenedor de nuestro cuerpo en su sentido más estricto, en este caso, consolidándose definitivamente con la reaparición del miedo atávico – miedo físico; terror que nos ata definitivamente a nuestros cuerpos – de la enfermedad descontrolada.

Junto a la oposición ganador/perdedor – que quedaron como únicas categorías sociales tras la proclamación neoliberal del fin de la lucha de clases – habría que añadir ahora la de cuerpos sanos y enfermos – aptos y no aptos, fuertes y débiles, en cierta forma –, nuevas etiquetas que completan la ya de por sí violenta lógica de selección natural del capitalismo tardío. En ejercicio de actualización rigurosa a los tiempos, a la retórica del *großer Austausch* que la extrema derecha ya no enuncia mediante este término, sino a partir de otros recursos retóricos,⁵ parece asociarse ahora aquel *Sprachverwendung* de nuevo cuño que imagina una resignificada *clash of cultures* de migrantes de cuerpos infecciosos que, como veremos, algunos como Salvini ya han empezado a evocar. Recurso sencillo – el de racializar el contagio, por perverso que esto resulte – si no olvidamos que la mayoría de nuestras vacunas acaban en las sociedades del primer mundo y no entre aquellos a los que el discurso de la *Alt-Right* ha convertido en nuestros devoradores culturales contemporáneos.⁶

5 Existen, sin embargo, en estricta relación con la pandemia, determinados núcleos ideológicos *querdenker* en los que se habla específicamente de un “gran reemplazo” a lo Renaud Camus convertido ahora en “Big Reset”. Ver, en este sentido, el documental en clave *Pandemieleugner* que supuso el proyecto propagandístico del mismo nombre. <https://thebigresetmovie.com/> estrenado en varias salas españolas en 2022 y de autoría poco clara – los realizadores se escudan en los supuestos expertos que hablan en el film, otorgándoles de facto el protagonismo –, cuenta con la participación de algunas caras reconocibles de la extrema derecha española, como Javier Villamor.

6 Tengo presente, en este caso, textos como del de Ingebreetsen (2003) y Girard (1986).

Enemigos sobrevivientes: lo fantasmal y la post-vida de lo “otro”

Nuestra extrema derecha de hoy en el Estado Español, condensada en el complejo artefacto no exento de un cierto politeísmo ideológico que supone Vox, hablaba ya desde los inicios de la crisis sanitaria de una “peste roja”, mezclando gobiernos socialdemócratas – el del PSOE en coalición con Unidos Podemos – miedos atávicos, enemigos políticos del pasado y virus demasiado poderosos para poder ser realmente comprendidos por la psique occidental blanca, convencida de su inmunidad total frente a males de este tipo. Recuperaba, además, un discurso que en el contexto específico ibérico resonaba todavía con fuerza en las galerías no tan profundas de nuestra historia reciente; una narrativa, en este caso, que combinaba miedos de clase, disparidades ideológicas, diferencias matéricas y una resistencia militante, como la de hoy día, a la emancipación de las mujeres y en particular a aquella de las mujeres de clase obrera.

Una *Weltanschauung*, así, que facilita la construcción de una suerte de semiosfera nacional⁷ en la que la herencia sobreviviente de imaginarios del “otro” fuertemente cercanos al discurso de las derechas extremas en la Guerra Civil,⁸ coexiste con imágenes nuevas de lo propio y relatos novedosos del enemigo que permite, en este sentido, la articulación de un discurso sobre lo otro que parece novedoso – actual, acorde a los retos políticos y geopolíticos del momento – pero que obtiene legitimación también a partir de la rememoración ritual del mito repetido.⁹ Esta combinación de elementos viejos y nuevos presentes en la lógica interna de la *Alt-Right* justifica, en este sentido, la relectura en clave política y contemporánea de la noción de post-vida o *nachleben* de Aby Warburg que

7 Tomo aquí la noción de semiosfera de Lotman para darle un sentido de frontera particular, de frontera política (Lotman 2010: 131).

8 Parto de la noción de *nachleben* de Aby Warburg, que quizás recuerden nuestras lectoras. El concepto del historiador de la cultura recibe aquí una relectura, como decía, en clave político-cultural, contemplando la supervivencia (*nachleben*) de imaginarios que trascienden la lógica natural del tiempo y que reaparecen, sobreviviendo como remanentes que permiten, en este caso, la articulación de lo propio y lo otro a partir de restos vivientes, de *lebensfähige Reste*, que habría dicho Burckhardt.

9 Reflexiono, en particular, sobre la repetición del ritual y del mito en mi monografía de futura publicación *Lo viril y lo viscoso: alteridades, fantasmas y héroes en el primer franquismo* (Cátedra, 2024) centrándome, en este caso, en la repetición ritual y la reaparición fantasmagórica de determinadas imágenes de lo propio y lo “Otro” en la España de guerra y postguerra.

aquí planteamos,¹⁰ repensando tal noción de supervivencia como permanencia, en este caso, de paradigmas fuertemente dicotómicos de lo nacional-sano y lo foráneo-enfermo, contextualizada ahora en el tiempo de crisis sanitaria. La post-vida de determinados clichés e imágenes de lo otro – elementos presentes en nuestra lengua y en nuestra cultura visual – dialoga además perfectamente con aquel mundo de “retornados” que interesó, en clave fantasmagórica, a algunos de los herederos más claros del pensamiento Warburgiano. Esta relectura, que caracteriza algunas de mis investigaciones y publicaciones más recientes, pretende entrar en diálogo tanto con el trabajo de algunos continuadores de Warburg – pienso en Didi-Huberman, en este caso – como con la noción de lo fantasmal y lo fantasmagórico que se desprende del trabajo de investigadoras que han considerado, de hecho, la historia moderna de España como susceptible de ser leída como una “historia de fantasmas” (Labanyi 2000: 21). Una historia no exenta, además, de una herencia militarista poderosamente fantasmal (Ferrándiz 2019: 62–76) que cristaliza en el mayor proyecto necropolítico de la dictadura franquista, el memorial a medio camino entre el culto militar a los muertos y el culto religioso que representa el Valle de los Caídos.

La lógica retórica guerracivilista, condensada en la premisa literaria de “estos hombres no han pasado” (Ximénez de Sandoval 1944: 9), imaginaba una continuidad coherente entre los héroes del pasado y los héroes de aquel presente, estrictamente “fantasmal” – en tanto en cuanto efectivamente se basaba en la evocación de diferentes ideales y de diferentes arquetipos de hombres “que vuelven”, que se resisten a morir definitivamente; que guían con su ejemplo a los vivos; que los interpelan – y extrapolable, también, al retorno de némesis políticos a la que me referiré más adelante. La lógica del nacionalismo belicista no es otra, de hecho, que aquella de la supervivencia *en* la muerte – de la post-vida, en último término, en una versión más de la infinidad de lecturas que permite el término Warburgiano – a partir de la fusión post-mortem del héroe inmolado con la patria, entidad sobreviviente por naturaleza.¹¹ Esta es, de hecho, la lectura que parece emanar – por volver a uno de los dispositivos simbólicos de mayor potencia de la derecha extrema en España, el Valle de los Caídos – de la cúpula de la basílica-memorial ubicada en el Valle de Cuelgamuros, donde los santos

10 Me refiero, entre otros, a los trabajos aquí citados del investigador alemán. Ver Warburg (2010; 2005; 1998).

11 Ver, en este sentido, las reflexiones que le dedica Bárbara Ehrenreich al culto a la muerte en Ehrenreich, Bárbara. 2000. *Ritos de sangre. Orígenes e historia de las pasiones de la guerra*. Madrid: Espasa.

españoles y mártires “de siempre” – San Lorenzos y compañía – se unían en absoluta coherencia y en silencioso ascenso a los cielos a los santos y mártires “de ahora”, aquellos que se inmolaron en la lucha homicida de 1936–1939 contra la Anti-España imaginada por el aparato ideológico franquista.

En este sentido, las palabras de Agustín de Foxá, conde y también hombre de letras como el mencionado Ximénez de Sandoval, figura de protagonismo indiscutible entre los artífices de la literatura política que construiría los arsenales léxicos de la ultraderecha clásica en España, recuerdan en verdad al discurso de clase y de raza de nuestra extrema derecha actual. Una ultraderecha reformulada que ya no habla de “comités de ramerías” como en los años 30 pero sí de “burkas ideológicas” y de “colectivización de mujeres” (Vox España; Rivas Venegas 2021: 14) en referencia al feminismo y a la celebración del 8 de Marzo, obteniendo con ello la amalgama ideológica entre diferentes némesis políticos tan alejados pero tan habitualmente combinados por la *Alt-Right* como puedan ser los burkas, sus defensores y cualquier movimiento que promueva la emancipación de las mujeres.¹² El recurso retórico y la inclusión de referencias de poderosa capacidad movilizadora en torno al peligro inminente del burka para las mujeres occidentales figura entre los “lenguajes especiales” (Tolmach Lakoff 1990) de otras derechas continentales. La conexión creciente, el intercambio constante entre estos movimientos políticos justifica en gran medida la cercanía retórica de sus arsenales léxicos, conectados por algo más que la casualidad eventual o la cercanía ideológica. Así, la AfD alemana ha recurrido a slogans que cristalizan la dicotomía occidente/oriente en la máxima *Bunt statt Burka! o Burkas? Wir steh'n auf Bikinis!* convirtiendo definitivamente como lo hiciera Vox en clave equivalente el cuerpo de las mujeres en espacio y territorio en el que se desarrolla de facto la batalla cultural entre el islam y las supuestas libertades occidentales. En este sentido, las nociones de cuerpo y frontera que han sido hilo conductor de las discusiones que figuran en este volumen en general y en este capítulo en particular ocupan, en el *Weltbild* de la extrema derecha, un espacio central en los años 30 y en nuestra estricta contemporaneidad. El límite del espacio de lo seguro, de la semiosfera autorreferencial que interesase a Lotman,¹³ comienza en la contienda por la legítima ocupación de los espacios entre “nuestros cuerpos” y los cuerpos de “los otros”; también en la disputa patrimonial del patriarcado blanco por el

12 Me refiero, en este caso, a la noción de amalgama que emplea y desarrolla Teun Van Dijk. Ver Van Dijk 1995; 2004; 2006.

13 Pienso en particular en la versión alemana del trabajo del investigador, que aparece en el subcapítulo “Der Begriff der Grenze” (ver Lotman 2010).

control del cuerpo de las mujeres – que se adivina como digo en la propaganda electoral de la AfD para los comicios de 2017, enunciado aquí sin rubor y sin tapujos – casi como *Landschaft* en disputa. La imagen amenazadora, acechante y alterizada del invasor de clase construía ya en los años 30 un discurso de ocupación del “espacio de lo seguro” que no ha hecho sino actualizarse, en un clasismo que parece ahora simplemente proveerse – como lo hizo en otros contextos en los propios años 30, véase el propio proyecto expositivo del *Sowjetparadies* – de un racismo estrictamente compatible con la simple aporofobia:

La multitud invadía Madrid. era una masa gris, sucia, gesticulante. Rostros y manos desconocidas, que subían como lobos de los arrabales, de las casuchas de hojalata ya en los muros de yeso y cipreses (...) mujerzuelas de Lavapiés y de Vallecas. (Foxá 1993: 39)

El texto de Foxá tenía ya algo de un terror a las masas patologizadas; desprendía, como los de su contemporáneo en aquellos años 30, Ernesto Giménez Caballero, un mismo tono nada casual que mezclaba enfermedad, suciedad, miedos de clase e insalubridad con el mismo ahínco que se encontraría en ejemplos más explícitos de ámbito centroeuropeo, como la exposición itinerante *Das Sowjetparadies* que organizó la Alemania nacionalsocialista en plena campaña del Este; las crónicas divisionarias de otro español, el voluntario de la División Azul Gómez Tello, o del fascista belga León Degrelle (Degrelle 1949: 28) eran auténticos testimonios ideológicos del maridaje entre ideología y enfermedad en la Unión Soviética y verdaderos catálogos de lo insalubre, lo musgoso, lo mohoso y lo barroso (Gómez Tello 1945: 52; 111–113). En ambos, el *argile visqueuse*, el barro y el moho cobraban protagonismo como materias definidoras del cuerpo de los otros, de los enemigos políticos del fascismo, en un relato en auténtica clave de *monstra* en la que el contender político “mostraba” el límite de lo humano, era dispositivo de alteridad física y moral a partes iguales. El escenario de pandemia actual, el mundo profundamente antiguo que dijera Rico; el mundo de los *pharmakós* y de los chivos expiatorios, de aquellos que pueden curarnos y aquellos que pueden enfermarnos, como recordaba Dumézil, de los cuerpos sanos y de los cuerpos enfermos, se convierte en el escenario político ideal que anhelaban nuestras extremas derechas. El miedo a la enfermedad y a la muerte reclama la articulación de responsables tangibles; hace más inevitable que nunca el retorno de “masas de caza” y multitudes con ansias de revancha (Canetti 1981); permite, en último término, la constitución de una *Weltanschauung* dotada de cuerpos sanos y enfermos en una clave absolutamente compatible con aquellas cosmovisiones que imaginaban luchas nacionalizadas y racializadas contra *Parasiten*, *Rassenpesten*, *Weltparasiten* y *Schädlinge* (Dörr y Michael 2002: 16; 181). Semejante escenario promete convertirse en el espacio de gestación y consolidación

definitivo de los discursos de la extrema derecha, dotados ahora de la inestabilidad económica, la urgencia bélica – pienso en Ucrania, por supuesto – y la catástrofe sanitaria que sin duda facilitará una *große Spaltung* cuyas consecuencias políticas aún son difíciles de cuantificar en su totalidad. ¿No es este espacio extraño que aúna a un mismo tiempo el agotamiento de la modernidad que describiese Berardi y el final del presentismo al que hace alusión Sousa Santos (Sousa Santos 2021: 16) – en el que el tiempo actual se encuentra huérfano de todo pasado, y por lo tanto, de memoria – el cruce de caminos que esperaban los nuevos cesarismos que amenazan de nuevo con dominarnos? La noción de “mito trucado” (Dumézil 1968: 234) que desarrollase Georges Dumézil se actualiza inevitablemente con la llegada de un escenario de vida o muerte y de retorno a lo real y a lo ritual en el que la explicación de males “de ahora” mediante relatos heredados, reaprovechados y reactivados conscientemente dada su capacidad movilizadora, adquiere protagonismo; simplifica realidades más complejas e inadmisibles – la del propio fracaso, a modo de patología autoinmune de la globalización –; traslada la complejidad del *hecho* al espacio maniqueo y emocional del *mito* y otorga, con la ritualización tramposa de la realidad y la división entre aptos/ sanos y rechazados/enfermos, inesperadas posibilidades de rentabilización política del desastre a las nuevas derechas.

Destructor de categorías: cuerpos “infecciosos”

El enemigo actual de la extrema derecha ha mutado, de nuevo, manteniendo una de las máximas que Jerome Cohen, especialista en criaturas contra natura, y por lo tanto, en cuerpos otros, atribuye al *monstra*, a la criatura diferente con capacidad para mostrar y enunciar la alteridad. El monstruo siempre vuelve, o lo que es lo mismo, el monstruo, criatura destructora de categorías por naturaleza – elemento definidor de los márgenes y de los límites de lo permitido – puede simultáneamente cambiar y mantenerse en esencia el mismo, abrazando con ello la contradicción permanente de su existencia. El enemigo político y racial de la extrema derecha contemporánea, como aquel del fascismo clásico, es al mismo tiempo enemigo antropófago, depredador sexual, destructor de cultura (*Kulturzerstörer*); límite de la normalidad física y racial – quizá ahora no enunciada como tal, puesto que nuestra extrema derecha ha cambiado; pero no por ello menos presente como parte de su *kern* ideológico. Ahora, además, la pandemia ha dado nuevas posibilidades discursivas a una extrema derecha que jamás ha renunciado completamente a las muy manoseadas metáforas del cuerpo nacional sano o enfermo, a la narrativa de resurrección palingenésica de la comunidad nacional que vendría a producirse, según este discurso, mediante la extirpación

sistemática de los elementos foráneos descritos habitualmente como tumores y como presencias malvadas ya desde tiempo de Joaquín Costa (1902: 86) en el caso ibérico. El enemigo elegido por nuestras derechas *Alt-Right* adquiere ahora nuevos matices como agente patológico y como transmisor de enfermedad. En coherencia absoluta con este discurso, Vox responsabilizaría a las movilizaciones feministas del 8 de marzo de 2020 de ser responsables de facto de la rápida expansión del virus en el Estado, afianzando definitivamente la asociación entre el enemigo político y la patología – ésta real, y no figurada, como la de Joaquín Costa – responsable de la atomización nacional en pura clave *Volkstod* (Dörr y Michael 2002: 426). La celebración tradicional del 8 de marzo sigue considerándose desde el partido de Abascal como un “aquejarre” (Cabello López 2021), disfemismo con enorme capacidad movilizadora que asocia inevitablemente a las mujeres progresistas con un mal “de antes” – con una patología que sobrevive, en clave Warburgiana; con un “retorno de lo más oscuro”, que habría dicho Didi-Hubermann –; que las vincula, además, con la voz en euskara *akelarre*, que explicamos a continuación, y por lo tanto con el enemigo predilecto de la *Alt-Right* española: el nacionalismo periférico vasco que da sentido a todo el proyecto contrarreactivo y nacionalista-centralista de la extrema derecha ibérica de un tiempo a esta parte; que permite, en último término, la recuperación de un “mito trucado” y de un discurso en torno a lo antiguo y a lo ritual que de nuevo y como dijera Rico, traslada la contienda política a un mundo de confrontación profundamente atávico y primitivo, simplificando la *politische Spaltung* y convirtiéndola única y exclusivamente casi en batalla tribal entre amigos y enemigos, sanos y enfermos. *Akelarre* era, al fin y al cabo, la reunión de mujeres – de brujas, de mujeres libres, de mujeres “de periferia” – en espacios remotos (el *larre* vasco, la campiña lejana a los núcleos urbanos y espacios de lo seguro) con la figura del macho cabrío, con el mismísimo demonio. Si bien es cierto que el temor a las brujas difícilmente puede jugar un papel en un partido político del siglo XXI, la asociación entre las feministas actuales y las mujeres que fueron ajusticiadas por el Santo Oficio por ser demasiado libres, por ser independientes – por ser sospechosas por solteras, también – juega un papel simbólico que no debe despreciarse.

Manteniéndonos en el ámbito europeo, también la *Weltanschauung* de partidos como la Lega Nord ha actualizado su discurso tradicional de carácter nacionalpopulista y euroescéptico para incluir otros en los que los “barconi” y “clandestini” se convertían súbitamente en enemigos mortales – “clandestini infetti”, en palabras del político – “libres de infectarte”. Cito en este caso diferentes intervenciones del candidato legista y de su partido marcadas por el mismo sesgo:

Centro di accoglienza di Villa Sikania (...) due ospiti della struttura, in quarantena, si sono lanciati dalla finestra e sono scappati. Multe, controlli e divieti valgono solo per gli Italiani??? (Salvini 2021)

La Basilicata non è più una Regione “Covid free”: grazie a questo governo, ben 22 immigrati trasferiti nei centri di accoglienza sono risultati positivi. Italiani in quarantena per mesi, clandestini infetti liberi di sbarcare. (Salvini 2020)

Aquel “libres de infectarte” citado por Salvini tiene un significado y una ubicación histórica en una serie de relatos de lo monstruoso y lo *entartet* mucho más compleja de lo que podría parecer a simple vista. Activa, no solo entre el electorado legista sino más allá del espacio político en el que se ubica ideológicamente la lega Nord, una serie de relatos de lo foráneo-patológico de poderosísima capacidad movilizadora, de un carácter tan atávico, tan antiguo, como dice Alba Rico, que si lo desmenuzásemos en su totalidad, si tratáramos de llevarlo a los inicios de la construcción de la sique humana, nos llevaría – como le llevó a Juan Antonio Urbeltz en su estudio de la cultura ritual pre-indoeuropea y de la tradición del carnaval – a la relación nada casual entre la voz moro (*mairu*, *mouro*, *moor*, moro) y la voz pantano (*moorland*), el espacio de gestación de la enfermedad,¹⁴ el hábitat del eterno otro (*mairubaratz*, en el caso vasco que investiga junto a otros el folklorista navarro). No me extenderé excesivamente sobre este asunto, que sin duda podría desviarnos demasiado de lo que es nuestro campo de discusión, pero ofreceré un par de datos que permitan entender hasta qué punto la idea del otro “libre de infectarte”, como habría dicho Salvini en intervenciones recientes, va mucho más allá de los discursos racistas y antisemitas del fascismo clásico, que asociaba judíos y parásitos, o mucho más allá de toda la cultura visual contemporánea y moderna que convierte al enemigo en alimaña. El *mairu* pre-mahometano – el *moro* cuasi mitológico que precede al *moro* islámico, como recuerda desde los estudios de folklore Urbeltz – existía ya antes como criatura especular de cuerpo diferente, costumbres opuestas y necesidades habitacionales otras previamente a la propia aparición del islam, enemigo contemporáneo por antonomasia en la era del *Clash of Civilizations*; era ya imagen de lo prohibido, de lo culturalmente inaceptable, de lo lejano, de lo febril, de lo malvado, de lo

14 La relación entre la enfermedad, el transmisor último del mal y el *moorland* es particularmente clara en la lengua italiana, donde el *moorland* es *palude* (del latín *palus*; ciénaga, pantano) espacio de gestación que el italiano medieval denominaba ya el “mal aire” o malaria. Patología infecciosa transmitida por los mosquitos que en lengua castellana mantiene una relación más clara con el espacio de gestación y hábitat insectil del *palus* a partir de la voz “paludismo”.

insectil, sobre todo – detalle que no podemos pasar en absoluto por alto – como habitante de los *moorlands*, las ciénagas y los pantanos, ámbitos y escenarios de plaga y de enfermedad, espacios habitacionales del insecto por antonomasia. La conexión, lejos de ser casual o forzada – el trabajo investigador, de acumulación, de persecución, casi, de mitos populares y verdaderos vestigios de estas creencias en torno al ritual protector contra la enfermedad que tiene presencia en las propias carnestolendas pre-cristianas que realiza Urbeltz resulta demasiado complejo para ser aquí desmenuzado y explicado en su totalidad – permite vislumbrar una permanencia y una post-vida del terror a la enfermedad, a lo diferente y a los cuerpos enfermos que hace absolutamente coherente la pervivencia atávica de este discurso movilizador en épocas de crisis. A “aquel con capacidad para enfermarnos” se le aplacaba con el ritual mágico; se le expulsaba del espacio de lo propio para que no provocase, con su presencia calamitosa, la perdición de los aptos y de los sanos; se le convidaba a espacios seguros, fuera del espacio “nuestro” y más allá de los lindes habitados por los humanos.¹⁵ Nuestro mundo de “histerias colectivas” se parece cada vez más a un lugar donde confluyen “mitos trucados”, si recuperamos las reflexiones de Dumézil, en el que la repetición tediosa de imágenes de lo otro construye nuestra realidad política mediante una suerte de *patchwork* que no ha hecho sino enredarse y hacerse más complejo con la llegada de una enfermedad que nos supera. La presencia del chivo expiatorio, ahora de nuevo articulado como criatura con capacidad de infectar, resulta absolutamente compatible con el fenómeno de lo post-político; simplifica la lucha ideológica entre *contenders* de posicionamientos programáticos diferentes y reduce el conflicto político aún más de lo que lo hicieran los discursos de *Zukunft oder Untergang* ya de por sí bastante reduccionistas de la *Alt-Right* prepanidémica o de los fascismos clásicos.

El escenario político en el Estado Español resulta, en este sentido, particularmente idóneo y marcado por la expansión de una política anti-política en la que solo parecen permanecer los amigos y enemigos del *Freund/Feind-Diskurs* más propiamente Schmitteano. En mayo de 2021, pocos días antes de los comicios

15 Al menos ésta es la tesis de Urbeltz, que ve en los crónlech o *mairubaratz* (en euskara, “cementeros de moros”, literalmente) el espacio ritual que se entregaba, simbólicamente, a las plagas, a los insectos infecciosos y a las pestes, verdaderos artífices del mal que se escondían agazapadas tras la metáfora del *mairu*. La complejidad – auténtico ejercicio detectivesco, de orfebrería académica – del trabajo acumulativo de Urbeltz hace quizás necesaria o al menos altamente recomendable la consulta de sus trabajos para comprender la presencia algo inesperada de este discurso en nuestro texto. Ver, en este sentido, Urbeltz 2000 y Urbeltz/Urbeltz 2012.

municipales que darían una sobrada victoria a la máxima representante de la rama *Alt-Right* del Partido Popular en Madrid, Isabel Díaz Ayuso, el candidato del partido neoliberal Ciudadanos, hacía unas declaraciones políticas que no deben pasar desapercibidas: “Yo no tengo ideología”. En un ejercicio que tiene mucho de post-político, dirigiéndose a un electorado de perfil acrítico y a una post-ciudadanía que se revela con cada vez más fuerza contra una versión resignificada de lo ideológico de renovado perfil semántico, Edmundo Bal – quizás sin ser plenamente consciente de lo significativo de aquel gesto – anunciaba ya el triunfo de la política simulacral, aparentemente vacía de contenido. Desterrada oficialmente la ideología de la confrontación política, el escenario político parecía ahora nutrirse solo de amigos y enemigos, de seres “libres” y “pestes rojas”.

La *Banalpolitik*, la política del gesto banal, del ejercicio tramposo, también, entendida como retorno de los líderes carismáticos y como política farsante del espectáculo, de la puesta en escena, del disfraz y del simulacro que precedió a la era Covid ha ganado fuerza con el advenimiento de ésta. Ambos políticos ultraderechistas, habituados a la exaltación ostentosa de determinados “cesarismos de emergencia” (figs. 1 y 2) desde años antes a la pandemia han sabido aprovechar el potencial que ofrece el tiempo anómalo de una pandemia y de un lockdown para prolongar con efectividad una forma de hacer política que incide en la genialidad y en el caso de Abascal, en la supuesta potencia viril del líder genial llamado a salvar a la nación a partes iguales con temple y músculo. La política que patrocina esta puesta en escena, a veces casi dandy – como la de Salvini – otras veces más claramente militarista, erótica, violenta – como la de Abascal – tiene “mucho de antigua”, como habría dicho Rico, puesto que no es sino la política de la simple confrontación de los *machos aptos* contra las masas.

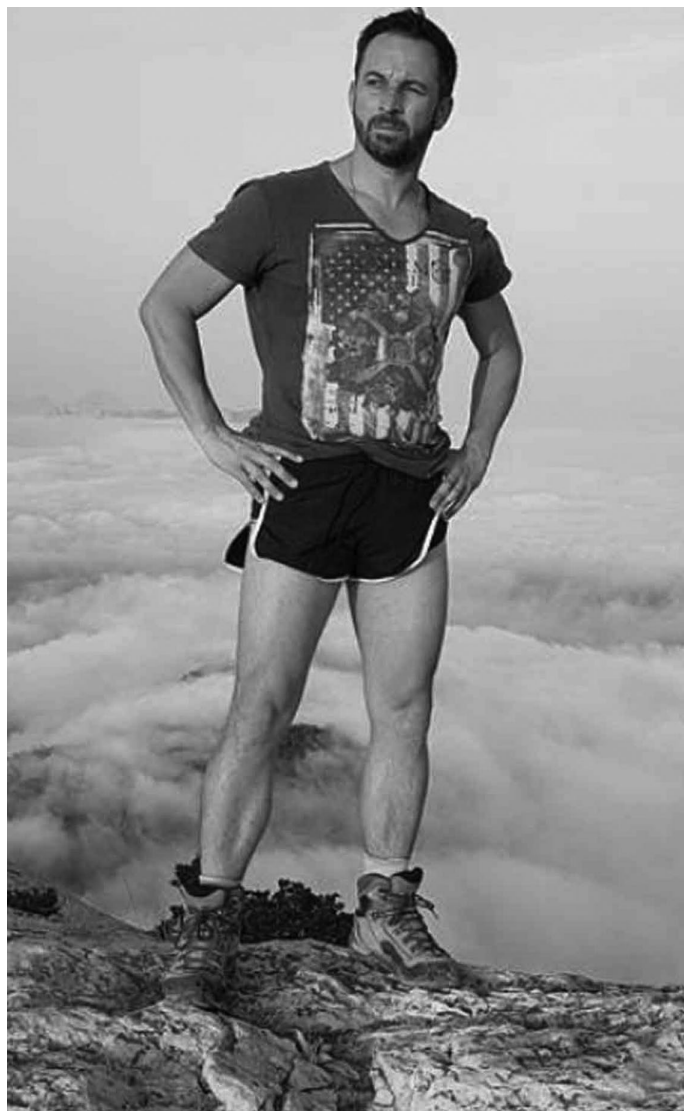


Fig. 1: Santiago Abascal en una imagen publicada en sus redes sociales (2019).



Fig. 2: Matteo Salvini, en aquel momento Ministro del Interior, durante la festividad de Santa Barbara dei Vigili del Fuoco e dei Marinai. 4 de diciembre de 2018.¹⁶

Una política, de nuevo, en la que la exaltación sin complejos de determinadas imágenes de la ortodoxia física, del macho alfa, por lo general, y del líder plenipotenciario sirven como imagen especular de la “otredad” que se adjudica al *contender* político y al rival cultural, a un mismo tiempo como decía devorador de cultura, parásito social, transmisor de enfermedad. En los años 30 y durante la Guerra Civil Española, el Carlismo navarro – también llamados tradicionalistas; monárquicos, profundamente católicos partidarios del retorno la dinastía Augsburgo que apoyaron el Golpe de Estado – se expresaba a través de su periódico *Pensamiento Navarro* y resumía así la naturaleza de la contienda entre el gobierno legítimo y la coalición golpista, que aglutinaba a militares descontentos, fascistas ibéricos y monárquicos reaccionarios: “los rojos de hoy son los moros de ayer”. Aquella máxima, esencialmente simplificadora, eliminaba de un plumazo toda la complejidad del conflicto político, del conflicto de clase y del conflicto ideológico – del enfrentamiento, también, en torno a determinadas ideas de lo femenino y de lo masculino muy concretas que tuvieron importancia en el estallido de la guerra – y resignificaba la Guerra Civil en clave de supervivencia: los enemigos de antes eran los enemigos de ahora; pasado y presente se imbricaban y se hacían mutuamente coherentes en un ejercicio de *totum revolutum* en el que

16 <https://www.today.it/politica/salvini-divisa-pompieri-polemica.html> [01.09.2023].

la metáfora en sí misma se convertía en el verdadero motor de la guerra, justificándola y convirtiéndola en históricamente inevitable. Semejante dupla, la de los “moros” y los “rojos” se ha alterado de nuevo en nuestra contemporaneidad en ejercicio de inversión curiosa, ofreciendo ahora al electorado acrítico de la extrema derecha una especie de “los rojos de ayer son los moros de hoy” en el que el enemigo – siempre reformulado pero siempre el mismo – parece cambiar de nuevo de forma, sin cambiar del todo, para cumplir su función de *monstra*, para enseñar obedientemente a la comunidad nacional los límites de lo aceptado; para cumplir con su función insustituible como artefacto delimitador. Para transformar, como decía, la complejidad de la ideología de nuevo en una simple contienda entre humanos y parásitos, entre hombres y mujeres aptas y hombres y mujeres de materialidad voluble, como solía insistir a un mismo tiempo la literatura política del fascismo español, alemán y valón. Una contienda, de esta manera, que está esencialmente concebida como ejercicio de oposición especular entre diferentes materialidades que tiene muy poco de nueva y que otra vez suena a *nachleben* de determinadas formas de demonización relacionadas con claridad con aquella *Anti lingua* del fascismo tradicional (Calvino 1965: 122–123). La oposición entre lo *zackig* y lo barroso, que cobra definitivamente sentido a partir de la confrontación espectacular entre lo afilado y lo blando, materia que constituía la otredad de los llamados *Asphaltmenschen*, no desapareció con el final de los proyectos políticos del fascismo que le dieron nombre a estas dos corporalidades enfrentadas.

Lo anómalo y fascinante de nuestra crisis actual – crisis sanitaria, pero también nueva senda política de consecuencias imprevisibles que la pandemia nos ha obligado a transitar – es precisamente el retorno profundamente atávico pero enteramente contemporáneo de lo que Berardi, convencido del declive definitivo de los cuerpos físicos, llamaba “vivos, peludos, estriados y rotundos” (Berardi 165; 173) en actual convivencia extraña con los cuerpos digitales que el mismo autor consideraba “zombis, lampiños, lisos y modulares”, receptores ideales para nuestro tiempo de infodemia. Un retorno de cuerpos “vivos” no-digitales que desafía, también como efecto de la pandemia, la perfección física pulida, *eintönig*,¹⁷ de nuestra postmodernidad. Semejante convivencia inesperada entre lo digital y lo físico, que no es, si seguimos al pensador italiano, otra cosa que un enfrentamiento renovado entre el cuerpo liso y el cuerpo irregular – por peludo,

17 Me refiero a las ideas desarrolladas por Byung Chul-Han en torno a lo *eintönig*, lo *glattpoliert* (2015; 2016: 40). Ver, en este sentido, también sus capítulos “Terror des Gleichen” y “Terror der Authentizität” (2016).

por estriado, por rotundo – supone en sí mismo un nuevo enfrentamiento entre lo percibido como “perfecto” y lo considerado “deficitario”, de nuevo nacionalizado y racializado. En una clave menos explícita que aquella que se desprendía de la LTI – el *Sprachverwendung* del nacionalsocialismo y del fascismo en general, si extendemos la categoría articulada por Klemperer a otros movimientos políticos de ideología equivalente –, de la filmografía de Riefenstahl o de *Volk und Rasse*, los movimientos ultraconservadores de perfil etno-nacionalista han encontrado en la “antigüedad” del mundo post-pandémico, como dijera Rico en las reflexiones que reproducíamos al inicio de este capítulo, un terreno de expansión y amplificación ideológica sin precedentes.

Bibliografía

- Alba Rico, Santiago. 2017. *Ser o no ser (un cuerpo)*, Barcelona: Seix Barral.
- Alba Rico, Santiago. 9 de marzo de 2020. “Apología del contagio”, en: CTXT. <https://ctxt.es/es/20200302/Firmas/31282/coronavirus-contagio-apologia-miedo-santiago-alba-rico-covid19-enfermedad.htm> [18.10.2022].
- Bauman, Zygmunt y Leoncini, Thomas. 2018. *Generación líquida. Transformaciones en la era 3.0*, Barcelona: Paidós.
- Bedorf, Thomas. 2019. “Zur Rhetorik des politischen Ressentiments”, en: *Zeitschrift für Praktische Philosophie* 6 (1): 239–256.
- Berardi, Franco. 2018. “Dynamics of Humiliation and Postmodern Fascism”, en: Susanne Pfeffer (ed.), *A New Fascism?*, Köln: Walther König: 9–20.
- Cabello López, Arantzasu. 2021. Declaraciones en el Consistorio de Madrid. 23 de febrero de 2021.
- Calvino, Italo. 1965. “L’antilingua”, en: Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Milan: Mondadori: 122–123.
- Camus, Renaud. 2011. *Le Grand Remplacement*, Neuilly-sur-seine: Éditions David Reinharc.
- Canetti, Elias. 1981. *Crowds and Power*, New York: Continuum.
- Chul-Han, Byung. 2015. *Die Errettung des Schönen*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Chul-Han, Byung. 2016. *Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Cohen, Jeffrey Jerome., ed. 1996. *Monster Theory: Reading Culture*, Minnesota: University of Minnesota Press.

- Colmeiro, José. 2011. “A Nation of Ghosts? Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain”, en: *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 4: 17–34.
- Costa, Joaquín. 1902. *Reconstitución y europeización de España. Programa para un partido nacional*, Madrid: San Francisco de Sales.
- Crouch, Colin. 2000. *Coping with Post-democracy*, London: Fabian Society.
- Degrelle, Leon. 1949. *La campagne de Russie*, Tanger : Le cheval ailé.
- Didi-Huberman, Georges. 2001. “Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm”, en: *Art History* 24 (5): 621–645.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *El gesto fantasma. Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo* 4: 284–291.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.
- Dumézil, Georges. 1968. *Mythe et Épopée*, Paris : Gallimard.
- Dörr, Karin. and Michael, Robert. 2002. *Nazi-Deutsch/Nazi German. An English Lexicon of the Language of the Third Reich*, London: Greenwood Press.
- Ehrenreich, Barbara. 2000. *Ritos de sangre. Orígenes e historia de las pasiones de la guerra*, Madrid: Espasa.
- Ferrandiz, Francisco. 2019. “Unburials, Generals, and Phantom Militarism: Engaging with the Spanish Civil War Legacy”, en: *Current Anthropology* 60(19): 62–76.
- Foxá, Agustín de. 1993 [1939]. *Madrid de Corte a Cheka*, Madrid: Planeta.
- Girard, René. 1986. *El chivo expiatorio*, Barcelona: Anagrama.
- Gómez Tello, José Luís. 1945. *Canción de invierno en el Este. Crónicas de la División Azul*, Barcelona: Luis de Caralt.
- Hirschmann, Kai. 2017. *Der Aufstieg des Nationalpopulismus. Wie westliche Gesellschaften polarisiert werden*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Ingebretsen, E. 2003. *At Stake: Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, Chicago: University of Chicago Press.
- Klemperer, Viktor. 1947. *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Stuttgart: Philipp Reclam.
- Labanyi, Jo. 2000. “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period”, en: Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering Dictatorship*, ed. Joan Ramon Resina, Leiden: Brill: 65–82.

- Lotman, Yurij. 2010. *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*, Berlin: Suhrkamp.
- Pomerantsev, Peter. *Nothing Is True and Everything Is Possible: Adventures in Modern Russia*, London: Faber and Faber.
- Rivas Venegas, Miguel. 2021. “Exnominated Anti-Semitism? Reframing the Paranoid Hate-speech of Spanish National-Populism”, en: *Analysis of Current Trends in Antisemitism-ACTA De Gruyter*, 41 (1): 1–47.
- Schmitt, Carl. 1932. *Der Begriff des Politischen*, München: Duncker & Humblot.
- Salvini, Matteo. 2020. Declaraciones en *LiberioQuotidiano.it* (prensa) 21 de julio de 2020.
- Salvini, Matteo. 5 de septiembre de 2021. “Centro di accoglienza di Villa Sikanina...” <https://twitter.com/matteosalvinimi/status/1434512547311390730> [18.10.2022].
- Sousa Santos, Boa Ventura. 2021. *El futuro comienza ahora: de la pandemia a la utopía*, Madrid: Akal.
- Tolmach Lakoff, Robin. 1990. *Talking Power: The Politics of Language in Our Lives*, New York: Basic Books.
- Urbeltz, Juan Antonio. 2000. *Los bailes de espadas y sus símbolos: ciénagas, insectos y “moros”*, Pamplona: Pamiela.
- Urbeltz, Juan Antonio y Urbeltz, Mikel. 2012. *Crónlech vasco y zorro japonés. De Jorge Oteiza a Akira Kurosawa*, Alzuza: Museo Jorge Oteiza Fundazioa.
- Van Dijk, Teun. 1995. “Discourse Analysis as Ideology Analysis”, en: Christina Schäffner y Anita Wenden (eds.), *Language and Peace*, Dartmouth: Aldershot: 17–33.
- Van Dijk, Teun. 2004. “Discurso y Dominación”, en: *Grandes conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas*. N. 4, Bogotá: Universidad nacional de Colombia: 5–28.
- Vox España. 2020. “Las mujeres de la #Españaviva se rebelan contra el feminismo supremacista”. Twitter, 4 de marzo de 2020. <https://www.voxespana.es/actualidad/las-mujeres-de-la-espana-viva-se-rebelan-contra-el-feminismo-supremacista-20200305> [20.03.2022].
- Warburg, Aby. 1998. *Gesammelte Schriften (Studienausgabe)*, Berlin: Akademie Verlag.
- Warburg, Aby. 2005. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza Editorial.
- Warburg, Aby. 2010. *Werke in einem Band*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ximénez de Sandoval, Federico. 1944. *La piel de toro. Cumbres y simas de la historia de España*, Barcelona: Juventud.

Zizek, Slavoj, 2020. “French Protests Show that it Is Macron’s Vision that Is the Real Utopia”, en: *Russia Today*. <https://www.rt.com/op-ed/477819-france-protests-macron-utopia/> [21.03.2020].

Florian Gödel

Universität Marburg

Schließungsversuche und Systemkritik. Zur Darstellung des Dolmetschens in Shumona Sinhas Roman *Assommons les pauvres !* (2011)

Der Fatalismus geschlossener Grenzen

Ein Großteil des schriftstellerischen Werkes der bengalisch-französischen Autorin Shumona Sinha widmet sich der Darstellung migrantischer Lebenswelten, in denen Grenzen, Grenzziehungen, die Überschreitung und Durchbrechung von Grenzen, aber auch deren mehr oder weniger gewaltsame Schließung eine fundamentale Bedeutung haben. Die dieser Literatur zugeschriebene kritische Wirkkraft kann dann beschrieben werden als die Erkenntnis, dass krisenhafte Durchbrechungen und Schließungen der Grenzen darauf verweisen, dass die Grenzziehung selbst fehlerhaft ist. In den Worten Kaoutar Harchis: „Le déplacement migratoire vous rend sensible aux frontières. Vous découvrez que tout n'est que frontière, c'est-à-dire arbitraire, c'est-à-dire injustice, c'est-à-dire scandale et cela appelle des stratégies“ (Harchi 2021). In ihrem zweiten Roman, *Assommons les pauvres !* von 2011, behandelt Shumona Sinha ein Thema, das sie aus eigener Erfahrung kennt,¹ hat sie doch nach ihrer Ankunft in Frankreich selbst als Dolmetscherin in Asylverfahren gearbeitet. In der literarischen Darstellung fällt auf, dass sich die Autorin einer Analogiestruktur bedient, die verschiedene Dimensionen der Grenzziehung im Akt des Dolmetschens überblendet. Ich möchte diese Analogiestruktur im folgenden Artikel beschreiben als die Dynamik von Grenzöffnungen und Grenzschließungen und aufzeigen, wie diese Dynamik

1 Ich versuche, die Problematik des autobiographischen bzw. autofiktionalen Schreibens auf den folgenden Seiten auszuklammern. Sie ist relevant für den Nachvollzug der Genese und der Rezeption des Romans – die Autorin hätte anders wohl kaum ihre eigene Stelle als Dolmetscherin bei der französischen Asylbehörde OFPRA eingeübt. Der biographische Bezug ist aber schon ausführlicher nachgezeichnet worden (Struve 2021 und Messling 2019), während eine detaillierte Untersuchung der Grenzschließungen noch aussteht.

letztlich als eine systemische Kritik an Grenzziehungen gelesen werden kann. In der Sekundärliteratur zu Shumona Sinha lässt sich eine Tendenz ausmachen, die literarische Darstellung der Grenzziehungen in *Assommons les Pauvres !* als eine fatalistische, d.h. *a priori* gegebene Geschlossenheit von Lebenswelten zu interpretieren. So fokussiert sich zum Beispiel Markus Messling auf Sinhas apodiktisch scheinende Aussage: „Traverser la frontière a quelque chose d'irréversible, qui ressemble au deuil, au crime secret, à la perte de soi, à la perte de référence, à la perte de la vie“ (Sinha 2011: 144). Messling versteht diese Aussage als einen Beleg dafür, dass die Romanhandlung die „Erfahrung fatal geschlossene[r] Lebenswelten“ (2019: 168) darstelle, und dass man in die Zwischenräume der literarischen Darstellung hineinleuchten müsse. Dieser Fatalismus ist im Lichte von Messlings Suche nach einer universellen humanistischen Dimension nach dem Ende des westlichen Modells des Universalismus zu betrachten. Auf die Eröffnung von Blicken in nicht-westliche Lebenswelten reagiere der Okzident stets mit einem Vorgang der Alterisierung, also der erneuten Grenzschießung. Gerade die Wahrnehmung geschlossener Grenzen bringe dann die Leser*innen zur Hinterfragung ihrer Bedingungen und ermögliche erst das Denken einer universellen Solidarität: „Im Gegenüber der Welten erfahren wir die Grenzen der nur vermeintlich offenen Welt, aber in dem suchenden Abgleich auch das menschlich Geteilte“ (Messling 2019: 168). Dazu bemüht Messling das Übersetzungsmodell als „großes Paradigma unserer Kulturtheorie“, welches voraussetze, „dass die anderen anders sind, dass wir sie daher nicht gänzlich verstehen können, dass wir ihr Denken aber, da sie das Menschsein teilen, doch in unser Sprechen übertragen können. Shumona Sinha stellt dieses Problem ins Zentrum ihres Romans“ (Messling 2019: 165).²

Wenn es sich der Artikel zur Aufgabe macht, in Sinhas Roman *Assommons les pauvres !* einige der vielfältigen im Dolmetschvorgang konvergierenden Grenzverläufe³ zu analysieren, dann nicht nur, um auf die Wichtigkeit der Darstellung

-
- 2 Als Referenz für diese Anwendung des Übersetzungsmodells auf das Universalitätsproblem stützt sich Messling vor allem auf die Arbeiten Souleymane Bachir Diagne. Vgl. v.a. Diagne / Amselle 2018. Diagne verweist u.a. auf die falsche Alternative von „westlichem Universalismus“ und der absoluten Relativität der Kulturen. Vielmehr belege gerade die Übersetzbarkeit der Kulturen, dass eine universelle Perspektive möglich ist, allerdings nur dann, wenn sie durch den Vergleich der konkreten kulturellen Vielfalt hindurch geht.
 - 3 Bei einer Lektüre der folgenden Seiten wird vor allem auffallen, dass ich die Dimension der Hautfarbe auslasse, obgleich bzw. gerade weil sie im Roman eine komplexe Stellung innehat.

konkreter Übersetzungssituationen für jeden größeren Versuch der Modellbildung hinzuweisen. Vielmehr soll das fatalistische Urteil Messlings über die Erfahrung von Geschlossenheit differenziert werden: Meine These ist, dass Sinhas Roman nicht einfach die Geschlossenheit von Lebenswelten erfahrbar macht, sondern in bestimmten Situationen versuchte Grenzschießungen darstellt, die nie schon vorhanden sind. Die Schließungsversuche der dolmetschenden Protagonistin in Sinhas Roman sind dann nicht identisch mit der Grenzziehung an sich, sondern vielmehr – zusammen mit den Grenzöffnungen – Dynamiken die sich an und durch Grenzverläufe entfalten. So etwa bei den Grenzverläufen von staatlicher Anerkennung (von Asyl, von Staatsbürgerschaft), von soziokultureller Zugehörigkeit (u.a. bei den Geschlechterbildern) und von unterschiedlich verteiltem Wissen (um die Funktionsweise eines Verfahrens, einer Kultur). Die teilweise Heftigkeit der Schließungsversuche kann als eine Provokation in der Tradition Baudelaires wahrgenommen werden, jedoch erlaubt sie auch die Zuspitzung auf einen bestimmten „systemischen Fehler“ der Grenze, die das Asylverfahren bildet.

Erst wenn man sieht, wie der Roman die Probleme der Dolmetschsituation über die *Dynamik der Öffnung und Schließung* von Grenzen darstellt, lässt sich seine komplexe narrative Struktur nachvollziehen. Dass die Autorin mit zwei ineinander verschalteten Erzählebenen arbeitet, verstärkt – so eine nachgelagerte These dieses Artikels – eine solche „systemkritische“ Lesart noch. Der Artikel beginnt direkt damit, wie der Roman diese Kritik einführt, um im Anschluss die Schließungsversuche in den Dolmetschsituationen herauszuarbeiten. Am Ende möchte ich darauf eingehen, wie sich die zweite Erzählebene des Verhörs durch den Kriminalbeamten *monsieur K.*⁴ auf die kritische Bewertung dieser Schließungsversuche auswirkt.

Das „système d’asile politique“

Assommons les pauvres ! nimmt mit den Asylverfahren einen der vielleicht konflikthaftesten *third spaces* in den Blick. Die Protagonistin und Erzählerin ist eine Dolmetscherin für Bengali in der französischen Asylbehörde OFPRA (*Office*

4 Eine genauere Überprüfung der Intertextualität zu Kafka muss an dieser Stelle leider unterbleiben, auch wenn sich einige narrative Parallelen erkennen lassen: eine Verhörsituation, in der die Urteilsverkündung oft auffallend ausgeblendet wird, das Ineinander von Traum und Wachen, die Konfrontation von Körpern und Institutionen. Eine solche Überprüfung drängt sich auf den ersten Blick zwar auf, erweist sich aber schnell als ein sehr komplexes Unterfangen.

français de protection des réfugiés et apatrides). Sie geht dieser Tätigkeit bis zu dem Tag nach, als sie einen Asylbewerber in der Metro mit einer Weinflasche attackiert und danach in Untersuchungshaft landet. Diese Ausgangslage erlaubt die Konstruktion zweier paralleler Erzählebenen: Die erste Erzählebene gibt sich als der innere Monolog der Protagonistin in der Untersuchungshaft, nachdem sie durch einen Kriminalbeamten verhört worden ist. Die zweite Erzählebene setzt sich zusammen aus den diversen Versuchen, den Hergang der Tat bzw. ihren Job als Dolmetscherin zu rekonstruieren.

Der Roman überblendet somit zwei Kommunikationssituationen in denen eine deutliche Machtasymmetrie herrscht, da sie letztlich auf die Zuschreibung von Urteilen aufgrund eindeutiger Kriterien – eben der Asylwürdigkeit oder auch der Schuld bzw. Unschuld in einem Kriminalverfahren – ausgerichtet sind. Diese Machtasymmetrie formt auch die vorgebrachten Narrative, d.h. die Fluchterzählungen. Das Verstehen erweist sich damit als einseitiger Vorgang der Assimilation an Kriterien, die nur eine der beiden Kommunikationsparteien vorgibt, freilich ohne sie – konkret: das Asylrecht bzw. Strafrecht – aufstellen oder anpassen zu können. Wenn man genauer auf die Passagen zum Dolmetschen der Fluchterzählungen blickt, so beschreibt Sinha, dass sich diese ohnehin vorhandene Machtasymmetrie mit dem Widerspruch zwischen den Erwartungshaltungen der Asylbewerber und der Asylbehörde zu einem „système d’asile politique“ (Sinha 2011: 98) vereine. Das „système“ lässt sich genauer bestimmen als eine tiefere „vérité“, die der Protagonistin schon im ersten Drittel des Romans klar wird: der Widerspruch zwischen den materiellen Ursachen der Migration (ökonomische Misere) und den asylrechtlichen Kriterien (direkte politische oder religiöse Verfolgung). Die Protagonistin hört im Laufe ihrer Tätigkeit von einer Beamtin, dass hinter den Asylbewerbern ein Ausbeutungssystem stecke, das darauf ausgelegt sei, billige Arbeitskraft in Bewegung zu setzen und den Asylbewerbern gegen Geld nicht nur ihre Flucht organisiere, sondern auch eine auf das jeweilige Asylrecht ausgelegte Fluchterzählung verkaufe. Nachdem die Protagonistin diese Behauptung in einigen Erzählungen dadurch bestätigt sieht, dass dort regelmäßig die Figur des Menschenhändlers auftritt, diagnostiziert sie für sich:

Les hommes défilaient sans fin. On ne distinguait plus leur visage ou leur corps. Ensemble comme un gigantesque amas obscur ils nous mettaient mal à l’aise. Ils étaient obligés de mentir, de raconter une tout autre histoire que la leur pour tenter l’asile politique. Ils endossaient le fardeau d’une vie qui leur était totalement étrangère. Ils essayaient de se glisser dans la peau de personnages fabriqués par les marchands d’hommes, leurs compatriotes. Évidemment on ne croyait presque jamais à leurs histoires. Achetées avec

le trajet et le passeport, elles allaient jaunir et tomber en miettes avec tant d'autres histoires accumulées depuis des années. (Sinha 2011: 42–43)

Die Migration wird hier als ein Menschenhandel beschrieben, dessen Bewegungsgesetz das Zusammenspiel des Angebots an und der Nachfrage von Arbeitskraft ist. Die Menschenhändler als Repräsentanten der Ausbeutung versprechen den Migranten dabei gerade das Ende der Ausbeutung: das Überschreiten der Armutsgrenze hin zum Reichtum.

Schließungsversuche im Dolmetschen

Das Dolmetschen ist in Sinhas Darstellung zunächst eine „gymnastique des langues“ (Sinha 2011: 26), ein Vermitteln über Sprachgrenzen hinweg. Sie schreibt dem Dolmetschen eine linguistische Artistik zu, die aber gerade aus einem Mangel resultiert – obwohl Dolmetscherin und Asylbewerber dieselbe Sprache zu sprechen scheinen, kommt es der Protagonistin zuweilen so vor, als schwankte zwischen ihnen eine Hängebrücke oder als spreche sie vom neunten Stockwerk aus zu einem Passanten auf der Straße:

C'était une passerelle de corde, maigre et frissonnante entre les requérants et moi. J'étais obligée de me pencher vers chacun d'eux pour lui tendre la main, m'incliner vers ses phrases démembrées, disloquées, pêcher ses mots disparates et les rassembler, les entretisser, pour leur donner une allure cohérente. Nous parlions la même langue, la nôtre, mais c'était comme crier de mon neuvième étage vers un passant du trottoir [...]. (Sinha 2011: 26)

Beide Bilder, die „gymnastique“ und das „entretisser“, veranschaulichen die zunächst sprachlich erscheinende Grenze, die zwischen der Dolmetscherin, den Asylbewerbern und den Beamtinnen verläuft. Das Übersetzen wird generell als ein prekärer Akt beschrieben. Allerdings lassen sich Unterschiede in der Übersetzungsrichtung erkennen: Die Übertragung aus dem Französischen in Bengali, die Muttersprache der Dolmetscherin und der Asylbewerber, wird als ein angestrenktes Schreien über große Distanzen hinweg dargestellt, das außer der Lautstärke aber keine sonstigen Anforderungen zu stellen scheint.⁵ Umgekehrt ist das Übersetzen aus dem Bengali ins Französische als ein virtuoser Akt beschrieben, der die poetischen Fähigkeiten der Protagonistin aktiviert und der ihr Genuss bereitet: „La langue étrangère fondait dans ma bouche, laissait son arôme“ (Sinha 2011: 26). Wenn die Protagonistin die Liebe zur französischen Sprache – „Amour pour la langue“ (Sinha 2011: 25) – als den eigentlichen Grund *ihrer* Migration angibt und sie andererseits die Asylbewerber als

5 Vgl. an anderer Stelle die Scham der Protagonistin, sich ihrer Muttersprache außerhalb des Arbeitskontextes zu bedienen; Sinha 2011: 124.

Menschen schildert, die nicht aus Liebe, sondern aus purem „*désir*“ (Sinha 2011: 27) gekommen seien, zieht sie hier schon eine deutliche Grenze zwischen sich und den Asylbewerbern.

Die sprachlichen Hürden werden hier schon auf weitere komplexe Grenzziehungen bezogen, was Sinha in der Folge mit einer ganzen Reihe von weiteren Grenzverläufen ebenfalls versucht. Es soll im Folgenden darum gehen, einige dieser Grenzen nachzuvollziehen und die Versuche der dolmetschenden Protagonistin, diese zu öffnen oder zu schließen genauer in den Blick zu nehmen. Übersetzungsvorgänge sind immer konkret, d.h. finden in Situationen statt. Erst in der Analyse dieser Situationen werden die Spannungen greifbar, denen das übersetzende Subjekt ausgesetzt ist und auf die es zuweilen nicht anders als mit Schließungsversuchen reagieren zu können scheint.

Die Grundstruktur der Dolmetschsituation wird als ein institutionell geformtes Rollen-Dreieck beschrieben, das unter Spannung steht („*triangles tendus*“, Sinha 2011: 25): Die Asylbewerber bitten (*quémander*) um Anerkennung des Asylstatus, antworten auf die Fragen nach ihrer Vergangenheit und rechtfertigen ihr Kommen. Die OFPRA-Beamtinnen entscheiden (*décider*) über die Anerkennung des Asylstatus, bestimmen mit ihren Fragen den Verlauf des Gesprächs und rekonstruieren die Geschichte des Gegenübers. Dabei steht ihr eigener Status und ihre eigene Geschichte nicht zur Debatte, erscheint unverletzlich und unantastbar. Die Anhörung im Asylverfahren ähnelt insofern der Verhörsituation. Das Verhör ist für Michael Niehaus (2003: 13) die Situation, in der Möglichkeiten und Grenzen einer Kommunikation zwischen Subjekten und Institutionen sichtbar werden. Im Verhör wird die offizielle Geschichte des verhörten Subjekts konstruiert und durch die Vertreterinnen der Institution unter einen gesetzlich bestimmten Fall subsummiert. In den Asylverfahren trifft also die Dolmetscherin auf eine schon vorhandene, institutionell begründete Machtasymmetrie, der Grenzverlauf zwischen denen, die die Entscheidungsbefugnis haben und jenen, die die Entscheidungen erdulden. Die Rolle der Dolmetscherin ist dann die eines Mediums, eines „*trait d'union*“ (Sinha 2011: 29), das selbst idealerweise gar keine Position hat, neutral ist. Die institutionelle Forderung nach Neutralität wird von Sinha auf die Problematik der Körperlichkeit analogisch bezogen. Ein reines Medium zu sein, bedeutet dann, die eigene Körperlichkeit zu negieren: „*Mon rôle était de méffacer. Tout effort consistait à ne pas éxister*“ (Sinha 2011: 135).⁶ Wenn Körperlichkeit und Körpergrenzen der Dolmetscherin dargestellt werden,

6 Die neuere Übersetzungsforschung hat allgemein die Unsichtbarkeit der Übersetzer*innen problematisiert (Venuti 1999).

dann zumeist unter dem Vorzeichen des Skandals einer Anwesenheit, die aber zur Ausübung der Dolmetschtätigkeit schlichtweg notwendig ist: „Il fallait aboyer pendant des longues heures pour que ma voix se noie dans la mare des voix“ (Sinha 2011: 135). Denn es erfordert eine eigene Stimme und daher einen eigenen Körper.

Ein erster Grenzverlauf, der auf diese Weise zum Schauplatz von Schließungsversuchen wird, bildet der Asylstatus selbst: Die Protagonistin unterscheidet zwischen den Erfolgreichen und den (noch) Erfolglösen, zwischen den Privilegierten und denen, die es werden wollen. Dieses Privileg des Aufenthaltstitels zeigt sich für sie darin, dass die Dolmetscher*innen am Entscheidungsprozess beteiligt sind: „Ceux qui aident à décider – les gymnastes langagiers, les interprètes juridiques“ (Sinha 2011: 21). Diesen Status haben sie verliehen bekommen als Kompensation für ihren „mérite“, ihre „légitimité“ (Sinha 2011: 21). Wer das Privileg innehat, befindet sich theoretisch in Sicherheit auf der anderen Seite. Die Binarität dieses Privilegs – haben oder nicht-haben – stürzt die Protagonistin in ein Dilemma: In der Auffassung, das Privileg werde verliehen als Zeichen der *ausschließlichen* Zugehörigkeit zur Zielgesellschaft, wirkt die Tatsache, dass auch die privilegierten Dolmetscher*innen noch ihre alten Geschichten wie einen „foetus tardif“ (Sinha 2011: 21) mit sich herumtragen, wie eine Bedrohung dieses Privilegs. Die Relation aus Asylstatus und Entscheidungshilfe im Verbund mit der Körperanalogie (*foetus*) gerät in Konflikt mit der institutionellen Forderung, ein reines Medium zu sein. Da die Protagonistin die alten Geschichten nicht einfach erbrechen kann („vomir toute l’histoire ancienne“, Sinha 2011: 21), muss sie diese verbergen – nicht nur vor den Asylbewerbern, sondern auch vor den anderen Dolmetscher*innen. Die „innere Welt“ des Gegenübers verstehen zu wollen, gefährdet in dieser Logik das Privileg: „Connaître l’autre serait aussi périlleux que de traverser les frontières, les mers et les océans. Chacun est un monde en soi. Chacun porte en soi un monde entier, un monde en désordre“ (Sinha 2011: 22). Während das Privileg Eindeutigkeit verlangt, gestaltet sich die „innere Welt“ der Privilegierten als eine chaotische Mischung, die sorgfältig von der Außenwelt abgeschirmt werden muss.

Die chaotische innere Welt der „histoire ancienne“ lässt sich umschreiben als die Totalität aller soziokulturellen Prägungen der Protagonistin. Dazu gehört auch ihr Geschlechterbild. Zunächst ist auffällig, dass der Roman den Frauen auf der Seite der Dolmetscher*innen und Beamt*innen eine unzählbare Masse aus

männlichen Asylbewerbern gegenüberstellt.⁷ Im Blick dieser Männer liest die Protagonistin eine oft starke Irritation: Dass eine Frau einem bezahlten Beruf nachgeht, der ihr ein unabhängiges Leben erlaubt, ja dass sie als Dolmetscherin für die Männer spricht und einen konkreten Einfluss auf deren Schicksal hat, erscheint als Provokation der bengalischen Tradition. Dieses Geschlechterbild erweist sich allerdings als eine Spiegelung ihres eigenen Glaubens in die Inferiorität als Frau, wenn sie den Männern zugesteht: „Ils *avaient* le droit de critiquer mon travail, car aucune femme digne de ce nom ne travaille“ (Sinha 2011: 27, Hervorhebung FG). Indem sie den Männern dieses Recht auf Kritik zubilligt, erscheint ihre Zugehörigkeit zur Zielgesellschaft porös – es wird für sie notwendig, die Grenze zu den Asylbewerbern von neuem zu schließen: „Dresser une haute muraille entre ce défilé d’hommes sans fin et moi“ (Sinha 2011: 28). Der Versuch, sich komplett auf die Seite der Beamtinnen *en tant que femmes* zu schlagen, wird zuweilen mit ebensolcher Plötzlichkeit vollzogen: Die teilweise spektakulären Versuche der Asylbewerber, durch die Aufbietung elaborierter rhetorischer Strategien und unter Missachtung der Verfahrensregeln die Machtasymmetrie zu ihren Gunsten zu verändern, beantwortet die Protagonistin durch sofortige Identifikation mit der Position der Beamtinnen.⁸ Diese „Orientierung nach oben“ bildet sich allerdings auch noch im ganz entgegengesetzten Fall heraus, nicht nur in der Abwehr männlicher Aggression, sondern auch in der Zuwendung gegenüber denjenigen (wenigen) Männern, die aufrichtig zu sprechen scheinen. Diese Zuwendung wird dann als eine Geburtshilfe für die Wahrheit metaphorisiert und bedient dabei ebenso ein traditionelles Geschlechterbild.⁹

Mit dem Sammeln der Fluchterzählungen gewinnt die Protagonistin nach und nach präzisere Kriterien zu ihrer Beurteilung. Ihre „Orientierung nach oben“ führt sie dann zwangsläufig dazu, die Plausibilität des Verdolmetschten zu bewerten. Für die Masse der Erzählungen fällt das Urteil vernichtend aus:

7 Der ganze Roman kennt nur zwei Ausnahmen weiblicher Asylbewerberinnen: Die Figur der Shefali und einer anonymen Asylbewerberin, die beide erst gegen Ende des Romans auftreten und dann die hier geschilderten Schließungsversuche der Protagonistin unmöglich erscheinen lassen.

8 Am deutlichsten lässt sich das im Kapitel über den „rustram“ beobachten, dessen Überzeugungsversuche dazu führen, dass die Protagonistin vom erzählenden „je“ ins „nous“ wechselt und damit die anwesenden Frauen (sie und die Beamtinnen) als ein einheitlich handelndes, reagierendes und emotional sich artikulierendes Kollektiv zusammenfasst (Sinha 2011: 78–80).

