

**SOCIEDAD Y GÉNERO EN LA
NARRATIVA DE INGEBORG
BACHMANN**

Tesis Doctoral

Presentada por

Margarita Blanco Hölscher

Dirigida por

Dra. M^a Socorro Suárez Lafuente

Profesora Titular de Filología Inglesa

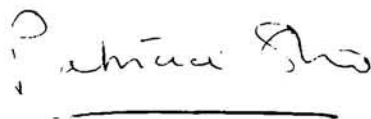
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ANGLOGERMÁNICA Y FRANCESA

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

1994

La Dra. D^a Patricia Shaw Fairman, Catedrática de Filología Inglesa de la Universidad de Oviedo y Directora del Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa de esta Universidad, certifica que el Consejo de Departamento, en su sesión del 9 de febrero de 1994, aprobó la admisión a trámite y defensa de la Tesis Doctoral de Margarita Blanco Hölscher, dirigida por la Dra. M^a Socorro Suárez Lafuente.

Oviedo, 10 de febrero de 1994

A handwritten signature in cursive script, reading "Patricia Shaw", is written above a horizontal line.

Fdo.: Dra. Patricia Shaw Fairman

M. Socorro Suárez Lafuente, Profesora Titular del
Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa de
la Universidad de Oviedo

certifica que:

la tesis doctoral titulada "Sociedad y Género en la
Narrativa de Ingeborg Bachmann" realizada por Margarita
Blanco Hölscher bajo mi dirección, reúne, a mi juicio,
los requisitos para obtener el grado de doctora

Fdo.: M.S. Suárez Lafuente

a Claudia

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseo expresar mi agradecimiento a la Dra. M^a Socorro Suárez Lafuente por su inestimable ayuda en mi labor investigadora. Sin su apoyo y su entusiasmo, sin sus consejos y sugerencias, no hubiera sido posible la elaboración de esta tesis.

Quisiera también agradecer a la Dra. Patricia Shaw Fairman, Directora del Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa de la Universidad de Oviedo su constante apoyo a lo largo de estos años.

Deseo asimismo hacer llegar mi agradecimiento al profesor Helmut Brammerts, de la Ruhr-Universität de Bochum, por la ayuda prestada en mi labor de documentación.

A la Dra. Isabel Carrera Suárez deseo agradecerle su apoyo desinteresado y sus valiosas sugerencias. Me gustaría dar las gracias también a las compañeras y compañeros del Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa de la Universidad de Oviedo que me han animado y apoyado constantemente durante todo este tiempo.

Gracias, por último, a mi familia por su apoyo y comprensión, especialmente a mi madre y a mi hija.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	i
ÍNDICE	1
INTRODUCCIÓN	2
I. TRAYECTORIA VITAL Y ARTÍSTICA	9
1.1. Los comienzos	9
1.2. El éxito	22
1.3. Del verso a la prosa: "Die gefallene Lyrikerin"	65
II. UTOPIA Y NEGACIÓN	102
2.1. Negación ideológica	105
2.2. Negación del lenguaje	130
2.3. Negación de género	161
III. ESTRATEGIAS DE SUBVERSIÓN CONTRA LOS "TODESARTEN"	187
3.1. Redefinición de la historia	207
3.2. Subversiones del Yo/Ich	250
3.3. Estrategias contra las funciones establecidas	300
CONCLUSIÓN	326
BIBLIOGRAFÍA	333

INTRODUCCIÓN

En la década de los ochenta tuvo lugar un redescubrimiento de la escritora austriaca Ingeborg Bachmann que ha permitido una nueva lectura de su obra. El cambio no se produjo a partir de su muerte en octubre de 1973, sino fundamentalmente a partir de 1978 con la publicación de sus Obras Completas, en las que están incluídas partes relevantes de su creación literaria desconocidas hasta entonces y que pertenecen en gran parte a la producción narrativa de sus últimos años. Sin embargo, no fue sólo este factor el que dió lugar a lo que se conoce con el nombre de "Bachmann-Renaissance"; fueron necesarias las vías de estudio de la crítica feminista para comprender gran parte de la obra de Bachmann y la relevancia que la problemática de la mujer adquiere en ella.

En la historia de la recepción de la obra de Ingeborg Bachmann se pueden distinguir tres fases fundamentales. Una primera etapa estaría determinada por el reconocimiento oficial de su poesía a partir de 1953, año en el que se le concede el premio del Grupo 47. La

publicación de su primer volumen de relatos en el año 1961 y, diez años más tarde, de su única novela, Malina, constituye una segunda etapa dominada por una valoración negativa de su prosa en relación con la poesía. Finalmente, la tercera fase, de la que partiremos en esta tesis, comienza a finales de los años setenta y sigue vigente actualmente. La nueva orientación crítica está basada en una concepción global de la producción literaria de Bachmann, tanto poética como narrativa, si bien, al contrario que en la segunda etapa, se observa una mayor incidencia en la producción de los últimos años, el ciclo narrativo "Todesarten" al que Bachmann dedicó todas sus energías desde comienzos de los años sesenta. Independientemente de la valoración de su obra en las diferentes etapas, Ingeborg Bachmann pertenece sin lugar a dudas a la élite literaria en lengua alemana desde su primera aparición pública en 1952 ante el Grupo 47 en Niendorf hasta su muerte en Roma en 1973 a la edad de 47 años. La producción literaria de Bachmann no es muy extensa: dos volúmenes de poesía, dos libros de relatos y una novela constituyen el conjunto de la obra publicado en vida de la autora. Sin embargo, con la publicación de las Obras Completas se dieron a conocer al público otros poemas y relatos inéditos de Bachmann así como los dos fragmentos incompletos que habrían de

formar junto con Malina la trilogía de novelas que quedó inconclusa tras su fallecimiento. En la edición de las Obras Completas se recoge, además, un importante número de artículos y ensayos de Bachmann, también inéditos algunos hasta entonces, sobre diferentes aspectos de la creación literaria. En nuestro país se ha publicado la casi totalidad de la producción literaria de esta escritora austriaca así como las cinco conferencias que impartió en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt entre 1959 y 1960.

En 1953 se publica en Alemania su primer libro de poemas, Die gestundete Zeit, que fue traducido al español por Cátedra en 1991 bajo el título El tiempo postergado. A esta primera etapa literaria de Bachmann, centrada en la poesía, corresponde también la colección de poemas Anrufung des großen Bären publicado en 1956 y, hasta el momento, no traducido en España. En 1961 se publica el volumen de relatos Das dreißigste Jahr con el que comienza para Bachmann una nueva etapa literaria centrada a partir de ahora en la prosa. Esta obra fue traducida al español en 1963 y publicada por Seix Barral bajo el título A los treinta años. En 1971 aparece Malina, la única novela que Bachmann completó del proyectado ciclo "Todesarten"; la novela se publica en España en 1986 por la editorial Alfaguara con el mismo

título que la original. La segunda y última colección de relatos de Ingeborg Bachmann, Simultan, se publica en 1972 y se traduce al español en 1987 bajo el título Tres senderos hacia el lago, también por Alfaguara. Las Frankfurter Vorlesungen, recogidas en las Obras completas de la autora, se publican en España en 1990 por la editorial Tecnos bajo el título Problemas de la literatura contemporánea. Además del mencionado premio del Grupo 47, Ingeborg Bachmann recibió en 1955 el galardón literario del Círculo Cultural de la Industria Alemana, el premio de literatura de la ciudad de Bremen en 1957 y, dos años después, el premio de Teatro Radiofónico de los Ciegos de Guerra. En el año 1961 obtuvo el Premio de la Crítica de Berlín al que siguieron el premio Georg-Büchner en 1964, el premio de Literatura del Estado Austriaco en 1968 y el premio Anton Wildgan de la Industria Austriaca en 1971.

El presente trabajo está dividido en tres capítulos, el primero de los cuales constituye una introducción general a la trayectoria vital y artística de Ingeborg Bachmann. La falta de estudios críticos o biográficos sobre esta escritora en nuestro país, conocida sólo a través de las traducciones de su obra, nos confirma la necesidad de abordar a modo de presentación los aspectos más destacados de su biografía y producción creativa. El

segundo capítulo constituye el punto de partida del análisis de la narrativa de Ingeborg Bachmann y se centrará en la interpretación de su primer volumen de relatos, Das dreißigste Jahr, fundamental para comprender el resto de su obra en prosa y eje central del conjunto de su producción literaria. Esta obra es la primera publicación en prosa de Bachmann tras varios años de dedicación exclusiva a la creación poética y marca un cambio significativo tanto en su trayectoria artística como en lo que respecta a la recepción crítica de su obra. Ingeborg Bachmann no publicará a partir de entonces más poemas y habrá de enfrentarse a toda una corriente crítica que no acepta de buen grado que una de las figuras más representativas de la poesía en lengua alemana del momento decida sustituir el verso por la prosa.

Das dreißigste Jahr supone, por otra parte, el inicio de una nueva forma de escritura para Ingeborg Bachmann que culminará en el ciclo "Todesarten"; una escritura en la que se refleja el cambio producido en su concepto sobre la literatura como utopía desarrollado anteriormente ya en la poesía. Bachmann renuncia a partir de ahora al lenguaje de la poesía para intentar con su prosa encontrar un nuevo lenguaje que nos acerque a la utopía de un nuevo modelo de sociedad. El impulso

utópico característico de los textos en prosa de la autora está directamente relacionado con la negación del orden existente. En los relatos de Das dreißigste Jahr se pone en práctica este procedimiento de la deconstrucción de ciertas categorías sociales o ideológicas como condición previa para la creación de nuevas formas de existencia próximas a la utopía.

El tercer y último capítulo del presente trabajo está dedicado al ciclo "Todesarten", el cual reúne, como veremos, toda la temática tratada por Bachmann en su obra anterior, pero se centra indiscutiblemente en lo que desde el comienzo de su producción narrativa constituye el interés primordial de la autora: la representación de la sociedad actual desde la perspectiva de las mujeres. Ingeborg Bachmann pone de manifiesto en los textos que componen el ciclo las consecuencias que las estructuras de una sociedad eminentemente patriarcal tienen sobre la realidad femenina. Las protagonistas de "Todesarten" verán limitado el desarrollo de su verdadera personalidad a través de los roles y las funciones que la sociedad les asigna y desarrollarán, por tanto, estrategias conducentes al reconocimiento y rechazo de las mismas. El análisis de la producción narrativa de Bachmann de los últimos años nos permitirá afirmar que, a pesar de

haber escrito con anterioridad al movimiento feminista, desconociendo por tanto las posiciones teóricas del mismo, la obra de esta escritora presenta multitud de semejanzas con la de otras muchas autoras posteriores a ella tanto en la temática tratada como en los procedimientos utilizados.

I. TRAYECTORIA VITAL Y ARTÍSTICA DE INGEBORG BACHMANN

1.1. Los comienzos.

Ingeborg Bachmann nace el 26 de junio de 1926 en Klagenfurt, capital de Kärnten. Entre Klagenfurt y Obervellach, el pueblo paterno situado en el valle del Gail, transcurren su infancia y juventud. Las particulares características geográficas y lingüísticas de su lugar natal, zona fronteriza entre tres países, Italia, Yugoslavia y Austria, las describe Bachmann en un esbozo autobiográfico escrito a principios de los años cincuenta:

Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat - einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten - Österreicher und Windische -, trägt heute noch einen fremdklingenden Namen. So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache - und ich war hüben und drüben zu Hause, mit den Geschichten von guten und bösen Geistern

zweier und dreier Länder; denn über den Bergen, eine Wegstunde weit, liegt schon Italien¹.

La grave situación de luchas internas que vive Austria entre las dos guerras mundiales se deja sentir de manera especial en una zona fronteriza como Kärnten. Después de siglos de conflictos entre las nacionalidades, se produce, tras la caída del Imperio de los Habsburgo, en los años 1918/1919 un sangriento conflicto entre la zona de habla alemana de Kärnten y las tropas yugoslavas que intentan anexionar la parte sur de esta región a Yugoslavia; los resultados de un referéndum celebrado el 10 de octubre de 1920 deciden a favor de su permanencia en Austria. El hecho de haber nacido y crecido en una región de estas características contribuyó a crear en Ingeborg Bachmann una gran sensibilidad hacia los problemas lingüísticos, para la convivencia de los pueblos con distintas lenguas y para los problemas de las minorías. Tanto en su obra como en sus opiniones personales, recogidas en las muchas entrevistas que concedió, queda patente el rechazo de la autora ante todo tipo de nacionalismos y sus consecuencias catastróficas que, en el pasado más

¹Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster (eds.), Ingeborg Bachmann, Werke, München, Piper, 1982, Vol. IV, pág. 301. Todas las referencias son a esta edición y a partir de ahora se incluirán las citas en el texto utilizando la numeración romana para el volumen y la numeración arábiga para la página.

reciente, desembocaron en la Segunda Guerra Mundial. La superación de las fronteras, en el sentido más amplio del término, es una de las preocupaciones constantes en su obra, que, en conjunto, se podría afirmar que está dirigida "gegen die Unfreiheit [...], die immer dann entsteht, wenn ein Mensch in seinen geistigen und existentiellen Möglichkeiten eingeschränkt wird²."

Su infancia y juventud están marcadas, pues, por una situación político-social extremadamente conflictiva cuya última consecuencia será la anexión de Austria a la Alemania de Hitler en marzo de 1938 y el posterior inicio de la guerra en el otoño de 1939. La entrada de las tropas de Hitler en su ciudad natal constituye para Bachmann, aún muchos años después, el recuerdo de su primera experiencia traumática:

Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitler Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die

²Andreas Hapkemeyer, Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1990, pág. 12.

spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren - das Aufkommen meiner ersten Todesangst³."

Esta primera experiencia de angustia y miedo condicionará toda su obra y se reflejará especialmente en los trabajos de sus últimos diez años. Poco después de la muerte de Bachmann el escritor Uwe Johnson, gran admirador suyo, viaja a Klagenfurt para reunir documentación sobre su ciudad natal y en especial sobre la época del "Anschluß" y la guerra. Como resultado de esta investigación publica Johnson en 1974 su libro Eine Reise nach Klagenfurt⁴ en el que relata detalladamente cómo vivió esta ciudad los mencionados acontecimientos y, apoyándose en citas y datos autobiográficos de Bachmann, la importancia que, junto a Roma, en donde residirá muchos años, tuvo Klagenfurt en su vida y obra.

Durante su etapa estudiantil en el "Ursulinengymnasium" de Klagenfurt comienza el interés de Bachmann por la escritura. De esta época son algunos relatos y poemas publicados por primera vez en sus Obras Completas. El verano de 1945, completados sus estudios

³Christine Koschel, Inge von Weidenbaum (Eds.), Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, München, Piper, 1983, pág. 111. Todas las referencias se incluirán a partir de ahora en el texto con las iniciales GuI y el número de la página.

⁴Uwe Johnson, Eine Reise nach Klagenfurt, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

de bachillerato y tras la reciente capitulación y ocupación del Tercer Reich, Bachmann decide abandonar su ciudad natal para comenzar sus estudios universitarios. Con la mirada puesta en Viena, pasa un año entre Innsbruck y Graz, donde además de la filosofía, se interesa también por los estudios jurídicos. Finalmente se traslada a Viena para continuar sus estudios de filosofía que completará con estudios de germanística y de psicología. En 1950 adquiere el grado de doctora en filosofía por la Universidad de Viena con una tesis titulada "Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers". Su interés por la filosofía continúa durante los años posteriores a la realización de su tesis doctoral centrándose fundamentalmente en los filósofos del Círculo de Viena y en la obra y pensamiento de Ludwig Wittgenstein. Esto ha dado lugar a gran parte de la crítica a interpretar la obra de la autora bajo el signo de la influencia de la filosofía de Wittgenstein y/o de Heidegger. Contra esta tendencia se manifiesta Bachmann en una entrevista de 1971: "Aber ich habe nie beim Schreiben von Gedichten an Ludwig Wittgenstein gedacht" (GuI, 83), si bien admite que lo que realmente ha aprendido de la filosofía "ist ungeheuer genaues Denken und einen klaren Ausdruck." (GuI, 136).

En Viena Bachmann establece sus primeros contactos con la escena cultural austriaca de postguerra. Conoce, por ejemplo, a Hermann Hakel, editor de la revista Lynkeus, primer órgano literario en el que consigue publicar. En el primer número de dicha revista, aparecido en diciembre de 1948, se publican cuatro poemas de Bachmann. Entra en contacto también con el círculo de jóvenes autores austriacos que pretenden darse a conocer en un momento en que el panorama literario del país sigue dominado por escritores de reconocido prestigio. Será el crítico literario y teatral Hans Weigel quien, con la publicación en 1951 de su primera antología Stimmen der Gegenwart, dé la oportunidad a muchos de estos jóvenes escritores de salir del anonimato. Junto a Bachmann publican en este primer volumen entre otros autores y autoras, Milo Dor, Marlen Haushofer, Ilse Aichinger y Paul Celan. Entre estos dos últimos autores e Ingeborg Bachmann se establecerá una gran amistad.

A pesar de las publicaciones en las antologías de Weigel y en algunas revistas y periódicos, Ingeborg Bachmann está aún lejos de conseguir un reconocimiento público a su labor creativa. Tras una breve estancia en Londres y en París, regresa a Viena e intenta iniciar su

carrera profesional. Ante las dificultades que supone entonces encontrar un trabajo, Bachmann acepta un puesto de ayudante en la Secretaría de la Oficina de Ocupación Americana. Su situación es la misma que la de la mayoría de sus colegas escritores: "Wir waren alle Mitte zwanzig, notorisch geldlos, notorisch hoffnungslos, zukunftslos, kleine Angestellte oder Hilfsarbeiter, einige schon freie Schriftsteller, daß hieß soviel wie abenteuerliche Existenzen, von denen niemand recht wußte, wovon sie lebten, von Gängen aufs Versatzamt jedenfalls am öftesten." (GuI, 112). Pocos meses después consigue un trabajo como guionista en la emisora de radio Rot-Weiß-Rot, dependiente también de la administración americana, que le permite dedicarse por primera vez de forma profesional a la escritura y familiarizarse con las técnicas del Hörspiel (teatro radiofónico). Será esta emisora la que en febrero de 1952 emita su primera obra de teatro radiofónico, Ein Geschäft mit Träumen, al que seguirán después otras dos: Die Zikaden y Der große Gott von Manhattan.

En otoño de 1951 Hans Werner Richter, fundador del Grupo 47, visita Viena para entrevistarse con el crítico Hans Weigel. A través de Ilse Aichinger, recientemente incorporada al grupo, conoce a Ingeborg Bachmann y se interesa por su poesía. Su primera reacción tras la

lectura de algunos de sus poemas es de sorpresa e incredulidad: "Die Gedichte sind für eine Anfängerin zu vollendet, zu ausgereift, in ihrer Weltsicht und Sprache nicht die Gedichte einer jungen Frau, dieser Frau, die da vor mir steht."⁵ Richter invita a Ingeborg Bachmann a la siguiente reunión del Grupo 47 que tendrá lugar en mayo de 1952 en Niendorf. Bachmann consigue que sea invitado también a este próximo encuentro Paul Celan que por entonces residía en París. Ambos tienen un gran éxito en su primera lectura ante el Grupo 47, aunque, según las observaciones de Richter, es Ingeborg Bachmann quien realmente impresiona a todos los presentes, no sólo por su poesía, sino también por la forma especial en que da lectura a la misma: "Aber nicht Paul Celan hinterläßt den stärksten Eindruck, es ist Ingeborg Bachmann. Sie liest sehr leise, fast flüsternd. Einige sagen nachher: "Sie weinte ihre Gedichte." Alle müssen näher rücken, um überhaupt ein Wort zu verstehen. Ingeborg Bachmann wird immer leiser, dann verstummt sie ganz."⁶ Esta imagen de Bachmann en su primera aparición pública condicionará durante muchos años la recepción de su obra y, junto a los comentarios o interpretaciones de

⁵Hans Werner Richter, "Wie entstand und was war die Gruppe 47", en Hans A. Neunzig (ed.), Hans Werner Richter und die Gruppe 47, München, Nymphenburger, 1979, pág. 105.

⁶Ibid. pág. 112.

la misma, aparecerán siempre otros que harán referencia a su persona.

Será Ilse Aichinger quien reciba en esta ocasión el premio del Grupo 47 por la lectura de su relato "Spiegelgeschichte", premio que anteriormente había sido concedido a Günter Eich y Heinrich Böll. Para muchos de los autores y críticos reunidos en Niendorf, las lecturas de estos tres jóvenes autores austriacos marcan el primer cambio en la evolución del Grupo 47 y el comienzo de una nueva fase en el desarrollo de la literatura alemana de postguerra. Andreas Hapkemeyer resume así la situación:

Hier stellen sich plötzlich nach Jahren der bewußten Kargheit Schreibende vor, die sich wieder als Dichter begreifen. Bezüglich der Gedichte Ingeborg Bachmanns ist man sich einig, daß hier ein neuer, bisher noch nie gehörter Ton laut wird und daß hier den großen Worten etwas entspricht, daß man es also nicht mit einem leeren Pathos zu tun hat.⁷

Cuando Ingeborg Bachmann entra en contacto con el Grupo 47 éste ya se había consolidado como una de las instancias literarias más importantes de Alemania occidental. El grupo surge de la iniciativa privada de Hans Werner Richter, escritor socialista nacido en 1908,

⁷Andreas Hapkemeyer, op. cit. pág. 52.

y su historia se remonta al verano de 1945 en Fort Kearney, un campo de prisioneros de guerra en América en el que coinciden un grupo de intelectuales alemanes. Aquí se funda una revista dirigida a los 380.000 presos de guerra alemanes que viven entonces en América y controlada por la censura americana. La revista se llama Der Ruf. Blätter für deutsche Kriegsgefangene y en el punto central de sus artículos está la culpa colectiva del pueblo alemán. Las autoridades culturales americanas proponen a algunos corresponsales y redactores alemanes, entre los que se encuentra Richter, su colaboración en esta publicación cuya tendencia ellos rechazan. En sus artículos manifiestan su oposición a los métodos de los americanos con el consiguiente resultado de la censura parcial o total de los mismos. A su regreso a Alemania en 1946, Richter, junto con Alfred Andersch, que también había sido colaborador de Der Ruf en Fort Kearney, funda su propia revista en München que se llamará Der Ruf. Blätter der jungen Generation. Se trata de una publicación de carácter político-cultural, de actitud crítica frente a la situación postbélica y con un componente idealista del nuevo comienzo y la necesaria reconstrucción: "Was wir verlangen, ist eine radikale Demokratie, ein freiheitlicher Sozialismus, und ein vereintes Europa. Was wir kritisieren, sind die Reste

des Nationalsozialismus, die sich abzeichnenden Ansätze zur Restauration und die Umerziehungspolitik der Besatzungsmächte."⁸ La revista fue prohibida por el gobierno militar americano en abril de 1947 por sus críticas al poder de ocupación, a la política de los aliados y a determinadas personalidades de la política internacional. En otoño del mismo año Richter y Andersch deciden fundar otra revista, esta vez de carácter exclusivamente literario, con el fin de dar a conocer al público la joven literatura alemana. Para preparar el primer número reúnen a los antiguos y futuros colaboradores en un encuentro que, a partir de entonces, se institucionalizará bajo la dirección de Richter. Dicha revista, a la que se le había dado el nombre Der Skorpion, no llegará a publicarse pues la licencia les fue denegada cuando estaba a punto de aparecer el primer número. Esta reunión en Bannwaldsee, la primera de una serie ininterrumpida prácticamente durante los 20 años siguientes, puede ser considerada como el nacimiento del Grupo 47, su 'Geburtstunde'. En ella se establece ya el ritual característico de todos los encuentros posteriores: los debutantes han de limitarse, tras la lectura de sus textos inéditos, a escuchar en silencio

⁸Hans Werner Richter, op. cit. pág. 54.

las opiniones de los críticos y los debates han de centrarse únicamente en lo literario, en el texto leído. A los autores del Grupo 47 les une un objetivo común: el deseo de crear una literatura desvinculada de la tradición, así como también un nuevo lenguaje que sustituya al utilizado hasta entonces bajo el fascismo. No aceptan la tradición literaria anterior, ni la imperante bajo el fascismo, ni la del exilio. De este modo el grupo contribuyó en sus primeros años de existencia a crear el mito del punto cero de la literatura alemana.⁹

El Grupo 47 nunca tuvo estatutos ni reglamentos y por eso, según el crítico Reich-Ranicki¹⁰, pudo existir tanto tiempo. Nunca tuvo un programa y por eso pudo reunir a escritores tan distintos. Tampoco tuvo nunca una lista de socios o miembros, pues la composición del grupo variaba de año en año y dependía exclusivamente de la invitación personal de Richter, ya que éste era el método utilizado para convocar las reuniones. Tras 20

⁹Cfr. Friedhelm Kröll, Die "Gruppe 47". Soziale Lage und gesellschaftliches Bewußtsein literarischer Intelligenz in der Bundesrepublik, Stuttgart, Metzler, 1977, así como del mismo autor y la misma editorial, Gruppe 47, 1979.

¹⁰Marcel Reich-Ranicki, "Eine kleine Unsterblichkeit", en Hans A. Neunzig (ed.), Hans Werner Richter und die Gruppe 47, op. cit. págs. 37-38.

años de existencia, el Grupo 47 se disuelve con su última reunión, en 1967.

El éxito que Ingeborg Bachmann tuvo en su primera aparición ante el Grupo 47, queda reflejado en la concesión del premio del grupo en 1953 por la lectura de los poemas "Die große Fracht", "Holz und Späne", "Nachtflug" y "Große Landschaft bei Wien", publicados poco después en la colección Die gestundete Zeit. La crítica anuncia la llegada de una 'nueva poesía' y del fin del periodo conocido con el nombre de 'Kahlschlagliteratur'. Kurt Bartsch explica así los efectos que la poesía de Bachmann produjo en el marco del contexto histórico-literario de principios de los años cincuenta:

In die karge Landschaft der "Kahlschlagliteratur" bricht Bachmann mit einer Dichtung ein, die sich zwar von der herkömmlichen Lyrik abhebt, der aber auch die von ihr programmatisch geforderte Vermittlung von intellektueller Schärfe und intensivem Gefühlsausdruck zu gelingen scheint und die damit das Spektrum poetischer Möglichkeiten wieder erweitert, ohne die antifaschistische Position und die Distanz zu "kalligraphischer" Literatur und der in der frühen Nachkriegszeit blühenden Trostliteratur aufzugeben.¹¹

¹¹Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, Stuttgart, Metzler, 1988, pág. 6.

1.2. El éxito

1953 será para Bachmann un año muy importante: el prestigio que el premio del Grupo 47 ha adquirido en la escena cultural alemana hace que la atención de editoriales, revistas y emisoras de radio se centre ahora en ella y en su poesía. Se publica asimismo su primer libro, una colección de poemas escritos en los dos o tres últimos años y reunidos bajo el título Die gestundete Zeit. El volumen aparece en la serie "Studio Frankfurt" dirigida por Alfred Andersch. Esta sección de la Frankfurter Verlagsanstalt desaparece pocos días después de la publicación de la obra de Bachmann y será la editorial Piper la que publique de nuevo el libro en 1957 con algunas variaciones. La colección está compuesta por 24 poemas y el Monolog auf den Fürsten Myschkin zu der Balletpantomime "Der Idiot".

En la vida de Bachmann tienen lugar también cambios importantes a partir de esta fecha. Con la esperanza de poder asegurarse a partir de ahora su existencia como escritora, deja su trabajo en la emisora de radio Rot-Weiß-Rot. Sin embargo, una y otra vez a lo largo de su vida tendrá que volver a aceptar trabajos en periódicos, emisoras de radio o editoriales. Invitada por el compositor Hans Werner Henze, a quien Bachmann conoce en

uno de los encuentros del Grupo 47 y con quien desde entonces le unirá una gran amistad, se traslada a Italia. Tras una corta estancia entre Ischia y Nápoles, viaja a Roma con la intención de permanecer tan solo unos meses. La fascinación que esta ciudad ejerce sobre ella hace que permanezca tres años en esta ocasión y que, a partir de entonces, regrese una y otra vez. Las nuevas experiencias que Roma le proporciona quedan reflejadas en el ensayo escrito en 1955, "Was ich in Rom sah und hörte". En una entrevista de este mismo año, Ingeborg Bachmann habla de su amor por la capital italiana e intuye ya que le será difícil abandonarla. Aunque no es capaz de explicar los motivos, pues "Liebe zu einer Stadt und ihren Menschen ist eben Liebe", una de las cualidades que más le atrae es "die große Vitalität Roms, die das Alte mit dem Neuen auf eine so unbegreifliche Weise zu verbinden versteht." (GuI, pág. 13). Su afinidad con Italia desde el primer momento, tiene su origen, según Bachmann, en el hecho de haber crecido junto a la frontera italiana y de haberse familiarizado con su lengua desde la infancia, gracias a los conocimientos transmitidos por su padre, profesor de italiano en una escuela de Klagenfurt. (GuI, pág. 130).

En Italia Bachmann completa su segundo y último libro de poesía, publicado en 1956 por la editorial

Piper bajo el título Anrufung des großen Bären. Obtiene de nuevo gran éxito de crítica y público y recibe el premio literario de la ciudad de Bremen. Ingeborg Bachmann se ha convertido ya, indiscutiblemente, en una de las representantes de la nueva literatura alemana. Su fama se ha extendido también de forma espectacular entre el público hasta el punto de crearse alrededor de su persona una especie de mito. A esto contribuyó de manera especial un extenso artículo que la revista Der Spiegel le dedicó en 1954. La foto del rostro de Bachmann ocupando toda la portada y el contenido del artículo en el que se entremezclan comentarios sobre su poesía y datos anecdóticos sobre su vida, despertaron el interés del público por esta autora para muchos aún desconocida.

Die gestundete Zeit y Anrufung des großen Bären, los dos únicos libros de poesía que Ingeborg Bachmann publica, anticipan gran parte de la temática que caracterizará su obra posterior. En los poemas que componen estos dos volúmenes queda patente la importancia de la experiencia histórica para Bachmann. El fascismo alemán con sus consecuencias destructivas en todos los ámbitos de la vida social e individual, constituye una parte fundamental de su propio pasado y una constante en toda su obra, no sólo en su poesía sino también en su prosa y, de forma especial, en el ciclo

"Todesarten". Bachmann pertenece a una generación de escritores que, por su fecha de nacimiento, no es responsable del terror del nacionalsocialismo. Se trata de una generación que comienza a escribir en los años cincuenta y tiene la esperanza de que, tras la caída del fascismo, la sociedad en la que vive experimente un cambio radical, apelando a la formación de una nueva conciencia social y política. De sus colegas de más edad, los primeros componentes del Grupo 47, han heredado el recelo total a cualquier ideología. Sin embargo, el extraordinario impulso económico que vive la RFA a lo largo de los años cincuenta, el llamado "milagro económico alemán", y la política de restauración de la era Adenauer propician el olvido del pasado histórico más inmediato en una sociedad preocupada por el consumo y el bienestar social.

Los poemas de Bachmann, al igual que los de otros poetas de su generación, como Paul Celan, ofrecen resistencia frente a la nueva realidad social, al tiempo que, a través del recuerdo, hacen una llamada de atención ante el peligro del olvido de un pasado no superado susceptible de resurgir en cualquier momento. Ingeborg Bachmann, consciente de la época que le ha tocado vivir, no podía concebir que "Dichten außerhalb der geschichtlichen Situation stattfindet", ni tampoco

que pudiera existir ningún escritor, "dessen Ausgangspositionen nicht von den Zeitgegebenheiten bestimmt wäre" (IV, 196). Los poemas que Bachmann escribe a lo largo de los años cincuenta son, como observa Hans Höller, "Teil unserer Geschichtsschreibung"¹², desde el momento en que contienen las experiencias de una época concreta que comienza en 1945.

En "Früher Mittag", uno de los poemas de la colección Die gestundete Zeit, se articula la desilusión que experimentan muchos jóvenes intelectuales con respecto a la evolución de la Alemania de postguerra:

Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,
weit aus den Städten gerückt, flirrt
der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag,
schon regt sich im Brunnen der Strahl,
schon hebt sich unter den Scherben
des Märchenvogels geschundener Flügel,
und die vom Steinwurf entstellte Hand
sinkt ins erwachende Korn.

Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt,

¹²Hans Höller, "Die gestundete Zeit und Anrufung des großen Bären. Vorschläge zu einem neuen Verständnis", en Hans Höller (ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks, Wien/München, Löcker Verlag, 1982, pág. 125.

sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß
und reicht dir die Schlüssel des Herzens.

Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel.

Sieben Jahre später
fällt es dir wieder ein,
am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht zu tief hinein,
die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.