9 Vgl. die Episode „Les cheveux de ma mère“ (Sinha 2011: 94–96).

Nous rencontrions ainsi d'innombrables épiciers paysans commerçants dont les affaires avaient été raflées par les terroristes. Nous rencontrions également d'innombrables secrétaires à la propagande. Secrétaire à l'organisation aussi. Ils l'étaient tous. Nous savions aussi qu'ils étaient tous allés en prison. À les en croire, on aurait dit qu'il n'existait plus un seul simple citoyen, et que le pays, désormais transformé en une énorme prison, ne comptait que de vaillants chefs politiques qui purgeaient leur peine derrière les barreaux. (Sinha 2011: 72)

Die Erfahrung schafft ein Wissen um die konventionellen rhetorischen und narrativen Strategien der Asylbewerber und beeinflusst daher auch, welcher Erzählung wieviel Glauben geschenkt werden kann: „Je n'en ai pas cru mes oreilles. Lucia [eine Beamtin – FG] était plus habituée que moi“ (Sinha 2011: 72). Während die Protagonistin so mit der Zeit den Asylbewerbern in Bezug auf das Verfahrenswissen überlegen ist, bleiben ihr die Fragen und Bemerkungen der Beamtinnen zunächst ein Mysterium: „Je ne savais pas si elle ressentait les séismes et les tornades au fond d'elle“ (Sinha 2011: 74). Als ein Asylbewerber schließlich eingesteht, dass seine bisherigen Erzählungen nicht der Wahrheit entsprächen und er nun das Geständnis hervorbringt, das die Ablehnung seines Asylverfahrens zur Folge haben wird, fühlt die Protagonistin aber nicht nur die Superiorität ihres eigenen Wissens gegenüber dem des Asylbewerbers. Denn anders als er weiß sie bereits, dass auf das Geständnis der Wahrheit die Abschiebung folgt („Je le savais. L'homme ne le savait pas“, Sinha 2011: 75). Sie erlangt auch die Einsicht in die Beschränktheit der Position der entscheidenden Beamtin. Ihr Blick entzaubert sich:¹⁰ „C'était probablement le seul moment où j'en voulais un peu à Lucia. Elle perdait de son mystère et devenait quelconque. Un officier de protection au bout du rouleau. Dépourvue du pouvoir magique. Incapable finalement de faire quoi que ce soit pour ces hommes“ (Sinha 2011: 75). Die Beamtin hat nur Spielraum in ihrer Entscheidung, solange sie den Lügen weiterhin Glauben schenken kann.

Das Wissen um die Beschränktheit der Entscheider-Position und indirekt um die Kriterien zum Bestehen des Asylverfahrens führt die Protagonistin schließlich *als Dolmetscherin* an die Grenze zwischen zwei Alternativen, die sie von sich zu weisen versucht: einerseits passives, neutrales Medium, andererseits

10 An dieser Stelle müsste noch genauer auf das erotische Begehren, das die Protagonistin auf die Beamtin Lucia richtet, eingegangen werden. Die Zuneigung scheint in dieser Textstelle massiv gedämpft. Sie entpuppt sich im späteren Verlauf des Romans zumindest als Utopie persistent und kann daher als „wahre Liebe“ dargestellt werden, die sich dadurch auszeichnet, dass sie die Grenzen der Protagonistin „intacte“ lässt (Sinha 2011: 145).

entscheidendes Subjekt zu sein. Sie sieht sich nicht nur von sich selbst, sondern auch von diversen äußeren Akteuren dazu aufgefordert, die „Wahrheit“ der Erzählungen ihrerseits so abzuwandeln, dass der Asylstatus bewilligt wird. Kurz, sie soll lügen. Dazu müsste sie die institutionelle Funktion des neutralen Mediums verraten, so wie es ihre Antagonistin, die Dolmetscherin Ava, tut, d.h. sie müsste von der Übersetzerin zur Autorin der Fluchtgeschichten werden (Sinha 2011: 97). Das würde implizieren, die Körperlosigkeit abzulehnen und als selbstständig entscheidendes Subjekt an den „bonnes guerres“ teilzunehmen, zur „romanière [...] engagée“ (Sinha 2011: 98) zu werden – wie Sinha einmal in unüberhörbarer Referenz auf Sartre schreibt. Die Protagonistin aber weigert sich, diesen heroischen Weg der Verfälschung einzuschlagen. Auch als sie aktiv dazu gedrängt wird (Sinha 2011: 137), hält sie daran fest, jedes Wort ohne Auslassungen, jeden Widerspruch innerhalb der Erzählung zu verdolmetschen. Die Rechtfertigungen Avas (Patriotismus) oder der Flüchtlingshelferinnen (Relativierung aller Wahrheit im Angesicht der Misere) verfangen bei ihr nicht. Ein Heroismus basierend auf ethischem Handeln ist keine Option für sie, sofern er den Bruch nicht nur mit der institutionellen Funktion, sondern auch mit dem Begriff der Übersetzung zur Bedingung hat.¹¹

Die Situation der Dolmetscherin wird an einer Stelle signifikant als ein *tituber* (Sinha 2011: 39) beschrieben, als ein schlaftrunkenes Torkeln zwischen den Positionen der Bittenden und der Entscheidenden. Das Gebot des neutralen Mediums negiert einerseits einen wesentlichen Aspekt des Übersetzens: die Notwendigkeit der selbstständigen Entscheidung zwischen verschiedenen sprachlichen Optionen. Andererseits scheint die bewusste Verfälschung der Rede unangemessen. Die Grenzziehung zwischen neutralem Medium und bewusster Verfälschung erweist sich dadurch selbst als fehlerhaft und provoziert Schließungsversuche. Solange keine andere Grenzziehung vorgenommen werden kann, bleibt die Dolmetschposition eine unmögliche Position. Ihr *internal split*¹² wird zur Bedrohung, die sich körperlich äußert: Erbrechen und Aggression. Somit verweisen die Schließungsversuche auf eine Kritik an den

11 Dass die Beibehaltung des Neutralitätsgebotes eine tiefere Ursache hat als die Orientierung an Status oder Geschlecht, zeigt sich in der Episode um die Anwältin *Madame Baumann*, die – obgleich Privilegierte und Frau – die Protagonistin nicht zur Aufgabe der Neutralität verleiten kann (Sinha 2011: 115–117).

12 Das Konzept des *internal split* hat meines Wissens zuerst Naoki Sakai verwendet, um zu untersuchen, wie an der Position der Übersetzer*innen die Konstruktion von Subjektivität nachvollzogen werden kann (Sakai 1997: 13).

Rahmenbedingungen des Asylverfahrens. Die zweite Erzählebene, der Monolog der Protagonistin aus der Untersuchungshaft und das Verhör durch den Kriminalbeamten *K*, scheint diese Tendenz zu bestätigen.

Die Bedeutung der zweiten Erzählebene für die Systemkritik

Hier soll die These vertreten werden, dass die zweite Erzählebene eine ganz bestimmte Interpretation der Schließungsversuche verhindert: Wenn die Dolmetscherin eine Vielzahl von Grenzen zu schließen versucht, dann soll die verstehende Rekonstruktion das nicht auf individuelle Selbstentfremdung zurückführen. Die Schließungsversuche sind weder auf einer ethischen Ebene noch durch die personalisierende Zuschreibung juristischer Schuld fassbar.

In der zweiten Erzählebene erscheint die Protagonistin selbst deplatziert auf die Position der Verhörten („renversement de rôle“, Sinha 2011: 16), die dem verhörenden Kriminalbeamten gegenüber erklären muss, wieso sie einen Asylbewerber attackiert hat. Dass sie die Urheberin der Tat ist, scheint schon bewiesen. Gegenstand des Verhörs ist alleinig die Rekonstruktion des Wie und Warum. Allerdings präsentiert sich das Verhör nicht als unmittelbarer Dialog, sondern wird über fast den gesamten Roman hinweg aus der nachträglichen Perspektive der Gefängniszelle berichtet. Die Erzählerin spricht aus der Abgeschlossenheit der *garde à vue* über das, was sich ihren Sinnen außerhalb davon dargeboten hatte. Auch der Zeitraum ist scharf umrissen, „depuis hier“ (Sinha 2011: 9; 148), und entspricht damit ungefähr den tatsächlichen gesetzlichen Vorgaben für die französische Untersuchungshaft in Frankreich. Mehr noch als die erste, betont die zweite Erzählebene ihre eigene Entstehung als einen prekären Prozess, dem man als Leser*in direkt beiwohnt: dem Versuch der Protagonistin, Kohärenz ins Erzählen zu bringen. Das erweist sich durch die zunehmende Vermischung von Erinnerung und Vorstellung als besonders schwierig. Am auffälligsten ist dies bei der letzten Evokation des Verhörs¹³, als die Erzählerin zum verbalen Befreiungsschlag ansetzt und kurzfristig die Vision einer universell geteilten Menschheit aufscheint. Gerade diese Passage erregt den Verdacht, lediglich eine traumartige Vorstellung zu sein, da die Erzählung ohne jeden Übergang und ohne irgendeinen weiteren Kommentar wieder in die Zelle wechselt. Zudem qualifiziert die Erzählerin alles vorher Gesagte als Illusionsspiel, das die Gefängniszelle zum Theaterkasten macht: „Je suis au bout de mon théâtre“ (Sinha 2011: 148). Hier drängt sich ein Vergleich zur intertextuellen Vorlage auf: Während in Charles

13 Dies ist zudem die einzige Schilderung des Verhörs im Tempus des Präsens.

Baudelaires *Assommons les pauvres!* der Protagonist die selbstverordnete, räumliche Einschließung durchbricht („Et je sortis [...]“¹⁴) und seine Aggression gegen den Bettler als die reale Antwort auf die illusorischen Empfehlungen der Sozialutopien erscheint, ist bei Sinha der Status der Aggressionen ein irrealer und muss aus dem Monolog rekonstruiert werden.¹⁴

Die Höhepunkte dieses monologischen Theaters sind einerseits die Szene, in der die Protagonistin zur Einladung Lucias unterwegs ist, wobei sich gerade hier der Vorfall der Aggression gegen den Asylbewerber ereignet, andererseits die finale Vision der verbalen Attacke auf den Kriminalbeamten. Beide thematisieren im Wesentlichen den Vorgang der Subjektivierung, die Konstitution des erzählenden und migrierenden Ichs. Während sich die Protagonistin durch die Verhörtechnik des *monsieur K* zu einer Kartonfigur umgestaltet sieht, die sie als maximal von sich selbst und ihren Landsmännern entfremdete Migrantin zeigt (Sinha 2011: 145), hält die Protagonistin selbst dem ein ideales Liebeskonzept in der Vision Lucias entgegen, in dem die geliebte Person nicht penetriert, sondern „intacte“ gelassen wird, in der sie selbst-identisch bleibt und sich im Anderen wie in einem Spiegel betrachtet, wohl wissend dass der Andere different ist (Sinha 2011: 139): „embrasser le reflet“ ist dann nicht als eine einfache Form der Identifizierung zu lesen – die Differenz zwischen Lucia und der Protagonistin war zuvor in allerlei binären Oppositionen dargestellt worden¹⁵ –, sondern als eine komplexe Ähnlichkeitsrelation.¹⁶ Das scheint hier allerdings zur Bedingung

14 Vgl. Baudelaire 1869: 143. Selbst das Verlassen der Zelle am Ende der Erzählung wird nur gedacht („je pense déjà“, Sinha 2011: 149) und ist (noch) nicht vollzogen. Wenn also Sonya Stephens den Roman interpretiert als „a reflection on the passage from observer to actor, from theory to practice, and from confinement to narrative“, so kann dies nur in einem sehr eingeschränkten Sinn von „Tat“ verstanden werden, nämlich insofern, als die Erzählung selbst die Zelle transzendiert hat, dass sie der Lektüre zugänglich geworden ist. Dass man, wie Stephens vorschlägt, den ganzen Text als ein Plädoyer und die Leser*innen als Urteilsinstanz annehmen kann, scheint vor diesem Hintergrund fragwürdig (Stephens 2021: 64; 73).

15 Viele Bilder dieser Differenz, Tag und Nacht, Sonne und Mond usw., die griechisch-nordische Göttin und die schwarze Kali, enthalten hier bis zum offenen Rassismus reichende Formen der Ungleichheit und Asymmetrie.

16 Letzteres Konzept einer Liebe durch Anerkennung der Schließung erinnert an Anil Bhattis Versuch, eine aus Indien stammende Konzeption von Toleranz in die deutsche Forschungsdebatte bezüglich Differenz und Ähnlichkeit einzubringen: „In Indien hat sich im Laufe der Zeit und von den Erfahrungen mit dem Antikolonialismus gespeist eine starke methodologische Präferenz dafür entwickelt, Diversitätsfragen mit einer spezifischen Form des Toleranzdenkens zu verbinden. Toleranzdenken basiert dabei

zu haben, das „Verstehenwollen“, eine bestimmte Weise der Erzeugung von Kohärenz, aufzugeben.

Der Kriminalbeamte K hingegen will und muss verstehen, da dies seine institutionelle Rolle vorschreibt. Die fragende Suche des Verhörenden nach dem Wie und Warum der Attacke auf den Asylbewerber strukturiert den Roman durch sukzessive Steigerung hin zum finalen Urteil. Erschien der Verhörende zunächst noch als naiver „gentil garçon“, der die Lebenswelt der Asylbewerber nicht teilt, schärft er seine logischen und hermeneutischen Werkzeuge bald schon zu „scalpel[s] invisible[s]“, mit denen die Handlungen des verhörten Subjekts auf die „source boueuse de haine“ zurückgeführt werden sollen (Sinha 2011: 18). Der Verdacht der Verhörinstanz, die Ursache der Attacke in einem noch näher zu spezifizierenden personalisierten Hass¹⁷ finden zu können, wird in den Fragestellungen der Erzählerin zuweilen beinahe übernommen: „Je me demande si monsieur K. a eu raison de chercher la trace de haine en moi“ (Sinha 2011: 27). Die Fragen des Verhörenden führen zu einer Personalisierung, zur Kreation eines juristischen Falls. Eine systemische Thematisierung erlaubt der institutionelle Rahmen nicht: „– Vous pensez que vous avez le droit de corriger toute seule un système soi-disant mensonger ? monsieur K. m’a lancé. Je ne lui ai pas répondu. J’ai baissé la tête“ (Sinha 2011: 52). Die Machtasymmetrie zwischen der Verhörten und dem Verhörenden manifestiert sich als ein Kampf um die Kohärenz der eigenen Erzählung, den die Erzählerin nach und nach zu verlieren scheint,¹⁸ worin sich schon die finale Vision der verbalen Aggression ankündigt. Bei diesem verbalen Gegenschlag kündigt die Verhörte die Personalisierung der Fragen nach den Ursachen auf und restituiert das überpersönliche Panorama: In einem Wortschwall erbricht sie die Gesamtheit der Flucht- und Asyl Erzählungen

nicht auf einem Paradigma des ‚Verstehens‘; es erfordert vielmehr ein Konzept der gesellschaftlichen Praxis, das auf ‚Verständigung‘ setzt. Dies führt zu einer Präferenz für die Maxime, dass es wichtiger ist, miteinander auszukommen, als einander zu verstehen. Anders ausgedrückt, dies impliziert, dass es wichtiger ist, die Kunst des gesellschaftlichen Umgangs unter Bedingungen der Diversität zu pflegen und erst dann nach der Logik des Verstehens zu suchen: Es handelt sich um eine Strategie der Entdramatisierung“ (Bhatti 2015: 15).

- 17 Wenn Karen Struve in ihrer Lektüre den Finger auf das „univers émotionnel du narrateur“ legt, dann beschreibt sie den Hass der Protagonistin als eine Infizierung mit der „peur des autres“ und macht dabei auf dieselbe Dynamik von Öffnung und Schließung aufmerksam, die oben anhand des Dolmetschens skizziert wurde (Struve 2021: 102).
- 18 „Mes histoires ne tenaient pas debout. Menues, disparates. Soudain j’ai eu peur qu’elles ne puissent jamais convaincre monsieur K. de quoi que ce soit [...]“ (Sinha 2011: 96).

und begegnet der Kohärenzsuche mit der absoluten Inkohärenz des Erbrochenen. Damit verweist sie die Ursachensuche wieder zurück an das „système d’asile politique“: Die Grenzziehung zwischen ökonomischer Misere und politischen/religiösen Asylkriterien ist an sich schon fehlerhaft.

Schluss

Wenn Shumona Sinha den Vorgang des Dolmetschens in Asylverfahren beschreibt, so als eine Situation, in der eine Vielzahl komplexer Grenzverläufe überblendet werden. Sie verwendet eine analogische Struktur der versuchten Grenzöffnungen und – mehr noch – Grenzschließungen, um die Problematik dieser Grenzen darstellbar zu machen. Was als provozierende „Vereinfachung“ gesehen werden kann, mobilisiert andererseits auch zu einer Nicht-Akzeptanz dieser Grenzziehungen. Die mehrfache Einbettung in Erzählebenen, die klare Machtasymmetrien enthalten und das Eingeschlossensein des erzählenden Subjekts suggerieren, verweist darauf, dass das Problem der Grenzziehung nicht im abstrakten Raum dargestellt werden kann. Die Relation zwischen Medium und Körper einerseits und zwischen kohärenter Erzählung und Konfusion andererseits bestimmen die Art und Weise, wie Shumona Sinha das Übersetzen in einer Situation asymmetrisch verteilter Macht darstellt. Die Vorstellung einer scharf konturierten Grenzziehung wird damit zuletzt zugunsten eines breiteren Raumes des Dazwischen überwunden: Dolmetschen zwischen zwei Sprachen bedeutet vermitteln und entscheiden zugleich. Kohärentes Erzählen hat einen Verstehensvorgang zur Voraussetzung, der nicht einseitig gelenkt ist, sondern nur als ein gegenseitiges Verstehen gelingt.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles. 1869. *Petits Poèmes en prose*. („IV. Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels“), Paris: Michel Lévy frères.
- Bhatti, Anil. 2015. „Ähnlichkeiten/Similarities. Vorläufige Überlegungen zu einem Suchbegriff“, in: ders., Dorothee Kimmich (Hg.), *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz: Konstanz University Press, 15–26.
- Diagne, Souleymane Bachir/Amselle, Jean-Loup. 2018. *En quête d’Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale. Préface d’Anthony Mangeon*, Paris: Albin Michel.
- Harchi, Kaoutar. 2021. „Plus je suis radicale, plus j’engage le dialogue“ (Interview mit Hassina Mechaï). *Le Point Afrique*, 30.08.2021, in: <https://www.lepoint.fr/>

- afrique/kaoutar-harchi-plus-je-suis-radical-plus-j-engage-le-dialogue-30-08-2021-2440711_3826.php [03.05.2022].
- Messling, Markus. 2019. *Universalität nach dem Universalismus*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Niehaus, Michael. 2003. *Das Verhör. Geschichte – Theorie – Fiktion*, München: Fink.
- Sakai, Naoki. 1997. *Translation and subjectivity. On “Japan” and Cultural Nationalism. Foreword by Meaghan Morris*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Sinha, Shumona. 2011. *Assommons les pauvres !*, Paris: Éditions de l’olivier (Points).
- Stephens, Sonya. 2021. „Creative Confinement and Narratives of Violence: Charles Baudelaire, Shumona Sinha and *Assommons les pauvres !*“, in: *Australian Journal of French Studies* 58/1: 63–74.
- Struve, Karen. 2021. „‘La peur est pire que la colère’ Entretien avec Shumona Sinha“, in: *Lendemains* 46/181: 101–106.
- Venuti, Lawrence. 1999. *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London: Routledge.

Jenny Haase

(Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)

**„La tierra es un cuerpo vivo.“
Mensch-Umwelt-Verhältnis, indigene
Epistemologien und ökokritische
Affinitäten bei Elicura Chihuailaf**

Einleitung

Die kulturelle und politische Situation der Mapuche hat in Chile und Lateinamerika in den letzten Jahren, und insbesondere seit den 2019 entstandenen sozialen Protesten und dem anschließenden gescheiterten Versuch der Verabschiedung einer neuen Verfassung, eine hohe Aufmerksamkeit erhalten. Die Präsenz von Mapuche-Stimmen geht mit einer grundsätzlich erhöhten Sichtbarkeit indigener Stimmen in den Amerikas einher (Pech 2010: 68): Im Kontext globaler dekolonialer Bewegungen und „Epistemologien des Südens“ spielen dabei neben politischem Aktivismus Kultur und Literatur als Medium eine wichtige Rolle. Dabei betont Boaventura de Sousa Santos gerade die Rolle von Poesie im Rahmen dekolonialen Denkens und nicht-westlicher Epistemologien, verweisend auf „the epistemological value of poetry and a possible polyphonic epistemology involving poetry and science“ (2016: 327). Poetisches Sprechen wie auch religiöses und spirituelles Denken und Erleben sind hier Teil eines vielfältigen Wissenskonzeptes, der Erkenntnisformen einschließt, die über den westlichen Logos-Begriff hinausgehen (de Sousa Santos 2016: 329). Beides stellt einen alternativen Zugang zur Welt dar, der quer steht zu einem teleologischen Modernerverständnis, das auf einem cartesianischen philosophischen Modell und (west-)europäisch gedachten Aufklärungsbegriff fußt und im Wesentlichen durch Rationalität, technischen Fortschritt und Säkularität definiert ist.¹

Im Verhältnis des Menschen zu seiner Umgebung spiegeln sich unterschiedliche epistemische und religiöse Konzeptionen verschiedener Kulturen sowie die damit verbundenen politisch-kulturellen Asymmetrien besonders sichtbar wider. „The relationship with the Earth becomes the focus of the violence of the

1 Für eine dekoloniale Kritik der Moderne vgl. u.a. Mignolo 2016.

dark side of the colonial dream“, schreibt Sergio Holas Véliz (2014: xviii) beziehend auf Walter Mignolos Konzept *Modernidad/Colonialidad*, das Modernität und Kolonialität als zwei untrennbar miteinander verwobene Konstrukte versteht (Mignolo 2016). Die historische Erfahrung der Kolonisierung durch europäische Siedler*innen prägt nicht nur die politische, ökonomische und kulturelle Gegenwart des lateinamerikanischen Kontinents in zentraler Weise, sondern in besonderer Form auch die ökologische Situation der amerikanischen Länder. Mit der Ankunft europäischer Siedler und Eroberer veränderte sich das Verhältnis der Menschen zu ihrer natürlichen Umgebung und der Umgang mit der Natur radikal. So argumentieren lateinamerikanische Denker*innen wie Eduardo Gudynas (2021) oder Maristella Svampa (2019), dass das heutige Wirtschaftsmodell des *Extractivismo* oder *Neo-Extractivismo*, also die Ausbeutung natürlicher Ressourcen wie Mineralien und fossilen Brennstoffen im großen Stil, ihren Ursprung in der europäischen Eroberung vor 500 Jahren hat. Die Ausbeutung der amerikanischen Natur steht dabei im engen strukturellen Verhältnis zum Genozid und der Unterdrückung der ursprünglichen amerikanischen Bewohner*innen. Letztlich lässt sich dabei die Kolonialisierung in Bezug auf die Ökologie nicht nur als ein ökonomisches und politisches Phänomen beschreiben, sondern auch wesentlich als ein kulturelles, spirituelles und epistemologisches. So legten die europäischen Eroberer in Amerika auch die Grundlagen für ein ökonomisch gedachtes Naturverständnis, das Pflanzen- und Tierwelt im Wesentlichen anhand ihrer Nützlichkeit und Verwertbarkeit bewertet. Die häufig naturnahen Kosmologien und das auf Respekt und Reziprozität ausgerichtete Naturverständnis vieler indigener Gemeinschaften wurden vielfach durch das anthropozentrische Verständnis der katholischen Kirche verdrängt und überdeckt. Im Kontext dekolonialer Politik und Kultur im Allgemeinen und der gegenwärtigen ökologischen Krisensituation im Besonderen wird diesen indigenen Konzeptionen in der Gegenwart eine neue Aufmerksamkeit geschenkt.² Es ist im Kontext dieser indigenen Kosmologien und Epistemologien des Südens, dass ich im Folgenden nach der Beziehung zwischen Poetik, Körper/Grenzen und Naturverhältnis in Lyrik, Essay und Autobiografie des Mapuche-Dichters Elicura Chihuailaf fragen möchte.³

-
- 2 Hier stehen häufig vor allem die Amazonasregion und der Andenraum im Vordergrund. Für die Amazonasregion vgl. das Konzept des Amerindischen Perspektivismus bei Viveiros de Castro 2017; für die Anden vgl. das ebenfalls viel diskutierte Konzept des *sumak kawsay/buen vivir* u.a. bei Acosta 2017.
 - 3 Der Beitrag stellt eine leicht veränderte deutsche Fassung des englischsprachigen Artikels von Haase (2024) dar.

In meiner Lektüre möchte ich besonders den durchquerenden Elementen in Chihuailafs Poesie und Poetik nachgehen: dem interkulturellen Dialog zwischen Mapuche und westlichen Kulturen und den entsprechenden hybriden, transkulturellen Momenten; den unauflösbaren Verflechtungen zwischen spirituellem und poetischem Sprechen; den Überlappungen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit; der Gleichzeitigkeit von Tradition und Modernität; den Affinitäten zwischen indigener Kosmovision und westlicher akademischer Ökokritik. Es geht mir dabei nicht darum, die Mapuche-Kosmologie und Philosophie einer ökokritischen Theorie unterzuordnen und einzuverleiben oder eine ökokritische Disposition *avant la lettre* zu postulieren, wenngleich sich hier viele Affinitäten finden lassen und dies sicherlich eine fruchtbare Lektüererichtung ist.⁴ Gleichzeitig soll auch nicht der Eindruck einer Affirmation der binären Gegenüberstellung von westlichen und nicht-westlichen Philosophien und Lebensstilen erweckt werden. Vielmehr möchte ich Widersprüche und Reibungen benennen und in der Schwebe belassen, jedoch gleichzeitig auch nach Schnittmengen und Berührungspunkten suchen. So wie es de Sousa Santos in seinem Plädoyer für vielfältige „ecologies of knowledges“ (2016: 71) fordert, „to start an intercultural dialogue and translation among different critical knowledges and practices: South-centric and North-centric, popular and scientific, religious and secular, female and male, urban and rural, and so forth“ (de Sousa Santos 2016: 71). Die Texte von Elicura Chihuailaf verstehe ich als eine Einladung zum interkulturellen Dialog, die mir die Möglichkeit gibt, mich von meinem eigenen europäischen akademischen Ort des Sprechens aus mir fremden, anderen Poetiken und Poesien zu nähern, die den Texten eingeschriebene Alterität in der interkulturellen Erfahrung wahrzunehmen und westlich fundierte Konzepte von Poetik, Körper und Natur aus einer neuen Perspektive zu betrachten.

Dafür werde ich im Folgenden in einem ersten Schritt einige Aspekte der Lyriktradition und des traditionellen Naturverständnisses der Mapuche diskutieren, indem ich mich mit kritischer Forschungsliteratur und ausgewählten poetologischen Äußerungen Chihuailafs beschäftige. In einem zweiten Schritt stehen poetische und erzählerische Texte von Elicura Chihuailaf im Vordergrund, die ich in Bezug auf Lyrikverständnis, Naturverhältnis, Kosmovision und spirituelle Dimension lesen werde. Abschließend möchte ich noch einmal nach den querenden Strukturen in Chihuailafs Dichtung fragen und die skizzierten

4 Für eine Kritik an Formen des „epistemologischen“ oder „ontologischen“ Extraktivismus vgl. z.B. Grosfoguel 2015.

poetologischen Ansätze und kosmologischen Motive in einen Dialog mit neueren ökokritischen und neumaterialistischen Ansätzen bringen.

Das blaue Pferd der Poesie. Elicura Chihuailafs Lyrik und Poetik im Kontext

Mapuche-Lyrik stellt eines der dynamischsten und relevantesten Phänomene zeitgenössischer Literatur seit der Jahrtausendwende in Chile dar (Huenú Villa 2015: xiii). Dabei handelt es sich um ein ästhetisch wie politisch heterogenes sowie transnationales Feld, das sowohl chilenische als auch argentinische Dichter*innen einschließt. Ein Grundzug der Mapuche-Literatur ist ihre wesentliche Interkulturalität, die von einer starken politischen, sozialen, kulturellen und epistemologischen Asymmetrie geprägt ist und die auf dem Spannungsverhältnis zwischen jahrhundertelanger (post-) kolonialer Erfahrung und kultureller Unterdrückung auf der einen Seite und kritischer, dialogischer Auseinandersetzung mit der chilenischen Kultur auf der anderen Seite basiert (Baudagna 2017: 18; 39). Politisch wie ästhetisch bewegt sich die Mapuche-Literatur zwischen autochthoner Tradition und zeitgenössischen chilenischen und lateinamerikanischen Poetiken, „in a voluntary suspension and tension between the archaic and the modern“ (Holas Véliz 2014: xiv). Viele Forscher*innen setzen die Mapuche-Lyrik in Bezug zur ursprünglich oralen, traditionellen Form des *ül* (Gesang); auch viele Dichter*innen selbst übersetzen das spanische Wort *poesía* als *ül* (Baudagna 2017: 42). Während Autor*innen wie Leonel Lienlaf oder Elicura Chihuailaf den Bezug zu Oralität, traditionellen Riten und spirituellen Praktiken stark machen, schreiben sich Dichter*innen wie David Aníñir oder Daniela Catrileo bewusst in einen hybriden urbanen Diskurs ein. Weitere Differenzen beziehen sich z.B. auf den Gebrauch der Sprache, der von konsequent zweisprachigen Gedichtsammlungen auf Mapuzungun und Spanisch bis zu heterogenen Mischformen oder spanischen Texten mit Einsprengseln in Mapuzungun reicht.

Elicura Chihuailaf gilt als der bekannteste und national wie international anerkannteste Mapuche-Dichter. Er wurde 1952 in Quechurehe, in der Nähe von Temuco, im Süden Chiles geboren und wuchs dort in der ländlichen Gemeinde auf, wo er heute nach Jahren in der Stadt und zahlreichen Einladungen ins Ausland wieder lebt. Chihuailaf veröffentlicht seine Gedichte zweisprachig auf Spanisch und Mapuzungun. Auch in seinen essayistischen Werken verwebt er immer wieder beide Sprachen, um den Nicht-Mapuche-Leser*innen indigene Konzepte und Denkfiguren nahezubringen: So zum Beispiel in seinem bekannten Text *Recado confidencial a los chilenos* (1999),

in welchem er vom Ort seiner „diversidad de ser mapuche“ (Pina Ravest 2018: 4) zu den chilenischen Leser*innen spricht und immer wieder die Notwendigkeit des interkulturellen Dialogs als Brücke zwischen den Kulturen betont. Gleichzeitig vertritt Chihuailaf jedoch auch eine dezidiert politische Position, indem er sich deutlich für dekoloniale Prozesse und die nationale Autonomie der Mapuche ausspricht. Der Autor, der sich selbst in der mündlichen Tradition sieht und sich entsprechend auch als *oralitor* bezeichnet, wurde 2020 mit der höchsten literarischen Auszeichnung in Chile, dem chilenischen nationalen Literaturpreis ausgezeichnet – eine wichtige Anerkennung, die nicht nur für ihn, sondern auch für die Literatur und Kunst der Mapuche insgesamt eine neue Sichtbarkeit bedeutet.⁵

Ein Aspekt, der von Dichter*innen wie Forscher*innen gleichermaßen hervorgehoben wird, ist die Zentralität von Sprache in der Mapuche-Kultur: „Mapuche culture is centred in the word“ (Holas Véliz 2014: xix). Sprache ist dabei sowohl an die physische Welt, die „Natur“, als auch an eine spirituelle Dimension gebunden: „(Todo) existe primero en la Palabra que aprehendemos de la naturaleza, de su finito e infinito. La Palabra que aprendemos en el arte del Nvtram / de la Nvtramkan, del Conversar / de la Conversación; arte que se evidencia en la capacidad de Escuchar [...]“ (2019: 31), schreibt Chihuailaf in seinem autobiografischen Text *La vida es una nube Azul*. Und weiter:

La música de las palabras, gesto y sonido que nos regala nuestra Mapu Nuke Madre Tierra – dice nuestra gente. En las palabras respira el canto del agua, del viento, de los pájaros, de los insectos, de los animales; el colorido y la danza de las flores, de los pastos, de los hongos, de los arbustos, de los árboles; sus aromas, sus formas, sus texturas que comparten – en el silencio y la contemplación – las piedras y las personas, están diciendo nuestras Ancianas y nuestros Ancianos. (Chihuailaf 2019: 32)

5 Die Deutsche Welle sprach im Kontext der Preisverleihung von „justicia poética“. „Justicia poética: un mapuche gana por primera vez el premio Nacional de Literatura en Chile“. <https://www.dw.com/es/justicia-po%C3%A9tica-un-mapuche-gana-por-primera-vez-el-premio-nacional-de-literatura-en-chile/a-54787842> [11.11.2022]. Die Formulierung mag hier durchaus mehr als nur ein Wortspiel meinen, umschreibt sie doch eine auffällige Diskrepanz: So verweist Macarena Gómez-Barris (2017: 71) auf den in Medien und Gesellschaft perpetuierten Gegensatz zwischen wenigen ausgewählten kulturell anerkannten Vertreter*innen der Mapuche, insbesondere Dichter*innen, und der Stigmatisierung der Menge von vor allem männlichen und politisch aktiven Mapuche als Terroristen und Gewalttäter.

Das Zitat kondensiert verschiedene sprachphilosophische Überlegungen. Zum einen wird deutlich, wie Sprache die Wahrnehmung von Welt konditioniert und Realität hervorzubringen mag. Gleichzeitig aber wird deren materielle Gebundenheit an die sinnliche Wahrnehmung von Tieren, Pflanzen, Elementen betont. Wenn die Mapuche sich traditionell als „Menschen der Erde“ begreifen, dann ist ihre Sprache, Mapuzungun, die „Sprache der Erde“ in ihrer greifbaren, materiellen Dimension. „Es el habla de la tierra, pues el mapuzungun nace de la onomatopeya, del sonido esencial de la materia, para luego transformarse en palabra e indicar un mensaje que nos permite comunicarnos“ (Ñanculef 2016: 17). Schließlich tritt der dialogische Charakter der Mapuche-Poetik hervor, der dem Zuhören, der Wahrnehmung des menschlichen und nicht-menschlichen Anderen, einen essenziellen Ort als Möglichkeitsbedingung für das eigene Sprechen zuweist.⁶ Nebenbei werden hier auch bereits einige der ästhetischen Vorgehensweisen Chihuailafs sichtbar, namentlich die Erläuterung von Mapuche-Denkfiguren in Form von zweisprachigen Doppelnennungen, die Großschreibung zentraler Konzepte auch im Spanischen, deren kulturelle Differenz zur konventionellen Semantik auf diese Weise hervorgehoben wird, sowie der kollektive Charakter des sprechenden Subjekts, das die Stimmen Anderer explizit einbezieht („están diciendo nuestras Ancianas y nuestros Ancianos“).

Ist Sprache in der Mapuche-Philosophie also unauflösbar mit der materiellen, belebten Welt verbunden, verweist sie immer auch schon auf ein transzendentes Moment. Dieses Moment ist bereits im Verständnis von „Natur“ angelegt („la naturaleza, de su finito e infinito“). Denn die Pflanzen- und Tierwelt hat sowohl eine sichtbare, immanente Seite als auch eine unsichtbare, transzendente Dimension. Die materiellen Phänomene sind auf diese Weise Ausdruck einer Unendlichkeit und Zirkularität, in die alle Lebewesen nach dem Tod wieder eingehen.⁷ Diese Unendlichkeit wird in der Mapuche-Spiritualität mit der Farbe Blau assoziiert – eine Farbe, die Elicura Chihuailafs Schreiben durchzieht.⁸

6 Vgl. zur Poetik des Zuhörens u.a. Cárcamo-Huechante 2012 und Holas Véliz 2014.

7 „[E]n nuestras culturas nativas se dice que las personas somos habitadas por el infinito, que en el círculo de la vida volvemos al espacio de energía Azul desde el cual nos arrojamos para habitar un cuerpo transitorio que – más tarde o temprano – regresa al regazo de la Madre Tierra para transformarse en agua, aire, fuego, verdor“ (Chihuailaf 2019: 91). Vgl. auch Ñanculef 2016: 62–83.

8 Vgl. allein die Buchtitel *De Sueños azules y contrasueños*, *Sueños de luna Azul*, *La vida es una nube Azul* u.a.

Als „caballo Azul / de la palabra“ (Chihuailaf 2004: 87) hat das poetische Sprechen in diesem Sinne sowohl eine materielle als auch eine transzendierende, eine heilige Dimension. „Las palabras son como el sonido del Kultrun“ (Chihuailaf 2004: 95), schreibt Chihuailaf und bezieht sich hiermit auf eine bedeutende rituelle Praxis, in der die Schamanin / der Schamane (*machi*) eine Trommel schlägt und mit Gesang begleitet. Die *kultrun* selbst verbindet in sich religiöses Zeremonial und Naturwissen, da ihre Bespannung u.a. mit Zeichnungen der vier Himmelsrichtungen die Kosmvision der Mapuche symbolisiert (Ñanculef 2016: 109–110). Sprache und insbesondere das poetische Sprechen werden damit zum Kreuzpunkt zwischen Materialität und Geist, Immanenz und Transzendenz: „[L]o sobrenatural está unido a lo natural, nombrar es un canto sagrado“ (Carrasco 2019: 38). Insgesamt ist die Grenze zwischen heiligen und profanen Praktiken und Ausdrucksweisen in dieser Form also nicht eindeutig zu treffen (Baudagna 2017: 44).

Poetische Verwebungen

In einem von Chihuailafs bekanntesten Gedichten mit dem Titel „La llave que nadie ha perdido“ wird die enge Verzahnung von Poesie, Umwelt und Spiritualität besonders deutlich. Gleichzeitig wird hier eine Poetik vorgestellt, in der die Sprache von Mensch und Umwelt zentraler Träger einer Erinnerungskultur ist, die über den Körper des individuellen Subjektes hinausgeht.

La llave que nadie ha perdido

La poesía no sirve para nada
me dicen
Y en el bosque los árboles
se acarician con sus raíces azules
y agitan sus ramas el aire
saludando con pájaros
la Cruz del Sur
La poesía es el hondo susurro
de los asesinados
el rumor de hojas en el otoño
la tristeza por el muchacho
que conserva su lengua
pero ha perdido el alma
La poesía, la poesía, es un gesto
un sueño, el paisaje
tus ojos y mis ojos muchacha
oídos corazón, la misma música

Y no digo más, porque nadie
 encontrará
 la llave que nadie ha perdido
 Y poesía es el canto de mis
 Antepasados
 el día de invierno que arde
 y apaga
 esta melancolía tan personal.⁹

(Chihuailaf 2004: 59–61)

Der Text setzt mit einer Negativfolie ein („La poesía no sirve para nada“), die zum Ausgangspunkt für eine Anzahl von Reflexionen über das Verhältnis von Dichtung, Identität, Kultur und Natur wird, die zunächst unverbunden nebeneinanderstehen, im Akt der Lektüre jedoch in assoziative Verbindung miteinander treten. Dabei erteilt die lyrische Stimme gleich zu Beginn eine Absage an ein neoliberales Nützlichkeitsdiktum und schreibt sich ein in einen Diskurs des Widerstands gegenüber hegemonialen Strukturen. Während „die Leute“ von der Nutzlosigkeit der Poesie sprechen, spielt sich zur gleichen Zeit im Wald eine ganz eigene gestenreiche und affektive Kommunikation ab: Bäume lieblosen sich mit ihren Wurzeln und grüßen mit ihren Astbewegungen die Himmelskörper. Die „blauen Wurzeln“ der Bäume legen nahe, dass die Materialität der Pflanzen über sich hinweg ein transzendentes Moment miteinschließt. Die vertikale Linie, die Erde und Himmel verbindet, unterstützt diese spirituelle Bedeutungsebene. Die Wurzeln sind in dem hochgradig selbstreflexiven Text zugleich auch als ein Bild für das poetische Sprechen lesbar, das in seiner verbindenden und performativen Dimension über die Scheidung von profaner und sakraler Kommunikation hinausgeht und einen anderen, „blauen“ Raum eröffnet. Dabei lese ich die Figur der Wurzeln nicht im Sinne eines geschlossenen, essenzialistischen Identitätsmodells, sondern vielmehr als ein Bild für ein verzweigtes, rhizomatisches Kommunikationssystem, indem verschiedene Elemente

9 „Ini rume ñamvm noel chi llafe / Feyti vlkantun che mu rume / kvmelay, pigeken / Ka fey ti mawizantu ayiwigvn / ti pu aliwe / ñi kallfv folil mu egvn / ka ñi chagvll negvmi ti kvrvf / chalilerpuy vñvm egu / ti Pvnon Choyke / Feyti vlkantun alvkonchi wirarvn / feyti pu lalu / kiñe pin ti tapvl rimv mew / feyti weñagkvn feyti wecheche/ ñi petu zugu ñi kewvn / velu ñami ñi pvllv / Feyti vlkantun, ti vlkantun fey / kiñe pewma feyti afvl chi mapu / tami ge ka iñche ñi ge, vlcha / allkvfe piwke, ka feychi / vl zugulvn / Ka zoy pilayan, ini rume penolu / ti llafe ini rume ñamvn nolu / Ka vlkantun fey ñi vl tañi / pu Kuyfikeche/ pukem antv mu vy lu ka chonglu / feyta chi kisu zwam weñagkvn“ (Chihuailaf 2004: 58–60).

(lyrische Stimme, Pflanzen, Tiere, Texte) in Relation zueinanderstehen (Glissant 2005: 19; Coccia 2016: 105).

In den anschließenden Zeilen wird deutlich, wie sich Poesie aus einer Vielzahl sinnlicher, affektiver, individueller und kollektiver Erfahrungen speist. Die Poesie nimmt hier gleich an erster Stelle die Funktion des Trägers von Erinnerung ein, insbesondere in Bezug auf die Erfahrung von (neo-) kolonialer Gewalt („el hondo susurro / de los asesinados“). Indem sie die Stimmen der Ahnen aufnimmt, ist sie aber auch gleichzeitig Geschichte, Tradierung und Konstruktion von Kultur und Gemeinschaft („el canto de mis / Antepasados“).

Poesie ist schließlich aufs Engste an die körperliche Wahrnehmung der Umwelt geknüpft: beginnend bei der Wahrnehmung der rauschenden Blätter über Musik und physische Gesten bis zum affektiven Kontakt über den Austausch von Blicken. Dabei durchzieht eine Semantik des Akustischen die Verse. Die Geräusche der physisch wahrnehmbaren Welt – wie das Laub im Wald oder die Musik – auf sinnlicher Ebene, ebenso wie jene der persönlichen und kulturellen Erinnerung – das Raunen der getöteten Ahnen – auf einer mentalen Ebene tragen ein hohes poetisches Potenzial in sich.

Die metapoetische Figur des Schlüssels verweist zudem auf Chihuailafs Verortung nicht nur in der Mapuche-Tradition, sondern auch der größeren chilenischen Literaturgeschichte. So lässt sich das Bild leicht als intertextuelle Referenz auf das bekannte poetologische Gedicht „Arte poética“ (2004: 104) des bedeutenden chilenischen Avantgarde-Dichters Vicente Huidobro lesen, dessen erste Verse fordern: „Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas“. Ein anderer Dichter, der hier zu nennen wäre, ist u.a. Rodrigo Lira. Dieses intertextuelle Netz macht den transkulturellen Charakter von Chihuailafs Dichtung sichtbar. Das romantisch anmutende Paradox des „verlorenen Schlüssels, den niemand verloren hat“, ist auf diese Weise als Metapher nicht nur für die Poesie, sondern für eine poetische Daseinsform lesbar. Poesie verstehe ich hier weniger als einen autonomen Bereich der Sprache, sondern vielmehr als spezifische Betrachtung und Wahrnehmung der Welt, Verbundenheit mit anderen menschlichen wie nicht-menschlichen Körpern über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg, eine aufmerksame Begegnungsweise und Zugewandtheit gegenüber der Welt.¹⁰

In dem Langgedicht „Sueño Azul“ aus dem gleichen Band *De sueños azules y contrasueños* führt Chihuailaf seine Natur-Poetik explizit auf die Kultur seiner Kindheit zurück. Auch dieser Text führt deutlich die untrennbare Verflechtung von

10 Andreas Weber nennt diese Haltung in seiner *Poetik für das Anthropozän* eine „poetische Objektivität“ und „kreative Ökologie“ (2016: 103–105).

Körperlichkeit, Sprache, Philosophie, Kosmologie, Spiritualität und Erinnerung vor. Das Gedicht beginnt mit dem Verweis auf das Geburtshaus des lyrischen Sprechers: „La casa Azul en que nací está / situada en una colina“¹¹ (Chihuailaf 2004: 23). Das blaue Haus verweist hier auf der einen Seite auf die poetische Situiertheit in einem ganz spezifischen geokulturellen Raum, andererseits über die Farbe Blau – groß geschrieben – erneut auf eine spirituelle Identität, die sich konträr zur häufig konstatierten „metaphysischen Heimatlosigkeit“ in der westlichen Moderne lesen lässt. Die Kindheitserinnerung wird durch sinnliche Wahrnehmungen wie Gerüche, Klänge und Farbeindrücke gerahmt; eine besondere Rolle spielt hier die Erinnerung an die Erzählungen und Gesänge in der Familie:

Por las noches oímos los cantos
 cuentos y adivinanzas
 a orillas del fogón
 [...]
 Hablo de la memoria de mi niñez
 y no de una sociedad idílica
 Allí, me parece, aprendí lo que era la poesía
 Las grandezas de la vida cotidiana
 pero sobre todo sus detalles
 el destello del fuego, de los ojos, de las manos

Sentado en las rodillas de mi
 abuela oí las primeras historias de árboles
 y piedras que dialogan entre sí
 con los animales y con la gente
 Nada más, me decía, hay que
 aprender a interpretar sus signos
 y a percibir sus sonidos
 que suelen esconderse en el viento¹²

(Chihuailaf 2004: 25–27)

11 „Ñi Kallfv ruka mu choyn ka ñi / tremvn wigkul mew mvley“ (2004: 22).

12 „Pun fey allkvтукеуиñ vl, epew / ka fill ramtun / inal kvtral mew [...] Pichikonagen chi zugu nvtram / kaken welu ayekan chi pu / kom zugu no / Welu fey mu kvme kimlu ti vlkantu / trokiwvn / Fillantv pvrarniel chi mogen / welu pichike inakan zugu no / wilvf tripachi kvtral, pu ge mu / pu kvvv mu / Luku mu metanieenew ñi kuku / allkvken wvne ti kuyfike / zugu tati aliwen egu / ka kura ñi nvtramkaken ta / kulliñ ka ta che egu / Fey kamvten, pikeenev, kimafimi / ñi chum kvnvwken egvn / ka allkvam ti wirarchi zugu allwe / ellkawvn mu kvrvf mew“ (2004: 24–26).

Chihuailaf entwickelt hier eine Poetik des Alltäglichen, die eng geknüpft ist an die körperliche Imagination der Wärme und (groß-) mütterlichen Zuwendung während des abendlichen Erzählens am Feuer. Aus der Verbindung von körperlicher Erfahrung und genauer Aufmerksamkeit für die Details von Feuer, Augen und Händen entsteht die poetische Ausdrucksform. Es handelt sich zudem wieder um eine Poetik des Zuhörens: Dabei lauscht das lyrische Ich nicht nur den Erzählungen der Familie, sondern lernt auch die Kommunikation von nicht-menschlichen Lebewesen und anorganischen Elementen erkennen und entziffern, die Sprache von Tieren, Bäumen, Steinen oder Wind. In diesem aufmerksamen Zuhören, dieser Offenheit und Sensibilität für die vitale Umgebung und für die Verbundenheit zwischen dem menschlichen und nicht-menschlichen Anderen scheint mir ein „Schlüssel“ für ein Natur-Denken und -Wissen zu liegen, das immer schon um die unauflösbare Verwobenheit des Menschen mit seiner Umwelt weiß.

Auf metapoetischer Ebene spiegelt sich dieses zugleich materielle wie spirituelle Verständnis der Verflechtung aller Körper und Elemente im Motiv der traditionellen Webkunst, auf die Chihuailaf im Gedicht verweist und die wiederum mit der Erinnerung an die (groß-) mütterliche Präsenz verbunden ist:

Hilos que, en telar de las
noches, se iban convirtiendo
en hermosos tejidos
(...)
que hablaban de la creación
y resurgimiento del mundo mapuche
de fuerzas protectoras, de
volcanes, de flores y aves¹³
(Chihuailaf 2004: 27–29)

Sergio Holas Véliz bringt dieses Bewusstsein für die engen Verflechtungen allen Lebens in der Mapuche-Kultur in Verbindung mit den Reflexionen des chilenischen Biologen und Philosophen Humberto Maturana und verweist auf dessen Bedeutung für ein Subjektverständnis, das sich deutlich differenziert vom geschlossenen, autonomen Subjekt der cartesianischen Moderne: „This structural coupling between humans and nature brings into question the conceptualisation of self as something encapsulated and closed off from everything else; a self

13 „Feyti fw w fey kvme pun ga / Witralkvley kvme ñimiñ / Zewkvlerpuy / [...] / Fey zuguley ñi chumgechi ñi ta / pu mapuche / Ti afkintu newen, ti zeqvñ mew / Ti rayen ka vñvm egvn“ (2004: 26–28).

that does not take responsibility for the consequences of its own actions“ (Holas Véliz 2014: xx). Statt mit einem autonomen, abgeschlossenen Subjekt haben wir es hier mit einem durchlässigen lyrischen Subjekt zu tun, das eine Sensibilität für die wechselseitigen Verbindungen mit und porösen Grenzen zwischen den menschlichen und nicht-menschlichen Körpern zeigt. Dieses Bewusstsein für die unauflösbare Verwebung allen Lebens innerhalb eines Ökosystems zieht sich durch das gesamte Schreiben Chihuailafs. So heißt es in „Sueño Azul“ (2004: 33) weiter:

Los insectos cumplen su función
 Nada está de más en este mundo.
 El universo es una dualidad
 lo bueno no existe sin lo malo
 La Tierra no pertenece a la gente
 Mapuche significa Gente de la
 Tierra – me iban diciendo¹⁴

Der Dichter erläutert das Verständnis der Natur oder vielmehr des Kosmos für Nicht-Mapuche-Leser*innen in seiner „Botschaft an die Chilenen“ mit dem Begriff des *Itro Fill Morgen*, das er als „biodiversidad“ übersetzt, der darüber hinaus aber deutlich komplexer noch eine materiell-semiotische Überlappung und Vieldimensionalität des Umweltbegriffs zu umschreiben scheint. Chihuailaf betont die konkrete ethische Haltung, die der Begriff mit sich bringt: „el concepto es también el medio ambiente comprendido en sus dimensiones físicas, sociales y culturales, ya que nosotros los mapuche nos consideramos parte integrante de toda la naturaleza. Eso nos insta a establecer y adoptar estrategias de desarrollo sustentable, comunitario y participativo“ (Chihuailaf 1999: 52).

Dekoloniale Poetik, ökokritischer Dialog und neumaterialistische Affinitäten

Die poetische Aufmerksamkeit für die Ausdrucksfähigkeit von Pflanzen, die Transitorität aller Körper und die untrennbare Bezogenheit von Mensch und Natur zeigt sich in der Lyrik von Elicura Chihuailaf als explizites Bewusstsein um die untrennbare Verbindung von lyrischer Stimme und Umwelt. Die in den poetischen Texten ausgedrückte poetische Sensibilität für die Sprache der

14 „Fey tvfachi afmapun epun / trokiñkvley / kvmekelu ta mvley wezakeñma egu / ta mvleam / Che ta rumel mogen Mapu gelay / Mapuche fey piley Mapu mu / tripachi che piley – pinerpuenew“ (2004: 32).

physischen Welt verortet sich in der Kosmologie der Mapuche, die sich selbst, wie erwähnt, buchstäblich als „gente de la tierra“ und ihre Sprache als „lengua de la tierra“ bezeichnen. „Mapu“ bezeichnet nicht nur die Erde, das Territorium oder den Boden, sondern meint auch die physische, materielle Welt an sich, erläutert der Anthropologe Juan Nanculef; „che“ meint „Menschen“ (2016: 21). Valeria Pina Ravest spricht aus diesem Grund treffend von einer „Poetik der Erde“, die sich insbesondere in der Mündlichkeit und der Poesie manifestiere, „porque es ese conocimiento sensible sobre el mundo circundante que adquiere una particular forma de expresión en la poesía. [...] La poética de la tierra mapuche tiene como morada apremiante esa lectura del lenguaje de la tierra que se plasma en la oralidad y la poesía“ (Pina Ravest 2018: 2–3). Gleichzeitig impliziert die Wertschätzung des Physischen immer schon ein transzendentes Moment: Hierfür steht in Elicura Chihuailafs Texten die Farbe Blau, in der sich die Materialität der terrestrischen Biosphäre mit einer kosmologischen, spirituellen Dimension kreuzt. Das poetische Sprechen nimmt hier eine zentrale Scharnierfunktion ein, indem es auf performative Weise Verbindungen zwischen physischer und spiritueller Welt schafft und einer ganzheitlichen, wertschätzenden Haltung gegenüber allem Lebenden Ausdruck verleiht.

In Chihuailafs Poetik lassen sich verschiedene Elemente ausmachen, die auf den querenden Charakter seiner Lyrik verweisen. So verorten sich die Texte ganz offensichtlich immer schon in einem hybriden, transkulturellen Raum, indem westlich geprägte chilenische und lateinamerikanische Lyrikmodelle und die mündlich geprägte Tradition der Mapuche-Kultur in einen produktiven Dialog treten; chilenisches Spanisch und Mapuzungun ergänzen sich in den bilingualen Versionen der Texte, an anderen Stellen erläutert der Dichter didaktisch Konzepte aus dem Mapuzungun für die spanisch (und englisch-) sprachigen Leser*innen. Wenn Chihuailafs poetische Stimme bewusst eine Position des Bewahrens traditioneller kosmologischer Vorstellungen und performativer Erinnerungskultur reklamiert, so lese ich dies im Sinne einer dekolonialen Bewegung als strategische Positionsnahme und Widerständigkeit gegenüber hegemonialen chilenischen historischen, politischen und kulturellen Diskursen, nicht als essenzialistischen Gestus. Es scheint mir hier dennoch zentral, noch einmal auf die grundsätzliche Heterogenität und Hybridität von Mapuche-Identitäten zu verweisen und diese nicht essenzialistisch zu vereinheitlichen. So wendet sich auch Chihuailaf, wie oben zitiert, gegen ein exotisierendes oder idealisierendes *othering* der indigenen Gemeinschaften: „Hablo de la memoria de mi niñez y no de una sociedad idílica“ (Chihuailaf 2004: 25).

Chihuailafs Poetik überschreitet binäre Vorstellungen von Mensch und „Natur“, Subjekt und Objekt, den Körpern und ihren Grenzen in Form eines

ganzheitlichen, relationalen Weltverständnis. Dabei ist es gerade das poetische Sprechen, das einerseits die Möglichkeit einer kommunikativen Resonanz zwischen verschiedenen Subjekten und Entitäten (Menschen, Tieren, Pflanzen, Elementen) eröffnet, andererseits selbst aus dem aufmerksamen Zuhören wiederum erst hervorgeht. In diesem Kontext wird auch das lineare Zeitverständnis brüchig: Verschiedene Zeitformen überlagern sich, indem etwa koloniale Gewalterfahrung der Vergangenheit und politische Marginalisierung der Gegenwart sich als unauflösbar miteinander verbunden erweisen.

Es liegt abschließend nahe, das in der Poesie ausgedrückte Natur- und kosmologische Verständnis parallel zu lesen mit westlichen naturwissenschaftlichen Ansätzen, die sich auf die Integrität von Ökosystemen beziehen, oder auch mit kritischen Ansätzen aus dem Bereich des Umweltschutzes und dem Bereich der akademischen Ökokritik (Palma 2016); ebenso aber auch mit aktuellen philosophischen Ansätzen aus dem Bereich des Neuen Materialismus, die eine Aufmerksamkeit für die Dynamiken der physischen Welt mitbringen. „[L]iterature does not float above the material world in some aesthetic ether, but, rather, plays a part in an immensely complex global system, in which energy, matter, and ideas interact“ (1996: xix), hebt Cheryl Glotfelty die Rolle von Literatur für ökokritische Diskurse hervor. Tatsächlich hat das relationale und ganzheitliche Verständnis des Verhältnisses von Mensch und Natur Konsequenzen für ein politisches Denken und die Formierung von Widerstand gegenüber der massiven Ausbeutung von Naturressourcen im südlichen Chile.¹⁵ Im Fall des Konfliktes um die Errichtung einer Wasserkraftanlage am Río Pikmaiquen wurde z.B. die kulturelle und religiöse Bedeutung des Territoriums für die lokale indigene Gemeinde zu einem juristischen Argument gegen die massive Intervention ins lokale Ökosystem (Spíndola 2019: 44). Chihuailaf selbst klagt in *La vida es una nube Azul* die massive Rodung von Wäldern und die monokulturelle Neubeplantung durch wasserintensive, nicht-heimische Pflanzen wie Eukalyptus und Pinien an und stellt u.a. eine Verbindung her zur zunehmenden Trockenheit der Region: „Visión terrible es el tránsito [...] de los camiones con sus acoplados repletos de troncos de pinos y eucaliptos, esos trozos, macizos convertidos en contenedores en los que – desde hace décadas – nos están robando el agua de todos, de todas. La tierra es un cuerpo vivo que cumple con sus normas, que cumple siempre con sus principios de solidaridad y reciprocidad [...]“ (Chihuailaf 2019: 185). Das Bild der Erde als eines lebenden Körpers erinnert an das

15 Vgl. zur Komplexität der Problematik und anderen kulturellen Formen des Widerstandes Gómez-Barris 2017: 67–90.

Gaia-Modell, das Bruno Latour in Rückgriff auf die Thesen von Lynn Margulis und James Lovelock, die sich wiederum auf den antiken Mythos der Erdgöttin beziehen, für eine neue politische Ökologie neu gedacht hat.

Auf philosophischer Ebene lassen sich insgesamt Affinitäten zu neumaterialistischen Denkströmungen, wie etwa auch Jane Bennetts *vibrant matter*, Donna Haraways *Chthulucene* oder Rosi Braidottis *vital materialism* und anderen Denkfiguren aus dem Bereich der *Multispecies Studies* (Van Dooren / Kirksey / Münster 2016) finden, die aus einer westlichen Philosophietradition heraus in der Gegenwart die Verwobenheit aller Lebewesen und Entitäten, „the complicated web of dissonant connections between bodies“ (Bennett 2010: 4) betonen. Chihuailafs poetisches Sprechen gibt einer Sensibilität Ausdruck – und bringt diese gleichzeitig hervor –, die den Menschen als eng verwoben mit seiner Umgebung erfährt und die in der Wertschätzung des Physischen, Materiellen immer schon ein transzendentes Moment mit einschließt – im Sinne einer „ontologischen Relationalität“ (Braidotti 2002: 94) und eines „spiritual sense of intimacy with the world“ (Braidotti 2014: 255–256), wie es Rosi Braidotti aus der Perspektive eines postsäkularen *vital materialism* formulieren würde. Jane Bennett wiederum benennt die Nähe ihrer Philosophie zu animistischen Vorstellungen (2010: vii) und arbeitet deren ethische Dimension heraus: „For the vital materialist [...] the starting point of ethics is [...] the recognition of human participation in a shared, vital materiality. [...] The ethical task at hand here is to cultivate the ability to discern human vitality, to become perpetually open to it“ (Bennett 2010: 14). Chihuailaf selbst wiederum verweist u.a. auf seine Faszination für die Quantenphysik als eine Perspektive, die die Fluktuität von Körper und Materie beschreibt, „que postula [...] que estamos hechos de polvo de estrellas. Que la materia no es estática [...]. Que todos somos energía y estamos conectados. Que cada uno de nosotros es parte de otro“ (Chihuailaf 2019: 209). Quantenphysische Ansätze haben auch in neumaterialistischen Diskursen Konjunktur, prominent etwa im „Agentiellen Realismus“ der feministischen Theoretikerin Karen Barad.

Die Beobachtung, dass es zahlreiche sichtbare Schnittmengen und Anknüpfungspunkte zwischen indigenen Philosophien und aktuellen ökokritischen und neumaterialistischen Denkbewegungen gibt, bedeutet nicht, diese gleichzusetzen oder die einen den anderen einzuverleiben. Vielmehr soll hier auf den wichtigen Beitrag indigener Perspektiven für aktuelle kultur- und sozialwissenschaftliche Debatten um neue, nachhaltige Formen des Zusammenlebens von Mensch und Umwelt aufmerksam gemacht werden (Van Dooren / Kirksey / Münster 2016: 4). Skepsis gegenüber einer allzu engen Parallelführung äußert u.a. Iván Carrasco Muñoz, der die traditionelle Mapuche-Kosmologie abgrenzt vom säkularen Denken von „Natur“ in der westlichen Moderne: „El rasgo

ecológico mencionado no es aprendido por la lectura o la necesidad de estar al día, sino aparece como una necesidad adherida principalmente a la religiosidad“ (Carrasco Muñoz 2019: 147). Andere Kritiker*innen heben jedoch die Möglichkeiten des interkulturellen Lernens von indigenen Gemeinschaften für globale Umweltbewegungen und Krisenbekämpfungen hervor: „It is in the context of war against nature [...] that [...] poetry [...] comes forth and opens up for *winka* / foreigner readers new domains of existence to observe, reflect and learn from“, bemerkt etwa Holas Véliz (2014: xvii) und schreibt hier gerade der Mapuche-Poesie eine herausgehobene Rolle für einen interkulturellen Dialog angesichts sich zuspitzender ökologischer Krisenerfahrung zu.¹⁶

Es gilt mithin, eine differenzierte Balance zu finden im Spannungsfeld zwischen den Fallstricken unreflektierter Aneignung und auch der Verfestigung stereotyper Dichotomien zwischen „westlichem“ und „indigenem“ Denken auf der einen Seite und der überfälligen, dringend benötigten Wertschätzung und Anerkennung unterschiedlicher Wissenssysteme auf der anderen Seite. Eine Polarisierung scheint mir wenig zielführend und zementiert viel eher noch binäre Vorstellungen und Asymmetrien zwischen westlichen und indigenen Perspektiven. So geht es vielmehr darum, sowohl die Differenzen als auch die Überschneidungen verschiedener Wissenssysteme als „partial connections“ (Strathern 2004) wahrzunehmen und die brüchigen Grenzen dieser epistemologischen Systeme selbst innerhalb einer planetarischen, globalen Verwobenheit zu reflektieren.

In jedem Fall, so lässt sich abschließend festhalten, lädt Chihuailafs Poesie zu einem Dialog ein, einer Konversation: „La Palabra, la Nvtram Conversación es el aire, el agua, nuestro común inspirar, espirar y beber“ (Chihuailaf 2019: 112); zu einem Gespräch zwischen Menschen und ihrer Umgebung im weitesten Sinne also, zwischen Kulturen, Literaturen, Lebewesen, das letztlich auch die binären Dichotomien von Mensch und Natur, die festen Grenze zwischen Körpern und ihrer Umwelt, von Materialität und Spiritualität zur Disposition stellt und an deren Stelle eine heterogene und vielfältige, mehr-als-menschliche Gemeinschaft setzt:

Es en esta época, ahora, cuando tenemos que decolonizarnos y regresar al arte de la Conversación, nos están diciendo nuestras Ancianas, nuestros Ancianos. El círculo

16 Zur Frage nach den Möglichkeiten (und der Notwendigkeit), angesichts der voranschreitenden ökologischen Katastrophe von indigenen Kulturen zu lernen, für die „das Ende der Welt bereits vor fünfhundert Jahren eingetreten“ ist, vgl. Eduardo Viveiros de Castro 2017: 121–139.

del tiempo nuestro futuro es el pasado plétórico de aire limpio, bosques, ríos, piedras, pájaros, peces, insectos, animales, seres humanos y estrellas. Un pasado y un presente que se han nutrido también con todas las transformaciones que todos los organismos vivos asumen en su condición de tales, para adaptarse – respetando las normas de la Naturaleza – y ser parte de una gran comunidad que, en sincronía, sigue respirando. (Chihuailaf 2019: 212)

Bibliographie

- Acosta, Alberto. 2017. „Rethinking the World from the Perspective of Buen Vivir“. Degrowth.info. https://degrowth.info/system/post/document/189555/DIM_Buen-Vivir.pdf [11.11.2022].
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press.
- Baudagna, Rodrigo. 2017. *Vivir en un mundo heterogéneo. Tensiones y diálogos interculturales en la poesía mapuche contemporánea*, Córdoba: Ediciones Cántaro de Piedra.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham/London: Duke University Press.
- Braidotti, Rosi. 2014. „Conclusion. The Residual Spirituality in Critical Theory“, in: Bolette Blaagaard/Rosi Braidotti/Tobijn de Graauw/Eva Midden (Hg.), *Transformations of Religion and the Public Sphere*, London: Palgrave MacMillan: 249–272.
- Braidotti, Rosi. 2002. *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, London: Blackwell.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. 2012. „Palabras que sueñan y sueñan: la poesía de Leonel Linelaf como resistencia en tiempos de colonialismo acústico“, in: Tatiana Calderón/Edith Mora (Hg.): *Afpunmapu/Fronteras/Borderlands. Poéticas de los confines*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso: 63–84.
- Carrasco Muñoz, Iván. 2019. *Poesía Mapuche. Mundos Superpuestos*, Valdivia: Eicónes UACH.
- Chihuailaf, Elicura. 2019. *La vida es una nube Azul*, Santiago: LOM.
- Chihuailaf, Elicura. 2004. *De sueños azules y contrasueños*, Santiago: Editorial Universitaria.
- Chihuailaf, Elicura. 1999. *Recado confidencial a los chilenos*, Santiago: LOM.
- Coccia, Emanuele. 2016. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris : Éditions Payot & Rivages.

- Cocom Pech, Jorge Miguel. 2010. „El retorno literario de las antiguas voces de América“, in: *Revista ISEES* 8: 111–130.
- Dooren, Thom van/Kirksey, Eben/Münster, Ursula. 2016. „Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness“, in: *Environmental Humanities* 8, 1: 1–23.
- Glissant, Édouard. 2005. *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg: Wunderhorn.
- Glotfelty, Cheryll. 1996. „Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis“, in: Cheryll Glotfelty/Harold Fromm (Hg.): *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, London: University of Georgia Press: xv–xxxvii.
- Gómez-Barris, Macarena. 2017. *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Durham: Duke University Press.
- Grosfuguel, Ramón. 2015. „Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y ontológico“, in: *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo* no. 4: 33–45.
- Gudynas, Eduardo. 2021. *Extractivisms. Politics, Economy and Ecology*, Blackpoint: Fernwood Publishing.
- Haase, Jenny. 2024. „The Blue Horse of Poetry. Decolonial Poetics, Transsecular Reading, and Ecocritical Affinities in Elicura Chihuailaf“, in: *Political Theology*, 6.1.2024. <https://www.tandfonline.com/eprint/AKT3B5WIB5GZYUHIQCQK/full?target=10.1080/1462317X.2023.2299513> [19.02.2024].
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press.
- Holas Véliz, Sergio. 2014. „El arte de la palabra/The art of the world“, in: Jaime Luis Huenún Villa (Hg.): *Poetry of the Earth: Mapuche Trilingual Anthology*, Carindale: Interactive Press: xv–xxiv.
- Huenún Villa, Jaime Luis. 2015. „The Mapuche Nation and Its Poetry“, in: Jaime Luis Huenún Villa (Hg.): *Poetry of the Earth: Mapuche Trilingual Anthology*, Carindale: Interactive Press: xii–xiv.
- Huidobro, Vicente. 2004. „Arte poética“, in: Jürgen von Stackelberg (Hg.): *Spanische Lyrik. 50 Gedichte aus Spanien und Lateinamerika. Spanisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam: 104–105.
- Latour, Bruno. 2017. *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime. Aus dem Französischen von Achim Russe und Bernd Schwibs*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mignolo, Walter. 2016. *The Darker Side of Modernity*, Durham: Duke University Press.

- Ñanculef Huaiquinao, Juan. 2016. *Tayin mapuche kimün. Epistemología mapuche – sabiduría y conocimientos*, Santiago: Universidad de Chile.
- Palma, Eva 2016. „What if the Land could Speak? Mapuche Poetry and Ecocriticism“, in: *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 23, 1: 138–148. <https://doi.org/10.1093/isle/isw018> [11.11.2022].
- Pina Ravest, Valeria C. 2018. „Poética de la tierra mapuche: espacios originarios, del despojo y la diáspora. Atisbos para la comprensión del espacio desde la geopoética“, in: *Revista Geográfica de Valparaíso* 55: 1–15.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2016. *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*, London/New York: Routledge.
- Spíndola, Jorge. 2019. „Giro político-epistémico en el sur del mundo. El Az Mapu y sus restituciones contemporáneas“, in: Claudia Hammerschmidt (Hg.): *Patagonia literaria V. Representaciones de la identidad cultural mapuche*, Potsdam: Inolas: 31–54.
- Strathern, Marylin. 2004. *Partial Connections*. Updated edition, Walnut Creek/Lanham/New York/Toronto/Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Svampa, Maristella. 2019. *Neo-Extractivism in Latin America. Socio-environmental Conflicts, the Territorial Turn, and New Political Narratives*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2017. *Cannibal Metaphysics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Weber, Andreas. 2016. *Enlivement. Eine Kultur des Lebens. Versuch einer Poetik für das Anthropozän*, Berlin: Matthes & Seitz.

**Diaspora, (kollektives) Trauma und
*embodiment***

Joanna M. Moszczyńska

Universität Regensburg

Fremde Körper, Migrationsgeschichten und kollektives Trauma im zeitgenössischen lusophonen Roman¹

Einleitung

Der folgende Artikel untersucht anhand des Konzeptes des „Fremdkörpers“ die traumatisch-temporalen Konvergenzen zwischen zwei zeitgenössischen lusophonen Romanen: dem brasilianischen Roman *Por que sou gorda, mamãe?* (2006) von Cíntia Moscovich und *A Gorda* (2016; dt. Übersetzung: *Die Dicke*, 2021) der portugiesischen Autorin Isabela Figueiredo. In den beiden Romanen, die familiäre Migrations- und Exilgeschichten erzählen, verstricken sich die Erinnerungsnarrative mit einer radikalen Subjektivität der adipösen weiblichen Körper. Es wird argumentiert, dass diese „textuellen Verkörperungen“ (Suleiman 1985) zu einem Ort der Einschreibung kollektiv traumatischer Ereignisse in das transgenerationale Gedächtnis werden. Der portugiesische Kolonialismus und der Holocaust tauchen nicht nur als Subtexte auf; sie werden vielmehr *verkörpert*. Auf diese Weise verkörperte Traumata artikulieren die unheimliche Präsenz des Fremdkörpers (Kristeva 1987), der die rassistischen und faschistischen Ideologien anprangert. Die Fettleibigkeit unterliegt schließlich rhetorischen Operationen. Infolgedessen wird die Bedeutung von (Körper)fett entweder verlagert (C. Moscovich) oder zum Überfluss gemacht (I. Figueiredo). In diesem Zusammenhang wird der Artikel auf das „gespenstische Erbe“ bzw. die *haunting legacies* (Schwab 2010) kollektiv traumatischer Ereignisse zurückgreifen.

Die beiden Autorinnen wurden im deutschsprachigen literaturwissenschaftlichen Raum bisher kaum wahrgenommen. Isabela Figueiredo wurde 1963 in Lourenço Marques (heute: Maputo) geboren. Sie ist 1975, im Alter von zwölf

1 Eine Version des vorliegenden Artikels erschien auf Portugiesisch und mit anderer Schwerpunktsetzung im Band *O corpo-cronômetro: as temporalidades do corpo na literatura brasileira*, herausgegeben von J. Scholz und J. Wrobel (2023). Zudem habe ich den Roman von Cíntia Moscovich *Por que sou gorda, mamãe?* in der Nummer 1.1 (2022) der Zeitschrift *Latin American Jewish Studies* analysiert (Moszczyńska 2022).

Jahren, alleine nach Portugal gekommen. Als Journalistin und Schriftstellerin ist sie zu einer der bedeutendsten Stimmen der zeitgenössischen portugiesischen Literatur geworden. 2009 veröffentlichte sie *Caderno de memórias coloniais*, Memoiren über postkoloniale Erfahrungen, die sich auf ihre mosambikanische Kindheit konzentrieren. Im Jahr 2016 erschien im Lissabonner Verlag Caminho ihr zweiter autofiktionaler Roman *A Gordá*, der 2018 ebenfalls in Brasilien veröffentlicht wurde (Todavia). 2021 erschien der Roman in Deutschland in einer Übersetzung von Marianne Gareis unter dem Titel *Die Dicke*. Figueiredo ist Tochter von *retornados*, ein Begriff, der im Folgenden noch erläutert wird.

Die zweite Autorin, Cíntia Moscovich, ist 1958 in Porto Alegre geboren. Sie gehört der dritten Generation einer aschkenasischen jüdischen Familie an, die 1913 mit Unterstützung der Jewish Colonization Association (ICA) nach Brasilien einwanderte. Neben ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin arbeitet Moscovich als Journalistin, Lehrerin und Übersetzerin. Ihre Texte zeichnen sich durch die Aufarbeitung von Fragen nach Geschlecht und Sexualität aus und stellen hauptsächlich jüdische Protagonistinnen dar: Hausfrauen, Berufstätige, weibliche Kinder und Jugendliche. Obwohl Moscovich vor allem als Autorin von Erzählungen und als Teil der sogenannten *Geração 90* (Oliveira 2003) bekannt ist, hat sie zudem zwei Romane veröffentlicht. *Duas Iguais* wurde zum ersten Mal 1998 herausgegeben und erschien 2004 in einer neuen, überarbeiteten Auflage. Der Roman erzählt die Geschichte einer homosexuellen Liebe zwischen zwei Frauen. Der hier analysierte Roman, *Por que sou gorda, mamãe?* aus dem Jahr 2006, ist eine autofiktionale Erzählung, die, ähnlich wie *A Gordá* von Figueiredo, die Fettleibigkeit der Protagonistin und deren transgenerationelle Vererbung thematisiert.

Die Erfahrungen der Erzählerin und Protagonistin von *A Gordá* bedingen sich dadurch, dass sie sehr dick ist. Als Jugendliche leidet sie unter den bösen Witzen ihrer Mitschüler*innen, was sie dazu bringt, sich als Erwachsene einer Magenverkleinerung zu unterziehen. Hinter der Fettleibigkeit und dem wiederkehrenden Liebeskummer, die im Mittelpunkt der Erzählung zu stehen scheinen, verbergen sich die Kolonialgeschichte Portugals und die dadurch bedingte Geschichte der Familie der Rückkehrer*innen bzw. *retornados*. Im zweiten hier vorgestellten Roman *Por que sou gorda, mamãe?* führt die namenslose Erzählerin einen Monolog, in dem sie sich, wie der Titel bereits ankündigt, an ihre Mutter wendet, um eine Antwort auf die Frage „Warum bin ich dick?“ zu erhalten. Indem sie nach und nach die familiären Traumata aufdeckt, wird sie sich ihrer seelischen Störung bewusst, die mit ihrem körperlichen Zustand zusammenhängt.

Portugiesische *retornados* und jüdische Körper

Isabela Figueiredo ist Tochter von Rückkehrer*innen, bzw. *retornados*. *Retornado* ist ein Begriff, der in den 1970er Jahren in Portugal aufkommt und mit dem Dekolonialisierungsprozess in Afrika verbunden ist. Die sogenannten *retornados* sind „DekolonisationsmigrantInnen“ (Miège und Dubois 1994 *apud* Kalter 2018: 251), bezeichnen also Personen, die – meist unfreiwillig – aus den ehemaligen portugiesischen Kolonien in Afrika nach Portugal „zurückgekehrt“ sind. Lubkemann (2003: 78) stellt fest, dass viele dieser *retornados* verarmt und auf der Suche nach einer Wohnung und Arbeit nach Portugal (zurück)kamen. In den populären Diskursen der damaligen Zeit wurden sie daher schnell zu einem negativen Stereotyp bzw. sozialen Stigma. Die Bezeichnung fasst einen rechtlichen, kulturellen und sozialen, von Rassismus und Klassismus sowie Nationendiskurs geprägten Zustand. Nach dem Gesetzesdekret Nr. 308-A/75 der portugiesischen Post-Salazar-Regierung konnten nur diejenigen *retornados* aus den ehemaligen Kolonien die portugiesische Staatsangehörigkeit behalten, die in Portugal geboren wurden oder Vorfahren bis zum dritten Grad nachweisen konnten, die in Portugal geboren waren (Pena Pires 2003: 227 *apud* Duarte 2019: 517). Damit wurde der Begriff auf der Grundlage eines ethnischen Kriteriums definiert, da die portugiesische Regierung auf diese Weise eine eventuelle afrikanische Einwanderung zu verhindern suchte. Die Vorstellung von der nationalen Gemeinschaft sollte hierdurch aufrechterhalten und die Zuordnung von Rückkehrer*innen als Weiße implizit befördert werden (Kalter 2018: 283).

Es ist weiterhin wichtig zu betonen, dass es sich dabei um eine externe, zugeschriebene Bezeichnung für über 500.000 Migrant*innen (Kalter 2018: 258–259) handelt, die politisch, gesellschaftlich und historisch bedingt ist und die eine Auffassung von Realitäten, die sich von Person zu Person unterscheiden, umfasst. In einigen Fällen handelte es sich tatsächlich um eine Rückkehr der Heimkehrer*innen in ihr Heimatland, in anderen jedoch um eine symbolische Rückkehr in ein unbekanntes Gebiet, das sie nie verlassen hatten und das trotzdem als ihr „Heimatland“ galt. Genau dies ist der Fall der in Mosambik geborenen Isabela Figueiredo. Doch wie Lubkemann feststellt, war den *retornados* nicht nur die neue „Heimat“ fremd, sondern die gesamte gesellschaftliche Realität, in der sie schließlich zum „Anderen“ wurden:

[...] the *retornados* were framed as “internal strangers” within Portuguese society. These include the specific sociopolitical and economic conjuncture in postrevolutionary Portugal and the effects of decolonization migration on the related concerns of resident Portuguese, the very specific significance of colonial migration vis-à-vis other

migratory options, and finally racialized Portuguese ideologies of nationhood. (Lubkemann 2003: 76)

Es geht um den Anderen, der vor allem aus ökonomischen Gründen unerwünscht ist, dessen Anderssein jedoch einer zweideutigen Bedingung des Kolonisators zugrunde liegt, der in der portugiesischen imperialen Geschichtskonstellation gleichzeitig der Weiße und der Nicht-genug-Weiße ist, oder, in anderen Worten, der gleichzeitig post- und ex-imperial ist. Figueiredos Roman zeigt, wie der Zustand der Rückkehrer*innen sozial vererbt und von den nachfolgenden Generationen tatsächlich verinnerlicht wird.

Von der Seite der Migrant*innen gab es allerdings Widerstand gegen die Bezeichnung als *retornados*: „Die Wochenzeitung *Jornal O Retornado* (1975–1981), mit einer Auflage von 30.000 wichtigstes Sprachrohr der vermeintlichen Rückkehrer, verweigerte sich, ihrem Namen zum Trotz, vehement der Bezeichnung *retornados*. Stattdessen betonte sie unermüdlich, es handle sich um *refugiados*, um Geflüchtete“ (Kalter 2018: 252). Die öffentliche Selbstbezeichnung als „Flüchtlinge“ betone ihren Status als Opfer einer Zwangsmigration. Dieser Konflikt um die Kategorisierung ist ein komplexes Thema, das die Ambivalenzen der Selbstbeschreibung und Fremdzuschreibung sowie die Vielschichtigkeit der Migrationsprozesse anschaulich macht.

Im Kontrapunkt bestehen im Fall der geflüchteten und vertriebenen europäischen Jüdinnen und Juden, die den Kernpunkt des zweiten hier analysierten Romans darstellen, weder analytische noch politische Zweifel bezüglich ihres Status. Es handelt sich um einen historischen Prozess, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann und zunächst mit den europäischen Migrationswellen in die Amerikas in Zusammenhang stand. Im Falle Brasiliens kamen die ersten Jüdinnen und Juden allerdings aus Marokko nach Amazonien (Elkin 2014: 45). Dann, wie von Decol (2009: 100) aufgezeigt, kaufte die Jewish Colonization Association (ICA), ermutigt durch den Erfolg in Argentinien, Land im südlichen Bundesstaat Rio Grande do Sul und brachte Hunderte von Migrant*innen aus dem Russischen Reich nach Brasilien. In den 1920er Jahren, so Decol (2009: 100), gewann die jüdische Migration nach Brasilien an Schwung, als die USA Migrationsbeschränkungen einführten. Es wird geschätzt, dass bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs mehr als 50.000 Jüdinnen und Juden nach Brasilien eingewandert sind. In den 1920ern und 1930ern gab es die größten jüdischen Einwanderungswellen nach Brasilien, die mit dem Aufstieg der nationalistischen Politik in Europa verbunden sind. Nach 1945 und vor allem mit dem Aufkommen der Erinnerungspolitik in Europa, den USA und Kanada ab den 1980ern werden die anti-semitischen und chauvinistischen Diskurse

angeprangert; gleichzeitig sind sie omnipräsent und imprägnieren das private und öffentliche Leben in diesen Regionen. Und trotz des Stereotyps der brasilianischen Freundlichkeit, der sog. *cordialidade*, sowie des Mythos der „Rassendemokratie“ (DaMatta 1986) ist zu beachten, dass Brasilien ebenfalls kein Land ohne Judenfeindlichkeit gewesen ist (Sorj 2008). In der Moderne stehen Jüd*innen in einem kontinuierlichen Spannungsverhältnis mit einem potenziell radikalen Fremdsein und werden zu Objekten der Zuschreibung bestimmter körperlicher und charakterlicher Eigenschaften, die sie zu imaginären Anderen macht und die sich immer wieder erneuert. Zygmunt Bauman spricht in diesem Sinne von einem „konzeptuellen Juden“ (Bauman 2008: 40).

Sander L. Gilman stellt des Weiteren fest, dass im Akt der Beschneidung die jüdische Körperlichkeit als different gekennzeichnet wird. Das deutet wiederum darauf hin, dass es der männliche Leib ist, der das jüdische Äußere repräsentiert (Gilman 2008a: 102–103). Sowohl in jüdischen als auch in nichtjüdischen Texten definiert der Begriff „Jude“ oft implizit das Judentum als männlich, auch wenn das rassifizierte Modell normalerweise die „Rasse“ gegenüber dem Geschlecht privilegiert (Gilman 2008b: 146–47). Der männliche Jude verkörpert also das Jüdische in einer universalisierten Weise und nur in seltenen Fällen kann der unsichtbare – nicht umschriebene – jüdische weibliche Körper der Bezeichner des „Jüdischseins“ werden (Weissler 1992: 101; Pellegrini 1997: 109).

Fremdkörper und Trauma

Die feministische Literaturkritik hat die Aufmerksamkeit auf spürbare Spannungen, die zwischen dem Körper und dessen Darstellung entstehen, gelenkt. Susan Suleiman spricht aus einer feministischen Perspektive von „textual embodiment“ (1985: 63) und damit von der Umschreibung der weiblichen Körper und Sexualität sowie von der Bedeutung der Übernahme einer eigenen narrativen Subjektivität durch Frauen. Suleiman weist auf die Stimme und die Sprache bei der Wiederaneignung von Frauenkörpern im Schreiben hin. Sie wiederholt nach Irigaray, dass der weibliche Diskurs darum kämpfen muss, anders zu sprechen, um sich dem linearen, autoritären, selbstdisziplinierten und selbstbehauptenden männlichen Diskurs zu widersetzen. Aus einer psychoanalytischen feministischen Perspektive kann gesagt werden, dass das Schreiben von Frauen, die *écriture féminine*, eng mit dem Trauma-Schreiben verwoben ist. So stützt sich Atkinson (2017) auf dem Begriff von Cixous, um die Verflechtung des Traumatischen und des Weiblichen in Kultur und Schrift zu analysieren. Laut Atkinson hängt das Trauma-Schreiben nicht nur von der Anwesenheit eines biologischen Körpers im Text ab. Trauma ist ein komplexes Phänomen, das auf mehreren

Ebenen – sozial, kulturell und biologisch – auftritt und von Kristeva als „Fremdkörper“ (1987: 111) bezeichnet wird. Der Fremdkörper bzw. die Fremdkörperlichkeit wird aus der „radikalen Spaltung“ (*radical split*) eines Subjekts heraus ge- und beschrieben und steht für die Durcharbeitung von ineinandergreifenden persönlichen und kollektiven bzw. transgenerationalen Traumata. Eine „radikale Spaltung“ schwingt in den Erkenntnissen über Trauma von Theoretiker*innen wie Sigmund Freud und Cathy Caruth mit, während sich die Überlegungen Kristevas zum Unheimlichen bzw. zu „uncanny strangeness“ (Kristeva 1991: 182–188) von Freud herleiten:

[...] that which is strangely uncanny would be that which was (the past tense is important) familiar and, under certain conditions (which ones?), emerges. A first step was taken that removed the uncanny strangeness from the outside, where fright had anchored it, to locate it inside, not inside the familiar considered as one's own and proper, but the familiar potentially tainted with strangeness and referred (beyond its imaginative origin) to an improper past. The other is my (“own and proper”) unconscious. (Kristeva 1991: 183)

Im Kontext der hier behandelten Romane ist es wichtig zu betonen, dass sich der „Fremdkörper“ zum einen auf die zwischen Selbst und Nicht-Selbst gespaltene Psyche bezieht und zugleich metaphorisch auf einen „fremden Teil“, der eine „gesund funktionierende“ Gesellschaft befällt. In diesem Zusammenhang kann er in den Romanen auf das Jüdischsein, das Dicksein, das Weibliche oder auch auf die Rückkehrenden verweisen. Der Fremdkörper wird von Atkinson als eine Erfahrung der Entfremdung definiert, die aus einem traumabedingten Konflikt oder Bruch entsteht und „in der Lage ist, von Komplexen sozialer Operationen und Realitäten zu zeugen, die weit über ein bestimmtes Subjekt, aber auch über eine bestimmte Generation hinausgehen“ (Atkinson 2017: 34).

Daher wird angenommen, dass Traumata durch das Prisma der individuellen Verdrängung betrachtet werden können, die in einem größeren Kontext verortet wird, der die Erinnerung an kollektiv traumatische Ereignisse vermittelt, verhandelt und reguliert. Wie für den Untersuchungsgegenstand Atkinsons ist auch für den Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Artikels die transgenerationale „Übertragung“ nicht nur auf familiäre Konstellationen beschränkt, sondern wird in einem breiteren gesellschaftlichen oder gemeinschaftlichen Kontext konzipiert. Damit wird das transgenerationale Trauma auf das Terrain des sozialen Gedächtnisses übertragen, wie von Allan Young (2011) vorgeschlagen. Young betrachtet das Trauma in diesem Zusammenhang als ein historisch-klinisches Mittel, durch das die Existenz einer Gemeinschaft, ihre Ursprünge und ihre Identitätskonstruktion herausgestellt werden, wobei die Verdrängung

des Traumas sowohl eine psychische als auch eine politische Dimension haben kann. Die Frage der kulturellen und sozialen Konstruktion von Trauma wurde zudem von Alexander (2004) theoretisiert, der sie wie folgt definiert:

Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways. [...] cultural trauma is first of all an empirical, scientific concept, suggesting new meaningful and causal relationships between previously unrelated events, structures, perceptions, and actions. (Alexander 2004: 1)

In beiden lusophonen Romanen fungieren dicke weibliche Körper als Träger von Traumata, die sich auf einer transpersönlichen Ebene abspielen. In diesem Sinne geht es im Artikel weder darum, dass die Fettleibigkeit weiblicher Körper ein gesellschaftliches Stigma ist, was bereits ausführlich erforscht wurde, noch um Körpernormen oder um Repräsentationen von dicken Leibern. Auf dem Spiel stehen hier „Fremdkörper“, die auf eine unheimliche Weise und von einer Dynamik des Unterbewussten regiert kollektiv traumatische Ereignisse bezeugen.

Körper umschreiben

In beiden Romanen entwickelt sich die Erzählung rund um den fettleibigen Körper. Dies wird durch das Geschlecht und die ethnische Zugehörigkeit sowie die daraus resultierende historische und soziale Situation der Subjekte konjugiert: eine aschkenasische Jüdin, deren Urgroßeltern vor den Pogromen im Russischen Reich geflohen sind, und eine Tochter der Rückkehrenden. In beiden Fällen hat der Körper mit dem Gedächtnis zu tun. In Moscovichs Roman verflechten sich die Familiengeschichten und -erinnerungen mit dem autobiografischen Gedächtnis des erzählenden Ichs und schaffen einen fiktiven Raum für das Thema Fettleibigkeit. Unmittelbarer Anlass für das einleitende Geständnis ist der Tod des Vaters, in dessen Folge die inzwischen erwachsene Erzählerin zweiundzwanzig Kilo zunimmt:

Este é o começo doloroso e persistente da nova etapa da minha vida. Que se inicia ali, um pouco adiante, no ponto final deste prólogo. Depois, trato de purificar a memória em invenção. Mas só depois daquele ponto final. Porque meu ofício é exclusivamente escrever – o que significa erro em cima de erro –, há um livro a ser escrito. (Moscovich 2006: 13)

Die Verarbeitung der Trauer zeigt sich vor allem in der fehlenden Erinnerung an die kleinen Details der Anwesenheit des Vaters und in der verzweifelten Suche nach dieser Erinnerung: „De que me serve a memória das coisas se não

posso encontrar a alma e o ouvido à lembrança da voz de meu pai?“ (Moscovich 2006: 164). Der Tod ihres Vaters ist der Auslöser dafür, dass sich der Körper der Erzählerin wieder an seine Wurzeln erinnert, da Fettleibigkeit als genetisches Erbe erkannt wird: „nosso organismo pensava que ainda se vivia nas estepes da Rússia“ (Moscovich 2006: 204). Der Roman erzählt die Geschichte einer jüdischen Familie über vier Generationen. Die Familie, die aus dem *Shtetlech* der zum Zarenreich gehörenden Länder nach Brasilien gekommen war, hatte im Essen immer den eigentlichen Sinn ihrer Existenz gefunden:

Para quem vem de uma família que, nos miseráveis e congelados vilarejos judeus da Europa, passou fome de comer só repolho ou só batata, para a qual, naqueles shtetels, carne era uma abstração que os dentes nem conheceram e que se acostumou a aplacar o oco do estômago com sopa de beterraba ou com aquele melingue, que nada mais era do que um mingau meio insosso de farinha de milho e água, a obsessão por comida nada tem, ou nada deveria ter, de extraordinário. (Moscovich 2006: 21)

Fett ist hier ein Erbe, das das Sein ausmacht: „[...] sou gorda porque como e porque minha conformação genética quer assim. Talvez eu venha a acreditar nisso“ (Moscovich 2006: 16). Diese Überzeugung drückt sich in der Vorstellung einer festen Verbindung zum Ursprung aus. Die Geschlechterperspektive manifestiert sich im Körper. Durch die väterliche Abstammung wird das Fett weitergegeben; es ist jedoch eher ungünstig für die Frauen in der Familie, d.h. für die Dicke Oma [Vovó Gorda] und ihre Töchter, die Tanten Sure, Basha und Maika, „perfeitás judias asquenazes“ (Moscovich 2006: 179). Im Gegensatz dazu ist die mütterliche Linie, die von der Mutter des Erzählers und von der Schlanken Oma [Vovó Magra] repräsentiert wird, von Hypochondrie geprägt, die die Beziehung zum Körper dramatisiert, der als mangelhaft, unrein und als Sitz von Krankheiten angesehen wird.

Maria Luísa in Figueiredos Roman ist wie die Protagonistin von Moscovich dick und hat das Gefühl, dass ihr seelischer Schmerz mit ihrem körperlichen Zustand zusammenhängt:

Compro sandes com doce de tomate, no bar, mastigo-as vorazmente, e guardo as moedas sobrantes para adquirir os selos de correio com que posso escrever aos papás, familiares e amigos, ligando-me à parte amputada de mim. Digo que a minha fome desse tempo nasceu no estômago, no centro de mim, mas nunca saberei ao certo de onde veio. Comprimia-o, pontapeava-o. Era uma dor que não matava, tal como a saudade de alguém que nos morre. (Figueiredo 2016: 154–155)

Die Quelle des Schmerzes ist in beiden Fällen dieselbe: die Familie. Bei Moscovich geht es um die Trauer um den Vater, um eine komplizierte Beziehung zur Mutter und um das genetische, ethnische und historische Erbe: Fettleibigkeit, Judentum

und Pogrome. Bei Figueiredo nimmt der Körper an Gewicht zu, um den Mangel an Liebe und Aufmerksamkeit der Eltern zu kompensieren. Der Schmerz ist das Ergebnis der Einsamkeit, die beginnt, als sie nach Portugal geschickt wird, wo sie zehn Jahre fern von ihren Eltern verbringt. Dieser Schmerz, den sie durch Essen kompensiert, hängt auch mit der Vaterfigur zusammen, dessen Tod sie zur Therapie führt:

“Não entendes, mas é bom para mim.” Não lhe contei que gastava uma renda de casa mensal para matar o papá, e falar sobre ela e o meu monstro indomesticado que não cabia em parte alguma, nem no cadeirão da psicanalista, e se agigantava sem controlo. Preferia que ela pensasse que tinha a ver com a loucura solitária de filha única, ou a raiva e a insatisfação ocasionadas pelo meu desamor absoluto, dentro, fora e à volta de mim, mesmo que não o pensasse com estas palavras. Que importa?! Não está tudo ligado? (Figueiredo 2016: 130–131)

Maria Luísa begleitet zudem das Altern ihrer Mutter. Trauern um ihren Tod eröffnet einen Raum für die Erinnerung an das, was von ihrem Zusammenleben übriggeblieben ist: „O cheiro a sabonete da mamã sente-se muito. A casa não está completamente só, penso. A mamã ainda cá mora um pouco. Não é um abandono, mas um intervalo“ (Figueiredo 2016: 284). Es ist ein Wunsch, die Mutter, die nicht mehr da ist, durch eine Erinnerung an den Geruch festzuhalten.

Es lässt sich schließlich beobachten, dass die Abwesenheit der Eltern wie ein Leitmotiv für den Roman fungiert. Das damit verbundene Übergewicht steht daher für den Verlust und ist gleichzeitig die materielle Instanz des Verlustes, einschließlich dessen, womit sich Maria Luísa nicht identifizieren will, aber was einen unabdingbaren Teil der Familiengeschichte bildet: der Verlust des Kolonialreiches.

Jenseits der Geschichte: post-Holocaust und postimperiale Alteritäten

Die in beiden Texten dargestellte Traumatisierung kann nicht auf individuelle Erfahrungen beschränkt werden. Im 21. Jahrhundert hat der Themenbereich des körperlichen Gedächtnisses mit einem wichtigen theoretischen Erbe des zwanzigsten Jahrhunderts und seiner historischen Bürde zu tun: Mit dem traumatischen, in Gabriele Schwabs (2010) paraphrasierten Worten, gespenstischen Vermächtnis von Totalitarismen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Das traumatische Gedächtnis, wie es in den hier analysierten Romanen zum Ausdruck kommt, hat eine transpersonale Wirkung, was zuletzt zum Thema der Erinnerung an kollektive traumatische Ereignisse führt.

In Moscovichs Roman soll die vom Arzt vorgeschlagene Diät die Essgewohnheiten der Protagonistin ausbalancieren, ihren Appetit „zivilisieren“ (vgl. Menzel 1991). In einem Pendelverkehr des gastronomischen Deliriums erzeugt die mühsame Gewichtsabnahme eine gewisse Freude, die jedoch nicht frei von der Bitterkeit ist, überhaupt abnehmen zu müssen: „[c]ontar garfadas. Como num campo de concentração“ (Moscovich 2006: 231). Die Protagonistin bezieht sich humorvoll auf ihren Körper und knüpft an die Vergangenheit ihrer Verwandten an: „[n]ós não moramos na Sibéria [...] Sorte de todos aqueles animais que, com uma grande camada de gordura, sobrevivem no frio. Azar o meu que minha família tenha emigrado para um país tropical“ (Moscovich 2006: 203–204). Einerseits ist es die Fettleibigkeit, die an die harten Erfahrungen der Flucht vor Pogromen und an das Exil „erinnert“. Andererseits wird in das Übergewicht und das angestammte Körperfett der Protagonistin der Schrecken des Holocaust hineinversetzt. Dies wird als ein Zustand des Gefangenseins in den Grenzen des eigenen, als unvollkommen angesehenen Körpers artikuliert. Der Körper wird zu einem Ort, an dem die Identitätskonstruktion die traditionell als Fortschritt konzipierte Geschichte in Frage stellt. Der fettleibige Körper ist ein Zeichen einer ungewünschten Alterität, die von der westlichen Gesellschaft stigmatisiert wird. Der dominante Diskurs in dieser Gesellschaft stellt den adipösen Körper als einen abstoßenden und irrationalen Leib und die Ernährung als ein wichtiges Element der Rationalisierung und Systematisierung der sozialen Ordnung dar. Laut Moacir Amâncio (2008) ist der Körper in Moscovichs Roman vor allem ein historisches Produkt, das durch den totalitären Markt verletzlich gemacht wird. Das Erzwingen seiner Disziplinierung und des physischen Trainings weist Beziehungen zu Mordtaten auf (Adorno und Horkheimer 2006: 193). Der Körper wird zum Opfer und gleichzeitig für seine „Schwäche“ schuldhaft gemacht. Der Körper wird der Zivilisation unterworfen und die Sprache verwandelt „den Gang in Bewegung und die Nahrung in Kalorien“ (Adorno und Horkheimer 2006: 194). Der Körper, der auf sein Fett reduziert wird, wird schließlich vom Rest seines Wesens als Mensch getrennt. Er wird zu einem Anderen, gerade weil er in diesem Fall ein jüdischer Körper ist.

Der Andere ist nach Bauman (1998: 38) gleichbedeutend mit „dem Unpassenden, dem Unkontrollierbaren, dem Inkongruenten und dem Ambivalenten“, dessen Körper „durch die Moderne in der Unreinheit gefangen ist“ (Gilman 2008a: 249). Der Antisemitismus basierte auf Vorurteilen gegen die jüdische Körperlichkeit, gemäß einer Logik, die Juden, vor allem Männer, als kontaminierte und undisziplinierte Körper und somit als Gefahr für die westliche Männlichkeit ansah. Um die Gefahr auszulöschen, musste das Subjekt in eine noch abstoßendere Körperlichkeit verwandelt werden, um den Täter davon zu überzeugen,

dass das Subjekt weniger menschlich war als er selbst (Forth 2011: 159–161). Die Entbehrlichkeit des Körpers in der modernen, industrialisierten und totalitären Realität wurde durch den Holocaust und die Konzentrationslager bewiesen. Diese werden von Amâncio als Räume betrachtet, die sich ständig erneuern. Ihre Existenz wird durch die Existenz des konstruierten Anderen genährt:

[...] as essências perderam o sentido, resta a aparência como algo pronto para seus fins pautados pela descartabilidade daquilo que se torna inútil. O estigma define o que deve ser eliminado, mas, para a consumação desse objetivo, é preciso que o estigmatizado se engaje, ou seja inserido no processo de aniquilamento. Os de aparência “elegante” se tornam agentes pelo simples fato de representarem a contra-imagem do estigma – sem este, o padrão desaparece, e vice-versa. Enfim, uma das funções do campo de concentração é provocar a ilusão de que aquele que se encontra fora de seus limites está livre, quando o seu aro de ação abrange tudo e todos. (Amâncio 2008: 38)

Die unerwünschte Alterität im Fall von Maria Luísa im Roman Figueiredos ist ebenfalls eng und auf unheimliche Weise mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts verweben. Zunächst sind für die Protagonistin in *A Gorda* politische und soziale Ereignisse auf globaler Ebene zeitliche Marker für intime und familiäre Ereignisse. Sie schafft eine Chronik, die die Präsenz Portugals auf der europäischen und der Weltkarte ordnet und damit auch ihre eigene:

A mamã morreu no ano passado, pouco depois de Bento XVI ter renunciado, logo substituído pelo Papa Francisco [...]. Foi o ano em que Edward Snowden revelou ao mundo que o Big Brother existe fora da ficção e os portugueses emigraram aos magotes para qualquer lugar do mundo onde arranjassem um salário com que alimentar os filhos e pagar as hipotecas das casas. (Figueiredo 2016: 20)

Auf diese Weise nimmt auch das Leben von Maria Luísa eine Art von geschichtlicher Gestalt an; die Konturen, über welche ihr eigener Körper nicht verfügt, trotz der Magenverkleinerung. Obwohl sie sich den Magen „verstümmeln“ lässt und dadurch auch an Gewicht verliert, bezeichnet sie sich immer noch als „die Dicke“. Dabei lässt sich ihre Fettleibigkeit als Zustand des Andersseins interpretieren, der mit einer historisch ererbten *conditio* verbunden ist, nämlich mit der Kolonialgeschichte Portugals.

Maria Luísa ist nicht nur deshalb anders, weil sie dick ist. Sie ist eine Weiße, die in Mosambik geboren und aufgewachsen ist. Sie ist die Tochter der Rückkehrer. Dies ist der Grund, warum sie als zweite Generation ausgegrenzt, einer Identitätsambivalenz ausgesetzt und in der Gesellschaft nur begrenzt akzeptiert wird. Außerdem trägt sie das traumatische koloniale Vermächtnis in sich. Der Text wird so zu einem Palimpsest, in dem sich das Stigma der dicken Frau über das

Stigma des Rückkehrers schreibt: „Talvez tenha sido eu que me coloquei sempre, à partida, numa posição subalterna.“ (Figueiredo 2016: 105).

Wie bereits erwähnt wurde Maria Luísa in Mosambik geboren und im Alter von zwölf Jahren nach Portugal geschickt. Sie wird praktisch allein gelassen und trifft erst zehn Jahre später wieder mit ihren Eltern zusammen. Als die Eltern nach Portugal zurückkehren, bringen sie Erinnerungen und Gegenstände aus Matola² mit und versuchen zu rekonstruieren, was sie zurückgelassen haben:

Nesse dia percebemos que a nossa casa da Matola jamais caberia na de Almada. Aquela não poderia repetir-se. Não era possível reconstituir o cenário do crime. Já não se tratava apenas de uma ideia e de um discurso sobre a perda do Império na terra e no céu, mas da sua materialização. (Figueiredo 2016: 72–73)

Mit einem gewissen Maß an Ironie reproduziert die Erzählerin den Diskurs der Rückkehrer, ihre Verherrlichung des Imperiums, dessen Ende auch den persönlichen – und damit spürbaren – Verlust eines bequemen Lebens mit einem hohen sozialen Status in Afrika bedeutet. Die Erzählerin schämt sich für ihre Eltern, für die zweideutig angeeignete afrikanische Kultur. Sie will ausschließlich der von dem afrikanischen Erbe entkoppelten portugiesischen Kultur gehören. Die Überreste des portugiesischen Kolonialreiches, die sich in Möbeln, Dekorationsgegenständen, Pflanzen, usw. materialisieren, stellen für sie ein Hindernis bei der Integration in die portugiesische Gesellschaft dar und schaffen eine Distanz zwischen ihr und ihren Eltern:

Tinha vergonha do tropicalismo e desdenhava a casa [...]. Odiava os papás acabados de chegar de Moçambique. Desejava que morressem num acidente de automóvel espalhafatoso, com o Renault 9 cor de café com leite clarinho, a caminho de qualquer localidade onde fossem visitar os outros retornados, com os quais auguravam o pior dos futuros para a África negra. Parecia-me tudo gente congelada no tempo e na ideologia, incapaz de se adaptar, esquecer, permanecer e avançar. Não via futuro para mim. Ser órfã tardia constituía a única salvação ao meu alcance. Se os papás desaparecessem, o meu caminho ficaria livre, como já estava mais ou menos, desde que tinha chegado em 1975. (Figueiredo 2016: 77–78)

Indem die Eltern Teil einer postimperialen vorgestellten Gemeinschaft sind, sind sie für die Protagonistin die Personifizierung des Kolonialreiches, einer Vergangenheit, die sie selbst nicht als eigene erkennt. Die Mutterfigur beispielsweise steht für die Stille und die Leerstellen dieser Vergangenheit:

2 Matola ist die Hauptstadt der Provinz Maputo.

A mamã não se confessava com amigas. Teve a sua mãe, mas morreu-lhe cedo, e eu nunca me importei de ser a confidente preferida e o seu desabafo, mas preferia não abrir as gavetas deste género de conhecimento, como não abria as do mobiliário do seu quarto. As gavetas da mesa-de-cabeceira, como as da cómoda e as do psiché, sempre abriram mal, como se estivessem empenadas. Pareciam ter sido feitas maiores do que as caixas que as recebiam, e emperravam se não fechassem direitas e à primeira tentativa. (Figueiredo 2021: 111)

Währenddessen trägt die Vaterfigur den Groll und die Trauer darüber, dass er gezwungen war, die Idee des Imperiums bzw. des „Vierten Reiches“³ aufzugeben:

Baixo os olhos [...] murmurando, “não vamos recomeçar esta conversa. Aquilo nunca foi realmente nosso, pai. Sonha com outras coisas. O passado está arrumado”. “O melhor de tudo é que enquanto estou lá, ainda lá estou. Nesses momentos, aquilo ainda está a ser nosso.” Faz uma pausa e reage. “E mete nessa tua cabecinha toda lavada por dentro que aquilo podia ser ainda nosso, ser nosso para sempre, se as coisas tivessem sido bem conduzidas.” (Figueiredo 2021: 190)

In diesem Sinne distanziert sich der Vater nicht vom imperialen Projekt und stellt sich gleichzeitig als Opfer der Dekolonisationspolitik dar.⁴

Ein Höhepunkt dieses Dramas der portugiesischen Kolonialgeschichte findet nach dem Tod beider Eltern statt. Wenn Maria Luísa die Möbel und andere aus Mosambik mitgebrachte Gegenstände entsorgt, grenzt sie sich von der Geschichte ab und wirft buchstäblich ihr koloniales Erbe weg:

Pretendo arrastar para o quarto Império todos os móveis que se encontram na sala de estar, no meu quarto e no seu, acrescentando-a aos que já aí pertenciam. O quarto Império tornou-se um saco atulhado de memórias sólidas, apertadas até à boca. Deixou de ser possível circular. Pedi aos amigos que aceitassem mobiliário. “Levem. Levem.” Levaram. A mobília do caixote de retornados encontra-se espalhada pelo Alentejo e pela Galiza. É a Península Ibérica quase toda, de Norte a Sul. [...] Também destruí móveis que ninguém quis. Atirei-os ao lixo. (Figueiredo 2016: 214)

Während der Körper von der Protagonistin im Roman *Por que sou gorda, mamãe?* einer somatisch-semantischen Verlagerung der Bedeutung bzw. einer

3 In einem Spiel des Wortes: „quarto“, dass gleichzeitig „das Vierte“ und „Zimmer“ bezeichnet, bezieht sich der Roman mit „quarto Império“ auf ironische Weise sowohl auf das von der Protagonistin arrangierte Zimmer für alle koloniale Artefakte der Eltern als auch auf den messianischen Mythos des portugiesischen Kolonialreiches als das Fünfte und somit das Allerletzte Reich der Welt, „Quinto Império“.

4 In *Caderno de memórias coloniais* von 2009 geht Figueiredo noch stärker dem Rassistismus des Vaters nach.

allegorischen Verschiebung der Alterität unterzogen und dem Trauma des Holocaust ausgesetzt wird, ist Maria Luísa in ein gespenstisches und traumatisches Vermächtnis des Kolonialismus verwickelt, aus welchem sie sich zu befreien versucht. Die Befreiung wird dann von zwei, in beiden Fällen materiellen Prozessen bedingt. Sie kann jedoch nie völlig erreicht werden. Die Magenverkleinerung und die Abgabe von Möbeln kommen zu keinem vollständigen Abschluss. Das heißt beide reduzieren lediglich etwas, was im Prinzip unveräußerlich ist, etwas, was man nicht einfach loswerden kann. Es bleiben immer die Überreste des Überschusses, die das semantische Feld mit Ruinen und Relikten teilen und auf die Unnachgiebigkeit der traumatischen Vergangenheit hinweisen.

Fazit: Diskrete Subjekte der Ausgrenzung⁵

Die beiden Romane können als Palimpseste von Verlagerung und Überfülle von kollektiven traumatischen Ereignissen gelesen werden, die die nachgeborenen Generationen heimsuchen und von ihnen herausgearbeitet werden.⁶ Die beiden Narrative füllen den adipösen weiblichen Körper mit gesellschaftlich kodifizierten Bedeutungen, um diese dann aufzulösen und den Körper zu einer symbolischen und vom Fremdkörper bewohnten Gestalt zu machen. Der Fremdkörper entsteht aus dem *radical split*, der als eine Entkörperlichung der Subjekte in der Begegnung mit dem Verlust verstanden werden darf. Der *radical split* manifestiert sich weiterhin in der historisch-, ethnisch- und geschlechtsspezifischen Erfahrung von Überleben, Exil, Migration und der von diesen Prozessen bedingten Alterität.

Nationalsozialistischer Totalitarismus und portugiesischer Kolonialismus in Afrika werden in den Romanen von Cíntia Moscovich und Isabela Figueiredo zu Subtexten, deren geschichtlich-kollektive Dimension von schreibenden weiblichen Subjekten verkörpert wird, um eine viszerale Kraft der transpersönlichen Traumata zu bezeugen.

5 Vgl. die Diskussion von Judith Butler zu Kristevas *abjection*. Butler 2002: 169.

6 An dieser Stelle bedanke ich mich bei Douglas Valeriano Pompeu für seinen wichtigen Hinweis auf die beiden metaphorischen Prozesse (Verlagerung und Überschuss) in den Romanen.

Bibliographie

- Adorno, Theodor/Max Horkheimer. 2002. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, übers. v. Edmund Jephcott, Stanford: Stanford Univ. Press.
- Alexander, Jeffrey C. 2004. „Towards a Theory of Cultural Trauma“, in: Jeffrey C. Alexander et al. (Hg.), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley: University of California Press: 1–30.
- Amâncio, Moacir. 2008. „Os traumas e as mutações da memória (caminhos para a compreensão de um romance brasileiro)“, in: *Revista de Literatura, História e Memória* 4 (4): 29–38.
- Atkinson, Meera. 2017. *The Poetics of Transgenerational Trauma*, New York et al.: Bloomsbury.
- Bauman, Zygmunt. 1998. *Modernity and Ambivalence*, Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt. 2008. *Modernity and the Holocaust*, Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith. 2002. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Taylor & Francis e-Library.
- Cixous, Hélène. 1976. „The Laugh of Medusa“, in: *Signs* 1(4): 875–893.
- DaMatta, Roberto. 1986. *O que faz o brasil, Brasil?*, Rio de Janeiro: Rocco.
- Decol, René Daniel. 2009. „A Demographic Profile of Brazilian Jewry“, in: *Contemporary Jewry* 29 (2): 99–113.
- Duarte, Maria João Domingues. 2019. „Os ‘Retornados’ das ex-colônias portuguesas: representações e testemunhos“, in: *Omni Tempore: atas dos Encontros da Primavera 2018*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 503–529.
- Elkin, Judith Laikin. 2014. *The Jews of Latin America*, Boulder, Colorado et al.: Lynne Rienner Publishers.
- Figueiredo, Isabela. 2016. *A Gorda*, Lisboa: Caminho.
- Forth, Christopher E. 2011. „The Body“, in: Jean-Marc Dreyfus and Daniel Langton (Hg.), *Writing the Holocaust*, London: Bloomsbury Academic: 155–166.
- Gilman, Sander. 2008a. *Diets and Dieting: A Cultural Encyclopedia*, New York: Routledge.
- Gilman, Sander. 2008b. *Fat: A Cultural History of Obesity*, Cambridge: Polity Press.
- Kalter, Christoph. 2018. „Rückkehr oder Flucht?“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 44(2): 250–284.
- Kristeva, Julia. 1987. „Talking about Polylogue“, in: Toril Moi (Hg.), *French feminist thought: A reader*, New York: Blackwell: 110–117.

- Lubkemann, Stephen C. 2003. „Race, Class, and Kin in the Negotiation of ‘Internal Strangerhood’ among Portuguese Retornados, 1975–2000“, in: Andrea L. Smith (Hg.), *Europe’s Invisible Migrants*, Amsterdam: Amsterdam University Press: 75–93.
- Mennel, Steven. 1991. „On the Civilizing of Appetite“, in: Mike Featherstone et al. (Hg.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Los Angeles: Sage Publications: 126–156.
- Moscovich, Cíntia. 2006. *Por que sou gorda, mamãe?*, Rio de Janeiro: Record.
- Moszczyńska, Joanna M. 2022. „Jewish Brazilian Post-Holocaust Fiction: The Body as a Source of Polymorphous Memory Discourse in Cíntia Moscovich’s *Por que sou gorda, mamãe?*“, in: *Latin American Jewish Studies* 1(1): 21–34.
- Oliveira, Nelson de. 2003. *Geração 90: os transgressores: os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX*, São Paulo: Boitempo.
- Pellegrini, Ann. 1997. „Whiteface Performances: ‘Race’, Gender, and Jewish Bodies“, in: Jonathan Boyarin/Daniel Boyarin (Hg.), *Jews and Other Difference: The New Jewish Cultural Studies*, London/Minneapolis: University of Minnesota Press: 108–149.
- Schwab, Gabriele. 2010. *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, New York: Columbia University Press.
- Sorj, Bernardo. 2008. „Sociabilidade brasileira e identidade judaica: as origens de uma cultura não anti-semita“, in: Bila Sorj (Hg.), *Identidades judaicas no Brasil contemporâneo*, Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais: 3–24.
- Suleiman, Susan Rubin. 1985. „(Re)Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism“, in: *Poetics Today* 6 (1/2): 43–65.
- Young, Allan. 2011. „Vier Versionen des Holocaust-Traumas“, in: José Brunner/Nathalie Zajde (Hg.), *Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas*, Göttingen: Wallstein Verlag: 185–206.
- Weissler, Chava. 1992. „Mitzvot Built into the Body: Thkines for Niddah, Pregnancy, and Childbirth“, in: Howard Eilberg-Schwartz (Hg.), *People of the Body. Jews and Judaism from an Embodied Perspective*, Albany: State University of New York Press: 101–115.

Lea Hübner

Freie Übersetzerin, Berlin

Aus politischen Gründen – Simón Radowitzkys Erfahrung mit Migration und Misshandlung. Zum Umgang mit Merkmalen eines Traumatextes beim Comicübersetzen

In diesem Beitrag reflektiere ich als Übersetzerin über die Arbeitsschritte und Herausforderungen im Rahmen meiner Übersetzung einer Graphic Novel über die Lebensgeschichte von Simón Radowitzky. Der jüdische Anarchist kam 1891 in Stepan, Ukraine, zur Welt und starb 1956 in Mexiko-Stadt. Die Graphic Novel-Biografie des argentinischen Zeichners Agustín Comotto erschien original unter dem Titel *155 Simón Radowitzky* (Nørdica Cómic, Madrid 2016) und deutsch in meiner Übersetzung 2019 bei bahoe books (Wien) unter dem Titel *Simón Radowitzky. Vom Shtetl zum Freiheitskämpfer*. Sie wurde auch ins Englische übersetzt, *Prisoner 155: Simón Radowitzky* (AK Press, 2018, Übersetzung: Luigi Celentano).

Einführung

In der Sektion *Körper/Grenzen – Fremde/Körper: Migration, Exil und Grenzerfahrung in der Romania* ging es in dem Tagungsabschnitt „Diaspora, (kollektives) Trauma und *embodiment*“ um die traumatische Erinnerung, die dem (diasporischen) Subjekt körperlich eingeschrieben ist. Und inwiefern genau dies bei Simón Radowitzky der Fall ist, sowohl in der historischen Person als auch in deren Erinnerung durch den Autor Agustín Comotto, wird in dem ausführlichen Zitat von Liliana Feierstein in ihrem Vorwort zur deutschsprachigen Ausgabe der Graphic Novel deutlich, in dem sie auch die verschiedenen Stationen seines Lebens nennt:

Hätte Agustín Comotto sich diese Geschichte ausgedacht, wäre er sicherlich dafür kritisiert worden, maßlos zu übertreiben. Es scheint unglaublich, dass so Vieles in einem Leben zusammenkommt (so viel Ungerechtigkeit, so viel Gewalt, so viel Kampf, so viel Treue den eigenen Idealen gegenüber – so viel Schmerz in einem einzigen Körper). Man würde den Autor fragen, ob es sinnvoll ist, all das (das jüdische Leben im russischen



Abbildung 1: Originalcover¹

1 Ich danke Agustín Comotto und bahoe books, ausgewählte Abbildungen im Rahmen dieses Artikels reproduzieren zu dürfen.

Zarenreich, die Pogrome, die anarchistische Bewegung, die Arbeiterstreiks in Argentinien zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Repression, die Ermordung Demonstrierender, die politischen Gefangenen, das Attentat auf den Polizeichef von Buenos Aires, das Strafgefängnis von Ushuaia, den spanischen Bürgerkrieg, die Gefangenenlager für die Republikaner in Frankreich, das mexikanische Exil) in einer einzigen Figur zu (ver)dichten. Die Kritik würde diese Dichte, diese Überfülle an einschneidenden und radikalen Erlebnissen, diesen nicht zu brechenden Idealismus, der über Jahrzehnte hinausgeht, über Grenzen, Sprachen, Meere und Kontinente, dieses niemals und gegenüber niemandem zu brechen – nie auf die Knie zu gehen, wie ein Symbol deuten. Eine Legende. (in Comotto 2019: 6)

Realität im Comic – Comic als Traumatext

Meine Ausführungen drehen sich um Agustín Comottos Graphic Novel über Simón Radowitzky als Traumatext, um die Art, wie der Autor vorgeht, welche Voraussetzungen damit für die Übersetzung gegeben sind und welche Sensibilität sie entsprechend erfordert.

Zunächst erfolgt eine Einordnung hinsichtlich des Genres und dann geht es um die Trauma-Thematik. Wir thematisierten in der Sektion „Körper/Grenzen – Fremde/Körper: Migration, Exil und Grenzerfahrung“ – und dass es im Bereich Comic dazu etwas gibt, mag manchen wundern. Doch findet sich inzwischen recht viel, denn was das Medium Comic mit seinen unterschiedlichen Genres zu bieten hat, sind nicht nur unterhaltsame, lustige Geschichten, wie die „Funnies“, die seit den Zeiten der Entstehung der Comicstrips in den US-amerikanischen Zeitungen die Assoziation von Comic mit vergnüglicher Lektüre nähren. Die Protagonisten sind auch bei weitem nicht nur Superhelden – und selbst diese beschäftigen sich auch mit gesellschaftlichen Phänomenen, mit dem realen Hier und Jetzt. Der Held in Comottos Band ist Simón Radowitzky, seine Geschichte ist atemberaubend, aber keineswegs lustig und Comotto nutzt die Mittel des Mediums hervorragend, sie zu erzählen.

Der Comic ist ein Alleskönner, bietet abstrakte Kunst bis Kinderliteratur. Der Begriff Graphic Novel erhielt um die Jahrtausendwende hierzulande Einzug,² um deutlich zu machen, dass das Medium Comic auch sogenannte „ernste Literatur“ umfassen und in einem anderen Gewand daherkommen kann, nicht

2 Den Begriff Graphic Novel zu propagieren, diene auch dem Zweck, den Comic stärker in den allgemeinen Buchhandel zu bringen und sein Publikum zu erweitern; eine Marketingstrategie (Eder 2016: 156), die u.a. verschiedene Verlage gemeinsam vorantrieben (vgl. die an Buchhändler*innen gerichtete Broschüre „Was sind Graphic Novels?“, 2014 herausgegeben und vertrieben u.a. von Panini, Edition Moderne, avant, Reprodukt).

nur als Alben oder Heftserien, sondern als Buch, das eine in sich abgeschlossene Geschichte erzählt, nicht selten mit geschichtlichem Gegenstand, auch als (Auto)Biographie. Allseits bekannter Vorreiter war in den 1990er Jahren Art Spiegelmans international erfolgreiches *Maus*. Für den von Julia Abel und Christian Klein herausgegebenen Band *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung* (2016) schrieb Barbara Eder ein „Aktuelle Themen der Graphic Novel“ betiteltes Kapitel – im Abschnitt über „Graphic Novels mit historisch-politischen Inhalten“ (Eder 2016: 162–163) stellt sie fest, dass sich Graphic Novels häufig mit der Realität beschäftigen, und sie konkretisiert: „Auffallend oft wenden Graphic Novels sich historischen Stoffen zu, für deren Vermittlung sie sich als besonders geeignet erwiesen haben, wie Spiegelmans *Maus* und andere, den Holocaust und seine Folgen thematisierende Graphic Novels zeigen“ (Eder 2016: 162).

Insbesondere geht Eder auf die Comicroportage in Buchform ein, bekannt sein dürfte Joe Sacco mit seinen Berichten aus Kriegs- und Krisengebieten wie Palästina, Bosnien, Gaza. Das Thema Migration folgt auf dem Fuß, Eder schreibt:

In vielen Graphic Novels der vergangenen zehn Jahre treten (post-)koloniale Held_innen mit Migrationserfahrungen verstärkt als Akteur_innen hervor. Als Initialzündung für diese Entwicklung gilt das Werk der 1969 im Iran geborenen Graphic Novel-Autorin **Marjane Satrapi** mit (...) dem Titel *Persepolis*. (Eder 2016: 163)

Persepolis – Band 1 „Kindheit und Jugend“ spielt im Iran, Band 2 „Jugendjahre“ in Wien und nach Satrapis „Remigration“ in den Iran – ist als biografische Autofiktion zu bezeichnen. Comotto macht keine Comic-Reportage und auch keine biografische Autofiktion.

Zur Einordnung des Werks

Comotto bietet vielmehr eine fiktionalisierte Biografie der Person Simón Radowitzky mit Offenlegung seiner Vorgehensweise als Autor – ein wenig wie bei einer Reportage – am Ende des Buches,³ wo er erklärt, weshalb und wie er

3 Im Anhang, der Kartenmaterial, Fotografien und Kurzbiografien der historischen Personen beinhaltet, gibt es auch den Abschnitt „Eine persönliche Werkgeschichte“ (Comotto 2019: 257). Darin beschreibt Comotto sein Unbehagen, sich der eigenen Familiengeschichte zu stellen und dass er sich deshalb zunächst stellvertretend Radowitzky zuwendet. Tatsächlich hat Comotto inzwischen auch *Stein* vollendet, eine weitere Graphic Novel mit dem Ziel der Aufarbeitung von Geschichte, in dem Fall auch der seiner Eltern, die linke Militanz und ihre Verfolgung während der Militärdiktatur in Argentinien thematisiert.

partiell „erfindet“. Eine subjektive Markierung – wie auch bei der Comic-Reportage *Usus* – findet sich im Nachwort des Autors, in dem er seine Motivation darlegt. Darüber hinaus gibt er im Anhang Kartenmaterial und Angaben zu den Biografien der (historischen) Figuren.

Agustín Comotto ist selbst Argentinier und Kind der letzten revolutionären Generation, die während der Militärdiktatur verfolgt, verschwunden gelassen, ermordet oder ins Exil gezwungen – in jedem Fall zum Schweigen gebracht – wurde. Als Vorlauf zu dem Wagnis, sich an das heiße Eisen der eigenen Familiengeschichte zu machen, befasste er sich mit Radowitzkys Lebensgeschichte. Dies ist wichtig anzumerken, da im Folgenden der Zusammenhang von Traumatext und Heilungsprozess besprochen wird. Die Motivation für Comotto und andere Comicautor*innen ist die Aufarbeitung traumatischer *geschichtlicher Ereignisse* anhand *persönlicher Schicksale* – der traumatische Zusammenhang ergibt sich aus beidem, denn sie greifen ineinander und strahlen auf die hinterbliebenen Generationen aus. Als deren Repräsentant ist der Autor selbst als Betroffener zu sehen, dem das Trauma in abgeschwächter Weise (weil nicht am eigenen Leib erfahren) widerfährt und der sich ihm dennoch nicht entziehen kann. Es hervorzuholen und öffentlich zu thematisieren ist ein Akt der Bewältigung, ein Versuch der Heilung – insofern hat so ein Werk ein ganz bestimmtes Anliegen, das sich bewusst zu machen auch wichtig für das Übersetzen ist. Dies ist zur Vorbereitung auf das Übersetzen zielführender als die bloße Einordnung in fiktionale Biografie etc. (s.o.), denn es geht meines Erachtens um eine Haltung – des Autors und hier vermutlich auch der Figur selbst –, die nachzuvollziehen ein Schlüssel zur geschilderten (Autor) und erlebten (Figur) Welt ist. Die Schilderung umfasst in diesem Fall neben Worten auch Bilder, zu denen Comotto Radowitzkys (Er)leben verdichtet, indem er sich mit seiner persönlichen Motivation und Interpretation in seinem individuellen Stil des Text- und Bildebene verschränkenden Mediums Comic bedient. Und die Übersetzerin macht dabei ein Stück weit Mimikry: für meine Arbeit spielt mein persönliches Nacherleben oder Mitvollziehen eine Rolle (Kaiser 2008: 125) – besonders brisant bei einem Traumatext, der Erfahrungen von Repression, Gewalt und Ungerechtigkeit von übergreifender Reichweite transportiert. Und umso wichtiger das Reflektieren der Verwobenheit mit Mitgebrachtem und Rezipiertem, wie Reinhard Kaiser in seinem Text „Was tut der Übersetzer, wenn er sich auf seinen Text einlässt?“ (2008) expliziert.



Abbildung 2: Ushuaia (Comotto 2016: 11)

Trauma – eine Definition

An dieser Stelle sei kurz zur Klärung des Begriffs in Anlehnung an Gottfried Fischer zusammengefasst, dass Trauma ein Ereignis, eine Situation außergewöhnlicher Belastung, von katastrophalem Ausmaß bezeichnet; es bedroht die Existenz, übersteigt jegliche bewährte Bewältigungsmöglichkeiten. Es gibt keine Handlungsmöglichkeiten, es entstehen Gefühle der Angst, Überwältigung und Hilflosigkeit. Es kommt zu einer dauerhaften Erschütterung des Selbst- und Weltverständnisses (Jörgens 2011, Kapitel 2.1.1.).⁴

Radowitzkys vollständige Lebensgeschichte wiederzugeben, würde den Rahmen sprengen. Aus Feiersteins oben ausführlich zitiertem Vorwort lässt sich ein Eindruck der unglaublichen Fülle an Lebensstationen und (historischen) Ereignissen entnehmen. Ich habe mich entschieden, den Fokus auf den Buchanfang zu legen und anhand dessen die Traumatext-Lektüre, die der Übersetzung eines solchen Textes vorangeht, zu betrachten. Ich vermittele dabei vor allem Erkenntnisse, die bei meiner Arbeit an Comottos Simón Radowitzky aus der Praxis hervorgegangen sind, gebe also einen Erfahrungsbericht.

Einstieg ins Buch

Der Einstieg ins Buch geschieht durch das Cover, direkt in das Gefängnis Ushuaia, wo Radowitzky für sein Attentat auf den Polizeichef von Buenos Aires, Ramón Falcón, eine lebenslängliche Haftstrafe zu verbüßen hat. Falcón hatte am ersten Mai 1898 den Befehl zum Massaker an den friedlich für ihre Rechte demonstrierenden Arbeiter*innen gegeben. Hier für den ersten Eindruck eine Folge von Szenen aus der Haft, wie sie den Buchanfang prägen:

4 E-Book ohne Seitenzahlen.



Abbildung 3: Abholung zur Bestrafung (Comotto 2016: 12)

Erzählt wird in Rückblenden, wenn Simón, um nicht durchzudrehen, seiner Liebe Ljudmila seine Gedanken schickt und auf diese Weise gleichzeitig seine Erinnerungen ordnet, gleichsam ein erzählerischer Kniff Comottos, um vom Gefängnis zu erzählen, indem ein (innerer) Dialog stattfindet.



Abbildung 4: Der Willkür ausgesetzt (Comotto 2016: 13)



Abbildung 5: Dunkelhaft im Eiskasten (Comotto 2016: 15)

So führt Comotto über die Assoziation mit Schnee (vgl. Abb. 2 u. 3) zum ersten traumatischen Erlebnis Simón Radowitzkys: Er überlebt als Kind das Pogrom an der jüdischen Bevölkerung in seinem Heimatdorf Stepan. Seine Familie hat sich

versteckt – Simón ist im Wald spielen –, doch sein Freund (der kein Jude ist, sich aber zur falschen Zeit am falschen Ort aufhält) wird niedergemetzelt, Simóns Bruder ist Augenzeuge und wird darüber verrückt. Unter den zahlreichen weiteren Opfern ist auch der Onkel von Simón, der Schneider am Ort, der in der Nähe der Synagoge unterwegs war, als die Kosaken mordend ihr Gemetzel anrichten.