Schon ist Mittag, in der Asche
krümmt sich das Eisen, auf den Dorn
ist die Fahne gehißt, und auf den Felsen
uralten Traums bleibt fortan
der Adler geschmiedet.

Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht.

Lös ihr die Fessel, führ sie
die Halde herab, leg ihr
die Hand auf das Aug, daß sie
kein Schatten versengt!

Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt,
sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit
Schweigen,

eh sie der Sommer im schütterten Regen vernimmt.

Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land:
schon ist Mittag. (I, 44-45).

Bachmann indica el momento histórico exacto, "sieben Jahre später", los años que han transcurrido desde el final de la Segunda Guerra Mundial, al igual que hace después en el relato "Unter Mördern und Irren" perteneciente a la colección Das dreißigste Jahr, en el que constata: "Nach dem Krieg - dies ist die Zeitrechnung" (II, 159). Es la época en la que comienzan a adquirir de nuevo posiciones de poder y reputación social aquéllos que fueron partícipes del estado nacionalsocialista, "die Henker von gestern". Las huellas de la barbarie fascista se presentan ante nuestros ojos en un paisaje histórico compuesto de "Scherben" "Asche", "Halde", "Krater", "Totenhaus" y "Henker", que representan la terrible destrucción y miseria de la guerra. Sin embargo, entre las ruinas hay signos favorables a la esperanza de un nuevo comienzo y a la posibilidad de resistencia frente a las amenazas de la época: "Schon ist Mittag", "Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht./ Lös ihr die Fessel, führ sie / die Halde herab, leg ihr / die Hand auf das Aug, daß sie / kein Schatten versengt!".

Esta alegoría "der erblindeten, kauern den Hoffnung" atribuye, en opinión del crítico Peter Beicken¹³, la responsabilidad "der Trauerarbeit" a todo aquél que se niegue a aceptar el olvido de la insoportable culpa al tiempo que se le exige "Widerstand gegenüber den restaurativen Kräften".

Otro de los poemas representativos de su época y perteneciente también a este primer volumen, es "Alle Tage":

Der Krieg wird nicht mir erklärt,
sondern fortgesetzt. Das Unerhörte
ist alltäglich geworden. Der Held
bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache
ist in die Feuerzonen gerückt.
Die Uniform des Tages ist die Geduld,
die Auszeichnung der armselige Stern
der Hoffnung über dem Herzen.

Er wird verliehen,
wenn nichts mehr geschieht,
wenn das Trommelfeuer verstummt,
wenn der Feind unsichtbar geworden ist
und der Schatten ewiger Rüstung
den Himmel bedeckt.

Er wird verliehen

¹³Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, München, Beck, 1988, págs. 88-89.

für die Flucht von den Fahnen,
 für die Tapferkeit vor dem Freund,
 für den Verrat unwürdiger Geheimnisse
 und die Nichtachtung
 jeglichen Befehls. (I, 46).

La guerra aparece aquí como un estado permanente, convertida en un componente de la realidad política y social. En una época de paz aparente, la guerra, un estado excepcional, se ha convertido en algo 'cotidiano', algo a lo que nos hemos acostumbrado y que, por tanto, "wird nicht mehr erklärt, / sondern fortgesetzt." En lugar de atacar y denunciar el absurdo de la guerra, el poema reclama la necesidad de un cambio radical de las condiciones históricas, manifestándose en contra del poder de los aparatos, ideologías y modelos de comportamiento. Bachmann invierte los contenidos y acepciones del pensamiento y actitud militares, para restituirles su opuesto pacífico. Por eso ahora el héroe es aquél consciente de que lo que sucede es "unerhört" y, consecuentemente, no quiere participar: "Der Held bleibt den Kämpfen fern". El concepto de "Held" se ha invertido y contiene ahora un nuevo significado. Las condecoraciones de los soldados se convierten en recompensas para el fin de las actitudes bélicas. "Die Flucht von den Fahnen", es ahora el símbolo de la

resistencia, así como el rechazo a las estructuras de poder de autoridad y obediencia, representado en la actitud de "Nichtachtung jeglichen Befehls".

La importancia de este poema en el contexto de su obra es fundamental, pues anticipa lo que constituirá la temática central de toda su obra posterior. En el prólogo a Der Fall Franza, uno de los fragmentos que, junto con Requiem für Fanny Goldman y la novela Malina, constituyen lo que habría de ser el ciclo novelesco "Todesarten", Bachmann denuncia la permanencia en nuestra sociedad civilizada de actitudes bélicas más o menos encubiertas:

Es ist mir, und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist - es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns, oft beschworen und manchmal festgestellt, nicht alle, aber einige, in Prozessen abgeurteilt. Die Existenz dieser Mörder ist uns allen bewußt gemacht worden, nicht durch mehr oder minder verschämte Berichterstattung, sondern eben auch durch die Literatur. (III, 341-342).

También en Malina, la única novela del ciclo que Bachmann llegó a completar, el 'Yo' femenino confirma al final del segundo capítulo la permanente situación de

guerra y violencia que caracteriza las relaciones humanas en la sociedad actual: "Es ist immer Krieg./ Hier ist immer Gewalt./ Hier ist immer Kampf./ Es ist der ewige Krieg." (III, 236). Bachmann traslada la terminología histórica y política al ámbito privado.

En "Alle Tage" y la mayoría de los poemas que componen Die gestundete Zeit, se hace referencia a un momento histórico en el que aún no se ha encontrado una nueva orientación. Sin embargo, no se acepta sin más el modelo de sociedad alcanzado, sino que se apela a la resistencia, a "die Flucht von den Fahnen" y a comportamientos opuestos a los que en el pasado nacionalista provocaron el horror y la tragedia. Por eso "die Auszeichnung" se concederá ahora "für die Tapferkeit vor dem Freund, / für den Verrat unwürdiger Geheimnisse / und die Nichtachtung/ jeglichen Befehls". (I, 46).

A pesar de reconocer en la evolución histórica la continuación de actitudes bélicas en la vida cotidiana, Bachmann ofrece en los poemas de Die gestundete Zeit la esperanza de un futuro utópico. La creencia en un nuevo comienzo atraviesa todo el volumen. Ejemplo de ello son los versos finales del poema "Ausfahrt" con el que se inicia la colección:

Das Beste ist, am Morgen,
 mit dem ersten Licht, hell zu werden,
 gegen den unverrückbaren Himmel zu stehen,
 der ungangbaren Wasser nicht zu achten
 und das Schiff über die Wellen zu heben,
 auf das immerwiederkehrende Sonnenufer zu. (I, 29).

La utopía va unida en la mayoría de los poemas al motivo de la partida, de la huída hacia otro lugar, hacia un modelo de sociedad diferente. Höller¹⁴ hace referencia a la frecuente aparición del motivo del "Aufbruch", tanto en el discurso político de la época como en muchas de las obras de la literatura de postguerra, como símbolo de la necesidad de una nueva orientación política y social. Bachmann, sin embargo, es consciente, "daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt" (IV, 276) y propone una utopía, no como objetivo, sino como dirección hacia "jener reinen Größe" (IV, 276).

También en el segundo y último libro de poemas es frecuente el motivo del "Aufbruch" en busca de un mundo utópico. Anrufung des großen Bären fue publicado por primera vez en 1956 por la editorial Piper. Esta colección se divide en cuatro partes: la primera

¹⁴Hans Höller, op. cit. pág. 140.

contiene tres poemas, más los diez que componen el ciclo "Von einem Land, einem Fluß und den Seen"; la segunda parte está compuesta por trece poemas y la tercera por doce poemas, más los cinco que componen el ciclo "Lieder von einer Insel"; la cuarta y última parte corresponde al ciclo "Lieder auf der Flucht" compuesto por quince poemas.

Frente a los poemas de Die gestundete Zeit, se observa en el segundo volumen un cambio fundamental para la evolución de la obra posterior de Bachmann. El Yo lírico analiza por primera vez su propia historia y sus perspectivas de futuro. Uno de los motivos más frecuentes que atraviesa todo el volumen, presente ya en los poemas de la colección anterior, es el de la partida o "Aufbruch" hacia otras formas de existencia utópicas frente a la amenazadora realidad del presente. Al igual que "Ausfahrt" abre el primer volumen de poemas, también se inicia el segundo con un poema, "Das Spiel ist aus", cuyo tema central es el regreso al mundo de la infancia, una partida imaginaria hacia un mundo en el que aún son posibles las proyecciones de futuro:

Mein lieber Bruder, wann bauen wir uns ein Floß
und fahren den Himmel hinunter?
Mein lieber Bruder, bald ist die Fracht zu groß
und wir gehen unter.

Mein lieber Bruder, wir zeichnen aufs Papier
viele Länder und Schienen.

Gib acht, vor den schwarzen Linien hier
fliegst du hoch mit den Minen.

Mein lieber Bruder, dann will ich an den Pfahl
gebunden sein und schreien.

Doch du reitest schon aus dem Totental
und wir fliehen zu zweien.

Wach im Zigeunerlager und wach im Wüstenzelt,
es rinnt uns der Sand aus den Haaren,
dein und mein Alter und das Alter der Welt
mißt man nicht mit den Jahren.

Laß dich von listigen Raben, von klebriger Spinnenhand
und der Feder im Strauch nicht betrügen,
iß und trink auch nicht im Schlaraffenland,
es schäumt Schein in den Pfannen und Krügen.

Nur wer an der goldenen Brücke für die Karkunkelfee
das Wort noch weiß, hat gewonnen.

Ich muß dir sagen, es ist mit dem letzten Schnee
im Garten zerronnen.

Von vielen, vielen Steinen sind unsre Füße so wund.
Einer heilt. Mit dem wollen wir springen,
bis der Kinderkönig, mit dem Schlüssel zu seinem Reich
im Mund,
uns holt, und wir werden singen:

Es ist eine schöne Zeit, wenn der Dattelkern keimt!
Jeder, der fällt, hat Flügel.

Roter Fingerhut ist's, der den Armen das Leichentuch
säumt,
und dein Herzblatt sinkt auf mein Siegel.

Wir müssen schlafen gehn, Liebster, das Spiel ist aus.
Auf Zehenspitzen. Die weißen Hemden bauschen.
Vater und Mutter sagen, es geistert im Haus,
wenn wir den Atem tauschen. (I, 82-83).

La experiencia destructora de la historia llega en este poema hasta el país de los sueños infantiles, los proyectos utópicos dibujados sobre el papel son destruidos por las líneas de demarcación de la geografía política real, la muerte amenaza también este mundo lejano de aventuras. El "Schlaraffenland" no está tampoco libre de los engaños y artimañas que forman parte del mundo real. A pesar de las amenazas de la época, que alcanzan también al país de la fantasía, existe, como en el resto de los poemas de Bachmann, una posibilidad de esperanza cuando "der Kinderkönig, mit dem Schlüssel zu seinem Reich im Mund, uns holt".

Este poema ocupa un lugar destacado en el conjunto de la obra de Bachmann. no sólo por representar por primera vez el proceso de la propia problemática del individuo, sino también por la presencia, a través del amor entre hermanos, de la complejidad de la relación hombre-mujer. "Das Spiel ist aus" presenta la

posibilidad de superación de la realidad histórica a través de una relación de amor entre hermanos, una relación utópica que aún no ha de enfrentarse al problema del reparto de papeles de los sexos en la sociedad. En este contexto, es frecuente encontrar en la poesía de Bachmann el tema del amor absoluto como símbolo de la utopía, de una unión perfecta entre los seres humanos. Pero la autora es consciente de la imposibilidad de alcanzar ese estado excepcional: "Liebe als Verneinung, als Ausnahmezustand, kann nicht dauern" (IV, 102). Sí es posible, sin embargo, dirigir nuestra mirada "auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jener reinen Größe." (IV, 276).

En los quince poemas que componen el ciclo "Lieder auf der Flucht" de su segundo volumen de poesía, Bachmann plantea la posibilidad de resistencia a través del amor frente a la violencia y las amenazas del presente. La evolución de los poemas muestra, sin embargo, la oposición que se establece entre un proyecto utópico del amor y la despiadada realidad de las relaciones entre hombres y mujeres. Los primeros poemas son una muestra de la posibilidad de salvación a través de un amor absoluto (VI, VII). Pero el amor como

"Ausnahmestand" no es algo perdurable, sino que conduce a la destrucción (X-XII):

Mund, der in meinem Mund genächtigt hat,
 Aug, das mein Aug bewachte,
 Hand-

und die mich schleiften, die Augen!
 Mund, der das Urteil sprach,
 Hand, die mich hinrichtete! (I, 145).

Las referencias a su obra posterior y, en concreto, al ciclo "Todesarten" son en este poema evidentes. A través del último verso, "Hand, die mich hinrichtete!", Bachmann presenta la oposición de amor y violencia que, al igual que en Malina o Der Fall Franza, conduce a la muerte.

La única salvación posible tras la destrucción del amor se encuentra en la escritura, en la posibilidad de reconstruir la experiencia vivida a través del lenguaje: "Wart meinen Tod ab und dann hör mich wieder" (I, 147). Con este verso se inicia el penúltimo poema del ciclo en el que Bachmann opone a la utopía del amor una utopía del lenguaje:

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,
 die Zeit und die Zeit danach.
 Wir haben keinen.

Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.
 Doch das Lied überm Staub danach
 wird uns übersteigen. (I, 147).

El momento histórico, representado en el poema por el "Sinken um uns von Gestirnen", simboliza para Kurt Bartsch¹⁵ el fracaso de los intentos de renovación política y social tras la liberación del nacionalsocialismo, así como los nuevos peligros que amenazan a la sociedad actual. El resultado es el silencio, del cual, según Bachmann, sólo se puede volver con un nuevo lenguaje. De esta forma introduce la autora otro de los temas fundamentales en el conjunto de su obra: la creencia en una renovación del uso lingüístico a través de la escritura. Para ello la literatura ha de estar en constante movimiento en busca de un lenguaje utópico capaz de enfrentarse a lo que Bachmann denomina "die schlechte Sprache" (IV, 268).

En sus dos volúmenes de poesía, Die gestundete Zeit y Anrufung des großen Bären, Bachmann anticipa gran parte de la temática que constituirá después el hilo conductor de su obra narrativa. La importancia de la

¹⁵Kurt Bartsch, op. cit. pág. 73.

experiencia histórica, la necesidad de ofrecer resistencia a las amenazas del mundo actual, la complejidad de las relaciones humanas y la función utópica de la literatura, serán también constantes temáticas en su obra posterior.

La recepción crítica inmediatamente posterior a la publicación de las dos colecciones de poemas de Ingeborg Bachmann pasó por alto muchos de los aspectos fundamentales de su obra poética. Han tenido que transcurrir casi veinte años para que tuviera lugar "ein neues Verständnis der beiden Lyrikbände"¹⁶ que, libre de prejuicios, se enfrentara a ellas de forma crítica. La importancia de la historia y de la realidad política y social, una constante no sólo en su poesía, sino a lo largo de toda su obra, no fue contemplada por la crítica. Sus poemas fueron alabados por ser "reine, große Poesie"¹⁷, al tiempo que ella es considerada como "die Metaphorikerin von Geblüt"¹⁸, por citar sólo algunos ejemplos que pueden ser considerados como representativos de toda una corriente crítica. A esto

¹⁶Hans Höller, op. cit. pág. 125.

¹⁷Siegfried Unseld, "Anrufung des großen Bären", en Christine Koschel/Inge von Weidenbum (eds.), Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, München, Piper, 1989, pág. 16.

¹⁸Günter Blöcker, "Ingeborg Bachmann", en Ingeborg Bachmann. Eine Einführung, München, Piper, 1963, pág. 36.

hay que añadir otro factor determinante en la recepción de la obra de Bachmann: su personalidad y su vida privada fueron objeto de gran interés por parte de la crítica que llegó, en algunos casos, a ocuparse más de estos aspectos extraliterarios que de la obra en sí. Peter Horst Neumann, en un artículo publicado con motivo de la edición de las Obras Completas de Bachmann en 1978, expone sus "Vier Gründe einer Befangenheit" a la hora de enjuiciar la producción narrativa de Bachmann frente a su producción poética:

Zwei dieser Gründe sind artistisch-literarischer Art. Ich meine den außerordentlichen und vermutlich beständigen Rang des besten Teils der Lyrik und Ingeborg Bachmanns erzählende Prosa, von der ich glaube, daß sie dem Maß des Gelingens, das durch die Gedichte gesetzt ist, nicht nahe kommt. Die beiden anderen Gründe sind biographischer Art, Ich nenne sie die personale Botschaft des Werkes. Sie beeinflussen unsere Beziehung zu den Texten auf eine schwer zu kontrollierende Weise: die Weiblichkeit der Dichterin und ihr Sterben.¹⁹

Las observaciones de Neumann podrían resumir el criterio dominante de una gran parte de la crítica y

¹⁹Peter Horst Neumann, "Vier Gründe einer Befangenheit. Über Ingeborg Bachmann", en Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 32, Heft 11, Stuttgart, 1978, pág. 1130.

ponen de manifiesto que la discusión sobre la obra de Bachmann "war und ist nich frei von Emotionen"²⁰.

El compromiso político de Ingeborg Bachmann, de marcado carácter antifascista, también fue discutido y criticado en los medios de comunicación. Su firma en un escrito contra el rearme atómico del ejército federal alemán molestó sobremanera al promotor de la joven literatura austriaca de postguerra, el crítico Hans Weigel, quien, en una carta abierta dirigida a "Frau Dr. Ingeborg Bachmann", la acusa de haberse extralimitado como poeta, como austriaca y "noch dazu als Dame", inmiscuyéndose en los asuntos políticos del gobierno alemán.²¹ Como mujer escritora, Bachmann tendría que enfrentarse más de una vez a este tipo de experiencias.

Aunque durante los años cincuenta Bachmann se dedica fundamentalmente a la lírica, no es cierto, como quiso ver una parte de la crítica, que haya existido una fase exclusivamente poética. Desde mediados de esta década comienza para Bachmann una fase en su actividad creativa en la que la prosa va adquiriendo cada vez más

²⁰Kurt Bartsch, op. cit. pág. 2.

²¹Hans Weigel, "Offener Brief in Sachen Unterschrift", en Forum V, Heft 54, 1958, pág. 218.

importancia, hasta situarse, a principios de los sesenta, en el punto central de su producción literaria.

Sus tres obras de teatro radiofónico y muchos de los ensayos y escritos teóricos en los que Bachmann desarrolla su propia concepción poética, se originan en esta etapa. En febrero de 1952 se emite en la emisora de radio Rot-Weiß-Rot su primer Hörspiel, Ein Geschäft mit Träumen, que se origina entre 1951-52 coincidiendo con la etapa en la que Bachmann crea los poemas que formarán parte de la colección Die gestundete Zeit. Esta obra será publicada póstumamente por la editorial Piper en 1976. Die Zikaden se emite en marzo de 1955 en la Nordwestdeutschen Rundfunk de Hamburgo con música del compositor Hans Werner Henze y se publica ese mismo año en el Hörspielbuch. La creación de este Hörspiel, en 1954, coincide con la de los poemas de Anrufung des großen Bären. El último y más famoso de sus Hörspiele, Der gute Gott von Manhattan, se emite por primera vez en mayo de 1958 en una coproducción de la Bayerischer Rundfunk de Munich y la Norddeutscher Rundfunk de Hamburgo y aparecerá publicado el mismo año en la editorial Piper. Se produce en 1957 coincidiendo con la fase en la que Bachmann comienza a centrar su interés en la producción narrativa.

La época en la que Ingeborg Bachmann crea sus obras radiofónicas coincide con una etapa de esplendor del género en el ámbito de lengua alemana. La importancia que el teatro radiofónico adquiere en los años cincuenta se debe fundamentalmente a razones de tipo económico. La reconstrucción del mundo editorial tras la Segunda Guerra Mundial fue lenta, tanto en Austria como en Alemania. La radio se convierte, por una parte, en el único medio capaz de llegar a un número relativamente grande de receptores y de ofrecer, por otra parte, una posibilidad a los escritores de publicar sus trabajos a cambio de una remuneración inmediata.

El autor de obras radiofónicas de mayor éxito durante la década de los cincuenta fue Günter Eich, quien, con su Hörspiel Träume, tuvo gran influencia sobre otros autores del género. Destacan también en la producción de obras radiofónicas, además de Ingeborg Bachmann, autores tan conocidos como Ilse Aichinger, Wolfgang Hildesheimer, Heinrich Böll y Alfred Andersch entre otros. Todos estos autores abandonan casi por completo su actividad literaria para las emisoras de radio a partir de 1960, época en la que se inicia una fase de desarrollo de nuevas tendencias del género que darán lugar a lo que se conoce con el nombre de "Neues

Hörspiel", frente a las obras radiofónicas tradicionales de los años cincuenta.²²

Los tres Hörspiele de Bachmann giran en torno a un mismo tema: el intento de traspasar las fronteras de la realidad. Ein Geschäft mit Träumen presenta a través de pequeñas pinceladas una imagen de la situación social de postguerra y, en concreto, del mundo del trabajo. Laurenz, un insignificante empleado de una oficina cualquiera en Viena, es el principal protagonista de esta obra, cuya acción traslada Bachmann al escenario de los sueños tras describir brevemente en las primeras páginas el marco social en el que éstos se encuadran. Acostumbrado a aceptar sin resistencia y pacientemente las relaciones de dominio y subordinación, Laurenz funciona casi como una máquina hasta que, casualmente, se encuentra inmerso en un oscuro recinto en donde se negocia con sueños. A través de los tres sueños en los que se divide la obra, su protagonista se verá confrontado por primera vez con sus miedos y fantasías y con sus deseos reprimidos.

²²Johann M. Kamps, "Aspekte des Hörspiels", en Thomas Koebner (ed.), Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1984 (2. Aufl.), págs. 350-373. Amplio análisis sobre la evolución del género desde 1945.

Tras la gran resonancia social que tuvo a principios de los cincuenta el Hörspiel de Günter Eich, Träume, fueron muchos los autores que utilizaron el sueño como modo de representación en sus obras radiofónicas. Esta preferencia tiene mucho que ver, según Bartsch, "mit dem Selbstverständnis der traditionellen Ausprägung des literarischen Radiogenres, genuine Ausdrucksform für Konflikte zu sein, die auf einer 'inneren Bühne' ausgetragen werden, und mit den dementsprechenden, in den fünfziger Jahren aktuellen hörspieldramaturgischen Vorstellungen"²³ Las posibilidades técnicas y acústicas de la radio permiten los saltos en el tiempo y el intercambio de los escenarios reales e irreales, lo cual facilita la representación de las situaciones psíquicas límites de los conflictos que tienen lugar en los escenarios interiores. De este modo, el sueño se introduce como forma de conocimiento a través del cual es posible reconocer los miedos y deseos reprimidos y las amenazas que se ocultan bajo la superficie de un mundo aparentemente en orden. En este sentido coincide Bachmann con Günter Eich, quien considera necesario conferir un carácter político y social a su Hörspiel

²³Kurt Bartsch, op. cit. pág. 80.

para despertar las conciencias de la generación del "milagro económico":

Sieh, was es gibt: Gefängnis und Folterung,
Blindheit und Lähmung, Tod in vieler Gestalt,
den körperlosen Schmerz und die Angst, die das Leben
meint.

Die Seufzer aus vielen Mündern sammelt die Erde,
und in den Augen der Menschen, die du liebst, wohnt die
Bestürzung.

Alles was geschieht, geht dich an.²⁴

El campo semántico de la experiencia traumática, experiencia que en la obra de Eich se limita a una etapa corta de su producción literaria, a comienzos de los años cincuenta, no aparece, por el contrario, en la obra de Bachmann de forma marginal, sino que adquiere una importancia fundamental en su obra posterior y, en especial, como veremos más adelante, en el capítulo central de la novela Malina.

En los dos primeros sueños de Ein Geschäft mit Träumen se transforman las relaciones de subordinación 'normales' de la realidad cotidiana en experiencias violentas y destructivas. El paralelismo lingüístico entre estas escenas y el capítulo de los sueños de Malina revela el interés de Bachmann en mostrar ya lo

²⁴Günter Eich, Träume, en Günter Eich, Gesammelte Werke, Vol. II, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1973, pág. 289.

que de forma explícita anuncia después en el prólogo a Der Fall Franza: la evidencia de los crímenes que, después de la guerra, siguen teniendo lugar en escenarios menos visibles, "die inwendigen Schauplätzen" (III, 342). Tanto Laurenz como Anna, la protagonista femenina del Hörspiel, aparecen como víctimas de un sistema "das zum Verbrechen führt", representado en el primer sueño por la figura del 'Generaldirektor', símbolo de las estructuras de poder del orden social dominante. El segundo sueño, sin embargo, muestra cómo también las víctimas están atrapadas dentro del mismo sistema. El pequeño empleado se transforma en dueño y señor "einer der gigantischen, einer noch nie dagewesenen weltumspannenden Organisation" (I, 202), y adopta "die sprachlichen Rituale [...] der patriarchalischen Allmacht".²⁵ Anna, la mujer, aparece como víctima del dominio patriarcal y con su comportamiento pone de manifiesto "die Negativ-Formen patriarchalischer Allgewalt, eine Kette von Gesten und Zeichen der Unterwerfung, des Ausgeliefertseins, der Verzweiflung"²⁶.

²⁵Hans Höller, Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987, pág. 88.

²⁶Ibid., pág. 89.

El tercer y último sueño presenta la utopía del amor absoluto entre Laurenz y Anna. El lenguaje se diferencia totalmente del utilizado en las dos escenas anteriores por la falta de signos de dominio o violencia. La conexión con la obra posterior de Bachmann es innegable. El proyecto utópico de la unión total a través del amor, que en Ein Geschäft mit Träumen es posible sólo en el sueño, aparecerá después en el Hörspiel Der gute Gott von Manhattan a través de la relación entre Jan y Jennifer, así como en los fragmentos utópicos de "Ein Tag wird kommen" de la novela Malina. En todos ellos observaremos además que es el hombre quien destruye este momento utópico en favor de las normas y convenciones sociales. En el primer Hörspiel, Laurenz, despierta de nuevo su conciencia social, rechaza la adquisición del tercer sueño, pues "Träume kosten Zeit, manche sehr viel Zeit":

LAURENZ Ich fürchte, ich habe nicht so viel Zeit, ich werde nicht einmal die Zeit für den kleinen Traum haben. (Beschwörend) Ich würde Ihnen viel, vielleicht sogar alle meine Ersparnisse dafür geben. Aber ich muß arbeiten und meine Arbeit geht meiner Zeit vor [...]

(Verwirrt.) Wie spät ist es eigentlich? Meine Uhr ist stehengeblieben. Ich glaube, ich, es muß schon sehr spät sein.

VERKÄUFER es wird gleich halb acht Uhr sein.

.....

LAURENZ Da muß ich ja ... nein, das ist ja nicht möglich. Halb acht Uhr früh! Ich muß sofort ins Büro, um Gottes willen, wenn ich nur nicht zu spät komme! (I, 213-214)..

A través de este rechazo, Bachmann pone de manifiesto, en opinión de Bartsch, "die nachhaltige Verinnerlichung der Normen- und Wertvorstellungen der Gesellschaft"²⁷. En efecto, con la vuelta a la realidad cotidiana termina el Hörspiel sin que haya cambiado nada en la vida de Laurenz. Sin embargo, el sueño habrá cumplido su función: por un lado, ha permitido reconocer los mecanismos destructivos que sutilmente encubren determinadas normas y convenciones sociales y, por otro, ha concebido un mundo opuesto en el que es posible una vida sin relaciones de dominación y sin violencia que, aunque inalcanzable, permanece como un objetivo utópico al que es posible acercarse.

El segundo Hörspiel de Bachmann, Die Zikaden, se sitúa cronológicamente entre los dos volúmenes de poesía. Las historias que aquí se narran tienen como

²⁷Kurt Bartsch, op. cit. pág. 83.

escenario una lejana isla del sur, alejada del continente, a la que acuden los protagonistas en busca de refugio y con la esperanza de hacer realidad sus deseos y sueños. La narración está sometida al comentario crítico de un narrador que, desde el principio, advierte de la inutilidad de los proyectos utópicos en ella representados:

Sie alle wissen nichts von der Insel, die sie für ein Stück Erde höherer Ordnung halten; sie sehen zurück auf den Kontinent, diesen grauen Klebestreifen am Horizont, dem sie entronnen sind, und sie danken Gott dafür, daß es das Meer zwischen sie und das Land gelegt hat. Mit einer Fahrkarte und einem Paß in der Tasche, mit wenig oder viel Geld für die kommende Zeit erreichen sie ihr Ziel und sind voll von Mißtrauen gegen ihresgleichen. Darum spricht keiner mit dem andern. Aber das wird sich ändern nach einer Weile. (I, 222)..

Es el mismo narrador también quien, finalmente, nos informa de la ficcionalidad de lo narrado, cuyo origen se remonta a su propia experiencia: "Die Insel und die Personen, von denen ich erzählte, gibt es nicht. Aber es gibt andere Inseln und viele Menschen, die versuchen, auf Inseln zu leben. Ich selbst war einer von ihnen." (I,267). Así pues, al tiempo que realiza un ajuste de cuentas con una etapa de su vida, pone al descubierto el carácter intercambiable de estos intentos de evasión aparentemente individuales que son, como observa Hans

Höller, el resultado de "eines industrialisierten Flucht-Tourismus auf die Inseln der Geschichtslosigkeit".²⁸

Seis son las personas que aspiran a que se hagan realidad sus "konkrete Wünsche" (I, 219), como indica Bachmann en la nota introductoria: el amor (Mrs. Brown), recuperar al hijo muerto (Mr. Brown), el arte absoluto (Salvatore), lujo, riqueza y placer que no estén basados en las relaciones de poder (príncipe Ali), la belleza a pesar de la edad (Jeanette), y, por último, un mundo hecho para los niños en el que los adultos no tuvieran nada que decir (Stefano).

Frente a estos personajes se sitúa Antonio que actúa como una especie de representante del narrador y, por tanto, como portavoz de la sociedad. Como tal, concede a aquéllos que buscan refugio en la isla todo tipo de ilusiones, haciéndoles ver, sin embargo, a través de un categórico "nein", la imposibilidad de realización de aquellos deseos que sobrepasen los límites establecidos por la sociedad. La vida en la isla no supone para estas personas una ruptura total con los vínculos sociales: todos ellos siguen manteniendo hábitos y costumbres de su vida anterior (lectura del periódico de la isla,

²⁸Hans Höller, Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus, op. cit. pág. 96.

organización de fiestas, el contacto con Antonio, etc.). Su intento está condenado al fracaso, pues lo que en realidad están buscando, como observa Angst-Hürlimann, es "sich eine Traumexistenz zurechtzulegen."²⁹

En un segundo plano del Hörspiel aparece representado el intento de emancipación total de un hombre, Robinson, que pretende romper definitivamente con las ataduras sociales: "Es wäre mein endgültiger Austritt aus einer Gesellschaft, die sich fortgesetzt an meinem Leben vergriffen hat". (I, 259). Robinson, que con el Robinson Crusoe de Defoe sólo comparte el nombre y no el destino, es el único que, en palabras del narrador, "ein wenig zu weit geht" (I, 230) pues busca conscientemente "das Vergessen". (I, 230). A diferencia de los otros seis personajes, que buscan en la isla la realización de sus sueños y deseos, Robinson intenta desprenderse de su vida anterior y vivir aquí sin pretensiones y completamente aislado. Sin embargo, esta retirada consecuente del mundo sólo es posible "um den Preis der eigenen Menschlichkeit"³⁰, como explica el narrador a través del ejemplo de las cigarras:

²⁹Beatrice Angst-Hürlimann, Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann, Zürich, Juris Druck Verlag, 1971, pág. 18.

³⁰Ibid., pág. 19.

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang wurden sie dürrer und kleiner, und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren - verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind. (I, 268).

El oponente de Robinson será un personaje que, como Antonio, actuará como portavoz y representante de la sociedad. Se trata de un prisionero que ha huído de su encierro en una isla cercana y desea volver al mundo del que Robinson intenta huir, pues para él no es posible la realización del individuo en el aislamiento total. Su misión será convencer a Robinson de que "man kann sich der Welt nicht entziehen" (I, 230), que, a pesar de las presiones y restricciones de la realidad cotidiana, es necesario ofrecer resistencia y superar los deseos de evasión frente a los fracasos individuales y colectivos. Bachmann apela finalmente, a través del narrador, al recuerdo, confirmando así al Hörspiel el carácter histórico-social que caracteriza gran parte de su poesía y su obra narrativa posterior:

Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind? Oder willst du dir die Welt erlassen und die stolze Gefangenschaft? Such nicht zu vergessen! Erwinnere dich! Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch. (I, 267).

La metáfora de las cigarras, tomada del diálogo de Platón Fedro, no sólo tiene, como observa Kurt Bartsch, la función dentro del Hörspiel de servir al narrador como advertencia del peligro de la evasión. Una segunda función, aplicando el símbolo de las cigarras al arte, sería la de expresar el rechazo "an Kunst als Selbstzweck".³¹ Bachmann condena en efecto este tipo de arte en sus Frankfurter Vorlesungen cuando exige una poesía "scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht [...], um an den Schlaf der Menschen rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen." (I, 197-198).

El tema de la huida y el intento de ruptura con la sociedad está también representado, como hemos visto, en gran parte de su producción lírica, sobre todo en algunos poemas de la colección Die gestundete Zeit. También aparecerá después como tema central en el relato "Das dreißigste Jahr".

La última y más famosa de las obras radiofónicas de Ingeborg Bachmann, Der gute Gott von Manhattan, plantea, al igual que en el tercer sueño de Ein Geschäft mit Träumen, la posibilidad de una ruptura con las normas y

³¹Kurt Bartsch, op. cit. pág. 91.

convenciones sociales a través del amor. Desde un principio sabemos que la relación entre el europeo Jan y la americana Jennifer, los dos protagonistas de esta historia de amor que tiene lugar en el Nueva York de los años cincuenta, ya ha tocado a su fin. El Hörspiel comienza con el juicio contra el así llamado 'Guter Gott' acusado de ser el responsable del atentado perpetrado contra la pareja, en el que, sin embargo, sólo pierde la vida Jennifer. De esta forma se retrocede una y otra vez al pasado para recorrer las diversas estaciones en la evolución de la relación amorosa entre Jan y Jennifer. Si bien en sus inicios tal relación parece destinada a quedarse en una simple aventura, poco a poco se va intensificando hasta convertirse a los ojos del 'buen dios' en una amenaza para la sociedad, pues "sie fangen an, wie ein glühendes Zigarettende in einen Teppich, in die verkrustete Welt ein Loch zu brennen." (I, 291). La figura del 'buen dios', representa la instancia superior que ha de velar por el mantenimiento del orden establecido, "eine Ordnung für alle und für alle Tage" (I, 318), dentro del cual no tiene cabida el amor absoluto porque se sitúa "auf der Nachtseite der Welt". (I, 318).

El tema de la búsqueda de un mundo utópico a través del amor absoluto ya había sido tratado por Bachmann

anteriormente, tanto en la poesía como en su primer Hörspiel, y será también una constante en su producción narrativa posterior. Der gute Gott von Manhattan podría considerarse, como observa Hapkemeyer³², como "eine Art Bindeglied zwischen ihrer Lyrik und ihrer Prosa", pues en él Bachmann incide en algunos de los aspectos que constituirán el centro de interés de su ciclo "Todesarten". En primer lugar, y a través del personaje del 'buen dios', que considera necesario acabar con la vida de los dos amantes, la autora simboliza la capacidad destructora de las instituciones sociales sobre el individuo que, en su intento de alcanzar "einem anderen Zustand" (I, 317), se atreve a traspasar los límites del orden establecido. De esta forma sitúa Bachmann en un lugar central de su último Hörspiel la temática de "Todesarten", de los diferentes tipos de muerte que la sociedad ejerce sobre el individuo. En segundo lugar, y no menos importante, Der gute Gott von Manhattan, a través de la evolución de la relación amorosa y de la muerte de Jennifer, incide en dos de los aspectos fundamentales del mencionado ciclo narrativo: la problemática de las relaciones hombre- mujer y de su diferente concepción del amor, por un lado, y, por otra

³²Andreas Hapkemeyer, op. cit.; pág. 86.

parte, la situación de la mujer sometida a las estructuras de poder de una sociedad eminentemente patriarcal.

Con respecto al primer punto, ya hemos visto cómo la figura del "Guter Gott" se identifica con el guardián del orden establecido: "Ein annehmbarer Status innerhalb der Gesellschaft ist geschaffen. Alles im Gleichgewicht und in der Ordnung." (I, 319). El mantenimiento de este orden social adquirido justifica cualquier acción contra aquéllos que intenten traspasar sus límites, incluso el asesinato. Si bien al principio se nos presenta al 'buen dios' como un asesino que, como tal, será juzgado y condenado, la evolución del proceso judicial deja ver claramente que no sólo ha actuado en nombre propio, sino en nombre de la ley y el orden. Juez y acusado se convierten en cómplices desde el momento en que el primero admite que: "Etwas anderes ist nicht möglich und gibt es nicht":

GUTER GOTT Weil ich es ausgerottet und kaltgemacht habe. Ich habe es getan, damit es Ruhe und Sicherheit gibt, auch damit Sie hier ruhig sitzen und sich die Fingerspitzen betrachten können und der Gang aller Dinge der bleibt, den wir bevorzugen.

RICHTER Es gibt nicht zwei Richter - wie es nicht zwei Ordnungen gibt.

GUTER GOTT Dann müßten Sie mit mir im Bund sein, und ich weiß es nur noch nicht. Dann war es vielleicht nicht beabsichtigt, mich außer Gefecht zu setzen, sondern etwas zur Sprache zu bringen, worüber besser nicht geredet werden sollte. Und zwei Ordner wären einer. (I, 319).

El final nos confirma esta complicidad: no se dicta sentencia y, aunque la denuncia no será retirada, el juez permite al acusado salir por una puerta trasera del juzgado. En el momento en que la puerta se cierra tras él, queda también sin resolver la cuestión de la culpabilidad o inocencia, lo cual parece indicar, como observa Hans Höller, que la responsabilidad de dictar sentencia le corresponde a partir de ahora al receptor-oyente: "Der Richter [...] gibt damit abschließend dem Zuhörer das Problem, die offenen Fragen und den Urteilsspruch zur eigenen Lösung weiter."³³

El segundo aspecto que relaciona estrechamente este Hörspiel con la producción narrativa de Bachmann de los últimos años, la problemática de la mujer y la distribución de los roles sociales, no ha sido tenido en cuenta por la recepción crítica hasta hace unos años. A la luz del conjunto de toda la obra de Bachmann, se ha podido comprobar que lo que representa indudablemente

³³Hans Höller, Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus, op. cit. pág.114.

una constante en la narrativa de los últimos años, ya había comenzado a ser tratado por Bachmann anteriormente y había sido ignorado sistemáticamente por la crítica. Este es el caso de Der gute Gott von Manhattan, obra que fue considerada por la recepción crítica inmediatamente posterior a su emisión y publicación como "besonders repräsentativ für alle restaurativen ästhetischen und gesellschaftlichen Entwicklungstendenzen des Hörspiels der fünfziger Jahre".³⁴ Lo más representativo del Hörspiel de los años cincuenta ha sido analizado por Johann M. Kamps en su estudio sobre los aspectos de las obras radiofónicas en donde manifiesta que éstas en general tendían a alejarse progresivamente de la realidad social "in einem mystischen Irrationalismus, entzogen sich ins Abgeschiedene, Befremdliche, Unerklärliche, angetan mit dem schönen Schein einer glatten Sprache, die sich völlig ins Dichterisch-Unverbindliche auflöste."³⁵ Der gute Gott von Manhattan, que un año después de su emisión recibió el prestigioso premio de la Asociación de los Ciegos de Guerra, ha sido considerado como un ejemplo típico de obra radiofónica de los cincuenta también desde el punto de vista del llamado "Neues Hörspiel" de los años sesenta. Fueron

³⁴Ibid., pág. 111.

³⁵Johann M. Kamps, Aspekte des Hörspiels, op. cit., pág. 368.

precisamente dos autores representativos de esta nueva tendencia del género, Wolf Wondratscheck y Jürgen Becker, quienes en 1970 plantearon una controversia en torno al tema, tomando como ejemplo el último Hörspiel de Ingeborg Bachmann. Wondratscheck coincide con la corriente crítica más extendida sobre el Hörspiel de esta época, en el sentido de considerarlo como una obra totalmente alejada de la realidad, como "ein Traum im beschädigten Bildern, auf den zutrifft, daß er die Realität nicht beschädigt". La figura del 'buen dios' representa, en su opinión, a un personaje "der anderen Welt", mientras que Becker considera representado en éste "die Konkretisierung eines sehr realen und durch und durch gesellschaftlichen Prinzips."³⁶

La propia autora ha refutado en una entrevista de 1971 el carácter irracional que se ha querido ver en esta obra: "Das ist ein sehr rational aufgebautes Stück, in dem sehr genaue Dinge stehen." (GuI, 86). Asimismo había hecho ya anteriormente referencia al poder social que había querido personificar en la figura del 'buen dios' (GuI, 56). Este principio social se enfrenta a

³⁶(Wolf Wondratscheck) Jürgen Becker, War das Hörspiel der fünfziger Jahre reaktionär?. Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns Der gute Gott von Manhattan, en Christine Koschel/ Inge von Weidenbaum (eds.) Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges, op. cit., págs. 113-118.

todo aquello que pueda representar una amenaza para el orden establecido como, en este caso, la intensidad de un amor que pretende romper con todo negando la validez de las ataduras sociales:

JAN Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will mit dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; daß ich keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft nachgehen kann, nie mehr nützlich sein und brechen werde mit allem, und daß ich geschieden sein will von allen andern. (I, 321).

En estas palabras de Jan aparece expresado el concepto utópico que Bachmann desarrollará en toda su obra posterior y que veremos reflejado ya en los relatos de la colección Das dreißigste Jahr. La certeza de que en todo lo que hacemos, pensamos y sentimos "möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen" (I, 276), de que se despierta en nosotros muchas veces el deseo de traspasar los límites que se nos imponen, no implica para Bachmann una ruptura total con la sociedad, sino que es importante porque constituye una ampliación de nuestras posibilidades de alcanzar el absoluto, pues "Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten." (I, 276). Bajo este punto de vista ha de interpretarse el caso extremo del amor entre Jan y Jennifer, como una posibilidad de dirigirse hacia

la utopía que Bachmann entiende no como objetivo alcanzable sino como dirección a tomar.

Der gute Gott von Manhattan no sólo pone de manifiesto la imposibilidad de alcanzar el estado utópico del amor absoluto por implicar un enfrentamiento a las normas y convenciones sociales, sino que, además, a través de la muerte de Jennifer, muestra las diferencias de comportamiento entre los hombres y las mujeres ante el amor. La relación entre Jan y Jennifer se sitúa dentro del Hörspiel en el marco de las más famosas historias de amor de la literatura universal (Romeo y Julieta, Tristan e Isolde, etc.) que aparecen representadas en un teatro de marionetas (I, 294-295). Todas ellas, como sabemos, terminan en tragedia con la muerte de los dos amantes por causas ajenas a ellos; el mismo planteamiento aparece en Der gute Gott von Manhattan, desde el momento en que la instancia superior del 'buen dios' atenta contra la pareja. Sin embargo, Bachmann introduce una variable en su Hörspiel: la muerte por amor sólo afecta a Jennifer, a la mujer. El hombre, Jan, se libra porque, a pesar de expresar su deseo de traspasar las fronteras de lo establecido y construir para ellos un mundo diferente -"Ich bin mit dir und gegen alles. Die Gegenzeit beginnt" (I, 317)-, siente repentinamente la necesidad de volver al tiempo

real y a los modelos de comportamiento anteriores. En este pequeño espacio de tiempo (Jan entra en un bar a leer el periódico), tiene lugar el atentado y Jan salva su vida y recupera, a los ojos del 'buen dios', su condición de 'hombre normal':

Er war rückfällig geworden, und die Ordnung streckte einen Augenblick lang die Arme nach ihm aus. Er war normal, gesund und rechtschaffen wie ein Mann, der vor dem Abendessen ein Glas in Ruhe trinkt und aus seinem Ohr das Geflüster einer Geliebten und aus seinen Nüstern den hinreißenden Geruch verscheut hat - ein Mann, dessen Augen sich wieder beleben an Druckerschwärze und dessen Hände sich schmutzig machen müssen an einer Theke. (I, 327).

De esta forma Jan se integra de nuevo en la sociedad, sigue los dictados de sus normas y convenciones y no será ya víctima, como Jennifer, de su violencia. Mas bien al contrario, Bachmann parece indicar con este final que Jan se convierte en cómplice de los efectos destructores de la sociedad sobre el individuo, en uno de ellos, como observa acertadamente Marianne Schuller: "Die Mörder sind unter uns. Aber sie sind auch in uns. Denn der Liebende wird nicht von dem tödlichen Schlag getroffen."³⁷

³⁷Marianne Schuller, "Hörmodelle. Sprache und Hören in den Hörspielen und Libretti", en Text und Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, pág. 55.

La anticipación de la temática central del ciclo "Todesarten" en esta obra de los años cincuenta es manifiesta. La muerte de Jennifer forma parte de los crímenes que Bachmann intenta desvelar años después en su ciclo narrativo, esos crímenes que tienen lugar a nuestro alrededor sin que seamos capaces de percibirlos, pues "es ist das Innen, in dem alle Dramen stattfinden". (III, 342). La experiencia histórica, que en su producción lírica aparecía ligada a la guerra y al fascismo, y la continuidad de sus efectos destructores en tiempos de paz, se amplía ahora a la categoría de síndrome universal de la opresión del estado utópico que alcanza incluso las pequeñas convenciones cotidianas.

1.3. Del verso a la prosa: "Die gefallene Lyrikerin"

Tras la publicación de sus dos volúmenes de poesía y la emisión de sus Hörspiele, tendrá lugar un cambio fundamental en la actividad literaria de Bachmann. A partir de ahora sólo publicará de forma esporádica algún nuevo poema en determinadas revistas y comenzará a dedicarse casi exclusivamente a la prosa. En su vida

también tendrán lugar algunos cambios importantes. Después de residir unos años en Italia, a finales de 1957 Bachmann se traslada a Munich en donde trabajará como dramaturga para la radio de Baviera. Durante su estancia en esta ciudad, poco menos de un año, tiene lugar el estreno de su última obra radiofónica, Der gute Gott von Manhattan. Desde Munich Bachmann colaborará con el compositor Hans Werner Henze escribiendo el libreto para su ópera sobre la obra de Kleist Prinz Friedrich von Homburg, que se estrenará el 22 de mayo de 1960 en Hamburgo. La colaboración artística entre Bachmann y Henze continuará y, años después, en 1964, Ingeborg Bachmann escribirá otro libreto para la ópera de Henze Der junge Lord que se estrenará el 7 de abril de 1965 en Berlín. La relación de la autora con la música es, según manifiesta en una entrevista, quizás incluso más intensa que la que tiene con la literatura (GuI, 107) y comienza ya en la infancia:

Ich habe als Kind zuerst zu komponieren angefangen. Und weil es gleich eine Oper sein sollte, habe ich nicht gewußt, wer mir dazu das schreiben wird, was die Personen singen sollten, also habe ich es selbst schreiben müssen. [...] Aber ich habe ganz plötzlich aufgehört, habe das Klavier zugemacht und alles weggeworfen, weil ich gewußt habe, daß es nicht reicht, daß die Begabung nicht groß genug ist. Und dann habe ich nur noch geschrieben [...]

Was geblieben ist, ist vielleicht doch ein besonderes Verhältnis zur Musik. (GuI, 124)..

En su ensayo de 1959, Musik und Dichtung (IV, 59-62), Bachmann expresa su convencimiento de que la música y la literatura no deben ir cada una por su lado sino complementarse mutuamente.

Durante su estancia en Munich Bachmann entra en contacto con el, por entonces ya reconocido internacionalmente, escritor suizo Max Frisch, quien, sin conocerla personalmente, se dirige a ella en una carta para expresarle el entusiasmo que la audición de su Hörspiel Der gute Gott von Manhattan ha provocado en él. Frisch considera muy importante esta obra porque ofrece, según él, por primera vez, el punto de vista de la mujer sobre el amor y sobre el papel del hombre en las relaciones amorosas: "Wir brauchen die Darstellung des Mannes durch die Frau, die Selbstdarstellung der Frau."³⁸ Poco después tiene lugar un encuentro de los dos escritores en París que será el comienzo de una etapa de vida en común a la que Max Frisch pondrá fin en 1962. La intensa y no poco conflictiva relación que mantienen ha dado lugar posteriormente a todo tipo de especulaciones,

³⁸Max Frisch, Montauk, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1981, pág. 90.

máxime cuando, tras la ruptura, Bachmann pasa varias semanas ingresada en una clínica suiza "vermutlich aufgrund eines Selbstmordversuches"³⁹. Por parte de Ingeborg Bachmann no existen manifestaciones al respecto de dicha relación, si bien se supone que en su testamento se encontrarán numerosas cartas dirigidas a Max Frisch y escritas tras la separación que nunca fueron enviadas. Cómo ha sentido y vivido Max Frisch la relación, puede leerse, sin embargo, en su relato Montauk, publicado varios años después de la muerte de Bachmann. El Yo narrador de Montauk resume así el final de este episodio de vida en común: "Das ist vor dreizehn Jahren gewesen. Ingeborg ist tot. Zuletzt gesprochen haben wir uns 1963 in einem römischen Café vormittags [...] Das Ende haben wir nicht gut bestanden, beide nicht."⁴⁰

La etapa de vida en común de Ingeborg Bachmann con Max Frisch, entre Zurich y Roma, coincide con la etapa artística en la que Bachmann se inclina hacia la prosa y hacia la reflexión literaria. Así, en 1961 se publica su primera colección de relatos, Das dreißigste Jahr, en la que ya había comenzado a trabajar poco después de la

³⁹Andreas Hapkemeyer, op. cit., pág. 101.

⁴⁰Max Frisch, Montauk, op. cit., pág. 151.

publicación de su segundo volumen de poemas (1956). En estos relatos Bachmann pone en práctica las reflexiones teóricas contenidas en sus Frankfurter Vorlesungen, las cinco conferencias que entre 1959 y 1960 imparte para la cátedra de literatura de la Universidad de Frankfurt. Ingeborg Bachmann es la primera escritora que participa en estas conferencias subvencionadas por la editorial Fischer y concebidas para que los escritores hablen de la literatura desde su propio punto de vista, complementando así los conocimientos y enseñanzas de la teoría literaria. En sus cinco conferencias, agrupadas bajo el título Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung, Bachmann reflexiona sobre la literatura moderna y sobre los fundamentos de su propia escritura. La primera de las cuestiones que la autora se plantea es la justificación de la existencia del escritor (IV, 186) que, en nuestro siglo, se enfrenta a una inseguridad provocada por el hecho de que "Das Vertrauenverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert." (IV, 188). Esta es, para ella, la causa de las dudas del escritor sobre sí mismo, de la desesperación sobre el lenguaje y la desesperación sobre la extraña prepotencia de las cosas (IV, 188) que conducen en último término a la caída en el silencio,

algo que Ingeborg Bachmann considera típico de la literatura del siglo veinte:

In unserem Jahrhundert scheinen mir diese Stürze ins Schweigen, die Motive dafür und für die Wiederkehr aus dem Schweigen darum von großer Wichtigkeit für das Verständnis der sprachlichen Leistungen, die ihm vorausgehen oder folgen, weil sich die Lage noch verschärft hat: (IV, 188).

Bachmann ejemplifica esta problemática, de la que ya se ocuparon ampliamente otros escritores contemporáneos, así como filósofos y lingüistas, en el escritor Hugo von Hofmannsthal y su Brief des Lord Chandos. También ella consideró necesario el silencio durante un tiempo para regresar después con textos diferentes, pues, tras la publicación de su primera colección de relatos, deja transcurrir diez años hasta la aparición de la novela Malina. La inseguridad que afecta al escritor frente a la realidad, es también la inseguridad que experimenta Bachmann en un momento en el que atraviesa por una época de cambio en su propia actividad literaria: la transición del verso a la prosa. A pesar de que ya antes había escrito en prosa, ella misma considera su trabajo ahora como un cambio de género, pues los relatos pasan a ocupar el lugar de la poesía: "Nach Gedichten Prosa zu schreiben, das war zunächst wie ein Umzug im Kopf". (GuI, 31). La poesía es un estado puro en el que sólo el

lenguaje juega un papel importante y, según Bachmann, no exige experiencia ni capacidad de observación por parte del escritor, pero cuando se ha vivido, se ha observado y se han tenido experiencias, se está capacitado también para escribir prosa: "Was sich anhäuft an Gesehenen, Erlebtem, eben das, was man mit dem hilflosem Wort 'Erfahrung' bezeichnet, das macht einen eines Tages fähig, Prosa zu schreiben." (GuI, 31). Bachmann cambia del verso a la prosa para abandonar su lugar estético e incluir el material de la experiencia en la literatura. Los dos últimos Hörspiele, que pertenecen también a la misma época, representan ya una alternativa formal que ofrece la posibilidad de presentar unos personajes que expresen las ideas de la autora.

En las Frankfurter Vorlesungen Bachmann se ocupa también de una cuestión que ya anteriormente había tratado en alguno de sus ensayos: la problemática del lenguaje y sus límites. Partiendo de la reflexión de Wittgenstein de que el lenguaje sólo puede hablar de los hechos -"Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt"⁴¹- Bachmann está convencida de que la literatura puede intentar traspasar esos límites y

⁴¹Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, pág. 89.

llegar a expresar lo que la filosofía no puede. En toda su obra hay un intento de traspasar dichos límites y un esfuerzo por acercarse a lo que Wittgenstein denomina 'lo místico', lo que no puede decirse. El escritor ha de buscar una articulación lingüística que arremeta contra el lenguaje de la vida, contra lo que Bachmann denomina "die schlechte Sprache", contraponiendo a éste una utopía del lenguaje:

Die Literatur, [...], die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehr tausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache -denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache- und die ihm darum ein Utopia der Sprache gegenübersetzt, diese Literatur also, wie eng sie sich auch an die Zeit und ihre schlechte Sprache halten mag, ist zu rühmen wegen ihres verzweiflungsvollen Unterwegssein zu dieser Sprache und nur darum ein Ruhm und eine Hoffnung des Menschen. (IV, 268)..

La literatura debe, pues, estar siempre en camino hacia ese lenguaje utópico. En toda la obra de Bachmann es constante este conflicto pero especialmente en Das dreißigste Jahr. La temática de los siete relatos que componen la colección gira en torno a la relación de aquél y el orden establecido y en todos ellos hay un impulso utópico en la búsqueda de un nuevo lenguaje capaz de crear un nuevo mundo. La exigencia de un nuevo lenguaje y la utopía de un mundo nuevo va unida en la

prosa de Bachmann a una negación de las formas prefijadas de pensamiento y de las convenciones del lenguaje, es decir, a la destrucción de lo anterior. Una parte de la crítica, sobre todo la crítica feminista, ve en estas reflexiones semejanzas con la teoría literaria de la deconstrucción. Así, por ejemplo, Sigrid Weigel establece una comparación entre las Frankfurter Vorlesungen, en donde Bachmann desarrolla el programa teórico que pondrá posteriormente en práctica en su producción narrativa, y el ensayo de Roland Barthes Am Nullpunkt der Literatur, llegando a la conclusión de que aquéllas pueden ser leídas en parte como continuación de este último:

Die Zerstörung und Neuschaffung von Figuren, Fabel, Zeit- und Ortdimensionen, von Erzählperspektive und -kontinuum ermöglicht eine umfassende Dekonstruktion von ästhetischen, moralischen und psychischen Bedeutungen. Es ist eine Schreibweise, die erzählt und im Erzählen die Strukturen des Erzählens zerstört. Diese Schreibweise der literarische Dekonstruktion, die dem Todesarten-Zyklus seinen eigenen, in der deutschsprachigen Literatur so ungewohnten Charakter verleiht, wird in den Frankfurter Vorlesungen vorbereitet, die in deutlicher Nähe zu Roland Barthes Am Nullpunkt der Literatur formuliert sind.⁴²

⁴²Sigrid Weigel, "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang", en Text und Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, München 1984, pág. 65.

Las semejanzas entre los textos de ambos permiten sospechar a Sigrid Weigel que Bachmann incluyó la lectura de Barthes, cuyo libro fue traducido al alemán en 1959, a la hora de preparar sus conferencias de Frankfurt y que ésta pudo haberle servido para formular de forma más precisa la relación entre "Auflösung und Neuschaffung"⁴³. Bachmann habría traspasado las reflexiones de Barthes desde el nivel del lenguaje al nivel de la escritura, concretamente a la relación que desempeña el escritor con el lenguaje frente a la realidad. Una de las pruebas más evidentes que Weigel encuentra para sostener su hipótesis sobre la lectura de Barthes por parte de Bachmann en este momento concreto, es el hecho de que en el texto de aquél está contenido el término "Gaunersprache"⁴⁴ o lenguaje de bribones, un término de gran importancia dentro del relato "Das dreißigste Jahr" y que desde entonces es considerado como una de las expresiones más características de Bachmann. Más importantes, sin embargo, considera Sigrid Weigel las analogías en las tesis planteadas y en los ejemplos propuestos en ambos textos. Tanto Bachmann como Barthes formulan un concepto de lenguaje idéntico,

⁴³Ibid., pág. 65.

⁴⁴Roland Barthes, Am Nullpunkt der Literatur, Frankfurt/M., 1982, pág. 92. Citado por Sigrid Weigel, op. cit., pág. 65.

considerando a éste no como una reserva de material sino como límite. En el caso de Bachmann aparece expresado así en la primera de sus Frankfurter Vorlesungen:

Wir meinen, wir kennen sie doch alle, die Sprache, wir gehen doch mit ihr um; nur der Schriftsteller nicht, er kann nicht mit ihr umgehen. [...] Sie ist ja für ihn kein unerschöpflicher Materialvorrat, aus dem er sich nehmen kann, ist nicht das soziale Objekt, das ungeteilte Eigentum aller Menschen. Für das, was er will hat sie sich noch nicht bewährt; er muß im Rahmen der ihm gezogenen Grenzen ihre Zeichen fixieren und sie unter einem Ritual wieder lebendig machen, ihr eine Gangart geben, die sie nirgendwo sonst erhält außer im sprachlichen Kunstwerk. (IV, 192).

Sobre estas bases la autora plantea las posibilidades de encontrar un lenguaje para la literatura que, en su opinión, sólo es posible con un nuevo modo de pensar y nunca a través de la mera aceptación de la realidad existente. No se trata de intentar hacer nuevo el lenguaje en sí, como si él mismo pudiera fijar el conocimiento y manifestar la experiencia que no se ha tenido nunca. Esto sería una simple manipulación y en, ese caso, el propio lenguaje "rächt sie [die Sprache] sich bald und entlarvt die Absicht." (IV, 192). Un nuevo lenguaje debe cumplir un requisito fundamental, a saber: "Eine neue Sprache muß

eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt." (IV, 192).

Estas reflexiones teóricas sobre la función del lenguaje, que Bachmann desarrolla de forma programática en sus Frankfurter Vorlesungen, se ponen en práctica de forma experimental en los relatos de su primera colección, que puede leerse como texto paralelo a las conferencias, pues contiene las condiciones y experimentos para las tesis teóricas de las mismas.

Los protagonistas de los relatos de Das dreißigste Jahr están dispuestos a romper con las normas establecidas y buscar nuevas formas de existencia y de expresión. También Ingeborg Bachmann parece querer romper con las normas convencionales de la narración tradicional desde el momento en que no presenta en sus relatos personajes caracterizados ni construcción de argumento alguno. Ella misma explica en una entrevista el contenido de los mismos: "Und wenn die Fabel in diesen Erzählungen auch nur eine geringe oder verschwindende Rolle spielt, so sind da Prozesse, die an Stelle dieser Fabel treten." (GuI, 27). El procedimiento que utiliza pasa por el recuerdo y la reflexión sobre el pasado para profundizar en el presente y dirigir una mirada esperanzadora hacia el futuro.

De los siete relatos que componen la colección, sólo dos, "Ein Schritt nach Gomorrha" y "Undine geht", están escritos desde la perspectiva de un narrador femenino. No obstante, el Ich-narrador de los cinco relatos restantes no se identifica fácilmente con un 'Ich' masculino. Así por ejemplo, Hans Höller⁴⁵ lo identifica con un Yo que escribe desde el orden simbólico de la sociedad patriarcal. Sigrid Weigel⁴⁶, por su parte, apoyándose en las tesis de Cixous e Irigaray asocia esta perspectiva desde un narrador masculino al hecho de que la mujer no tenga un lugar en el orden cultural dominante. Para Christa Wolf es la voz de la autora la que oímos en estos relatos y en su producción narrativa posterior; una voz que habla desde la propia experiencia:

Eine Stimme wird man hören; kühn und klagend. Eine Stimme wahrheitsgemäß, das heißt, nach eigener Erfahrung sich äußernd, über Gewisses und Ungewisses. Und wahrheitsgemäß, wenn die Stimme versagt.⁴⁷

La búsqueda consciente de la propia identidad es el impulso que mueve al Yo narrador a lo largo de todo el

⁴⁵Hans Höller, op. cit. pág. 137.

⁴⁶Sigrid Weigel, op. cit. pág. 73.

⁴⁷Christa Wolf, "Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann", en Christa Wolf, Die Dimension des Autors, Band 1, Frankfurt/M., Sammlung Luchterhand, 1990, pág. 86.

libro así como el deseo de alcanzar lo absoluto, ya sea en el amor, la verdad, el lenguaje o, en general, en su relación con los demás y con el entorno. En este sentido, y coincidiendo con Christa Wolf, podríamos decir que es una misma voz la que, a través de la reflexión y del recuerdo, nos habla de sus temores, de sus sufrimientos y de sus dudas existenciales.

El objetivo utópico de alcanzar lo absoluto, algo que ya había aparecido anteriormente tanto en la lírica como en los Hörspiele, no llega a cumplirse tampoco para ninguno de los personajes de los relatos de Das dreißigste Jahr, pues implicaría romper con las normas y convenciones sociales dominantes, alejándose así de la realidad y condenándose a sí mismos al aislamiento y la soledad.

Ingeborg Bachmann sabe que hemos de permanecer dentro de los límites del orden establecido por la sociedad en la que vivimos, pero no está dispuesta a aceptar sin rebelarse estas imposiciones ni a considerarlas como definitivas: "Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen." (IV, 276). Dentro de los límites, sin embargo, podemos dirigir nuestra mirada

hacia lo absoluto, lo imposible, lo inalcanzable, es decir, orientarnos hacia un objetivo que según nos vamos acercando se irá alejando de nuevo. Esto es lo que Bachmann intenta decir con su tan citada frase del discurso que pronunció con motivo de la concesión del Premio de la Asociación de Ciegos de Guerra por su Hörspiel Der Gute Gott von Manhattan: "Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten." (IV, 276). Aparece formulada así la relación dialéctica entre posibilidad e imposibilidad, el fundamento para el desarrollo de una forma de escritura destructiva-productiva. En cada posibilidad está contenida la destrucción o muerte de otra posibilidad y para que exista esa posibilidad es necesario destruir la posibilidad ya existente. Este es, según Sigrid Weigel, el tipo de escritura de la deconstrucción literaria que Bachmann desarrolla en su producción narrativa y que alcanza su punto culminante con el ciclo "Todesarten".

Rechazar las normas, lo definitivo, y no dejarse guiar por ninguna convención social, ley o regla de comportamiento, es lo que Bachmann entiende por estar en el camino hacia la utopía, una utopía no como objetivo, sino como dirección a seguir. El carácter utópico de los relatos de Das dreißigste Jahr se manifiesta como

negación o rechazo de determinadas categorías sociales o ideológicas. Ingeborg Bachmann pone, pues, en práctica uno de los requisitos que, en su opinión, ha de cumplir la literatura. Esta ha de poner en tela de juicio las categorías heredadas y atreverse a buscar el cambio: "Was aber möglich ist, in der Tat, ist Veränderung. Und die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein." (IV, 195).