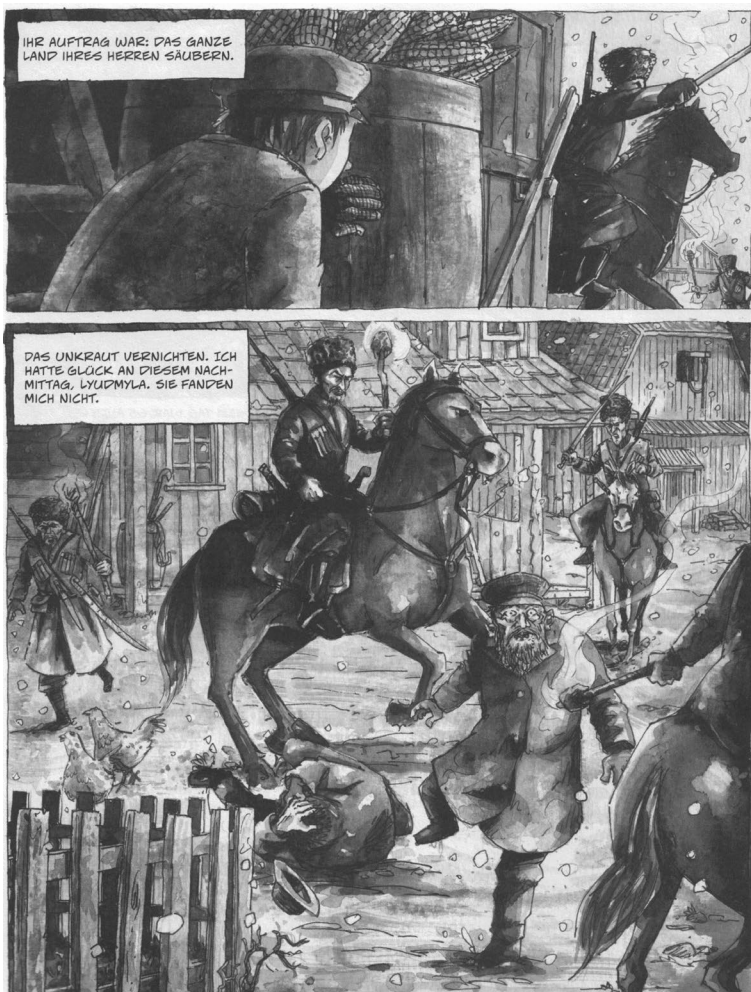


Abbildung 6: Rückblende – Pogrom (Comotto 2016: 18)

Wie bei diesem Erlebnis folgt Comottos Plot das ganze Buch über dem Prinzip, den Protagonisten sein Leben Revue passieren zu lassen, meist mit Ljudmila als vorgestelltes Gesprächsgegenüber, ab und an mit der Wiedergabe von Briefen. Was den Zeichenstil angeht, ist der Farbgebrauch – aquarellig schwarz-weiß in Graustufungen mit markanten Rötungen – besonders charakteristisch. Die hier ausgewählten Abbildungen sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass Rot nicht durchgehend zum Einsatz kommt; die Mehrzahl der Seiten ist in schlichtem schwarz-weiß und Abstufungen gehalten.

Die Migrationserfahrungen Radowitzkys

Auf den Stil und seine Symbolik gehe ich jedoch nicht weiter ein, sondern umreiße hier knapp die in den Rückblenden erzählten Migrationserfahrungen Radowitzkys, weil sie die den Kontext der erlittenen Traumata bilden.

- **Erste Migrationserfahrung – vom Land in den Schutz der Stadt:** Die Familie flieht nach Jekaterinoslaw, wo Simón früh in die Lehre geschickt wird, damit er Geld heimbringt, statt weiter in der jüdischen Schule zu lernen. Immerhin kann er bereits lesen, als er in der Werkstatt seines Meisters, die ihm auch als Schlafraum dient, auf einen regimekritischen Studierendenzirkel stößt, und er politisiert sich. Wenig später ist er jüngstes Mitglied des Sowjets der Fabrikarbeiter. Deren Protest wird niedergeschlagen, Simón verletzt und verhaftet, verhört und misshandelt.
- **Zweite Migrationserfahrung – Über den Atlantik an einen Ort, wo es keine Kosaken gibt:** Die Repressionen unter dem Zarenregime zwingen Simón nach Argentinien zu fliehen. Dort beehrt er gegen die Gewalt auf, mit der auch hier der Staat gegen Erster-Mai-Demonstrant*innen vorgeht. Die Bombe, die er auf den Polizeichef Ramón Falcón wirft, trifft diesen und dessen Sekretär Juan Alberto Lartigau tödlich. Noch minderjährig, entgeht Simón der Todesstrafe und kommt lebenslänglich ins Gefängnis Ushuaia, gelegen weitab von allem, am Süzipfel Argentinien, in Feuerland.
- **Dritte, vierte,... Migrationserfahrung – über Montevideo nach Mexiko, an die republikanische Front in Spanien und über das französische Gefangenenlager zurück nach Mexiko.** Egal in welchem Land – als politischer Gefangener erlebt Simón Misshandlung und Folter. Doch er überlebt. Er wird von der anarchistischen Arbeiter*innenbewegung unterstützt, hat eine einflussreiche Verbündete, sein Fall ist international bekannt. Ein Ausbruchversuch scheitert. Strafe: Dunkelhaft und Isolation, Arbeit im Steinbruch und Folter. Schließlich ist ein Gnadengesuch erfolgreich und er kommt frei, muss jedoch

ins Exil. Auf die folgenden Stationen gehe ich nicht weiter ein, möchte jedoch hervorheben, dass die Willkür und die Fremdbestimmtheit Radowitzkys mit der unangekündigten Ausweisung – von Ushuaia geht es direkt nach Montevideo, Uruguay, bei dem Verbot, sich jemals wieder in Argentinien aufzuhalten – ein Ende haben. Es folgt Simóns freiwilliger Einsatz im Kampf für Freiheit und Demokratie in Spanien auf Seiten der Republik; während des spanischen Bürgerkrieges, in dem er selbst ein freiwilliger Akteur ist, erlebt er „nur die übliche“ Gewalt von Kriegshandlungen, jedoch ist er anschließend im französischen Gefangenenlager erneut Opfer von Freiheitsberaubung und menschenunwürdigen und lebenswidrigen Zuständen. Ich will mir nicht anmaßen, diese Erfahrung als weniger traumatisch einzuschätzen, noch Radowitzkys Erlebnisse zu gewichten, jedoch, so scheint es mir, sind seine Spaniererfahrungen weniger traumatisierend, wohl aufgrund der Vorerfahrungen, durch die er Überlebensstrategien erlernte und die auch positive Widerstands- und Solidaritätserfahrung beinhalten, was seinen Lebenswillen förderte.

Gewalt und Widerstand

Die Gewalt gegen den politischen Gefangenen in Ushuaia ist in jedem Fall eine planvoll eingesetzte massive körperliche und psychische Gewalt, die sich nicht nur gegen die Person richtet, sondern auch gegen ihr Potenzial zu gesellschaftlicher Veränderung. Simóns Widerstand ist die Fortsetzung seiner Nicht-Anerkennung der Macht sowie die Nicht-Anerkennung der eigenen Ohnmacht. Er überlebt als erschüttertes Selbst, doch gefestigt in seinen Überzeugungen, trotz des geschundenen Körpers.

Auf die Frage, die sich mir aufdrängt – nämlich, wie das möglich ist –, erhalte ich beim Lesen der Graphic Novel Hinweise auf dem Protagonisten wohlgesonnene Menschen, seine Lehrer, Vorbilder, Kameraden, die Solidarität, die er erlebt; er hat damit etwas Größeres als sein Selbst, das für ihn sinnstiftend ist, allen Widrigkeiten zum Trotz, oder auch: gerade weil es sie (noch) gibt, die Ungerechtigkeit und die Missstände, gegen die er sich auflehnt – es ist der Kampf für eine gerechtere Welt, dem er sich verschrieben hat und für den es das Weiterleben lohnt. Um weiterzukämpfen.

Lektüre-Erlebnis in Vorbereitung auf die Übersetzung

Im Folgenden geht es um die Annäherung an die Übersetzungsaufgabe anhand der Lektüreerfahrung. Wenn ich übersetze bin ich ja zunächst Rezipientin, Leserin – was passiert nun bei der Lektüre eines „Traumatextes“?

Anna Menyhért untersucht in ihrer Arbeit „Trauma und Traumatheorie bei Interpretation von Texten“ literarische Werke, die um die Wende des 20. zum 21. Jahrhundert entstanden sind und die von traumatischen Erfahrungen handeln, oftmals vor dem Hintergrund des Holocaust. Mittels der Traumatheorie versucht sie einen adäquaten Analyseansatz zu finden, bei dem es um das Erlebte, das erlebte „Unsagbare“ gehe:

Literarische Texte über traumatische Erfahrungen legen sich stets eine eigenartige Sprache zu: die Sprache nämlich, in der das Trauma – dessen wichtigster Grundzug es doch ist, verschwiegen zu werden – schließlich doch noch erzählt und so auch verwunden werden kann. Traumatexte werden oft als Geständnisse, narrative Heilungsprozesse verstanden. (Menyhért 2007: 1)

In Bezug auf das Lesen von Traumatexten hält sie fest: „Das Lesen traumatischer Texte erfordert von dem Rezipienten [...] mehr Offenheit und eine größere Bereitschaft, an seelischen Lasten zu tragen, als die Rezeption eines durchschnittlichen literarischen Werks [...]. Das Trauma lässt sich ja zum Teil auch während der Lektüre miterleben – vor allem dank der Wirksamkeit spezifischer Texteffekte“ (Menyhért 2007: 1). Und im Falle von Comottos Graphic Novel wird dies auch mit einer eindringlichen Bildsprache vermittelt – der sich das Auge nicht verwehren kann, sobald eine Seite aufgeschlagen ist.

Menyhért weist auf die existenzielle Dimension hin, die Traumatexte haben und den Lesenden vermitteln und führt aus, dass Traumatexte für die Leser*innen eine nur schwer fassbare bzw. annehmbare Erkenntnis zu vermitteln haben, dass die Literatur den Tod – und auch Gewaltwillkür, würde ich ergänzen – nicht verschönert, das Leben nicht als etwas Wertvolles zeigt, sondern dass all das, wovon in ihr die Rede ist, keine ferne, exotische Lektüre ist, sondern uns alle unmittelbar angeht, selbst wenn das Trauma nicht uns widerfahren ist (vgl. Menyhért 2007: 16). Für meine Lektüre von Comottos *Simón Radowitzky* kann ich dies alles bestätigen.

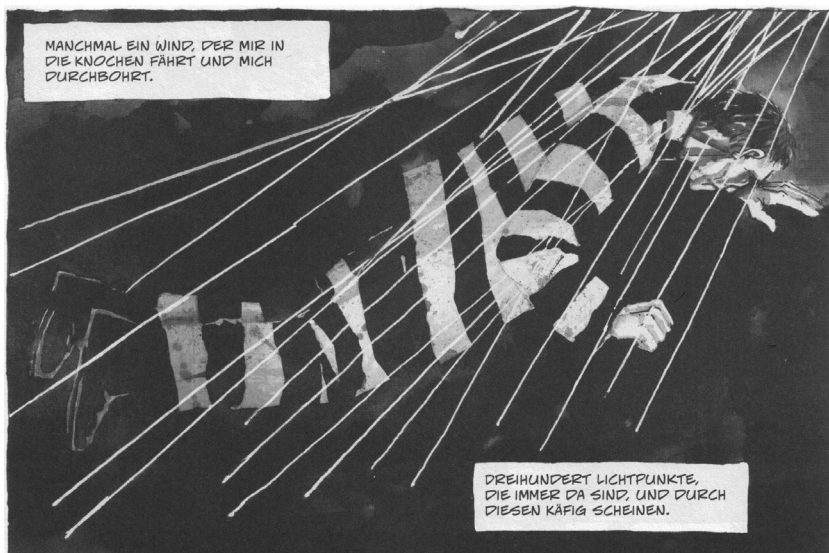


Abbildung 7: Dreihundert Lichtpunkte (Comotto 2016: 126)

Die Lektüre ist für mich als Leserin bewegend und sehr hart. Aber die Übersetzerin muss verweilen und verdoppeln. Sie kann nicht, wie die Leserin, das auf sie in Bild und Text Einströmende aufnehmen und nach der Lektüre wieder unbewusst werden lassen, sondern muss das, was da einwirkt, aktiv erfassen und weitertragen.

Dies erfordert eine tiefe Auseinandersetzung nicht nur mit Begriffen und Worten, sondern mit dem komplexen Ganzen, das in diesem Fall eine gemeinsame Traumasprache abbildet, um übersetzend dem Original in seiner Wiedergabe der Wirklichkeit und deren Fiktionalisierung gerecht zu werden. Es gilt die erzeugte Atmosphäre zu übertragen und den Appell weiterzugeben, den es vermittelt.

Diese Stimmung über die Strecke der Arbeit an diesem Text zu ertragen und zu erhalten ist dann stärker belastend als die (einmalige) Lektüre. Dazu kommt so etwas wie eine moralische Last, die Botschaft des Buches und die Schilderung von Radowitzkys „Entmenschlichung“ und – auf der anderen Seite – dessen Widerstand adäquat herüber zu bringen. Die Übersetzerin hat sich dabei dem Autor anzuschließen,⁵ ihre Arbeit ist im Comic nur partiell, auf die Textebene beschränkt, denn das visuelle Narrativ bleibt gleich.

5 Wichtig ist dabei, wie Liliana Feierstein im Vorwort sagt, auf die Leser*innen

„Verschwiegen“, wie Menyhért sagt, hat Comotto in diesem „das Unsagbare“ nicht – er hat es gezeigt, explizit, bildlich und auch metaphorisch. Dem kann man sich nur schwer entziehen.



Abbildung 8: Unendlich genug – Simóns Suche (Comotto 2016: 126)

Unterschiedlich herausfordernd: Text in Sprechblasen und Text in Textfeldern

Als Beispiel für „das Unsagbare“, wie Comotto es in Bild und Text ausdrückt, gehe ich auf die Trauma-Geschichte des Bruders von Simón, Grigori (vgl. Abb. 9–12) ein. Am Tag des Massakers in Stepan, die Brüder sind Kinder, schildert Grigori die Ermordung seines Freundes (vgl. Abb. 9).



Abbildung 9: Grigoris Trauma (Comotto 2016: 31)

Die Übersetzung ist sprachlich nicht anspruchsvoll. Es gilt jedoch trotz oder gerade aufgrund ihrer Einfachheit die emotionale Last zu transportieren. Da beim Übersetzen aus dem Englischen, aus romanischen Sprachen und einigen mehr das Deutsche in der Regel länger ist als das Original, gibt es Probleme mit dem Platz in der Sprechblase. Deshalb habe ich beim Tempus für die von der Zeichenanzahl kürzere vollendete Vergangenheit optiert, obwohl dies in einem solchen Dialog über unmittelbar zuvor Erlebtes nicht ganz natürlich klingt und es im Comic bei Dialogen generell um eine glaubhaft nachgebildete Mündlichkeit geht.⁶ Die vollendete Vergangenheit wird eher mit distanzierterer Berichterstattung assoziiert. Doch ist das Gegenteil hier die Sprechabsicht: Grigori verzweifelt an dem, was er seinem Bruder mitteilt. Meine Lösung ist dem Platzproblem geschuldet und selbst so reicht der Text in einem Panel bis zum weißen

6 Dass ein Comic aber auch ein Verlagszeugnis ist, führt ohnehin dazu, dass die fingierte Mündlichkeit gewissen orthographischen Normen unterworfen wird. In Sprechblasen steht keine transkribierte gesprochene Sprache. Diese wäre wesentlich redundanter, inkohärenter und mit Apostrophen für Zusammengezogenes und Auslassungen gespickt und schlicht unlesbar. Dieser Umstand kommt einem beim Übersetzen mit Platzproblemen entgegen – die Comicübersetzerin darf, ja sie muss sich des schriftsprachlichen Registers bedienen.

Blattrand (vgl. Abb. 9). Im letzten Panel auf der gezeigten Seite hätte es dann fast noch ein bisschen mehr sein dürfen: Aus „¿Cocinará su madre para los dos Dimitris?“ hätte gern werden können „Macht jetzt seine Mama Essen für beide Dimitris?“. Platz wäre in dieser Blase noch gewesen für ein „denn“ oder „jetzt“ (oder beides). Diese Wortarten werden im Deutschen in der gesprochenen Sprache als sogenannte Partikel sehr viel verwendet und dürfen im Comic in der Wiedergabe gesprochener Sprache auch – wohl dosiert – gebraucht werden. Dimitris Frage bedarf aufgrund des verzweifelten Ernstes aber vielleicht auch nichts dergleichen.



Abbildung 10: Besuch bei Grigori 1 (Comotto 2016: 139)

Das folgende Beispiel, auch zu Dimitris Trauma, ist von Text in sogenannten Textfeldern geprägt, diese sind nicht notwendigerweise mit einer Linie umgrenzt, d.h. es handelt sich um sämtlichen sonstigen Text, alles, was nicht Worte in Sprechblasen oder Soundwords (Onomatopoesie) sind. Die sprachlichen Register sind dabei ausgesprochen vielfältig – es kann sich um einen inneren Monolog handeln (vgl. Abb. 12), Zusatzinformationen, Kommentare vermittelt durch Erzähler, Autor, als Stimme aus dem Off oder ein Soundtrack wie beim Film... Auf Seite 139 beginnt die als Rückblende erzählte Szene, in der Simón seinen Bruder Grigori im Irrenhaus besucht. Die kritische Haltung

von Autor wie Erzähler solchen Anstalten gegenüber wird im ersten Textfeld deutlich. Ich formuliere bewusst „von Autor wie Erzähler“, weil Comotto für seine Erzählung Radowitzky als Ich-Erzähler inszeniert; auf die Verwobenheit der beiden Instanzen bin ich oben bereits eingegangen (vgl. Abschnitt „Zur Einordnung des Werks“).



Abbildung 11: Besuch bei Grigori 2 (Comotto 2016: 140)

Diesen Strang der Geschichte mit den beiden Brüdern, deren Leid durch das als Kinder erlebte Pogrom sich so unterschiedlich manifestiert – der Widerstandskämpfer und der gebrochene Mensch –, finde ich besonders berührend. Um die Dialoge dieser Seite (vgl. Abb. 11) zu übersetzen, half mir lautes Lesen und mich hineinzudenken wie in eine Theaterszene. Simón lässt die Sorge um Grigori nie mehr los, er fühlt sich schuldig, nicht nur, weil er den Bruder aus der Anstalt holen oder mindestens öfters besuchen wollte, sondern dafür, dass aufgrund der Verurteilung von Simón zu lebenslänglicher Haft seine Familienangehörigen – als potenzielle Gefährdung für die nationale Sicherheit – des Landes verwiesen wurden, darunter auch Grigori.



Abbildung 12: Grigoris Verbleib ist ungewiss (Comotto 2016: 199)

Die Seite, die ich als letztes Bildbeispiel bringe, zeigt in vollendeter Weise das Ineinandergreifen der unterschiedlichen Erzählebenen: Radowitzky erinnert

sich an seine Verschiffung nach Ushuaia zum Haftantritt; der Text, hauptsächlich ein an Lyudmila gerichteter innerer Monolog, Schilderung und persönliche Einordnung eines Geschehens, das mitzuteilen dem Sprecher ein Anliegen ist, um dadurch die Empörung und die Last zu teilen, wird durch den sarkastischen Kommentar des Justizbediensteten kontrastiert, der Radowitzky reisefertig macht. Dazu kommt die bildliche Darstellung des Vorgangs in zwei ineinander übergehenden, nicht durch Panels abgegrenzten Szenen in den Farben Schwarz, Weiß und Rot, die die Brutalität unterstreichen. Comotto zeigt diese Handlung in ihrer Handwerklichkeit und den Gefangenen dabei als Objekt, an dem etwas vollzogen und über das geredet wird. Die Dichte und Wucht dieser einfachen Szene ist exemplarisch für Comottos Umsetzung des biografischen historischen Stoffs insgesamt in dieser Graphic Novel, die ein Buch ist, das aufrütteln soll. Sich damit zu befassen setzt eine gewisse Bereitschaft voraus, sich dem Unmenschlichen der Geschichte der Menschen auszusetzen. Beim Übersetzen ist das Erkennen der Appellfunktion wichtig, die der Autor durch die Gesamtheit der eingesetzten erzählerischen Mittel erzielt, doch die Lösungen bei der Übertragung des Textes müssen Sachlichkeit und Emotionalität passend aufeinander abstimmen. Es wäre sicher interessant, einmal der Frage nachzugehen, wie es wäre, den Text zu übersetzen, ohne die Bilder vorliegen zu haben.

Fazit

Wenn die Wirkung im Deutschen der Originalfassung gleichkommt, ist der Traumatext ernst genommen worden. Ich persönlich habe den Eindruck, dem Übersetzungsauftrag gerecht geworden zu sein. Da ich mich selbst dafür entschieden und dieses Projekt mit angestoßen habe, habe ich aus mir selbst heraus eine Bereitschaft entwickelt, mich auf diese Aufgabe einzulassen – da lag die erste Lektüre schon ein Weilchen zurück. Den Blick, den sie mir eröffnete, habe ich versucht, mir mit meiner „Arbeitshaltung“ beim Übersetzen wach zu halten. Es ist meines Erachtens für das Übersetzen allgemein und insbesondere für die Wirkungskonstanz interessant, sich diesen ersten Zugang zum Text *als Leser*in* – also noch ohne den Blick der Übersetzerin – zu vergegenwärtigen, bei einem Traumatext wie bei jedem anderen auch.

Abschließend möchte ich noch einmal die Bedeutung von dem hervorheben, was die Übersetzerin als Leserin mitbringt, denn „das Vorgegebene – das, was jedem Leser und jedem anderen Übersetzer ebenfalls in Gestalt des Textes vorläge, bricht sich von Anfang an am Mitgebrachten, am Eigenen, und mischt sich mit ihm“ (Kaiser 2008: 121–122). In diesem Fall ergab sich daraus bei mir in Kombination mit dem *impact* der Geschichte selbst und Comottos

(insbesondere zeichnerisch) beeindruckender Umsetzung das Interesse, mich für dieses Buch zu engagieren. Bei jedem zu übersetzenden Buch ist die Gemengelage ganz unterschiedlich und sich bewusst damit auseinanderzusetzen der Übersetzerin ein Ansporn.

Bibliographie

- Comotto, Agustín. 2019. Simón Radowitzky. Vom Shtetl zum Freiheitskämpfer, Wien: bahoe books.
- Eder, Barbara. 2016. „Graphic Novels“, in: Julia Abel/Christian Klein (Hg.), *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler: 156–168.
- Jörgens, Thomas. 2001. *Trauma und Gedächtnis anhand ausgewählter Texte von Georges Perec*, München: GRIN Publishing GmbH (e-books), <https://www.grin.com/document/28715> [22.07.2022].
- Kaiser, Reinhard. 2008. „Was tut der Übersetzer, wenn er sich auf seinen Text einlässt?“, in: Gabriele Leupold/Katharina Raabe (Hg.), *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*, Göttingen: Wallstein: 121–133.
- Anna Menyhért. 2007. „Traumatheorie und Interpretation. Die Analyse von Gabriella Nagys“ *Fall*, in: https://www.hungarologie.hu-berlin.de/de/publ/BBH/bbh18b/bbh18_menyhert.pdf [22.07.2022].

Amadeo Gandolfo¹ y Pablo Turnes²

Freie Universität Berlin/Universidad de Buenos Aires

Memoria, archivo y ausencias en *Dora de Ignacio Minaverri*

*Whenever anything is conserved and reappears in a representation, we are in the presence of a memory effect. Memory thus complicates the rationalist segmentation of chronology into “then” and “now”. In memory, the time line becomes tangled and folds back on itself. Such a complication constitutes our lives and defines our experience. The complex of practices and means by which the past invests the present is memory: memory is the present past.*³

Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (1993: 8)

Introducción

Dora, de Ignacio Minaverri, sigue las “aventuras” de Dora Bardavid, hija de una pareja de sobrevivientes de un campo de concentración, quién, a finales de los años 1950, se involucra en la caza y persecución de criminales de guerra nazis. *Dora*, en primer lugar, cuestiona un ejercicio de la memoria demasiado simplista. Al concentrarse en la etapa de olvido voluntario de los crímenes nazis por parte de la población europea, desarticula una narrativa construida a partir de los juicios de Nuremberg y del gesto de arrepentimiento de Willy Brandt en Varsovia que subraya las acciones por parte del Estado alemán que tendieron a la reconciliación y la búsqueda de justicia post-Segunda Guerra.

Esta temática se suma a una presentación gráfica muy cuidadosa de Minaverri, quien dedica una parte importante del tiempo que le lleva hacer cada uno de los volúmenes a una pesquisa bibliográfica que busca reproducir con fidelidad

1 UBA/Fundación Alexander von Humboldt/Freie Universität Berlin.

2 IIGG-UBA/Fundación Alexander von Humboldt/Freie Universität Berlin.

3 Las cursivas pertenecen al texto original.

la arquitectura y el espíritu de las ciudades y los espacios por los que circula la protagonista. Pero también el espíritu del mundo circundante, de la cultura visual de la época: portadas de revistas, pintadas en las paredes, carteles de neón, libros, envoltorios de comida. Minaverri incluso piensa cada una de las portadas de la serie para evocar el diseño gráfico de la época que, por supuesto, va cambiando y modernizándose a medida avanzan los sesenta.

En segundo lugar, Dora es un personaje desarraigado por definición. Su condición de segunda generación de sobrevivientes le impone una extrañeza en la cual su única patria es la búsqueda de memoria y justicia. Es sintomático que cada volumen tenga como escenario diversos lugares de Europa y del mundo, los cuales Dora atraviesa movida por su objetivo único. Dora es una historieta de aventuras atípica.

En tercer lugar, la historieta hace hincapié en la relación entre su protagonista y su cuerpo al vincular la misma con su sexualidad: es también una historia sobre el despertar lésbico de su protagonista. Finalmente, Dora plantea cuestiones sumamente pregnantas acerca de la identidad, particularmente en relación a Lotte, la mejor amiga de Dora, quien descubre en el tercer volumen que fue una bebé polaca apropiada por padres alemanes.

Aquí nos concentraremos en la condición itinerante de Dora para discutir de qué modo la historieta trata el exilio interior de una sobreviviente de segunda generación del Holocausto, y en la identidad de Lotte para analizar de qué modo la memoria se conecta con el cuerpo y cómo esto también se vincula con el despertar sexual de Dora.

Antes de sumergirnos en el trasfondo teórico y conceptual que *Dora* ejemplifica de manera tan apropiada, creemos que una pequeña historización de su publicación y contexto es necesaria. *Dora* surge en un momento particular de la historia argentina reciente, tanto si nos referimos a los acontecimientos políticos como a la situación del campo de la historieta.

1. Contextualizando a Dora

Ignacio Minaverri comenzó a publicar historieta a finales de la década de 1990. Su *juvenilia*, realizada mientras estudiaba historieta con Pablo Sapia y Luis Scafati, está vinculada a la situación del campo de la historieta argentina a finales de los 90s. Su primera obra se llamó *El Regreso de Daigar*, publicada por Comiqueando Press en 1999, y vendida desde su portada como “el primer *manga* argentino”. Sin dudas, algo muy significativo en esa década de irrupción del anime de forma masiva en Argentina, un fenómeno cuyas consecuencias de

largo plazo terminaron modificando profundamente las audiencias y el mercado de la historieta local (Labra 2019: s/p).

Simultáneamente a esta primera historieta larga, Minaverri publicó una pequeña tira de prensa, titulada “Niño Zorro”, en la revista *Comiqueando*, la nave nodriza alrededor de la cual se organizaba la editorial homónima. Esta tira, que apareció un puñado de veces, seguía las aventuras de un zorro japonés, un *kit-sune*, animal mitológico capaz de modificar su forma.⁴ En estas primeras obras vemos a un Minaverri que pone en primera plana sus influencias japonesas, que luego se irán diluyendo en su obra para combinarse con otros elementos. Como menciona Diego Labra, algunos de estos primeros trabajos fueron firmados con ligeras variaciones de su nombre, como Ignacio Rodríguez e Ignacio Rodríguez Minaverri (Labra 2019: s/p).

Con el tiempo, el trazo de Minaverri ha incorporado un potente y variado arsenal de influencias y referencias: Jaime Hernandez, Hayao Miyazaki, Monkey Punch [Katō Kazuhiko]; la línea clara franco-belga de la vertiente de Hergé [Georges Remi]; Jeff Smith. Y también de las artes plásticas argentinas: Ricardo Carpani, Rogelio Polesello, Delia Cancela y Jorge de la Vega. En síntesis, en Minaverri confluyen tres grandes tradiciones: el cómic europeo de aventuras, el manga fantástico y la gráfica argentina.

La que él considera, sin embargo, su primera obra con la que estuvo plenamente satisfecho fue el primer volumen de *Dora*, que comenzó a serializarse en el número 13 de la segunda época de la revista *Fierro*, publicado en noviembre de 2007. Mucho se ha escrito acerca de esta revista legendaria para la historieta argentina, en particular sobre su primera época (1984–1992). La segunda época aún está poco historizada. O, mejor dicho, está poco historizada en cuanto propuesta estética conjunta, pero sí ha sido objeto de diversos análisis vinculados a su rol dentro de la “industria”, su contenido político y el sinfín de polémicas de la cual fue objeto, cuyo estudio serviría para escenificar las principales luchas dentro del campo historietístico argentino en las dos primeras décadas de este siglo. Disputas por el pago a los autores, por la selección autoral, por la serialización de las obras, por la pervivencia de ciertos nombres vinculados al período de los ochenta que fueron muy cuestionados, por la representación femenina y por la desconexión de la *Fierro* de la escena de editoriales y productores

4 Es interesante observar, en el plantel de las tiras de *Comiqueando*, un grupo de nombres que estarían llamados a hacer carrera en la historieta argentina. Entre quienes compartían con Minaverri esta sección se encontraban Liniers (Ricardo Siri), Ángel Mosquito, Fede Pazos y J. J. Rovella.

independientes.⁵ Algunos autores llegaron a exhibir la no publicación en sus páginas como una medalla de honor. Como menciona Diego Labra:

Una suerte de relación simbiótica se formó en la industria, en la cual Fierro se nutría del talento independiente que venía germinando por fuera de sus páginas, los autores ganaban reconocimiento y mayor difusión gracias a la publicación, y las editoriales indie se beneficiaban editando en formato libro obras ya serializadas y, por lo tanto, con mayor perfil entre los consumidores de historieta nacional. (Labra 2019: s/p)

Este circuito es mencionado también por Diego Agrimbau, quien destaca la financiación por parte de la revista del trabajo creativo de muchos autores que a menudo no hacían referencia al hecho de que su obra había sido previamente serializada en la revista (Agrimbau 2017: s/p). Justamente, muchas de estas obras sí han sido analizadas, pero sin conectarlas necesariamente con su contexto original de publicación, sino como obras independientes, casi que concebidas directamente como novelas gráficas.

Esta segunda época de la revista duró entre los años 2006 y 2017. Se publicaba como suplemento del diario *Página/12*, un diario de orientación de centro-izquierda fundado por el periodista Jorge Lanata y los escritores Osvaldo Soriano y Alberto Elizalde Leal en 1987. Para 2007, los fundadores estaban desvinculados del diario, el cual había establecido una alianza estratégica con el gobierno de Néstor Kirchner (2003–2007). La línea editorial valoraba positivamente las iniciativas del gobierno, de la misma manera que lo continuaron haciendo durante los gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner (2007–2015).

Asimismo, el diario se beneficiaba de la recepción de una porción de la pauta oficial que brindaba el gobierno, la cual le permitía sostenerse y sostener publicaciones satélites, entre las cuales se encontraba *Fierro*. Durante gran parte de su historia, *Fierro* se sostuvo (además de las ventas directas en los kioscos), gracias a una página de publicidad oficial que se publicaba en su contratapa.

5 Al respecto, Facundo Saxe hace hincapié en la cuestión de la representación del cuerpo y la sexualidad femenina en *Dora* como factor de tensión con la tradición de la historieta argentina: “[...] Dora es un personaje que construye un camino que podríamos señalar como subversivo o contra-hegemónico para lo que fueron los relatos tradicionales de historieta argentina en gran parte del siglo XX y parte del XXI [...] *Dora* es parte de una época en la que comienzan a aparecer creadoras, personajes y producciones feministas, sexo-disidentes y antipatriarcales en la historieta argentina, que disputan y tensionan con la tradición muchas veces heterosexista y patriarcal” (Saxe 2019: 96).

La alianza de *Página/12* con el gobierno no se debía a motivos simplemente económicos, sino que también tenía que ver con su orientación de centro izquierda y con su recuperación de algunas políticas defendidas por el matutino previamente, particularmente la política de derechos humanos. El 21 de agosto de 2003, el Senado anuló las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, que impedían el enjuiciamiento de los militares involucrados en la represión ilegal de la última dictadura militar. El 24 de marzo de 2004, Néstor Kirchner participó de un acto en el cual el Estado Nacional recibió la cesión del predio de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), el centro clandestino de detención más grande de Argentina, que se convirtió en un espacio de memoria administrado por organizaciones de derechos humanos. En esa ocasión, el presidente Kirchner dijo ante un público formado por organizaciones de Derechos Humanos, familiares de víctimas del terrorismo estatal y sobrevivientes de la represión: “como Presidente de la Nación Argentina vengo a pedir perdón [de parte] del Estado Nacional por la vergüenza de haber callado durante 20 años de democracia... de tantas atrocidades” (Ginzberg 2004: s/p). El 14 de junio de 2005, la Corte Suprema de Justicia declaró ambas leyes inconstitucionales, con lo cual pudieron reabrirse cientos de procesos judiciales contra jerarcas y ejecutores de la represión que habían quedado frenados desde finales de la década de 1980.

En este contexto se inserta la publicación de *Dora*. Como hemos mencionado, esta se inicia en el número 13 de la revista y, con interrupciones, se continúa hasta el número 59, de septiembre de 2011. Luego, Minaverri colaboró con la revista con otros proyectos: “Noelia en el País de los Cosos”, que se había comenzado a publicar en el Suplemento de Historietas de *Télam* y se republicó en *Fierro* durante 2014; y “Matar al Tirano”, con guiones de Lautaro Ortiz y Pablo Túnica, durante 2015.⁶ Minaverri también ilustraría (o sus ilustraciones serían utilizadas en) cinco tapas de la revista (números 27, 41, 87, 89 y 94), que se encuentran entre las más icónicas de la misma.

Al poco tiempo de terminada la publicación de las dos primeras historias, *20874* y *Rat Line*, estas serían publicadas en formato libro por La Editorial

6 Una lista completa de los números de *Fierro* en los cuales aparecieron historietas de Minaverri: “20874”: 13 a 19 (noviembre de 2007-mayo de 2008); “Rat Line”: 23 a 27 (agosto a diciembre de 2008); 29 a 32 (febrero a mayo de 2009); “El Próximo Año en Bobigny”: 41, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 59 (marzo de 2010 a septiembre de 2011); “Noelia En El País De Los Cosos”: 87 (tapa), 89 (tapa), 91, 93, 94 (tapa), 95, 100 (enero de 2014 a febrero de 2015); “Matar Al Tirano”: 103, 104, 105, 107, 108, 110 (mayo a diciembre de 2015).

Común, dirigida por Angie Erhart del Campo y Liniers. Esta editorial, de corta vida, pero grandes aspiraciones, tenía por principio una presentación, diseño y papel elegantes y el deseo de entrar en las grandes cadenas de librerías, cosa que logró a través del nombre de Liniers y su peso en el campo de la historieta argentina. Una generación de hombres y mujeres que no leían cómics descubrieron a Minaverry primero de la mano de una revista con distribución en kioscos, y luego a través de una editorial boutique. Editorial Común publicó también el segundo volumen, *El último año en Bobigny*. Cuando el proyecto editorial encontró su fin, *Dora* continuó siendo publicada por Hotel de las Ideas, una de las editoriales independientes más importantes de Argentina.

Los siguientes dos libros de *Dora* (*Malenki Sukole y Amsel, Vogel, Hahn*), fueron realizados en primera instancia para el mercado francés. Esto significó la posibilidad para Minaverry de concentrarse en un ritmo más pausado de producción, en pensar los libros de una manera integral, y, además, su salida en uno de los principales mercados del mundo. Sin embargo, el quinto volumen, *Beit Mishpat*, volvió a su hogar original: la revista *Fierro*, esta vez relanzada como una publicación digital, y fue recopilado al poco tiempo por Hotel de las Ideas en el marco de la colección “Libros de Fierro”.⁷

Dora explícitamente establece un mecanismo pendular entre una memoria europea vinculada al Holocausto pero también a otros episodios de violencia poco explorados, como la masacre de argelinos en las calles de París en el año 1961. Por otro lado, hay una memoria argentina que se vincula con la proscripción del peronismo, con la búsqueda de memoria, verdad y justicia por parte de los grupos de derechos humanos, y con la apropiación de bebés en manos de militares y miembros de la sociedad civil durante la última dictadura militar.

Minaverry pareciera decir que los paralelismos entre sucesos separados en espacio y tiempo permiten pensar la historia de países y continentes desde lo que Michael Rothberg ha llamado “memoria multidireccional”:

7 Esta persistencia en la relación entre Minaverry y *Fierro* pone en cuestión la perspectiva de Saxe (2019), el cual parece adjudicar a *Dora* una potencia subversiva de la tradición de la historieta argentina (de la cual *Fierro* sería la representante y rémora de un pasado en vías de superación), sin problematizar el hecho que Minaverry haya elegido publicar su saga en la revista. De hecho, la presentación de la revista *Clitoris* – bajo la conducción de Mariela Acevedo – como la anti-*Fierro* parece insuficiente ya que 1) Minaverry ha colaborado con dicha revista feminista, pero de manera concreta y breve (una portada y una entrevista); 2) la misma Acevedo era columnista regular de la revista *Fierro*.

Against the framework that understands collective memory as competitive memory – as a zero-sum struggle over scarce resources – I suggest that we consider memory as multidirectional: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative. (Rothberg 2009: 3)

Minaverri generalmente escapa a las acusaciones de politización y panfletismo. Su público es amplio, diverso, compuesto también en gran medida por mujeres y por diversidades sexuales. Su obra es leída en partes iguales como una obra consciente, una obra divertida y una obra bella. Una potencial hipótesis: quizás la belleza de la presentación de Minaverri, su maestría a la hora de narrar, y su impactante diseño de personajes prevalece por encima de las lecturas políticas.

Asimismo, el recorrido de *Dora* como objeto comercial es singular y atraviesa varios universos de publicación los cuales, en un mundo perfecto, funcionarían en conjunto pero que, en la situación en la que se encuentra el campo de la historieta argentina, muestra a *Dora* más bien como la excepción que la regla. Comienza su andadura como una historia serializada, en la última gran revista de antología de distribución nacional de nuestro país. Luego, llega al libro de la mano de un proyecto que tiene como cabeza a uno de los autores más exitosos por fuera del mundo de la historieta, Liniers, quién acumuló gran parte de su capital económico y cultural a través de la publicación de sus tiras en un diario de gran tirada nacional como *La Nación*.

Su camino como colección de novelas gráficas continúa en una doble dirección: primero proyectándose al extranjero, a un mercado tan seductor y decisivo como el francés; luego, replicando esa publicación a través de una de las editoriales independientes de mayor éxito y sustentabilidad del campo argentino. Finalmente, el último volumen de la obra se publica serializado, pero en un medio diferente, digital. De este modo, *Dora* surca y trasciende los formatos: la antología, el libro, la novela gráfica, lo digital. En ese sentido, construye su mercado aprovechando en los resquicios de un período magmático para la historieta argentina como es el siglo XXI.

Finalmente, es interesante también señalar las confluencias estéticas que Minaverri produce en *Dora*, una obra que seduce simultáneamente a aquellos que aman el cómic europeo, con sus líneas diáfanas y su diseño de personajes elegante, que atrae a aquellos que leen manga, a aquellos que aprecian el cómic independiente norteamericano y a aquellos que crecieron con la historieta de aventuras argentina. El estilo de Minaverri representa una de las mejores conjunciones entre diversas tradiciones estéticas que es el siglo XXI de la historieta argentina. Así, “[m]emory’s anachronistic quality—its bringing together of now

and then, here and there—is actually the source of its powerful creativity, its ability to build new worlds out of the materials of older ones” (Rothberg 2009: 5).

2. Estéticas de la post-memoria en *Dora*

Marianne Hirsch ha acuñado el término “postmemoria” para dar cuenta de los procesos de transmisión que va de la generación de sobrevivientes que experimentaron personalmente el proceso de exterminio y sus descendientes, que no lo han experimentado pero que a su vez llevan una identidad y una historia profundamente marcada por esas experiencias no vividas, en buena parte hecha de silencios y de una carga emocional sumamente pesada. La transmisión de la memoria necesita de mediaciones que involucran la técnica, la narrativa y la imaginación.⁸ Si bien para Hirsch la técnica fundamental es la fotografía, nosotros quisiéramos discutir la centralidad de la fotografía desde el caso de *Dora*, en particular la primera parte titulada *20874*, que sirve como prólogo al resto de la saga.

Una de las claves es la hibridación de diferentes recursos que en la historieta son parte constitutiva del relato. La pureza de un medio y un lenguaje sería un obstáculo para la transmisión de la memoria respecto a hechos sumamente traumáticos. Tanto Hirsch (2008; 2012) como Didi-Huberman (2004) y Rothberg (2000), entre otros y otras, hablan de la necesidad de la intermediación apelando a la figura del escudo, algo que nos proteja y al mismo tiempo nos permita enfrentar relatos con una gran carga emocional. El escudo de Medusa, siguiendo a Didi-Huberman (2012: 222–224), es aquello que nos permite aproximarnos de manera oblicua a lo que, de otra forma, nos dejaría congelados ante el horror que se nos presenta. En los términos del escritor, poeta y periodista soviético que conoció el campo de concentración de Majdanek en 1944, Konstantin Simonov, es “algo demasiado espantoso para ser asimilado por completo de una sola vez” (Hicks 2013: 246–247). Necesitamos del fragmento, del desvío, de la sinécdoque, para poder acercarnos al relato del horror sin ser expulsados antes de entrar.

8 “The ‘post’ in ‘postmemory’ signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. It is not a concession simply to linear temporality or sequential logic. [...] Like the other ‘posts,’ ‘post memory’ reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a consequence of traumatic recall but [...] at a generational remove” (Hirsch 2012: 5–6).

La primera página de *Dora* (Fig. 1) es excepcionalmente reveladora de la manera en que Minaverry construye el relato a través de toda esa primera parte: en principio, es sumamente enigmática: vemos un cuerpo codificado como femenino (la falda, las botas) caminando por la nieve; un diagrama con la organización jerárquica de las SS, y finalmente dos nombres y dos cifras: uno, Dora-Mittelbau, campo de concentración anexo a Buchenwald, construido para albergar a los prisioneros que trabajaban en la construcción de los misiles V1 y V2, en Turingia, y la fecha 1943 (cuando el campo fue oficialmente separado de Buchenwald); por otro lado, el nombre Iakó Bardavid, padre de Dora, y el número de prisionero, que da título al volumen: 20874. Desde ya, estos datos son desconocidos por el lector, y serán revelados posteriormente.

Lo interesante es la superposición de discursos coexistentes en la página entre documentos oficiales nazis, fragmentos de discursos, y testimonios de prisioneros y verdugos con el momento en que se desarrolla la historia: el Berlín de fines de 1959 y el trabajo de Dora como archivera organizando los documentos secuestrados por los americanos al finalizar la guerra. En esa coexistencia compartimentada podemos encontrar aquello que ya había señalado Maurice Halbwachs en su trabajo pionero sobre la memoria colectiva: la diferencia entre memoria e historia, entre lo individual y lo colectivo (2004 [1939]). En síntesis: el recuerdo individual siempre se da en un marco colectivo que codifica, reconstruye y resignifica lo que debe ser recordado y de qué manera debe serlo, así como aquello que queda afuera de ese marco y es sujeto del olvido.

Sin embargo, la manera en que se recuerdan las cosas para un grupo particular no necesariamente coincide con la historia oficial, ni con los tiempos de lo que puede ser entendido como significativo para la historia oficial. Dora trabaja en un archivo estatal, pero a su vez ella va construyendo – apelando al espionaje – su propio archivo, su propia memoria. No es un espionaje para alguna fuerza, sino para la reconstrucción de su propia identidad.⁹ Como ha notado Rothberg, si bien hay una relación tensa entre estos campos (el particular y el oficial) que construyen la memoria, no por eso dichos campos dejan de proveer un acceso a las verdades que permiten construir un sentido tanto individual como colectivo (Rothberg 2009: 14).

9 El mismo Halbwachs murió en el campo de concentración de Buchenwald en 1945, es decir, en el sitio adyacente a donde en la ficción muere el padre de Dora.

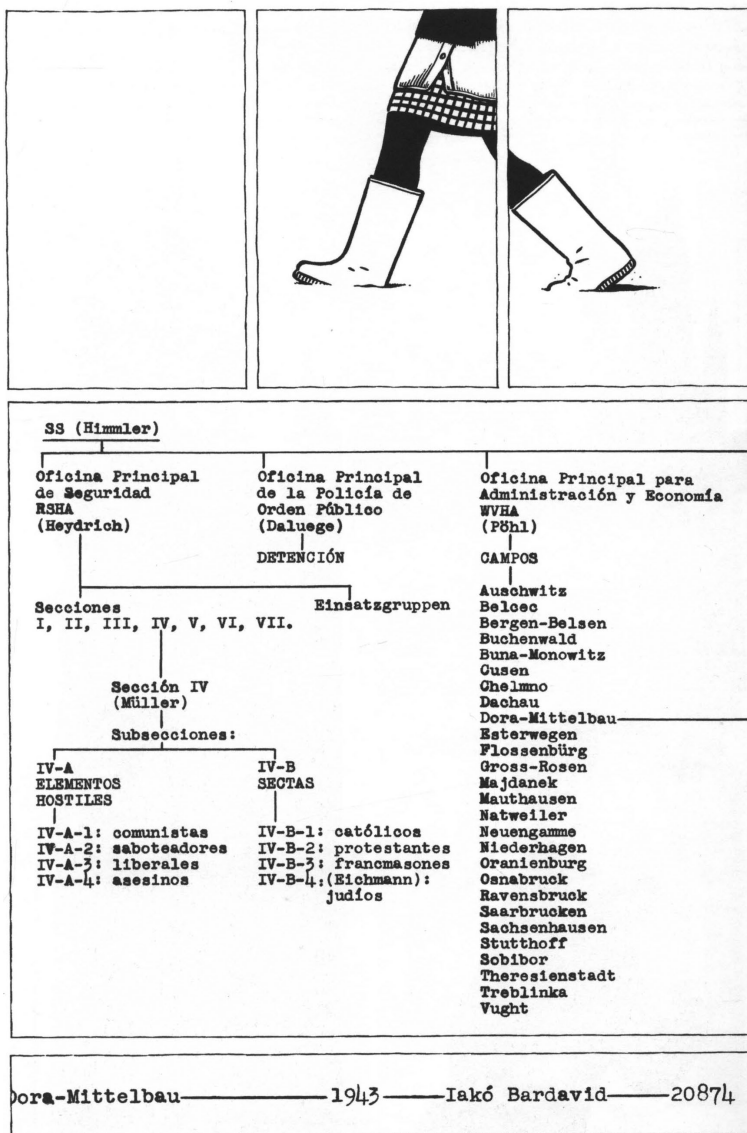


Fig. 1: Ignacio Minaverri. 2009. *Dora Número 1: 20874/Rat-Line*. Buenos Aires: Editorial Común, 9.

3. El uso del archivo en *Dora*

El archivo mismo es un campo en disputa, con una serie de observaciones muy lúcidas por parte de Minaverry: el detalle de la máquina de escribir nazi al que le ha sido quitada la tecla del número 5 porque era la tecla que llevaba el logo de las SS (*Schutzstaffel*) es una metáfora magnífica: la máquina de escribir sigue siendo la misma, y la tecla faltante solo revela lo ambivalente del proceso de desnazificación en una Alemania que pretende volver a la “normalidad” (Fig. 2). Hay otros dos momentos claves en *Dora*: uno, cuando descubre la ficha de su propio padre, víctima de los nazis. La otra, cuando entre las fichas encuentra la de su propio jefe, Ernst Zillmann, un exoficial de las SS.

El archivo es entonces símbolo también de la memoria, una memoria que está en tensión, cambio y lucha, como ha propuesto Elizabeth Jelin (2017): la construcción social de la memoria es dinámica, la memoria nunca puede ser total ni completa y siempre está en disputa entre los diferentes grupos que luchan por ocupar lugares más o menos hegemónicos en ella. La manera en cómo la memoria se transmite y se reconstruye es una evidencia histórica, material, concreta y siempre presente de esos procesos:

A central methodological problem and opportunity concerns the constitution of the archive for comparative work. Far from being situated—either physically or discursively—in any single institution or site, the archive of multidirectional memory is irreducibly transversal; it cuts across genres, national contexts, periods, and cultural traditions. (Rothberg 2009: 18)

Claire Latxague ha tomado como referencia a la figura mítica de Pandora (que aparece en el cómic en el cartel del film de G. W. Pabst) y la idea del tejer y destejer, para asociar a Dora con la función de develar la verdad desde su trabajo en el archivo:¹⁰

10 Facundo Saxe nota que originalmente, *Die Büchse der Pandora* está basada en dos obras de teatro del dramaturgo alemán Frank Wedekind, donde se tematizaba la representación de las mujeres en un contexto de avance del movimiento feminista en Alemania y Europa (Saxe 2019: 106). También nota que la actriz que personifica a Pandora en el film de Pabst, Louise Brooks, “es una de las primeras mujeres fatales del cine, pero también es un personaje cuya sexualidad no responde a la norma y configura tanto en la obra teatral como en la adaptación libre cinematográfica la representación de un personaje femenino que confronta contra los disciplinamientos del mundo heteropatriarcal y visibiliza derivas culturales lesbianas” (Saxe 2019: 100).



Fig. 2: Ignacio Minaverri. 2009. *Dora Número 1: 20874/Rat-Line*. Buenos Aires: Editorial Común, 28.

La función otorgada a este personaje consiste, entonces, en liberar de estas cajas los males del pasado para catalogarlos y así evitar que caigan en el olvido. Esto no sólo le permite realizar su duelo personal, sino que también le va a dar acceso a la memoria colectiva de la Shoah e incitarla a juntar documentación más allá de los datos relativos a su familia [...] Pero si Pandora y sus hermanas terminan sacrificadas juntas, en cambio en *Dora*, el motivo de la caja salva a las heroínas. En el mito original, una vez liberados todos los males, lo único que queda en la caja es la esperanza. Asimismo, la caja en la que Dora conserva las fotografías y las grabaciones que ha ido acumulando durante esos años contiene la esperanza de sus amigas. (Latxague 2018: s/p)

Otra figura recurrente es la de las ruinas de la iglesia luterana Kaiser Guillermo, cercana a donde se ubica el archivo donde trabaja Dora, en las inmediaciones a la estación de trenes del zoológico de Berlín. Minaverri elige mostrar una fotografía al inicio del libro, la cual no tiene un significado claro, pero ya se muestra ominosa (Fig. 3). En un momento, Dora señala las ruinas del edificio quemado por las bombas y dice: “Es como un agujero negro que nos traga a todos. Está en el medio de la plaza, pero igual nadie lo ve” (Minaverri 2012: 42). En otra escena, Dora camina sola por las calles de Berlín, llena aún de ruinas. Piensa para sí: “A lo lejos, el Reichstag parece un fantasma” (Minaverri 2012: 68). En el sentido de Hirsch, esta documentación que ha utilizado el autor es deliberadamente presentada para la reconstrucción de una ciudad que es en sí misma algo espectral, que pretende mostrarse viva y activa, en reconstrucción, pero no deja de existir entre los escombros de un pasado aún demasiado cercano.¹¹

Otra cuestión notable es la del género en *Dora*. Hirsch ha cuestionado la visión centralizadamente masculina en *Maus*, donde los personajes femeninos son silenciados y sus voces minimizadas de una forma u otra. Podría señalarse que, en *Dora*, el autor es un hombre, por lo cual la idea de una voz femenina queda relativizada. Sin embargo, creemos que esta crítica no solo es banal, sino que además es conservadora al pensar la idea de “voz” desde un binomio femenino/masculino biológicamente determinado.

Dora reconstruye su pasado y su identidad entre dos oposiciones: la del literalmente frío archivo, pero en solidaridad y colaboración con otras mujeres

11 “Los espacios urbanos en los que se desarrolla la acción son todos espacios en mutación, que conservan los restos de un pasado a medio ocultar. Minaverri reproduce su arquitectura de manera hiperrealista, a partir de fotografías, poniendo de realce su propio trabajo de documentación en paralelo al que realiza su personaje de ficción. A pesar del hiperrealismo del dibujo, las elecciones de perspectiva y de trazado de los edificios permiten jugar con las formas para proyectar la subjetividad de la protagonista” (Latxague 2018: s/p).

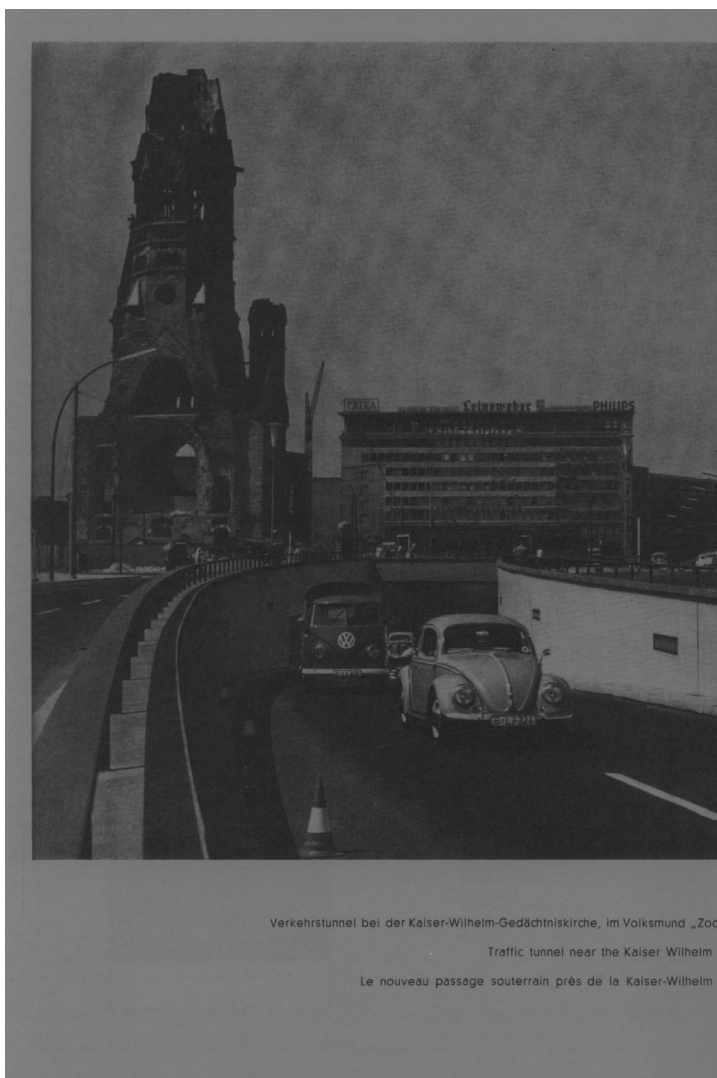


Fig. 3: Ignacio Minaverri. 2009. *Dora Número 1: 20874/Rat-Line*. Buenos Aires: Editorial Común, 7.

como su mejor amiga y secretaria Lotte; y la fotógrafa con quien trabaja lado a lado. Y luego, la de su despertar sexual, donde descubre que su atracción es por las mujeres y especialmente por Lotte, con quien comparte departamento. La escena de la masturbación presenta al cuerpo siendo reivindicado en el acto sexual como descubrimiento de aquello que estaba allí y que sin embargo aún se mantenía oculto; paralelamente al constante (re)descubrimiento del espacio urbano berlinés (Acevedo 2012: 23). Es una forma de inscribirse en el presente, sin quedar atrapada por ese pasado atroz al que debe enfrentar diariamente, con una figura paterna fantasmagórica y una madre ausente y alejada (Fig. 4).

4. Perspectivas multidireccionales en *Dora*

Hemos mencionado previamente como Minaverry va cambiando su estilo de dibujo para asemejarse al de la época en que transcurren las aventuras de Dora. Esta evolución estilística es profundamente notoria en el tercer volumen, *Malenki Sukole*, el cual trata acerca del verdadero origen de Lotte. En este libro Minaverry compone páginas con cuadros más grandes y con menor cantidad por página. También es un volumen en el cual los textos se encuentran fuertemente reducidos y hay una experimentación con el blanco y negro, produciendo una serie de imágenes de fuerte emocionalidad que están apuntadas a ilustrar el traumático y liberador proceso de recuperar una identidad negada.

Se suceden muchas secuencias en las cuales los cuerpos asemejan caer bajo el agua y luego alcanzar la superficie, emergiendo con un nuevo conocimiento. También aparecen secuencias en las cuales Minaverry emplea el recurso de dibujar burbujas blancas y negras que rodean a Lotte (Fig. 5) y que funcionan como las partículas de la memoria que, tarde o temprano, confluyen en un globo de diálogo que representa las memorias olvidadas surgiendo a la superficie y, finalmente, llegando a la mente de Lotte.

El argumento del libro se dispara cuando Dora descubre que Lotte es una niña polaca apropiada por sus padres alemanes a través de un programa llamado *Lebensborn*, consistente en la apropiación sistemática de niños de los países ocupados por parte de alemanes. En el libro se menciona que este plan se aplicó a 200.000 niños. A través de las averiguaciones de Dora, Lotte puede reencontrar a su madre, quien vive en Varsovia, y recuperar su identidad a través de la pregnancia de una canción de cuna, la que da nombre al libro, que su madre le cantaba cuando era una niña.¹²

12 “*Malenki sukole*” se traduce como “pequeño halcón”, y es parte de una canción de cuna originaria del área de Lublin, en Polonia (Sikora & Żebrowska 2013: 179–180).

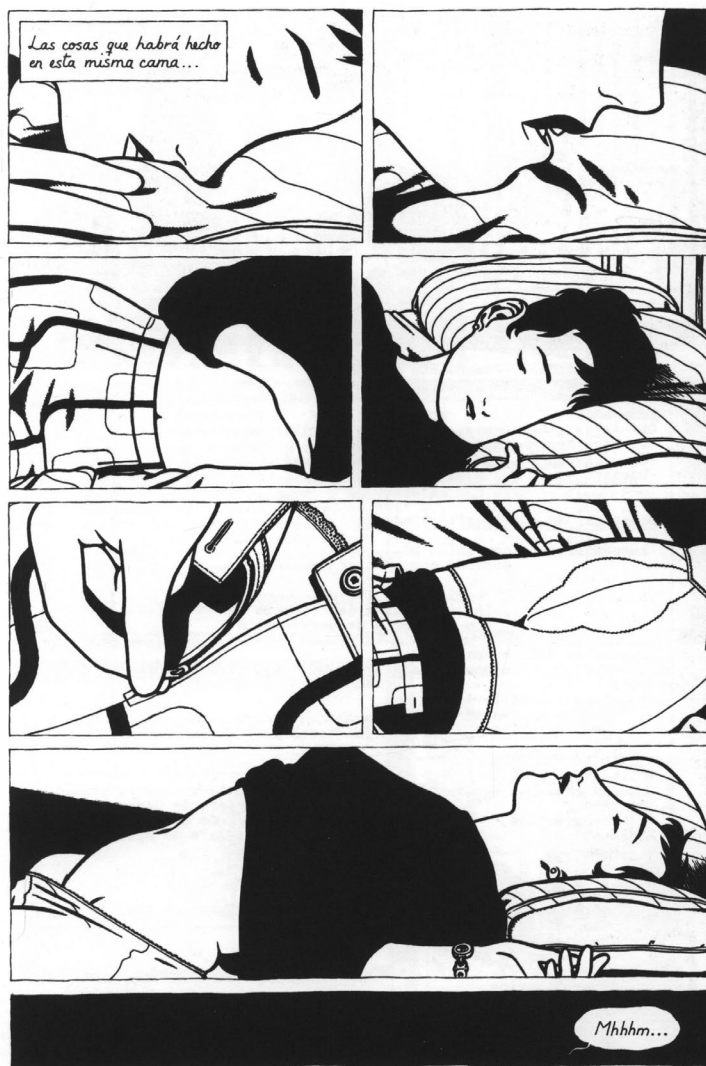


Fig. 4: Ignacio Minaverri. 2009. *Dora Número 1: 20874/Rat-Line*. Buenos Aires: Editorial Común, 33.



Fig. 5: Ignacio Minaverri. 2020. *Dora: Malenki Sukole*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas, 52.

Es imposible no vincular esta aventura con el proceso de recuperación identitaria iniciado por las Abuelas de Plaza de Mayo en Argentina. El número de bebés apropiados por la más reciente dictadura cívico-militar argentina se ha calculado en más de 400. De esas personas apropiadas, las Abuelas han restituido su identidad a 133 (hasta 2023). La labor de las Abuelas de Plaza de Mayo es constante desde el año 1977 y uno de los avances más importantes que lograron a lo largo de casi cuatro décadas de lucha fue el desarrollo del “índice de abuelidad”. Este índice genético permite obtener una filiación genética entre nietos y abuelas, saltándose de ese modo la necesidad de obtener material genético de sus padres, algo que en el contexto de desaparición forzada al que fueron sometidos todos los padres de nietos apropiados era prácticamente imposible.

El libro de Minaverry establece, como todo *Dora*, un continuo contrapunto entre los crímenes nazis y los crímenes argentinos. En primer lugar, entre los agradecimientos del libro aparece “A Ángela Urondo Raboy y a tantos otros que recuperaron su identidad y escribieron sobre su experiencia. Sus relatos fueron la inspiración para el viaje de Lotte” (Minaverry 2018: 6). Ángela Urondo Raboy es la hija de Paco Urondo y Alicia Raboy, militantes revolucionarios de la agrupación Montoneros. Urondo, además, fue un poeta y guionista cinematográfico destacado. Alicia Raboy, por su parte, fue periodista y formaba parte de la redacción del diario *Noticias*, financiado por Montoneros y en el cual Paco Urondo oficiaba como Secretario de Redacción. La muerte de Urondo fue uno de los episodios ejemplares de la aplicación del aparato represivo contra militantes revolucionarios, no solo por su notoriedad sino también porque fue presentado como el producto de un “enfrentamiento” cuando en realidad tuvo las formas de una ejecución.

De este modo, Minaverry blanquea ya desde un inicio lo que veníamos mencionando: la inspiración para este libro proviene del proceso argentino, filtrado a través del procedimiento nazi. Pero, simultáneamente, el libro está dedicado a Alfredo Bauer. Bauer fue un militante, historiador y teórico marxista que escapó de la persecución nazi en 1939 y se refugió en Argentina, lugar donde ejerció una intensa actividad cultural expresada en obras de teatro, novelas, ensayos históricos y una militancia continua por los derechos humanos. Bauer representa las dos vertientes sobre las que trata Minaverry en este libro: por un lado, la militancia por los derechos humanos, por otro, la militancia socialista. Y es un puente entre Argentina y Alemania, porque también ejerció como presidente de la asociación socialista *Vorwärts*, que introdujo el marxismo en Argentina y que tiene un rol destacado en la fundación del Partido Socialista Argentino. Esta exploración de las raíces del antifascismo también aparece cuando descubrimos que Wirginia Kowalewa, la verdadera madre de Lotte, fue una luchadora de la

resistencia polaca en contra de los nazis. Minaverri también se toma la libertad de destacar el derecho al aborto en pie desde 1956 en Polonia y el contrapeso necesario para la Iglesia Católica que representa el Partido Comunista. No llega a ninguna conclusión ni propone una lectura unívoca de la situación en los países del este, pero es interesante observar este sutil destaque de elementos progresistas que han quedado sepultados en la narrativa oficial después de la disolución de la Unión Soviética. Saxe ha notado que “[...] se podría señalar que hay algo de valor histórico/testimonial, no porque *Dora* sea una historieta histórica, es una ficción pero su recreación de temas históricos puede convertirse en una forma de representar lo que muchas veces no aparece en la historia o en los relatos oficiales” (Saxe 2019: 105).