La recepción crítica inmediatamente posterior a la publicación de Das dreißigste Jahr, interpretó el cambio del verso a la prosa en la producción literaria de Bachmann como un simple paréntesis. El criterio más extendido a la hora de analizar sus relatos pasaba por la búsqueda en ellos de la poeta a fin de establecer lo que la prosa debe a la poesía y en qué medida aquélla es capaz o no de superar a ésta. Un ejemplo representativo lo constituye el juicio del crítico Marcel Reich-Ranicki, quien, tras la publicación del segundo y último volumen de relatos de Bachmann, Simultan, hace un recorrido por la narrativa de la autora y llega a la misma conclusión a la que había llegado ya tras la publicación del primero: "Die Erzählerin Ingeborg Bachmann ist und bleibt [...] eine gefallene Lyrikerin. Und gefallene Lyriker erweisen sich meist als gefällige

Prosaisten."⁴⁸ Esta opinión fue compartida por gran parte de la crítica que, de la misma manera que había elogiado su poesía, atacaba ahora su prosa. El denominador común del rechazo a la producción en prosa de Bachmann es el carácter lírico de sus relatos, por un lado, y la falta de una relación con la realidad social concreta, por otro. En relación a este segundo argumento esgrimido por gran parte de la crítica, Kurt Bartsch⁴⁹ analiza las dos tendencias literarias más destacadas de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, llegando a la conclusión de que la producción literaria de Bachmann no se ajusta a ninguna de ellas. A grandes rasgos se puede hablar de dos corrientes que representan el antisubjetivismo de la época: la denominada "poesía concreta", corriente literaria que reúne producciones y teorías de muy diversa índole que rechazan tanto el contenido como la forma tradicionales de la poesía, representada por autores como Helmut Heißenbüttel y Ernst Jandl, entre otros, y la nueva prosa de contenido realista y social representada por una serie de autores que configurarán la imagen literaria de los años siguientes, entre los que destacan los nombres de

⁴⁸ Marcel Reich-Ranicki, "Die Dichterin wechselt das Repertoire", en Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges, op. cit., pág. 189.

⁴⁹ Kurt Bartsch, op. cit., págs. 8-9.

Heinrich Böll, Günter Grass, Siegfried Lenz, Martin Walser y Uwe Johnson.

Frente al gran éxito alcanzado por las novelas de los autores mencionados (entre las que destacan Die Blechtrommel, de Grass, Halbzeit, de Martin Walser y Mutmaßungen über Jakob, de Uwe Johnson), Bartsch encuentra la explicación al rechazo de la prosa de Bachmann "im Fehlen jenes offener konkreten Realitätsbezuges"⁵⁰ que la crítica valoraba en dichas obras. La crítica más reciente, incluyendo al propio Kurt Bartsch, quien en su trabajo de investigación⁵¹ analiza el contenido histórico-social de los relatos de Das dreißigste Jahr, muestra su escepticismo frente a la validez de aquellos criterios y se pregunta, al igual que Hans Höller, si el rechazo no se deberá quizás a otras causas: "Fehlt den Erzählungen tatsächlich ein allgemeinerer geschichtlicher Gehalt, oder lag in der Vorstellungswelt der Kritiker die Verbindung von schreibender Frau und irrationalen Gefühlen zu nahe, als daß sie genauer hingeschaut hätten?".⁵²

⁵⁰Ibid., pág. 9.

⁵¹Kurt Bartsch, "Frühe Dunkelhaft" und Revolte. Zu geschichtlicher Erfahrung und utopischen Grenzüberschreitungen in erzählender Prosa von Ingeborg Bachmann, Habilitationsschrift, Graz 1982.

⁵²Hans Höller, op. cit., pág. 125.

La temática que Bachmann desarrolla en los relatos de Das dreißigste Jahr no representa ninguna novedad con respecto a su creación literaria anterior. Sus centros de interés continúan siendo en gran parte los mismos que caracterizaron su poesía y sus obras de teatro radiofónico. Así por ejemplo, la problemática de la carga histórica del fascismo y de la ley mortal de la guerra que todavía impera en tiempos de paz aparente y que Bachmann había tratado ya en algunos de sus poemas ("Früher Mittag" y "Alle Tage", entre otros), constituyen el hilo conductor de dos de los relatos de la colección: "Jugend in einer österreichischen Stadt" y "Unter Mördern und Irren".

"Jugend in einer österreichischen Stadt", relato con el que se inicia el volumen, presenta a un Yo narrador que a través del recuerdo retrocede al pasado, a la etapa de la infancia, para descubrir que es en esta época de su vida donde está el origen de la pérdida actual de identidad. La historia de este Yo es, en realidad, la historia de toda una generación que vivió en la infancia sus primeras experiencias traumáticas a través del fascismo y de la guerra. Las condiciones sociales bajo las que crece esta generación de los nacidos a mediados de los años veinte están dominadas

por la depresión económica, que aparecerá reflejada en varios aspectos de la vida cotidiana de los niños, el paro, los conflictos y tensiones sociales y, finalmente, el terror nacionalsocialista a partir de 1938 que desembocará en la Segunda Guerra Mundial. Todo ello llevará al Yo narrador a percibir desde la distancia que el tiempo le proporciona la falta de futuro y esperanza de esos niños

Mientras que en "Jugend in einer österreichischen Stadt" el Yo narrador intenta descubrir, a través del retroceso a la etapa de la infancia y adolescencia, la importancia que el pasado adquiere en el reconocimiento de la identidad actual, "Unter Mördern und Irren" parte del presente, de la segunda mitad de los años cincuenta, pues, como indica el narrador, los hechos se desarrollan "in Wien, mehr als zehn Jahre nach dem Krieg" (II, 159). Bachmann presenta en este relato la problemática de la herencia fascista en el periodo de restauración; ejemplificado en una tertulia de un grupo de hombres de elevada posición social, el relato muestra el poder que aún tiene el pasado para gran parte de la sociedad que ha sabido adaptarse a las exigencias de la época de postguerra e incluso sacar provecho de ellas manteniendo, sin embargo, la misma mentalidad. Al igual que ya hiciera en algunos de sus poemas, Ingeborg

Bachmann denuncia en "Unter Mördern und Irren" el regreso de "die Henker von gestern" ("Früher Mittag", I,44) así como el estado permanente de guerra en tiempos de paz (cfr. "Alle Tage", I,46). La autora intenta despertar las conciencias de sus contemporáneos poniendo ante sus ojos comportamientos fascistas que demuestran que aún siguen vigentes los métodos del terror y la violencia a pesar de que, oficialmente, ya se ha puesto fin a los terribles crímenes de la dictadura nacionalsocialista. En el ciclo "Todesarten" y, en especial, en el fragmento de la novela Der Fall Franza, Bachmann seguirá denunciando el hecho de que todavía hoy muchas personas son asesinadas (cfr. III, 342), aunque los responsables de estas muertes permanezcan impunes y libres de toda sospecha.

Tomando como punto de referencia los dos relatos comentados aquí de forma sucinta se podrían rebatir los argumentos de algunos críticos que, como Marcel Reich-Ranicki, censuran la ausencia en la narrativa de Bachmann de una conexión con la realidad. Pero también el resto de los relatos que componen la colección constituye una muestra de las presiones y efectos destructores que la sociedad actual ejerce sobre el individuo. Los distintos personajes protagonistas de las historias que Bachmann narra en Das dreißigste Jahr se

rebelan contra la rigidez de las estructuras dominantes y rechazan, aunque sea de forma transitoria, el papel que la sociedad les impone. Así podemos observar cómo el Yo narrador del relato que da título a la colección, a punto de cumplirse su trigésimo año de vida, experimenta la necesidad de huir de su entorno pues se siente inmerso "in einem Spiel mit Vorgefundenen Spielregeln" (II, 102) que no deja al individuo espacio libre para desarrollar su propia personalidad. El lenguaje jugará un papel fundamental en la percepción del mundo que le rodea pues a través de él, de lo que Bachmann denomina "Gaunersprache" (II, 102), se asegura la permanencia de "die alte schimpfliche Ordnung" (II, 114) del que el Yo narrador intenta liberarse.

"Alles", el relato que ocupa el lugar central del volumen, plantea una problemática semejante: en la fase de aprendizaje lingüístico de la infancia un padre intenta preservar a su hijo del lenguaje institucionalizado hasta que éste sea capaz por sí mismo de fundar uno nuevo e introducir así una nueva época. Las esperanzas que el padre deposita en este niño están obviamente condenadas al fracaso pero le permiten cuestionarse hasta qué punto es posible la autonomía del individuo en el marco de las normas y convenciones sociales. El volumen incluye otro relato, "Ein

Wilderdmuth", que, al igual que "Das dreißigste Jahr" y "Alles", parte de la relación existente entre el lenguaje y el orden establecido. Bachmann presenta aquí la crisis que experimenta un juez con respecto al concepto de verdad que ha heredado de su padre, una verdad con la que ahora ya no se siente identificado porque representa a las estructuras y jerarquías del orden patriarcal dominante contra las que él comienza a sentir la necesidad de rebelarse.

Das dreißigste Jahr se completa con dos relatos, "Ein Schritt nach Gomorrha" y "Undine geht", que desempeñan una función primordial en el desarrollo de la temática de Bachmann con respecto a su obra narrativa posterior, el ciclo "Todesarten". La situación específica de la mujer y el papel que ésta juega en la sociedad actual constituyen el hilo conductor de ambos relatos, que ofrecen además, por primera vez en el conjunto de su obra narrativa, el punto de vista de un narrador femenino. Así pues, tanto "Ein Schritt nach Gomorrha" como "Undine geht" son los relatos en los que Ingeborg Bachmann se acerca más directamente a lo que constituirá a partir de entonces el verdadero centro de interés de su producción creativa.

Charlotte, la protagonista-narradora de "Ein Schritt nach Gomorrha", intentará romper con las normas convencionales de una sociedad patriarcal dentro de la cual siente que no es posible el desarrollo individual de su propia personalidad. El primer y decisivo paso será la ruptura con el matrimonio convencional y el papel que éste asigna a la mujer. Las restricciones de la sociedad patriarcal tendrán también su manifestación en los usos lingüísticos determinados por la distribución de papeles asignada a cada sexo. De esta forma Charlotte calificará "die Sprache der Männer" como "Mordversuch an der Wirklichkeit" y "schlimm genug" con relación a la mujer, al tiempo que reconoce que el lenguaje de las mujeres es susceptible de ser "noch schlimmer, unwürdiger" (II, 208) desde el momento en que en él están contenidos el sometimiento y la aceptación del mismo por parte de la mujer.

"Undine geht", relato con el que se cierra la colección, presenta en forma de monólogo, a través del personaje que da título a la narración, una denuncia y rechazo del mundo de los hombres y de las reglas de comportamiento que rigen las relaciones entre hombres y mujeres. En este contexto ejerce una función esencial el amor y la diferente concepción del mismo por parte de

unos y otras. El tema del amor no es exclusivo, sin embargo, de este relato. Más bien al contrario, atraviesa todo el volumen y constituye una de las constantes temáticas de Bachmann tanto en su obra anterior (cfr. Der gute Gott von Manhattan y Ein Geschäft mit Träumen) como en el resto de su obra en prosa, principalmente en la novela Malina.

La publicación en 1961 de Das dreißigste Jahr supone para Ingeborg Bachmann una gran decepción debido al rechazo con el que es acogido el libro por parte de la mayoría de los críticos. A pesar de que obtiene el premio de la Crítica Alemana, se alzan contra ella muchas voces escépticas que anuncian la caída de una hasta entonces alabada y ensalzada poeta y que le reprochan el haberse situado por debajo de su propio nivel.⁵³

El silencio de Bachmann desde 1961, fecha de la publicación de su primer libro de relatos, hasta 1971, fecha en la que se publica Malina, fue interpretado por muchos de sus colegas escritores como una señal de su inminente retirada del mundo literario. A ello contribuyeron también de forma decisiva las constantes

⁵³cfr. Andreas Hapkemeyer, op. cit., pág. 114.

muestras de debilitación física de la autora, quien, tras la separación de Max Frisch y de su posterior estancia en una clínica suiza, sufre varias recaídas y parece atravesar por una crisis tanto creativa como personal. Posteriormente se constataría, tras la publicación de sus Obras Completas en donde se encuentran muchos fragmentos que la autora no llegó a completar, que, a pesar de todo, estos diez años de silencio constituyeron una de las etapas más productivas de Bachmann.

En la primavera de 1963 Ingeborg Bachmann obtiene una beca de la fundación Ford para trabajar en la ciudad de Berlín. Allí entabla una relación de amistad con el escritor polaco en el exilio Witold Gombrowicz, quien, como ella, se siente perdido en una ciudad, que, en palabras de Bachmann "nach Krankheit und Tod riecht, für ihn auf eine Weise, für mich auf eine andre." (IV, 326). Durante su estancia en Berlín escribe el texto en prosa Ein Ort für Zufälle que leerá en Darmstadt en octubre de 1964 con motivo de la concesión del premio Georg Büchner y que será editado, ampliado y con dibujos de Günter Grass, por Klaus Wagenbach en 1965. Con este texto, que puede ser considerado como parte integrante del ciclo "Todesarten", Bachmann parece querer reflejar la situación histórica concreta y la propia situación

personal tomando como modelo la ciudad de Berlín, según se desprende de sus manifestaciones en una entrevista realizada en noviembre de 1964:

Ich habe in der Büchner-Rede über Berlin gesprochen, das ist einfach so zu verstehen, daß es für mich nahelag, daß es mir richtig schien, in Deutschland über Berlin zu sprechen, nachdem ich dort eineinhalb Jahre verbracht habe, an einem gestörten Ort, in einer Verstörung, die von diesen Störungen einiges aufzunehmen fähig war. (GuI, 49).

Algunas de las personas más próximas a la autora en esta etapa, que ella misma diagnostica como "Verstörung", son testigos de su estado de ánimo y observan, como en el caso de Hans Werner Richter que mantiene por entonces un estrecho contacto con Bachmann, que la sensación de una muerte prematura se va apoderando de ella: "Es war keine Todessehnsucht, nicht die Suche nach dunklen Horizonten, nein, sie sprach es aus, [la sospecha de una muerte cercana] wie eine selbstverständliche Feststellung."⁵⁴

Desde Berlín Bachmann emprende varios viajes, dos de ellos a la ciudad de Praga, en donde tiene lugar un encuentro con el escritor vienés Adolf Opel con quien,

⁵⁴Hans Werner Richter, Im Etablissement der Schmetterlinge, op. cit., pág. 54.

poco después, realizará otro viaje, en esta ocasión a Egipto y Sudán. A la capital checa dedica Bachmann dos poemas, "Prag Jänner 64" y "Böhmen liegt am Meer", y parte de sus experiencias en Egipto y Sudán aparecen reflejadas en el tercer capítulo de la novela incompleta Der Fall Franza, en la que comienza a trabajar ya durante su estancia en Berlín.

A finales de 1965 Ingeborg Bachmann decide trasladarse de nuevo a Roma, ciudad en la que considera que puede vivir mejor que en cualquier otra de las muchas en que ha residido, pues, a pesar de que la vida transcurre allí como en cualquier otro lugar, Roma ejerce sobre ella efectos altamente positivos: "Zugegeben, daß die Leute hier auch nicht besser sind als anderswo, aber fünf Minuten auf der Straße und ein kleiner Anflug von Wahnsinn, eine Versuchung, das alles ganz aufzugeben, sind dann doch plötzlich abgewendet." (IV, 340). Al abandonar la ciudad de Berlín Bachmann abandona también el compromiso político directo que había ejercido en los últimos años en forma de manifestaciones de carácter público o de intervención en diversos actos políticos. Cabe mencionar, por ejemplo, su participación en septiembre de 1965, junto con Grass, Henze y otros, en un acto electoral celebrado en Bayreuth en favor de Willy Brandt y su firma en

diciembre del mismo año en un documento dirigido contra la decisión de los Estados Unidos de intervenir en la guerra del Vietnam. La retirada de Bachmann de este tipo de manifestación pública de compromiso político traerá consigo una actitud de reproche por parte de algunos de sus amigos, como Henze, del que poco a poco se va distanciando por sus divergencias políticas. Estos reproches se trasladarán posteriormente también a su producción literaria, como veremos al hablar de la recepción en 1971 de su novela Malina.

En Roma Bachmann trabaja intensamente en la preparación de un ciclo de novelas que no llegaría a terminar y que ella define como "eine einzige große Studie aller möglichen Todesarten" (GuI, 66). "Todesarten" será precisamente el título del proyectado ciclo del que Bachmann sólo completó una de las novelas, Malina, dejando además los fragmentos de otras dos, Der Fall Franza y Requiem für Fanny Goldmann. El tema central de todas las novelas lo constituyen los distintos 'modos de muerte' que afectan a la mujer en la sociedad actual. Originalmente el título "Todesarten" estaba destinado a la que habría de ser la primera de las novelas, lo que ahora conocemos como Der Fall Franza. Ya en 1966 Bachmann realizó varias lecturas del primer y tercer capítulo de esta novela en distintas

ciudades de la República Federal de Alemania y en Berlín oeste. Sin embargo, poco después, la autora dejó su trabajo en esta novela para componer con Malina lo que ella denomina la 'obertura' del ciclo: "Malina ist für mich ein in sich geschlossener Anfang oder eine Ouvertüre" (GuI, 95). Entre ambas novelas se observan muchas coincidencias tanto en lo que respecta a los motivos temáticos como a la estructura. Por esta época Bachmann comenzó a trabajar también en otro 'modo de muerte', lo que hoy conocemos como Requiem für Fanny Goldmann. En la edición de las Obras Completas están incluidos, además, algunos fragmentos sobre la figura de Malina y otros pertenecientes a Der Fall Franza, así como de otros 'modos de muerte' proyectados. En sentido estricto son sólo los textos mencionados los que componen el ciclo. No obstante, y en esto parecen coincidir la mayoría de los estudios sobre la obra de Bachmann, existen otros textos que, en sentido amplio, forman parte también de "Todesarten". Así se incluye el texto en prosa mencionado anteriormente, Ein Ort für Zufälle, otro texto incompleto titulado 'Ein Tod wird kommen' y, por último, el ciclo de relatos publicado en 1972 bajo el título Simultan.

En el prólogo a Der Fall Franza Bachmann explica lo que a lo largo de todo el ciclo quiere representar. Su

intención es demostrar que lo que ella llama "das Virus Verbrechen" no ha desaparecido repentinamente del mundo con el final de la dictadura nacionalsocialista (III, 341), sino que "noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden." (III, 342). La diferencia radica únicamente en que "dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor den Bestialitäten erzittern." (III, 342).

La referencia al dominio nacionalsocialista lleva de forma consecuente a la autora a utilizar en Der Fall Franza (cfr. III, 403) y posteriormente en algunas entrevistas (cfr. GuI, 144) el término 'fascismo' aplicado a las formas de comportamiento cotidianas entre los seres humanos. Los personajes femeninos de los textos que componen "Todesarten" son llevados a la destrucción. De forma sistemática se intentará extinguir su voluntad de vivir y se conseguirá acercar a estas mujeres a un proceso de autodestrucción. Los crímenes cometidos no están caracterizados, sin embargo, por una violencia externa manifiesta, sino que son el resultado de determinados modos de comportamiento que ninguna ley o artículo del código civil tipifica como delito.

La experiencia de la destrucción de la personalidad es una de las "Problemkonstante" (IV, 193) en toda la obra de Ingeborg Bachmann. La evolución desde los primeros textos en prosa hasta los que forman parte del "Todesarten-Zyklus" se manifiesta en que en aquéllos las mujeres aparecen de forma esporádica como las víctimas, mientras que en éstos son siempre ellas las que sufren los procesos de destrucción. Por ello se puede constatar que el término "Todesarten" hace referencia concreta a los distintos modos de muerte a los que son sometidas las mujeres.

Malina se publica en 1971 en la editorial Suhrkamp. Si bien hasta entonces Bachmann había trabajado con la editorial Piper, a finales de los sesenta se produce el cambio con motivo de las protestas de la autora ante la inminente aparición en esta editorial de la traducción de un volumen de poemas de la escritora rusa Anna Achmatova, a la que conoce personalmente y admira. Su oposición a esta publicación, que, por otra parte, parece haber surtido efecto⁵⁵, se debe a que el traductor de dichos poemas es el escritor Hans Baumann, antiguo dirigente de las juventudes hitlerianas y autor del

⁵⁵cfr. Andreas Hapkemeyer, op. cit., pág.133.

texto de la canción "Es zittern die morschen Knochen". A pesar de que Malina se mantiene durante varias semanas en los primeros puestos de la lista de bestsellers del país, pues constituyó un gran éxito de ventas, la recepción crítica tiene un carácter fundamentalmente negativo. Salvo algunas excepciones, los críticos reprochan a Malina (al igual que ya ocurriera anteriormente con Das dreißigste Jahr) la falta de relación con la realidad histórica, la no representación de problemas sociales y, en general, como observa Joachim Kaiser, "die Distanz dieses todesmutigen Märchens zu allem Politischen, Weltverändernden, Soziologischen."⁵⁶ Partiendo de esta base, es frecuente encontrar entre las recensiones críticas el calificativo de 'trivial' aplicado a la novela, como es el caso, por ejemplo, de estos comentarios de Günter Blöcker: "Ein Roman [...] dessen klischeehafte Grundkonstellation einige Befürchtungen weckt. Überdenkt man, welche Fallgruben der Trivialität sich da auftun, so scheut man sich, die naheliegende Forderung nach erzählerischer Plastik und kräftiger Gegenständlichkeit zu erheben."⁵⁷

⁵⁶Joachim Kaiser, "Liebe und Tod einer Prinzessin" en Kein objektives Urteil -nur ein lebendiges, op. cit., pág. 182.

⁵⁷Günter Blöcker, "Auf der Suche nach dem Vater", en Merkur 25, H.4, 1971, pág. 396.

Kurt Bartsch analiza las circunstancias histórico-literarias bajo las cuales tiene lugar la recepción de Malina con el fin de intentar comprender las razones por las que la novela pudo haber aparecido como anacrónica recibiendo en consecuencia la calificación de "radikal unzeitgemäß"⁵⁸. La crítica literaria a principios de los años setenta estaba claramente orientada hacia la cuestión de la relevancia social de la literatura. Malina no responde a las expectativas de la crítica y se le reprocha, por tanto, la falta de una realidad concreta y la tendencia a la subjetividad. Al igual que ocurriera ya diez años antes con la primera colección de relatos de Bachmann, también ahora se critica en Malina "mangelndes episches Vermögen der Autorin und die Tendenz zu Lyrismen als unmittelbare Folge des Fehlens von Außenwelt und der Fixierung auf das Innenleben"⁵⁹.

Los mismos criterios fueron aplicados, un año después, al segundo y último libro de relatos de Ingeborg Bachmann, Simultan. Sin embargo, y según constata Kurt Bartsch, se puede observar a partir de este momento un cambio de actitud con respecto a la aparente falta de compromiso político y social que hasta

⁵⁸Joachim Kaiser, op. cit., pág. 178.

⁵⁹Kurt Bartsch, op. cit., pág. 12.

entonces se había criticado en su obra. Las circunstancias son ahora otras y el desarrollo de los acontecimientos políticos y sociales propicia el retroceso a lo privado y el recelo a las manifestaciones de posiciones políticas concretas. Sin embargo, estamos de acuerdo con Bartsch en que "von dieser Gegenposition aus wird man dem erzählerischen Werk Bachmanns aber wiederum nicht gerecht. Es wird um seine Brisanz gebracht."⁶⁰

A través de los cinco relatos reunidos bajo el título Simultan, Bachmann pretende mostrar "die Mores einer Zeit durch eine Reihe von Frauenporträts" (GuI, 140). En términos generales podríamos decir que estos relatos presentan un retrato de las dificultades y posibilidades de la existencia femenina en la época de cambio de los años sesenta a los setenta. Las protagonistas son, en cualquier caso, mujeres profundamente heridas que han perdido la esperanza y la capacidad comunicativa, sumiéndose en el silencio. El pensamiento central que atraviesa todos los relatos podría resumirse en las manifestaciones de Elisabeth, la protagonista de "Drei Wege zum See": "ist es denn überhaupt noch nie jemand in den Sinn gekommen, daß man

⁶⁰Ibid., pág. 13.

die Menschen umbringt, wenn man ihnen das Sprechen abnimmt und damit das Erleben und Denken." (IV, 448).

Simultan es el último libro de Bachmann publicado en vida de la autora. Los escenarios de los relatos que lo componen así como los de todo el ciclo "Todesarten" y los del anterior libro de relatos, son siempre austriacos, pues, aunque vive en Roma, Ingeborg Bachmann toma como punto de referencia su país natal. Esto se acentúa los últimos años de su vida en los que ella misma habla de "Dopelleben" (GuI, 65) entre Roma y Austria. Aunque nunca llegó a dar el paso definitivo parece que poco antes de su muerte se estaba planteando seriamente la posibilidad de regresar a Viena. En la primavera de 1973 Bachmann recibe la noticia de la muerte de su padre en Klagenfurt. Poco después emprende de nuevo un viaje, en esta ocasión a Polonia durante el cual visita los campos de concentración de Auschwitz y Birkenau que causan en ella una gran impresión: "Ich kann darüber nicht sprechen, weil ... es gibt auch nichts zu sagen. Es wäre mir vorher möglich gewesen, darüber zu sprechen, aber seit ich es gesehen habe, glaube ich, kann ich das nicht mehr..." (GuI, 131).

A su regreso a Roma y ante el deterioro de su estado de salud y su gran dependencia de determinados

medicamentos, Bachmann decide someterse de nuevo a una cura intensiva en Bad Gastein. El día planeado para la partida es el 26 de septiembre, su acompañante será la escritora y traductora Christine Koschel. La noche anterior a la partida sufre quemaduras de segundo y tercer grado en el rostro y el cuerpo procedentes del fuego producido por el cigarrillo que estaba fumando cuando se quedó dormida. La mañana del 17 de octubre de 1973, a los 47 años, muere Ingeborg Bachmann en el hospital romano Sant' Eugenio tras una agonía de más de tres semanas. Se habló de circunstancias misteriosas en torno a su muerte, se especuló con el asesinato y, tras la denuncia interpuesta por algunos de sus amigos, se llevó a cabo una investigación que duró siete meses. Finalmente, sin embargo, se determinó que la muerte había sido producto de un accidente. Ingeborg Bachmann está enterrada en Klagenfurt, su ciudad natal.

II. UTOPIA Y NEGACIÓN

En la evolución de la trayectoria artística de Bachmann hemos podido comprobar cómo ya en la primera etapa, centrada en la poesía, ocupa un lugar destacado su interés por la situación política y social del momento histórico que le ha tocado vivir. Su rechazo categórico al nacionalsocialismo y sus consecuencias para el desarrollo de la humanidad y del individuo queda patente en poemas como "Früher Mittag" o "Alle Tage", en los que, además, se observa su gran preocupación, común a toda una generación, por no silenciar o dejar caer en el olvido un pasado susceptible de volver a resurgir.

La importancia que la historia y la evolución social tiene en los poemas de Bachmann no desaparece con el cambio del verso a la prosa: más bien al contrario, en esta nueva etapa de su producción literaria este aspecto va ocupando un lugar central.

En toda su obra narrativa Bachmann intenta reflejar la realidad social de los años cincuenta, sesenta y setenta (centrada en Austria). La temática que le

interesa ahora no es nueva: el fascismo, el lenguaje, las relaciones entre los seres humanos, especialmente entre hombres y mujeres, la búsqueda de identidad; en resumen, una amplia problemática que constituye "die Problemkonstante" (IV, 193) de toda su producción literaria. La evolución que se puede observar analizando su obra permite afirmar que en la primera parte de la misma, es decir, la que corresponde fundamentalmente a la poesía, Bachmann plantea estos temas desde el punto de vista de la colectividad de los seres humanos, mientras que en la etapa que comienza con el paso del verso a la prosa, la autora analiza los condicionamientos sociales y políticos desde el punto de vista de la experiencia individual. Para ella es importante representar a través de la literatura los efectos que las estructuras sociales tienen sobre la vida de los seres humanos, pues, como observa Christa Gürtler, "individuelle Probleme sind für Ingeborg Bachmann immer auch gesellschaftliche Probleme."⁶¹ Esto ha sido la causa de que la crítica literaria le haya reprochado a menudo la falta de descripción de la realidad actual en su obra, la cual fue calificada por

⁶¹Christa Gürtler, Schreiben Frauen anders?. Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth, Stuttgart, Verlag Hans-Dieter Heinz, 1983, pág. 100.

ello de demasiado personal y privada. En una conversación mantenida en 1971 con Toni Kienlechner, Bachmann explica las razones por las que rechaza describir acontecimientos actuales en su obra, haciendo referencia en este caso concreto a su novela Malina:

Nun sind aber diese inneren Auseinandersetzungen, und das sind die authentischen, darin vorhanden. Man könnte sich fragen: Wo kommt denn zum Beispiel der Vietnamkrieg vor, wo ist das Weltgeschehen? Aber das Weltgeschehen ist eine Pflichtübung. Ich schreibe keine Programm-Musik. Man kann die Zeit entweder dokumentieren, das ist aber nicht meine Sache, oder man muß diesen ganzen Müll wegwerfen [...] Für mich wäre es wichtiger, daß beschrieben wird, wie aus dem Schwarzen Markt der Nachkriegsjahre der wirkliche Schwarze Markt geworden ist - der damals gar nicht so schwarz war wie der heutige. Das hat natürlich nichts mit einer Analyse der Wirtschaftsstrukturen zu tun, müßte sie aber auf eine andere Weise treffen. Denn auf diese andere Weise trifft man die universelle Prostitution, die Prostituierung des Menschen in allen Zusammenhängen und in der Arbeit. (GuI, 99).

El escritor se dirige para Bachmann a un 'tú', a una persona a la que quiere transmitir las experiencias de otro ser humano, que podría ser él mismo o aquél a quien se dirige, dentro de la sociedad en la que vive. (IV, 276). Las experiencias subjetivas se convierten de este modo, como observa Christa Gürtler, en medida de la

realidad objetiva puesto que "Die Subjektwerdung der Menschen stößt immer wieder an die Grenzen der Gesellschaft."⁶²

El objetivo del segundo capítulo de este trabajo será el análisis de los relatos de la colección Das dreißigste Jahr que ya apuntaba como obra clave en el conjunto de la producción literaria de Bachmann, pues supone el inicio de una nueva etapa y una nueva forma de escritura que culminará en el ciclo "Todesarten". Los temas centrales de dicho ciclo aparecen, como veremos, en sus relatos, los cuales, junto con las reflexiones contenidas en las Frankfurter Vorlesungen, sientan las bases teóricas y prácticas del trabajo posterior de Bachmann.

2.1. NEGACIÓN IDEOLÓGICA

En la obra de Ingeborg Bachmann, al igual que en la de la mayoría de los escritores alemanes que empiezan a escribir después de 1945, la temática del fascismo y la experiencia bélica ocupa un lugar destacado. Tanto en la

⁶²Ibid., pág. 101.

poesía como en la prosa de esta autora austriaca se manifiesta un constante rechazo a esa ideología nacionalsocialista y su efecto destructor para las generaciones que, directa o indirectamente, han estado sometidas a ella. La experiencia traumática de la Segunda Guerra Mundial y los horrores de la brutal dictadura hitleriana forman parte de esa historia de toda una generación que no puede caer en el olvido ni silenciarse. La revisión y reconstrucción del pasado, también por parte de aquéllos que, como Bachmann, no tendrían que sentirse responsables y culpables de él, es esencial para reconocer y rechazar la vigencia que aún sigue teniendo en el mundo aparentemente civilizado en el que vivimos.

En Das dreißigste Jahr Ingeborg Bachmann aborda este tema en dos de los relatos, "Jugend in einer österreichischen Stadt" y "Unter Mördern und Irren", desde dos perspectivas diferentes. El primero de ellos, relato con el que se inicia la colección, partiendo de los recuerdos de infancia de un narrador en primera persona, analiza las condiciones sociales y políticas inmediatamente anteriores al comienzo de la Segunda Guerra Mundial (sociedad prefascista y fascista). El segundo relato objeto de análisis se centra, por el contrario, en la etapa inmediatamente posterior a la

guerra, es decir, analiza la situación social y política de los años cincuenta y sesenta y la vigencia e influencia de los modelos y comportamientos fascistas.

En "Jugend in einer österreichischen Stadt" el Yo narrador intenta a través del recuerdo reconstruir su infancia y juventud en su ciudad natal de Austria con el fin de averiguar las causas de su estado actual. El factor desencadenante de los recuerdos a su llegada a la ciudad es la visión de un árbol que, con sus dorados tonos otoñales, anuncia una luz que será la que le proporcione al final del relato la confianza perdida en sí mismo y en el futuro. En la parte central del relato el Yo narrador deja paso a un narrador en tercera persona que analiza las posibilidades de futuro de unos niños entre los que él mismo se encuentra. Las perspectivas son desesperanzadoras a tenor de la conclusión a la que llega el narrador, pues constata que "die Kinder haben keine Zukunft" (II, 86).

Aunque en el texto encontramos ciertas referencias de carácter autobiográfico, como la localización del relato en "K", inicial de Klagenfurt, ciudad natal de Bachmann, la historia no representa un caso aislado y concreto, sino un caso típico de una capa de la sociedad bajo unas condiciones históricas específicas. La

utilización de un 'man' impersonal o un 'die Kinder' colectivo en la parte central del relato nos confirman este aspecto. La propia autora rechaza además la interpretación autobiográfica, seguida, sin embargo, por algunos críticos como Holger Pausch⁶³, pues, en su opinión, resultaría "eine etwas präventive Angelegenheit" (GuI, 26) representar la propia infancia del autor. "Jugend in einer österreichischen Stadt" es para Bachmann "das Gegenstück zu einer autobiographischen Skizze, sogar die Vernichtung dieser kleinen Person Kind." (GuI, 26). En efecto, en lugar de ofrecer un informe sobre las vivencias de la infancia, el relato presenta los procesos destructivos recreados a través del recuerdo y la paulatina concienciación de dichos procesos.