Minaverri piensa continuamente en dos públicos para su libro. Esto es claro en una *splash page* en que vemos a Dora con cara de preocupación rodeada del símbolo conocido como “runa de la vida” (*Lebensrune*, también llamado Elhaz o Runa de Algis); y *Lebensborn* escrito en letra gótica. Dora exclama “No sabía que los nazis también hacían eso...” (Fig. 6). En esa pequeña y aparentemente inocente frase se cifra el cruce de caminos realizado por el autor. Para alguien que lo lee sin conocimiento de los crímenes argentinos se puede leer como “no sabía que los nazis habían cometido este tipo de crímenes” y sumar la apropiación de bebés a su larga lista de iniquidades. Para alguien que lo lee desde Argentina, la conclusión es “no sabía que los nazis también habían ejercido la apropiación de bebés, como la más reciente dictadura militar”.¹³ Eso destaca dos cosas: por un lado, la presencia del trabajo de las Abuelas de Plaza de Mayo en la memoria histórica argentina; por otro, lo ignorantes que aún somos al respecto de toda la profundidad de los crímenes nazis.¹⁴

13 “Against the alternatives to comparison—an intense investment in the particularity of every case or the promulgation of absolutely neutral and universal principles—I offer the multidirectional option: an ethical vision based on commitment to uncovering historical relatedness and working through the partial overlaps and conflicting claims that constitute the archives of memory and the terrain of politics” (Rothberg 2009: 29).

14 Esta exploración se continúa en el siguiente volumen de la obra, *Amsel, Vogel, Hahn*. En el mismo, Dora tiene que encontrar evidencia en contra de los tres jefes nazis que dan título a la obra. Esto le permite a Minaverri explorar otros aspectos menos conocidos del avance nazi en Europa: la situación en Finlandia, contradictoria y compleja por las tensiones entre Alemania y la Unión Soviética que produjeron efectos tan peculiares como la lucha de judíos a la par de nazis; el caso de aquellos condenados por el parágrafo 175, que penalizaba la homosexualidad en Alemania; y también la supervivencia de criminales nazis en el marco de la nueva Alemania Federal, reconvertidos



Fig. 6: Ignacio Minaverri. 2020. *Dora: Malenki Sukole*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas, 15.

a traficantes de armas e industriales cuyo pasado no se cuestiona y cuyas acciones permiten el rearme del estado alemán.

La secuencia de recuperación de la identidad de Lotte contiene varios de los pasos que a menudo se han destacado en los casos argentinos, ya que un proceso como este no es unívoco ni carente de contradicciones. El shock inicial, la sensación de pérdida de asidero con respecto a la identidad anterior, la confrontación con los apropiadores, quienes reproducen el discurso de que todo lo hicieron por su bien y su supervivencia, el reencuentro con su verdadera familia primero marcado por el desconocimiento y la extrañeza, luego recobrado a través de una pieza de memoria que confirma la identidad; y, finalmente, la pregunta por el nombre: ¿soy aquella que nombraron mis apropiadores o soy quien nombró mi familia de origen?

Finalmente, quisiéramos señalar cómo Minaverry retoma el género de aventuras al estilo *Tintin*, pero subvirtiéndolo (una joven que recorre el mundo metiéndose en aventuras las cuales sin embargo están profundamente marcadas por la política, y los cambios que esto provoca en ella); convirtiendo al género clásico (asociado originalmente a un ideario imperialista), en una “estética de la postmemoria”¹⁵, y por lo tanto, en una intervención política. Pero también podemos pensar en la tradición del género de aventuras de la historieta argentina marcada por esa otra gran figura como es la de Héctor Oesterheld, el gran padre ausente cuya ausencia sin embargo gravita constantemente en el medio historietístico. Minaverry recupera la idea de una relación entre ética y estética y de compromiso a través del género narrativo, pero a su vez supera una de las limitaciones del relato oesterheldiano: el androcentrismo de sus historias, y el rol secundario reservado para las mujeres.

Conclusiones

Minaverry nos muestra al género narrativo y al medio del cómic como forma de compromiso, recuperación y apropiación de un pasado ajeno y compartido a la vez. No es ya una cuestión intergeneracional sino transgeneracional, algo que permite llevar ese peso del pasado más allá del grupo familiar o de los círculos cerrados que se componen como “guardianes de la memoria”, tanto desde una desterritorialización (un autor argentino que compone una historia sobre el

15 “As the images repeat the trauma of looking, they disable, in themselves, any restorative attempts. It is only when they are redeployed, in new texts and new contexts, that they regain a capacity to enable a postmemorial working through. The aesthetic strategies of postmemory are specifically about such an attempted, and yet an always postponed, repositioning and reintegration” (Hirsch 2012: 122).

Holocausto con una protagonista de origen judeo-marroquí que recorre diferentes países y continentes), como desde la hibridación: la historieta como medio híbrido no solo desde el binomio texto/imagen, sino en la incorporación de otros registros visuales y prácticas como el archivismo tanto clásico (las referencias visuales) como innovador (la idea de un trabajo administrativo entendido como descubrimiento y aventura).¹⁶

Dora se llama así porque su madre eligió darle el nombre del campo de concentración donde murió su padre, para que nunca lo olvidara. Semejante peso grafica de manera brillante el peso que suelen soportar los portadores de la postmemoria, cuya identidad parece predefinida por la tragedia de la pérdida y el dolor. ¿Cómo hacer, entonces, para poder otorgarse una identidad propia y al mismo tiempo transmitir esa memoria? Hirsch ha dado una posible respuesta: “Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation” (Hirsch 2008: 107).

Es decir, volviendo a Jelin, siempre se trata de un esfuerzo colectivo, y no hay dudas que la historieta siempre ha representado no solo un esfuerzo colectivo, sino que, incluso en ejemplos de autores integrales como Minaverry, su objetivo es siempre tener efectos sobre un grupo de personas, sus lectores. Entonces, la historieta puede ser a su vez entretenimiento, compromiso, ética, estética y contribución a la constante lucha por el pasado, que es ni más ni menos que una lucha por el presente. Esta lucha tendría como principio el conocimiento obtenido a través de diferentes estrategias, cuya complejidad no es poca, que están histórica y socialmente determinadas y que presentan un desafío y, por lo tanto, riesgos. Rothberg lo ha definido de la siguiente manera: “Traumatic realism

16 Aquí conviene citar una vez más a Latxague, quien a partir del término *transclasse* utilizado por la filósofa Chantal Jaquet, desarrolla su idea sobre Dora como una “heroína trans”: “Lo transcultural se suma a lo transgenérico: la confesión de la homosexualidad de Dora ocurre mientras está realizando su primera traducción. También es una nueva manifestación de la tensión entre visible e invisible si consideramos que la traducción consiste en hacerse invisible para transmitir un significado de la manera más justa y fiel posible, es decir transmitir un mensaje sin ser vista, como un agente secreto del lenguaje, sin dejar huellas.” (Latxague 2018: s/p). En este sentido, la idea del prefijo *trans* (como el prefijo *post* en el caso de Hirsch), atraviesa una cadena de sentidos que hacen a las múltiples dimensiones que componen un cuerpo: el género, la sexualidad, la nacionalidad, la política, la geografía, etc. Es decir, el término *transgénero* no hace (solo) referencia a la fluidez del género sexual, sino también a la saga misma y sus estrategias narrativas como formas de atravesar y unir simultáneamente diferentes registros narrativos.

produces knowledge, but not consolation” (Rothberg 2000: 156). Al mismo tiempo, si bien el pedido de justicia parece llegar demasiado tarde y de manera insuficiente, la memoria, la verdad y la justicia como tríada ética se transforman en principios ineludibles sobre los cuales reconstruir sobre los escombros de la historia. Aún más: narrar puede impedir que la historia quede limitada a un relato de un horror inmodificable; para encontrar en la resistencia a aquello que nos sobrepasa, una forma de ser y estar en el mundo que aspire a promover vidas que puedan ser vivibles.

Bibliografía

- Acevedo, Mariela. 2012. “Una aproximación a las *geografías imaginarias* en la obra de Ignacio Minaverri”, en: *Cultura, Lenguaje y Representación* 10. Publicacions de la Universitat Jaume I: 15–34.
- Agrimbau, Diego. 2017. “Cinco desmitificaciones y una reflexión, alrededor de Fierro (2006–2017)”, en: *Revista Kamandi*, <http://www.revistakamandi.com/2017/01/23/cinco-desmitificaciones-y-una-reflexion-alrededor-de-fierro-2006-2017/> [13.05.2022].
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens Apesar de Tudo*, Lisboa: KKYM.
- Ginzberg, Victoria. 2004. “La verdad es la libertad absoluta”, en: *Página/12*, <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-33243-2004-03-25.html>. [13.05.2022].
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hicks, Jeremy. 2013. “Too Gruesome to Be Fully Taken in: Konstantin Simonov’s ‘The Extermination Camp’ as Holocaust Literature”, en: *Russian Review* 72 (2): 242–59.
- Hirsch, Marianne. 2008. “The Generation of Postmemory”, en: *Poetics Today* 29 (1): 103–128.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- Jelin, Elizabeth. 2017. *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Labra, Diego. 21 de mayo de 2019. “Historieta, política, mercado: el final de la Fierro”, en: *Revista Kamandi*, <http://www.revistakamandi.com/2019/05/21/historieta-politica-mercado-el-final-de-la-fierro/> [13.05.2022].
- Labra, Diego. 2 de diciembre de 2021. “Ignacio Minaverri: toda historieta es política”, en: *Ouroboros World*, <https://ouroboros.world/historieta-argentina/ignacio-minaverri-toda-historieta-es-politica>. [13.05.2022].

- Latxague, Claire. 2018. "Dora de Minaverri. Itinerarios de una heroína trans", en: *Babel. Littératures plurielles*, 37, <https://journals.openedition.org/babel/5305?lang=en>. [13.05.2022].
- Minaverri, Ignacio. 2012. *Dora*, Madrid: Sinsentido.
- Minaverri, Ignacio. 2018. *Dora: Malenki Sukole, 1963–1964*, Buenos Aires: La Maroma/Hotel de las Ideas.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press.
- Rothberg, Michael. 2000. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Said, Edward W. 2008. *Orientalismo*, Barcelona: DeBolsillo.
- Saxe, Facundo. 2019. "Heroínas feministas en la historieta: Género, memoria y disidencia sexual en Dora de Minaverri", en: *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 91: 93–108. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11240/pr.11240.pdf. [08.08.2023].
- Sebald, W.G. 2010. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.
- Sikora, Kazimierz, and Barbara Żebrowska. 2013. "Traditional Polish Lullabies", en: Liisi Laineste/ Dorota Brzozowska/ Wladislaw Chłopicki (eds.), *Estonia and Poland: Creativity and Tradition in Cultural Communication 2. Perspectives on National and Regional Identity*: Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus: 177–190.
- Terdiman, Richard. 1993. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca: Cornell University Press.

Identidades/cuerpos/sexualidades itinerantes

Cintia Daiana Garrido

Investigadora independiente, Berlín

Transposiciones: sobre la liminalidad del cuerpo travesti

Introducción

Este escrito es parte del trabajo de investigación que realicé para mi tesis de maestría titulada *Fiesta y furia: narrativas de un devenir corpor(re)al¹ travesti² en la autoficción Las Malas³*, obra de Camila Sosa Villada (2019). Camila Sosa Villada es una escritora y actriz nacida en 1982 en la provincia de Córdoba, Argentina.

-
- 1 *Corpor(re)al* es un concepto desarrollado en mi tesis para dar cuenta de la relación no discernible entre el cuerpo y sus narrativas, una dimensión analítica donde indagar los gestos disruptivos en los que tienen lugar los procesos identitarios estudiados. Es decir, *corpor(re)al* es un punto de fuga dinámico y, simultáneamente, encarnado en el que acontece la producción de la experiencia subjetiva. Por tanto, lo *corpor(re)al* es la manera en que mi análisis aborda autoficcional y biopoéticamente el devenir del cuerpo travesti, en este caso; un movimiento nómada que describe la capacidad creativa de esas corporeidades de desarticular – des y re-territorializar – las tramas biopolíticas y heteronormativas que insisten en atrapar binariamente el flujo rizomático de las identidades (Garrido 2022).
 - 2 Para Lohana Berkins (2006), travesti es un término que, generalmente, refiere a las identidades sexo-biológicas masculinas que asumen diversos marcadores corporales atribuidos socio-discursivamente a las subjetividades femeninas, según las lógicas binarias heteronormativas. Este término, deudor de la tradición médica y psicoanalista, luego adoptado por las ciencias jurídicas (Antola 2022), ha sido utilizado, en varias oportunidades, de manera peyorativa. En el caso argentino, las nociones travesti y trava agrupan un conjunto de experiencias y narrativas identitarias contestatarias, irreductibles a la noción despolitizada de transgénero, en tanto trastocan los discursos enajenantes que escamotean las condiciones de vulnerabilidad socio-económica en la que se encuentran, muchas veces, estas subjetividades (Pierce 2020).
 - 3 Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos Interdisciplinarios, Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin, presentada el 31 de agosto de 2022. Como se menciona en esta introducción, este texto se corresponde con las primeras reflexiones teórico-analíticas que luego darían lugar al capítulo de mi tesis “Parte III: Figuras: 1. La teta Encarna(da): 1.1. Madre no hay una sola [y] 1.2. Lo que puede una teta ensiliconada”.

Camila fue prostituta. Camila es travesti. Precisamente, alcanzó reconocimiento nacional e internacional como escritora con este libro, *Las Malas*.

En este análisis retomaré dos momentos de una escena que desencadena la trama de esta obra: me refiero al instante en que el grupo de travestis, entre ellas Camila, regresan a su hogar, la casa de la Tía Encarna, luego de haber encontrado a El Brillo de los Ojos, un bebé recién nacido que ha sido abandonado en una zanja del Parque Sarmiento en la ciudad de Córdoba capital donde las travestis se prostituyen cada noche. Específicamente, desarrollaré la secuencia en la que la Tía Encarna – una travesti de ciento setenta y ocho años venida de España, madre putativa de las travestis que viven bajo su protección – arropa al bebé y lo amamanta. Esta breve pero contundente escena introduce una serie de transposiciones que fisuran la estabilidad monocromática de ciertas significaciones asociadas a las corporeidades, en general, y a la identidad travesti, en particular.

Este texto problematizará, pues, la escena mencionada, la cual se despliega en dos momentos consecutivos que articulan la organización de esta exposición. Para ello, debemos introducir, en primer lugar, algunas aproximaciones conceptuales a la noción de frontera y cómo abordar sus transposiciones, para luego acercarnos analíticamente a la escena seleccionada desde algunas de sus aristas. Tal secuencia evidenciaría algunas de las modulaciones en las que se narran las identidades travestis corporalmente definidas.

La frontera como método

La frontera es un término cuya heterogeneidad polisémica nos permite pensar la complejidad de varios procesos contemporáneos, entre ellos las modulaciones que configuran las subjetividades corporalmente definidas. Lejos de reducirse a una noción geo-espacial, la frontera remite a una dimensión simbólico-material que reorganiza otros aspectos vitales. De ahí que la frontera no implique únicamente un cierre o clausura, es decir, un mero mecanismo de obturación. Por el contrario, se trata de una dimensión que propicia la articulación de los elementos que circulan a través de ella, tal como sugieren Sandro Mezzadra y Brett Nielson (2017). Estos autores entienden a la frontera como (un) método. Asumir a la frontera como dimensión metodológica implica, por un lado, reconocer su carácter de productora de sentido, acentuado por su tendencia actual a la proliferación, a la multiplicidad y a la sobredeterminación, incluso a la superposición significativa. Pero también, la frontera como método es aquello que nos permite, según la expresión de los autores, “identificar los puntos de mayor conflicto y fricción” en sus articulaciones (Mezzadra y Nielson 2017: 15). Así, la frontera sería aquello en función de lo cual y a partir de lo cual, se estabilizaría

coyunturalmente cierta significación. Es decir, la frontera sería una noción en cierta manera inasible pero a partir de la cual se disecciona un tipo de experiencia generalmente asociada a la diferencia, esto es, recortada sobre formas opuestas y dicotómicas, similar a las modulaciones que cifran las tramas narrativas en las que quedan anudadas, por aceptación o rechazo, las identidades corporalmente definidas.

En este sentido, y tal como señala Diana Maffia (s.f.), resulta plausible pensar al cuerpo “como una frontera. Y como las fronteras geográficas, nuestros cuerpos pueden ser lugares de separación o lugares de encuentro” (s.f.: 1). Asumir al cuerpo como frontera implica reflexionar sobre las articulaciones significantes que propician las tramas socio-discursivas que lo narran, esto es, como un entramado donde se asientan formas históricamente estabilizadas de la significación y donde, simultáneamente, emerge cierta incomodidad respecto a esa significación. Porque la incomodidad, como señala Gloria Anzaldúa (2016), es también un efecto sintomático de habitar las fronteras. De ahí que las fronteras funcionen como condición de posibilidad para sus desvíos y rupturas: un gesto nómada que el cuerpo travesti, en este caso, trans-pone.

Las transposiciones a las que refiere este análisis remiten a la definición desarrollada por Rosi Braidotti en su libro homónimo (2006). Braidotti entiende que este término describe la curva de aquellos desplazamientos creativos en los que quedan cifradas una serie de variaciones y transformaciones al interior de “un esquema discontinuo pero armonioso”, según su expresión (Braidotti 2006: 20). Transponer las fronteras implica, pues, un movimiento transversal, no lineal, aunque tampoco azaroso, que responde a la lógica interna de los procesos que, en nuestro caso, narrativizan a las identidades y, simultáneamente, a la coyuntura que reorganiza los diferentes factores que componen a esos procesos. Las transposiciones propician “una especie de espacio intermedio de zigzag y cruce”, dice Braidotti (2006: 20), que acontece, incluso, en diversos niveles y así configuran entramados entre dimensiones significantes que generalmente se encuentran distantes o desasociadas.

Un recién nacido en la cartera

Las travestis caminan desde el Parque hasta la zona de la terminal de ómnibus con una velocidad sorprendente [...] Ruegan a todos los santos que el niño no despierte, que no lllore, que no grite como gritaba hace un momento [...]. Tan solo con agachar la cabeza las travestis logran el don de la transparencia que les ha sido dado en el momento de su bautismo. Van como si meditaran y reprimieran el miedo a ser descubiertas. Porque, ¡ah!, hay que ser travesti y llevar a un recién nacido ensangrentado adentro de una cartera para saber lo que es el miedo.

Llegan a la casa de la Tía Encarna [...]. La Tía Encarna le habla al niño en voz muy baja para que deje de llorar. Desnuda al niño, se quita ella también el vestido cagado y así, medio desnuda, junto a sus amigas, lo bañan sobre la mesa de la cocina [...].

La policía va a hacer rugir sus sirenas, van a usar sus armas contra las travestis, van a gritar lo noticieros, van a prenderse fuego las redacciones, va a clamar la sociedad, siempre dispuesta al linchamiento. La infancia y el travestismo son incompatibles. La imagen de una travesti con un niño en brazos es pecado para esa gentuza. Los idiotas dirán que es mejor ocultarlas de sus hijos, que no vean hasta qué punto puede degenerarse un ser humano. A pesar de saber todo eso, las travestis están ahí acompañando el delirio de la Tía Encarna.

Esto que sucede en esa casa es complicidad de huérfanas. (Sosa Villada 2020: 22–24)

En su libro *Cuerpos desobedientes* (2004), Josefina Fernández describe los resultados de su investigación con un grupo de travestis en el ámbito prostibular de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En ese informe, Fernández denomina “pupilaje” a esa relación que se da entre travestis pertenecientes a diversos grupos etarios y que describe el pasaje que va del espacio familiar consanguíneo al espacio público de la calle. Este pasaje, o transposición, implica un tipo de relación específica en el que se intercalan diversos niveles.

Análiticamente, podemos reconocer por lo menos tres niveles que interactúan en esta relación y cuya división solo sirve a los fines de su comprensión. Un nivel correspondería al espacio laboral, inseparable del ejercicio de la prostitución que se observa tanto en los casos estudiados por Fernández como en la narración de Sosa Villada; otra dimensión refiere al lazo afectivo que, eventualmente, se establece entre quienes participan de esa relación y el tipo de figuración significativa que se asume, y, finalmente, cómo este tipo de vínculo participa en las gramáticas de producción de las narrativas identitarias travestis.

Tal como señala Sosa Villada, *Las Malas* llegan huérfanas a la casa de la Tía Encarna. Esto no puede – ni debe – leerse literalmente: la orfandad de las travestis es generalmente la experiencia del rechazo – familiar, social – que las lleva a dejar sus hogares, en algunos casos a edades muy tempranas. Ante la disolución simbólica del lazo familiar consanguíneo que, muchas veces, coincide con la expulsión del mercado laboral formal, la relación de pupilaje se traduce en un desvío al desvío que las abandona: un nuevo tipo de filiación no-consanguínea pero igualmente inter-generacional configura un tipo de relación diaspórica de acogida. Como señala Marlene Wayar (2020), activista, prostituta, travesti argentina, este tipo de “maternidad o madrinazgo rompe con la idea de consanguinidad claramente, poniéndola en fuerte crisis [e] implica un proceso de dependencia porque se llega a él con absoluta precariedad” (Wayar 2020: 28–30). Se da así una relación tributaria e interdependiente entre una madre, una

travesti de mayor edad y experiencia, y sus hijas, generalmente más jóvenes y recién llegadas. Se trata de una relación de cuidados (la madre-travesti que ofrece un hogar y comida, las hijas que sostienen económicamente a ese hogar que las recibe) que coincide, muchas veces, con la asignación y distribución de un circuito territorial, no ajeno a disputas de poder, como espacio geográfico donde las hijas van a prostituirse. El vínculo se extiende hasta que las hijas se independizan y son “reemplazadas” por un nuevo grupo. En cualquier caso, esta forma de maternaje configura un tipo de relación que desplaza las acepciones de la familia nuclear-burguesa-heteropatriarcal por un tipo de comunidad-hogar, fundada sobre un doble abandono o exclusión. Así, entre las travesti, acontece un tipo de “maternaje comunitario, solas o junto a otras madres [que rompe] con la individualidad” (Wayar 2020: 28).

Pero, como también advierte Wayar, la madre no solo provee a sus hijas travas de muchos sentidos reales, sino también simbólicos. Entre ellos, los vinculados al proceso de travestización, esto es, la encarnación de las gramáticas de producción que narrativizan la identidad travesti.

Un gesto nada más

La Tía Encarna desnuda su pecho ensiliconado y lleva al bebé hacia él. El niño olfatea la teta dura y gigante y se prende con tranquilidad. No podrá extraer de ese pezón ni una sola gota de leche, pero la mujer travesti que lo lleva en brazos finge amamantarlo y le canta una canción de cuna [...]. María, la Muda, se cruza los dedos sobre el pecho le da a entender [a la Tía Encarna] que no puede amamantar, que no tiene leche.

– No importa – responde la Tía Encarna –. Es un gesto nada más – le dice [...].

Un gesto nada más. El gesto de una hembra que obedece a su cuerpo, y, así el niño queda unido a esa mujer, como Rómulo y Remo a Luperca. (Sosa Villada 2020: 22–24)

Antes me referí al proceso de travestización que remite al vínculo de pupilaje o madrinazgo al interior de la comunidad-hogar travesti aunque sin agotarlo. Según observa Fernández, se trata de un proceso pluridimensional en el que interactúan la experiencia de abandono/orfandad y la distribución territorial de los cuerpos a través de la prostitución, como vimos antes. Pero también refiere a las articulaciones simbólico-materiales en las que se transponen al cuerpo biológicamente sexuado, en este caso masculino, mediante la incorporación de elementos de una retórica corporal asociada a lo femenino. Una repetición estilizada de marcadores corporales que, en última instancia, funcionan como “una táctica de supervivencia dentro de sistemas obligatorios” (Butler 2007: 272). Así, sin renunciar al cuerpo biológicamente sexuado, ciertas narrativas identitarias travestis comienzan a encarnar “marcadores corporales” (Fernández 2004)

y, en ese mismo gesto, desvinculan, transponen “a su sexo ‘natural’ del género ‘esperado’ en virtud del primero, sin quedar, no obstante, a la deriva sino auto-asignándose un género femenino como única opción en una sociedad organizada dicotómicamente. Allí, las travestis deberán aprender primero el significado de la feminidad en orden a construir su identidad genérica” (Fernández 2004: 161). Detengámonos brevemente en esta última afirmación y en el pasaje de *Las Malas* seleccionado al comenzar este apartado.

En primer lugar, y según advierte Fernández, el proceso de travestización remite a la construcción autopoética de una identidad corporal a partir de una economía de la mirada: el cuerpo femenino es estudiado, aprendido y aprehendido, en un proceso en el que tanto ciertas corporeidades arquetípicas así como la madre en la relación de pupilaje son tomadas como referentes sin pretensión de copia. En este sentido, la identidad corporal travesti coincidiría con un tipo específico de producción imaginal (Dipaola 2018). La producción imaginal de lo social, como categoría analítica, describe la indiscernibilidad entre imágenes y realidad que acontece como un índice de los procesos sociales actuales en los que se narran las tramas identitarias, en general, y travestis en este caso. De ahí que, como señala Judith Butler (2007), las narrativas identitarias travestis nos permitan indagar procesos que coinciden y exceden con su propia performatividad. De ahí también que las narrativas corporales travestis no puedan reducirse a meros simulacros o copias, más o menos próximas, de un original “femenino” inexistente. Se trata, nuevamente, de un tipo de narrativa subjetivante que transversalmente se entreteje en gestos transpuestos por ciertos marcadores que hacen del cuerpo una zona de cruces donde se despliega una retórica corporal que presentifica a esa identidad-otra.

Ahora bien, ¿qué otras transposiciones articula ese pecho ensiliconado que amamanta pero no alimenta? Volvamos al proceso de travestización como gramática que transpone a un cuerpo biológicamente sexuado como masculino en una narrativa-otra que la configuración heteronormativa lee dicotómicamente como “femenino”.

Decíamos: ese seno desnudo, muchas veces relleno de sustancias peligrosas para el propio cuerpo, inyectado en la clandestinidad y en la marginalidad – legal e institucional –, al momento de amamantar, incluso cuando solo-sea-un-gesto, es también la estrategia de desvío que, al comenzar, llamé habitar la incomodidad. Es decir, esa teta-travesti-amamantando, una práctica que en sí misma marca el umbral entre naturaleza y cultura, excede la comparación con las intervenciones farmacopornográficas a las que muchas corporeidades biológicamente femeninas se someten. Como advierte Fernández, en cierta manera, no hay punto de comparación entre esas cirugías cosméticas y aquellas intervenciones

que hacen al proceso de travestización: mientras las primeras cuentan, o por lo menos solían contar, con cierto margen de aceptación y adecuación a un tipo de demanda social sobre lo que la identidad femenina es o debería ser, en el caso de las travestis este tipo de intervenciones conserva cierta obscenidad, esto es, una lógica simultánea de exposición y ocultamiento en la que queda cifrado el proceso de narrativización identitario.

Una vez más, el cuerpo travesti escenifica esos entrecruzamientos que no pueden quedar apresados en categorías binarias. En sus formas autoficcionales de narrarse, ese pecho ensiliconado es también la evidencia que transpone la fetichización de los mecanismos socio-discursivos que, coyunturalmente, configuran a aquellas tramas identitarias en las que se narra un cuerpo sexo-biológico femenino anudado a un supuesto instinto maternal. Como demuestra Marcela Nari en su libro *Políticas de maternidad y maternalismo político* (2004), es posible reconstruir una genealogía de los marcadores corporales asociados a la feminidad, en general, y a la maternidad, en particular, que, en los casos estudiados por la autora, se asocian a una estrategia gubernamental biopolítica en la que el cuerpo biológico femenino es un cuerpo para-la-(re)producción. Se trata de una biologización de lo corporal, es decir, una semantización del cuerpo femenino como fuente y destino presocial. La combinación de estos discursos con aquellos referidos a la patologización y medicalización del cuerpo femenino, provocan el desanclaje histórico de las prácticas vinculadas a lo materno y, así, resemantizan a la teta que alimenta en términos de un instinto natural.

El contrapunto de esas corporeidades reproductivas son aquellos cuerpos improductivos, definidos así según las modalidades en que las que la normativización gubernamental biopolítica establece criterios de segregación sobre las identidades-otras y, a su vez, se reserva la administración de esos cuerpos. Este proceso queda especialmente en evidencia en el análisis arqueológico-genealógico de Gabriel Giorgi (2004) sobre las representaciones literarias de la homosexualidad en Argentina y en el estudio de Jorge Salessi (1995) respecto a las políticas gubernamentales referidas a las corporeidades maricas. Se trata, en ambas investigaciones, de cuerpos que las narrativas heteronormativas consideran decadentes, “existencias contra natura, ‘estériles’, en las que se han cifrado, de las maneras más diversas, sentidos, colectivos y ficciones del cuerpo político” (Giorgi 2004: 9). Una vez más: como advierte Butler, es incongruente reducir la identidad travesti a una identidad homosexual. Sin embargo, y pese a sus diferencias, es posible reconocer semejanzas en los procesos que normativizan como “improductivas” a esas identidades-otras.

Entre estos dos extremos, aunque podríamos haber considerado otros, encontramos la incomodidad de la teta de la Tía Encarna: su gesto es también una

transposición a esas ficciones normativas que anudan, muchas veces de manera punitiva, sexo-y-género. Esa mama que amamanta pero no alimenta condensa la genealogía de un discurso en el que el cuerpo femenino queda reducido a un resto u otro-biológico-reproductivo, que ingresa desplazadamente en el orden político. Así, el pecho de la Tía Encarna encarna la articulación de las contradicciones entre lo que la antropología y la sociología actual leen como una tensión entre maternidad, como posibilidad biológica, y maternaje, como función social.

Pero también esa teta encarnada es una transposición a una lógica de opuestos que inaugura quiebres y habita en esa incomodidad de un cuerpo ambiguo. Es decir, lejos de asentarse en una forma pre-establecida, esa teta ensiliconada que encarna la Tía, es también la posibilidad de un cuerpo como cartografía de líneas superpuestas que no necesariamente coinciden; un rizoma significativo que desestabiliza las ficciones narrativas estabilizadas. O, parafraseando a Butler, una desregulación de las prácticas que regulan las tramas identitarias que narran los cuerpos, y, así “trastoca[n] también los límites mismos que definen lo que es ser un cuerpo” (Butler 2007: 261). En el gesto de amamantar sin alimentar, la Tía Encarna presentifica la performatividad de las tramas identitarias pero además, en el caso de la identidad travesti, su dimensión subversiva, esto es, como una corporeidad-otra, una contra-dicción a las narrativas heteronormativas que anudan al cuerpo a un orden establecido. Es decir, esa teta trava es también un desvío que reclama una identidad corporal propia pero no dicotómica sino ambigua. Fronteriza. En todo caso, ese seno desnudo pone en evidencia los mecanismos que niegan al cuerpo travesti. Pero en su desnudez toda también anuncia la incomodidad que cifra su carácter liminal: como señala la activista travesti ya fallecida Loahana Berkins, “el cuerpo desnudo de la travesti es subversivo, totalmente peligroso. Es intolerable. Justamente, ese cuerpo desnudo de la travesti te confronta con la posibilidad de pensar por fuera de los esquemas establecidos” (Berkins 2007).

Apuntes para una conclusión

A partir de esta breve escena y algunas de las reflexiones que la orientan, propuse una línea de lectura: la mama ensiliconada de la Tía Encarna como un gesto que condensa y simultáneamente desplaza las limitaciones de ciertas significaciones coaguladas. Al comenzar señalé que el cuerpo como espacio fronterizo podía ser un punto no sólo de cierre sino también de apertura a partir del cual acercarnos a las articulaciones, a las fricciones significantes que allí tienen lugar. Pero también el cuerpo puede ser ese gesto que transpone sus propios límites, un índice de su permeabilidad e incomodidad. Una incomodidad que desestabiliza la aparente

rigidez de las modulaciones sociodiscursivas que histórica, y por tanto, coyunturalmente van fijando sentidos corporales, anudados a narrativas sobre lo que las identidades son o deberían ser.

En el caso de la identidad travesti, resultaría posible pensar esas transposiciones como una urdimbre de sentidos a partir de las cuales el cuerpo acontece liminalmente como un vector semántico (Le Breton 2002), un efecto de superficie (Foucault 2006). En todo caso, una textura significativa en la que se inscriben y re-escriben las tramas identitarias. Por eso, el cuerpo es también la condición de posibilidad para des-marcarse del régimen de poder que lo moldea (Eagleton 2011) y asumir una dimensión autopoética (Groys 2014) que jamás es ex nihilo. El gesto de la Tía Encarna de amamantar sin alimentar, un gesto encarnado por un cuerpo desplazado, despliega, como capas superpuestas, los mecanismos de inscripción de la retórica corporal, y, así escenifica cómo las corporeidades son incluidas y excluidas del circuito hegemónico de la significación. Al mismo tiempo, ese gesto de la Tía Encarna entreteje una narrativa-otra, de una corporeidad-otra, que no coincide ni puede coincidir con esos mismos sentidos petrificados.

De ahí entonces la radicalidad de esas transposiciones encarnadas: un gesto, el de la teta ensiliconada amamantando, que revela no solo los mecanismos que configuran los procesos de asignación y distribución de las tramas significantes sino también la capacidad creativa del cuerpo travesti, en este caso, de atravesar las fronteras identitarias y, así, habitar la incomodidad.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria. 2016. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Madrid: Capitán Swing Libros.
- Antola, Victoria. 2022. *Transkenstein: El monstruo, la exclusión y la ira*, Paraná: Editorial La Hendija.
- Berkins, Lohana. 2006. “Travestis: una identidad política”, en <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/lohana-berkins.html> [10.04.2022].
- Berkins, Lohana. 2007. “Anatomía política del cuerpo travesti”, en: *Revista digital Lava*, en: <https://lavaca.org/mul1/anatomia-politica-del-cuerpo-travesti/> [27.06.2021].
- Braidotti, Rosi. 2006. *Transposiciones: sobre la ética nómada*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Butler, Judith. 2004. *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Síntesis.
- Butler, Judith. 2006. *Deshacer el género*, Barcelona: Editorial Paidós.

- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa*, Barcelona: Editorial Paidós.
- Casas, Ana. 2012. *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arcos.
- Casas, Ana. 2014. *El yo fabulado*, Madrid: Iberoamericana.
- Deleuze, Giles/Guattari, Felix. 1978. “¿Qué es una literatura menor?”, en *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era: 28–44.
- Deleuze, Giles/Guattari, Felix. 2000. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- Dipaola, Esteban (coord.). 2018. *Producciones imaginales: cultura visual y sociedad contemporánea*, Buenos Aires: La Cebra.
- Eagleton, Terry. 2011. *La estética como ideología*, Madrid: Trotta.
- Echavarren, Roberto. 2000. *Performance. Género y transgénero*, Buenos Aires: Eudeba.
- Fernández, Josefina. 2004. *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*, Buenos Aires: Editorial Edhasa.
- Foucault, Michel. 2006. *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garrido, Cintia Daiana. 2022. *Fiesta y furia: narrativas de un devenir corpor(re)al travesti en la autoficción Las Malas*. Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos Interdisciplinarios (M.A.), Lateinamerikan-Institut, Freie Universität Berlin.
- Giorgi, Gabriel. 2004. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Groys, Boris. 2014. *Volverse público*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Hall, Stuart/du Gay, Paul. 2003. *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid: Amorrortu.
- Klinger, Diana. 2007. *Escritas de sí, escritas do outro*, Río de Janeiro: Letras.
- Klinger, Diana. 2011. “Hacia una transvaloración de los valores literarios. Debates sobre la narrativa latinoamericana del presente”, en: Mario Cámara/Lucía Tennina/Luciana di Leone (ed.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor: 169–179.
- Kulawik, Krzysztof. 2009. *Travestismo lingüístico*, Madrid: Iberoamericana.
- Le Breton, David. 2002. *Sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maffia, Diana. s/f. *Los cuerpos como fronteras*, en: <http://dianamaffia.com.ar/archivos/Los-cuerpos-como-frontera.pdf> [18.05.2021].

- Mezzadra, Sandro/Nielson, Brett. 2017. *La frontera como método*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- Missé Miquel. 2015. *Transexualidades. Otras miradas posibles*, España: Egales.
- Missé Miquel. 2018. *A la conquista del cuerpo equivocado*, España: Egales.
- Nari, Marcela. 2004. *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires (1890–1940)*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Pierce, Joseph M. 2020. “I Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America”, en: *Latin American Research Review*, 55(2): 305–321. doi: <http://doi.org/10.25222/larr.563> [18.04.2022]. (Traducción propia).
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo Yonqui*, España: Calpe.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Flesh of Words. The Politics of Writing*, California: Stanford University Press.
- Salessi, Jorge. 1995. *Médicos, maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en Buenos Aires: 1871–1914*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Sosa Villada, Camila. 2019 [2020]. *Las Malas*, Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Wayar, Marlene. 2020. *Diccionario travesti de la T a la T*, Buenos Aires: Página/12.

Janek Scholz

Universität zu Köln

Körper und Nacht als Dispositive globaler Sexarbeit am Beispiel von Fernanda Farias de Albuquerque Roman *Princesa*

1. Fernanda Farias de Albuquerque, *Princesa*

[...] sono spettatore di me stessa. Fernanda mi sorprende, inaspettata, liberata. Mossette, mossetine. Abita il mio corpo, inghiotte la mia coda, la biscia. (Albuquerque/Jannelli 1994: 36)

Fernanda Farias de Albuquerque stammt aus dem ländlichen Nordosten Brasiliens und verließ sehr früh ihre Heimat, um in den großen brasilianischen Metropolen zu leben, wo sie sich Hormontherapien und ersten Operationen unterzog und begann, als Prostituierte zu arbeiten. Wegen der gewaltsamen Unterdrückung transsexueller Sexarbeit durch die brasilianische Polizei beschloss Albuquerque 1988 nach Europa zu gehen, erst nach Spanien, dann nach Italien, wo sie schließlich auch begann, den Alkohol vermehrt durch Heroin zu ersetzen. Im April 1990 wurde sie wegen versuchten Mordes verhaftet und zu sechs Jahren und vier Monaten Haft verurteilt. Im Gefängnis von Rebibbia lernte die Brasilianerin Giovanni Tamponi kennen, einen sardischen Häftling, der sie ermutigte, ihre Geschichte niederzuschreiben. Tamponi brachte sie auch mit Maurizio Jannelli in Kontakt, einem ehemaligen Mitglied der Roten Brigaden, der schließlich Mitautor des 1994 veröffentlichten Buches *Princesa* wurde.¹

1 Der Text selbst ist das Produkt zahlreicher Migrationen von Zellenblock zu Zellenblock sowie der Mitarbeit drei gänzlich verschiedener Personen. Da es sich bei der Handlung allerdings um die Lebensgeschichte Albuquerque handelt, werde ich im Folgenden auf eine detaillierte Analyse der Autorschaft verzichten. Zur komplexen Situation der Erzählstimme in *Princesa* vgl. Miranda Marchini 2019. In aller Kürze sei nur darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Text *Princesa* um eine autofiktionale Erzählung handelt, in der die Ich-Erzählerin – ebenso wie die Autorin – Fernanda heißt und – im Anschluss an eine Tätigkeit in einer Autobahngaststätte – den Namen *Princesa* annimmt.

Nach der Haft arbeitete Albuquerque eine Zeit lang als Sekretärin für den römischen Verlag *Sensibili alle foglie*. Da sie sich allerdings erneut prostituierte, wurde sie nach Brasilien abgeschoben. Kurz darauf kehrte sie wieder nach Italien zurück und lebte zwischen Rom und der Region Marken. Im Mai 2000 wurde Fernanda Farias de Albuquerque in der Nähe von Ancona tot aufgefunden, als Todesursache wurde Selbstmord vermutet.

Das Buch *Princesa* hat in Italien eine große öffentliche Aufmerksamkeit erfahren, wurde häufig rezipiert – z.B. in zwei Dokumentationen (1994 und 1997), in einer Verfilmung von Henrique Goldman (2001) sowie in einem Lied von Fabrizio de André (1996) mit dem Titel „Princesa“ – und in vier Sprachen übersetzt (Griechisch, Portugiesisch, Spanisch und Deutsch).² Im Rahmen der nachfolgenden Analyse wird der Versuch unternommen, den Text *Princesa* einer machtkritischen Lektüre zu unterziehen, bei der die beiden Dispositive Körper und Nacht als Austragungsorte vielfältiger Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse im Zusammenhang mit globaler Sexarbeit verstanden werden. Dabei ist es vor allem die besondere Situation illegal in Italien lebender brasilianischer trans* Frauen, die Albuquerque beispielhaft schildert, anhand derer das Spannungsfeld zwischen individueller Identitätskonstruktion und kapitalistischen Marktlogiken besonders deutlich zu Tage tritt.

2. Trans* Migrationen von Brasilien nach Italien

João Silverio Trevisan bietet in *Devassos no paraíso* eine Analyse der brasilianischen Migration von trans* Sexarbeiter*innen nach Europa an. Zunächst benennt er die Gründe: „muitos jovens travestis não encontram outras opções diante da família e da sociedade para viver sua vida. Na quase totalidade dos casos, quando manifestam tendências homossexuais, são expulsos de seus lares ainda muito jovens, depois de sofrerem assédios, espancamentos e estupro múltiplos“ (Trevisan 2018: 382). Und er schreibt weiter: „Muitos foram expulsos ainda antes da adolescência [...]. Muitos travestis se prostituíram desde os quatorze anos, antes ainda de terem seu corpo definido. [...] mal tiveram chance de se alfabetizar, menos ainda de aprender uma profissão“ (Trevisan 2018: 383).

2 Das Forschungsprojekt *Princesa 2.0* machte zudem 20 Jahre nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe zahlreiche Originaldokumente online zugänglich (<http://www.princesa20.it/> [18.08.2023]).

Trevisan beschreibt zudem die gewaltsamen Übergriffe gegen sich prostituierende Travestis³ in Brasilien, unter anderem 1986, als São Paulo eine Welle von Anschlägen erlebte, bei denen über mehrere Nächte hinweg trans* Sexarbeiter*innen aus nächster Nähe erschossen wurden, die sog. *operação tarântula*. Diese Anschlagsserie beschreibt auch Albuquerque in ihrem Buch (Albuquerque/Jannelli 1994: 55–57 sowie 62–63). Das Klima sich verschärfender Gewalt war es letztlich, das – neben den besseren Verdienstmöglichkeiten – zahlreiche Travestis dazu brachte, ihr Glück in Europa zu suchen. Viele von ihnen machten sich in den 1970er Jahren nach Paris auf, Trevisan berichtet sogar von eigens angebotenen Charterflügen. Von den circa 600 Travestis, die damals in Frankreich Sexarbeit anboten, kamen laut Schätzungen etwa 500 aus Brasilien (Trevisan 2018: 387). Neben einer zunehmenden Bedrohung auf der Straße durch Klienten, die Polizei und französische Kolleg*innen⁴ verabschiedete der französische Staat schärfere Gesetze, um die Prostitution brasilianischer Travestis zu erschweren, woraufhin viele von ihnen Frankreich in Richtung Deutschland, Portugal, Spanien und Italien verließen. In Italien ging man 1995 von etwa 500 brasilianischen Travestis aus, die in der Prostitution arbeiteten.

Die Gefahren, denen brasilianische Travestis in den 1980er und 1990er Jahren ausgesetzt waren und die im Roman eindrücklich dargestellt werden, bestätigt Trevisan mit seinem theoretisch-analytischen Text: Gravierende gesundheitliche Probleme durch klandestine Injektionen von Flugzeugöl⁵ sowie durch sich in den 1980er Jahren ausbreitende HIV-Infektionen und Aids-Erkrankungen.

-
- 3 Als Travesti bezeichnen sich Personen in Brasilien, Argentinien und Chile (und teilw. Peru), die bei der Geburt das männliche Geschlecht zugewiesen bekamen, ihren Körper jedoch im Laufe ihres Lebens mit als weiblich verstandenen Attributen versehen (von Namen und Pronomen über Silikonapplikationen und Haarverlängerungen bis hin zu operativen Eingriffen). Eine vollständige Transition wird hingegen oftmals nicht angestrebt, vielmehr wird das Spiel mit Geschlechtsidentitäten als politischer Akt verstanden, mit dem Ziel, klassische Rollenbilder aufzubrechen und sich staatlicher Regulierungsmacht zu entziehen.
 - 4 Da brasilianische Sexarbeiter*innen häufig illegal im Land waren, mussten sie auf ihre Einkünfte keine Abgaben leisten, sehr zum Unmut ihrer französischen Kolleg*innen.
 - 5 Dieser Injektionen wurde sich bedient, um die Körperformen weicher und damit vermeintlich weiblicher zu gestalten. Häufig war für die Injektionen eine erfahrene Travesti verantwortlich, eine sogenannte *bombadeira*. Die Injektionen waren sehr schmerzhaft und die Person musste danach über viele Tage ruhig liegen, damit die Flüssigkeit einwachsen konnte. Mit einem schwächer werdenden Bindegewebe im Alter beginnt das Silikon jedoch mitunter, im Körper zu migrieren, sodass es in Folge dessen zu Verformungen und neuerlichen Schmerzen kommen kann.

1992 habe z.B. das italienische Gesundheitsministerium 92 brasilianische Travestis auf das HI-Virus getestet, bei 66 % der Gruppe war das Ergebnis positiv. Dazu kamen die Folgen der Heroinabhängigkeit, die dafür sorgten, dass alles Geld, was durch die Sexarbeit verdient wurde, direkt in die Drogenabhängigkeit floss: „[Uma travesti na Europa] ganhou muito dinheiro, que gastou no pagamento dos pontos de prostituição e em heroína, consumida por quase todos os travestis brasileiros para suportar o frio noturno vestindo só calcinha e um casaco de pele sintética“ (Trevisan 2018: 389).

Neben den beschriebenen Gefahren sahen und sehen sich trans* Personen mit zahlreichen weiteren Schwierigkeiten konfrontiert, vor allem in Italien: Gewalt und Diskriminierung rangieren auf einem hohen Niveau,⁶ Zugang zu medizinischer und juristischer Transition zu erhalten, stellt sich als überaus kompliziert dar und es gibt kein landesweites Anti-Diskriminierungsgesetz, das Hassverbrechen als solche einstuft und verurteilt (Bassetti 2019: 338). Italien versteht sich als Durchgangsland und bietet deshalb über die Erstbetreuung hinaus keinerlei Unterstützung für Immigrant*innen an. Darüber hinaus befindet sich das gesamte System in einem dauerhaften Zustand der Überlastung, aufgrund der konstant hohen Zahl an Neuankömmlingen (Bassetti 2019: 339–340).

Asylsuchende greifen deshalb häufig auf ihr soziales Kapital – soziale Netzwerke, Freundschaften, Familie – zurück, um diesen staatlichen Mangel auszugleichen. Trans* Personen stehen hierbei vor einer zusätzlichen Herausforderung, da es häufig die Transfeindlichkeit eben jener sozialen Gruppen war, die sie in die Migration getrieben hat: „This is the main reason why trans asylum seekers and refugees perceive national and ethnic communities as a further threat, while most refugees and asylum seekers tend to use them as essential support networks both in their migration route and once in the country of refuge“ (Bassetti 2019: 341). Bassetti stellt verschiedene Bereiche vor, in denen trans* Personen einer großen Diskriminierung ausgesetzt sind, v.a. juristisch und sozial. Der Wechsel des Geschlechtseintrags ist ein überaus komplizierter und langwieriger Prozess, weshalb häufig einfache bürokratische Vorgänge wie die Eröffnung eines Bankkontos, das Abschließen eines Mietvertrags oder die Inanspruchnahme des Gesundheitssystems (ebenso wie Flugreisen)⁷ nicht nur erschwert werden, sondern sich aufgrund des ständigen unfreiwilligen Outings auch zu potentiellen Bedrohungsszenarien entwickeln können (Bassetti 2019: 343).

6 2010 wurden in Italien die meisten transphobischen Morde in Europa verzeichnet (Bassetti 2019: 345).

7 Vgl. Beauchamp 2016.

Die soziale Diskriminierung wiederum betrifft vor allem die Arbeitswelt. Wenn sie überhaupt eine Arbeit finden können, so berichteten 15 % der in einer Studie aus dem Jahr 2014 befragten trans* Personen, dass sie am Arbeitsplatz immer oder oft diskriminiert werden (Bassetti 2019: 344). Bassetti beschreibt den Teufelskreis, in dem sich zahlreiche trans* Personen in Italien befinden: Große gesellschaftliche Vorbehalte, vor allem gegenüber MTF trans* Personen, verunmöglichen es, eine gesicherte Anstellung zu finden. Um ihren Lebensunterhalt dennoch zu sichern, bleibt vielen Personen häufig nichts anderes übrig, als mit Sexarbeit Geld zu verdienen, was wiederum das Stigma verstärkt, dass die betreffenden Personen nur zu einem solchen Job in der Lage seien (Bassetti 2019: 346).

3. Dispositive im Zusammenhang mit globaler Sexarbeit

Sexarbeit ist von vielfältigen Macht- und Abhängigkeitsverhältnissen geprägt, deren Elemente – je nach Definition – als Dispositive eines komplexen Systems betrachtet werden können. Die beiden Begriffe „Körper“ und „Nacht“ ziehen sich wie Leitmotive durch den Roman *Princesa* und bestimmen immer wieder die Entscheidungen der Protagonistin, vor allem dann, wenn sie versucht, sich selbst zwischen Sexarbeit und einer als „traditionell“ verstandenen Frauenrolle zu verorten. Aus diesem Grund soll nachfolgend der Versuch unternommen werden, die beiden Begriffe in ihrer Funktion als Dispositiv zu untersuchen. Der italienische Philosoph Giorgio Agamben definiert den Begriff des *Dispositivs* wie folgt:

Generalizzando ulteriormente la già amplissima classe dei dispositivi foucaultiani, chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. (Agamben 2006: 21–22)

Er spricht weiter von der „connessione col potere“ und macht deutlich, dass Dispositive Macht ausüben, indem sie auf ein Individuum wirken. Körper und Nacht sind zunächst einmal natürliche Gegebenheiten, die jedoch zum Dispositiv werden, sobald sie von Macht- bzw. Abhängigkeitsverhältnissen durchdrungen sind. Im Falle von globaler Sexarbeit (aber nicht nur) werden sie in die Sphäre des Kapitalismus überführt und für diesen nutzbar gemacht. Indem ein Mensch als Lebewesen einem Dispositiv unterstellt ist, tritt dieser Mensch in ein dialogisches Verhältnis mit der Macht. Agamben nennt diesen Prozess *desoggettivazione* (Agamben 2006: 31), betont aber, dass dieser keine Subjektwerdung (*soggettivazione*) bezeichnet, da das betreffende Individuum eben nicht für sich

alleine steht, mit einer gefestigten Individualität, sondern im Gegenteil als Element eines Systems fungiert.⁸

Im Falle von *Princesa* handelt es sich bei diesem System zweifellos um die kapitalistischen Bedingungsgefüge im Zusammenhang mit globaler Sexarbeit. Die Anthropologin Giulia Zollino zeigt in den Debatten um Sexarbeit drei Hauptargumentationslinien auf: 1. Sexarbeit als patriarchale Unterdrückung („Il lavoro sessuale è un'oppressione patriarcale“, Zollino 2021: 9). Die dazugehörige Bewegung wird als abolitionistisch beschrieben und fordert die Befreiung der Frauen aus diesem vermeintlichen Unterdrückungsverhältnis. 2. Sexarbeit als emanzipatorischer Akt („Il lavoro sessuale è emancipazione“, Zollino 2021: 10). In dieser Argumentation wird Sexarbeit als Form der Freiheit und des Empowerments verstanden. 3. Sexarbeit als Arbeit („Il lavoro sessuale è un lavoro“, Zollino 2021: 10). Diesem dritten Verständnis von Sexarbeit soll an dieser Stelle gefolgt werden, da hierüber ein kapitalismuskritischer Zugang möglich wird, der Sexarbeit aus einer marktwirtschaftlichen Perspektive beschreibt, inklusive der daraus resultierenden Abhängigkeitsverhältnisse. Zollino schreibt dazu: „Questa è la linea di pensiero maggiormente presente all'interno dei movimenti transfemministi e si concentra sulla praticità e sulla scelta. Il lavoro sessuale è sì inserito in un sistema di disegualianze sociali, economiche, razziali e di genere, ma è e dev'essere un'opzione tra cui scegliere“ (Zollino 2021: 10).

4. Analyse: Migration und Körper

Die Migrationslinien von Brasilien über Frankreich (und später Portugal und Spanien) nach Italien, die Trevisan beschreibt, sind auch bei Fernanda Farias de Albuquerque erkennbar. Aus dem Bundesstaat Paraíba im brasilianischen Nordosten ging sie zunächst in die großen Städte des Nordostens (João Pessoa, Recife, Natal und Salvador), um dann in die beiden Metropolen Rio de Janeiro und São Paulo zu migrieren. Von dort aus gelangte sie nach Europa. Allerdings reiste sie in einer Zeit, zu der Frankreich bereits kein attraktives Ziel mehr war, weshalb sie zunächst in Spanien und später längerfristig in Italien blieb. Innerhalb Italiens wechselte sie häufig den Ort und lebte zwischen Mailand, Rom und den Marken.

Auffällig ist, und hier zeigt sich bereits die Rolle des Körpers in Momenten der Trans*/Transmigration, dass die konkreten körperlichen Veränderungen und

8 Eine wahre Subjektwerdung könne nur gelingen, so Agamben, wenn Dispositive profaniert, also in die Sphäre des alltäglichen Gebrauchs überführt werden.

auch die *Möglichkeiten* zur körperlichen Veränderung stets an einen neuen Ort geknüpft waren. Emma Bond schreibt in *Writing Migration Through the Body*:

The body occupies at once the here and now of lived embodiment, but also functions as a carrier of memories and imprints from other times and spaces. Corporeal expression and representation thus become an important hinge of meaning within a mapping of the trans-national [...]. (Bond 2018: 9–10)⁹

Im Falle von Princesa wurden beispielsweise die ersten Brüste in der brasilianischen Caatinga noch aus zwei Kokosnüssen improvisiert (Albuquerque/Jannelli 1994: 21), in Recife und Natal begann dann die Hormontherapie (Albuquerque/Jannelli 1994: 58), aber erst in Rio de Janeiro eröffnete sich ihr die Möglichkeit von Brustimplantaten und Silikonapplikationen (Albuquerque/Jannelli 1994: 84–85). Nach der Migration nach Europa setzten sich die körperlichen Veränderungen fort, schlugen allerdings eine deutlich destruktivere Richtung ein. Mit dem ersten Ausprobieren von Heroin in Italien wurde ein körperlicher Verfall eingeläutet, den die Autorin hinlänglich beschreibt und ganz ausdrücklich an ihre geografische Verortung in Europa anbindet:

Senza sforzo, nelle braccia del demonio, in Europa, ci si arriva a bassa voce, silenziosamente. Qui da voi, non si muore fragorosamente. Sparati o di coltello, tra urla e sforciate. Qui si sparisce zitti zitti in sottovoce. Silenziosamente. Sole e disperate. Di aids e di eroina. Oppure dentro una cella, impiccate a un lavandino. (Albuquerque/Jannelli 1994: 103)

Migration und körperliche Veränderung bedingen sich jedoch noch auf anderen Ebenen auf vielfältige Art und Weise: Einerseits treibt der starke innere Wunsch nach körperlicher Veränderung Princesa in die Migration – denn sie weiß, dass sie ihren Körper nur dann ihrem Geschlecht angleichen kann, wenn sie das Hinterland verlässt.

Io faccio un altro viaggio, verso altre mete. Anaciclín, sempre quattro pasticche al giorno. Fernando si consuma lentamente. Il pene rimpicciolisce, i testicoli si ritirano. I peli diradano, i fianchi si allargano. Fernanda cresce. Pezzo dopo pezzo, gesto su gesto, io dal cielo scendo in terra, un diavolo – uno specchio. Il mio viaggio. (Albuquerque/Jannelli 1994: 57)

9 Zu diesen Erinnerungen, die in den Körper eingeschrieben sind, schreibt Trevisan: „Um estudo de 2005 sugeriu uma curiosa correspondência entre as cicatrizes de automutilação ostentadas pelos travestis das décadas de 1970 e 1980 e as tatuagens ou marcas deixadas por cirurgias e tratamentos estéticos dos jovens travestis dos anos 2000. Aqui, o corpo aparecia como um lugar de escritura, evidência dos esforços e investimentos realizados no sentido de se construir socialmente“ (Trevisan 2018: 385).

Nur in den großen Städten ist die Verfügbarkeit kosmetischer, hormoneller und anatomischer Eingriffe gewährleistet (legale wie illegale). Dabei schwingt andererseits stets auch der Wunsch mit, wieder nach Hause zurückzukehren, sobald der Körper „fertig“ ist, die Migrationsbewegung wird also gewissermaßen zur Flucht vor dem eigenen, als fremdartig empfundenen Körper:

Severina a bombadeira e il dottor Vinicius ebbero con me mani fortunate e per qualche giorno pensai che la mia fuga fosse finita. Mi illusi d'essere arrivata. Duemilacinquecento chilometri, mi ero allontanata abbastanza per tornare. Da Cícera, donna e dichiarata: io, sua figlia, una normalità. (Albuquerque/Jannelli 1994: 61)

Duemilacinquecento chilometri mi separavano da Cícera, Álvaro e Adelaide. Un sospiro lungo, una malinconia. Ricominciai a sognare il gran ritorno: Fernanda, femmina e fortunata. Nel corpo mi sentivo bene, rinata. Ma la fortuna era lontana: in Europa, ormai era chiaro. La via più lunga era la più breve. Per costruire il mio piccolo tesoro, per ritornare a casa. (Albuquerque/Jannelli 1994: 71)

In diesen Zitaten ist auch der Wunsch nach einem erfolgreichen Passing zu erkennen, das Bedürfnis, den Zustand der unentwegten Liminalität, Unfertigkeit und damit letztlich der fortwährenden Schutzlosigkeit zu beenden und nicht mehr fortwährend als fremd- und andersartig wahrgenommen zu werden.

Gleichzeitig gewährleistet ihr diese Fremd- und Andersartigkeit ein Auskommen, das ihren Lebensunterhalt sichert. Hierbei ist es gerade der nichtbinäre Körper in der Transition, für den die Kunden deutlich mehr bezahlen als für einen Körper, der geschlechtlich eindeutig zu lesen ist. In diesem Zusammenhang ist Princesa bezüglich ihres Körpers mit Kundenwünschen konfrontiert, die ebenfalls von Ort zu Ort variieren und indirekt mit der Verfügbarkeit medizinischer Eingriffe zusammenhängen. Wenn es im brasilianischen Hinterland bspw. keine Möglichkeiten zur Hormonbehandlung oder Silikonapplikation gibt, sind die Freier auch eher an Körper gewöhnt, die als männlich oder „männlich effeminiert“ gelesen werden, wohingegen in den großen Städten bereits ein künstlich geformter Körper vorausgesetzt wird – eine Erwartung, die man letztlich bedienen muss, um „konkurrenzfähig“ zu bleiben.¹⁰

Der Körper wird zum Austragungsort von Konflikten um eigene und fremde Erwartungshaltungen, denn die Art und Weise, in der die verschiedenen Körper gelesen, geschrieben und erzählt werden, sind

dynamic processes, socially structured and intersubjective, but – crucially – not always controlled by the subject him/herself. For although the body provides the potential for

10 Vgl. hierzu auch das zweite Langzitat in Sektion 6.

expressing subjective agency, it also poses a limit to that same agency through the perceptive gaze of the other, which can assign meaning and narrative without the knowledge or consent of the subject. (Bond 2018: 3)

In der Tat bestätigt Albuquerque in einem Interview diesen Zusammenhang der körperlichen Veränderungen mit dem eigenen „Marktwert“: „Per i transessuali brasiliani il corpo viene costruito con la preoccupazione di avere bene in vista la parte che richiama di più l'attenzione degli uomini, principalmente degli uomini brasiliani. Questa parte è a bunda, o bumbum, il culo. Se hai un bel culo allora va bene!“ (Albuquerque/Jannelli 1994: 110).

5. Körperliche Performanz und neoliberales Wachstumsnarrativ

Die Performativität eines nicht-binären Körpers ist in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung, kommuniziert sie doch sehr stark mit nationalen Narrativen von Gender. Trans*/Transmigration bringt zudem einen wiederholten Wechsel dieser Narrative mit sich.¹¹ Dabei kann sich der migrierende Körper einerseits an bestimmte Erwartungen anpassen und somit das vorherrschende Narrativ bedienen, wie dies beispielsweise bei Princesa der Fall ist, wenn sie ihren Körper den Kundenwünschen entsprechend formt.¹² Andererseits kann der migrierende, als fremdartig wahrgenommene Körper diese Narrative jedoch auch unterlaufen und in Frage stellen.

I thus conclude that modes of physical exercise, food consumption, cosmetic enhancement and fashion choices can all be ways to control one's body image, and to write oneself into a chosen narrative (cultural, social, national) as well as to operate modes of resistance to those same narratives. (Bond 2018: 23)

Dieses Infragestellen der Narrative ist im Falle Princesas jedoch keineswegs ein revolutionärer oder widerständiger Akt. Vielmehr wird ihr Ziel eines erfolgreichen Passings dadurch unterwandert, dass ihr Körper *von außen* als merkwürdig und andersartig wahrgenommen wird. Teilweise wird ihr Körper von außen sogar als eine bewusste Provokation gelesen, die mit roher Gewalt beantwortet wird (Albuquerque/Jannelli 1994: 79; 81; 90). Eine Gewalt, die mit einer ausgeprägten sexualisierten Symbolik einhergeht und klar auf subversive körperliche

11 „[T]rans* bodies, in their fragmented, unfinished, broken-beyond repair forms, remind all of us that the body is always under construction“ (Halberstam 2018: 135).

12 Übrigens nicht nur ihren Körper, sondern auch ihren Kleidungsstil, vgl. Albuquerque/Jannelli 1994: 125.

Praktiken abzielt. „To write oneself into a chosen narrative“ (Bond 2018: 23) ist in diesem Fall keine freie Entscheidung, sondern eine schiere Überlebensstrategie.

Zollino bietet eine kurze Erklärung dafür, warum die Subversion gesellschaftlicher Normen im Kontext von Sexarbeit ein derart starkes Unbehagen verursacht: „Ma chi è e cosa fa la puttana? E soprattutto, perché fa così tanta paura? La puttana è colei che rompe le regole, [...] è l'outsider, distrugge la sacralità del corpo e della sessualità femminile, irrompe fisicamente e simbolicamente nello spazio pubblico“ (Zollino 2021: 39).¹³ In der Tat lebt und arbeitet Princesa nicht ausschließlich in der Peripherie, sondern immer wieder auch mitten im Stadtzentrum oder in sog. gutbürgerlichen Vierteln.

Der *migratorische* Akt eines nicht-binären Körpers schließlich, kann jedoch in der Tat als politischer Akt verstanden werden, denn mit der Transition und der Transmigration entziehen sich die betreffenden Personen auf vielfältige Art und Weise staatlicher Regulierung. Dies betrifft sowohl das transgressive Überschreiten einer binären Geschlechterordnung (und vermeintlich biologischer Grenzen) als auch das transgressive Überschreiten von Staatsgrenzen als in der Illegalität (aber nicht in der Peripherie!) lebende Migrant*innen. Der gezähmte Körper moderner Biopolitik bleibt hier in ständigem Wandel, in einer fortwährenden Liminalität. Diese Performativität kann zwar einerseits als subversiver Akt verstanden werden, gewinnt jedoch andererseits im Zusammenhang mit neoliberalen Aspekten der Sexarbeit noch eine zusätzliche Dimension.

Der Körper als Dispositiv unterliegt im Falle globaler Sexarbeit in besonderer Weise marktwirtschaftlichen Interessen. An dieser Stelle sei nochmals betont, dass im vorliegenden Fall Sexarbeit nicht als feministische Befreiung oder patriarchale Unterdrückung gedeutet werden soll, sondern als Erwerbsarbeit, da mittels dieser Perspektivierung veränderte Unterdrückungs- und Abhängigkeitsverhältnisse zu Tage treten. Der Körper im modernen Kapitalismus untersteht Verkaufslögen und einem machtvollen neoliberalen Wachstumsnarrativ, mit der häufig propagierten Ansicht, dass für wirtschaftlichen Erfolg in erster Linie Eigenverantwortung und eine Kommodifizierung persönlich-intimer Lebensbereiche (inklusive des Körpers) nötig seien. Dies setzt mitunter ausbeuterische und vor allem auch selbstausbeuterische Mechanismen in Gang, die schließlich dazu führen, dass dem eigenen Körper immer mehr abverlangt wird, um die Arbeitsleistung und den daraus generierten Profit weiter zu steigern bzw. – und

13 Im Falle einer trans* Person ist dieser Effekt noch stärker ausgeprägt, da nicht nur die patriarchale Vorstellung von weiblicher Sexualität hinterfragt wird, sondern die binäre patriarchale Geschlechterordnung als Ganzes.

dies gilt vor allem im Falle globaler Migrationsbewegungen – ein Überleben am Existenzminimum überhaupt erst zu sichern.

Der Roman *Princesa* zeigt eindrücklich die komplexe Symbolik des transmigrationistischen Körpers. Auf einer ersten Ebene ist der Körper als Ort performativer Identitätskonstruktion in der Lage, „to surprise, subvert and extend existing frameworks and norms“ (Bond 2018: 12). Auf einer zweiten Ebene muss er in einem neoliberalen System „performen“, was ihn zu einem Werkzeug für die Existenzsicherung macht. Gleichzeitig fungiert der Körper als Werkzeug zur Generierung von monetärem Gewinn, womit die Erfüllung individueller Träume gewährleistet werden kann. Schließlich steht er aber auch als unüberwindbares Hindernis der finalen Erfüllung dieser Träume im Weg, wenn es nämlich darum geht, sich in die Mehrheitsnarrative einzuschreiben.

6. Das Dispositiv der Nacht

Die unterschiedlichen Arten körperlicher Performanz zeigen sich in Albuquerques Roman sehr deutlich auch in den unterschiedlichen Beschreibungen von Tag und Nacht. Während *Princesa* bei Tag darum bemüht ist, ihren Körper in eine bestehende Geschlechterordnung einzuschreiben, setzt sie ihn bei Nacht ein, um Kundenwünsche zu befriedigen und somit ihr Überleben und weitere körperliche Veränderungen zu finanzieren.

Di giorno non giravo tanto, solo per lo shopping. Andavo sola, passeggiavo per corso Buenos Aires. Acquistavo doppio. Minigonne elasticizzate e body neri per la notte. Jeans e gonne lunghe per il giorno. Nelle boutique compravo anche su suggerimento dei clienti. Per uno che veniva con me solo se vestivo tutta in nero, e per un altro che mi desiderava con una veste lunga e indiana. Uscivo dalla pensione anche per mangiare. Spaghetti alla bolognese, filetto e tortellini divennero subito le mie passioni. Ma lo erano anche i ristoranti thailandesi e cinesi che ogni tanto frequentavo. Sempre rigorosamente sola, lontana dalle altre e dai problemi. Ero quasi una suocera. Ma se devo essere sincera, il più delle volte, il giorno si risolveva in una brevissima passeggiatina. Per un pezzo di pizza, per un calzone da mangiare in una squallida tavola calda due portoni affianco. Ero sempre sola. Facevo shopping, per la parola di un commesso che mi scaldava il cuore. (Albuquerque/Jannelli 1994: 86)

In der Konstruktion ihrer Geschlechtsidentität unterliegt *Princesa* einem *male gaze*, der als entscheidend wahrgenommen wird, wenn es darum geht, die Kohärenz eben jener Identität zu bestätigen (Bond 2018: 94).¹⁴ Damit wird *Princesas*

14 Tatsächlich weist schon Foucault darauf hin, dass der menschliche Körper für jeden einzelnen eine unerreichbare Utopie bleiben muss, da er stets nur von außen als

embodiment zu einem intersubjektiven, performativen Akt: „Princesa is a joint performative construction between Fernando, Fernanda and those others who perceive and accept her as she decides to self-present“ (Bond 2018: 95). Dieser performative Akt wird im Zitat beispielsweise anhand der erwähnten Kleiderkäufe deutlich, die dazu bestimmt sind, Kundenwünsche zu bedienen. Deutlich unterschieden wird hierbei zwischen der Kleidung bei Tag und jener bei Nacht.¹⁵

Die Nacht ist im Roman ganz klar mit Princesas Erwerbstätigkeit verknüpft, sie wird nutzbar gemacht, um ein Einkommen zu generieren. Während die Ich-Erzählerin bei Tag versucht, eine Dame zu sein, als liebe- und sorgenvolle Haus- und Ehefrau zu leben (tatsächlich führt sie kurzzeitig eine geradezu heteronormative Paarbeziehung mit einem (verheirateten!) italienischen Mann – der Film von Henrique Goldmann stellt diesen Aspekt besonders deutlich heraus) und eine eindeutige geschlechtliche Zuschreibung anstrebt, sieht sie sich bei Nacht viel stärker einem von außen kommenden Erwartungsdruck ausgesetzt. Dieser Erwartungsdruck bestimmt nicht nur ihre Kleidung oder die sexuellen Praktiken, sondern auch die Anatomie ihres Körpers, da ein operierter Körper, den Princesa eigentlich anstrebt, von den Freiern weniger begehrt wird als ein transgeschlechtlicher Körper, der sich einer uneindeutigen Lesart entzieht.

Dopo essere arrivata dove ero arrivata, anche se il mio corpo era cambiato, la difficoltà rimaneva sempre la stessa. Per vivere dovevo prostituirmi. Altrimenti come fare per l'affitto, per mangiare, per i vestiti o per tutte le altre cose? Ho iniziato a prostituirmi dieci anni fa. Sono cose che accadono anche nella vita di una donna normale. Per non dipendere da nessuno, per vivere a modo mio. Comunque, a me piace vivere così. Di notte mi vedono tutti. Se come puttana voglio guadagnare un po' di soldi in più devo esporre il mio corpo. Ma solo di notte, solo nella zona dove vado per quel tipo di lavoro. La sera, o di notte, quando non lavoro, invece, mi piace vestire come una signora sposata. Anche se non ho un marito, mi sono sempre comportata così. Di giorno non sono mai andata in giro vestita come una puttana; a me fa schifo una donna che si comporta da puttana davanti a tutta la gente, davanti ai bambini o alle persone anziane. Di giorno si deve avere un po' di rispetto per se stessi. Io non ho mai fatto lo spogliarello di giorno, a meno che non fossi in spiaggia. Di notte sì, l'ho fatto per quei clienti che altrimenti non sarebbero venuti con me; per non perdere ogni notte tre o quattro clienti che, al minimo, mi rendevano duecento o trecentomila lire. Con lo spogliarello i clienti avevano soddisfazione, io i soldi. Ero obbligata a farlo. Sul marciapiede stavo in mezzo agli altri trans,

einheitlich wahrgenommen werden kann, für seine jeweiligen Träger*innen erscheint er aufgrund zahlreicher blinder Flecken stets fragmentiert (vgl. Foucault 2013).

15 Beispielsweise ist ihre Kleidung zu dünn für die nächtlichen Temperaturen – ihre Funktion besteht nicht darin, zu wärmen, sondern darin, für die angebotenen Dienstleistungen zu werben.

alle puttane, ai froci, insomma, in mezzo a uomini di tutti i tipi. Se mi fossi vergognata gli altri trans mi avrebbero preso il cliente. Non era facile, c'era la concorrenza. Quando non c'era concorrenza lavoravo anche vestita normalmente. Insomma, di notte facevo la puttana. Ma negli ambienti dove giravo di giorno ero una signora ed ero sempre rispettata. (Albuquerque/Jannelli 1994: 109–110)

Die Nacht wird folglich zum Austragungsort zahlreicher Anpassungszwänge, die im Zusammenhang mit Sexarbeit als globalisierter Sphäre neoliberaler Ausbeutungsverhältnisse stehen. Princessa agiert darin nicht als Individuum, sondern als Element eines Systems, ihre Entscheidung, wie sie sich bei Nacht kleidet, wie sie sich verhält und wie ihr Körper auszusehen hat, hängen nicht mehr allein von ihr ab, sondern sind eingeschrieben in komplexe Machtverhältnisse, mit denen sie in ein dialogisches Verhältnis tritt. Dialogisch ist dieses Verhältnis deshalb, weil die männlichen Klienten über ihr Aussehen und über die sexuellen Praktiken entscheiden und somit Macht auf die Protagonistin ausüben; sie selbst legt allerdings einen Preis fest und entscheidet relativ eigenverantwortlich, wann, wo und mit wem sie in ein Geschäftsverhältnis tritt.

Der von Gloria Anzaldúa pointiert beschriebene (reduzierte) Entscheidungsspielraum lateinamerikanischer Frauen, entweder Nonne, Prostituierte oder Mutter zu sein (vgl. Anzaldúa 2015: 39), kommt bei Princessa besonders deutlich zum Vorschein. Das damenhafte Auftreten bei Tag muss sie bei Nacht ablegen, um ihr Leben in der Illegalität zu finanzieren. Die Deutungshoheit darüber, welche der Rollen ihre Persönlichkeit und Identität langfristig bestimmt, liegt zunächst noch bei der Protagonistin: Immer wieder stellt der Tag einen wichtigen Gegenpol zur Nacht dar, den sie nutzt, um zu einem selbstbestimmten Identitätsentwurf zurückzukehren, um sich ihrer selbst gewahr/gewiss zu werden und die Rolle zu leben, die sie langfristig einnehmen möchte, nämlich die einer ehrenwerten (Ehe-)Frau.

Zunächst wirkt es so, als habe sie über beide Welten die Kontrolle, selbst bei Nacht verliert sie nicht die Orientierung, wie ein Zitat über Recife deutlich macht: „Conosco la città, giro di notte. È buio, eppure vedo linee e confini da non oltrepassare. Bordeggio e scanso territori pericolosi. Scopro percorsi e nascondigli. So dove camminare“ (Albuquerque/Jannelli 1994: 40). Im Verlauf ihrer Lebensgeschichte und zahlreicher Migrationen beginnen Tag und Nacht allerdings zunehmend zu verschmelzen, die Trennung, die mit aller Kraft vorgenommen wurde, kann immer weniger aufrecht erhalten werden:

Ancora un'altra striscia, la notte mi scappava. All'Eur, sulla Colombo, non mi accorsi nemmeno che s'era fatto giorno. Mi ritrovai puttana in mezzo a tanta gente, la luce del sole che svelava lo sconquasso. La disfatta, dopo tanti corpi addosso. La mezza pelliccia di finto leopardo presa all'Upim dell'Esquilino mi inchiodava come un riflettore acceso

sul protagonista: un clown, una puzza di piscio a colazione. Erano le sette del mattino, mi ritrovai in mezzo a tute d'operai, studenti e donne di servizio che andavano nelle ville a fare pulizia. Tutti andavano al lavoro, dignitosamente. Non c'era un taxi a pagarlo oro, sprofondai nella vergogna. Io, che di giorno ero una signora, confusa con le maledette. Con quelle che dopo la nottata insistono intorno alla stazione. Sfatte, il trucco liquefatto che gli sbrodola sul viso. Entrano e escono dalle pensioni, non si danno pace. Trafficano, la barba che rispunta. Cercano coca ed eroina, le pagine sbagliate. Sono sempre fuori posto. Per questo dalla pensione uscivo poco, dal lavoro rientravo sempre che era ancora buio. Ma quella notte m'era scappata. Sull'autobus tutti mi guardavano, sentii gli occhi di mia madre addosso. (Albuquerque/Jannelli 1994: 99–100)

Allmählich gewinnt die Nacht die Überhand und die Grenzen, von denen sie in Recife noch wusste, dass sie sie besser nicht übertreten sollte, sind längst überschritten. Ihr Körper wird zum Wegwerf-Produkt einer Konsumgesellschaft und wird verbraucht in einem ständigen Wechsel aus Verlangen, einmaliger Benutzung und anschließendem Desinteresse. Ihr Drogenkonsum steigt, ihre täglichen Spaziergänge durch die Fußgängerzone „as attempts to appropriate space“ (Gandolfi 2010: 86) hören auf und ihre Entscheidungshoheit darüber, mit wem sie in welches Geschäftsverhältnis treten will, erlischt.

Tatsächlich ist es die Nacht selbst, nicht allein die Sexarbeit, die hier als Dispositiv wirkt und Princesa in einen gesteigerten Drogenkonsum und letztlich in einen fortschreitenden körperlichen Verfall treibt: Um gegen die Müdigkeit und die nächtliche Kälte anzukämpfen, greift die Ich-Erzählerin vermehrt zu Drogen. Durch den damit verbundenen Kontrollverlust löst sich die künstlich geschaffene Trennung zwischen Tag und Nacht zunehmend auf, was auch mit ihrer räumlichen Verortung in Europa zusammenhängt. Während sie sich in Brasilien noch mit Alkohol behelfen konnte, um die Begleiterscheinungen ihrer Tätigkeit zu betäuben, sind die europäischen Nächte deutlich kälter und verlangen härtere Substanzen. Mit dem Heroin hält auch die Nacht Einzug in Princesas Leben, beides ist unmittelbar an ihre Migration nach Europa geknüpft: „L'Europa è spenta, io brancolo nel buio. Non so più che voglio, perché lo faccio. Non fa più giorno, non so più chi sono“ (Albuquerque/Jannelli 1994: 101).

7. Schluss

Im Kontext globaler Sexarbeit sind Körper und Nacht die Austragungsorte komplexer Machtverhältnisse: Staatliche Regulierungsmacht drängt Princesa in die Prostitution (und damit in die Nacht), die dort geltenden Kundeninteressen und die darauf basierende Nachfrage drängen sie in einen Travesti-Körper, beidem kann sie sich kaum entziehen. Aufgrund der doppelten Illegalität nicht-regulierter Immigration einerseits und dem grundsätzlichen Verbot von Prostitution

andererseits, findet globale Sexarbeit hauptsächlich bei Nacht statt. Während *Princesa* bei Tag eine Dame sein kann, ist sie bei Nacht eine Hure. Diese Trennung ist für sie unerlässlich, um die Hoffnung auf ein geordnetes und geregeltes Leben nicht ganz aufzugeben. Gleichzeitig wirkt sich ihre nächtliche Tätigkeit auf ihre Geschlechtsidentität aus: Frau oder Travesti? Während die nächtlichen Kunden den nichtbinären Körper bevorzugen, versucht die Protagonistin bei Tag ein Leben als Haus- und Ehefrau zu führen – obschon die Beziehung, die sie zu einem italienischen Mann pflegt, stets nur eine Affäre bleibt. Letzteres wird außerdem dadurch verunmöglicht, dass sie einerseits als Brasilianerin in Europa über keine gültigen Papiere verfügt und ihr andererseits als trans* Frau keinerlei Möglichkeiten eingeräumt werden, ihre Transition weiter voranzutreiben oder gar abzuschließen.

Laura Gandolfi beschreibt den Roman *Princesa* als ein Beispiel für die Möglichkeit eines *third space* aus Geographie, Gender und Narration, „as a place of encounters, both successful and failed, between Brazil and Italy, between feminine and masculine, and between testimony, autobiography and novel“ (Gandolfi 2010: 78).¹⁶ Wie bereits deutlich wurde, sollte dieser Aufzählung auch das Aufeinandertreffen und zunehmende Ineinanderfließen von Tag und Nacht zur Seite gestellt werden, das in enger Verbindung mit den Migrationsbewegungen im Kontext globaler Sexarbeit steht. Es ist jedoch kein Zwielflicht im Sinne einer liminalen Übergangszone, das hier entsteht, sondern tiefe und finstere Nacht. Obwohl ihr Ziel der Tag war und ein eindeutig als weiblich zu lesender Körper, ist sie immer wieder auf die beiden machtvollen Dispositive Körper und Nacht zurückgeworfen, um im Konkurrenzdruck globaler Sexarbeit erfolgreich zu performen.

Erst im Gefängnis findet die Autorin einen Weg, sich ihrer Selbst wieder stärker gewahr zu werden und eine Deutungshoheit zurückzugewinnen, die sie zunehmend verloren hatte, nämlich das (literarische) Schreiben. Im Schreiben findet sie zu einem kohärenten Identitätsentwurf, Jannelli beschreibt es als „*medicina: scrivere per tenersi insieme, per resistere all'azione devastante della reclusione, per non dimenticare di essere nati liberi*“ (Albuquerque/Jannelli 1994: 7).

16 Gandolfi geht in ihrem Text v.a. auf die hybride Textsorte ein, die Entstehungsgeschichte des Textes und den Akt des Übersetzens als ein „Über-Setzen“, einen Übergang von einem Ort zu einem anderen.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. 2006. *Che cos'è un dispositivo?*, Milano: nottetempo.
- Anzaldúa, Gloria. 2015. *Borderlands – La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute.
- Bassetti, Emma. 2019. „Integration Challenges Faced by Transgender Refugees in Italy“, in: Güler, Arzu et al. (Hg.), *LGBTI Asylum Seekers and Refugees from a Legal and Political Perspective*, Basel: Springer Nature: 337–348.
- Beauchamp, Toby. 2016. „When things don't add up. Transgender Bodies and the Mobile Borders of Biometrics“, in: Sarah Tobias/Yolanda Martinez San Miguel (Hg.), *Trans Studies. The Challenge to Hetero/Homo Normativities*, New Brunswick: Rutgers University Press: 103–112.
- Bond, Emma. 2018. *Writing Migration through the Body*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Farias de Albuquerque, Fernanda/Jannelli, Maurizio. 1994. *Princesa*, Roma: Sensibili alle foglie.
- Foucault, Michel. 2013. *Die Heterotopien – Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Gandolfi, Laura. 2010. „Princesa. The Textual Space between Translation and Divergence“, in: American Portuguese Studies Association (Hg.), *ellipsis. Journal of Lusophone Studies* 8: 75–90.
- Halberstam, Jack. 2018. *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, Oakland: University of California Press.
- Miranda Marchini, Luciana. 2019. „Princesa. Um corpo (trans)escrito“, in: Juliana Berlim/Jorge Marques (Hg.), *Literaturas trans. Estudo de literatura sobre personagens trans*, Rio de Janeiro: Oficina: 155–195.
- Trevisan, João Silverio. 2018. „Travestis tipo exportação“, in: Ders.: *Devassos no paraíso. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, Rio de Janeiro: Objetiva: 382–389.
- Zollino, Giulia. 2021. *Sex Work is Work*, Torino: Eris.

Internet-Ressourcen

- De André, Fabrizio. 1996. „Princesa“, in: <https://www.youtube.com/watch?v=uagxRhVtzIU> [17.10.2022].
- Università di Roma Tre. 2014. „Princesa 2.0“, in: <http://www.princesa20.it/> [17.10.2022].

Filmographie

Goldman, Henrique. 2001. *Princesa. Amore puro, amore trans*. Italien: Elleu Multimedia.

Philipp Seidel

Freie Universität Berlin

Orgia(s) sob o sol: Os diários brasileiros de Tulio Carella

“Tolle lege, tolle lege.”

Santo Agostinho, Confessiones, 8.3.

O diário é, num primeiro momento, um texto íntimo e pessoal, dirigido a ninguém a não ser a pessoa que o escreve e um interlocutor imaginário. Ele serve, por um lado, para registrar os acontecimentos cotidianos durante um determinado período da vida. Por outro lado, um diário vai muito além do simples registro de recordações; é o lugar onde também pensamentos e sentimentos podem ser descritos. O próprio ato de escrever ajuda a organizar as experiências e emoções e, dessa maneira, a processar o que se vivenciou. Como o diário não tem um público leitor, caracteriza-se por uma grande liberdade da forma, não existem restrições para a sua redação – habitualmente na primeira pessoa – e o conteúdo não está sujeito a nenhum tipo de (auto)censura. Pertence, assim, ao gênero da autobiografia, mesmo que seja para uso privado, pois apresenta a vida da persona que o escreve em ordem cronológica. Ao mesmo tempo, trata-se de um espaço protegido onde é possível expressar pensamentos e sentimentos mais íntimos que normalmente não se ousa contar a ninguém por serem vergonhosos ou até mesmo perigosos – o diário é o lugar ideal para as *confissões*.¹

1 Embora não se trate de um diário, a palavra *Confissões* – *Confessiones* em latim – inevitavelmente evoca uma das primeiras e mais conhecidas autobiografias do mundo ocidental, o livro de Agostinho de Hipona com o mesmo título, escrito entre 397 e 400, que conta a história de sua vida antes de se converter ao cristianismo. A epígrafe se refere ao momento quando Agostinho – em crise espiritual – escuta essa exclamação que literalmente significa “pegue e leia” e ele pega a Bíblia, lê e encontra no livro sua revelação. Aliás, há outro livro moderno com o mesmo título, *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, como primeiro exemplo de uma biografia de um sujeito moderno. Na introdução ao livro de Carella, Álvaro Machado também oferece algumas reflexões sobre o gênero do diário (Machado 2011: 7–8).

Um exemplo interessante e até recentemente pouco conhecido são os diários de Tulio Carella (1912–1979), escritor, dramaturgo, crítico e diretor argentino que viveu durante mais de um ano no nordeste do Brasil. Neles, ele descreve sua vida de professor de Interpretação na escola de Belas Artes da então Universidade do Recife, hoje Universidade Federal de Pernambuco (Machado 2018: 262), e suas experiências como estrangeiro na cidade tropical – “cidade que o tomou de assalto pela via sensoria” (Machado 2018: 266) – ao princípio dos anos 1960. Os diários foram escritos no espanhol nativo do autor e depois reelaborados para publicação. Esta versão em livro foi posteriormente traduzida ao português por Hermilo Borba Filho e lançada numa primeira edição em 1968 sob o título *Orgia. Diário primeiro* e logo reeditada em 2011 como *Orgia. Os diários de Tulio Carella, Recife, 1960*². Na Argentina, o livro não foi publicado até hoje e a versão original em espanhol foi perdida, de modo que apenas a tradução está disponível atualmente, outro ponto a ser abordado.

Antes de analisar a obra em si, vale a pena dar uma olhada na trajetória de Carella, especialmente porque o autor – após seus sucessos iniciais nas décadas de 1940 e 50 – foi quase esquecido na (ou deliberadamente apagado da) historiografia literária argentina.

I

Ítalo Tulio Carella nasceu em 1912 em Mercedes, província de Buenos Aires, na Argentina, em uma família com raízes italianas. Depois da escola, estudou química, mas logo decidiu seguir sua verdadeira paixão – as belas artes, especialmente música, desenho e teatro. Começou a publicar crônicas e críticas de temas cinematográficos em diversos jornais argentinos e escreveu suas primeiras peças de teatro, além de poesia e ensaios. Em 1940 teve um grande sucesso como dramaturgo com a sua obra *Don Basilio mal casado* e os ensaios *Tango, mito y esencia* (1956) e *El sainete criollo* (1957) continuam sendo referências fundamentais sobre os respectivos temas da cultura nacional argentina.³ Com esses trabalhos, Carella ganhou certa notoriedade no meio intelectual e artístico de

2 É com essa segunda edição que se trabalhará a seguir.

3 Lucas Mertehikian destaca acertadamente como a atitude de Carella em relação à cultura nacional muda: assim como os dois ensaios mencionados estão fortemente preocupados com questões de cultura nacional, o que acaba se refletindo na tradicional viagem à Europa, sua visão sobre esse assunto muda depois. No mais tardar com a estada no Brasil, uma perspectiva mais latino-americana vem à tona (Mertehikian 2015: 81).

Buenos Aires e além. Em 1956, empreendeu uma viagem à tão almejada Europa, da qual retornou bastante decepcionado.⁴ Essas experiências deram origem ao livro *Cuaderno del delirio* (1959), uma espécie de diário de viagem, no qual ele descreve sua viagem de volta ao Brasil, começando pelo último dia em Paris antes de partir para a Espanha e embarcar para Buenos Aires. O delírio, que dá nome à obra, refere-se ao estado febril e delirante do autor-protagonista durante a sua viagem, razão pela qual o ambiente se mistura com sua imaginação e Carella não consegue distinguir entre eles. Esse estado pode ser interpretado como um presságio de sua viagem ao Brasil e do livro resultante, *Orgia*.⁵ A obra obteve a “Faja de Honor” da Sociedade Argentina de Escritores em 1959.

Devido a esses reconhecimentos, Carella recebeu uma oferta no final da década de 1950 para ir ao Recife, Pernambuco, para assumir uma cadeira de teatro na escola de Belas Artes do Recife. O conhecido poeta e dramaturgo Ariano Suassuna e – o que viria a ser particularmente significativo – Hermilo Borba Filho – advogado e, ao mesmo tempo, uma das pessoas mais influentes e inovadoras no cenário teatral pernambucano – tiveram um papel decisivo em sua nomeação. Durante o processo de seleção, eles estavam deliberadamente buscando personalidades conhecidas internacionalmente para esse cargo, que trariam novos métodos e abordagens para o treinamento de atores e profissionais de teatro no Nordeste. Carella aceitou a oferta também porque a situação em Buenos Aires estava se tornando cada vez mais instável e seu trabalho enfrentava crescentes críticas de seus colegas.⁶ Finalmente viajou ao Recife em 1960, aos 47

4 No imaginário argentino, uma viagem à Europa era quase obrigatória para as pessoas intelectuais – um “viaje consagradorio de los escritores argentinos a Europa” nas palavras de Mertehikian (2016: 116). Portanto, o fator decisivo não era a viagem em si, mas o fato de poder relatá-la após o retorno.

5 É interessante nesse contexto, como observa Mertehikian, que essa passagem também muda seu ponto de vista sobre a homossexualidade. Enquanto antes ele defendia a cultura nacional contra possíveis influências homossexuais – rejeitando a origem do *tango* como sendo dançado por dois homens –, aqui ele até concede a ela um papel central na figura tão emblemática do *gaúcho* em *Dom Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (Mertehikian 2016: 120–122).

6 Explica o narrador: “*Também não posso negar que estou cansado dos meus compatriotas, da instabilidade política e social que me perturbam mais do que quero confessar. Não faz muito tempo, certa jornalista, ao comentar uma de minhas obras, deduziu que eu apresentava alarmantes sintomas de amolecimento cerebral. É uma filha da puta ignorante metida a crítico*” (Carella 2011: 34, ênfase no original). Para uma visão detalhada da exclusão de Carella do campo intelectual, cf. Machado 2020.

anos de idade. Embora não fosse sua primeira viagem ao Brasil, ele logo percebeu que o nordeste do país era muito diferente do sul que já conhecia. Inicialmente, ele fez a viagem sozinho, planejando trazer sua esposa, com quem Carella estava casado há quase 30 anos, após um período de aclimação. Como ficará evidente, isso não aconteceu por diversos motivos. Sem antecipar tudo, basta mencionar aqui que Carella viu-se obrigado a deixar o país depois de ser preso por oito dias sob falsas acusações e retornou a Buenos Aires no início de 1962. Após outra fase intensa e produtiva de escrita, durante a qual publicou mais seis obras – incluindo a discutida aqui – ele finalmente se retirou completamente dos olhos do público em 1969 e morreu dez anos depois de insuficiência cardíaca em Buenos Aires, em 1979.

II

Na primavera de 1960, Tulio Carella finalmente inicia sua aventura no Nordeste do Brasil onde viverá por mais de dois anos. Durante todo esse tempo, ele mantém seu diário no qual anota todas as suas experiências, hábito que cultiva desde os 25 anos de idade, como explica a instância narrativa:

Aos 25 anos começou seu diário em forma de cartas a um correspondente imaginário. Interrompeu esse epistolário, até que decidiu escrever um diário simples e objetivo uma espécie de memorando que seria útil para recordar fatos e pessoas. O tédio e o ócio alargaram às vezes essas páginas. E assim encheu muitos cadernos com tolices ou acontecimentos importantes, embora ninguém jamais possa dizer o que será importante dentro de cem anos. (Carella 2011: 67)

Nesse trecho, percebe-se à primeira vista que, embora o subtítulo do livro – *Os diários de Tulio Carella*, – sugira algo diferente, não se trata exclusivamente de anotações dos diários em primeira pessoa. Para a publicação, Carella reelabora os diários, acrescentando uma instância narrativa, dessa vez em terceira pessoa, aos relatos das entradas. Esta segunda voz onisciente enquadra a ação, comentando-a e completando-a, e ao mesmo tempo serve não apenas como um meio de ficcionalização, mas também cria uma distância entre o *eu* autodiegético do protagonista e o *ele* heterodiegético do narrador/autor. No texto, essas duas instâncias narrativas são distinguidas tipograficamente: uma, a dos registros do diário, é colocada em redondo, a outra em itálico.⁷ Simultaneamente, isso dá ao

7 As citações são, portanto, reproduzidas em itálico ou em redondo respetivamente, conforme aparecem no texto para marcar as diferentes instâncias narrativas.

narrador a oportunidade de refletir sobre o processo de escrever o diário em um nível metanarrativo, conforme exposto na citação a seguir:

Nunca procurou as razões por que escreve esse diário. Sabe muito bem que os motivos de qualquer ato nunca são devidos a uma só causa. Há, sem dúvida, um egoísmo inicial, somando-se a isto o desejo de não perder a recordação de tantas coisas que se esquecem com o correr das semanas. Considera-o, além disto, como uma prática do escrever que poderia dar maior influência ao seu estilo; é um desafio que limpa sua alma de sujeiras; confessa-se em seus cadernos com uma crueza que às vezes é obscena e outra, cândida. [...] é também um modo prático de analisar suas emoções, seus sentimentos. (Carella 2011: 66–67)

O narrador não está apenas ciente do que significa manter um diário ao se referir explicitamente à possibilidade de confissão, com a função catártica desempenhando um papel de destaque. E mais, ele descreve a maneira como essa escrita toma forma – isto é com toda a “crueza”. Mesmo que “*Orgia*, desde o título, já remet[a] para uma dimensão explicitamente erótica” (Mendonça 2020: 89, ênfase no original), quem lê o texto ainda não tem ideia dessas “sujeiras” que estão por vir. Deste modo, cria-se, um “hibridismo entre narrativa confessional e ensaio sócio-etnográfico” (Machado 2018: 264).

O texto reelaborado e, desse modo, ficcionalizado em espanhol já não está disponível, como foi comentado acima; dispõe-se apenas da tradução de Hermilo Borba Filho, o principal responsável pela vinda de Carella ao Recife, que se tornaria um de seus únicos contatos mais próximos entre os colegas da universidade no Recife. Esse fato é significativo por várias razões ao abordar o texto: por um lado, porque ele próprio aparece repetidamente no texto como um personagem sob o pseudônimo de Hermindo Barba Robles, mas, por outro lado, também porque foi ele quem, como tradutor, deu ao texto a forma conhecida hoje, com todas as implicações associadas em termos de autoria, autenticidade, apropriação, mas também de transgressão, como resume Severino Albuquerque:

Absent the Spanish manuscript, does the Portuguese translation become the book's de facto original? Is a text written in Portuguese part of the Hispanophone canon if the text is a translation of the Spanish original? And, conversely, is a text written in a language other than Portuguese part of the Lusophone canon? How are we to refer to this limbo-like, undefined translinguistic state of affairs? Is translation a condition of possibility here, and if so, is it at the same time a limitation of transnational communication? (Albuquerque 2019: 191)

Essa tensão, na qual as fronteiras entre autor e tradutor, mas também entre as áreas linguísticas e culturais – às vezes bastante separadas – da América Hispânica e do Brasil, são ultrapassadas ou quase dissolvidas, é de particular impor-

tância para esse texto que pertence ao gênero autoficcional (e confessional) dos diários. No entanto, o fato de o nome real do autor não aparecer na obra em si ressalta mais uma vez a ficcionalização dos diários na forma presente do livro; o protagonista recebe o pseudônimo de Lúcio Ginarte e é caracterizado da seguinte maneira:

Lúcio Ginarte é um indivíduo contraditório. Tem uma austera formação católica, uma mentalidade de puritano para os outros, e uma insaciável curiosidade intelectual. Apaixonou-se pela questão do destino durante toda a sua vida. (Carella 2011: 33)

III

O primeiro dos oito capítulos começa com uma curiosa cena; na véspera de sua partida, Lúcio e sua mulher Êlida convidam duas videntes para perguntar-lhes sobre seu futuro no Brasil, pois Lúcio está duvidando da sua decisão. Camélia, a primeira vidente, “entra[ndo] em contato com as forças do além” (Carella 2011: 31), profere um longo, curioso monólogo no qual elogia o grande futuro do continente pan-latino-americano. Insatisfeito com a fala pouco concreta, decide consultar outra vidente, Fausta, que dá uma profecia curta, mas acertada: “*Eu o vi num grande salão, rodeado de alunos. Depois, numa casinha com janelas de grades, perto do mar, um mar onde há tubarões*” (Carella 2011: 35). Só é possível, porém, entender corretamente essa alusão ao dramático fim do autor no Brasil com a ajuda dos paratextos, já que os eventos aos quais se refere – a prisão de oito dias na ilha de Fernando de Noronha – não são tematizados no próprio livro. Depois de uma noite curta e sem dormir e de uma despedida ainda mais curta e rápida de sua esposa, começa a viagem de Lúcio para o Brasil. É interessante observar que a partida iminente o perturba, não só questiona a decisão de aceitar o cargo oferecido, mas também seu relacionamento; apesar da “*profunda ternura*” (Carella 2011: 37) como base e a “*calma rotina*” (Carella 2011: 36) de 30 anos juntos, ele sente a necessidade de uma separação, o que quase inevitavelmente significa mudanças: “*Enquanto puderam, fugiram da realidade. A realidade: a viagem, a solidão, a incerteza, a quase certeza de que entre eles se interporão corpos ou afetos novos, diferentes*” (Carella 2011: 36).

O narrador heterodiegético descreve a viagem em si de forma bastante detalhada, dando um espaço considerável aos eventos durante as várias paradas para enfatizar o processo de desterritorialização e reterritorialização: “*Lúcio Ginarte afasta todo o contato com a realidade atual, assim como com a realidade passada. É como se sáísse de um casulo – ou como se entrasse num casulo*” (Carella 2011: 38). Com a primeira parada em Porto Alegre, pisando no solo brasileiro,

ele atravessa não apenas uma fronteira territorial, mas também emocional e pouco depois corporal, é uma mudança quase imediata:

Seu humor mudou. Reconforta-o o sol forte que ilumina as portas. A terra e os morenos que viu dão-lhe a sensação de já estar em outro país. [...] Como é que temia a viagem? Este é o Brasil, país [!] da brasa que arde com um fogo maravilhoso e perdurável. Aqui se desenvolvem as Potências do Fogo, com seu duplo aspecto destruidor e purificador que dá luz e sombra, ilumina e barra o caminho ao mesmo tempo. Acha que se deveria chamar Os Estados Unidos do Fogo. (Carella 2011: 38)

Em São Paulo, ele encontra um colega e amigo francês que lhe dá uma carta de recomendação; em Salvador, os passageiros têm de passar uma noite em um hotel devido às más condições climáticas e ao fato de o avião não poder decolar. Naquela noite, Lúcio já encontra o primeiro corpo que se interpõe entre ele e sua esposa em uma cena quase irreal que, por sua permeabilidade, antecipa o desenvolvimento posterior: ele é acordado por uma batida na porta, outra passageira do voo – chamada apenas de Morena ou Carioca – entra sem dizer uma palavra e eles se entregam instantaneamente à paixão carnal. E não é só isso, depois de eles atingirem o orgasmo, outro passageiro, com quem Lúcio compartilha o quarto, também faz sexo com ela. Embora o retrato da voluptuosa e “fogosa” – para ficar com a imagem da citação acima – mulher brasileira corresponda a uma ideia estereotípica, exotizante e objetificadora que caracteriza todo o livro, aqui, pelo menos, é atribuído à personagem feminina o papel ativo, ela toma a iniciativa. Além disso, a constelação tradicional de dois é ampliada pelo terceiro – um homem, afinal de contas. E é surpreendente como Lúcio se rende diretamente à primeira tentação, livre de preocupações ético-morais com relação ao seu casamento, apesar do distanciamento interno indicado anteriormente pelo deslocamento no espaço. Em seguida, os três se despedem e vão dormir, continuando a viagem no dia seguinte.

Com a chegada ao Recife, a transformação de Lúcio está completa, sua maneira de perceber a si mesmo e seu ambiente muda profundamente, ele sai de seu casulo e nasce como outra pessoa:

[F]orma-se, nele, como um grande vazio. Toda a sua existência anterior desaparece e produz-se uma mudança. O passado é uma simples inexistência. Diante dele a vida está em branco. Caminha às cegas, sem rumo. Pela primeira vez em sua vida a vontade de ser abandona-o e é possuído pela vontade de viver, de se deixar ir à deriva, arrastado pelas águas da aventura. (Carella 2011: 53)

Essa necessidade de aproveitar a vida ao máximo realmente definirá sua estada. O segundo capítulo, de fato, marca o início do período no Nordeste, com uma perturbadora sequência onírica na primeira noite que já insinua os muitos

emaranhados corporais que estão por vir: Lúcio está flutuando no ar quando, de repente, é devorado por um dragão. No estômago dele, ele começa a se dissolver até se tornar apenas uma massa mole, fedorenta e desossada, sendo finalmente expelido. Ele cai em uma miríade de outros corpos nus, que imediatamente o agarram. A cena retoma o processo de transformação que começou com a viagem e terminou com a chegada ao Recife, e faz lembrar um tema conhecido na arte brasileira desde pelo menos o modernismo – a antropofagia. Embora não se trate de um ser humano, mais um ser fantástico que devora os corpos, o motivo ainda tem o mesmo objetivo: Ao devorar os corpos, eles se decompõem, dando origem a algo novo. O próprio dragão também é, como explica o narrador, “*composto de uma mistura de elementos tirados de animais especialmente desagradáveis e perigosos: crocodilo, serpente, vampiro, leão*” (Carella 2011: 57) e, dessa maneira, como “*princípio da dissolução dos corpos, relaciona-se ao princípio do Caos*” (Carella 2011: 58).

No dia seguinte, seu primeiro dia na nova cidade, ele sai cedo de sua acomodação para explorar o novo ambiente:

E começa a andar para apreender os aspectos da cidade. [...] Os canais lodosos, amarelados, recordam-lhe as águas do Rio de la Plata. O centro da cidade não é muito grande. É formado por duas ruas paralelas e muitas transversais. Não é difícil compreender a geografia do Recife. Há uma ilha e dali partem as ruas, que se abrem como um leque. O rio Capibaribe ondula sinuosamente em curvas pronunciadas. [...] Um ar calmo, provinciano, parece envolver tudo (Carella 2011: 58).

Mas, mesmo à primeira vista, ele constata que Recife é uma cidade de grandes contrastes entre o centro histórico e os bairros modernos com seu “terrível progresso” de um “modernismo decepcionante” (Carella 2011: 58), o que, obviamente, se aplica tanto à arquitetura, quanto à composição social em geral. É exatamente nessas perambulações pelas ruas da cidade que Lúcio não apenas aprende sobre a geografia da cidade, mas também observa com um olhar atento as pessoas, ou mais precisamente, os corpos que povoam a cidade, ou nas palavras de Leusa Araújo: “Penetrar na alma da cidade é penetrar a carne de seus habitantes negros e morenos – ser em outro e, assim, escapar do solipsismo” (Araújo 2012: 239–240). Contudo, ele não é o único a observar, também está sendo observado, o que tem a ver com a sua aparência impressionante, como comenta João Silvério Trevisan: “um gigantesco senhor argentino de quase dois metros de altura, pés e mãos enormes, dentes cavallares e olhos de criança” (2018: 83). Quase parece que seu olhar é espelhado nos olhares dos outros; assim como ele inicialmente percebe os outros corpos apenas como objetos, ele também é transformado em um objeto – um efeito que é intensificado ainda mais

pela narração em terceira pessoa. Cabe lembrar, porém, que esses olhares – e o suposto interesse dos homens recifenses que Lúcio vê neles – revelam, antes de tudo, uma diferença cultural, ele não sabe interpretar os códigos sociais e projeta automaticamente seus estereótipos exotizantes no comportamento dos outros. Isso vai tão longe que ele se sente perseguido e chega à conclusão que o “*amor entre homens parece muito comum aqui*” (Carella 2011: 60). A ideia de ser perseguido é um motivo recorrente no livro, por exemplo quando anota: “Assim como as grandes caudas seguem os vestidos das noivas, aqui forma-se uma grande cauda de jovens e homens que me seguem” (Carella 2011: 136). A questão de até que ponto as descrições de seu diário realmente correspondem ao que o autor vivenciou, ou se foram estimuladas por sua fantasia delirante, certamente está aberta ao debate. De qualquer forma, é fato que ele teve muitos contatos íntimos⁸ nos meros três meses cobertos no livro. Não há dúvida de que se trata de um estado de êxtase, porque ele se deixa levar cada vez mais pela vida animada e colorida sob o sol tropical, absorve-a, mas também é absorvido por ela:

O calor úmido e afrodisíaco parece que dilui o sangue. O ar lambe a pele com um toque quente e sedutor. Há um aroma de mel na atmosfera. E esse ar suave e espesso apoia-se em todo o seu corpo, desenha seus limites, concretiza-os, e o faz sentir-se como o conteúdo de um molde. (Carella 2011: 72)

Ao mesmo tempo, Lúcio luta contra a sensação de estar deslocado desde o primeiro dia: havia subestimado tanto a questão linguística, pois tem muita dificuldade com o sotaque pernambucano, como as diferenças culturais com a Argentina em geral:

Está só num país que não é o seu, um país que tem outra língua, outros costumes, outra raça, outra cultura. Não é fácil captar tudo o que significa essa solidão, diferente das solidões anteriores. (Carella 2011: 43)

A dolorosa falta de contatos pessoais torna-se o ímpeto para suas intermináveis andanças pela cidade, nas quais ele tenta compensar sua solidão. No entanto, ele logo percebe que não apenas os arredores são novos para ele, mas que ele também, como homem branco de ascendência italiana, com sua altura e uma figura imponente, deixa uma impressão duradoura: “*O jovem é falador e expressivo.*

8 Moacir Japearson Albuquerque Mendonça e Susana Souto Silva encontraram no Arquivo Público de Pernambuco um documento da Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco que prova que esses encontros fugazes de Carella com outros homens – comparáveis aos descritos no livro – realmente aconteceram (Mendonça/Silva 2020: 95–96).

Acrescenta que os morenos gostam de Lúcio porque é alto, forte e branco, sem contar que se vê a simpatia que sente por eles” (Carella 2011: 80). Obviamente, as estruturas e relações de poder colonial são perpetuadas aqui em ambas as direções, como também se reflete em suas considerações, que mais uma vez destacam claramente as relações de dependência racializadas:

De alguma maneira consideram o estrangeiro como a um deus ao qual se chegam sem temor ou vergonha; um deus tangível que lhes pode dar um momento de prazer e um pouco de dinheiro. E sentem-se poderosos, pois dobraram o deus. (Carella 2011: 128)

Se as tentativas de aproximação – às vezes agressivas – são inicialmente percebidas como um substituto lisonjeiro para os laços interpessoais ausentes, mas são rejeitadas por ele, não demora muito para que Lúcio sucumba à tentação corporal – quase por acidente, pode-se dizer:

Paga ao garçom e vai urinar. [...] Dois ou três tipos fingem urinar mas o que fazem é mostrar a mercadoria fállica. Lúcio tem a uretra pudica e retira-se sem satisfazer seu desejo. Um pouco mais adiante, numa rua transversal, há um bar aberto. Entra, e logo que desabotoa a braguilha surge um rapaz louro que se inclina e chupa seu membro, de surpresa. Lúcio deixa, divertido e pasmado, vendo como o jovem se masturba com um frenesi cego. (Carella 2011: 75)

Mas esse frenesi, de fato, se apodera de Lúcio, a partir desse momento, ele não resiste mais, se rende ao desejo efêmero e procura os encontros com homens, preferivelmente negros ou mestiços, pelo menos diariamente, se não mais. Essa mudança também é perceptível no próprio texto – as entradas na primeira pessoa começam no terceiro capítulo e ocupam cada vez mais espaço nos capítulos seguintes. Isso reduz a distância entre as duas instâncias narrativas, o Lúcio-narrador e o Lúcio-protagonista. Seu destino se cumpre, o que já havia sido prenunciado no sonho da primeira noite, só que não é uma criatura fantástica que o devora, mas figurativamente a cidade e seus habitantes: Lúcio é arrastado para um redemoinho de luxúria, desejo e paixão. É interessante que, além das questões raciais já mencionadas, a questão de classe também desempenha um papel decisivo: Na medida em que ele não se sente compreendido por seus colegas da universidade e se distancia deles, ele se aproxima cada vez mais das camadas sociais mais baixas, como observa Machado:

Para logo descobrir que atraía como imã homossexuais e bissexuais, a originar atrás de si uma procissão de admiradores [...] entre balconistas, marreiteiros, estivadores, militares de baixa patente, marinheiros, estudantes, desempregados etc., todos impressionados com seu talhe de gigante e com a brancura europeia de sua pele, coberta de tecidos diferentes, a estimular projeções de um semideus *ex machina* capaz de prover carências materiais fundamentais. (Machado 2020: 41)

Após a reticência inicial, embora breve, o desejo de prazer e corporalidade rápidos se transforma em uma loucura erótica da qual Lúcio não consegue mais escapar. Os capítulos três a oito fornecem informações detalhadas sobre isso, de modo que, no capítulo seis, surpreso com o número infinito de encontros, nomes, pessoas e situações, percebe-se que apenas dois meses passaram desde a chegada. Essas descrições são, na maioria das vezes, bastante curtas, mas surpreendem pelo grande número e pela disponibilidade onipresente em todos os momentos, seja no ônibus, na rua, à beira do rio, nos bares, no cinema, nas lojas: há sempre um toque, um flerte, um pênis, uma bunda que é acariciada, tocada, beijada ou trabalhada de outra forma. Os corpos se dissolvem no processo, assim como as pessoas, e as fronteiras se confundem, o Recife se torna uma grande orgia para Lúcio Ginarte:

Vejo-me, cada vez mais, envolvido em compromissos que não procuro, que talvez procure, e não quero aceitá-los, talvez querendo. Na atmosfera do Recife respira-se sexo puro e eu estou me intoxicando. Mas não posso perder tempo sentindo-me culpado; é preciso viver. De repente, vejo que sei muito menos acerca dos homens do que supunha. Nada é como parece; ninguém é o que parece ser. Esses morenos se sentem orgulhosos por darem aos brancos o que têm de melhor. O melhor: seu pênis. (Carella 2011: 154–155)

Também para processar todas essas experiências, Lúcio mantém seus diários, registrando mudanças em si mesmo:

Analisa-se: uma mudança física se produz nele. Goza de uma leveza desusada. Acredita sentir uma obscura premonição de felicidade, esquecendo o que sentia ao pisar a terra pernambucana pela primeira vez. (Carella 2011: 75)

IV

Os diários em geral pertencem ao gênero memorialístico, isto significa que a pessoa escreve sua história e não só deixa, como evidente neste caso, uma confissão pessoal, mas também cria seu legado. Portanto, não surpreende que os diários também forneçam algumas pistas ocultas sobre o passado da pessoa, que, porém, não são fáceis de identificar. Álvaro Machado, que também escreveu a introdução à nova edição de 2011, continuou a pesquisar o passado do autor para descobrir mais detalhes sobre sua vida. Ele tentou recuperar o arquivo pessoal de Carella, mas quase todo o material havia sido destruído por sua ex-mulher e outros familiares após a publicação da primeira edição em 1968 – pela óbvia razão de não causar (mais) escândalos durante uma época de grande repressão na história argentina antes e durante a ditadura militar. Machado entrou em contato com pessoas que conheciam o autor e o acompanharam ao longo de sua vida

e, assim, conseguiu esclarecer dois pontos interessantes que são mencionados só de passagem em *Orgia*.

Primeiro, um dos seus estudantes quer que Lúcio o acompanhe à biblioteca para procurar alguns poemas de Federico García Lorca, um dos mais importantes poetas e dramaturgos espanhóis do século vinte, ao que Lúcio comenta com nostalgia: “Recordo Federico tal como o conheci e os iridescentes versos” (Carella 2011: 137), recitando alguns versos de um poema de Lorca. Refere-se aqui a bem conhecida e “estrepitosa estada [de Lorca] de seis meses em Buenos Aires, de outubro de 1933 a março de 1934” (Machado 2018: 272) durante a qual, fato também conhecido, ele foi contactado pelo jovem Carella de 21 anos. Mas como explica Machado com referência à biografia *Federico García Lorca. A Life* (1989) do hispanista irlandês Ian Gibson, há indícios de que Lorca teve uma intensa relação amorosa durante sua estada na capital argentina. Até recentemente, no entanto, não se sabia com quem. Machado conseguiu preencher essa lacuna: “Como confidenciou Carella a amigos, ele tornou-se amante do Ángel andaluz” (Machado 2018: 276).

Segundo, existe outra referência nos diários que remete ainda mais ao passado do autor, à sua juventude em Mercedes, na província de Buenos Aires: “Sesta com uma associação de pensamentos que me leva à infância, à quinta do meu pai, a um peão chamado Antônio” (Carella 2011: 274). Segundo um amigo de Carella, esse foi um dos primeiros contatos íntimos com homens (Machado 2018: 276).

Com base nesses dois episódios, fica claro que o desejo de Carella nunca se limitou exclusivamente às mulheres; ao contrário, pode-se falar de uma inclinação bi ou até mesmo panssexual por parte do autor, que, no entanto, só reaparece no calor febril do Recife, como o narrador insinua, ao mesmo tempo expressando seu desconforto:

A cidade me contagia com certa mentalidade prostituída. Domina-me. Com sutileza demoníaca expõe tudo o quanto eu havia aparentemente deixado. Pergunto: Que pode fazer uma sociedade com indivíduos como eu? (Carella 2011: 195)

Há mais uma indicação que apoia essa tese, quando o narrador afirma que

somente dois países têm uma atitude ampla diante do sexo: a Itália e o Brasil. Consideram-no como uma função normal e o usam tanto para satisfazer suas necessidades como para obter um deleite. Não padecem de inibições e isso lhes permite alcançar uma plenitude desconhecida em outras partes, onde vivem torturados pelo desejo insatisfeito ou pelo mal satisfeito. (Carella 2011: 123)

O que chama a atenção aqui não é tanto a declaração de que o Brasil é um dos dois países; isso fica claro nos relatos dos diários. A referência à Itália é mais

empolgante: por um lado, porque o próprio Carella vem de uma família com raízes italianas, e, desta forma, se identifica implicitamente com essa atitude aberta frente à sexualidade; por outro lado, porque faz lembrar sua viagem à Europa – mais concretamente à França e à Itália – da qual resultou o livro *Cuaderno del delírio*. O narrador constata que “[é] certo que gozou muito na Europa” (Carella 2011: 67). Essa declaração ambígua dá margem a diferentes interpretações, de modo que surge a pergunta não apenas sobre o que ele gozou muito, mas também com quem. De qualquer forma, esse tempo ficou para trás, ele sente uma mudança profunda e duradoura, que tenta aceitar gradualmente no final:

Sinto-me distante do passado. Desprendi-me de meu país, de meus costumes, como a casca de um fruto que acaba de amadurecer. Creio que está nascendo outro eu – mais um – que ainda não conheço e quem sabe me agradecerá, será meu amigo? (Carella 2011: 203)

Nessa transformação ou nesse renascimento, Lúcio descreve como se divide “*em dois (ou em três ou em quatro, não importa a quantidade)*” (Carella 2011: 211), um processo que vem acompanhado por um autoquestionamento crítico e que, aliás, tematiza a transgressão de gênero. Lúcio conhece o Sargento Carubi, que está hospedado no mesmo hotel que ele. O corpo de aço e a austeridade militar despertam nele um desejo até então desconhecido:

Há uma estranha dissociação. Uma parte do meu eu entregou-se a ele. Meu corpo não existe, permanece alheio. É como um pesadelo que souro acordado. Tenho o corpo de uma moça loura, de 17 anos, atraente, que ele não vê. Que ele ainda não vê. Estranha-me que não compreenda que está conversando com uma moça linda, atraída por seu corpo musculoso, sua virilidade seca e cortante, suas maneiras autoritárias e decididas. (Carella 2011: 223)

Mesmo que o tema trans* só apareça nessa cena explicitamente, sim desempenha um papel relevante no que diz respeito à posição no ato sexual. Intui-se que Lúcio, na maioria das vezes, toma o papel ativo e penetra seus parceiros. Nesse sentido, o episódio com o jovem pugilista, conhecido apenas pelo apelido de King Kong, se destaca e ocupa um espaço excepcionalmente grande no livro (Carella 2011: 115–124). Essa cena está, sem dúvida, entre as mais belas cenas homoeróticas da literatura brasileira, razão pela qual Trevisan a incluiu em seu livro fundamental sobre a homossexualidade no Brasil (Trevisan 2016: 87–89). King Kong é uma das poucas figuras recorrentes com quem Lúcio também estabelece um vínculo emocional mais profundo. O jovem – descrito como “tipo hercúleo, com corpo de centauro, [...] com um tórax largo. É alto, louro, meio amulhado, de cabelo crespo e queixo poderoso: um cabra” (Carella 2011: 115) – vem do interior e trabalha em uma empresa inglesa. Ele visita Lúcio no seu

quarto e aí começa o jogo erótico que culmina em um ato sexual apaixonado e violento: King Kong precisa “entr[ar] nesse corpo pálido, alheio à sua terra” para “apoderar-se de sua vítima” (Carella 2011: 121) até que é “dono do seu corpo, submete-o” (Carella 2011: 122). Aqui se subvertem os tradicionais papéis de corpo colonizador-dominador e corpo colonizado-dominado, com os respectivos estereótipos de gênero associados. O hiper-masculino King Kong se impõe impiedosamente, enquanto Lúcio o deixa fazer, vacilando entre a dor e a paixão até ambos atingirem o orgasmo. Embora pareça quase um ato de vingança – o uso da linguagem do domínio do estupro é notável – os dois são atraídos um pelo outro, eles literalmente se fundem no corpo um do outro. No processo, outras ideias tradicionais também são superadas; Lúcio, que está muito acima de King Kong na hierarquia social, permite-se ser dominado por ele.

A transgressão entre as diferentes classes sociais, que se cristaliza na união de tão diversos sujeitos como Lúcio e King Kong, aponta para o monólogo da vidente no início do livro no qual ela elogia o grande futuro das Américas – somente com forças unidas seria possível um futuro melhor:

Pero en Orgia se instalará definitivamente en ese *entre*, y alrededor de ese espacio liminar pueden leerse el horizonte latinoamericano al que Camélia hace referencia y muchas de las imágenes que el libro ofrece. (Mertehikian 2015: 85)

Essa união, porém, terá trágicas consequências para Lúcio.

V

Os registros dos diários terminam com os preparativos para a viagem ao festival de teatro na recém-inaugurada nova capital Brasília – ainda em 1960. Como o subtítulo da primeira edição – Livro primeiro – já sugere, deveria ter havido outras partes; é mera especulação o porquê isso não aconteceu, mas não é surpreendente se se considera que Carella foi preso por agentes do exército, na primavera de 1961 porque era visto como um contrabandista por causa do engajamento na causa social em suas aulas e devido a seu contato com as classes populares, como explica Machado:

Sofreu torturas durante interrogatórios, tanto no Recife como na ilha-presídio de Fernando de Noronha, sob a suspeita, posteriormente provada infundada, de contrabando de armas desde Cuba, que estariam sendo por ele repassadas em seus encontros com negros e mestiços. (Machado 2020: 43)

É uma trágica ironia do destino que os diários sejam sua salvação:

Após oito dias de encarceramento, a incluir traslados em avião e ameaças de ser jogado ao mar infestado de tubarões caso continuasse a negar participação do colega Borba

Filho em tráfico de armas, a pele do escritor foi literalmente salva pela descoberta, em devassa policial em seu apartamento, dos dez cadernos de diários manuscritos que se converteriam depois em *Orgia*. As páginas desses cadernos comprovavam a natureza afetivo-sexual, e não política, de seus encontros com populares do Recife. (Machado 2020: 43–44)

No entanto, após sua demissão, seu contrato com a universidade foi imediatamente rescindido e ele foi levado para fora do país para evitar outro escândalo. Seus diários, que serviram de base para o texto, lhe foram devolvidos, mas sob a ameaça de que haviam sido feitas cópias que poderiam ser publicadas a qualquer momento, caso ele mesmo desejasse denunciar a prisão ilegal e a tortura. Em última análise, esse escândalo também foi responsável pelo fato de Carella ter sido praticamente esquecido da história literária e cultural. Mesmo assim, a publicação do texto, mas também a coletânea de poesias *Roteiros Recifenses* (1965), publicada alguns anos depois, provam que Carella obviamente não se afastou desses textos autoficcionais.

Embora a representação dos corpos seja fortemente influenciada por estereótipos orientalizantes e exotizantes e – devido ao desejo sexual do protagonista – as figuras femininas não desempenhem um papel significativo, perpetuando assim imagens patriarcais e binárias da cis-normatividade e, portanto, devam ser vistas de forma crítica, o mérito desse texto está na revelação de espaços alternativos dentro da sociedade (urbana), que também abrem espaço para conceitos desviantes de vida e amor, ou seja, permitem que esses espaços e corpos sejam entendidos como *queer*. Ao mesmo tempo, o livro marca um status híbrido em muitos aspectos, tanto em termos do texto em si, do personagem principal e do status de autoficção, como também de sua posição como forasteiro em um ambiente estrangeiro, por meio do qual o desejo homossexual, estimulado novamente, pode ser vivido. Portanto, não é de se surpreender que o deslocamento leve à loucura libidinosa. Contudo, a equação – simples demais – do Brasil com a paixão física provavelmente diz mais sobre o ponto de vista privilegiado da sociedade de origem do que sobre o país em si.

Bibliografia

- Albuquerque, Severino J. 2019. “Challenging Lusofonia: Transnationality, Translationality, and Appropriation in Tulio Carella’s *Orgia/Orgia* and Hermilo Borba Filho’s *Deus no pasto*”, in: *Journal of Lusophone Studies* 4 (1): 186–207.
- Araújo, Leusa. 2012. “A Orgia de Carella sai da clandestinidade”, in: *Revista USP* 93: 238–243.

- Carella, Tulio. 2011. [1968] *Orgia: Os Diários de Tulio Carella, Recife, 1960*, trad. Hermilo Borba Filho, São Paulo: Opera Prima.
- Machado, Álvaro. 2011. “Introdução. A trajetória de uma confissão”, in: Tulio Carella. *Orgia: Os Diários de Tulio Carella, Recife, 1960*, trad. Hermilo Borba Filho, São Paulo: Opera Prima: 7–25.
- Machado, Álvaro. 2018. “Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife”, *Repertório* 1 (31): 260–279.
- Machado, Álvaro. 2020. “Cinquenta anos de banimento para a performance de gênero do dramaturgo Tulio Carella nas ruas do Recife”, in: Cássia Lopes/João Sanches (eds.), *O Drama e suas interfaces*, Salvador: EDUFBA: 35–54.
- Mendonça, Moacir Japearson Albuquerque/Silva, Susana Souto. 2020. “Artigo e memória em *Roteiro recifense* e *Orgia*, de Tulio Carella”, in: Christina Bielinski Ramalho/Fernando de Mendonça, (eds.), *Leituras semióticas: da poesia às memórias autobiográficas*, Aracaju: Criação Editora: 85–99.
- Mertehikian, Lucas. 2015. “Tulio Carella: del closet de la nación a la salida latinoamericana”, in: *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* 2 (2): 66–79.
- Mertehikian, Lucas. 2016. “El viaje del delirio: oikós y homosexualidad en Tulio Carella”, in: *Cuadernos del Sur – Letras* 46: 113–128.
- Trevisan, João Silvério. 2018. [1986] *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, 4ª ed., rev., atual. e amp., Rio de Janeiro: Objetiva.

Irene Stütz

Universität Wien

„[J]e suis Si Mahmoud ould Ali, jeune lettré tunisien qui voyage de zaouïa en zaouïa pour s'instruire...“ Intersektionales Cross-Dressing bei Isabelle Eberhardt

Die 1877 in Genf geborene Schriftstellerin Isabelle Eberhardt stammt aus einer russischen, aristokratischen Familie, sie wurde liberal und atheistisch erzogen, lernte neben ihren beiden Erstsprachen Russisch und Französisch die Fremdsprachen Deutsch, Latein, Arabisch, Italienisch und Englisch und interessierte sich seit ihrer Kindheit für die Kultur und Religion arabischsprachiger Länder. In ihrem kurzen Leben veröffentlichte sie oft unter Pseudonymen Artikel in Zeitschriften, Reisereportagen und Kurzgeschichten, in denen sie die Erlebnisse ihrer Reisen im Maghreb literarisch verarbeitete. Eberhardt schreibt sich mit ihren Texten in die literarische Tradition des Orientalismus¹ ein, die sich an Autoren wie Nerval, Flaubert und Hugo orientiert und tritt damit in die Fußstapfen ihres Vorbilds Pierre Loti (1850–1923). Ihre Texte zeugen von einer unentwegten Suche nach Abenteuern und Alteritätserfahrungen, die von einem westlichen Blickwinkel auf den idealisierten Orient geprägt ist. Um sich im kolonialen Algerien als Frau freier bewegen zu können, trat sie als arabischer Mann verkleidet unter dem Namen Mahmoud Saadi auf. Sie konvertierte zum Islam und trat der Muslimbruderschaft der Kadriya bei. Erst nach ihrem Tod im Jahr 1904, den sie bei einer Überschwemmung mitten in der Wüste in Aïn Sefra fand, veröffentlichten verschiedene Verleger, allen voran Victor Barrucand, Textsammlungen verschiedener ihrer Schriften.

Isabelle Eberhardts mannigfaltige Grenzüberschreitungen, die sich auf räumlicher, generischer und religiöser Ebene manifestieren, spiegeln sich auch in

1 Ausgehend von englisch- und französischsprachigen Autoren wie Nerval, Hugo und Flaubert breitete sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die literarische Strömung des Orientalismus in Europa aus. Die Autoren suchten nach Inspiration und Exotik, die sie in den Kolonien im Nahen Osten bzw. in arabischsprachigen Ländern, dem so genannten Orient, fanden und verarbeiteten ihre Eindrücke literarisch.

ihren Texten wider. Dieser Beitrag widmet sich der generischen Grenzüberschreitung des Cross-Dressing in Eberhardts autobiographischen Texten (Tagebucheinträgen, Reiseberichten und Briefen) und untersucht, wie diese über die geschlechtliche Dimension hinausgeht, einen intersektionalen Charakter annimmt und sowohl den Blickwinkel als auch das Verhalten der Transvestitin nachhaltig beeinflusst. Dabei wird gezeigt, wie Isabelle Eberhardt ihr Alter Ego Mahmoud Saadi textlich inszeniert und welche Komponenten für seine komplexe Identitätskonstruktion eine Rolle spielen.

Cross-Dressing

Unter Cross-Dressing versteht man „den Kleidertausch zwischen den Geschlechtern, der den performativen Status von Gender fassbar werden lässt“ (Schößler 2008: 228). Mit dem Anziehen der Kleidung des „Gegengeschlechts“ geht ein momentaner Wechsel der Geschlechterrolle einher, der sich in Gebärden, Körperhaltung und Sprache äußern kann. Judith Butler spricht im Zusammenhang mit Cross-Dressing auch von Travestie und bringt den Begriff in Verbindung mit der Performativität von Geschlechtsidentität. Butler zufolge geht Travestie über den bloßen Akt des Kleidertausches hinaus und impliziert subversives Potential, das die Vorstellung von einer originären Geschlechtsidentität selbst destabilisieren und ad absurdum führen kann (Butler 2012: 201). „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz“ (Butler 2012: 202). Butler zufolge handelt es sich bei jeder Zurschaustellung von Geschlechtsidentität um eine „Imitation ohne Original“ und die Travestie zeigt dies auf anschauliche Weise. Bei der Travestie im Sinne einer Geschlechter-Parodie geht es nicht um die parodistische Imitation eines Originals, sondern „um die Parodie *des* Begriffs des Originals als solchem“ (Butler 2012: 202, Hervorhebung im Original). In der fließenden Ungewissheit parodistischer Kontexte sieht Butler das Potential für die Re-Kontextualisierung und Re-Signifizierung von Identitäten.

Im Fall von Isabelle Eberhardt wird durch das Cross-Dressing ein Identifikationsprozess in Gang gesetzt, bei dem sich die Erzählerin einerseits männliche Attribute, Sicht- und Verhaltensweisen aneignet und sich andererseits außerhalb von binären Kategorien platziert, was zur Konstruktion eines komplexen und teilweise paradoxen Ichs beiträgt. In der Folge wird gezeigt, inwiefern die verhandelten Oppositionsstrukturen neben der Dimension Gender auch Kategorien der Ethnie, Klasse und sexuellen Orientierung einschließen und den Blickwinkel der Erzählerin auf die koloniale Gesellschaft prägen.