En la anónima identidad de grupo de los niños, en el desempeño de un papel asignado, se siente el dolor de la temprana pérdida del yo de la infancia: "Die Kinder - die sind in ein Spiel getreten, das jemand anderer veranstaltet. Das Ich tritt heraus aus dem Spiel, decouvriert das Spiel als Spiel, es hat die Unschuld dieser Bewegungen verloren. Es weiß bescheid." (GuI,

⁶³Holger Pausch, Ingeborg Bachmann, Berlin, Colloquium, 1975 (Köpfe des 20. Jahrhunderts, Bd. 81), págs. 10-11.

26). La experiencia del dolor ofrece al niño muy pronto una visión del estado del mundo. Del Yo actual recibimos directamente poca información; el principio y el final del relato sólo permiten adivinar el estado psíquico en el que éste se encuentra. Sí obtenemos, sin embargo, información sobre su infancia y juventud, sobre su "Kapital" (GuI, 79). De esta forma, indirectamente, reconocemos a una persona insegura de sí misma, desorientada, que, a través de sus recuerdos, comienza a descubrir en el pasado las causas de su situación actual. Estas han de localizarse en las fases de socialización que Kurt Bartsch denomina "primäre" (familiar) y "sekundäre" (familiar y escolar)⁶⁴. La crisis económica, el paro y las tensiones sociales forman parte indiscutible del modelo de sociedad en el que crecen estos niños; a todas estas circunstancias hace alusión el relato, así como también a sus efectos, que se concretan en la crisis, tanto psíquica como física, que sufren los niños: "Sie fiebern, sie erbrechen sich, haben Schüttelfrost, Angina, Keuchhusten, Masern, Scharlach, sie sind in der Krise, sind aufgegeben, sie hängen zwischen Tod und Leben" (II,

⁶⁴Kurt Bartsch, "Geschichtliche Erfahrung in der Prosa von Bachmann" en Hans Höller (Ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks, op. cit. pág. 113.

89). Sus familias pertenecen a la clase social y económica más débil que, en la época de entreguerras, abarca al proletariado y a la clase media empobrecida. Como consecuencia de esto, son también los más afectados por la depresión política y social. Los niños adquieren conciencia de su situación al principio sólo en aspectos insignificantes de su vida diaria, como, por ejemplo, tener que aprovechar los trozos sanos de las manzanas podridas, "Jeden Tag hinunter gehen, die faulen Bluter heraussuchen, ausschneiden und essen" (II, 87), o no poseer, como los niños de la Beethovenstrasse, patines con cuchillas de metal, sino simples patines de madera, lo cual marca en realidad entre unos y otros una clara diferencia: "Man muß angeschraubte Kufe haben, um für voll zu gelten, und wer, wie die Kinder, nur einen Holzschlittschuh mit Riemen hat, weicht in die verwehten Teichecken aus oder schaut zu." (II, 89-90). Aunque estos hechos puedan parecer secundarios tienen, según Bartsch, gran importancia en el proceso de socialización puesto que ésta significa "Internalisierung von Interaktionsstrukturen und Verhaltenserwartungen."⁶⁵ La situación de desventaja de estos niños frente a los niños vecinos, su retirada voluntaria cuando éstos

⁶⁵Ibid., pág. 113.

aparecen, significa que ya han interiorizado ciertas estructuras de relaciones sociales, modelos de comportamiento y el rol que a ellos se les ha asignado. Significa, además, que nadie les ha enseñado a imponerse, a hacerse respetar por sí mismos. Han interiorizado el papel de relegados sociales y por ello su situación es "hoffnungslos" y carecen de futuro (II, 86). Aunque nadie se lo diga, ellos saben que en sus casas no hay dinero porque "keine Münze fällt mehr ins Sparschwein" (II, 88) y, en consecuencia, sus oportunidades nunca serán las mismas que las de otros niños. Nadie les informa tampoco de lo que está a punto de suceder en su país y ellos no pueden adivinar que "das Land im Begriff ist, sich zu verkaufen" (II, 88) pero sí intuyen, sin embargo, el peligro cuando ven desfilar las columnas de infantería con las banderas alemanas ondeando sobre sus cabezas. Desde la distancia la deteriorada relación con la patria se manifiesta al Yo narrador como un aspecto fundamental de la falta de esperanza de los niños en el futuro. Al comienzo del relato se indica ya la situación de 'heimatlos' en la que transcurre su existencia, "schon eingeweiht in die unbeständigen Gerüche der Ferne [...] im Niemandsland zwischen Friedhof und Flugplatz." (II, 85). El Yo siente la falta de protección que puede proporcionar una vida

en el lugar considerado como patria. Sólo en el momento en que se encuentra bajo la luz procedente del árbol, siente cierta unión con el lugar que hasta ahora le había cerrado todas las perspectivas de vida: "Wer möchte drum zu mir reden von Blätterfall und vom weißen Tod, angesichts dieses Baums, wer mich hindern, ihn mit Augen zu halten und zu glauben, daß er mir immer leuchten wird wie in dieser Stunde" (II, 84). La huida y búsqueda de un lugar utópico, una de las constantes temáticas de la obra de Bachmann, ocupa, pues, también un lugar relevante en este relato. Como ejemplos en los que este motivo ocupa un lugar central en la producción literaria anterior a Das dreißigste Jahr, podemos destacar el poema "Ausfahrt" y el ciclo "Lieder auf der Flucht", así como también el Hörspiel Die Zikaden. Pero también en esta colección el motivo de la huída y la búsqueda constante de un lugar utópico será, como veremos, uno de los aspectos centrales del relato que da título a la misma.

En el caso concreto de "Jugend in einer österreichischen Stadt", se hace referencia al acontecimiento histórico de la anexión de Austria a la Alemania de Hitler en marzo de 1938, una experiencia decisiva que contribuye al sentimiento de alejamiento de la patria: "Auf den Straßen ziehen Kolonnen von

Marschierenden. Die Fahnen schlagen über den Köpfen zusammen. '...bis alles in Scherben fällt', so wird gesungen draußen. Das Zeitzeichen ertönt" (II, 89). Tiempo después, la autora confirma en una entrevista la importancia que para ella misma tuvo tal acontecimiento histórico. A pesar de su corta edad, tenía 12 años cuando presencié la entrada de las tropas de Hitler en su ciudad natal. Bachmann sintió, según sus propias palabras, por primera vez el miedo y el dolor que, a partir de este momento, quedaron grabados en su recuerdo: "...diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren - das Aufkommen meiner ersten Todesangst." (GuI, 111). Los niños sufren también las consecuencias de esa brutalidad, de la demostración del poder fascista que alcanza su punto culminante en la Segunda Guerra Mundial: se sienten mal, enfermos y con la sensación de estar "zwischen Tod und Leben" (II, 89) hasta que llega el día en que les comunican que ha estallado la guerra.

La crisis por la que estos niños atraviesan no es sólo una crisis física provocada por la serie de enfermedades enumeradas en este punto del relato, sino que es, en opinión de Bartsch, algo más complejo, una crisis consecuencia de la situación política y social que ellos viven a través de las dos instituciones más

importantes en el proceso de socialización, es decir, la familia y la escuela. Son estas instituciones las responsables "für die Bewußtseins- und Sprachentwicklung, für die Gewinnung von sozialem Vertrauen und Selbstwertgefühl und für die Herausbildung einer autonomen, gleichwohl gesellschaftlich integrierten, initiativen Individualität"⁶⁶. La familia como lugar de protección en el que se fomenta la comunicación y las relaciones con los demás no cumple para estos niños esa función; no se sienten protegidos, sino más bien al contrario, pues "sie sind aufgegeben". La educación se representa como algo represivo, que dificulta el proceso de formación de la propia personalidad. El relato no presenta el proceso de destrucción del núcleo familiar, pero sí los resultados. A los niños se les ha dejado solos, sin protección, y todo les da miedo (II, 86), pues, como constata el Yo actual al final del relato, han tenido que experimentar "die frühe Dunkelhaft" (II, 93).

Las posibilidades de desarrollo lingüístico de los niños, fundamental en el proceso de formación, se ven también limitadas por el mundo de los adultos de su entorno. Tanto en el hogar como en la escuela, los

⁶⁶Ibid., pág. 115.

métodos utilizados no son precisamente aquéllos que ayuden a fomentar y completar las facultades expresivas de los niños. Serán ejercitados, por el contrario, en la práctica del silencio y de la sumisión a las órdenes y voluntad de sus mayores, es decir, no se les ofrecerá la posibilidad de articular su derecho a la autorrealización. Los niños aprenderán rápido y "sie richten sich schweigend ein" (II, 85) y, de cuando en cuando, escondidos, lanzan pequeños gritos de rebeldía para probar sus voces hasta entonces sofocadas (II, 87). Bartsch, apoyándose en el estudio del psicólogo Erik H. Erikson, analiza la importancia del aprendizaje lingüístico en el desarrollo de la personalidad. Según este último, durante el proceso de aprendizaje de la lengua, el niño comienza a adquirir una de las principales funciones, "die das Gefühl der individuellen Autonomie stützen, und zugleich eine der wesentlichen Techniken, die den Radius des Gebens-und-Nehmens, also des Handelns im sozialen Feld innerhalb und außerhalb der Familie erweitern."⁶⁷ La facultad del habla es, por otra parte, un elemento fundamental en la formación de la futura identidad del individuo, "das in einer

⁶⁷Erik H. Erikson, "Das Problem der Ich Identität" en E.H.E., Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze, (3. Aufl.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, pág. 142. Citado por Kurt Bartsch en: Kurt Bartsch, "Geschichtliche Erfahrung in der Prosa von Bachmann", op. cit., pág. 116.

bestimmten Weise redet und in einer bestimmten Weise angesprochen wird."⁶⁸ A los niños protagonistas del relato de Bachmann se les ordena, dentro del ámbito familiar, reprimir esta facultad: "Still, seid still vor allem" (II, 92).

La escuela, por su parte, no compensa tampoco ese déficit producido en el entorno de la familia. Las recriminaciones surgen allí cuando los niños no son capaces de expresarse como se espera de ellos y van acompañadas, además, de la amenaza de castigos corporales: "Schlagen sollte man euch, bis ihr den Mund auf tut. Schlagen..." (II, 85). Estos métodos autoritarios y represivos, aplicados tanto en la familia como en la escuela, junto a las exigencias contradictorias de uno y otro entorno, provocan en los niños confusión e inseguridad y la necesidad de refugiarse en un nuevo lenguaje, su propio lenguaje, porque no son capaces de comprender el de los adultos que les rodean. Será éste un lenguaje inventado, sin relación alguna con la realidad, pero que expresará su necesidad imperiosa de encontrar "ein Gegenwort, das es nicht gibt" (II, 89), una palabra, un lenguaje que se opongá al "Gaunersprache" (II, 121), denominación que

⁶⁸Ibid., pág. 143.

Bachmann pone en boca del narrador del relato "Das dreißigste Jahr". En el intento de los niños de crear su propia forma de expresión hay un rechazo inconsciente a su entorno familiar y escolar y, por tanto, a la sociedad y el momento histórico que les ha tocado vivir en donde el miedo, la violencia y la guerra forman parte de sus vidas cotidianas.

Con el fin de la guerra concluye también la sucesión de recuerdos y el Yo narrador toma de nuevo la palabra. En tono pesimista, renuncia a buscar la razón de las cosas y parece dispuesto a no considerar ese pasado como suyo: "Das wenigste ist da, um uns einzuleuchten, und die Jugend gehört nicht dazu, auch die Stadt nicht, in der sie stattgehabt hat." (II, 93). Emprende el camino de regreso y de nuevo, frente al árbol, atraviesa por un momento epifánico, casi místico, que da un nuevo sentido a su existencia: "Nur wenn der Baum vor dem Theater das Wunder tut, wenn die Fackel brennt, gelingt es mir, wie im Meer die Wasser, alles sich mischen zu sehen" (II, 93). Ahora sí puede asumir ese pasado de los recuerdos como parte integrante de sí mismo y lanzar una mirada esperanzadora hacia el futuro.

"Jugend in einer österreichischen Stadt", a través del retroceso a la etapa de la infancia y la juventud,

fija las causas objetivas de la insegura identidad del Yo narrador, identidad que engloba también la de toda una generación, en las condiciones políticas y sociales de los años 30 y 40 en Austria. El Yo narrador intenta por medio del recuerdo y de la reflexión sobre las circunstancias vividas, integrar el Yo de la infancia al Yo actual del relato. A pesar de la falta de perspectivas de futuro y de sentido de una existencia influida por las experiencias negativas, Bachmann ofrece una dimensión utópica en su relato en el momento de unión casi mística del protagonista con la imagen del árbol iluminado.

"Unter Mördern und Irren" parte del mismo momento histórico que "Jugend in einer österreichischen Stadt" pero se centra en las circunstancias presentes, en la situación concreta de la segunda mitad de los cincuenta, "mehr als zehn Jahre nach dem Krieg" (II, 159), para analizar la vigencia que el pasado reciente sigue teniendo en el ahora, en la nueva sociedad, en la que, en opinión de Bachmann, impera aún la ley mortal de la guerra. Viena, después de la guerra; es la nueva era en la que han de convivir aquéllos que han apoyado abiertamente la dictadura fascista con los que, por pertenecer a una generación posterior, no son culpables de ese pasado atroz. Estos jóvenes, representados en el

relato por el Yo narrador y Friedl, se preguntan cómo serán capaces de integrarse en una sociedad en la que vuelven a tener la palabra quienes sustentaron el estado fascista, quienes representaban y representan también ahora a medios e instituciones influyentes como la prensa (Bertoni), la radio (Haderer), la Universidad (Ranitzky) y las instituciones de fomento cultural (Hutter).

El tema del relato no es nuevo dentro del conjunto de la obra de Ingeborg Bachmann. Ya en algunos de los poemas de su primera colección, Die gestundete Zeit, denuncia la autora "die unbeantworteten Briefe an das Gestern" ("Herbstmannöver", I, 36) así como el fracaso en el intento de conseguir una auténtica nueva orientación política y social. Bachmann denuncia asimismo en otros poemas de la misma colección "die Wiederkehr der Henker von gestern" ("Früher Mittag", I, 44) y la cotidianeidad en la que se ha convertido la guerra pues "Der Krieg wird nicht mehr erklärt, / sondern fortgesetzt. Das Unerhörte / ist alltäglich geworden..." (I, 46). En todos estos poemas se refleja también el final de las esperanzas que albergaban muchos intelectuales en Alemania y Austria después de 1945 con respecto a la posibilidad de un nuevo comienzo. La autora denuncia con ello el proceso de restauración de

una estructura social a la que critica como fascista en potencia comparándola, en opinión de Kurt Bartsch, "keineswegs naiv mit der nationalsozialistischen"⁶⁹. En este punto coincide Bachmann con muchos intelectuales de la época entre los cuales Bartsch menciona a Thomas Mann, Erich Kästner, Anna Seghers y, por supuesto, a los escritores del Grupo 47.⁷⁰

En el relato "Unter Mördern und Irren" Bachmann relaciona de forma directa la falta de orientación de los jóvenes intelectuales en la situación histórica actual con el fracaso de la evolución social tras el fin oficial del dominio nacionalsocialista. Los dos jóvenes protagonistas, el Yo narrador y Friedl, se reúnen semanalmente con los cuatro personajes mencionados anteriormente en una tertulia para beber, charlar y discutir y estar, como se indica al principio del relato, "unterwegs zu sich" (II, 159), siguiendo sus propias huellas. Este caminar hacia sí mismos no tendrá el mismo significado para unos y otros. Al comienzo de la noche Mahler, sin explicación alguna aparente y ante

⁶⁹Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, op. cit. pág. 108.

⁷⁰Kurt Bartsch, "Geschichtliche Erfahrung in der Prosa von Ingeborg Bachmann", op. cit. pág. 118. El autor remite a la colección de textos recopilados por Klaus Wagenbach, Winfried Stephan y Michael Krüger: Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat seit 1945. Ein Nachlesebuch, Berlin, Wagenbach, 1979. En estos textos constituye un tema fundamental la problemática tratada aquí por Bachmann.

la sorpresa de los demás, marca la distancia entre uno y otro grupo cuando comenta: "Wir sind heute nur drei Juden" (II, 161) lo cual le sitúa, junto con Friedl y el Yo narrador, al lado de las "víctimas" potenciales, frente a los otros cuatro que, como ya intuye el lector, pertenecen al grupo de los "verdugos". El Yo narrador nos va presentando a los cuatro miembros permanentes de esta tertulia y describiendo exhaustivamente sus diferentes formas de ser y de comportarse ante situaciones críticas. Los retratos resultantes revelan, según Bartsch, un carácter fascista latente. Para esta afirmación el autor se apoya en los estudios sobre el carácter autoritario de Theodor W. Adorno que afirma que el concepto "Charakterstruktur" implica sobre todo "ein Potential, eher die Bereitschaft zu einem Verhalten als selbst ein Verhalten."⁷¹ El comportamiento y actitud de estos cuatro personajes se ha adaptado a los cambios producidos en las condiciones políticas y sociales pero, sin embargo, no se ha producido en ninguno de ellos una verdadera transformación. El pasado no ha sido superado y las reacciones frente al mismo son en cada caso, y según el carácter, diferentes: unos intentan deshacerse

⁷¹Theodor W. Adorno (u. a.), Studien zum autoritären Charakter (3. Aufl.), Frankfurt a. M., 1980, pág. 206. Citado por Kurt Bartsch en: Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, op. cit. pág. 109.

de él mientras que otros lo reinterpretan a su conveniencia. Ranitzky, por ejemplo, persona temerosa e insegura que se ha adaptado a la nueva sociedad democrática sólo por interés, ha reescrito su Historia de Austria no por convencimiento sino por oportunismo, pues sus esperanzas se centran en ver "sein Reich noch einmal kommen" (II, 174). También Bertoni sigue soñando con un pasado en el que la prensa ocupaba el lugar que merecía. Temeroso, sin embargo, de que se descubra su verdadera ideología actúa siempre con cautela y disimulo y evita cualquier manifestación pública al respecto utilizando "eine Sprache der Andeutung" (II, 166).

Frente a estos dos personajes que responden, según la clasificación de Adorno, al carácter propio de aquéllos que se someten a la autoridad, se sitúan Haderer y Hutter quienes, a través de sus recuerdos, mitifican la guerra y la brutalidad sin ningún reparo. Hutter, por ejemplo, expresa abiertamente su opinión sobre la guerra que es para él el origen mismo de la cultura, pretendiendo de este modo darle la apariencia de humanidad: "Könnte man nicht sagen, daß Kultur nur durch Krieg, Kampf, Spannung möglich ist..." (II, 170). La misma intención tiene Haderer aunque su actitud es diferente y considera censurable la franqueza del anterior. Seguro de sí mismo declara que la guerra le ha

proporcionado experiencias muy positivas a las que no renunciaría por nada: "Ich möchte nichts missen, diese Jahre nicht, diese Erfahrungen nicht." (II, 169). Haderer se ha adaptado a la democracia, recibe con agrado los honores que el nuevo Estado le otorga y se erige en su representante. Al mismo tiempo se considera hombre de ideas liberales y promotor del arte progresista, lo cual resulta dudoso, pues contrasta con su falta de valor para la responsabilidad, según se desprende de su comportamiento (II, 164).

En la descripción de los cuatro caracteres encuentra Kurt Bartsch reflejada "eine latent aggressive Verhaltensdisposition, die allerdings bei den vieren gehemmt, ideologisch mehr oder weniger geschickt verbrämt zum Ausdruck kommt"⁷². Sí existe, sin embargo, al principio del relato una alusión clara al carácter agresivo y autoritario de estos hombres en su matrimonio: "Keiner mochte daran denken, daß die Frauen jetzt zu Hause die Betten aufschlugen und sich zur Ruhe begaben, weil sie mit der Nacht nichts anzufangen wußten." (II, 160). Este fragmento en tercera persona nos hace suponer que es 'la mujer' la que ahora toma la palabra, una mujer en nombre de todas las mujeres que se

⁷²Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, op. cit. pág. 109.

sienten víctimas de su matrimonio: "Mit den Gefühlen des Opfers lagen die Frauen da, mit aufgerissenen Augen in der Dunkelheit, voll Verzweiflung und Bosheit. Sie machten ihre Rechnungen mit der Ehe." (II, 160). En sueños dan rienda suelta a sus deseos de venganza y consiguen librarse de sus ataduras: ven morir a sus maridos haciéndoles perecer en accidentes de automóvil, ataques al corazón y pulmonías, rápida o lentamente y en medio de grandes sufrimientos "je nach der Grösse des Vorwurfs" (II, 160). Se ven a sí mismas llorando por ellos pero al despertar descubren que las lágrimas son auténticas, que lloran por ellas mismas: "Sie waren angekommen bei ihren wahrhaftigsten Tränen." (II, 160).

Aunque de forma marginal en este relato, el tema de la agresividad en las relaciones humanas y, más concretamente, en las relaciones hombre-mujer es, como el conflicto con el lenguaje, un tema recurrente a lo largo de todo el libro y será después motivo central del ciclo "Todesarten".

Para algunos críticos, como Peter Beicken, tras el narrador masculino del relato "Unter Mördern und Irren" se esconde un 'Ich' femenino que Ingeborg Bachmann utiliza para denunciar la violencia del mundo de los hombres: "Ingeborg Bachmanns Erzählen durch scheinbar

männliche Erzählfiguren hindurch erweist sich als ein strategischer Stimmentausch, der umso wirksamer von innen her die beschädigte und beschädigende Welt der Männer bloßzustellen vermag."⁷³

Observamos asimismo un comportamiento agresivo claro en el grupo de hombres que celebran su reencuentro recordando sus hazañas bélicas (II, 180) cuando asestan a un joven desconocido una paliza mortal por una supuesta "unbegreifliche Provokation" (II, 186). Una muerte, por otra parte, que pretenden legitimar basándose en el código del honor: "Ich bitte Sie... alte Frontsoldaten..." (II, 186). Queda patente en esta parte del relato que la brutalidad bélica y el fascismo siguen dominando, más de diez años después del fin oficial de la guerra, en una sociedad democrática y aparentemente pacífica, y que, como expresa Bachmann en su poema "Alle Tage", "das Unerhörte ist alltäglich geworden". (I, 46).

El 'camino hacia sí mismos' de los hombres protagonistas del relato no significa, como señalamos anteriormente, lo mismo para los distintos asistentes a la tertulia. Los unos se construyen con sus recuerdos de la guerra su propio mundo, un mundo "aus

⁷³Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, München, Beck, 1988, pág. 177.

Eulenspiegelien, Mutproben, Heroismus, Gehorsam und Ungehorsam" (II, 171) en el que tienen la posibilidad de afirmar su auténtico yo y mantenerse fuera del nuevo orden social democrático. Los otros, Friedl y el Yo narrador, buscan en ese "unterwegs zu sich" (II, 159) una perspectiva de futuro y se enfrentan a la imposibilidad de resolver las contradicciones de la sociedad en la que viven. La convivencia de unos y otros no será posible mientras siga perdurando la influencia del pasado no superado, lo cual llevará a una desorientación absoluta de los jóvenes intelectuales. El Yo narrador, que había creído entonces, después de 1945, que el mundo se había dividido para siempre en "Gute und Böse" (II, 173), ha de constatar ahora que "die Welt scheidet sich jetzt schon wieder und wieder anders." (II, 173). Si hubiera que tomar partido, su posición es clara: estaría siempre al lado de las víctimas, a pesar de que "das ergibt nichts, sie zeigen keinen Weg." (II, 177).

A esta actitud de desesperanza frente al rumbo de los acontecimientos históricos con respecto a la carencia de sentido de la persecución nazi, se opone, poco después, la paradójica situación que plantea la llegada del joven desconocido. Este afirma ser un asesino a pesar de ya haber sido juzgado y condenado en

la guerra por su incapacidad para disparar contra otro ser humano. Es precisamente este hombre, que busca una relación mística con el otro, con el contrario, en el acto de matar, quien representa en opinión de Beicken "die Antithese zu den gewöhnlichen Tötenden [...], die das Morden des Krieges als alltägliches Geschäft mit der Zuverlässigkeit von Tötungsmaschinen betrieben haben."⁷⁴ Para confirmar ésto, el desconocido será golpeado y herido de muerte por un grupo de antiguos combatientes de la Segunda Guerra Mundial.

El relato concluye, como el anterior, con un momento epifánico por el que atraviesa el Yo narrador ante la visión de la sangre de la víctima en sus manos: "Mir war, als hätte ich durch das Blut einen Schutz bekommen,..." (II, 186). Ahora sabe que ya ha tomado partido y quisiera que esa mancha de sangre no desapareciera jamás de sus manos para hacerle recordar siempre la rabia y desesperación que ahora siente, "nicht um unverwundbar zu sein, sondern damit die Ausdünstung meiner Verzweiflung, meiner Rachsucht, meines Zorns nicht aus mir dringen konnten. Nie wieder. Nie mehr." (II, 186).

⁷⁴Ibid., pág. 175.

La rabia y el deseo de venganza simbolizan el rechazo categórico al permanente estado de guerra y a participar en los asesinatos 'cotidianos', así como una identificación con las 'víctimas'. A través de tal identificación encontramos también una explicación al hecho de que Mahler (el único que es judío) incluya al principio de la noche al Yo narrador y a Friedl entre los judíos, sin una razón objetiva, para establecer la diferencia frente al otro grupo. 'Judío' equivale pues a 'víctima' y representa la vigencia que aún tiene el comportamiento fascista bajo condiciones políticas y sociales totalmente diferentes. De esta forma, las víctimas (Yo narrador, Friedl y Mahler) de comportamientos agresivos latentes (Bertoni, Haderer, Hutter y Ranitzky) pueden ser en cualquier momento el blanco de una agresividad clara y manifiesta (reunión de antiguos compañeros de armas). El Yo narrador decide no ser partícipe de esas prácticas asesinas a pesar de que el precio que tendrá que pagar por ello será el del aislamiento, porque "Wer wagt das zu sagen?" (II, 186).

El carácter utópico de este relato está representado, al igual que en "Jugend in einer österreichischen Stadt", por una imagen, la de la sangre de la víctima, que actuará de escudo de protección y

evitará que el Yo narrador tome parte en esa locura y se convierta en uno de los asesinos o locos.

Ingeborg Bachmann no pretende aportar soluciones prácticas, como tampoco lo hará en el resto de su obra, sino despertar las conciencias para poder reconocer la violencia, el crimen y la brutalidad que siguen presentes en nuestra sociedad también ahora, cuando ya no impera el nacionalsocialismo. Aunque imperceptibles a veces, estas formas de comportamiento continúan manifestándose en la vida cotidiana. Así lo expresa en el prólogo a Der Fall Franza en donde nos advierte de que lo que ella llama el "Virus Verbrechen" no ha desaparecido repentinamente de nuestro mundo y que los 'asesinos' siguen estando entre nosotros:

Es ist mir, und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist - es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns, ... (III, 341).

Bachmann traslada en el fragmento de esta novela los modelos de comportamiento fascista que plantea en el relato "Unter Mördern und Irren" a la vida cotidiana.

2.2. NEGACIÓN DEL LENGUAJE

Das dreißigste Jahr no es una colección de relatos escritos al azar e independientes unos de otros, sino que más bien podría considerarse como un ciclo, desde el momento en que todos ellos giran alrededor de un tema común: la representación de una crisis existencial motivada por la contradicción entre las exigencias individuales y las imposiciones sociales. Este conflicto desemboca en la mayoría de los relatos en una lucha solitaria del protagonista por conseguir su forma de existencia, llegando, en ocasiones, a plantear situaciones límites. Este es el caso de los tres relatos que analizaremos a continuación cuyo hilo conductor es la búsqueda desesperada de un nuevo lenguaje capaz de responder a nuevos modelos de existencia.

"Das dreißigste Jahr", relato que da título a la colección, resume las experiencias vitales de un hombre que llega a una edad crítica de su vida: los 30 años. A través de un monólogo reflexivo en tercera persona, con incursiones en la primera y segunda, el narrador masculino revisa y analiza su pasado, "um zu sehen, wer er war und wer er geworden ist." (II, 94).

Se ha comparado a este personaje de Ingeborg Bachmann con otros personajes literarios como, por ejemplo, el protagonista de Der Prozess de Kafka, o el de Berlin Alexanderplatz de Alfred Döblin, entre otros. Tales comparaciones permiten entrever que en la literatura de nuestro siglo se concibe la edad de los treinta años con frecuencia como un eje vital que representa un momento crítico en la vida de los seres humanos.

El relato comienza con la constatación de un hecho objetivo: "Wenn einer in sein dreißigstes Jahr geht, wird man nicht aufhören, ihn jung zu nennen." (II, 94). A pesar de ésto, el narrador percibe esta edad como el primer anuncio de la vejez, lo cual condiciona también a partir de ahora su nueva concepción del tiempo. La nueva facultad que repentinamente descubre en sí mismo, "Die Fähigkeit, sich zu erinnern" (II, 94), y que ahora siente como una obligación, le llevará a hacer un recorrido por toda su vida anterior.

En el pasado nada parecía definitivo, ni siquiera su propio Yo, mientras que ahora el tiempo ya vivido y el que le queda por vivir se revelan como algo irrevocable. El año que comienza supondrá para él un proceso de conocimiento de la propia personalidad, que hasta

entonces ha eludido. Había llegado el momento de demostrar qué era capaz de pensar y hacer, y de decidir "worauf es ihm wirklich ankomme" (II, 96). Una gran inquietud le invade y siente la urgente necesidad de alejarse, no sólo físicamente del lugar en el que se encuentra, sino también interiormente de su propio pasado: "Er muß die Koffer packen, sein Zimmer, seine Umgebung, seine Vergangenheit kündigen. Er muß nicht nur verreisen, sondern weggehen." (II, 96).

Su lugar de destino será Roma, ciudad que ha jugado un papel fundamental en su vida y que representa para él la libertad, en contraste con Viena, ciudad en la que ya no puede ser él mismo, sino lo que los demás quieren que sea. Roma, sin embargo, no responde a lo esperado: allí encuentra la imagen que en otro tiempo dejó a los demás y se da cuenta de que empezar de nuevo no resultará fácil. Por todas partes encuentra a Moll, símbolo del individuo atrapado por las normas y convenciones sociales y, en ocasiones, reflejo de sí mismo, de su propio pasado del que intenta huir. Cada paso que da hacia ese nuevo comienzo supone una confrontación con un periodo de su pasado, una parte del proceso que experimentará a lo largo de este año y que intuye que le llevará a la desesperación y la destrucción. (II, 100).

En Roma siente la misma opresión de la que salió huyendo. Los amigos, los enemigos, los compromisos y obligaciones sociales, todo le obliga a llevar la misma doble vida, incluso "Vielfachleben" (II, 100), a la que intenta renunciar. La vuelta a la ciudad que representaba el lugar del despertar del espíritu, de las primeras alegrías y de la libertad, le descubre la realidad de lo que ha supuesto para él la integración y adaptación a las condiciones de un mundo hostil. Esta imagen de Roma contrasta con el mundo de las experiencias placenteras que el Yo narrador recuerda y le obliga a cuestionarse el orden establecido. El despertar a la vida que había experimentado en este mismo lugar y con el que había adquirido la confianza en sí mismo y el optimismo con respecto al futuro, se transforma ahora en derrota reflejada en las expresiones "Zerstörung", "Terror", "Unterdrückung", "Bevormundung durch die Netzwerke der Feindschaften und Freundschaften" (II, 100 y ss.). Como consecuencia se produce el reconocimiento de la imposibilidad de hallar una solución y de estar atrapado en el juego de los poderes sociales, "Ich denke politisch, sozial und noch in ein paar anderen Kategorien" (II, 102), del que no podrá escapar. Ahora sabe que cualquier intento de renovación fracasará si no tiene lugar un cambio radical

en el sistema. No se trata sólo de cambiar las reglas del juego, sino el juego mismo. La desesperación sobre sí mismo, sobre aquéllo en lo que se ha convertido, llega a su momento álgido cuando, en su monólogo interior, reflexiona sobre la extrañeza de la propia identidad en función de los poderes que dominan a ese yo, un yo al que ahora considera como un 'despojo de la historia':

Ich, dieses Bündel aus Reflexen und einem gut erzogenen Willen, Ich ernährt vom Abfall aus Geschichte, Abfällen von Trieb und Instinkt, Ich mit einem Fuß in der Wildnis und dem anderen auf der Hauptstraße zur ewigen Zivilisation. Ich undurchdringlich, aus allen Materialien gemischt, verfilzt, unlöslich und trotzdem auszulöschen durch einen Schlag auf den Hinterkopf. Zum Schweigen gebrachtes Ich aus Schweigen... (II, 102).