Männerkleidung als pragmatische Wahl

Mechtild Gilzmer unterstreicht in ihrem Artikel *Écriture autobiographique d'Isabelle Eberhardt* die pragmatischen Gründe, die bei Eberhardt an oberster Stelle für das Cross-Dressing stehen. Bereits als Jugendliche in der Schweiz wählte sie Jungenkleidung, um in die Stadt zu gehen, eine Idee ihres Erziehers Trophimowsky. Die männliche Verkleidung erlaubte ihr, sich allein, unerkant und ohne Aufsehen zu erregen oder Skandale zu provozieren, frei zu bewegen. Gilzmer zufolge wechselt Eberhardt ihre Kleidung je nach Gelegenheit, Erfordernis und Laune (Gilzmer 2006: 232). Auch die Kostspieligkeit und Umständlichkeit europäischer Frauenkleidung spielen für Isabelle Eberhardt eine tragende Rolle für ihre Kleiderwahl. In einem Brief aus dem Jahr 1901 an ihren späteren Ehemann Slimène klärt sie ihn darüber auf: „L'on voit bien que tu ignores *ce qu'il faut* pour être habillée *non pas bien*, mais passablement en Française : perruque (cela coûte, pour *une tête rase* comme la mienne, *de 15 à 20 francs*, car une simple natte ne suffit pas), chapeau, linge, corset, jupons, bas, souliers, gants etc.“ (Eberhardt 1991: 341, Hervorhebung im Original).

Abgesehen von der Pragmatik, Praktikabilität und Leistbarkeit von Männerkleidung geht mit dem Cross-Dressing auch eine bewusste Inanspruchnahme der Macht und Autonomie einher, die im 19. Jahrhundert Männern vorbehalten waren, wie Natascha Ueckmann unterstreicht. Mit dem konsequenten Tragen von Männerkleidung eignet sich die Frau männliche Privilegien an und lehnt die klassische weibliche Rolle der untergeordneten Frau ab (Ueckmann 2001: 133). Dazu zählt die Häuslichkeit und Sesshaftigkeit der bürgerlichen Frau. Grundgelegt durch ihre liberale Erziehung beansprucht Eberhardt eine Bewegungsfreiheit für sich, die auch von der Vaterfigur Trophimowsky gefördert und befürwortet wird. Dieser Freiheitsanspruch setzt sich in ihrem späteren Leben fort und drückt sich in ihrem Drang nach Reisen, Abenteuern und Alteritätserfahrungen aus, die sie nach Tunesien, Algerien und Marokko führen, wo sie als arabischer Mann verkleidet insbesondere den Kontakt mit Einheimischen sucht. Im folgenden Tagebucheintrag aus dem Jahr 1901 reflektiert Eberhardt die Vorteile des Cross-Dressings für ihre Mission als Reiseschriftstellerin:

Sous un costume correct de jeune fille européenne, je n'aurais jamais rien vu, le monde eût été fermé pour moi, car la vie extérieure semble avoir été faite pour l'homme et non pour la femme. Cependant j'aime à me plonger dans le bain de la vie populaire, à sentir les ondes de la foule couler sur moi, à m'imprégner des fluides du peuple. Ainsi seulement je possède une ville et j'en sais ce que le touriste ne comprendre jamais, malgré toutes les explications de ses guides. (Eberhardt 1988: 73)

Mit dem Anspruch einer Ethnologin wünscht sich die Erzählerin, unerkannt in der Flut des zu erforschenden Volkes unterzutauchen, um es besser verstehen und beschreiben zu können. Ohne Berührungängste begibt sie sich mitten in das kulturell Andere, um es mit allen Sinnen zu begreifen. Ali Behdad verweist an dieser Stelle auf Hélène Cixous, die die Wasser-Metapher als Charakteristikum der *Écriture Féminine* hervorhebt. Gleichzeitig suggeriert das Bedürfnis, die Stadt zu besitzen eine stark maskuline Identifikation der Erzählerin, die sich in eine phallogozentristische Position begibt, in der der männlich geprägte Orientalismuskurs des Entdeckens und Eroberns reproduziert wird (Behdad 1994: 123).

Textuell überschrittene Geschlechtergrenzen

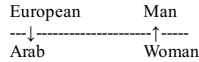
Die Identifikation mit einer männlichen Perspektive äußert sich in Eberhardts Schreiben auch auf grammatischer Ebene. Christine Chaulet-Achour interessiert sich in ihrem Artikel „Isabelle Eberhardt ou le jeu très sérieux du masculin/féminin“ für die weiblichen und männlichen Determinationen, die sich in Eberhardts autobiographischen Texten in Adjektiven und Partizipendungen abwechseln und spricht von einer Porosität der Gendergrenzen, die sich in dem Schreiben offenbart (Chaulet-Achour 2006). Durch Eberhardts Texte zieht sich ein stetiges Oszillieren zwischen männlichem Auftreten und weiblichem Empfinden. Ihr erstes Tagebuch beginnt sie im Januar 1900 mit „Je suis *seul*, assis en face de l’immensité grise de la mer murmurante... Je suis *seul*...“ (Eberhardt 1988: 303, Hervorhebung IS).

Hier zeigt sich durch die im französischen Original sichtbaren maskulinen Partizipendungen eine Selbstidentifikation der Erzählerin als Mann, die sich auch am Ende des Tagebucheintrags äußert, der mit dem männlichen Namen „Mahmoud Essaadi“ unterzeichnet wurde. Die Textpassage zeigt, dass Isabelle Eberhardts Cross-Dressing über das nach außen hin sichtbare Auftreten als Mann hinausgeht und auf einen innerlichen Identifikationsprozess übergreift, der in dem Tagebucheintrag schriftlich Ausdruck findet. Auf diese Mehrschichtigkeit von Eberhardts Cross-Dressing weist auch Mechthild Gilzmer hin, die feststellt, dass es sich dabei um einen tiefgreifenden Geschlechterwechsel im Selbstverständnis der Autorin handelt, der auch ihre Wahrnehmung und ihr Schreiben nachhaltig beeinflusst (Gilzmer 2006: 233).

Intersektionales Cross-Dressing

Das in Eberhardts autobiographischen Texten wiederkehrende Auftreten von Mahmoud Saadi kann als performative Selbstinszenierung eines kulturell und geschlechtlich „anders“ markierten Subjekts gelesen werden. In einer Textpassage aus einem Reisebericht von 1904, geht hervor, wie Eberhardt ihr Alter Ego im Text positioniert: „[...] je suis Si Mahmoud ould Ali, jeune lettré tunisien qui voyage de zaouïa en zaouïa pour s'instruire...“ (Eberhardt 1988: 244). Die Anrede „Si“ steht für „Herr“ und das „ould Ali“ bedeutet „Sohn von Ali“. Mit den Bezeichnungen „Herr“ und „Sohn“ wird Mahmouds Maskulinität zweifach verstärkt und in eine patrilineare Tradition eingeordnet, indem auf seinen eigenen (imaginären) Vater verwiesen wird. Es handelt sich um patriarchal geprägte Legitimierungsgesten, die die Glaubwürdigkeit und Ehrbarkeit der erschaffenen Figur unterstreichen sollen. Des Weiteren wird die Beschäftigung Mahmouds angegeben, es handle sich um einen jungen Gelehrten, der sich in verschiedenen Zaouïas² in seinem Glauben weiterbilden möchte. Die dritte Information gibt Auskunft über seine Herkunft. Er sei aus Tunesien, ein Alibi, das seinen Akzent und sein Aussehen rechtfertigt. Dieser Textausschnitt legt nahe, dass es sich bei Eberhardts Cross-Dressing nicht um ein bloßes Einkleiden in Männerkleidung handelt, sondern um einen komplexen Identitätsentwurf, der über die Kategorie Gender hinausgeht. „Significantly, not only did Isabelle dress as a man, but as an Arab. In the context of French colonial North Africa, her cross-gender/racial transvestism was of special interest both to the Arabs and to the French“ (Abdel-Jaouad 1993: 109), schreibt Hedi Abdel-Jaouad. Isabelle Eberhardts Cross-Dressing stellt demnach eine doppelte Grenzüberschreitung dar: erstens von der Frau zum Mann, zweitens von einer europäischen zu einer arabischen Identität, um mit dieser neuen Identität in Orte eindringen zu können, die Frauen (und Europäer*innen) normalerweise verschlossen bleiben. Die ethnische Komponente bildet in diesem Fall zusammen mit der generischen eine Intersektion, in der sich die Transvestitin bewegt. Auf einer hierarchischen Skala wertet sich die Erzählerin durch die generische Grenzüberschreitung in der hegemonialen Matrix auf, indem sie zum Mann wird und auf der ethnischen Ebene in einem kolonialen Kontext ab, indem sie zum Araber wird.

2 Eine Zaouïa ist eine religiöse Einrichtung, Bildungsstätte und der Hauptsitz einer Bruderschaft.

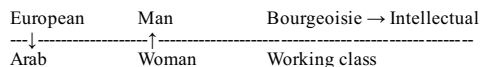


If gender-crossing [...] raises the psychologically crucial question of male identity and authority, race-crossing, known in literature and psychology as the phenomenon of “going native,” evokes issues of religion, race, nationality, and colonialism. Isabelle’s seemingly contradictory aspiration to be both a man (the will to conquer) and an Arab (the conquered) was symbolic and emblematic of the sado-masochistic relationship that bound, in the colonial situation, colonizer (dominant) and colonized (dominated). As an Arab male, Isabelle was both victim and victimizer; she partook of the Arab’s patriarchal arrogance and ascendancy over women—her contempt for Arab women verges on homophobia—but also of his humiliation at the hands of the colonizers. (Abdel-Jaouad 1993: 110)

Abdel-Jaouad weist auf das Spannungsfeld von Isabelle Eberhardts ethnischen und generischen Cross-Dressing hin und auf ihre widersprüchliche Rolle in einem doppelt markierten Machtkontext, in dem die Schriftstellerin schreibend zwischen kolonialen und patriarchalen Diskursen ihren Platz sucht. Diesen Überlegungen, die die Kategorien Gender und Ethnie miteinschließen, ist die Kategorie der Klasse hinzuzufügen, um die klassische Triade *race-class-gender* zu vervollständigen. Isabelle Eberhardt selbst stammt aus einem ehemals aristokratischen, familiären Hintergrund und gehört in Genf der weißen Oberschicht der Bourgeoisie an. Sie ist also Teil einer privilegierten Bevölkerungsgruppe, wuchs ohne Geldprobleme auf, erfuhr eine liberale Erziehung und genoss eine intellektuelle Bildung. Dies sind sozioökonomische Faktoren, die Eberhardts Perspektive auf den Orient und ihr Schreiben maßgeblich beeinflussen, wie auch Sabine Boomers hervorhebt: „Zeitweise zählt Eberhardt sich zur anderen Seite der zivilisatorischen Medaille, zur europäischen Elite. Denn als Trägerin der abendländischen Güter ‚des Denken[s] und der Kunst‘ versteht sie sich als (Be-)Lehrende (Orientalistin) und Adeptin (Europaflüchtige) des Orients zugleich“ (Boomers 2000: 20). Der Tatsache, dass sich Eberhardt (sowie die Ich-Erzählerinnen in manchen Kurzgeschichten) als *Taleb*, eine Art Student oder Schriftgelehrter, verkleidet (und nicht etwa als Bauer, Arbeiter, Soldat oder Matrose), ist durchaus bedeutsam. Darin spiegelt sich ihre Bildung und ihr Wissensdrang wider, sowie das Zugehörigkeitsgefühl zur gebildeten, intellektuellen Gesellschaftsgruppe.

Die US-amerikanische Juristin Kimberlé Crenshaw hat in den 1980er Jahren den Begriff der Intersektionalität geprägt, da sie beobachtet hat, dass Frauen nicht nur aufgrund ihres Geschlechts, sondern oft auch wegen ihrer Hautfarbe, Herkunft, sozialer Stellung usw. Diskriminierung erfahren. Die klassische Triade *race-class-gender* lässt sich mit weiteren Kategorien wie Sprache, sexueller

Orientierung, Behinderung uvm. erweitern. In Anlehnung an Crenshaw plädiere ich im Zusammenhang mit Eberhardts Cross-Dressing für ein intersektionales Verständnis von Cross-Dressing, das, neben geschlechtlichen, auch ethnische und klassenbezogene Komponenten einschließt.



Die Beschaffenheit von Isabelle Eberhardts Cross-Dressing geht jedoch über diese Kategorien hinaus und manifestiert sich ebenso in spezifischen Verhaltensschemata, die sich in eine heterosexuelle Matrix einordnen lassen und in einem patriarchal geprägten Blickwinkel auf Frauen.

Die heterosexuelle Matrix

Über den Weg der Travestie, also indem sie die Maske eines anderen, eines Mannes, aufsetzt, erhält Eberhardt Zugang zur algerischen Kultur und Bevölkerung. Für die Entdeckung dieser anderen Welt war es notwendig, ihre eigene Identität als Frau zu verstecken und eine neue zu erschaffen: Mahmoud Saadi. Es ist nicht erstaunlich, dass Mahmoud als Mann in dieser neuen Umgebung eine Lebensrealität von Männern entdeckt und sich an sie anpasst, was sich auch in der Perspektive in den Texten niederschlägt. Mahmoud Saadi gliedert sich in eine vorherrschende patriarchale Gesellschaft ein und reproduziert machistische Verhaltensweisen, was sogar in rassistischen und misogynen Aussagen gipfelt. Die männliche Maskerade schließt außerdem ein offen zur Schau getragenes männlich-heterosexuelles Begehren mit ein, durch das die Maskulinität des Ichs legitimiert werden soll. Dies wird in zwei Textpassagen aus Eberhardts Reiseberichten *Sud Oranais* aus dem Jahr 1903 deutlich.

Gemeinsam mit seinem Kameraden Abdelkader begibt sich Mahmoud Saadi in ein Bordell und lässt sich dort von den Prostituierten umgarnen. „(Je joue ouvertement) mon rôle de fils de grande tente, je me laisse (faire par les) femmes qui s'empresent, un peu timides“ (Eberhardt 1988: 188).

Hier wird explizit von einer Rolle gesprochen, die das erzählende Ich gut zu spielen meint. Unter der Aufmachung von Mahmoud Saadi gibt das Ich vor, Frauen zu begehren, um seine Männlichkeit zu bestätigen. Die traditionelle Vorstellung von Männlichkeit impliziert Heterosexualität, auf der auch die Transvestitin mit ihrem Verhalten beharrt. Um keinen Zweifel an Mahmoud Saadis Männlichkeit aufkommen zu lassen, wird ein offenes Interesse an Frauen als

sexuelle Objekte der Begierde kundgetan, indem Prostituierte aufgesucht werden, mit denen Mahmoud Saadi sogar in Interaktion tritt.

Eine weitere Textstelle erzählt von der Begegnung mit der Frau eines Bekannten. Saadi und sein Reisegefährte Taïeb lassen sich von der Frau Tee servieren, während sie auf ihren Ehemann warten, der ausgegangen war. Taïeb beginnt mit der Frau zu flirten und sie zu necken, da die beiden offenbar ein Liebesabenteuer verbindet, das zwei Jahre zurück liegt. „Taïeb, qui croit fermement à la réalité de Si Mahmoud le Constantinois, me cligne de l’œil en souriant [...]“ (Eberhardt 1988: 135).

Das Beharren auf heterosexuellem Begehren, das sich im Flirt mit der Frau und dem Augenzwinkern äußert, funktioniert als Wiederbestätigung der eigenen Männlichkeit und der des Kumpels und unterstreicht ihre männliche Komplizenschaft. Indem die Frau eindeutig als Objekt der Begierde definiert wird, werden etwaige homosexuelle Subtexte der Männerfreundschaft ausgeschlossen.

Ablehnung der klassischen Frauenrolle

Neben der heterosexuellen Matrix spielt auch die Ablehnung der klassischen Frauenrolle eine Rolle im komplexen Zusammenspiel der männlichen Identitätskonstruktion. Eberhardt legt eine offene Feindseligkeit gegenüber arabischen Frauen an den Tag. Ihre Abscheu richtet sich hingegen nicht gegen die arabischen Männer, wie auch der folgende Textausschnitt zeigt, in dem sich Eberhardt 1897 an ihren Freund Ali richtet: „Je commençai, selon mon habitude constante, par changer mon stupide costume européen contre l’habit bédouin, commode et imposant, ce qui me permet toujours d’éviter la société fastidieuse des femmes arabes et de me mêler aux hommes dont j’aime l’admirable calme et la grande intelligence tout islamique d’ailleurs“ (Eberhardt 2003: 107).

An dieser Stelle werden arabische Frauen pauschal als stumpfsinnig bezeichnet und für ihren vermeintlich limitierten Wissenshorizont verurteilt und missachtet. Ziel des Cross-Dressings ist es unter anderem, ihre Gesellschaft zu meiden und stattdessen die Gesellschaft der arabischen Männer aufzusuchen, von denen sich die Erzählerin einen Wissenszuwachs erwartet. Mit dieser misogynen Äußerung reproduziert Eberhardt Stereotype über arabische Frauen und Männer und gibt einer patriarchalen Sichtweise auf die Gesellschaft Ausdruck.

Von diesem negativ dargestellten arabischen Frauenbild distanziert sich die Autorin in einem Brief an ihren Ehemann Slimène: „Oui, certes, je suis ta femme, devant Dieu et l’Islam. Mais je ne suis pas une vulgaire Fathma ou une Aïcha quelconque. Je suis aussi ton frère Mahmoud [...]“ (Eberhardt 2003: 369).

Mit diesen Zeilen fordert Eberhardt vehement Respekt von ihrem Mann ein und betont, dass sie sich grundlegend von arabischen Frauen, die mit den weit verbreiteten Frauenvornamen Fathma und Aïcha generalisiert werden, unterscheidet. In dieser Feststellung klingt Ironie, aber auch Überheblichkeit an. Fathma und Aïcha fungieren als *pars pro toto* für arabische Frauen, sie werden verallgemeinert und als unterwürfig, banal und beschränkt dargestellt. Mit der Feststellung, dass sie gleichzeitig Ehefrau und Bruder Mahmoud sei, positioniert sich Eberhardt zwischen den Geschlechterkategorien. In diesen beiden Bezeichnungen schwingt im Gegensatz zu Fathma und Aïcha, die als banal und auswechselbar qualifiziert werden, Stolz und der Anspruch auf Einzigartigkeit mit. Eberhardt identifiziert sich selbstbewusst mit dem Bild der Ehefrau vor Gott, deren Rolle etwas Heiliges anhaftet. Gleichzeitig besteht sie auf der Bezeichnung „Bruder Mahmoud“, um die Seelenverwandtschaft und platonische Männerfreundschaft zu betonen, die Slimène und Isabelle verbinden. Sie begegnen einander auf Augenhöhe und auf einer respektvollen Basis. In der Bezeichnung „Bruder Mahmoud“ äußert sich eine stark affektive Komponente, die von Intimität und Nähe zeugt und außerdem naturalisierte Verwandtschaftsbeziehungen subvertiert. In jedem Fall verwischt Eberhardt durch die gleichzeitige Definition von sich als Frau und Bruder die Geschlechtergrenzen und positioniert sich selbst in einem Spektrum jenseits von binären, geschlechtlichen und ethnischen Oppositionsstrukturen.

Slut-Shaming und intersektionale Diskriminierung

Wenngleich Isabelle Eberhardt ein freies und selbstbestimmtes Leben führt und regelmäßig von ihren Liebesabenteuern berichtet, so gesteht sie sexuelle Emanzipation und das Ausleben von Lust und Leidenschaft nicht allen Frauen zu. Werden arabische Prostituierte in ihren Kurzgeschichten zumindest immer noch menschlich und verletzlich dargestellt, so (re)produziert Eberhardt im Hinblick auf Schwarze Frauen Rassismen.

Der Begriff „Slut-Shaming“ entstand in den 2010er-Jahren im Zusammenhang mit den feministischen SlutWalks, in denen Frauen patriarchale und misogynie Gesellschaftsphänomene anprangerten und mit der Intention, sich die ursprünglich negativ besetzten Wörter *Slut*, *Bitch* u.a. anzueignen und positiv zu resignifizieren. Slut-Shaming benennt ein besonders gegen Frauen gerichtetes Phänomen des Mobbings, das Brian Sweeney folgendermaßen definiert:

Slut shaming refers to deliberate efforts to discredit people by associating them with sexual deviancy, especially sexual immodesty and promiscuity. Victims of slut shaming, who are disproportionately girls and women, may attain a poor reputation, experience

social isolation and a loss of social status, as well as feel negative, painful emotions such as embarrassment, humiliation, regret, and sadness. (Sweeney 2017)

Die Geste des Slut-Shamings äußert sich bei Eberhardt in einem kurzen Reisebericht namens *Petit monde des femmes* (1904), in dem Eberhardt von der Gesellschaftsordnung der Frauen in einer Zaouïa berichtet. Der Titel deutet an, dass es sich um eine Welt für sich handelt, eine geschlossene Ordnung, die separat von der Welt der Männer (die einfach nur „Welt“ heißt) existiert und eigenen Regeln folgt. Des Weiteren wird mit „petit“ suggeriert, dass die Welt der Frauen kleiner, enger und weniger wichtig sei, als die „normale“ Welt. Erneut wird dadurch ein limitierter Wissenshorizont angedeutet. Die Frau und das Weibliche wird deutlich als das „Andere“ markiert, das sich durch Alterität und Mangel auszeichnet, dessen Beschreibung in einigen Zeilen abgehandelt wird, als gäbe es darüber nicht mehr zu berichten. Die Bezeichnung „Petit monde“ zeigt auf räumlicher Ebene, dass den Frauen weniger Platz zugestanden wird und im übertragenen Sinn, dass die Welt der Frauen eine Nebenrolle spielt.

An der Spitze der Hierarchie der Welt der Frauen steht die Frau des verstorbenen Marabouten, die als „vieille reine-mère musulmane“ (Eberhardt 1988: 248) bezeichnet wird und von allen gleichzeitig gefürchtet und verehrt wird. Rund um diese Königin scharen sich die Frauen der noch lebenden Marabouten. Eine Stufe unter ihnen finden sich die Schwarzen Frauen, die Sklavinnen.

Parmi ces femmes de couleur règne un grand relâchement de mœurs. Pour quelques sous, pour un chiffon, et même pour le plaisir, elles se donnent à n'importe qui, arabe ou Nègre. Elles font ouvertement des avances aux hôtes et s'offrent avec une impudence inconsciente, drôle souvent.

Les esclaves mâles contiennent encore un peu les mouvements de leur sang, mais toute la féminité noire s'abandonne à l'instinct, et ses querelles sont aussi futiles que ses amours. (Eberhardt 1988: 248)

Die Schwarze Frau wird durch Unzivilisiertheit, fehlende Scham und sexuelle Zügellosigkeit definiert. Sie wird wie eine Hure dargestellt und dafür verurteilt. Sie schlafe für wenig Geld oder für kleine Geschenke mit Männern, ungeachtet ihrer ethnischen Herkunft, was sie als Frau und Mensch abwertet und ihre Unreinheit unterstreicht. Die Tatsache, sich aus reiner Lust jemanden hinzugeben wird ihr als Gipfel der moralischen Verdorbenheit vorgeworfen. Die Annäherungsversuche der Schwarzen Frau werden als schamlos bezeichnet und sogar belächelt. Ihr wird Unwissen, Streitsucht und Gefühllosigkeit unterstellt. Während den Schwarzen Männern ein Minimum an Selbstbeherrschung zugestanden wird, sei die Schwarze Frau ihren Instinkten vollkommen ausgeliefert und handle nach ihnen.

Die Abwertung der Schwarzen Frau findet auf verschiedenen Ebenen statt, die sich intersektional mit den Kategorien *race-class-gender* besser begreifen lässt. Die Schwarze Frau wird durch ihr Geschlecht, durch ihre Hautfarbe und durch ihren Gesellschaftsstand als Sklavin und Hure diskriminiert. Die Tatsachen, geschieden zu sein, aus reiner Lust mit jemandem zu schlafen oder sich aus Eigeninitiative einem Mann zu nähern, werden nicht als emanzipatorische und selbstbestimmte Akte begriffen, sondern als unverschämt und moralisch verwerflich.

Als sich zwei Schwarze Frauen nach einem Streit trennen, werden sie wie wilde Tiere dargestellt. Menschlichkeit und Zivilisierung wird ihnen abgesprochen. „Elles se séparent, en chiennes hargneuses, avec des dents qui brillent dans l'injure et qui mordent les mots comme de la chair“ (Eberhardt 1988: 248).

Die Metapher des bissigen Hundes unterstreicht ihre vermeintliche Instinktgesteuertheit und Animalität. Ein Körperteil, der hier besonders im Fokus steht, ist der Mund, insbesondere die Zähne, von denen eine Gefahr ausgeht, die Gefahr der Beschimpfung und des Beißens, also die potenzielle Verletzung des Gegenübers, aber auch von jedem und jeder, der und die sich in den Weg stellt. Diese Textbeispiele zeigen, dass sich Isabelle Eberhardt durch ihr Cross-Dressing eine männliche Sichtweise auf die Welt aneignet, die vor Rassismen und chauvinistischen Attitüden nicht gefeit ist. Der spezifische Blick auf Frauen und Weiblichkeit in den Texten ist von traditionellen patriarchalen Vorstellungen geprägt und Mahmoud Saadi passt sich dem Machismus seiner Umwelt an. Mit dem Cross-Dressing geht ein Perspektivenwechsel einher, indem Mahmoud Saadi in einer männlich geprägten Umgebung eine Lebensrealität von Männern entdeckt und sich an vorherrschende Stereotypen und Meinungen anpasst. Michelle Chilcoat weist darauf hin, dass Eberhardts konsequente Identifikation mit einem männlichen Alter Ego auf widersprüchliche Art und Weise die hierarchische Gender-Ordnung subvertiert und gleichzeitig bestätigt (Chilcoat 2004: 954). Judith Butler stellte fest: „Im günstigsten Fall ist *drag* der Ort einer bestimmten Ambivalenz, die die allgemeinere Situation reflektiert, wie man in die Machtverhältnisse, von denen man konstituiert wird, einbezogen ist und wie man demzufolge in die gleichen Machtbeziehungen verwickelt ist, die man bekämpft“ (Butler 1997: 178, Hervorhebung im Original).

In diese widersprüchliche Dynamik lässt sich auch Isabelle Eberhardts Cross-Dressing einordnen, die als Mahmoud Saadi verkleidet einerseits eine herrschende Ordnung unterwandert, sich als Frau Privilegien herausnimmt, die ihr unter anderen Umständen verwehrt geblieben wären, und die sich andererseits durch ihre nach außen hin eindeutig lesbare Männlichkeit in das System einer patriarchalen Logik einordnet und es sogar mit aufrecht erhält.

Conclusio

Isabelle Eberhardts bemerkenswerte Grenzüberschreitung des Cross-Dressings, das sich thematisch durch ihre autobiographischen Texte zieht, hat bereits zu ihren Lebzeiten Aufsehen erregt und bildet auch für eine heutige Leser*innen-schaft immer noch eine Faszination.

Anhand der ausgewählten Textbeispiele wurde die Mehrdimensionalität von Eberhardts Cross-Dressing deutlich, das sich sowohl durch geschlechtliche, als auch ethnische und klassenbezogene Kategorien kennzeichnet und ihren Blick auf die algerische Kolonialgesellschaft des späten 19. Jahrhunderts nachhaltig prägt. Ich schlage daher die Bezeichnung des „intersektionalen Cross-Dressings“ vor, dessen Ziel es ist, sich optimal an die Umwelt anzupassen, um Mobilitätsfreiheit zu genießen und den Zugang zu bestimmten Einrichtungen, aber auch zu den Menschen zu erleichtern. Obwohl die ersten Gründe für das Cross-Dressing pragmatischer Natur sind und die Leistbarkeit und Einfachheit maskuliner Kleidung angeführt werden, wird schnell klar, dass die Kleiderwahl eine tiefgreifende, komplexe und identitätsstiftende Wirkung auf das Selbstverständnis und die Perspektive der Autorin hat. Legitimierungsgesten der männlichen Identität von Mahmoud Saadi sind unter anderem die offene Zurschaustellung von männlicher Heterosexualität und ein überlegener, abwertender Blick auf arabische und Schwarze Frauen.

Obwohl Eberhardt auch Kurzgeschichten schreibt, in denen eine feminine Perspektive dominiert und in der Empathie und Sensibilität für die Schwierigkeiten der indigenen Frauen in einem patriarchalen System und kolonialen Kontext ausgedrückt werden, ist sie keineswegs Sprecherin für ein revolutionäres oder feministisches Anliegen, sondern vor allem eine Individualistin, die ihrem persönlichen Bedürfnis nach Freiheit nachgeht, ohne sich für die Befreiung aller einzusetzen. Im Gegenteil, in manchen Textpassagen klingen Misogynie und Rassismus durch, was die Tatsache unterstreicht, dass Eberhardt sich selbst außerhalb von Kategorien und Schubladen definiert.

Bibliographie

- Abdel-Jaouad, Hedi. 1993. „Isabelle Eberhardt: Portrait of the Artist as a Young Nomad“, in: *Yale French Studies* 83: 93–117.
- Behdad, Ali. 1994. *Belated Travelers. Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham/London: Duke University Press.
- Boomers, Sabine. 2000. „‘Cette dure vie du désert ...’ Isabelle Eberhardts Selbstverbannung in die Sahara“, in: *Historische Anthropologie* 12 (1): 4–34.

- Butler, Judith. 2012. *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith. 1997. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen von Geschlecht*, Berlin: Edition Suhrkamp.
- Chalet-Achour, Christine. 2006. „Isabelle Eberhardt ou le jeu très sérieux du masculin/féminin“, in: Christine Chalet-Achour (Hg.), *Frontières des genres*, Paris: Éditions Le Manuscrit.
- Chilcoat, Michelle. 2004. „Anticolonialism and Misogyny in the Writings of Isabelle Eberhardt“, in: *The French Review* 77 (5): 949–957.
- Eberhardt, Isabelle. 1988. *Ceuvres complètes I. Écrits sur le sable (récits, notes et journaliers)*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Eberhardt, Isabelle. 1983. *Sandmeere 2. Notizen von unterwegs. Vergessenssucher*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Gilzmer, Mechtild. 2006. „Écriture autobiographique d'Isabelle Eberhardt : Au delà des cultures et des genres“, in: Susanne Gehrmann/Claudia Grone-mann (Hg.), *Les enJeuX de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*, Paris: L'Harmattan: 227–244.
- Schößler, Franziska. 2008. *Einführung in die Gender Studies*, Berlin: Akademie Verlag GmbH.
- Sweeney, Brian N. 2017. *Slut Shaming*, in: <https://sk.sagepub.com/reference/the-sageencyclopediaof-psychology-and-gender/i15927.xml> [22.11.2021].
- Ueckmann, Natascha. 2001. *Frauen und Orientalismus. Reisetexte französisch-sprachiger Autorinnen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.

Cuerpo, (trans-)frontera, violencia

María Teresa Laorden Albendea

Universität Rostock

Agresión y trasgresión: cuerpos traspasados por exilios, fronteras y violencias en Claudia Hernández y Horacio Castellanos Moya

Al abordar el concepto de *frontera* desde una perspectiva transversal a los estudios literarios y culturales se abre la posibilidad de establecer múltiples campos de interpretación y ampliar los niveles de significado, reconsiderando el término desde un punto de vista excéntrico a las filologías tradicionales. En la introducción a su estudio monográfico *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Carmen Luna Sellés señala la complejidad de las nociones de *migración* y *frontera* cuando se analizan desde esta perspectiva:

Reflexionar sobre estas nociones en el ámbito de la literatura desafía [...] los marcos tradicionales de las filologías nacionales y de la retórica, lo que permite poner en el centro de la investigación precisamente lo dislocado o descentrado, así como su condición de liminaridad e hibridación – lo que está más allá de sus fronteras; lo que no está ni aquí ni allí – y que impone una dialéctica de la heterogeneidad. (Luna Sellés 2019: 17)

El presente artículo invita a situar en el foco de la investigación lo periférico, tal y como señala Luna Sellés, al tiempo que pretende dialogar entre estas múltiples ideas a las que se hace referencia cuando se habla de frontera: las fronteras entre los géneros literarios, las de la periodización historiográfica, las fronteras físicas entre países, las fronteras políticas, culturales, personales e incluso las que separan lo real de lo fantástico. En el contexto de esta discusión encontramos la narrativa de Claudia Hernández y Horacio Castellanos Moya que pertenecen a dos generaciones diferentes de escritores salvadoreños con puntos de vista, recursos y estrategias narrativas heterogéneos y que, sin embargo, indagan parcialmente sobre las mismas problemáticas: la migración y los diferentes tipos de violencia ejercidos sobre el sujeto, las consecuencias de la violencia política en el cuerpo y las múltiples circunstancias de la cosificación como forma de subordinación, pero, como veremos, también de resistencia.

La elección del corpus pretende, pues, cotejar obras de diferentes épocas de ambos autores. En el caso de Horacio Castellanos Moya, han sido elegidas dos

novelas *El arma en el hombre* (2001) y *Morongá* (2018); mientras que de Claudia Hernández se usará solo *De fronteras* (2007) una compilación aparecida como tal en 2007, pero con cuentos que ya habían sido publicados en diferentes momentos desde 2001.¹ Así pues, el artículo está guiado por preguntas en cuanto a cómo se han erigido algunas fronteras discursivas en el istmo centroamericano en la narrativa del siglo XXI. Más concretamente nos preguntamos cómo se representa al sujeto en la frontera o cruzando fronteras y en qué modo serán representadas las diferencias de clase, género y origen. Por último, también nos interesa la forma en que se expresa la violencia, es decir, qué recursos y estrategias de representación se encuentran en Castellanos Moya y Claudia Hernández.

Dentro de los estudios que se ocupan de Centroamérica es ya un *topos* que el istmo es un espacio de tránsito político y geográfico, entre el norte y el sur global, pero también entre el océano Pacífico y el Atlántico, es decir, la costa caribeña. Además, es una región que, a pesar de recibir una creciente atención por parte de la crítica y la academia, sigue manteniéndose a una cierta distancia de lo hegemónico, aún en los márgenes de los centros de poder cultural. Este descenramiento histórico, unido a una cierta cualidad de archipiélago que posee la región, en el sentido de Édouard Glissant,² ha permitido que las fronteras físicas que separan cada país hayan sido habitualmente identificadas como porosas ya desde la época de la independencia, también debido a que, políticamente, hubo múltiples intentos de reconfiguración del espacio en forma de confederaciones y otras diversas alianzas. Por otra parte, estas reorganizaciones políticas y espaciales se vieron resignificadas a través de los alzamientos populares y las guerras civiles de finales del siglo XX, en las que la izquierda revolucionaria buscaba una reformulación de la idea de nación que, sin embargo, llegó a su fin con el establecimiento de las políticas neoliberales al final de dichos conflictos. Por tanto, dada la importancia que imprime en los textos de Claudia Hernández y Horacio Castellanos Moya la noción de *posguerra*, que en sí misma funciona como una frontera, cabe reflexionar en primer lugar sobre su dualidad como momento

1 En *Otras ciudades* (2001) y *Mediodía de frontera* (2002) ya aparecen cuentos que después fueron publicados en *De fronteras* (2007).

2 La idea de Édouard Glissant que describe las regiones como archipiélagos nos parece especialmente pertinente para la situación centroamericana, donde se establece una vinculación no jerárquica entre las naciones-isla y la región-archipiélago: “Los continentes, me parece, se tornan archipiélagos, al menos vistos desde fuera. Las Américas tienden a configurarse como un archipiélago, se agrupan en regiones, sobreponiéndose a las fronteras nacionales. A mi juicio, debemos devolver al término ‘región’ la dignidad que le es propia” (Glissant 2002: 45–46).

histórico en su contexto político-social y como categoría dentro de la historiografía literaria centroamericana.

1. Transición y posguerra como fenómenos (extra)textuales

Tras varios años de negociaciones, en 1992 se firmaron los Acuerdos de Paz de Chapultepec, que pusieron fin a doce años de guerra civil en El Salvador, y se saldaba con unas cifras desorbitadas para un país que en 1980 poseía tan solo 4.7 millones de habitantes:³ “unas 80.000 muertes, miles de heridos e incapacitados, medio millón de desplazados, y la emigración de alrededor de un millón de personas a los Estados Unidos” (OED 1998: 1), además de los “desaparecidos durante la guerra civil (1979–1992), que se estiman entre 8.000 y 10.000 personas” (Human Rights Watch 2021). La guerra nicaragüense ya había terminado en 1990 y en 1996 finalizaría la guatemalteca, así que hacia mediados de los años noventa se dieron por acabadas todas las guerras centroamericanas. Sin embargo, con la paz no llegó un descenso de los niveles de violencia, sino que se sufrió una transformación de la violencia política en violencia criminal y se inició, así, una época de decepción de la vida pública para una parte de la población que veía cómo al acabar las contiendas, se instauraban políticas neoliberales que no mejoraban la situación social anterior a la guerra. Además de las muertes y las desapariciones durante la guerra, toda la región quedó afectada por las consecuencias en forma de desplazamientos, exilios o migraciones.

En el plano cultural se forja en este tiempo una identidad de posguerra que está íntimamente ligada al desencanto, presente en autores y autoras de toda la región, cuyo corpus marca una ruptura con las literaturas testimoniales de los años setenta que vehiculaban las ideas revolucionarias de la izquierda centroamericana. La nueva literatura que aparece en la posguerra llega así cargada de desaliento y cinismo (Cortez 2010), renunciando a los mensajes políticos e ideológicos del testimonio. El foco cambia de lo rural a la ciudad y las representaciones de la violencia se vuelven omnipresentes en el día a día de los personajes, una violencia que, sin embargo, está soterrada, o como acuñó Dante Liano (1997), es una violencia “oblicua”, que muchas veces va acompañada de una cierta ironía grotesca que debe leerse entre las líneas de la violencia.⁴ Esta ruptura con

3 Datos obtenidos a través de la versión digital del diario financiero *Expansión*. Accesible en <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/el-salvador?anio=1980> [24.05.2022]

4 Tras Liano (1997) ha habido múltiples intentos de análisis de las literaturas centroamericanas de posguerra, como Acevedo Leal (2001), Mackenbach/Ortiz Wallner (2008),

el período anterior, sin embargo, no debe interpretarse como total, tal y como afirma Misha Kokotovic:

Nonetheless, despite the immediately apparent contrasts between them, the break between wartime literature and postwar narrative fiction is not as sharp as it might seem, for along with the differences, there are also points of contact and continuities. [...] Indeed, it would be inaccurate to characterize these works as an apolitical retreat into the personal, for while they do not articulate an alternative to the neoliberal present, they nonetheless constitute a forceful critique of it from the perspective of that foundational figure of neoliberal theory: the sovereign individual. (Kokotovic 2003: 24)

Esta crítica al sistema neoliberal, a través del individuo, también es señalada por Alexandra Ortiz Wallner como uno de los retos de las literaturas escritas después de la guerra, relacionado con la recomposición del imaginario que se mueve entre las versiones oficiales de la transición y la necesidad de incorporar otras sensibilidades ajenas a esas versiones, por lo que “las nuevas identidades surgidas del proceso deben asumir otros desafíos, negociar desde posturas plurales, desde las configuraciones subjetivas parciales a partir del debilitamiento de los lazos colectivos, tal y como se conocieron en las épocas anteriores” (Ortiz Wallner 2005: 145). De esta manera, la problemática que acompaña esta nueva época estará marcada por la “constitución de las identidades individuales, en una revalorización del cuerpo y en las memorias personales” (Escobar 2002 citado en Ortiz Wallner 2005: 145). Es decir, en contraste con el marco que era la colectividad de las novelas testimonio, se parte de una crítica al sujeto neoliberal, tal y como adelantaba Kokotovic, pero siempre para ponerlas en el contexto de una memoria colectiva. El cuerpo como objeto de estudio, cobra una importancia central, somatizando metáforas del estado de la nación. Debido a la controversia surgida en cuanto a la categorización y la periodización de estas nuevas literaturas, Ortiz Wallner incluso propuso en 2005 que, atendiendo a los posibles

Cortez (2010). Anabella Acevedo Leal explora la idea de una *estética de la violencia*, estrechamente vinculada con la fragmentación a varios niveles: “[...] todo conduce al absurdo y a la parodia, hasta la palabra, cuyos códigos inestables y cambiantes aluden precisamente a la ausencia de estabilidad y a la crisis de los personajes que se manifiesta con frecuencia en una personalidad fragmentada. Ante el fracaso de los proyectos políticos del pasado la mirada de la gran mayoría de narradores y artistas abandona la problemática sociopolítica y se concentra en una realidad antiheroica que puebla localidades urbanas de clase media en las cuales se sobrevive con temor y desesperanza. Se trata, me parece, de una narrativa que explora una identidad en crisis” (Acevedo Leal 2001: 102).

problemas de representación que plantea el término *literatura de posguerra*, este se use para “textos ‘frontera’, en tanto el proceso político, económico, social y cultural de la transición no ha concluido” (Ortiz Wallner 2005: 145).

Dentro de esta discusión es donde anclaremos tanto la obra narrativa de Claudia Hernández como la de Horacio Castellanos Moya, en la que, como se verá, abundan las representaciones de individualidades reducidas a la corporalidad hecha política o sujetas a relaciones de poder, en las que bien en posición de ejecución de la violencia, aunque casi siempre subordinadas a ella, ficcionalizan la imposibilidad de la convivencia y de la reconstrucción del tejido social después de la guerra.

2. El límite de los cuerpos como trasgresión y agresión

A diferencia de los personajes, en gran parte masculinos, de Horacio Castellanos Moya, que se sitúan en una realidad centroamericana reconocible, si bien fragmentaria, híbrida y a menudo desdibujada por el alto consumo de alcohol, la mayoría de los personajes de Claudia Hernández se encuentran en mundos cuya permeabilidad entre lo real y lo fantástico es fundamental para entender esa violencia. Perros parlantes y pensantes, zopilotes vestidos con atuendo militar o cuerpos que metamorfosean entre lo animal y lo humano habitan la narrativa de Claudia Hernández sin mayor explicación. Sin embargo, como señala Emanuela Jossa: “Sus personajes son, ante todo, cuerpos, impregnados por relaciones de fuerza: mutilados, deformados, o bien invadidos, mortificados y anulados; a menudo, cadáveres. Son cuerpos incompletos, insuficientes, introducidos en un mecanismo incesante que los plasma y los determina” (2014: 13).

En la narrativa de Claudia Hernández existe, pues, una cotidianidad en el trato con la muerte que se expresa de manera alegórica: los vivos conviven de manera habitual y natural con cadáveres y cuerpos mutilados, pero sin referirse directamente al uso excesivo de la violencia durante los conflictos armados en Centroamérica, aunque este sea el subtexto al que se refiere, ni recurrir a las estrategias del realismo mágico.⁵ Esta premisa se pone de manifiesto en *De fronteras* (2007), una compilación compuesta por diecisiete cuentos en los que de

5 En Roas (2001, 2011) se encuentra un recorrido histórico sobre la literatura fantástica y sus implicaciones en la posmodernidad. Ver Caamaño Morúa (2015) para profundizar sobre la importancia de este género en Latinoamérica y, específicamente, sobre lo fantástico-alegórico en Claudia Hernández, ejemplarizado en el cuento “Color de otoño” (2002).

una manera o de otra se aborda la temática de la frontera o del cruce de diferentes límites. Entre otros, uno de los márgenes que se trasgrede es el que separa lo real de lo fantástico,⁶ pero también se hace alusión a fronteras más reales o físicas. Los protagonistas son tanto seres humanos como no humanos y, además, en cada relato se despliegan múltiples formas de violencia, aunque habitualmente sin especificar el origen, ni concretarse tiempo o lugar, lo que para Misha Koko-tovic se convierte en un intento de que los relatos sean leídos como literatura universal, aunque “they nonetheless remain rooted in Salvadoran and Central American social reality during a difficult period of transition” (2015: 54).

Durante esta transición, que pretendía restaurar el tejido social centroamericano, no solo se trataba de reconstruir la idea de nación que tanto se había polarizado durante la guerra, de lidiar con el trauma de esa violencia o reunificar en el mismo espacio a víctimas y victimarios, sino que una parte importante de las consecuencias de los conflictos armados fue el gran número de migrantes a otras regiones, lo que sigue siendo uno de los mayores problemas en Centroamérica en la actualidad. Dos ejemplos que aluden directamente a la representación del cuerpo migrado son “Mediodía de frontera” y “Fauna de alcantarilla” de Claudia Hernández. Sin revelarse exactamente el lugar ni la fecha exacta en que sucede la acción, sin embargo, “Mediodía de frontera” es el único relato que atiende a la idea de frontera real. Tal como indica el título, la narración comienza con una explícita situación espaciotemporal: “Tres minutos antes del mediodía. Un baño público en la frontera. Mucho calor” (Hernández 2007: 101). Un perro callejero entra en ese baño público y se encuentra con una mujer que acaba de cortarse la lengua minutos antes de lo que parece un intento de suicidio. Esta automutilación tiene una motivación estética, porque “[...] los ahorcados no se ven mal porque cuelguen del techo, sino porque la lengua cuelga de ellos. La lengua es lo que provoca lástima” (Hernández 2007: 102). Así, el narrador heterodiegético expone con frialdad la mutilación y autodestrucción de una mujer sin identidad, sin memoria, sin nombre, en un no-lugar (Augé 2000) como es este baño de una frontera, en realidad, indeterminada. Es en ese espacio de nadie, sin embargo, donde se establece un último encuentro de solidaridad entre los dos personajes

6 Habitualmente se entiende la *trasgresión* como uno de los elementos constituyentes del género fantástico: “el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una *transgresión* del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible” (Roas 2009: 104; énfasis MTLA).

protagonistas, un chucho callejero y una casi ahorcada. Se establece un vínculo momentáneo entre dos seres que no interesan a nadie: ella le ofrece al perro hambriento su lengua aún “caliente, buena para comer” (Hernández 2007: 102) y él su compañía en el tránsito hacia sus últimos momentos con vida, en forma de psicopompo (ver Jossa 2014). El perro no intenta hacerla cambiar de opinión, no la juzga, sino que se limita a acompañarla en su camino hacia la muerte, acción que parece ser la única decisión que la mujer puede tomar sobre su propio cuerpo. Para Lucía Leandro, este acto incluso significa su último recurso de empoderamiento, ya que: “[m]ediante la mutilación y el suicidio la protagonista se empodera sobre su futuro, aunque este signifique la muerte” (Leandro 2019: 691).

Otro ejemplo de cuerpo migrado se encuentra en la familia-reptil de “Fauna de alcantarilla”, a los cuales ni siquiera se les concede esa brutal capacidad de autodeterminación. Fauna de alcantarilla hace referencia a un “hombre sin ropas y con la piel escamada” que sale “a cazar gatos y perros para comer” (Hernández 2007: 63) y a su familia, quienes nunca salen a la superficie. Su caracterización como semihumanos es presentada como un problema para la comunidad para cuya solución recurren a la autoridad: “Los vecinos, inquietos, le solicitaron al vigilante del barrio que detuviera al ser de las alcantarillas que estaba devorando a sus mascotas” (Hernández 2007: 63). Cuando el guardia consigue finalmente atraparlo, pero vuelve a escaparse y oyen a la familia celebrar el regreso del padre reptil a las alcantarillas, los vecinos se sienten “aterrados”, “invadidos, plagados” (Hernández 2007: 64), por lo que sellan las alcantarillas hasta que la familia muere. En esta inversión en la que los animales son humanizados y los seres humanos deshumanizados, es fácil leer en la familia reptil una alegoría de los subalternos, de las familias migradas y la reacción de las comunidades en las que pretenden insertarse. Esto se refuerza al final del cuento cuando se pone en boca de los vecinos las palabras típicas del discurso xenófobo: “Semanas después se les ocurrió pensar que habría sido más fácil convencerlos de que regresaran a su lugar de origen o atraparlos con una red y luego arrojarlos en el pantano, de donde probablemente habían llegado” (Hernández 2007: 64).

Una alusión más directa a las consecuencias de la violencia política y los conflictos centroamericanos se encuentra en el cuento “Manual del hijo muerto”, donde se indica paso a paso cómo seguir las instrucciones para recomponer el cuerpo “[c]uando el hijo está en forma de trozos” (Hernández 2007: 107). El relato comienza con una advertencia a los padres, y es que “causa especial emoción reconstruir el cuerpo del niño (24–25 años) que salió completo de casa hace dos o seis días”, por lo que “se recomienda tener una caja de pañuelos desechables” (Hernández 2007: 107). Las causas por las que unos padres tuvieran que

recomponer el cuerpo en pedazos de su propio hijo o las razones por la que esté en pedazos, no se aclaran en este texto, cuyo lenguaje neutro, formal y cargado de tecnicismos, muestra la frialdad lingüística típica de los manuales, que contrasta con la materia de la que se trata. A pesar de no hacer referencia a ninguna época concreta, ciertos procedimientos como “el reconocimiento a simple vista” o “comparar la dentadura del cadáver con las placas registradas en el archivo del dentista” (Hernández 2007: 107), recuerdan a protocolos habituales para el reconocimiento de desaparecidos. Que también se recomiende a los padres que se “preste especial atención a las manos y pies. Estos suelen – si uno se fija muy bien – *revelar escenas del padecimiento pre-muerte* del hijo en cuestión” o un poco más adelante “[e]sparza sobre el rostro una capa considerable de maquillaje – colores a tono con la tez – para disimular los golpes que *posiblemente* presente” (Hernández 2007: 109, énfasis MTLA) hace ineludiblemente referencia a las torturas que se sufrían en los centros de detención. En el cuerpo destrozado de este hijo genérico, sin nombre ni nacionalidad, sin época en la que articularse si quiera, se pueden leer las huellas de esa violencia ejercida sobre toda una generación no solo de centroamericanos, sino también de jóvenes de otras regiones en Latinoamérica, a los cuales por una parte se destruyó físicamente, pero, por otra parte, también podemos leer la influencia de la violencia sobre el tejido familiar, así como la desarticulación de las ilusiones puestas en la revolución.

Frente a estos tres ejemplos de caracterización de cuerpo de frontera o que supera las fronteras en Claudia Hernández, veremos que en Horacio Castellanos Moya la contextualización de los personajes es mucho menos simbólica y más anclada en una muy reconocible realidad centroamericana, aunque tampoco se nombren ni lugares ni épocas. En contraste con el cuerpo del, posiblemente, guerrillero mutilado de “Manual del hijo muerto”, en *El arma en el hombre* (2001) se nos presenta a un soldado del ejército, si bien es otro personaje sin nombre real, apodado *Robocop* por sus compañeros del Batallón Acahuapa, una tropa de élite de un ejército que tampoco se nombra, pero en el que puede fácilmente reconocerse a uno de los BIRI salvadoreños, principales efectivos de lucha contra los guerrilleros del FMLN.⁷ Si en los tres cuentos de Claudia Hernández

7 Los Batallones de Infantería de Reacción Inmediata (conocidos como BIRI) fueron creados en la panameña Escuela de las Américas del ejército estadounidense al inicio de la guerra civil salvadoreña como grupos militares de élite, siendo el batallón Atlácatl (al que seguramente hace referencia Horacio Castellanos Moya en esta novela) el más famoso y conocido por ser el más sangriento (Chomsky 2006: 43–45). Por su parte, el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) fue un conglomerado de diferentes grupos revolucionarios y partidos izquierdistas que se unieron en 1980

antes nombrados encontrábamos tres visiones desde la víctima, el hijo asesinado, o más bien los padres del hijo asesinado, el cuerpo de la mujer en la frontera y la extranjera familia-reptil, en el centro de la narrativa de Castellanos Moya se encuentra una visión profundamente androcéntrica, aunque inmersa en la crisis de la masculinidad hegemónica (Connell 1987; 1997; 2015). Así, aunque los personajes de Castellanos Moya se puedan perfilar como contrarios a los de Claudia Hernández, si aplicásemos una lógica binaria del tipo víctima-verdugo o autóctono-extranjero, al abrir precisamente estos binomios se apreciará que los personajes moyanos tampoco salen bien parados: el cuerpo-arma de *Robocop*, un antiguo perpetrador de la violencia en la guerra, quien se ha ganado su apodo por comportarse como si fuera mitad hombre mitad máquina de matar, no es capaz de hallar su lugar en la sociedad una vez terminada la guerra. Esta situación fue la de muchos desmovilizados, de ambos bandos, que se involucraron en redes criminales como única forma de vida, lo que contribuyó al reciclamiento y la continuidad de la violencia en Centroamérica. *Robocop* es un personaje completamente anestesiado, que funciona más como máquina que como persona. Un personaje similar se encuentra en *Morong* (2018), pero esta vez es un exguerrillero, José Zeledón, que ya había aparecido como personaje secundario en otra novela del ciclo Aragón.⁸ La trama se sitúa ya en 2010, muchos años después de la finalización de la guerra, y en los Estados Unidos. Así, comienza *in medias res* siguiendo el viaje sur-norte de Zeledón, desde Texas hasta su destino en la imaginaria ciudad universitaria de Merlow City donde se encuentra con un antiguo compañero de la guerrilla, quien ya vive integrado en la sociedad estadounidense. Sin embargo, para Zeledón la tarea no va a ser tan fácil como para su compañero, ya que debe renunciar a su identidad, a su nombre y a su historia, al tiempo que este pasado traumático vuelve continuamente en forma de *flashbacks*. Así, su experiencia vital se convierte en una mínima subsistencia a base de trabajos mecánicos y monótonos (conduciendo un autobús escolar, revisando correos electrónicos en busca de amenazas sexuales y terroristas, controlando cámaras de vigilancia) que lo convierten en máquina, análogamente a lo que le

como reacción al golpe de Estado del 15 de octubre de 1979 de la autodenominada Junta Revolucionaria de Gobierno.

- 8 La obra narrativa de Horacio Castellanos Moya suele dividirse en dos bloques. Por una parte, las novelas llamadas “furiosas” y, por otra, las novelas del ciclo de los “Aragón”, una saga que trata los avatares de una familia con implicaciones políticas (Pau 2009). José Zeledón ya aparece en dos novelas pertenecientes a los dos bloques: justo antes de saltar a la clandestinidad en *La sirvienta y el luchador* (2011); ya como teniente de la guerrilla en *El arma en el hombre* (2001).

sucedía a *Robocop*, aunque aquí ya no se trata de matar, sino de observar. Pero, además, Zeledón arrastra otra serie de estrategias aprendidas en la guerra que no es capaz de descartar en tiempos de paz, como portar siempre su pistola en la tobillera, codificar los correos electrónicos que se envía con otro antiguo guerrillero, El Viejo, o protocolar su vida como si siguiera en pleno conflicto: cuenta las personas que suben y bajan del autobús en el que viaja, consigna las horas con los minutos exactos a lo largo de toda la novela. Esta monótona vida comienza a resquebrajarse cuando los recuerdos de su implicación involuntaria en el asesinato de su propia madre empiezan a pujar para salir a flote, al tiempo que la vida precaria de migrante en EE. UU. parece acorralarlo, por lo que vuelve a la violencia, esta vez criminal, como una forma de subsistencia.

En *Moronga* también se encuentra otro tipo de migrante, con más recursos porque pertenece a una clase social diferente, pero que está igualmente traumatizado: Erasmo Aragón. Es el personaje central de la saga de los Aragón, una familia traspasada por los exilios políticos, pero que pertenecen a la élite intelectual y económica, por lo que su relación con la guerrilla ha sido desde la retaguardia, como periodista afincado en México. Ahora trabaja como profesor en una universidad estadounidense, mientras prepara una conferencia sobre el poeta y guerrillero Roque Dalton. Su estrategia de supervivencia ha sido la paranoia, reflejada textualmente en forma de hipérbole, digresiones y elipsis, así como ironía y ambigüedad narrativa. Una vez terminada la guerra, esta herramienta le hace entrar en torbellinos incesantes de pensamientos que finalmente lo ponen en ridículo. Tanto la insensibilidad de Zeledón o *Robocop*, como la paranoia de Erasmo son todos *habitus* aprendidos para la supervivencia, que al terminar la guerra se han vuelto tóxicos, es decir, que la misma estrategia que les servía para sobrevivir, les limita después la convivencia. Al no poder deshacerse del trauma, que vuelve en forma de *flashbacks* o repeticiones de ciertos sucesos y actitudes del pasado, y al mismo tiempo ser incapaces de integrarse en la nueva sociedad estadounidense en la que viven, sus posibilidades de supervivencia de una manera no tóxica se esfuman por completo al final de la novela: Zeledón vuelve a la violencia y a su antiguo papel de victimario, mientras que Aragón retorna igualmente a su rol de víctima. Curiosamente, una aparición fugaz de *Robocop*,⁹ marca la explosión de la violencia en el último acto de la novela.

9 Como ya habíamos comentado, el vínculo entre Joselito/José Zeledón y Robocop ya se había establecido en *El arma en el hombre*, cuando se encuentran los dos personajes: Zeledón como exguerrillero en las montañas y Robocop huyendo de los carteles de droga con los que estaba trabajando.

A modo de resumen o conclusión, se puede observar que, si bien usando diferentes estrategias narrativas en cuanto a su aproximación frente al sujeto migrado, tanto en Horacio Castellanos Moya como en Claudia Hernández, las representaciones del cuerpo en diferentes estados cobran una importancia crucial en la interpretación de las consecuencias de la violencia. Mientras los cuerpos mutilados o metamorfoseados en Claudia Hernández han de leerse de una manera alegórico-fantástica, el énfasis en Horacio Castellanos Moya está puesto en los *habitus* que aprende el cuerpo para poder sobrevivir. Sin embargo, desde las instrucciones para recomponer el cuerpo del hijo en pedazos, hasta el cuerpo-arma del antiguo militar contrainsurgente, pasando por la familia reptil acosada y perseguida por los vecinos o la mujer que se suicida como única forma de autodeterminación, desde la paranoia a la insensibilidad como recursos de supervivencia, todos se conforman como cuerpos en la frontera, sujetos de posguerra que muestran una absoluta incapacidad para sobrevivir completos (completos del cuerpo, completos de la mente) y que llevan inscritos el trauma de la(s) violencia(s) tanto en forma de agresión como de trasgresión.

Bibliografía

- Acevedo Leal, Anabella. 2001. "La estética de la violencia: Deconstrucciones de una identidad fragmentada", en: *Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*, San José: TEOR/ÉTICA: 97-107.
- Augé, Marc. 2000. *Los "no lugares": espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.
- Castellanos Moya, Horacio. 2018. *Moronga*, Barcelona: Penguin Random House.
- Castellanos Moya, Horacio. 2001. *El arma en el hombre*, México, D.F.: Tusquets México.
- Chomsky, Noah. 2006. "La crucifixión en El Salvador", en: *Lo que realmente quiere el tío Sam*, 8ª ed., México, D.F.: Siglo XXI Editores: 40-46.
- Connell, Raewyn. 2015. *Masculinidades*, México D.F.: UNAM.
- Connell, Raewyn. 1997. "La organización social de la masculinidad", en: José Olavarría/Teresa Valdés, (ed.), *Masculinidad/es. Poder y crisis*, Santiago de Chile: Isis/FLACSO: 31-48.
- Connell, Raewyn. 1987. *Gender and Power Society, The Person and Sexual Politics*, Standford: Standford University Press.
- Cortez, Beatriz. 2010. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala: F&G.

- Glissant, Édouard. 2002. *Introducción a una Poética de lo diverso*, Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Hernández, Claudia. 2007. *De fronteras*, Guatemala: Piedra Santa.
- Hernández, Claudia. 2002. *Mediodía de frontera*, San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Hernández, Claudia. 2001. *Otras ciudades*, San Salvador: Alkimia Libros.
- Human Rights Watch. 2021. “El Salvador. Eventos de 2020”, en: <https://www.hrw.org/es/world-report/2021/country-chapters/377425> [24.05.2022].
- Jossa, Emanuela. 2014. “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia”, en: *Centroamericana* 24 (1): 5–37.
- Kokotovic, Misha. 2015. “Telling Evasions: Postwar El Salvador in the Short Fiction of Claudia Hernández”, en: *A Contracorriente* 11 (2): 53–75.
- Kokotovic, Misha. 2003. “After revolution: Central American Literature in the Age of Neoliberalism”, en: *A Contracorriente* 1 (1): 19–50.
- Leandro Hernández, Lucía. 2019. “‘Mediodía de frontera’ de Claudia Hernández: el sujeto (femenino) entre la animalidad y la frontera”, en: Carmen Luna Sellés/Rocío Hernández Arias (ed.), *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Frankfurt: Peter Lang: 687–699.
- Liano, Dante. 1997. “La narrativa de la Violencia”, en: *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Ed. Universitaria: 259–271.
- Luna Sellés, Carmen. 2019. “Literatura de la migración y migraciones literarias”, en: Carmen Luna Sellés/Rocío Hernández Arias (ed.), *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Frankfurt a.M.: Peter Lang: 17–20.
- Mackenbach, Werner; Ortiz Wallner, Alexandra. 2008. “(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica”, en: *Iberoamericana* 8 (32): 81–97.
- OED. 1998. “La reconstrucción en los países en etapa de posguerra: El Salvador Resumen de estudios de casos”, en: *Précis* 172. Departamento de Evaluación de Operaciones del Banco Mundial: 1–4.
- Ortiz Wallner, Alexandra. 2005. “Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria”, en: *Iberoamericana* 5 (19): 135–147.
- Pau, Andrés. 2009. “La mirada furiosa de Horacio Castellanos Moya”, en: <https://revistaclarin.com/1007/la-mirada-furiosa-de-horacio-castellanos-moya/> [01.06.2022].
- Roas, David. 2011. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

- Roas, David. 2009. “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, en: Teresa López Pellisa/Fernando Ángel Moreno Serrano (ed.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid)*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid: 94–120.
- Roas, David (ed.). 2001. “La amenaza de lo fantástico”, en: *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros: 7–46.

Minerva Peinador

Universität Regensburg

Nombrar el hedor del baldío. La literatura de no ficción como *médium* del feminicidio en *Chicas muertas*, de Selva Almada

*A un costado se levanta un barrio de casitas del gobierno.
[...] Al otro costado, un basural. [...] El olor es inmundito.
[...] ¿En cuál de estos cuatro terrenos habrán arrojado el
cuerpo de María Luisa Quevedo?*

La letalidad de la condición femenina

Género y sexualidad se encuentran en múltiples dimensiones humanas: la sociocultural, la política, la personal, la biológica. Según Butler, “un modo de organización de las normas culturales pasadas y futuras y un modo de situarse uno mismo con respecto de esas normas” (Butler 2002: 32), el género implica un posicionamiento individual performativo a lo largo de un proceso continuo en los modos posibles de estar en el mundo, con el que los sujetos negocian y determinan su identidad mediante el cuerpo.

La filósofa norteamericana va más allá al identificar en la matriz heteronormativa la obligatoriedad de la heterosexualidad, en torno a la cual se establecerían y organizarían de manera artificial las categorías opuestas femenina y masculina. Estas formarían un par excluyente en el que “el género no es consecuencia del sexo”, así como tampoco las “prácticas del deseo [...] son ‘consecuencia’ ni del sexo ni del género” (Butler 2007: 72). La finalidad del binarismo de género sería, para Butler como para Foucault, principalmente reproductiva (Butler 2007: 75), en última instancia “el desarrollo monológico de lo masculino” (Butler 2007: 74), el desenvolvimiento pleno de los sujetos masculinos cis. Para hacer cumplir dicha obligatoriedad, la heteronorma haría parecer naturales las relaciones heterosexuales, omnipresentes con su puesta en práctica constante. En definitiva, “[i]nstituir una heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y reglamenta al género como una relación binaria en la que el término masculino se distingue del femenino, y esta diferenciación se consigue mediante las prácticas del deseo heterosexual” (Butler 2007: 81).

La hipótesis de Butler implica la sexualización del cuerpo femenino – no así la del masculino –, origen de la discriminación de género. Esta coincide con las francesas de Beauvoir y Wittig al considerar la atribución de características sexuales al cuerpo femenino un mecanismo de coerción de su libertad. El binarismo ocultaría que el género femenino solamente existe en tanto categoría socio-cultural, “[p]orque lo masculino no es lo masculino, sino lo general”,¹ la norma o identidad hegemónica. Según esta premisa, solo los hombres cisgénero serían sujetos plenos.