En este pasaje se refleja el sentimiento de pérdida de identidad del Yo dentro de la sociedad, la cual ha configurado esa personalidad que ahora le es totalmente ajena. El silencio al que este Ich está abocado representa, por una parte, la soledad y el aislamiento del individuo dentro de la sociedad moderna y, por otra, el rechazo hacia el 'mal lenguaje' que contiene en sí mismo todas las categorías heredadas.

Llegados a este punto del relato encontramos frecuentes referencias a la muerte como única salvación

a la "ungeheuerliche Kränkung" (II, 101) que es la vida para el Yo narrador en este su trigésimo año y que nos inducen a pensar que ya ha renunciado a todo. Recuperará, sin embargo, la esperanza y volverá a comenzar con renovado optimismo para caer después en la más profunda desesperación en varias ocasiones a lo largo del relato. Estos altibajos en su estado de ánimo, así como los constantes retrocesos en el tiempo, van marcando el ritmo de la narración.

En uno de sus retrocesos en el tiempo recuerda el protagonista un suceso del pasado que había llegado a sumirle en un estado similar al actual. La escena tiene lugar en la Biblioteca Nacional de Viena en donde, apenas cumplidos los 20 años, intentaba resolver un problema filosófico. Sus pensamientos le llevaron tan alto, a un estado de éxtasis tal que creyó estar a punto de traspasar los límites del conocimiento humano. El intento, lógicamente, fracasó y, de vuelta a la realidad, supo que había llegado al final, que había sido destruído como posible "Mitwisser" (II, 108) de la creación. Avanzando unas líneas en la lectura descubrimos el significado de esta escena de marcado carácter filosófico:

Er hätte sich gern außerhalb aufgestellt, über die Grenze hinübergesehen und von dorthier zurück auf sich und

die Welt und die Sprache und jede Bedingung. Er wäre gerne mit einer neuen Sprache wiedergekehrt, die getaucht hätte, das erfahrene Geheimnis auszudrücken. (II, 108).

La aspiración de poseer un nuevo lenguaje se revela como algo incompatible con la vida, y puesto que él vive, ha de adaptarse necesariamente a las condiciones de esa vida a la que ahora identifica con una prisión y utilizar el único lenguaje disponible, ese que Ingeborg Bachmann denomina "Gaunersprache" (II, 108), para no sentirse aislado.

Esta parte del relato nos remite a las reflexiones filosóficas de Wittgenstein sobre los límites del lenguaje, a las que la autora se refiere en sus Frankfurter Vorlesungen. Ella cree, sin embargo, en la posibilidad de un acercamiento a ese lenguaje que no se ha dado todavía pero que presentimos y conduce en consecuencia a sus personajes una y otra vez en dirección a él.

El deseo de renovación del protagonista de "Das dreißigste Jahr" es un intento que parece condenado al fracaso y que va adquiriendo poco a poco un carácter destructivo. Como si de un diálogo consigo mismo se tratara, utilizando un narrador en segunda persona,

tiene lugar un proceso de concienciación en el que subyace la idea de destruir para poder crear:

Wenn du das aufgeben könntest, austreten könntest aus deiner gewohnten Beklemmung über das Gute und das Böse und in dem Brei alter Fragen nicht weiterührtest, wenn du den Mut hättest, einzutreten in den Fortschritt [...] Wenn du den Menschen aufgäbst, den alten, und einen neuen annähmst, dann

Dann, wenn die Welt nicht mehr weiterginge zwischen Mann und Frau, so wie jetzt, zwischen Wahrheit und Lüge, wie Wahrheit jetzt und Lüge jetzt... (II, 112-113).

El pasaje concluye con una llamada de atención a sí mismo increpándole a participar en la construcción de un nuevo orden con la destrucción del anterior, del 'viejo orden insultante'. El acercamiento a ese nuevo mundo ha de pasar necesariamente por el hundimiento del orden existente, por la renuncia a todos los prejuicios heredados y todas las circunstancias heredadas: los estados, la iglesia, los medios de poder, el dinero, las armas, la educación (II, 131). Sin embargo, nada de esto será posible mientras se mantengan las palabras.

La exigencia de "Die Kündigung der Geschichte" (II, 132) que propone aquí el narrador, formula de forma programática lo que Bachmann ejemplificará en "Alles", otro de los relatos de esta colección. Su intención no

es, en opinión de Peter Beicken⁷⁵, reflejar una "Anarchie", sino "eine Neugründung" a través de la cual se pueda llegar a concebir una renovación del comportamiento humanista. Así, avanzando en la lectura del diario del protagonista, encontramos:

"Vorurteile -die Rassenvorurteile, Klassenvorurteile, religiösen Vorurteile und alle andern- bleiben ein Schimpf, selbst wenn sie durch Belehrung und Einsicht schwinden. Die Abschaffung von Unrecht, von Unterdrückung, jede Milderung von Härten, jede Verbesserung eines Zustandes hält doch noch die Schimpflichkeit von einst fest. Die Schändlichkeit, durch das Fortbestehen der Worte festgehalten, wird dadurch jederzeit wieder möglich gemacht." "Keine neue Welt ohne neue Sprache." (II, 132).

Nuevo mundo - nuevo lenguaje, éstas serían las exigencias utópicas del pensamiento ético que ofrecen la posibilidad de una perspectiva histórica que consiga eliminar la opresión, el racismo y la injusticia social. Esta conciencia histórica de la autora, expresada en el diario del Yo narrador, se basa fundamentalmente en una posición contra la violencia en la vida en común de los seres humanos. La violencia histórica y social, por un lado, y, por otro, la violencia que, transmitida por la sociedad, afecta al individuo.

⁷⁵Ibid., pág. 170.

La búsqueda consciente de "einer neuen Sprache" (II, 108) va unida con frecuencia en la obra de Bachmann a la búsqueda de una nueva posibilidad de amor y constituye el tema central de algunos de los relatos de esta colección. También el protagonista de "Das dreißigste Jahr" intenta desesperadamente hacer realidad el deseo de conseguir un amor absoluto y sufrirá de nuevo un gran desengaño en su lucha por sobrevivir a este año. Ante los primeros síntomas de la derrota elegirá una vez más la huida y regresará a Viena, su punto de partida. Cabría pensar que aquí se cerraría el círculo y, sin embargo, se repetirán las mismas escenas que en Roma y tendrá lugar una última y definitiva huida.

En Viena habrá de enfrentarse también el protagonista a la figura de Moll, un personaje que cambia constantemente de máscara y que encarna las fuerzas opresivas, la falta de libertad y, en general, todos los males que afectan a la sociedad moderna. Moll es, además, el representante del "Gaunersprache" llevado a la perfección, "Allora, bye bye, Mach's gut. Alsdann. Überleg es dir. Schreib wenn du was brauchst." (II, 121), un lenguaje carente de contenido y formado por frases hechas y palabras sueltas. Por todas partes aparece un Moll confrontándole con el lado negativo de

su vida, porque "die Welt eines jeden voll von den Molls ist" (II, 122), o recordándole que en otro tiempo él también fue así y utilizó el mismo tipo de lenguaje. Christa Wolf, en su estudio dedicado a la prosa de Bachmann, caracteriza así a este personaje:

Da gehen die Namen der Figuren mit ihrem Gesicht verloren, da heissen alle Männer "Moll", da bewegen sie sich nach vorgegebenen Klischees, da lohnt es nicht mehr, Individuen zu erfinden zu den kümmerlichen Funktionen, die ihnen geblieben sind.⁷⁶

Viena, por tanto, fracasa y tendrá lugar el tercer viaje, una vez más con destino a Roma y, como ya intuye el lector, con los mismos resultados que los anteriores. El relato podría concluir aquí: desilusiones y fracasos como consecuencia de las constantes huidas de sí mismo y, al final, la resignación, la renuncia definitiva a la lucha. Sabemos, sin embargo, por la información que recibimos del narrador sobre el tiempo que ha transcurrido, que el año aún no ha llegado a su fin. Aún tiene por delante un último viaje pero en esta ocasión y por primera vez, sin prisas, pues está decidido a regresar y aceptar todas las condiciones. Por primera vez también busca intencionadamente el contacto con los

⁷⁶Christa Wolf, "Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann", en Christa Wolf, Die Dimension des Autors, op. cit. págs. 95-96.

demás cuando decide hacer parte del trayecto en auto-stop. La identificación, aparentemente casual, del Yo narrador con el joven conductor que le lleva, "Er mußte sein Alter haben" (II, 133), hará cambiar su situación cuando está a punto de concluir este año. La identidad de los dos personajes se nos revela tras el accidente en el que el conductor pierde la vida: "Er denkt an ihn wie an einen, der an seiner Statt gestorben ist" (II, 135). La posterior estancia del Yo narrador en el hospital en un estado de semi-inconsciencia representa un espacio en blanco en su vida, una caída en el silencio, del que regresará convertido en un ser diferente dispuesto a aceptar su existencia. La muerte del joven, que representa su alter ego, proporciona al protagonista del relato la certeza de haber sobrevivido y de que podrá, a partir de ahora, mirar al futuro con cierta esperanza. Así también "kamen ihm die ersten Sätze zu, in denen die Welt auftrat" (II, 136). El año que termina, ese año que fue capaz de superar con grandes dificultades, le ofrece ahora una pequeña parte de ese lenguaje que parecía inalcanzable. Se ha cumplido, por tanto, el requisito que Ingeborg Bachmann considera indispensable para la aproximación al lenguaje utópico al que hemos de dirigirnos: "Eine neue Sprache muß eine neue Gangart

haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt." (IV, 192).

La idea de renovación a través del lenguaje, formulada como programa en el relato anterior, se pondrá en práctica en "Alles". El verdadero centro de la temática de Bachmann, el lenguaje en sentido amplio, constituye también la materia de este relato. "Alles", leído por primera vez en 1959 en la reunión del Grupo 47 en Elmau, en donde obtuvo el aplauso unánime de la crítica⁷⁷, plantea la problemática del proceso de adquisición lingüística de un niño cuyo padre está obsesionado con la idea de enseñarle un nuevo lenguaje y una nueva actitud ante el mundo, pues "er wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser deutschen Sprache, die mit den anderen

⁷⁷Este relato es, en opinión de una gran mayoría de críticos, el mejor de la colección, incluso en la de ese amplio sector de la crítica que no aceptó de buen grado en la evolución artística de Bachmann el cambio del verso a la prosa por considerar que lo suyo era y debería seguir siendo la poesía. Un ejemplo significativo lo constituye el juicio de Marcel Reich-Ranicki, quien a pesar de constatar que la primera publicación en prosa de Bachmann permite reconocer, "daß wir es mit einem typischen Erstling zu tun haben", alaba el relato "Alles" y considera que "...die evokatorische Kraft, die das Geschehen beglaubigt, braucht in der neuesten deutschen Prosa keine Vergleiche zu scheuen." Véase Marcel Reich-Ranicki, "Ingeborg Bachmann oder die Kehrseite des Schreckens" en Marcel Reich-Ranicki, Deutsche Literatur in West und Ost. Prosa seit 1945, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1983, págs. 193-207. (Primera edición en Piper Verlag, München, 1963).

geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren." (II, 143).

Al igual que en los relatos anteriores el Yo narrador de "Alles" partiendo del presente se dirige al pasado para reconstruir y analizar la relación que ha tenido con su hijo desde el momento de su nacimiento hasta su muerte. A través de los comentarios del narrador averiguamos también que, desde un principio, la madre queda excluida de la relación padre-hijo. La frase que da comienzo al relato revela el profundo distanciamiento de la pareja: "Wenn wir uns, wie zwei Versteinte, zum Essen setzen..." (II, 138). No sabemos si la relación fue siempre así, fría y distante, pero sí nos deja claro, sin embargo, el protagonista, que se casó con ella "weniger ihretwegen, als weil sie das Kind erwartete" (II, 138). El matrimonio formado por el Yo narrador y Hanna representa, tras el nacimiento del niño, la imagen ideal de la familia burguesa, la familia como núcleo de la sociedad. Esa imagen se rompe, sin embargo, con las declaraciones del protagonista sobre los motivos que le han llevado a dicha unión: no ha sido una elección libre, sino "eine notdürftige Verbindung zu der Frau, die ihm den Nachkommen garantiert", como

observan Christine Koschel e Inge von Weidenbaum.⁷⁸ La situación empeorará, pues los dos miembros de la pareja se enfrentan a ese hijo con actitudes completamente opuestas.

El padre espera de su hijo una renovación radical del mundo y, como cabe esperar, tendrá que comprobar cómo éste se va introduciendo en las reglas de la vida cotidiana y creciendo entre los límites de las convenciones establecidas. Aunque los primeros sentimientos que el niño despierta en él corresponden a lo que se podría esperar de cualquier padre, "Ich war bewegt, weil sich etwas vorbereitete, das neu war und von uns kam" (II, 138), poco a poco empieza a formarse una imagen ideal de su futuro hijo. Sueña con un ser puro capaz de crear un nuevo mundo alejado de las mentiras y falsedades heredadas y capaz de tener experiencias totalmente nuevas. A partir de este momento empieza "alles auf das Kind hin anzusehen" (II, 140) aunque sus pensamientos y reflexiones adquieren un carácter cada vez más general. Se pregunta por el sentido de la existencia del individuo en la cadena de

⁷⁸Ch. Koschel/ I. v. Weidenbaum, "L'enfant abdique son extase. Die Erzählung 'Alles'", en Ch. Koschel/ I. v. Weidenbaum (Eds.), Kein objektives Urteil - Nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, op. cit. pág. 463.

generaciones a la que todos nos enganchamos cuando nos toca el turno de vivir. Como miembro de la cadena el individuo no tiene otra misión que continuar lo que los demás han empezado, "denn jeder kommt nur einmal an die Reihe für das Spiel, [...], und beschäftigen darf er sich mit Geld und Gefühl, mit Arbeit und Erfindung und der Rechtfertigung der Spielregel die sich Denken nennt." (II, 140).

El padre ha de prepararse para educar a su hijo y convertirlo en un buen jugador dentro de este juego. De él aprendería el significado de las palabras y de las cosas y él le explicaría todo sobre el mundo circundante. Para lo que, sin embargo, no está preparado es para dar un nombre al niño cuando llega el momento. Aunque oficialmente queda inscrito con tres nombres elegidos precipitadamente, dentro del ámbito familiar recibe un nombre carente de significado, Fipps, más propio de un perro que de una persona. El problema central, las deficiencias del lenguaje, se anticipa ya con este hecho, en apariencia insignificante, así como el inminente fracaso del padre en su experimento educativo.

La inquietud del padre va en aumento según observa las reacciones y los gestos del hijo recién nacido. Su

primera sonrisa, sus miradas, le hicieron comprender que el niño también formaría parte de la cadena. No es eso lo que él espera de su hijo y, convencido de que para él nada está aún decidido, "Mit ihm fing alles an, und es war nicht gesagt, daß alles nicht auch ganz anders werden konnte durch ihn." (II, 143), concentra todos sus esfuerzos en crear en él un nuevo ser.

Serán las primeras palabras del niño las que le revelarán que todo es una cuestión de lenguaje y que éste incluye los ademanes, las miradas, el devanar de las ideas y el proceso de los sentimientos y, por tanto, "all unser Unglück" (II, 143). Así pues, todo dependería ahora de su capacidad para preservar a su hijo de ese lenguaje hasta que él mismo se creara el suyo propio y comenzara con él una nueva era.

Los ambiciosos proyectos del padre están condenados al fracaso, pues el hijo por sí mismo no será capaz de romper con toda la cultura anterior, sino sólo imitar a los que le rodean introduciéndose así en "ein Leben in Schuld, Liebe und Verzweiflung" (II, 145). El proyecto es para el padre aún viable pero sus métodos no serán compatibles con la realidad. Puesto que el niño no ha adquirido todavía ningún lenguaje, podría llegar a aprender cualquier lenguaje imaginable y quedar libre

para vivir una vida diferente. Tras estas reflexiones una voz en su interior le dice: "Lehr ihn die Wassersprache! Lehr ihn die Steinsprache! Wurzle ihn neu ein! Lehr ihn die Blättersprache!" (II, 145). Confrontado con los límites de su propio lenguaje siente ya cercano el momento de la derrota: él no conoce la clave de todos esos lenguajes de la naturaleza y no podrá, por tanto, proporcionársela a su hijo.

En este punto del relato podríamos sentir como lectores cierta comprensión hacia el padre y su intento de renovación a través de su hijo, pero el cambio radical de actitud que observamos a partir de ahora nos produce un gran desconcierto. Ante la certeza de que su hijo es capaz de seguir las huellas de los demás, de comprender e imitar todo cuanto le rodea, el Yo narrador confiesa abiertamente que ya no quiere al niño, que le odia, "weil es zu gut verstand, weil ich es schon in allen Fußtapfen sah." (II, 147). Su odio se hace extensivo inmediatamente a todo lo que procede de los hombres, a todo el sistema creado por ellos y contra el que no se puede protestar, a todo lo que, en definitiva, le hubiera gustado evitar a su hijo. Los sentimientos son contradictorios: "Ich wütete gegen mich, weil ich meinen Sohn in diese Welt gezwungen hatte und nichts zu seiner Befreiung tat" (II, 147), pero avanzando unas

líneas nos confirma de nuevo: "Ich ließ es aus meiner Liebe fallen" (II, 147).

Esta reacción drástica del padre ha tenido diferentes interpretaciones por parte de la crítica. Para algunos es sencillamente una muestra de su desesperación por no poder ofrecer a su hijo la posibilidad de un nuevo comienzo. Christine Koschel e Inge von Weidenbaum⁷⁹, por el contrario, observan cierta crueldad en esta actitud:

Das Kind, das seinem Vater dem Tribut an Traumerfüllung schuldig bleibt, wird verworfen, abgelehnt, ohne Gnade. Liebesentzug als Strafe, da der Vater sich als oberste, nur sich selbst verantwortliche Instanz versteht. Ein strafender Gott. Und eine subtile, sehr subtile Unmenschlichkeit.

La instancia superior representada por el padre no ha sido capaz de considerar al niño como un ser cuyo derecho natural es el de poder realizarse fuera de los deseos o exigencias de sus progenitores. El problema de la libertad y la opresión en la educación como, en general, en las relaciones entre los seres humanos, lo trata Bachmann en una entrevista poniendo como ejemplo el relato "Alles":

⁷⁹Ibid., pág. 466.

Die Katastrophe ist da, am Ende. Trotzdem verhält sich die Hauptperson auf einmal ein wenig anders, als man es erwarten könnte. Und dieses Recht möchte ich ihr auch zugestehen, daß sie zwar konsequent denkt, aber nicht konsequent handelt. Und in den neuen Arbeiten glaub' ich, daß ich etwas dazugelernt habe aus diesen Erfahrungen, daß man Personen nicht zu Ende definieren darf, so wie einem auch über Personen, die es gibt, keine endgültigen Urteile zustehen. Man muß ihnen einen Spielraum lassen. (GuI, 53-54).

Esto es lo que el padre no ha sabido hacer, dejar a su hijo un espacio libre. Más bien al contrario, le ha convertido en conejillo de indias en un proyecto utópico de educación, cuyas consecuencias entran en conflicto con el derecho de todo ser humano a la autodeterminación. El odio desembocará en una absoluta indiferencia del Yo del relato ante su hijo, a quien ahora sólo observa "wie ein Forscher einen 'Fall'" (II, 149). Desde este momento y hasta que tiene lugar el accidente en el que el niño pierde la vida, sólo toma conciencia de su existencia una vez, tras el episodio del cortaplumas. El niño es obligado por sus padres a disculparse ante el compañero al que ha herido con este objeto punzante y lo hace con un odio y una frialdad que desconciertan por completo al Yo narrador: "Es war kein Kinderzorn in ihm, sondern unter großer Beherrschung ein sehr feiner, sehr erwachsener Haß" (II, 155). Parece

evidente que los sentimientos del niño no son otra cosa más que lo que su propio padre le ha transmitido.

Los reproches y sentimientos de culpabilidad tendrán lugar después de la muerte del niño: "Ich machte diesem Kind und mir den Prozeß -ihm, weil es eine höchste Erwartung zunichte machte, mir, weil ich ihm den Boden nicht bereiten konnte." (II, 149).

El relato es, pues, la historia del padre y su conflicto, de su terrible soledad, equiparable a la de la mayoría de los personajes de Bachmann. La muerte física del niño será necesaria para que el Yo narrador acepte su existencia dentro de los límites establecidos sin dejar por ello de dirigirse hacia ese lenguaje utópico en el que ha puesto sus esperanzas de renovación: "Lern du die Schattensprache! Lern du selber. (II, 157). "Geh nicht zu weit. Lern erst das Weitergehen. Lern du selbst." (II, 158). Pero "Alles" puede considerarse también, como apunta Peter Beicken⁸⁰ "als Abrechnung mit der patriarchalischen Anmaßung [...], sich als absolute Instanz über ein anderes Leben zu setzen." En efecto, este comportamiento no sólo se manifiesta en la relación padre-hijo, sino también en la

⁸⁰Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, op. cit. pág. 173.

relación entre el narrador y Hanna, su esposa. La obsesión del primero por experimentar en su hijo sus grandiosos planes imposibilita el entendimiento de la pareja. Así pues, cuando empieza a sentirse desconcertado por el rumbo de los acontecimientos, este hombre se aleja deliberadamente de su mujer "um nicht eingefangen zu werden, um unabhängig zu sein" (II, 152), y busca la satisfacción sexual en otra. Con ella, una dependienta modesta, poco exigente y dócil, a la que pronto acostumbra a su manera de ser, conseguirá liberarse de su propia mujer para poder así liberarse de sí mismo, pues eso es en realidad lo que va buscando: "...ich war auf der Suche nach Selbstbefriedigung, nach der lichtscheuen, verpönten Befreiung von der Frau und dem Geschlecht." (II, 151). Finalmente, sintiéndose inseguro de sí mismo e impotente, pretenderá acercarse de nuevo a Hanna cuando su relación es ya tan distante y fría como se indica al principio del relato. También expresa entonces el deseo de tener más hijos a los que, como Cronos, azotará como un padre terrible y mimará como si fueran animales sagrados educándolos "halb für die wölfische Praxis und halb auf die Idee der Sittlichkeit" (II, 158), como exige la época.

A través del relato Bachmann pone de manifiesto la existencia de estructuras de poder en la familia dentro

de la sociedad patriarcal: el padre de familia se erige en dominador absoluto para el que mujer e hijos son objetos de sus ansias de poder. El deseo de cambio representado en "Alles" se puede reconocer como el camino de la renovación, pero estamos de acuerdo con Peter Beicken en que resulta del todo cuestionable por la forma en que se aplica.⁸¹

En "Ein Wildermuth", el último de los relatos incluidos en este apartado, Ingeborg Bachmann lleva también a su personaje a una situación límite. El juez Wildermuth, obsesionado con la verdad, intentará traspasar las fronteras de lo posible para descubrir que lo que considera como una verdad única puede descomponerse en muchas partes de verdad.

El relato está dividido en dos partes claramente diferenciadas. En la primera parte un narrador en tercera persona nos informa del proceso judicial contra Joseph Wildermuth, acusado de asesinar a su padre y cuyo nombre coincide con el del protagonista. En la segunda parte un Yo narrador, el juez Wildermuth, desde la perspectiva del presente, nos cuenta detalles sobre su vida a través de los cuales encontraremos una

⁸¹Cfr. Ibid., pág. 174.

explicación al terrible grito con el que el juez pone fin al proceso. Esta parte está dominada casi exclusivamente por un monólogo interior del narrador.

Con el fin de seguir el orden cronológico nos dirigimos en primer lugar a esta última parte del relato. El Yo narrador nos informa inmediatamente de cuál es su problema: "Es geht mir nämlich um die Wahrheit, so wie es anderen manchmal um Gott, oder den Mammon geht, um Ruhm oder um die einzige Seligkeit. Um die Wahrheit geht es mir, schon lange, schon immer." (II, 226). La verdad es, pues, para él, lo más importante y lo ha sido siempre. Los comienzos de este amor exagerado a la verdad se remontan a su infancia y están directamente relacionados con la figura del padre. Ya desde muy pequeño habrá de acostumbrarse a la precisión y exactitud que su padre exige. Con el paso de los años intentará, por tanto, ser cada vez más exacto con las palabras y más minucioso con las descripciones de las situaciones y de los procesos, hasta que la verdad se convierta para él en una auténtica obsesión.

En su infancia, sin embargo, hay también indicios de que este fanatismo en busca de la verdad no representa toda la verdad sobre su persona. Una parte de sí mismo vive en otro mundo, un mundo de sueños y fantasías

alejado de la extrema rigidez del padre y más cercano al mundo de su madre: "Ja, meine Mutter, [...], war sicher ausgeschlossen gewesen von etwas - von der Wahrheit natürlich. Sie konnte gar nicht wissen, was das war. Nur der Vater hatte mit ihr zu tun..." (II, 232). Así pues, desde la más tierna infancia, Wildermuth se enfrenta a dos conceptos opuestos de verdad: frente a la verdad patriarcal, en posesión del padre que, a lo largo del proceso histórico, se ha constituido en principio de autoridad y justicia y ha regido la sociedad, se sitúa la verdad materna, esa otra verdad de sus sueños y fantasías infantiles que sólo volverá a encontrar como adulto en el amor, en la armonía silenciosa de la identificación de los cuerpos que experimenta en su relación con Wanda.

La elección de su profesión está relacionada directamente también con la búsqueda de la verdad y responde, además, a la máxima preferida por su padre, el maestro Anton Wildermuth: "'Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit.'" (II, 214). Esta frase, con la que da comienzo el relato, ha sido determinante en su vida y le ha encadenado a un mundo dominado por la ley y la violencia paternas: "Mit der Wahrheitsfindung bin ich befaßt, und nicht nur von Berufs wegen bin ich mit ihr befaßt, sondern weil ich mich mit nichts andrem befassen

kann." (II, 237). Ya en su etapa de estudiante empieza a darse cuenta, no obstante, de que encontrar una verdad única no es tan sencillo, que cada uno tiene su propia versión de lo verdadero y de lo correcto, como a menudo ocurría entre él y sus compañeros de estudio: "...und wenn Hubmann dazu neigte, etwas für eine Wahrheit zu halten, so neigte ich dazu, das Gegenteil für die Wahrheit zu halten, und uns beide brachte Rossi auf, [...] und uns darlegte, daß die Wahrheit wieder einmal in der Mitte lag." (II, 233).

Intentará alcanzar su objetivo también, como el protagonista de "Das dreißigste Jahr", a través de un amor absoluto, un amor libre de fórmulas, que aparecerá siempre en la obra de Bachmann relacionado con el lenguaje. Así también Wildermuth se reconoce "dieser Spiele und dieser Sprachen müde" (II, 247) e intenta, fuera del matrimonio, encontrar un lenguaje capaz de reflejar los verdaderos sentimientos. La relación con su mujer tiene lugar dentro del marco convencional del matrimonio y a través de un lenguaje lleno de falsedades que ambos utilizan: "Eingerichtet hat sie uns in dieser Sprache wie in den Möbeln, die sie von zu Hause mitgebracht hat" (II, 245).

Frente a este amor convencional está el amor de Wanda en el que descubre una verdad que no podrá ser expresada a través del lenguaje, pues éste se revela como un elemento destructivo para el auténtico amor: "Ich habe mit diesem bleichen geduldigen Körper Wandas so übereingestimmt, so die Liebe vollzogen, daß jedes Wort sie gestört hätte und kein Wort, das sie nicht gestört hätte, zu finden war." (II, 245).

Una vez que conocemos los detalles sobre su pasado podemos dirigirnos a la primera parte del relato, el informe de la evolución del juicio. El narrador nos pone en antecedentes del caso que el experimentado juez ha de resolver y que se presenta sin complicación alguna aparente. Sin embargo, la coincidencia de nombres de juez y acusado, aparentemente casual, anuncia ya una posible identificación de estos dos personajes. Según va avanzando en la lectura de las actas, el juez Wildermuth siente una extraña inquietud al ver una y otra vez su nombre relacionado con un asesinato.

En este caso ha de enfrentarse el juez por primera vez en su vida profesional a la imposibilidad de comprobar la verdad de los hechos. El acusado cambia diariamente la versión de lo sucedido, lo cual conlleva que todas las personas relacionadas directa o

indirectamente con el juicio lleguen a conclusiones diferentes y no logren ponerse de acuerdo. Todo el proceso constituye una demostración de la subjetividad de la verdad, de las distintas interpretaciones de que ésta puede ser objeto.

Uno de los episodios del proceso judicial, la aparición en escena del 'experto en botones', presenta un marcado carácter irónico: la falta de coincidencia entre la palabra y el objeto al que ésta hace referencia se ejemplifica aquí de forma grotesca. Muestra de ello es el pasaje siguiente perteneciente al discurso del 'Knopfexpert':

Ich weiß nicht, worauf Sie hier hinaus wollen, meine Herren, aber ich sehe meine Pflicht darin, Ihnen klarzumachen, daß Sie so nicht über den Knopf, so nicht über die Fäden reden können. Auch die Wahrheit über einen Knopf ist nicht so leicht herauszubekommen, wie Sie vielleicht glauben. Dreißig Jahre lang habe ich mich damit beschäftigt, gemüht, alles über den Knopf zu erfahren, und ich sehe jetzt, daß Ihnen eine halbe Stunde zuviel ist,..." (II, 224).

Wildermuth que, al igual que este otro personaje del relato, ha consagrado su vida a la verdad, verá en este hombre un reflejo ridiculizado y deformado de sí mismo y no será capaz de continuar con el juicio.

En ningún otro relato de la colección se ofrece al lector con tanta insistencia la evidencia de la poca fiabilidad de las palabras, del lenguaje en general. La palabra 'Wahrheit' aparece con tanta frecuencia en el texto que casi llega a producirnos el mismo efecto de saturación que al juez Wildermuth, quien, tras el episodio del botón, reaccionará de forma brusca y radical con un grito que expresa toda su desesperación: "Schluß mit der Wahrheit, hört auf mit der Wahrheit...!" (II, 226).

Esta reacción se presenta dentro del contexto del juicio sin razón alguna aparente, como si procediera del vacío: "Es war ein Schrei, der eigentlich nur darum sonderbar war, weil er nichts mit dem Prozeß zu tun hatte, nirgends hingehörte, mit niemand zu tun hatte." (II, 225). En efecto, el grito del juez Wildermuth no tiene nada que ver con el proceso, sino con su propio yo, con esa parte de su yo dominada por la instancia de su padre con la que, a lo largo del proceso, rompe definitivamente. Se trata, en palabras del crítico Peter Beicken de "ein [...] wiedererlangter Urschrei, der abrupt das Ende der bisher selbstverständlichen Wahrheitsgewißheit und langjährigen Rechtsprechung des

Richters einleitet."⁸² Con la ruptura del orden simbólico del padre se abre de nuevo para el Yo narrador ese otro mundo representado por su madre, que siempre había permanecido excluida de la verdad paterna. Se convierte así el juicio contra el asesino Wildermuth en un juicio contra una parte de su propia personalidad. Durante la lectura de las actas previas al juicio aparecen una serie de indicios que revelan la identificación inconsciente del juez con el hombre que asesina a su padre: "...ein Gefühl, gemischt aus unwillkürlicher Scham und Revolte." (II, 219). Estos sentimientos contradictorios reflejan los deseos del juez que, finalmente, consigue durante el proceso dejar de someterse a la autoridad paterna simbolizada en ley y lenguaje. En sus gestos, en sus temblorosas manos agarrándose al canto de la mesa "als suchte er Halt" (II, 219), se manifiesta la pérdida del punto de apoyo que había significado hasta entonces la figura paterna.

Volviendo una vez más a la segunda parte podemos percibir la paulatina pérdida de confianza del juez en el concepto de verdad que hasta ahora no se había cuestionado. Tras una sucesión de preguntas, "Warum ist die Lüge nicht gut? [...] Warum müssen wir eigentlich

⁸²Ibid., pág. 180.

diese verdammte Wahrheit wählen? [...] Was ist eine höhere Wahrheit? (II, 248), que permiten entrever sus dudas y vacilaciones con respecto a la validez y valor de la verdad, llega por fin a una conclusión:

...es ist etwas Fürchteliches um die Wahrheit, weil sie auf so wenig hinweist, nur auf sehr Gewöhnliches, und nichts hergibt, nur das Allergewöhnlichste. Ich habe in all den Jahren von ihr nichts herausbekommen als dies Feststellen, dieses Beichten, das erleichternde Beichten von Tatsachen. Mehr war wirklich nicht von ihr zu haben. (II, 248).

Su experiencia de tantos años le ha llevado a esta desoladora conclusión, que la verdad indica muy pocas cosas, sólo lo más corriente como, por ejemplo, detalles sobre un botón, pero no responde a su pregunta esencial: ¿Por qué hemos de decir la verdad?.

Con una amarga ironía se reconoce Wildermuth cansado de esforzarse toda su vida, como el experto en botones, para encontrar después sólo una verdad a medias: "Auf mittlere Temperaturen muß sie eingestellt sein, auf den mittleren Blick, auf das mittlere Wort." (II, 251). Con el rechazo de esta verdad basada en un lenguaje que no ofrece más que una correspondencia 'barata' entre objeto y palabra, sentimientos y palabras y hechos y palabras (cfr. II, 251), su búsqueda seguirá a partir de ahora el

camino de la utopía hacia una verdad "von der keiner träumt, die keiner will. (II, 152).

2.3. NEGACIÓN DE GÉNERO

"Ein Schritt nach Gomorrha" y "Undine geht", los dos relatos de Das dreißigste Jahr que analizaremos a continuación, son los únicos de toda la colección que parten de la perspectiva de un 'Ich' femenino. El tema central de ambos relatos lo constituye la negación por parte de la mujer del dominio de la sociedad patriarcal y de su influencia en las relaciones hombre-mujer. Esta temática y la perspectiva de una narradora anticipan el centro de interés de la producción narrativa posterior de Ingeborg Bachmann.

La acción en "Ein Schritt nach Gomorrha" tiene lugar en dos escenarios diferentes: uno exterior, el encuentro de dos mujeres, Charlotte y Mara, y la posibilidad de una relación entre ellas, y otro interior, el encuentro de una mujer, Charlotte, consigo misma.

El encuentro de la protagonista y narradora del relato, Charlotte, y la joven Mara tiene lugar en la

vivienda de la primera en el transcurso de una fiesta, cuando "die letzten Gäste waren gegangen" (II, 187). La anfitriona observa que aún queda una última invitada, Mara, una estudiante homosexual que, en su intento de atraer a Charlotte, llevará a ésta a reflexionar sobre su vida y a enfrentarse consigo misma y con la realidad de su matrimonio convencional.

A pesar de que al principio hay un rechazo claro de Charlotte hacia Mara, la narradora comienza poco a poco a sentirse atraída por la joven y por la posibilidad de una nueva forma de amor que ésta le ofrece. Charlotte se cuestiona entonces los problemas que este tipo de relación traería consigo. La primera dificultad con la que tropieza es la falta de un modelo de comportamiento para una mujer ante la proximidad del cuerpo de otra mujer: "Wie aber kann ich Mara berühren? Sie ist aus dem Stoff, aus dem ich gemacht bin." (II, 94). A este planteamiento le sigue una reflexión sobre las limitaciones que los seres humanos se han impuesto a sí mismos en "das kleine System von Zärtlichkeiten" (II, 102) que han desarrollado y transmitido dejando fuera otras muchas posibilidades. Ingeborg Bachmann critica así, en opinión de Ricarda Schmidt, que analiza los paralelismos existentes entre este relato y el libro de Verena Stefan, Häutungen, "daß Heterosexualität zur

Routine herabgekommen ist, sich auf einzelne Körperteile beschränkt, statt den ganzen Körper / Menschen einzubeziehen."⁸³ Esta es, en efecto, la conclusión a la que llega la narradora del relato de Bachmann cuando analiza su propia situación y las bases sobre las que se ha erigido su matrimonio: "Ihre gute Ehe [...] gründete sich geradezu darauf, daß er von ihrem Körper nichts verstand. Dieses fremde Gebiet hatte er wohl betreten, durchstreift, aber er hatte sich bald eingerichtet, wo es ihm am bequemsten war." (II, 103). Con Mara experimenta Charlotte su cuerpo de una forma nueva y diferente y lo rechaza temerosa, pues no dispone de referencias para el contacto con otra mujer que, además, parece conocerla mejor que ella misma: "An einer Bewegung des Mädchens, [...], spürte sie, daß dieses Geschöpf etwas von ihr wußte, was niemand gewußt hatte, sie selber nicht, weil sie ja auf Hinweise angewiesen war." (II, 103). La segunda dificultad con la que se enfrenta esta relación es la falta de un lenguaje capaz de expresar la nueva situación, un lenguaje sin el cual Charlotte no podrá crear la verdad sobre sí misma y sobre Mara porque, como constata la primera, "Dafür sind noch keine Worte da." (II, 97). El silencio de la mujer,

⁸³Ricarda Schmidt, Westdeutsche Frauenliteratur in den 70er Jahren, Frankfurt (Main), R.G. Fischer Verlag, 1990, pág. 122.

su no existencia e incapacidad para articular el ser femenino dentro de los límites del lenguaje masculino, son las cuestiones que Ingeborg Bachmann plantea a través de los pensamientos de Charlotte: "Immer hatte sie diese Sprache verabscheut, jeden Stempel, der ihr aufgedrückt wurde und den sie jemand aufdrücken mußte - den Mordversuch an der Wirklichkeit." (II, 208). En todo el relato hay indicios de ese silencio al que ha de enfrentarse constantemente la protagonista: no encontrará las palabras para alejar a Mara de su lado pero tampoco aquéllas que pudieran servir para comenzar una nueva relación (cfr. II, 192, 193, 197, 198, 199, 209, 210). En este aspecto de la crítica del lenguaje existente, de sus deficiencias a la hora de expresar muchas de las experiencias femeninas, se cuestiona Bachmann uno de los principales problemas con los que se enfrenta el movimiento feminista desde sus inicios. En la República Federal de Alemania se considera la obra Häutungen de Verena Stefan como el comienzo de la crítica feminista del lenguaje. La autora comienza el libro denunciando las estructuras del lenguaje establecido: "Beim schreiben dieses buches, [...], bin ich wort um wort und begriff um begriff an der

vorhandenen sprache angeeckt."⁸⁴ Al igual que Bachmann, Stefan confirma además la imposibilidad de expresar a través de aquél sus nuevas experiencias, ya que es entonces cuando "die sprache versagt"⁸⁵. Häutungen fue publicado en 1975 en la recién fundada revista Frauenoffensive, y se convirtió poco después en símbolo del punto de partida de la literatura de mujeres y de las primeras discusiones programáticas sobre el tema. Ricarda Schmidt concluye, por tanto, en su análisis, que la única diferencia existente entre ambas autoras al enfrentarse a la problemática del lenguaje radica en que, mientras Verena Stefan critica conscientemente en Häutungen las estructuras sexistas del lenguaje, Bachmann lo hace sin el soporte de la crítica feminista, pues ésta surgió posteriormente a la época en que ella escribe. La problemática del silencio de la mujer excluida del discurso masculino y de la necesidad de un nuevo uso del lenguaje que permita expresar las experiencias femeninas constituirá también uno de los motivos centrales de todo el ciclo "Todesarten". Esta es, en opinión de Kurt Bartsch, una de las razones por las que esta autora austriaca se ha convertido en una

⁸⁴Verena Stefan, Häutungen, München, Frauenoffensive, 1975, pág. 3.

⁸⁵Ibid., pág. 3.

"Kultfigur" del movimiento feminista⁸⁶, a pesar de haber escrito toda su obra con anterioridad a éste.

En el comportamiento de Mara frente a Charlotte, ésta verá reflejada como en un espejo su propia actitud frente a los hombres. Charlotte reconocerá así su pasividad y adaptación en su matrimonio y se verá a sí misma débil, sometida y desamparada. A través de Mara toma conciencia de cómo es ella misma y cómo en realidad no desea ser. A partir de este momento y en un constante monólogo interior, la narradora pondrá en cuestión la validez de su matrimonio y de su vida anterior. El primer indicio es su incapacidad de reaccionar y detener a Mara en la escena en la que ésta destruye todos los objetos que encuentra a su alcance. Más bien al contrario, Charlotte siente una repentina liberación que simboliza el principio de la destrucción de su matrimonio: "Ihre Gefühle, ihre Gedanken sprangen aus dem gewohnten Gleis, rasten ohne Bahn ins Freie. Sie ließ ihren Gefühlen und Gedanken freien Lauf. Sie war frei. Nichts mehr erschien ihr unmöglich." (II, 198).

Mara, que confiesa sentirse incapaz de soportar la rutina y la soledad de una relación como la que

⁸⁶Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, op. cit., pág. 123.

Charlotte mantiene en su matrimonio, ayuda a ésta a adquirir conciencia de su verdadera situación desde el momento en que le hace ver que su vida no es tan agradable como aparenta, ni su matrimonio tan perfecto como ella pretende: "Ich könnte das nicht aushalten, allein herumgehen, allein schlafen, allein in der Nacht und tags arbeiten, immer üben..." (II, 192-193). Las reflexiones de Charlotte durante esa larga noche le abren los ojos ante toda la soledad e infelicidad de su relación de pareja, dominada siempre por un orden masculino en el que no hay espacio para la realización de su propia personalidad. En su matrimonio ella no es el sujeto de su propia vida, sino un objeto en la vida de Franz, su marido: "Nie bestimmte sie. Er bestimmte..." (II, 201). Esto se manifiesta en distintas facetas de su vida cotidiana: la elección de los muebles y objetos que conforman la vivienda que ambos comparten siempre ha sido cosa de Franz, de tal forma que Charlotte reconoce ahora que nada de lo que le rodea podría ser definitorio de su carácter o su personalidad, pues "Es war kein Stück von ihr in dieser Wohnung" (II, 200); el reparto de papeles en las tareas del hogar es algo que también está decidido de antemano y, aunque ambos trabajan, le han sido asignadas a ella mientras que él se limita a consolarla "wenn sie zwischen der

Arbeit und der Hausarbeit nicht zurechtkam" (II, 201). El resultado de estas reflexiones es una visión más clara por parte de Charlotte sobre la institución del matrimonio, la cual conlleva, sin duda, una serie de modelos de comportamiento rígidos que determinan el tipo de relación de los miembros de la pareja y dejan pocas puertas abiertas a los intentos de renovación, "weil Ehe eingehen schon heißt, in ihre Form eingehen" (II, 203).

Tras este ajuste de cuentas con su pasado y la conclusión de que una unión así lleva implícita una limitación de las posibilidades del individuo, la decisión de la protagonista del relato de romper los viejos vínculos parece definitiva. Pero ésta no es la primera vez que Charlotte había sentido deseos de dar un nuevo giro a su vida; con frecuencia se había cuestionado ya anteriormente la autenticidad de lo que ella misma denominaba "ihre gute Ehe" (II, 207), pero siempre en secreto, sin que él, su marido, llegara a intuirlo siquiera y, sobre todo, sin haber sido capaz de imaginar una solución o de proponer una alternativa. En esta ocasión, sin embargo, será distinto: empezaría a ser válido lo que ella pensaba y no lo que se esperaba que pensase, ya no volvería a ser el objeto a medir, sino que pasaría a ser ella misma la medida de las

cosas: "Sie wäre nicht mehr die Erwählte und nie mehr konnte sie in dieser Sprache gewählt werden." (II, 205).

Sus esperanzas se dirigen a esa nueva relación con Mara fuera de las convenciones del matrimonio en la que todo sería diferente. Pero para que la renovación que está buscando tenga lugar, Charlotte sabe que ha de cumplirse primero una condición: la destrucción de todo aquello que forma parte de su vida anterior: "Nein, erst wenn sie alles hinter sich würfe, alles verbrennte hinter sich, konnte sie eintreten bei sich selber." (II, 208). La primera manifestación a este respecto en el relato, surgida de la iniciativa propia de la narradora y no de Mara, como en la escena anterior de la destrucción de la vajilla y demás objetos de la vivienda, la encontramos en el momento en que la primera comienza a pensar en Franz, su marido, "wie einen Toten" (II, 202) y en su afirmación posterior de que no sólo él sino todos los hombres que ha habido en su vida están muertos para ella, muertos y encerrados en una habitación que permanecerá cerrada para siempre y a la que nadie más que ella, ni siquiera Mara, tendrá acceso: "Mara würde nicht erfahren, nie erfahren dürfen, was ein Zimmer mit Toten war und unter welchem Zeichen sie getötet worden waren." (II, 212).

A pesar de este paso hacia delante que permitirá la nueva relación entre ambas mujeres, ésta no llega a buen término, pues en ella se reproduce la misma distribución de roles masculino y femenino que en el matrimonio. Charlotte convierte a Mara en su criatura, la observa con una mirada masculina, busca en ella la realización de sus propias ideas, la convierte en objeto de su saber (cfr. II, 209). Se reproduce, en suma, la imagen de la mujer sometida al hombre, ahora desde la posición que adopta Charlotte, la que los hombres han adoptado siempre frente a ella. Adopta su forma de hablar, su forma de mirar y, en general, su forma de comportarse ante las mujeres: "Charlotte packte Mara an den Handgelenken. Sie hatte sie jetzt da, wo sie sie hatte haben wollen. Sie schätzte ihre Beute ab, und die war brauchbar, war gut." (II, 211). Por primera vez tiene ante sí la posibilidad de sentirse fuerte en una relación y encontrar una salida a su sometimiento ejerciendo ella el poder. Por eso espera el momento del "Schichtwechsel" (II, 211) para poder asumir definitivamente el papel del hombre. El siguiente párrafo refleja perfectamente la distribución de roles que Charlotte conoce por propia experiencia y que ahora desearía invertir:

Mara würde sie sich unterwerfen können, sie lenken und schieben können. Sie würde jemand haben, der zitterte vor ihrem Konzert, der eine warme Jacke bereit hielt, wenn sie aus dem Saal kam und schwitzte, jemand, dem es nur wichtig war, teilzunehmen an ihrem Leben, und für den sie das Maß aller Dinge war, jemand, dem es wichtiger war, ihre Wäsche in Ordnung zu halten, ihr das Bett aufzuschlagen, als einen anderen Ehrgeiz zu befriedigen - jemand vor allem, dem es wichtiger war, mit ihren Gedanken zu denken, als einen eigenen Gedanken zu haben. (II, 201).

Mara constituye, en definitiva, el reflejo de sí misma, su propia imagen antes del 'cambio de turno', una imagen a la que por fin se ha enfrentado y que ahora, por tanto, es capaz de rechazar. El final del relato parece indicar que la relación entre estas dos mujeres ha fracasado antes incluso de comenzar: "Als sie beide im Schlafzimmer waren, wußte Charlotte, daß es zu spät war zu allem" (II, 213). La causa del fracaso habría que buscarla, según Ricarda Schmidt, en la incapacidad de Charlotte de liberarse del sometimiento masculino, de emanciparse, pues ésto sólo es capaz de conseguirlo asumiendo el papel del hombre y erigiéndose en dominadora de la relación: "Denn die Befreiung liegt für Charlotte in der Auslagerung ihres weiblichen, als negativ empfundenen Ichs in eine andere Person; dieses

negative Selbst kann sie jedoch nicht lieben."⁸⁷ La iniciativa de Charlotte de romper con los modelos de comportamiento de su vida anterior e intentar una nueva relación amorosa libre de ataduras y no sometida a las normas y convenciones sociales, se queda en un intento y no llegará a hacerse realidad, a diferencia de lo que ocurre en el relato de Verena Stefan en el que la protagonista-narradora sí llega a dar el paso y a iniciar una relación con otra mujer. Para Ricarda Schmidt este hecho está relacionado de nuevo con el movimiento feminista y el momento histórico, anterior y posterior a dicho movimiento, desde el cual escriben una y otra autora: "Denn in der Frauenbewegung lernten Frauen, in anderen Frauen nicht mehr nur ein Spiegelbild der persönlichen Schwäche zu sehen, sondern eine wie wir durch geschlechtsspezifische Herrschaft geformte Frau, die sich aus alten Weiblichkeitsmustern löst."⁸⁸

El hecho de que no llegue siquiera a comenzar la relación entre las dos mujeres es interpretado de manera distinta por Karen Achberger⁸⁹, quien considera que la

⁸⁷Ricarda Schmidt, op. cit., pág. 128.

⁸⁸Ibid., págs. 129-130.

⁸⁹Karen Achberger, "Bachmann und die Bibel. 'Ein Schritt nach Gomorrha' als weibliche Schöpfungsgeschichte", en Hans Höller (Ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann. Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks, Wien / München, Löcker, 1982, pág. 103.

figura de Mara es un producto de la fantasía de Charlotte, su criatura, su idea. Sería una parte de sí misma que sólo existe en su relación con ella. Charlotte habría creado a Mara a su imagen para poder reconocer su propia situación. Esto es lo que en definitiva habría conseguido y por lo que existe, en opinión de Karen Achberger, un atisbo de esperanza, un indicio de que la situación para Charlotte ya nunca podrá ser igual. Este indicio lo encontramos en efecto en el relato en el siguiente párrafo: "Sie rauchte und dachte, daß diese Nacht kein Ende nehmen werde, daß diese Nacht ja erst im Anfang war und womöglich ohne Ende." (II, 193). La presencia de Mara y lo que ella representa continuará en el futuro haciendo efecto sobre Charlotte que ha conseguido ver claro en su pasado y lo ha rechazado. Ha cerrado una etapa de su vida y no permitirá que vuelva a restablecerse el viejo orden.

De forma similar ha interpretado Sigrid Weigel este relato incidiendo, además, en la importancia del mismo en el conjunto de la obra narrativa de Bachmann donde, como quedó reflejado en el primer capítulo del presente trabajo, ocupa el lugar desde el cual se inicia el proceso de constitución de una perspectiva narrativa femenina. Así se puede leer también "Ein Schritt nach Gomorrha", en opinión de esta crítica, es decir, como el

primer paso de la protagonista hacia la constitución de un 'Yo' femenino. Charlotte será capaz de desarrollar su nueva relación consigo misma sólo después de haber experimentado su relación con otra mujer, con Mara, en la cual verá reflejada su propia imagen, la imagen de la mujer "so wie sie heute ist: deformiert, geschwätzig dahinredend"⁹⁰.

Estas tres interpretaciones del relato de Bachmann no son, en mi opinión, contradictorias o excluyentes. Si tenemos en cuenta, como mencionamos anteriormente, que la acción del relato transcurre en dos escenarios, exterior e interior, éste nos ofrece también al menos dos niveles distintos de interpretación o análisis que, por otra parte, pueden ser complementarios. De este modo consideramos acertada la interpretación de Ricarda Schmidt que centra su análisis en el primero de los escenarios, es decir, en el intento de dos mujeres de iniciar una relación de pareja diferente a las relaciones convencionales hombre-mujer, y estamos de acuerdo con su conclusión en cuanto a los motivos por los que Bachmann deja abierto el final del relato. Los análisis de Karen Achberger y Sigrid Weigel, por otra

⁹⁰Sigrid Weigel, "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang" en Text und Kritik, op. cit. pág. 74.

parte, inciden más en el nivel interpretativo correspondiente al escenario interior, es decir, a la relación de la mujer consigo misma. Las conclusiones a las que ambas llegan se pueden reunir en una sola: Charlotte consigue, al enfrentarse por primera vez ante sí misma, ver lo que ha sido su vida, sobre todo en relación a los hombres, y da el primer paso hacia el cambio definitivo. Este se basa, fundamentalmente, en su rechazo consciente al sometimiento que hasta entonces ha soportado y en su firme decisión de ser ella quien, a partir de ese momento, decida por sí misma su destino.

Podemos así afirmar con Sigrid Weigel que este relato es el inicio en la obra de Ingeborg Bachmann de su nueva forma de escritura centrada de aquí en adelante exclusivamente en una perspectiva narrativa femenina. "Ein Schritt nach Gomorrha" contiene además una crítica directa y rotunda a la concepción vigente de las relaciones hombre-mujer manifestada expresamente en el deseo final de Charlotte: "Das Reich erhoffen. Nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber" (II, 212), es decir, un mundo sin ideas prefijadas, sin asignación de papeles, libre, en definitiva, de las normas y convenciones de la sociedad patriarcal.

Fuera de este orden patriarcal dominante se sitúa Undine, la protagonista del relato que cierra la colección Das dreißigste Jahr. "Undine geht" es un monólogo en forma de discurso dirigido a los seres humanos con nombre Hans: "Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! / Ihr Ungeheuer mit Namen Hans! (II, 253). El nombre de Hans se utiliza aquí como 'Gattungsname' y es el portador de una ideología basada en el orden patriarcal.

El material de Undine se encuentra representado en la literatura desde mediados de siglo XVI, en los escritos de Paracelso sobre las ninfas, y ha sido un tema tratado después con frecuencia, sobre todo en el Romanticismo, por autores como Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann y, posteriormente, por Hans Christian Andersen, Gerhard Hauptmann y J. Giraudoux. La versión más popular, sin embargo, corresponde al relato "Undine" de F. de la Motte Fouqué de 1811. Undine es una ninfa, un espíritu del agua, que puede adoptar forma humana pero que sólo llegará a poseer el alma, con la que será capaz de sentir y sufrir como los seres humanos, a través de la unión con uno de ellos. Volverá a perder el alma cuando su esposo la devuelva al agua.

El relato de Bachmann representa un cambio importante con respecto a la tradición anterior: por

primera vez es la voz de la propia Undine la que oímos, es ella quien narra su historia desde su propia perspectiva y no, como hasta ahora, desde la perspectiva de los hombres. "Undine geht" representa, pues, en palabras de Christa Gürtler,⁹¹ "die Aneignung eines Märchenstoffes beziehungsweise einer Weiblichkeitsimagination (beinahe schon eines Weiblichkeitsmythos) aus weiblicher Sicht und gleichzeitig eine Absage". Bachmann niega, en efecto, la figura mítica tradicional, "eine jener Weiblichkeitsimagination in der Kunst, die mit der realen Geschichte der Frau wenig gemein hat"⁹², para reescribir la historia de Undine contada por ella misma. Su monólogo es una despedida del mundo de los hombres:

Aber laßt mich genau sein, Ihr Ungeheuer, und euch jetzt einmal verächtlich machen, denn ich werde nicht wiederkommen, euren Winken nicht mehr folgen, keiner Einladung zu einem Glas Wein, zu einer Reise, zu einem Theaterbesuch. Ich werde nie wiederkommen, nie wieder Ja sagen und Du und Ja. All diese Worte wird es nicht mehr geben, und ich sage euch vielleicht, warum. (II, 253-254).

⁹¹Christa Gürtler, Schreiben Frauen anders?. Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth, Stuttgart, Akademischer Verlag, 1985, pág. 352.

⁹²Ibid. pág. 352.

La despedida de Undine es, asimismo, un rechazo definitivo a la imagen que los hombres han construido de ella, una imagen que la presenta como una maestra en el arte de la seducción y, por tanto, una gran amenaza para éstos, que desean y temen a la vez morir por un beso suyo. En "Undine geht", sin embargo, los hombres no mueren, sino que sacrifican a Undine. La denuncia o queja del personaje de Ingeborg Bachmann se dirige en general al orden patriarcal dominante, cuyas leyes no sólo son las que establecen lo que es útil y razonable y las que rigen "Grenzen und Politik und Zeitungen und Banken und Börse und Handel" (II, 257), sino que, además, son las que determinan los respectivos papeles que la mujer ha de representar dentro del conjunto de la sociedad:

Ihr Ungeheuer mit euren Redensarten, die ihr die Redensarten der Frauen sucht, damit euch nichts fehlt, damit die Welt rund ist. Die ihr die Frauen zu euren Geliebten macht, Eintagsfrauen, Wochenendfrauen, Lebenslangfrauen und euch zu ihren Männern machen laßt. [...] Ihr mit eurer Eifersucht auf eure Frauen, mit eurer hochmütigen Nachsicht und eurer Tyrannei, euren Schutzsuchen bei euren Frauen, ihr mit euren Wirtschaftsgeld [...] Das hat mich zum Staunen gebracht, daß ihr euren Frauen Geld gebt zum Einkaufen und für die Kleider und für die Sommerreise, da ladet ihr sie ein (ladet sie ein, zahlt, es versteht sich). Ihr kauft und

laßt euch kaufen. Über euch muß ich lachen und staunen, Hans, Hans, über euch kleine Studenten und brave Arbeiter, die ihr euch Frauen nehmt zum Mitarbeiten [...] Ja, dazu nehmt ihr euch die Frauen auch, damit ihr die Zukunft erhärtet, damit sie Kinder kriegen, da werdet ihr mild, wenn sie furchtsam und glücklich herumgehen mit den Kindern in ihrem Leib. Oder ihr verbietet eure Frauen, Kinder zu haben,... (II, 255-256).

Este extenso párrafo pone de manifiesto, según observa Christa Gürtler, las contradicciones que caracterizan el pensamiento patriarcal sobre la mujer: "Der Unterordnung und Funktionalisierung der Frau im gesellschaftlichen Zusammenhang steht der Traum von der 'anderen' Frau gegenüber, für deren Entfaltung in der gesellschaftlichen Praxis aber kein Raum bleibt."⁹³ Undine no oculta, por ejemplo, su rechazo frente a la institución del matrimonio que consiste para ella en un simple intercambio comercial con el que obtener un status aceptado dentro de la sociedad. La crítica de Bachmann a la institución matrimonial, por las limitaciones y renunciaciones que ésta implica para la mujer, aparece en casi todos los relatos de la colección, bien sea de forma marginal, como en "Ein Wildermuth", "Unter Mördern und Irren" y "Alles", bien como tema central,

⁹³Ibid. pág. 362.

como es el caso del último de los relatos comentados, "Ein Schritt nach Gomorrha". Esta temática no es, por otra parte, exclusiva de Das dreißigste Jahr, sino que, como veremos en el siguiente capítulo, es una de las constantes de los relatos de la colección Simultan así como de gran parte del ciclo "Todesarten". Las manifestaciones de la autora en una de las últimas entrevistas recogidas en el libro editado por Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, y pertenecientes a la película rodada en Italia en 1973, "Ingeborg Bachmann in ihrem erstgeborenen Land", dejan constancia de su opinión con respecto a las consecuencias de la unión legalizada para la mujer de hoy: "Die Ehe ist eine unmögliche Institution. Sie ist unmöglich für eine Frau, die arbeitet und die denkt und selber etwas will." (GuI, 144). Su crítica no se dirige, sin embargo, exclusivamente hacia este tipo de relación institucionalizada, sino, en general a las relaciones hombre-mujer a las que Bachmann aplica el término 'fascismo': "Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau" (GuI, 144).

La denuncia de Undine también se dirige, en general, al esquema que rige las relaciones hombre-mujer

caracterizadas por el dominio, la sumisión, los celos y el concepto de propiedad. Este esquema incluye asimismo el sueño de los hombres con la imagen de la mujer-Undine con la que traicionarán a sus mujeres:

Hast du nicht gesagt: Es ist die Hölle, und warum ich bei ihr bleibe, das wird keiner verstehen. Hast du nicht gesagt: Meine Frau, ja, sie ist ein wunderbarer Mensch, ja, sie braucht mich, wüßte nicht, wie ohne mich leben - [...] Und hast du nicht gelacht und im Übermut gesagt: Niemals schwer nehmen...(II, 255).

A pesar de los reproches que Undine dirige a los hombres, su discurso es, a la vez, el relato de una historia de amor que permanece confusa en su memoria; permanece confusa porque constituye, en realidad, una historia fragmentada, un amor que, con la distancia que el tiempo proporciona, sólo se manifiesta como tal en determinados momentos: "Wenn ihr allein wart, ganz allein, und wenn eure Gedanken nichts Nützliches dachten, nichts Brauchbares" (II, 257). Estos son los momentos que permanecen en el recuerdo de Undine como los únicos en los que el amor era posible, pues ambos, el 'Yo' femenino del relato y ese 'ihr' colectivo al que éste se dirige y que representa el mundo masculino, eran entonces de la misma naturaleza: "Wir liebten einander. Wir waren vom gleichen Geist" (II, 258). Pero este amor se revela como algo opuesto al orden existente cuyos

representantes lo han excluido de él y lo han aniquilado. A ellos se dirige Undine consciente de que una y otra vez se dejan tentar por el amor, "Doch vergeßt nicht, daß ihr mich gerufen habt in die Welt, daß euch geträumt hat von mir" (II, 260), para convertirlo en su víctima, "Verräter" (II, 259). Los hombres la han traicionado siempre que su modo de vida no les agradaba o les irritaba y la han excluido de su mundo. Ellos, entonces, retornaban a la seguridad de su orden: "Vor euren großen großen Instanzen wart ihr so tapfer, mich zu bereuen und all das zu befestigen, was in euch unsicher geworden war. Ihr wart in Sicherheit. Ihr habt die Altäre rasch aufgerichtet und mich zum Opfer gebracht." (II, 260).

Así pues, Undine decide irse, regresar al agua, donde vive, y mantener su soledad para protegerse. No hay un lugar para ella en este mundo si no es capaz de adaptarse a sus normas, las normas de una sociedad patriarcal en la que "sie zur 'Menschenfrau' funktionalisiert würde"⁹⁴. Este modelo de sociedad no permite el amor que Undine exige; no es posible integrar en ella la utopía de un amor absoluto. Tampoco a Jennifer, la protagonista del Hörspiel Der gute Gott von

⁹⁴Ibid. pág. 367.

Manhattan, se le ha permitido vivir su amor por traspasar éste la frontera del orden establecido. Ella es, por tanto, alcanzada por la bomba mientras que Jan se salva en el último instante, pues "Er war rückfällig geworden, und die Ordnung streckte einen Augenblick lang die Arme nach ihm aus. Er war normal, gesund und rechtschaffen wie ein Mann, der vor dem Abendessen ein Glas in Ruhe trinkt" (I, 327). En esta obra de 1958 aparece por primera vez en Bachmann el concepto del amor como algo opuesto al orden existente, como un estado excepcional que se sitúa fuera de las coordenadas espacio-temporales de la existencia social. Jan y Jennifer han de enfrentarse al 'buen dios', representante de un orden social en el que el amor como estado excepcional ha de ser perseguido y destruído. Sin embargo, el desenlace de la historia marca ya una diferencia de género desde el momento en que sólo Jennifer es víctima del atentado, mientras que Jan consigue sobrevivir. Esta diferencia se pone de manifiesto también en la denuncia de Undine así como en el ciclo "Todesarten", especialmente en Malina y Der Fall Franza, en donde "das Hinundherwechseln zwischen dem Zustand der Liebe als Entgrenzung und der

Rückversicherung in der bürgerlichen Ordnung, gelingt den Frauenfiguren nicht in gleichem Maße."⁹⁵

En "Undine geht" Bachmann consigue por primera vez descifrar, en opinión de Christa Gürtler⁹⁶, la imagen de Undine transmitida por la tradición, en tanto que, desde la perspectiva de un 'Yo' femenino, esclarece lo que a los hombres les resulta misterioso y amenazante de este personaje mítico:

Wenn euch nichts mehr half, dann half die Schmähung.
Dann wußtet ihr plötzlich, was euch an mir verdächtig war, Wasser und Schleier und was sich nicht festlegen läßt. Dann war ich plötzlich eine Gefahr, die ihr noch rechtzeitig erkanntet, und verwünscht war ich und bereut war alles im Handumdrehen. (II, 259).

Undine decide irse en lugar de convertirse en la imagen tradicional en la que ésta aparece como un ser de la naturaleza que adquiere alma a través de la unión con un hombre. Ella ha experimentado ya esta relación con Hans, nombre que asigna a todos los hombres que ha conocido, enfrentándose una y otra vez a los deseos divididos de éste. Él, Hans, es deformable; ella, Undine, radical en su amor y no deformable. Representa,

⁹⁵Sigrid Weigel, Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen, Dülmen-Hiddingsel, tende, 1987, pág. 226.

⁹⁶Christa Gürtler, Schreiben Frauen anders?, op. cit. pág. 353.

pues, el amor absoluto, la utopía de otra vida en el amor, incompatible con el mundo real de Hans. Ingeborg Bachmann reinterpreta así el mito de Undine transformándolo en un ser utópico cuya existencia transcurre fuera del sistema patriarcal dominante. Su relato da comienzo justo antes del final del relato tradicional, antes de la vuelta definitiva de Undine al agua, con el fin de dar a ésta la oportunidad de expresar su rechazo categórico ante las normas y convenciones de una sociedad a la que no está dispuesta a adaptarse.