El reverso de la prescripción heteronormativa es el señalamiento y la sanción de los sujetos que se desvían de la misma, ejerciendo sobre ellos lo que se conoce como violencia de género, que puede cobrar múltiples formas más allá de la evidente violencia física: se trata de violencia sexual, psicológica, familiar, o incluso económica, patrimonial y, desde luego, simbólica (OACNUDH, ONU Mujeres 2016: 18). Dada su magnitud, resulta pertinente considerarla un problema de seguridad y salud pública global. Afecta al conjunto de la población, a más de la mitad, mujeres, infancias y disidencias, potencial y directamente vulnerables a este tipo de violencia, y a su totalidad, incluyendo a los varones, al menos de manera indirecta.

En las relaciones sexoafectivas heterosexuales² hasta tres de cada cuatro mujeres adultas han sufrido violencia física y/o sexual de forma aislada o repetida (OMS 2005: 6). De tener lugar, el miembro masculino es su iniciador al año de inicio del noviazgo, coincidiendo en un tercio de los casos con el embarazo de la mujer, lo que convierte a la violencia machista en la primera causa de abortos e, incluso, de muerte de la madre durante el parto, además de generarle problemas de salud mental, llegando a inducirla al consumo de alcohol o al suicidio. En contrapartida, no existe evidencia de una relación directa entre el consumo de alcohol y el ejercicio de la violencia, pues ni los agresores son alcohólicos ni se encuentran ebrios durante los episodios violentos (Bancroft/Silverman 2002: 20). En el caso de llegar al feminicidio, sus autores son mayormente las propias parejas o exparejas masculinas de las víctimas, casi siempre durante la

1 Wittig en Butler (2007: 76), en el original: “Gender is the linguistic index of the political opposition between the sexes. Gender is used here in the singular because indeed there are not two genders. There is only one: the feminine, the ‘masculine’ not being a gender. For the masculine is not the masculine but the general. The result is that there are the general and the feminine, or rather, the general and the mark of the feminine” (Wittig 1983: 64).

2 En este apartado nos referimos principalmente al trabajo de Hasanbegovic (2013).

relación o entre el segundo mes y el primer año posterior a la separación, después de ser abandonados (Hotton 2002: 7). Más allá del aspecto sexual, la violencia de género evidencia la desigualdad y la discriminación por razón de género, que se convierte en letal cuando desemboca en feminicidio. Es un mecanismo de control y subordinación de la mujer, cuya casi total impunidad revela su aceptación tácita institucional y social, por tanto, su legitimación. Es la primera causa de muerte violenta para las mujeres (en un tercio de los casos), en contraste con la relación inversa (entre un 4 y un 8 % de hombres murieron asesinados por sus ex/parejas mujeres).

Descuerpadas: el violento disciplinamiento del cuerpo femenino

El cuerpo es fundamental en tanto depositario físico del sujeto y posee un elevado poder performativo, algo que reflejan tradiciones milenarias, como la cristiana, o producciones culturales actuales. Si la *cuerpa*³ es un instrumento de libertad femenina (Butler 2007: 63), la violencia sobre *la misma* tiene la finalidad de castigarla. Con el ejercicio de la violencia de la mano de sus miembros más fieles,⁴ la comunidad expresa su autoridad para advertir a la mujer específicamente, pero en general al conjunto social del peligro y las consecuencias del ejercicio de la libertad, de la disposición sobre la propia cuerpo y, por extensión, sobre la propia vida, con indiferencia de la esfera – íntima, privada o pública – en el que tenga lugar. Pues se considera a la mujer una propiedad o pertenencia, un territorio a conquistar y su cuerpo un territorio “por su afinidad arcaica con la dimensión territorial” (Segato 2016: 69), por tanto, una “forma última de control” (Segato 2016: 69).

Las considerables dimensiones de las agresiones hacia las mujeres con carácter sexual indican un grave problema social estructural, así como una disociación en las relaciones sexoafectivas. Al contrario de lo que se podría inferir, los feminicidios “no son crímenes comunes, o sea, no son crímenes de motivación sexual”, como a menudo son catalogados por las autoridades (Segato 2013: 42). Encontramos ejemplos de este “sentido común” en la obra que analizaremos, donde,

3 Dentro de los más recientes feminismos se emplea el término *cuerpa* en referencia al cuerpo femenino, aquí especialmente pertinente.

4 Segato habla aquí de “crímenes de segundo Estado o de corporación”, conformando dicha corporación un “grupo de red que administra los recursos, derechos y deberes propios de un Estado paralelo” (Segato 2013: 42–43), precisamente quienes hacen prevalecer sus normas no escritas, incluyendo la sanción de la libertad femenina.

en reacción a la desaparición de una mujer, la policía sentencia que “seguro se habría ido con algún noviecito y que ya iba a volver” (Almada 2021: 41). Con ello no se hace sino banalizar este tipo de violencia y reducir a niñas y mujeres a su sexualidad desde un punto de vista masculino heteronormativo. Para Segato, estos delitos obedecen a unos determinados patrones estructurales:

los crímenes sexuales no son obra de desviados individuales, enfermos mentales o anomalías sociales, sino expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad. En otras palabras: el agresor y la colectividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse. (Segato 2013: 19)

Es decir, los violadores “no actúan en soledad” (Segato 2013:19), sino que obedecen a normas sociales subyacentes. Cuando una persona accede carnalmente al cuerpo de otra en contra de su voluntad (RAE 2023), haciendo “[u]so y abuso del cuerpo del otro sin que este participe con intención o voluntad” (Segato 2016: 38), nos encontramos ante una violación. Violándolo, un sujeto le arrebató a otro la agencia sobre su cuerpo (Segato 2016: 38) con la intención de aniquilar su voluntad. Por ello, es un tipo de violencia también simbólica mediante la cual un sujeto pretende someter y destruir a otro instrumentalizando, para ello, una violencia física sexualizada. Por ello, las agresiones sexuales trascienden el ámbito privado compartido entre víctima y agresor, adquiriendo una dimensión social.

Para comprender las estructuras profundas de la violencia de género, Segato sostiene que nuestro sistema de relaciones humanas está organizado alrededor del poder, equivalente a la masculinidad (Segato 2006: 3). Su mecanismo estaría organizado en torno a dos ejes de interlocución, uno vertical, de misoginia y control sobre el cuerpo femenino, y otro horizontal, de fraternidad o cofradía masculina. Mediante la violencia de género, el agresor estaría instruyendo y disciplinando a la víctima en lo relativo a la heteronorma, que quedaría reafirmada con ese mismo acto violento performativo a lo largo de un primer eje vertical de la violencia (Segato 2006: 4–6). La violencia no estaría dirigida en primera instancia solo a la víctima, sino que esta sería “una presa devorada por el eje horizontal de cofrades [...] en el status masculino” (Segato 2006: 7), obedeciendo a un mandato de masculinidad, convirtiéndose en un objeto sacrificial dentro un rito de hermandad masculina, cuyo propósito es el reconocimiento de la virilidad del agresor en el eje horizontal (Segato 2016: 38). Así, las agresiones sexuales no tendrían un origen estrictamente personal, sino que serían crímenes “expresivos” (Segato 2006: 7) corporativos (Segato 2013: 42) dirigidos al conjunto social, coincidiendo, por tanto, con las tesis de Butler y Wittig.

Jane Caputi y Diana Russell definieron por primera vez el femicidio (por *femicide* en inglés) o feminicidio (castellanizado), en cualquier caso el asesinato de la mujer por razón de su sexo, como un terrorismo basado en un odio misógino que se consume en su muerte.⁵ Este puede ser cometido dentro de la familia, del hogar, en el marco de cualquier relación personal, en la comunidad por parte de cualquier sujeto, siendo a menudo tolerado por el Estado por acción u omisión. Esta violencia extrema hacia el cuerpo femenino, el “asesinato de una mujer genérica, de un tipo de mujer, solo por ser mujer” (Segato 2016: 47), a menudo precedido por su secuestro, vejación y violación, supone un acto de violencia dirigido “a una categoría, no a un sujeto específico” (Segato 2016: 47). Es un asesinato misógino llevado a cabo con la finalidad de reproducir y mantener unas relaciones de poder asimétricas basadas en la conquista o incluso la destrucción de los cuerpos femeninos. El odio hacia lo femenino se manifiesta especialmente cuando las mujeres disponen libremente de sus cuerpos o acceden a posiciones de poder tradicionalmente ocupadas por hombres (Segato 2006: 4). Cuanto menor es su extracto social, mayor es su vulnerabilidad, hasta el extremo de que podemos considerarlas nudas vidas (Agamben 1998).

Un género para contar la violencia

No es de extrañar que la violencia de género encuentre su elaboración discursiva en la ficción dada su virulencia. En la América Latina del siglo XXI los movimientos de mujeres y disidencias en defensa de los derechos humanos vienen conformando la que se considera la cuarta ola feminista (Varela 2019). Así, numerosas autoras argentinas tratan este espectro temático en su obra, tales como Gabriela Cabezón Cámara, Belén López Peiró o Camila Sosa Villada. López Peiró, por ejemplo, considera la escritura un acto total transversal directamente relacionado con las demandas feministas, afirmando que, así como “ponemos el cuerpo con el reclamo del aborto o las marchas del 8M, una forma de militar la

5 Las autoras lo definen como sigue: “Femicide is the ultimate end of a continuum of terror that includes rape, torture, sexual slavery (particularly in prostitution), incestuous and extrafamilial child sexual abuse, physical and emotional battery, sexual harassment, genital mutilations (clitoridectomies, infibulations); unnecessary gynaecological operations (gratuitous hysterectomies), forced heterosexuality, forced sterilisation, forced motherhood (criminalising contraception and abortion), psychosurgery, [...] denial of protein to women in some cultures, cosmetic surgery and other mutilations in the name of beautification. Whenever these forms of terrorism result in death, they become femicides” (Caputi/Russell 1992: 15).

no violencia hacia las mujeres o la igualdad de derechos tiene que ver también con incluir la perspectiva de género en nuestras novelas” (López Peiró 2019). La escritura es para ella un acto de autoafirmación total, una forma de militancia, “de poner el cuerpo, [ya que] la literatura es un hecho corpóreo, escribimos con los oídos, con el olfato, con el tacto, con todos los sentidos” (López Peiró 2019).

En este trabajo nos dedicaremos al trabajo de la escritora Selva Almada (Villa Elisa, Entre Ríos 1973*), procedente de la provincia argentina, cuyo cosmos representa en su obra, a diferencia de la mayoría de sus coetáneas argentinas. Autora de una trilogía en torno a las masculinidades con *El viento que arrasa* (2012), *Ladrilleros* (2013) y *No es un río* (2020), en *Chicas muertas* (2014) aborda el feminicidio de jóvenes mujeres anónimas de clase baja, la impunidad de sus perpetradores, así como la falta de esclarecimiento judicial y social de los crímenes. *Chicas muertas* es una novela de no ficción escrita al modo de una crónica periodística, en la tradición de Rodolfo Walsh⁶ o del nuevo periodismo estadounidense de Capote o de Wolfe, vinculado al reportaje periodístico investigativo de calado subjetivo. En ella, la autora, de la voz de una narradora autoficcional en primera persona, da cuenta de los asesinatos machistas de tres chicas adolescentes de clase media-baja perpetrados en la Argentina de los años ochenta, entre el ocaso de la última dictadura militar y los albores de la democracia de Alfonsín. Se trata de Andrea Danne, de 19 años (asesinada el 16/11/1986 en el hogar paterno en San José/Entre Ríos), María Luisa Quevedo, de 15 años (desaparecida en Sáenz Peña entre el 8 y el 11/12/1983 al salir de su trabajo) y Sarita Mundín, de 20 años (desaparecida en Villa María el 12/3/1988 con su amante, un hombre mayor), en orden de aparición en el relato. A la par, a lo largo del relato se da cuenta de los feminicidios de otras mujeres y otros tipos de violencia machista, que va encontrando y sumando a la narración como si se tratara de las distintas piezas de un engranaje que va recogiendo y tratando de articular, buscando una subestructura, un entramado de sentido o un mínimo denominador común capaz de explicar el horror.

De hecho, la crítica sugiere hablar de una “nueva literatura argentina” para designar un conjunto de narrativas cuasi ficcionales pero híbridas genéricamente sobre formas de violencia existentes en la realidad.⁷ Ambiguas en cuanto al género literario y el estatus factual, muchas de ellas se sitúan en un lugar de

6 No en vano la autora fue finalista del Premio Rodolfo Walsh de la Semana Negra de Gijón con esta obra.

7 Ana María Gallego Cuiñas habla de “novísimas escritoras argentinas” (Gallego Cuiñas 2019: 107–151; 2020).

enunciación de “aproximación y superposición del documentalismo y la ficción” (von Tschiltschke/Schmelzer 2010: 12), por lo que podemos considerarlas documentalistas. Así se denominan “todas las relaciones posibles entre lo fictivo y lo fáctico”, las formas híbridas fruto “del acercamiento de un documento a una ficción” o viceversa, en las que se combinan géneros, intermedialidad, “elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (von Tschiltschke/Schmelzer 2010: 15–16). *Chicas muertas* es una obra de no ficción en la que se emplean recursos narrativos propios de la ficción, donde la creación de sentido resulta “de la elaboración de una trama que relaciona los elementos documentales [...] y la adopción de códigos y estrategias representativas connotadas con la ficción” (von Tschiltschke/Schmelzer 2010: 16).

Todas las voces para reconstruir el horror

La noticia del femicidio de Andrea Danne, joven de 19 años asesinada mientras dormía en su cuarto durante una noche de tormenta (San José, 16/11/1986), abre la novela: “Era domingo y mi padre hacía el asado en el fondo de la casa. [...] Esa misma madrugada en San José, un pueblo a 20 kilómetros, habían asesinado a una adolescente en su cama, mientras dormía” (Almada 2021: 13–15). Este asesinato misógino se cometió durante la adolescencia de la autora, cuando el feminicidio como término aún no formaba parte del imaginario colectivo.

Este primer feminicidio quiebra la ilusión del hogar familiar como lugar de protección: “Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos” (Almada 2021: 17). Además de proximidad física – el asesinato de Andrea se produjo a solo 20 km. de la casa paterna de la autora –, el caso revela otra falacia: la presunción de que los agresores son personas desconocidas. Muy al contrario, la mayor parte de las veces el peligro acecha de la mano de hombres pertenecientes al entorno de la víctima:

Los violadores siempre eran hombres desconocidos que agarraban a una mujer y se la llevaban a algún descampado o que entraban a su casa forzando una puerta. Desde chicas nos enseñaban que no debíamos hablar con extraños y que debíamos cuidarnos del Sático. [...] Nunca nos dijeron que podía violarte tu marido, tu papá, tu hermano, tu primo, tu vecino, tu abuelo, tu maestro. Un varón en el que depositaras toda tu confianza. (Almada 2021: 54–55)

La falta de indicios y la comisión del delito en la propia casa de Andrea muestran parecidos razonables con un rito sacrificial, que hacen recordar las tesis de la antropóloga (Segato 2006: 7): “hay algo de ritual en la manera en que fue

asesinada: una sola puñalada en el corazón, mientras estaba dormida. Como si su propia cama fuera la piedra de los sacrificios” (Almada 2021: 65, además 67, 70). A partir del conocimiento de la desaparición de María Luisa Quevedo, de 15 años (en Sáenz Peña, 8-11/12/1983), tres años atrás la narradora empieza a relacionar los asesinatos misóginos de los que fue teniendo noticia con el paso de los años:

Un verano, pasando unos días en el Chaco, al noreste del país, me topé con un recuadro en un diario local. El título decía: A veinticinco años del crimen de María Luisa Quevedo. [...] María Luisa había estado desaparecida por unos días y, finalmente, su cuerpo violado y estrangulado había aparecido en un baldío, en las afueras de la ciudad. Nadie fue procesado por este asesinato. (Almada 2021: 17-18)

La veinteañera Sara no tuvo una suerte muy diferente: “Al poco tiempo también tuve noticia de Sarita Mundín, una muchacha de veinte años, desaparecida [sic] el 12 de marzo de 1988, cuyos restos aparecieron el 29 de diciembre de ese año [...]. Otro caso sin resolver” (Almada 2021: 18). La narradora recoge las identidades espectrales de las chicas muertas, semejantes a fantasmas que no terminan de abandonar este mundo:

Durante más de veinte años Andrea estuvo cerca. Volvía cada tanto con la noticia de otra mujer muerta. Los nombres que, en cuentagotas, llegaban a la primera plana de los diarios de circulación nacional se iban sumando [...]. Cada una de ellas me hacía pensar en Andrea y su asesinato impune. (Almada 2021: 17)

El relato consiste en las indagaciones de la narradora autoficcional sobre la vida y la muerte de estas tres muchachas, sus circunstancias y las de sus asesinatos. Estas averiguaciones estructuran la narración y dan pie a reflexiones ulteriores sobre el feminicidio, la violencia de género y la revictimación de las víctimas:

Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término feminicidio. [...] No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo, fui hilvanando. Anécdotas que no habían terminado en la muerte de la mujer, pero que sí habían hecho de ella objeto de la misoginia, del abuso, del desprecio. (Almada 2021: 18)

El encuentro de las desigualdades de género y de clase se convierte en toda mujer joven en una fatal fórmula interseccional de alta probabilidad de sufrir violencia de género: las chicas más humildes se encuentran a la intemperie en su vida cotidiana antes de ser víctimas de feminicidio. Si María Luisa Quevedo trabajaba como empleada doméstica, a Sarita Mundín su propio esposo la empujó a

la prostitución, mientras que Andrea Danne dependía económicamente de sus padres y de su pareja masculina.

En todos los casos se revela la inoperancia de las autoridades, por incapacidad y/o connivencia con los perpetradores, en parte como continuación de prácticas interiorizadas durante la entonces recién concluida dictadura militar. Agotadas las habituales vías de conocimiento racional, que no terminan de conducir al paradero de los restos de las chicas y a la identidad de sus asesinos, comprobada la ineficacia y la falta de voluntad de las instituciones policiales y judiciales,⁸ insuficientes en los trasuntos del más acá y el más allá, la narradora recurre a prácticas populares relacionadas con saberes sobrenaturales:

Llego a la Señora por recomendación de unos amigos escritores que la consultan cuando deben tomar decisiones importantes. [...] Nunca es tarde. Pero yo creo que en el más allá todo debe estar junto y enredado, como una madeja de lana. Hay que tener paciencia e ir tirando despacito de la punta. (Almada 2021: 46, 49)

La narradora sigue el consejo de la vidente para obtener respuesta a preguntas fundamentales: quiénes eran las chicas, cómo, por qué y, sobre todo, por quiénes fueron asesinadas, arrancadas “como a un junquito” cuando aún estaban “tan poco agarrada[s] a la vida” (Almada 2021: 108). Su propósito es llegar al fondo de la cuestión del qué, el cómo y el porqué de los asesinatos, al núcleo de la violencia feminicida. En la elaboración narrativa de cada caso se expresa y reafirma la identidad de las víctimas, así como la identidad general, colectiva, de las mujeres violentadas.

La misión que se propone supera la mera reconstrucción fáctica de los hechos. Quiere recomponer las vidas de las chicas asesinadas para devolverles su identidad, su dignidad y, junto con su memoria, su vida. Para ello, la narradora explorará el entorno de las muchachas hasta llegar a su esencia, tal y como le recomienda la tarotista: “[y]o creo que lo que tenemos que conseguir es reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Si logramos saber cómo eran miradas, vamos a saber cuál era la mirada que ellas tenían sobre el mundo ¿entendés?” (Almada 2021: 109). La narradora-investigadora podría ser una versión moderna de la Huesera, quien, según creencias populares, recogía huesos de animales muertos para recomponerlos y devolverles a la vida con su canto y, con su naturaleza salvaje, la libertad: “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas,

8 En la vida política local, la senadora chaqueña Pilatti Vergara solicitó el repudio de la escritora en reacción al supuesto reproche en el libro de falta de voluntad política para resolver los casos (Kolesnicov 2015).

armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (Almada 2021: 50). En el caso de la Almada autoficcional, el ritual mágico capaz de hacer revivir a las víctimas y de restituirles lo que les fue arrebatado es la literatura, esta misma novela sin ficción el medio que hace posible la comunicación entre la vida y la muerte y, una vez abierta esta vía, devolver a tantas víctimas de feminicidio a la vida, si bien dentro de otro plano, el de la memoria colectiva.

Los hilos invisibles de la violencia

Tan solo una vez retratada de manera hasta dulce e inocua, la pulsión masculina hace que las mujeres sean “[d]evoradas por los ojos de los obreros que [...] sintiéndose toritos soñarían con montarse a las secretarias como a vacas.” (Almada 2021:111) Pero, salvo en este lugar, la sexualidad se representa en la obra como un crudo medio de reproducción biológica, vinculada a la violencia y la muerte: “mi gata había parido otra vez a los pies de la cama. [...] La gata y sus crías no estaban en la cama” (Almada 2021:14), estarían en el galpón, donde “una perra loca que teníamos había enterrado una vez a sus crías. A una le había arrancado la cabeza.” (Almada 2021:15).

La narradora constata un cambio exponencial en la percepción de la violencia de género. Esta era una especie de sentido común compartido durante su adolescencia, tácitamente aceptado, a la vez que silenciado y negado: “No recuerdo ninguna charla puntual sobre la violencia de género ni que mi madre me haya advertido alguna vez específicamente sobre el tema. Pero el tema siempre estaba presente.” (Almada 2021: 53–54) En la obra se recoge en sus versiones más abyectas, incluyendo la violación, la (instigación a la) muerte o la violencia física:

Quando hablábamos de Marta, la vecina golpeada por su marido, la que a su vez descargaba sus propios puños sobre sus hijos [...]. Cuando hablábamos de Bety, la señora de la despensa que se colgó en el galponcito del fondo de su casa. [...] Cuando hablábamos de la esposa del carnicero López. Sus hijas iban a mi escuela. Ella lo denunció por violación. Hacía tiempo que, además de golpearla, la abusaba sexualmente. [...] ¿Cómo podía ser que el marido la violara? (Almada 2021: 54)

Acompañan al relato de los feminicidios otras formas de violencia machista (simbólica, económica o afectiva) sobre esposas e hijas, que sustentan la base de la pirámide de esta violencia estructural de la que los feminicidios son tan solo la cúspide, formas de violencia quizás menos evidentes, pero no por ello menos significativas:

Estas escenas convivían con otras más pequeñas: la mamá de mi amiga que no se maquillaba porque su papá no la dejaba. La compañera de trabajo de mi madre que todos los meses le entregaba su sueldo completo al esposo para que se lo administrara. La que no podía ver a su familia porque al marido le parecían poca cosa. (Almada 2021: 55–56)

La narradora echa sobre sus hombros una labor pionera ante la negligencia generalizada a su alrededor. No obstante, encuentra en su madre una primera excepción a la regla, un ejemplo a seguir en su rechazo de la complicidad con ese sistema desentrañado antes por Segato: “Me crie escuchando a las mujeres grandes comentar escenas así en voz baja, como si las [sic] avergonzara la situación de la pobre desgraciada o como si ellas también le temieran al golpeador. Mi madre hablaba de estas historias en voz alta y con indignación [...]” (Almada 2021: 56).

Salpica este mapa de la variopinta y omnipresente violencia hacia la mujer una buena parte del catálogo de sus manifestaciones. Desde el acoso (Almada 2021: 139) a la homofobia (“Ni travestis ni homosexuales de toda laya se ven aquí con buenos ojos”, Almada 2021: 84), pasando por conatos de pedofilia: “Las nenas, adolescentes en ciernes, [...] ensayan pasitos [...]. Algunos de los tipos que esperan su turno en el baño las miran. [...] [Y]o me quedo vigilando la puerta. Y a esto lo digo en voz más alta para que me escuchen nuestros vecinos de excusado” (Almada 2021: 84–85). Un perverso deseo latente que, por momentos, amenaza con emerger: se escucha “una voz todavía infantil que grita: vó a mí no me va a cogé, qué te pensá, negro puto, puto e’mierda. Una nena de unos doce años [...] se pelea a gritos con un grupito de varones. [...] Una nena sola en una noche de carnaval” (Almada 2021: 85). El abuso de poder es una moneda igualmente común, esta vez en el caso de María Luisa Quevedo. Esta se habría reunido con dos nuevas amigas tras el trabajo:

con Francisco Suárez, Catalino Lencina y Jesús Gómez, el patrón de los dos primeros. Esto declararon las chicas la primera vez que fueron interrogadas y su testimonio fue ratificado por un playero de una estación de servicio [...]. Pero Norma y Elena, frente al juez, desmentirían todo lo que habían declarado a la policía [...]. El playero [...] también cambió su testimonio [...]. (Almada 2021:101–102)

La combinación de desigualdades estructurales de clase y de género junto con una ética fallida conduce en el medio rural a particulares formas de prostitución solapada, en las que el varón disfruta de un mayor poder adquisitivo y la niña o mujer consiente en mantener relaciones sexuales con él a cambio de algún bien material, en una sociedad en la que la mujer es valorada, sobre todo, por su capacidad para satisfacer sexualmente al hombre. Es el caso de un tío de la narradora, quien “también tenía una mujer, la Chola, que lo visitaba a domicilio. [...] Algunas tardes la veíamos llegar a la Chola con tres o cuatro hijos [...]. Ellos dos se

metían en la casa y nosotros nos quedábamos jugando” (Almada 2021: 58), hasta que “una de esas tardes la que se encerró en la casa con José Bertoni fue ella” (Almada 2021:58), una de sus hijas. También el caso de Jesús Gómez, el anterior sospechoso de haber perpetrado el feminicidio de María Luisa, “un mujeriego empedernido” a quien “[l]e gustaban de más las muchachas muy jovencitas” y los “empleados se las conseguían para sacarle plata” (Almada 2021: 75–76). Tampoco extraña la suma de pedofilia y prostitución cuando “un tipo de unos cuarenta años tomaba una cerveza y una nena de doce comía un sánduche” en una estación de autobuses cualquiera y todo indica que, “en cuanto la chiquita terminara su pebete de jamón y queso, la reunión seguiría en otra parte. [...] El tipo estaba pagando por adelantado, con una comida al paso, lo que tomaría después” (Almada 2021: 75–76). No se trata de casos aislados, sino de comportamientos generales normalizados:

Visitar a un hombre solo que a cambio ayuda con plata es una forma de prostitución que está naturalizada en los pueblos del interior. Como la de la empleada doméstica que fuera del trabajo se encuentra con el marido de la patrona y esos encuentros le arriman unos pesos más al sueldo. Lo he visto en muchachas de mi familia [...]. Nadie pregunta nada. (Almada 2021: 58–59)

A la pestilencia de los cuerpos en descomposición por la indiferencia ante sus asesinatos impunes se le suman otros olores nauseabundos, expresión física de unas relaciones humanas infectas, que la autora transmite a través de un lenguaje sensorial: “el olor del bicherío traído por el aire pesado y la lenta velocidad del colectivo. Pelos, plumas, celos, crías, excremento. Y del agua estancada de las bateas y las lagunitas artificiales” (Almada 2021: 77). Las chicas difícilmente pueden escapar a estas formas de sometimiento en un entorno en el que, según la protagonista, quien incluye experiencias propias en el relato (Almada 2021: 28–33), seguir viva es “[s]ólo cuestión de suerte” (Almada 2021: 182).

Los senderos del lenguaje como vía de indagación

Chicas muertas plantea la cuestión sobre la representación ética adecuada de la violencia extrema, retrotrayendo ecos del pesimismo cultural de Adorno acerca de la creación tras el terror.⁹ Las dimensiones de la violencia machista no son menores, como vimos, tan solo en los casos en los que no existen lazos

9 “[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.” (Adorno 1969: 31)

personales entre perpetrador y víctima nos encontramos ante lo que Segato denomina un *femigenocidio* (Segato 2016: 83–90, 157). Reproduce el imaginario de un norte argentino árido y aparentemente inhóspito de “precariedad material y afectiva” (Waldegaray 2018: 21) en una novela en marcha, un *work in progress* que se desarrolla al tiempo que su narradora la escribe: “El lunes vuelvo a Sáenz Peña. [...] Tampoco será sencillo.” (Almada 2021:86) Entrelaza sus búsquedas un monólogo interior que logra elaborar un nítido y minucioso hilo conductor que conecta numerosos fragmentos de entrevistas y testimonios,¹⁰ sin desvelar quién emite cada enunciado e incluyendo hipótesis sobre lo que las chicas y las personas de su entorno hicieron o pensaron. Ello favorece la identificación del público lector durante la lectura, la cercanía con el flujo de conciencia de la narradora y la participación en la labor de reconstrucción de hechos y reflexiones.

En este procedimiento indagatorio se emplea la tercera persona del presente de indicativo para expresar datos y hechos consumados comprobados, pero también inferidos (Sarita “no tenía ganas de salir con él”, Almada 2021: 28), así como un lenguaje explícitamente especulativo (“El crimen de la Carahuni sigue siendo un misterio cuarenta años después. [...] Parece que el hombre habría amenazado a su mujer”, Almada 2021: 87). El lenguaje abarca los registros de los ámbitos de las incursiones de la narradora, como el coloquial, incluso vulgar, el lenguaje judicial, con extractos de informes, expedientes y testimonios, que confieren autenticidad y sobriedad al relato: “En el expediente, estos detalles son descritos de la siguiente manera” (Almada 2021: 69, entre otros). El empleo de la primera persona y la inclusión de vivencias personales contribuyen igualmente a la identificación y la transmisión auténtica y veraz de este paisaje rural.

Es, en suma, un relato colectivo, una suma de subjetividades, de experiencias propias y ajenas en un laborioso y frustrante proceso individual de búsqueda, recuperación y ordenamiento de las piezas de un puzle casi invisible, que logra un conjunto de producción de sentido que culmina con su recepción en la lectura.

10 “Hice entrevistas, consulté los expedientes de los casos, revisé la prensa de la época, entrevisté a familiares, jueces y fui con una tarotista a que me echara las cartas. Y una vez que hice todo ese trabajo de campo, guardé el material bastante tiempo y cuando apareció una editorial interesada en el libro me puse a escribir” (Selva Almada en Núñez Jaime 2015).

Testimoniar la muerte para devolver a la vida

La obra de Almada propone un pacto de lectura factual, testimonial y conjetural con licencias, sobre todo mediante procedimientos ficcionales, por lo que se trata de docuficción, como anunciamos. Articula esta crónica la reconstrucción solitaria por parte de la narradora autoficcional de las identidades, los contextos y las circunstancias de las vidas y las muertes de María Luisa Quevedo, Sarita Mundín y Andrea Danne, de cómo veían el mundo y de cómo este las veía a ellas (Almada 2021: 109), así como los de sus respectivos asesinos, de identidad aún desconocida, y del testimonio de muchos otros feminicidios que quedaron igualmente impunes y cayeron en el olvido y la desidia. La cronista autoficcional motor del relato asume un rol investigador independiente, a semejanza del detective de la novela criminal, cuyo único instrumento es la palabra: el lenguaje oral, en su comunicación con los testigos e instancias que cree que pueden proporcionarle información sobre los casos, y la palabra escrita, con la que ordena, organiza pero, ante todo, fija estas historias efímeras en la memoria colectiva tras el fugaz interés de algunos medios sensacionalistas.

Todo ello convierte a la narración en un testimonio indirecto de las testigos integrales, de las *chicas muertas* cuya experiencia mortal les impide testimoniar. La narradora es, por tanto, una pseudotestigo, un tercero o *terstis* que habla en nombre de las mujeres asesinadas, ya que la experiencia del límite del feminicidio les impide narrarlo en primera persona. Podría hacer suyas las palabras de Levi:

[N]o somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos... [...] somos aquellos que... no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo [...]. Se ha tratado de una narración “por cuenta de terceros”, el relato de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo. (Levi 1989: 72–73, en Agamben 2005: 33)

Precisamente por ello la Almada autoficcional nunca alcanzará el “centro” de la experiencia de feminicidio como víctima: “el testimonio [...] contiene [...] algo que es intestimoniable [...]. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo” (Agamben 2005: 33).

Finalmente, el cuidadoso y por momentos tedioso entramado narrativo restituye a las víctimas su entidad. La vía literaria abre dos puertas: una al “más allá”, donde las chicas podrán, al fin, encontrar el descanso, y otra a nuestro “más acá”, donde enunciar el feminicidio constituye, al mismo tiempo, su denuncia. La investigación y la articulación literaria desde la no ficción permiten el desarrollo – que no el desenlace – de la situación, la evolución hacia un paradigma de

rechazo de la violencia de género. Reconciliada con la muerte, “en paz conmigo mismo porque he testimoniado” (Levi 1998: 219, en Agamben 2005: 15), como Primo Levi tras su propia experiencia de testimonio, la narradora da por concluida su misión:

Ayer me despedí de la Señora. [...] Me dijo que ya es hora de soltar, que no es bueno andar mucho tiempo vagando de un lado al otro, de la vida a la muerte. Que las chicas deben volver allí adonde pertenecen ahora. [...] Mi adiós a las chicas. [...] Un mismo deseo para todas: que descansen. (Levi 1998: 219, en Agamben 2005: 182)

El relato ofrece un punto de vista femenino, ya que tanto la narradora como las figuras principales son mujeres. Visibiliza su vulnerabilidad y la aceptación social de la violencia machista, la naturalización de su subalternidad y su tratamiento como objetos de la sexualidad masculina. Con la articulación, visibilización y exposición de la violencia hacia ellas, esta crónica revierte las relaciones de poder. Podemos encuadrar la obra dentro del giro subjetivo, por su perspectiva en primera persona y su carácter testimonial (Sarlo 2005), así como dentro del giro documental, donde la integración de documentos logra una representación auténtica y veraz de una temática escurridiza y tabú. Consigue una representación ética del tema al restituir, discursiva y simbólicamente, la identidad y la dignidad de las chicas asesinadas y, junto con la suya, la de todas las víctimas de feminicidio. En su recreación del interior argentino Selva Almada elabora una amalgama colectiva, en un continuum de preguntas y vacíos, muchas de las cuales quedan sin respuesta, incorporando las historias de vida de las víctimas. Al no marcar la identidad de quien habla en cada caso, la lectura se vuelve fluida y los móviles de las historias pueden llegar a parecer intercambiables, lo vuelve general la denuncia de los feminicidios.

Chicas muertas consigue un efecto performativo retroactivo: la investigación de cada caso y su fijación mediante la escritura restituye a las víctimas su identidad y su dignidad, el soporte literario las devuelve al presente y las integra en la memoria cultural colectiva. Materializando lo fantasmagórico, reconstruyendo el esqueleto de las *chicas muertas*, la obra de la Huesera literaria Selva Almada restituye la memoria de las niñas y mujeres víctimas de feminicidios impunes, pero ya no olvidados.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. 1969. [1955] “Kulturkritik und Gesellschaft”, en: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 7–31.

- Agamben, Giorgio. 2005. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio. 1998. [1995] *El poder soberano y la nuda vida, Homo Sacer I*, Valencia: Pre-Textos.
- Almada, Selva. 2012. *El viento que arrasa*, Buenos Aires: Mardulce.
- Almada, Selva. 2013. *Ladrilleros*, Buenos Aires: Mardulce.
- Almada, Selva. 2020. *No es un río*, Barcelona: Literatura Random House.
- Almada, Selva. 2021. [2014] *Chicas muertas*, Barcelona: Literatura Random House.
- Bancroft, Lundy/Silverman, Jay G. 2002. *The Batterer as Parent. Addressing the Impact of Domestic Violence on Family Dynamics*, Thousand Oaks, California/London/NewDelhi: SAGE Publications.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires: Paidós.
- Caputi, Jane/ Russell, Diana E. H. 1992. "Sexist Terrorism against Women", en: Jill Radford/Diana E. H. Russell (eds.), *Femicide. The Politics of Woman Killing*, New York: Twayne: 13–21.
- Gallego Cuiñas, Ana María. 2019. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*, New York: Peter Lang.
- Gallego Cuiñas, Ana María. 2020. "Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin", en: Gustavo Guerrero/ Jorge J. Locane/Benjamin.
- Loy/Gesine Müller (eds.), *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*, Berlin: De Gruyter: 71–96.
- Hasanbegovic, Claudia. 2013. "Barriendo Mitos. Cifras sobre Violencia contra la Mujer", en: *El Reporte Judicial* 29: 37–51, en: <https://claudiahasanbegovic.com/assets/uploads/4/publicaciones/Reporte%20Jud%2029%20Barriendo%20mitos%20Hasanbegovic.pdf> [30.08.2023].
- Hotton, Tania. 2002. "Spousal Violence Alter Marital Separation", en: *Juristat. Canadian Centre for Justice Statistics. Statistics Canada. Statistics Canada*, Catalogue 85-002, 21 (7): 1–19, en: <https://publications.gc.ca/Collection-R/Statcan/85-002-XIE/0070185-002-XIE.pdf> [28.08.2023].
- Kolesnicov, Patricia. 2015. "Una senadora del FPV pide un repudio para la escritora Selva Almada", en: https://www.clarin.com/cultura/selva_almada-chicas_muertas-pilatti_vergara_0_r1RuFXKwQe.html (4 de septiembre) [28.08.2023].

- Levi, Primo. 1998. *Entrevistas y conversaciones*, Barcelona: Ediciones Península.
- Levi, Primo. 1989. *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Muchnik Editores.
- López Peiró, Belén. 2019. “Porqué volvías cada 8 de marzo”, en: [https://www.revistaanfibia.com/volvias-8-marzo \(s/f\) \[28.08.2023\]](https://www.revistaanfibia.com/volvias-8-marzo (s/f) [28.08.2023]).
- Núñez Jaime, Víctor. 2015. “Selva Almada, la escritora rural que sale al mundo”, en: [https://elpais.com/cultura/2015/09/16/actualidad/1442421506_312787.html?event_log=oklogi \[30.08.2023\]](https://elpais.com/cultura/2015/09/16/actualidad/1442421506_312787.html?event_log=oklogi [30.08.2023]).
- OACNUDH, ONU Mujeres. 2016. “Modelo de Protocolo Latinoamericano de Investigación de las Muertes Violentas de Mujeres por Razones de Género (femicidio/feminicidio)”, en: [https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Issues/Women/WRGS/ProtocoloLatinoamericanoDeInvestigacion.pdf \[28.08.2023\]](https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Issues/Women/WRGS/ProtocoloLatinoamericanoDeInvestigacion.pdf [28.08.2023]).
- OMS. 2005. “Estudio multipaís de la OMS sobre salud de la mujer y la violencia doméstica: resumen del informe”, en: [https://www.who.int/es/publications/item/9241593512 \[28.08.2023\]](https://www.who.int/es/publications/item/9241593512 [28.08.2023]).
- RAE. 2023. “violación” en: [https://dle.rae.es/violaci%C3%B3n \[04.09.2023\]](https://dle.rae.es/violaci%C3%B3n [04.09.2023]).
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- Segato, Rita Laura. 2013. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Segato, Rita Laura. 2006. “Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente”, en: *Mora* 12: 21–32, en: [http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/10997 \[28.08.2023\]](http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/10997 [28.08.2023]).
- Segato, Rita Laura. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia*, Brasilia: Universidade de Brasilia.
- Tschiltschke, Christian von/Schmelzer, Dagmar (eds.), 2010. *Docuficción. Entre ficción y no -ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Varela, Nuria. 2019. *Feminismo 4.0. La cuarta ola*, Barcelona: Ediciones B.
- Waldegaray, Marta Inés. 2018. “Zona interior... La literatura de Selva Almada”, en: Claudia Hammerschmidt (ed.), *Escrituras locales en contextos globales 2. Estrategias de resistencia*, London/Potsdam: INOLAS Publishers Ltd.: 19–34.
- Wittig, Monique. 1983. “The Point of View: Universal or Particular?” en: *Feminist Issues*, 3 (2): 63–69, en: [https://doi.org/10.1007/BF02685543 \[28.08.2023\]](https://doi.org/10.1007/BF02685543 [28.08.2023]).

Über die Autor*innen

René Ceballos cursó estudios de maestría en Romanística y Germanística en la Universidad de Leipzig. Sus tesis de Doctorado y de Cátedra las hizo en la misma universidad. Fue Catedrático interino en el Instituto de Romanística de la Universidad de Leipzig (2015–2018). Actualmente es profesor titular en este instituto en las materias de Ciencias de la Literatura y Estudios Culturales en Latinoamérica. Su investigación se centra en la relación historia y ficción, en los problemas de la construcción de identidad y alteridad, en los aspectos postcoloniales de la literatura latinoamericana de lengua hispana y portuguesa, en las estrategias performativas de la hibridez y del neobarroco. Ha publicado entre otros libros: *Perspectivas de la alteridad en Brasil, Cuba y México. Afecto y emoción en la construcción de identidad performativa: del Modernismo brasileño al Neobarroco* (publicación en preparación), *Der transversalhistorische Roman in Lateinamerika am Beispiel von Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez und Abel Posse* (2005); y como coeditor *Frida Kahlo revisited* (2014); *Passagen: Hybridity, Transmedialité, Transculturalidad* (2010); *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del Siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales* (2007), y *Discursos sobre la hibridez en Latinoamérica: del Descubrimiento hasta el siglo XXI* (2007).

Jorge Estrada Benítez es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM y se doctoró en Literatura Comparada en la FU Berlin. Ha sido investigador postdoctoral visitante en la Universidad de Leiden y en el centro interdisciplinario MECILA con sede en São Paulo. Entre sus publicaciones se encuentra una monografía sobre la ética como vivencia en novelas de R. Musil y L. Sterne y varios artículos sobre las narrativas del crimen perfecto y las ficciones de Roberto Bolaño, los cuales han sido publicados en *Revista Aisthesis*, *Badebec*, *Hispanic Review* y *MLN*. Sus reflexiones filológicas entran en diálogo con la teoría de afectos, leyes y literatura, teoría literaria, y ética.

Amadeo Gandolfo es Doctor en Ciencias Sociales (UBA) y licenciado en historia (UNT). Realizó su doctorado como becario del CONICET y fue becario postdoctoral en la misma institución. Fue docente de la Facultad de Ciencias Sociales UBA en la Carrera de Sociología. Actualmente es becario Postdoctoral Humboldt, con lugar de trabajo en el Lateinamerika-Institut de la Freie Universität Berlin. Fue becario posdoctoral por el Instituto Ibero-Americano de Berlín.

Editó, junto a Pablo Turnes, la revista de crítica de historietas *Kamandi* (www.revistakamandi.com). Curó muestras de historieta en el Centro Cultural Recoleta y el Museo del Humor de Buenos Aires.

Cintia Daiana Garrido es licenciada en Ciencias de la Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA). Ejerció como profesora (Jefe de Trabajos Prácticos) de la materia Pensamiento Contemporáneo en la Fundación Universidad del Cine (FUC). Participó de grupos interdisciplinarios de investigación de Argentina sobre la producción imaginal de lo social (Facultad de Ciencias Sociales, UBA) y en relación a los conceptos de derecho, poder y gubernamentalidad en Michel Foucault (Facultad de Derecho, UBA), y de México sobre la relación entre literatura y ciencias sociales (Unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana, UAM). En diciembre de 2022 obtuvo su título Maestría (M.A.) en Estudios Latinoamericanos Interdisciplinarios en el Lateinamerika-Institut (LAI) de Freie Universität Berlin. Publicaciones recientes: “Resonancias intempestivas. Apostillas en torno a *La moneda viviente*” (en: *Instantes y Azares. Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, 2019); “Tatuados. Narrativas imaginales de la subjetividad corporal” (en: *Producciones imaginales: cultura visual y socialidad contemporánea*, 2018); “*El matadero*: una lectura (im)posible” (en: *Pasaporte sellado. Cruzando las fronteras entre Ciencias sociales y Literatura*, 2018).

Florian Gödel arbeitet derzeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Romanische Philologie (Marburg) an einer Dissertation zur Neuverhandlung von Literatur und Medium bei Gérard de Nerval. Seine Interessenfelder liegen neben der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts und der italienischen Literatur des 20. Jahrhunderts in der Literaturtheorie und der Geschichte der Literaturkritik bzw. Fachgeschichte der Romanistik in der DDR. Zuletzt erschienen: Patrick Durdel, Florian Gödel, Christian Lamp, Lena Pfeifer, Annika M. Schadewaldt, Julius Thelen, Zoe Zobrist (Hg.). 2020. *Literaturtheorie nach 2001, mit einem Vorwort von Marcel Lepper*; „Das Gutachten als Refugium für literarische Autonomie? Lektürevorschläge für eine Textsorte zwischen Kritik und Zensur“ (in: *Die Argusaugen der Zensur. Begutachtungspraxis im Leseland DDR*, 2021).

Jenny Haase ist Professorin für Literatur- und Kulturwissenschaft Spaniens und Lateinamerikas an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Sie wurde 2008 an der Humboldt-Universität promoviert, wo sie 2022 auch habilitierte. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die Literaturen und Kulturen Spaniens

und Lateinamerikas im 20. und 21. Jahrhundert, mit einem besonderen Interesse für Ansätze des neuen Materialismus und der Ökokritik, Religion und Säkularisierung, post- und dekoloniale Theorien sowie Lyrik und Reiseliteratur. Sie ist Autorin der beiden Monografien *Vitale Mystik. Formen und Rezeptionsweisen mystischen Schreibens bei Anna de Noailles, Ernestina de Champourcin und Antonia Pozzi* (2022 [auch Open Access]) und *Patagoniens verflochtene Erzählwelten. Der argentinische und chilenische Süden in Reiseliteratur und historischem Roman (1977–1999)* (2009).

Matthias Hausmann ist Privatdozent für Französische und Spanische Literatur- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Seine Forschung konzentriert sich derzeit u.a. auf das Groteske in Literatur und Film, die Erzähltheorie und paradoxe Erzählverfahren, die Gattung des Dialogs sowie das französische und lateinamerikanische Kino. Zu seinen jüngeren Veröffentlichungen zählen *La literatura argentina y el cine – El cine argentino y la literatura* (zusammen mit Jörg Türschmann, Madrid/Frankfurt 2019) und *Cine global, literatura universal y televisión transnacional. Estéticas hispánicas en el contexto de la globalización* (ebenfalls zusammen mit Jörg Türschmann, 2022).

Lea Hübner studierte Lateinamerikanistik, Philosophie und Spanisch an der Freien Universität Berlin, legte die staatliche Prüfung für Übersetzer in Spanisch ab und ist freie Übersetzerin für Portugiesisch und Spanisch. Sie übersetzt Lyrik, Kinder- und Sachliteratur, Essay, Erzählung und Comic (Spezialgebiet), von Autor*innen wie Carla Bessa, Ondjaki, Marcelo D'Salete, Ana Penyas, Núria Tamarit, Marcello Quintanilha. 2019 nahm sie an der Konferenz „Comic and the Latin American City“ in Manchester teil, 2020 an der Konferenz „Imagining the Black Diaspora“ in Berlin. Sie kuratierte den Argentinien-Schwerpunkt der Comic Invasion Berlin 2020 und war Co-Organisatorin der bundesweiten Comicexpansion-Konferenz im Mai 2022 am Literarischen Colloquium Berlin. Sie ist Mitglied des Netzwerkes Women in Publishing und der AG Comicforschung. Lea Hübner moderiert und dolmetscht Literaturveranstaltungen, sie schreibt und hält Vorträge zum Thema Comicübersetzen, Comics in Lateinamerika und allgemein. Im Wintersemester 2022/2023 war sie Gastdozentin im Studiengang Angewandte Literaturwissenschaften an der Freien Universität Berlin, im Wintersemester 2023/2024 Lehrbeauftragte am Lateinamerika-Institut derselben Universität. Zu ihren kürzlich erschienenen Publikationen zählen „Einschüchterungen, Klagen, gestoppte Bücher. Harte Zeiten für Cartoons und Comics in Brasilien“ (in: *Der Tagesspiegel*; Print: 30.04.2021; Online: 07.05.2021), „Quadrinhos brasileiros no exterior: os desafios de publicação de traduções de

graphic novels brasileiras no mercado editorial de língua alemã“ (in: *A tradução de Quadrinhos no Brasil. Princípios, práticas e perspectivas*, 2020; mit Augusto Paim) und „A tradução de histórias em quadrinhos: teoria e prática pelo exemplo de dois romances gráficos brasileiros vertidos para o alemão“ (in: *Translating to and from the Portuguese speaking cultures: History, theory and practice of the translation of literary works*, 2019; mit Georg Wink).

María Teresa Laorden Albendea es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Alcalá de Henares y Máster en Literaturas Románicas por la Universidad de Potsdam. Actualmente trabaja como personal docente e investigador de Lengua y Culturas Hispánicas en la Universidad de Rostock, donde también realiza estudios de doctorado con una tesis que lleva el título: “Más allá de la búsqueda de la identidad colectiva. La novela familiar en Horacio Castellanos Moya”. Líneas de investigación: representaciones de la violencia en sociedades postconflicto, memoria e identidad colectiva, literatura familiar en Latinoamérica siglos XX y XXI, relaciones entre cuerpo/corporalidad, literatura y política. Publicaciones recientes: “La representación del desaparecido a través de su entorno en el ciclo de la familia Aragón de Horacio Castellanos Moya”, en: Albrecht Buschmann/Luz C. Souto (ed.), *Decir desaparecido(s) II: análisis transculturales de la desaparición forzada*, 2021; “Con la posguerra en el cuerpo: transformaciones del saber y experiencia atravesada por la violencia en el ‘ciclo Aragón’ de Horacio Castellanos Moya”, en: Callsen, Berit/Groß, Angelika (ed.), *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales*, 2020; con Albrecht Buschmann. “Camino hacia el norte: violencia y fricciones sociales en *Moronga* (2018) de Horacio Castellanos Moya”, en: Matei Chihaiia (ed.), *La violencia como marco interpretativo de la investigación literaria*, 2019.

Joanna M. Moszczyńska ist seit Oktober 2022 Inhaberin einer DFG-Walter-Benjamin-Stelle am Institut für Romanistik an der Universität Regensburg, wo sie ihr Projekt zum literarischen Journalismus in Lateinamerika und in Polen entwickelt. 2020 hat sie am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin zum Thema Holocaustliteratur in Brasilien promoviert. Zu ihren Forschungsinteressen gehören u.a. Jüdische Literaturen Lateinamerikas, lateinamerikanische *crônicas* und dekoloniale Theorien. 2022 erschien im Peter Lang Verlag ihre Dissertation *A memória da Destruição na escrita judaico-brasileira depois de 1985*. Zu ihren neuesten Publikationen gehören außerdem die Artikel: „Jewish Brazilian Post-Holocaust Fiction: The Body as a Source of Polymorphous Memory Discourse in Cíntia Moscovich’s *Por que sou gorda, mamãe?*“ (*Latin*

American Jewish Studies 1, no. 1, 2022) und „The acts of writing oneself into Jewishness in recent Jewish Brazilian literature on the example of Jacques Fux’s *Antiterapias* (2012): autofiction and identity after the Holocaust“ (*Journal of Jewish Identities* 15, no. 1, 2022).

Minerva Peinador es investigadora postdoctoral de la Universidad de Regensburg (Alemania), doctora en Literaturas Románicas por la Universidad de Rostock (Alemania) y en Estudios Sociales Interdisciplinarios de Europa y América Latina por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). En su tesis doctoral *Entre postmemoria y docuficción* (2021) analiza la relación de España con su pasado desde la guerra civil hasta el siglo XXI en la sociedad civil y en la producción literaria. En su proyecto postdoctoral *Mirá cómo nos escribimos*, premiado por la Asociación Alemana de Hispanismo (*Karrierewegepreis* 2023), investiga la violencia de género en la sociedad y las narrativas de países hispanohablantes, francófonos y lusófonos desde los estudios culturales y la crítica literaria. Sus campos de investigación abarcan desde la memoria, la cultura popular, el género, las epistemologías del Sur, las desigualdades y la interculturalidad. Sus últimas publicaciones incluyen “Recorrer la palabra para festejar juntos. Reflexiones sobre la escritura literaria y la académica a partir de *El viaje inútil*, de Camila Sosa Villada” (*Otro maldito homenaje ... Festgabe für Jochen Mecke*, 2023); “Destellos de ‘mi reflejo de perfil incaico’. Hacia un orden decolonial afiliativo en *Huaco retrato*, de Gabriela Wiener” (*Letral* 29, 2022) y “Refundando la matria argentina, desdibujando límites normativos. *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara” (*Romanica Olomucensia* 33(2), 2021).

Miguel Rivas Venegas es investigador postdoctoral de la EU-Commission Excellence Programme Maria Zambrano (2022–2024) en la Universidad del País Vasco y hasta tiempo reciente, investigador del programa postdoctoral Juan de la Cierva del Ministerio de Ciencia e Innovación Español (2020–2022). Es miembro de los grupos de investigación consolidados *Memoria Histórica en las Literaturas Ibéricas* (EHU/UPV), del claustro de Excelencia *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* (FU Berlin) y del grupo “*Arts of Memory*” de la misma universidad, así como del equipo *Erinnerungskultur und -politik*en de la TU Berlin. Sus líneas de investigación actuales se centran en el estudio comparado de los movimientos *Alt-Right*, la Memoria Histórica en el Estado Español y la construcción de las narrativas de lo monstruoso y lo contranatural en las culturas políticas de la derecha. Entre algunas de sus publicaciones, destacan “Contra las mujeres: el discurso misógino de Vox. ‘Palabras gruñido’ del nacional-populismo español” (2021) en la *Revista de Investigaciones*

Feministas; “Exnominated Anti-Semitism? Reframing the Paranoid Hate-speech of Spanish National-Populism”, publicado el mismo 2021 en ACTA/ De Gruyter o “Los otros nuestros: sobre el arquetipo de masculinidad euskaldun y su apropiación por el bando franquista”, prevista para su publicación en *Arte para grandes públicos durante el franquismo* en la editorial Cátedra (2025) o su futura monografía, *Lo viril y lo viscoso: alteridades, fantasmas y héroes en el primer franquismo*, que se publicará el mismo 2025 en Cátedra.

Janek Scholz ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Portugiesisch-Brasilianischen Institut der Universität zu Köln. Er studierte in Jena Romanistik, Auslandsgermanistik und anglistische Sprachwissenschaft, verbrachte ein Jahr als Erasmus-Student an der Università degli Studi di Napoli, L’Orientale und war im Anschluss an sein Studium an der Universidade Federal do Ceará in Fortaleza als Sprachassistent für den DAAD tätig. Von Januar 2018 bis Dezember 2020 absolvierte er ein Doktoratsstudium an der Universität Wien bei Prof. Dr. Kathrin Saringen und wurde im Dezember 2020 mit einer Arbeit zur Figur der Kartenlegerin in der brasilianischen Literatur promoviert. Sein aktuelles Forschungsprojekt beschäftigt sich mit Transgeschlechtlichkeit in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur, weitere Interessen liegen im Bereich des brasilianischen und lusofrikanischen Comics, der narrativen Hegemonie und der luso-italienischen Beziehungen.

Philipp Seidel estudou Filologia Espanhola, Estudos Latino-Americanos e Jornalismo na Freie Universität Berlin e possui Mestrado em Estudos Literários Românicos (Espanhol/Português) na mesma universidade. Atualmente é doutorando e assistente de pesquisa no Instituto de Estudos Latino-Americanos (LAI) da Freie Universität Berlin. Sua pesquisa concentra-se no neobarroco e nas (neo) vanguardas, nas literaturas caribenhas, assim como na representação literária e cultural das minorias no Cone Sul desde uma perspectiva *queer*. Suas publicações recentes incluem o artigo „A dissolução dos corpos/da comunidade: *Os alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* de Herbert Daniel“ (em *O corpo-cronômetro. As temporalidades do corpo na literatura*, 2023) e o volumen co-editado *Cuerpos diversos. Estéticas de diversidad corporal en España y América Latina en los siglos XX y XXI* (2023).

Irene Stütz ist Doktorandin am Institut für Romanistik der Universität Wien und befasst sich im Rahmen ihrer Dissertation mit generischen, geographischen und religiösen Grenzüberschreitungen bei Isabelle Eberhardt. Von 2015–2020 war sie OeAD-Lektorin an der Universität Paul-Valéry in Montpellier,

Frankreich und derzeit arbeitet sie als Deutschlehrerin (Professeure Agrégée) an einem Gymnasium in Frankreich.

Pablo Turnes es Profesor de Historia (UNMP), Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES) y Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Realizó su doctorado como becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Fue miembro organizador del Congreso Internacional de Cómic “Viñetas Serias” en sus tres ediciones (2010; 2012 y 2014). Coordinó talleres de lectura con Amadeo Gandolfo, con quien también fue coeditor de la revista web *Kamandi* (www.revistakamandi.com). Su tesis de maestría fue publicada en 2018 por Tren en Movimiento bajo el título *El exilio de las formas. Alack Sinner de José Muñoz y Carlos Sampayo*. Su tesis doctoral fue publicada en 2019 por Miño & Dávila bajo el título *La excepción dentro de la regla. La obra de cómic de Alberto Breccia (1962–1993)*. Actualmente vive en Berlín como becario postdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt. Su investigación se centra en el tema de los cómics latinoamericanos contemporáneos y su relación con la memoria, el trauma y la historia reciente de América Latina.

Romania Viva
Texte und Studien zu Literatur,
Film und Fernsehen der Romania

Herausgegeben von Uta Felten, A. Francisco Zurian Hernández, Anna-
Sophia Buck und Ulrich Prill †

Die Bände 1-10 sind im Martin Meidenbauer Verlag erschienen und können über den Verlag Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, bezogen werden: www.peterlang.com.

Ab Band 11 erscheint diese Reihe im Verlag Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main.

- Band 11 Isabel Maurer Queipo (ed.): *Socio-critical Aspects in Latin American Cinema(s). Themes – Countries – Directors – Reviews*. 2012.
- Band 12 Kathrina Reschka: *Zwischen Stille und Stimme. Zur Figur der Schweigsamen bei Madeleine Bourdouxhe, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Clarice Lispector, Emmanuèle Bernheim und in den Verfilmungen der Romane*. 2012.
- Band 13 Uta Felten / Kristin Mlynek-Theil / Franziska Andraschik (Hrsg.): *Pasolini intermedial*. 2013.
- Band 14 Christian van Treeck: *La réception de Michel Houellebecq dans les pays germanophones*. 2014.
- Band 15 Uta Felten / Nicoleta Bazgan / Kristin Mlynek-Theil / Kerstin Kückler (Hrsg./éds.): *Intermedialität und Revolution der Medien / Intermédialité et révolution des médias. Positionen – Revisionen / Positions et révisions*. 2015.
- Band 16 Isabel Maurer Queipo / Tanja Schwan (Hrsg./eds.): *Pathos – zwischen Passion und Phobie / Pathos – entre pasión y fobia. Schmerz und Schrecken in den romanischen Literaturen seit dem 19. Jahrhundert / Dolor y espanto en las literaturas románicas a partir del siglo XIX*. 2015.
- Band 17 Lina Barrero: *La mirada intelectual en cuatro documentales de Luis Ospina. Un discurso intermedial del audiovisual latinoamericano*. 2017.
- Band 18 Hans Felten: *Im Garten der Texte. Vorträge und Aufsätze zur italienischen Literatur*. Herausgegeben von Franziska Andraschik. 2016.
- Band 19 Wolfgang Bongers: *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*. 2016.
- Band 20 Anne Effmert: *Les queues de siècle se ressemblent: Paradoxe Rhetorik als Subversionsstrategie in französischen Romanen des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts*. 2016.
- Band 21 Kathrin Hahne: *Bande dessinée als Experiment. Dekonstruktion als Kompositionsprinzip bei Marc-Antoine Mathieu*. 2016.

- Band 22 Uta Felten / Kristin Mlynek-Theil / Kerstin KÜchler (Hrsg.): Proust und der Krieg. Die wiedergefundene Zeit von 1914. 2016.
- Band 23 Marta Chiarinotti: Anderssein vs. Konformismus. Die literarische Aufarbeitung des Faschismus in italienischen und deutschen Romanen der 1950er Jahre. 2016.
- Band 24 Franziska Andraschik: „La nostalgia del sacro“ – Die Poetik von Pier Paolo Pasolini im Spannungsfeld von Heiligem und Profanem. 2017.
- Band 25 Kristin Mlynek-Theil: Von der Linie zum Körper. Das Rauschen der Medien in Prousts *À la recherche du temps perdu*. 2017.
- Band 26 Hans Felten (Hrsg.): Ficción y Metaficción. De Cervantes a Cercas. Conferencias y Ensayos sobre Literatura Española. Editado por Anna-Sophia Buck y Ben Schef-fler. 2018.
- Band 27 Maximilian Gröne / Florian Henke (Hrsg.): Biographies médiatisées – Mediatisierte Lebensgeschichten. Medien, Genres, Formate und die Grenzen zwischen Identität, Biografie und Fiktionalisierung. 2019.
- Band 28 Lena Seauve / Vanessa de Senarclens (Hrsg.): Grenzen des Zumutbaren – Aux frontières du tolérable. 2019.
- Band 29 Robert Fajen (Hrsg.): Serialität in der italienischen Kultur / Serialità nella cultura italiana. 2019.
- Band 30 Paola Villani: Romantic Naples. Literary Images from Italian and European Trav-ellers in the Early Nineteenth Century. 2020.
- Band 31 Immanuel Seyferth: Zwischen Dokumentation und Fiktion. Die Kongoreise von André Gide und Marc Allégret. 2020.
- Band 32 Uta Felten / Tanja Schwan / Giulia Colaizzi / Francisco A. Zurian (eds.): Coding Gender in Romance Cultures. 2020.
- Band 33 Anne-Marie Lachmund: Proust, Pop und Gender. Strategien und Praktiken populärer Medienkulturen bei Marcel Proust. 2020.
- Band 34 Salvador Luis Raggio: Sobre lo mutante. El cuerpo variable contemporáneo y la relativización de la figura del monstruo en la ficción occidental y panhispánica. 2020.
- Band 35 Javier García León: Espectáculo, normalización y representaciones otras. Las personas transgénero en la prensa y el cine de Colombia y Venezuela. 2021.
- Band 36 Annette Scholz / Marta Álvarez / Mar Binimelis Adell / Elena Ortega Oroz: Entre-vistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer. 2021.

- Band 37 Isabel Maurer Queipo: „Dunkle Kontinente“ und onirische Schreibweisen. Bausteine für eine alternative Genealogie der Traumliteratur von Nodier bis Cixous. 2021.
- Band 38 Patricia Cifre-Wibrow: Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos. 2022.
- Band 39 Yasmin Temelli / Hans Bouchard (eds.): Narratives of Money & Crime. Neoliberalism in Film, Literature and Popular Culture. 2022.
- Band 40 Carles Cortés Orts (ed.): Images of Otherness. 2022.
- Band 41 Emilio Ramón García: La Ficción Criminal de Dolores Redondo. La Criminología Forense y lo Sobrenatural. 2022.
- Band 42 Uta Felten: Proust lesen: eine Werkzeugkiste. 2022.
- Band 43 Ángeles Mateo del Pino (ed.): La mujer como sujeto: identidad y subjetividad. 2022.
- Band 44 Christian Rivoletti / Julia Brühne / Christiane Conrad von Heydendorff / Giulia Fanfani (a cura di / Hrsg.): Forme ibride e intrecci intermediali / Hybridisierung der Formen und intermediale Verflechtungen. Da Giotto e Dante alla narrativa e alla docufiction contemporanee / Von Giotto und Dante bis zur Gegenwartsnarrativik und Doku-Fiktion. 2022.
- Band 45 Inge Baxmann: Anthropologie der Bescheidenheit. 2022.
- Band 46 Sergio Corrado / Anastasia Antonopoulou / Uta Felten / Tanja Schwan / Franziska Andraschik (Hrsg.): Narrative der Krise. Literatur und Kino in Italien, Griechenland, Deutschland (2000–2015). 2024.
- Band 47 Manuel García Martínez / Cristina Vinuesa Muñoz (Hrsg.): La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo. 2023.
- Band 48 Claudio Castro Filho / Paola Bellomi (Hrsg.): De la representación a la representatividad. Disidencias del deseo en el teatro español y brasileño [siglos XX y XXI]. 2023.
- Band 49 Claudio Castro Filho / Paola Bellomi (Hrsg.): Entre el cuarto oscuro y la utopía queer. Sexualidades no normativas en el teatro español contemporáneo. 2023.
- Band 50 Regine Leitenstern (Hrsg.): Medien und Wirklichkeit im Kino François Ozons und Pedro Almodóvars um 2000. 2023.
- Band 51 Natalia Álvarez Méndez / Ana Abello Verano (Hrsg.): Monstruos insólitos en las grietas de lo real. Visiones de las narradoras hispánicas. 2023.

- Band 52 Anna Cacciola (Autor.): La edificación de la conciencia femenina en la poesía de Carmen Conde. 2023.
- Band 53 Berit Callsen / Mariana Simoni / Jasmin Wrobel (Hrsg.): Transposition, Migration und KörperGrenzen in der Romania. 2024.