El final del relato, y, por tanto, del discurso de Undine, en donde ésta desea antes de irse "noch einmal Gutes nachsagen" (II, 260), podría interpretarse como la esperanza en un cambio futuro en las estructuras sociales, y su llamada final, "Komm. Nur einmal./ Komm" (II, 263), como la necesidad de dirigirse hacia ese objetivo utópico "der Harmonisierung des Verstandesbereiches, innerhalb dessen es die Männergesellschaft sehr weit gebracht hat, mit dem Gefühlsbereich, dem in der patriarchalisch organisierten Gesellschaft nur wenig Raum zugestanden wird."⁹⁷

⁹⁷Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, op. cit. pág. 127.

Los deseos de Undine, sus esperanzas en una sociedad diferente, serán también los deseos y esperanzas de otras mujeres en la obra narrativa posterior de Ingeborg Bachmann. La diferencia entre Undine y los personajes femeninos del ciclo "Todesarten" radica en que la existencia de Undine es una existencia utópica que se sitúa fuera del orden patriarcal dominante, mientras que la existencia de las mujeres protagonistas de las novelas y relatos que componen dicho ciclo narrativo es real. Undine puede irse; las protagonistas de "Todesarten" sufrirán, sin embargo, los distintos 'modos de muerte' como consecuencia de vivir dentro del sistema patriarcal.

III. ESTRATEGIAS DE SUBVERSIÓN CONTRA LOS "TODESARTEN"

De las tres novelas que habrían de componer el ciclo "Todesarten" Bachmann sólo llegó a completar una, Malina, publicada en 1971 aún en vida de la autora. Las otras dos novelas proyectadas, Der Fall Franza y Requien für Fanny Goldmann, quedaron incompletas y fueron publicadas póstumamente en la edición de las Obras Completas de la autora. En el primer capítulo de este trabajo se mencionan ya algunos aspectos relacionados con la recepción de la novela Malina. La mayor parte de la crítica reaccionó con irritación y rechazo ante la aparición de esta novela de Ingeborg Bachmann que supone su regreso tras diez años de silencio desde la publicación en 1961 de su libro de relatos Das dreißigste Jahr, un rechazo que, en opinión de Kurt Bartsch⁹⁸, procede de las estrategias desconcertantes que la autora utiliza conscientemente. Otro de los factores que en opinión de este crítico influye en la recepción

⁹⁸Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, op. cit. pág. 135.

negativa de Malina, mencionado asimismo en el capítulo ya citado de este trabajo, está relacionado con la situación histórico-literaria de la RFA a principios de los años setenta en la que se consideraba obsoleto un libro que, como éste, estaba dominado según la crítica del momento por una subjetividad emocional. Esto contradice sin lugar a dudas las intenciones de Ingeborg Bachmann que en sus Frankfurter Vorlesungen expresa claramente su convicción de que la creación literaria no puede tener lugar fuera de la situación histórica así como que la posición de partida de todo escritor está necesariamente determinada por la situación de la época (cfr. IV, 196). Estas y otras manifestaciones de la autora con respecto a su concepción de la literatura deberían haber servido de advertencia a los críticos de la época antes de descalificar su novela como el producto de una pura subjetividad. Ingeborg Bachmann, al igual que anteriormente otros autores por los que ella se interesó especialmente, analiza las causas históricas y sociales que están detrás de determinadas vivencias individuales. Lo que Bachmann pretende representar en el ciclo "Todesarten" queda explicado en el prólogo a Der Fall Franza:

Ja, ich behaupte und werde nur versuchen, einen ersten Beweis zu erbringen, daß noch heute sehr viele Menschen

nicht sterben, sondern ermordert werden. [...] Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren - dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor den Bestialitäten erzittern. Aber die Verbrechen sind darum nicht geringer geworden, sie verlangen nur ein größeres Raffinement, einen anderen Grad von Intelligenz, und sie sind schrecklich. (III, 342).

Los personajes femeninos de los textos que componen el ciclo "Todesarten" son llevados a la destrucción. De forma sistemática se intentará extinguir su voluntad de vivir y se conseguirá acercar a estas mujeres a la autodestrucción. La narradora de Malina observa cómo y porqué se llega a esta situación:

In meiner Umgebung, und auch fern von meiner Umgebung, habe ich bemerkt, daß alle abwarten, sie tun nichts weiter, tun nichts Besonderes, sie drücken den anderen die Schlafmittel in die Hand, das Rasiermesser, sie sorgen dafür, daß man kopflos an einem Felsenweg spazierengeht, daß man in einen fahrenden Zug betrunken die Tür aufmacht oder daß sich einfach eine Krankheit einstellt. Wenn man lange genug wartet, kommt ein Zusammenbruch, es kommt ein langes oder ein kurzes Ende. (III, 222-223).

Los crímenes cometidos no están caracterizados por una violencia externa, sino que son el resultado de diversas formas de comportamiento que ningún código

civil tipifica como delito. En Malina Bachmann encuentra una forma compleja y diferente de tratar la problemática de la identidad femenina. El texto plantea la dificultad, la casi imposibilidad que supone para la mujer encontrar un lugar en la realidad existente y en los modelos narrativos convencionales. Presenta los obstáculos y destrucciones del 'Yo' femenino tanto en la vida como en la literatura. ~~es una~~ novela que sitúa a ese 'Yo' en el centro. Sin embargo, esta escritura a través de una narradora no proporciona una perspectiva unitaria. El 'Yo' femenino no es el personaje principal que da título al libro y tampoco constituye un personaje cerrado de la acción narrativa. El personaje que da título a la novela es masculino y, en el marco del argumento, uno de los tres protagonistas principales sobre los que trata la obra: Yo y su relación con dos hombres, Ivan, su amante, y Malina, su compañero de piso.

La comprensión de la novela se enfrentó con el obstáculo de la concentración en el significado de esta triple constelación. La cuestión de si la lectura habría de basarse en la historia de un triángulo amoroso o en un conflicto personal interno ha ocupado la atención de la crítica de tal modo que la novela fue en gran parte erróneamente interpretada. Ellen Summerfield ha ofrecido

en su interpretación Die Auflösung der Figur in dem Roman Malina⁹⁹ una aclaración que concuerda con las manifestaciones de la autora. Esta crítica introdujo la categoría de la "aufgelöste Figur" mostrando que la historia triangular y el enfrentamiento del 'Yo' femenino con Ivan y Malina como partes de su personalidad, representan distintos niveles interpretativos del mismo conflicto. La relación entre Malina y la narradora ha sido, en efecto, caracterizada por Bachmann como dos partes de una misma persona y como expresión del problema narrativo fundamental de una escritora:

Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben -schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Person aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht, warum ich so oft das männliche Ich nehmen mußte. Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen... (GuI, 99-100).

⁹⁹Ellen Summerfield, Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman Malina, Bonn, Bouvier, 1976.

El tema de los modos de muerte no hace referencia pues a Malina sino a Ich, al 'Yo' femenino de la novela, como se desprende claramente del final: Malina sobrevive mientras que Ich desaparece por una grieta en la pared. Poco antes la frase pronunciada por la narradora, "Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina" (III, 335), resume la historia de los tres personajes, una historia que ofrece diferentes posibilidades de interpretación. El comienzo de la novela puede llevar ya al lector a la confusión desde el momento en que con la presentación de los personajes y las reflexiones sobre las unidades de tiempo y lugar, que serán tratadas después en este trabajo, éste reconoce en el texto las características del drama. Por otra parte, algunas secuencias que podrían ser leídas desde un punto de vista realista y hacer esperar al lector una historia de un triángulo amoroso, hacen olvidar que lo que aquí se narra es un proceso dramático que tiene lugar en los escenarios interiores, en donde, según dice Bachmann en el prólogo a Der Fall Franza, tienen lugar todos los dramas. El final sorprende también al lector: de forma brusca cambia en la última frase, "Es war Mord" (III, 337), no sólo el tiempo narrativo (excluyendo el texto de la leyenda de la princesa de Kagran todo el texto está narrado en presente), sino también la voz narradora

pasando de un 'Yo' a un narrador ajeno y autorial. La protagonista, que determina en todo momento la perspectiva narrativa, desaparece al final tras la pared y no puede terminar de contar la historia. La evidencia de que al final de la novela se ha producido un crimen puede hacer pensar en un texto perteneciente al género policiaco, pero en Malina los hechos no tienen una repercusión hacia el exterior: "Kein Alarm, keine Sirenen. Es kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei." (III, 337). La novela, además, ofrece otras posibilidades de interpretación, motivo también de desconcierto y confusión en la crítica del momento. Para unos se trataba de la historia de un triángulo amoroso, para otros era claramente una novela autobiográfica. Psicodrama, "Künstlerroman" y sátira social son otras de las posibilidades que la crítica barajó en sus reseñas: Elke Atzler resume así lo más significativo de la recepción crítica de la novela de Bachmann. Esta se caracteriza fundamentalmente:

- a) durch mangelnde Sachlichkeit,
- b) durch vulgär-biographische bzw. vulgär-soziologische Interpretationen,
- c) durch einander widersprechende Fabeldeutungen,
- d) durch mangelnde Kohärenz zwischen stilistischer Analyse und inhaltlicher Fabelbestimmung,

e) durch Unterschätzung der ästhetischen Qualität und Eigenart Malinas,

f) durch Nichtbeachtung der gesellschaftskritischen Tendenzen, der Zeitrepräsentanz,

g) durch die Nichtzurkenntnisnahme des 'weiblichen Diskurses', der für den Roman konstitutiv ist.¹⁰⁰

El título de uno de los fragmentos, Der Fall Franza, puede hacernos pensar también en el género policíaco, así como el comienzo del mismo, que gira en torno a la sospecha y pruebas de una muerte psíquica: "Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet." (III, 344). Quien nos informa de este hecho al principio de la novela es Martin, el hermano menor de Franza, a través de quien averiguamos la situación límite en la que ésta se encuentra. Pero el contenido de la novela lo anticipa ya la autora en el prólogo: Franza, gravemente enferma se encontrará con su hermano y ambos emprenderán un largo viaje que culminará con la muerte del personaje femenino. Der Fall Franza no narra, sin embargo, sólo "eine Reise durch eine Krankheit", como indica Bachmann; "Todesarten, unter die fallen auch die Verbrechen. Das ist ein Buch über ein Verbrechen."

¹⁰⁰Elke Atzler, "Ingeborg Bachmanns Roman Malina im Spiegel der literarischen Kritik", en: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 3, 1983, pág. 167.

(III, 341). Requiem für Fanny Goldmann, título de la otra novela incompleta de esta trilogía, narra asimismo la destrucción paulatina de una mujer que tiene lugar "innerhalb des Erlaubten und der Sitten" (III, 342). Martin, que también aparece en este texto, es quien reconoce en primer lugar al criminal, "ein gerissener kleiner Verbrecher, von einer Skrupellosigkeit, die sich noch die Skrupel der erstrebten Gesellschaft einverleibt, alle ihre Dogmen akzeptiert, und zwar ihre besten..." (III, 496). Fanny, sin embargo, al igual que las protagonistas femeninas de Malina y Der Fall Franza, tardará en reconocer lo que ocurre, en descubrir "wer dieser Feind war, mit welchen Mitteln er vorging und was er vorhatte." (III, 506).

En todo el ciclo "Todesarten" se representan las condiciones sociales de una época histórica caracterizada por la violencia que abarca tanto la sociedad actual como el pasado histórico e intenta reconstruir lo que Hans Höller denomina el crimen definitivo: el asesinato del 'Yo' femenino considerado como "Urverbrechen"¹⁰¹. Así lo expresa también una de las protagonistas del ciclo, Franza, cuando afirma: "Die

¹⁰¹Hans Höller, Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus, op. cit., pág. 231.

ganze Schande kommt in mir zusammen, weil sie sonst niemand spürt." (III, 436). Para ella el intento de destrucción de una figura femenina histórica, la reina Hatschepsut, en los muros de un templo egipcio "ist nicht Stein und nicht Geschichte, sondern als wär kein Tag vergangen" (III, 437). Franza vive este hecho como "Wiederholung" y "Stellvertretung" (III, 467). Del mismo modo la estructura de la secuencia de sueños en el capítulo central de Malina obedece a esta muestra: en ellos Bachmann traspasa la experiencia individual de Ich para representar toda la violencia y destrucción sufrida por las mujeres a lo largo de la historia en la sociedad patriarcal, representada en la novela por la figura del padre, símbolo de autoridad y poder. Ingeborg Bachmann ofrece en "Todesarten" un reflejo de la sociedad actual tratando de poner de manifiesto las paradojas y lo absurdo de las normas vigentes. Al igual que la narradora de Malina, Bachmann está convencida de que lo que en nuestra sociedad denominamos paz es en realidad la guerra y afirma: "Der Krieg, der wirkliche Krieg, ist nur die Explosion dieses Krieges, der der Frieden ist." (GuI, 70). La experiencia del fascismo no constituye para Bachmann un hecho histórico que pertenece ya al pasado, sino que por el contrario la autora insiste en toda su obra, tanto poética como narrativa, en el hecho

de que los fascistas aún siguen entre nosotros. En Der Fall Franza y en el segundo capítulo de Malina describe cómo esta actitud determina en la sociedad actual las relaciones entre las personas y, especialmente, las relaciones entre hombres y mujeres. En "Todesarten" Ingeborg Bachmann muestra las consecuencias de este modelo de sociedad para la mujer, los tipos de muerte que ésta sufre en el patriarcado, pues, como observa Christa Gürtler, "Die Subjekt-Werdung der Frau beziehungsweise ihre Verhinderungen wird für Ingeborg Bachmann zum Maßstab für den Zustand einer Gesellschaft."¹⁰² Bachmann se identifica con la historia de la mujer en la sociedad patriarcal, con su sufrimiento y opresión e intenta reflejar esto en su obra. En su ensayo "Die zumutbare Wahrheit" Christa Wolf ha caracterizado así el concepto de Bachmann sobre la escritura:

Ingeborg Bachmann, sehr bewußt der Tradition, in der sie steht, des Problemkreises, aus dem sie schöpfen kann und an den sie gebunden ist, ist von ihrer Erfahrung so glaubhaft, so ursprünglich und auf eigene Weise betroffen, daß der Eindruck des Epigonalen nicht aufkommen kann. Sie spielt nicht mit der Verzweiflung, Bedrohtheit und Verstörung: Sie ist verzweifelt, ist

¹⁰²Christa Gürtler, Schreiben Frauen anders?. Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth, op. cit., pág. 102.

bedroht und verstört und wünscht daher wirklich , gerettet zu werden.¹⁰³

Ingeborg Bachmann, al igual que muchos otros autores contemporáneos, intenta a través de su obra rescatar del silencio gran parte de las experiencias históricas traumáticas de nuestro siglo, dar nombre a determinados miedos y sufrimientos para poder ampliar de este modo la capacidad de comprensión de los seres humanos. En "Todesarten" intenta superar el silencio al que la mujer ha estado sometida a lo largo de la historia del dominio patriarcal. Las protagonistas de los textos que componen el ciclo han experimentado esta pérdida de voz que las ha conducido necesariamente a una pérdida de identidad e intentan, tras reconocer su propia situación, superar el silencio en el que se han visto sumidas y recuperar la propia identidad.

Los dos textos que se pueden considerar como fundamentales para entender lo que la autora ha querido representar en este ciclo, Malina y Der Fall Franza, presentan multitud de semejanzas tanto en lo que respecta a la construcción de los capítulos como al conjunto de los personajes. Ambas novelas están

¹⁰³Christa Wolf, "Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann", op.cit., pág. 94.

estructuradas en tres capítulos que se corresponden entre sí. Así el primer capítulo de Der Fall Franza, "Heimkehr nach Galizien", se corresponde con el primer capítulo de Malina, la llegada al "Ungargassenland" que, como Galizien, supone para el 'Yo' femenino un lugar de salvación. Ambos lugares "stehen für eine begrenzte Welt, die eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt, vertraut ist und ein Stück Heimat bedeutet."¹⁰⁴ El segundo capítulo de Der Fall Franza, "Jordanische Zeit", se corresponde con el capítulo de los sueños de Malina, "Der dritte Mann", puesto que también Franza, al igual que el 'Yo' femenino de Malina, será perseguida y torturada en sueños por la figura del padre, al que reconocerá en muchos de ellos como Jordan, su marido. En ambos textos el sueño representa un modo de conocimiento que tiene como objetivo examinar las leyes de la destrucción. Tanto a Ich en Malina como a la protagonista de Der Fall Franza, se les muestra sobre el escenario del sueño, con terribles imágenes, el porqué de su destrucción y aniquilamiento. La época histórica que recorren estos sueños es la época del dominio patriarcal. Por otra parte, se relaciona en ambos capítulos en múltiples ocasiones la violencia ejercida sobre las mujeres con

¹⁰⁴Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988, pág. 16.

prácticas usuales durante la época del dominio nacionalsocialista. Bachmann se pregunta en todo el ciclo por el origen de ese comportamiento fascista, así como por los comienzos del sufrimiento originado por el fascismo. Los sueños contienen en palabras de la autora, "alles [...], was an Furchtbarkeit in dieser Zeit geschieht,..." (GuI, 70). El tercer capítulo de Der Fall Franza, "Die ägyptische Finsternis", y el de Malina, "Von letzten Dingen", están asimismo relacionados entre sí por la representación de la muerte de ambos personajes femeninos. No sólo en esta forma de perecer en los viejos muros de las estructuras dominantes del patriarcado se corresponden los dos capítulos finales de ambas novelas, sino también en la conexión de la temática de la muerte con la de la escritura.

También existe una correspondencia entre los personajes principales: Jordan/Ivan, Martin/Malina, Franza/Ich. Ingeborg Bachmann declaraba en una entrevista que todo el libro Malina tenía como objetivo "die Gewinnung dieser überlegenen Figur, also dieses Malina" (GuI, 95). Martin es en cierto sentido también un personaje superior; ambos sobreviven a los personajes femeninos, ambos se dedican o se quieren dedicar a la historia, ambos son realistas y superficiales. Jordan e Ivan, por otra parte, tienen en común tanto su

incapacidad de amar como su carácter dominante que se refleja sobremanera en su relación con las mujeres.

Entre Der Fall Franza y Requiem für Fanny Goldmann encontramos también un paralelismo en los personajes principales. Al igual que Franza representa frente a Martin el papel de madre, entre Fanny Goldmann y su novio Toni Marek se establece una relación en la que ella da y él recibe. Toni, el más joven de los dos, no sólo se apropia de los amigos y de las relaciones sociales de Fanny sino que explota en su primera novela su vida en común de la misma manera que Jordan utiliza a Franza para sus publicaciones científicas.

El conjunto de los personajes se entrecruza a lo largo de todo el ciclo. Jordan, por ejemplo, aparece en Malina, Malina y Martin aparecen en Requiem für Fanny Goldmann; algunos personajes secundarios, como los Altenwyl, pertenecientes a la alta sociedad vienesa, están presentes tanto en Malina como en Der Fall Franza y Jordan y Franza representan también un papel importante en el relato "Das Gebell" de la colección Simultan.

Bachmann ya había mencionado en 1956 su deseo de escribir algún día una novela para la cual según ella necesitaría otros diez años (cfr. GuI, 20). Sus

previsiones se confirmaron y tras una etapa de silencio desde la publicación en 1961 de su primer volumen de relatos, regresa en 1972 con la novela en la que se materializa su nueva forma de escritura concebida ya anteriormente y puesta en práctica en Das dreißigste Jahr. Sin embargo, Malina no fue el primero de los libros del ciclo que Bachmann escribió y en él no se muestra, según Sigrid Weigel¹⁰⁵, toda la dimensión de su nueva forma de escritura. Esta se podría resumir en opinión de Weigel en dos versos del poema "Keine Delikatessen" escrito en 1963 y que puede considerarse como una despedida de Bachmann de la poesía: "Ich vernachlässige nicht die Schrift, / sondern mich." (I, 173). Estos versos contienen el programa del ciclo "Todesarten": la preocupación por el 'Yo', por el sujeto femenino del discurso, por sus modos de muerte y por la función de la escritura. Malina fue escrita tras haberse originado la parte de Der Fall Franza que ha llegado hasta nosotros a través de las Obras Completas de Bachmann. La propia autora explica el porqué de la necesidad de escribir Malina como el comienzo del ciclo después de haber completado gran parte del mismo: "Ich habe lange Zeit nur den Anfang nicht gewußt, weil ich

¹⁰⁵Sigrid Weigel, "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang", op. cit., pág. 76.

die Person noch nicht hatte, eben diesen Malina, der durchgeht durch alle Bände." (GuI, 127). En Malina se origina además la problemática que Bachmann desarrolla en detalle a lo largo de la travesía de Franza por el desierto.

Tanto en Malina como en Der Fall Franza, Ingeborg Bachmann relaciona la búsqueda del 'Yo' con el problema de la representación y la narración, con el problema de la mujer escritora, de los viejos recuerdos que abarcan no sólo la historia de la propia vida ni un 'Yo' actual, sino toda una generación en la que la mujer escritora se ha perdido en las instituciones dominadas por el hombre. En sus Frankfurter Vorlesungen y en relación con la prosa de Bachmann, afirma Christa Wolf:

Ich behaupte, daß jede Frau, die sich in diesem Jahrhundert und in unserem Kulturkreis in die von männlichen Selbstverständnis geprägten Institutionen gewagt hat - die Literatur, die Ästhetik sind solche Institutionen -, den Selbstvernichtungswunsch kennenlernen mußte. In ihrem Roman Malina läßt Ingeborg Bachmann die Frau am Ende in der Wand verschwinden und den Mann, Malina, der ein Stück von ihr ist, gelassen aussprechen, was der Fall ist: Hier ist keine Frau. Es war Mord, heißt der letzte Satz.

Es war auch Selbstmord.¹⁰⁶

¹⁰⁶Christa Wolf, Voraussetzung einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Darmstad, Neuwied, Luchterhand, 1983, pág. 149.

El conflicto y tensión entre los componentes masculino y femenino se manifiesta de forma radical en la obra de Ingeborg Bachmann bajo el punto de vista de la importancia histórica de la civilización patriarcal y su anclaje en el interior del 'Yo'. Sigrid Weigel entiende la incompatibilidad del principio masculino y femenino en Malina como "Ausdruck der Erfahrung einer heute lebenden Frau" y como experiencia básica de la existencia femenina¹⁰⁷. Esta opinión es compartida actualmente por gran parte de la crítica y contrasta sin lugar a dudas con la corriente crítica inmediatamente posterior a la publicación de la novela que reprocha a ésta fundamentalmente la falta de conexión con la realidad.

En Malina y en el resto de los fragmentos que componen el ciclo "Todesarten" las mujeres experimentan una reducción de su espacio vital y la destrucción de su personalidad a manos de los hombres con quienes comparten sus vidas. Son obligadas a abortar, violadas "mit den Folterwerkzeugen der Intelligenz" (III, 404), utilizadas como "caso" para la ciencia y declaradas

¹⁰⁷Sigrid Weigel, "Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis", en: Inge Stephan y Sigrid Weigel, Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Hamburgo, Argument, 1988, pág. 123.

locas (Franza); son utilizadas para un proyecto literario (Fanny Goldmann), conducidas a deseos de autodestrucción y, sobre todo, reducidas al silencio por los representantes del poder y del orden. Bachmann realiza así una crítica de la sociedad patriarcal y sus estructuras poniendo de manifiesto las consecuencias que éstas acarrearán en las relaciones interpersonales y, más concretamente, en las relaciones hombre-mujer. Para ella una de las tareas fundamentales de su actividad creativa lo constituye el mostrar "wie es mit uns bestellt ist und wie es mit uns bestellt sein sollte" (IV, 196).

También las cinco protagonistas femeninas de Simultan, segundo y último libro de relatos de Bachmann, experimentan la sociedad patriarcal y su relación con los hombres de forma negativa. Esta obra se puede considerar como parte del ciclo pues constituye en cuanto al contenido una continuación de las ideas fundamentales incluidas en el mismo. Sin embargo, las protagonistas de estos cinco relatos reaccionan de manera distinta a las mujeres de las novelas. Cada una de ellas desarrolla una estrategia que la haga insensible al dolor. En el primero y en el último de los relatos las protagonistas tienen una profesión (periodista e intérprete respectivamente) y rechazan el papel de ama de casa y de madre conscientemente. Son

mujeres de éxito en su profesión y experimentan sus relaciones con los hombres como insatisfactorias. A través del trabajo que realizan están inmersas en la sociedad patriarcal y han asumido en parte sus valores. Sin embargo, se sienten en palabras de Christa Gürtler como "Außenseiter und Exilierte"¹⁰⁸. Esta crítica muestra en su análisis cómo dicha situación de exiliadas se manifiesta de forma clara y contundente en los tres relatos centrales del volumen en los que, según ella, las mujeres protagonistas rechazan su propia realidad y se condenan a sí mismas al aislamiento. Todos los relatos tienen en común, en efecto, el rechazo por parte de las protagonistas de los roles tradicionales asignados a la mujer lo que las lleva consecuentemente a adoptar una actitud distinta frente a las relaciones con los hombres. Las estrategias utilizadas por estas mujeres constituyen un primer paso hacia la superación de la pérdida de voz. El aislamiento al que esta forma de comportamiento les conduce no constituye una solución aportada por Bachmann, sino un paso necesario e inevitable. Para ellas no es posible ya el retroceso a las relaciones tradicionales.

¹⁰⁸Christa Gürtler, Schreiben Frauen anders?, op. cit., pág. 238.

3.1. REDEFINICIÓN DE LA HISTORIA.

Ingeborg Bachmann, al igual que la mayoría de escritores en lengua alemana de postguerra, fue testigo en los años cincuenta y sesenta de la rapidez con la que los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial fueron relegados al olvido así como de la rapidez con la que se estableció un nuevo modelo de sociedad con nuevas víctimas. Consciente de la época histórica que le ha tocado vivir la autora siente la obligación de representar a través de su escritura el pensamiento, los conflictos y la evolución de su tiempo. Así lo expresa en la primera de sus Frankfurter Vorlesungen, "Fragen und Scheinfragen", tras afirmar que hoy ya nadie puede creer que la creación literaria pueda tener lugar fuera de la situación histórica ni que haya un solo creador literario cuya posición de partida no esté determinada por la situación de la época:

Gelingen kann ihm, im glücklichsten Fall, zweierlei: zu repräsentieren, seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist. (IV, 196).

Para lograr ésto Bachmann considera necesario el conocimiento en profundidad de la historia, materia que,

consecuentemente, es para ella el centro de interés como lectora:

Was ich lese? Viele Sachbücher, Dokumentationen, die den letzten Krieg und die neuere Geschichte betreffen; überhaupt tendiert alles auf Fassen von Geschichte hin, auf Geschichtsphilosophie und Geschichtsschreibung. (GuI, 42).

Diez años después, en mayo de 1973 y en una entrevista realizada en Varsovia, la autora afirma que la historia es algo imprescindible para el escritor, que no es posible escribir si no se tiene en cuenta el conjunto de circunstancias histórico-sociales que han contribuido a originar la época actual. (cfr. GuI, 133).

La experiencia común a su generación, la generación de la guerra y del fascismo alemán, constituye para Bachmann una vivencia decisiva de su infancia y juventud que tiene como punto de partida el acontecimiento histórico de la entrada de las tropas de Hitler en su ciudad natal, Klagenfurt. Esta confrontación temprana con el fascismo marcaría, según sus palabras, el final de su infancia y el comienzo de sus recuerdos, de su primera experiencia de dolor y de miedo (ver pág. 5 de este trabajo). En torno a la guerra y a la época del dominio nacionalsocialista gira también desde el comienzo la obra de Ingeborg Bachmann. En los dos

capítulos anteriores de este trabajo hemos visto cómo, tanto en sus poemas como en sus relatos, la autora pone de manifiesto la problemática de la existencia aún en época de paz de 'los verdugos del pasado' a los que ya no se les exige ninguna responsabilidad así como de las consecuencias que para la sociedad actual tiene el hecho de intentar relegar al silencio y al olvido esa parte de la historia. En el ciclo "Todesarten" Bachmann analiza igualmente en profundidad las experiencias históricas traumáticas del pasado reciente y su vigencia en la sociedad de postguerra; éste se diferencia, sin embargo, del resto de la producción literaria de la autora en que en "Todesarten" Bachmann parte además de otra situación histórica que abarca un pasado no tan reciente y que sigue asimismo teniendo vigencia en la actualidad: la historia del dominio patriarcal. A través del ciclo Bachmann pretende mostrar "die Sprachlosigkeit der Frau, ihre Todesarten im Patriarchat"¹⁰⁹. Los diferentes modos de muerte de la mujer se describen en las novelas que forman el ciclo como crímenes que, en palabras de Hans Höller, "dienen der Rekonstruktion des entscheidenden Verbrechens: der Ermordung des Weiblichen als

¹⁰⁹Ibid. pág. 102.

'Urverbrechen'."¹¹⁰ Partiendo de los casos aislados, representativos de nuestra época, de los asesinatos que conducen a la muerte a los personajes femeninos de Malina, Der Fall Franza y Requiem für Fanny Goldmann, se inicia un proceso de reconstrucción que lleva a estas mujeres a identificar su propia experiencia con la experiencia de la mujer a lo largo de la historia: "Es ist die eigene, gegenwärtige Erfahrung des Verdrängt- und Zerstörtwerdens, welche die Opfer hell-sichtig - sehend- werden läßt für die weit in die Vergangenheit zurückreichende Verdrängung und Zerstörung des Weiblichen, des anderen zum Prinzip patriarchalischer Herrschaft."¹¹¹ Un panorama histórico semejante se dibuja ya en el relato "Undine geht" cuando Undine se siente víctima de las grandes instancias, del orden establecido de familia, propiedad y estado. En esos momentos su pensamiento se dirige a todas las víctimas anteriores: "Mein Gedächtnis ist unmenschlich. An alles habe ich denken müssen, an jeden Verrat und jede Niedrigkeit. An denselben Orten habe ich euch wiedergesehen; da schienen mir Schandorte zu sein, wo einmal helle Orte waren." (II, 260).

¹¹⁰Hans Höller, Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus, op. cit. pág. 231.

¹¹¹Ibid.

De los asesinatos de las protagonistas de las dos partes más importantes del ciclo "Todesarten", Der Fall Franza y Malina, no quedará ninguna huella externa pues en ambos casos éstos estarán encubiertos por las normas y costumbres sociales; en ambos casos se trata, pues, de delitos, "die Geist verlangen", que tienen lugar "innerhalb des Erlaubten und der Sitten" (III, 342) y en donde no se derramará sangre. La intención de Bachmann al escribir este ciclo de novelas es, precisamente, descubrir y desenterrar la opresión y el asesinato de éstas y otras mujeres a lo largo de la historia. Esta tarea emprendida por la autora coincide con la tarea que pocos años después la crítica feminista consideró como misión fundamental de la literatura escrita por mujeres. Así lo expresaba en 1977 Hélène Cixous:

Da wir über die geschriebene, die verborgene Frau arbeiten werden, über die vielleicht gerade im Paradies oder in der Hölle eingeschlossene Frau, die begrabene, die stummgemachte, die betäubte Frau arbeiten werden, also überall dort, wo es eine in Leichentuch eingewickelte Frau gibt, werden wir versuchen, die Arbeit der Ausgrabung zu leisten.¹¹²

¹¹²Hélène Cixous, Weiblichkeit in der Schrift, op. cit. pág. 28 y ss.

La primera escena del capítulo de los sueños de Malina, en la que aparece por primera vez la figura del padre, presenta al 'Yo' femenino junto a este personaje en un cementerio y nos sitúa ante la evidencia del acontecimiento histórico al que se refiere Hélène Cixous. Como ella, Bachmann hace uso también de imágenes que nos muestran claramente cuál es la situación de la mujer bajo el dominio patriarcal:

Keine Kreuze stehen darauf, aber über jedem Grab wölkt es sich stark und finster; die Gräber, die Tafeln mit den Inschriften sind kaum zu erkennen. Mein Vater steht neben mir und zieht seine Hand von meiner Schulter zurück, denn der Totengräber ist zu uns getreten. Mein Vater sieht befehlend den alten Mann an, der Totengräber wendet sich furchtsam, nach diesem Blick meines Vaters, zu mir. Er will reden, bewegt aber nur lange stumm die Lippen, und ich höre erst seinen letzten Satz: Das ist der Friedhof der ermordeten Töchter (III, 174-175).

Las tumbas y lápidas con sus inscripciones irreconocibles aluden a las dificultades de la mujer para ser conocida por su propio nombre. Los nombres de las dos protagonistas femeninas de Malina y Der Fall Franza no aparecerán en las obras que han escrito o en las que han colaborado. Franza reconoce en este gesto cuál es la verdadera intención de Jordan: "es war nicht eigentlich das Fehlen des Namens, das ich bedauerte,

nein, es war ein Signal für etwas anderes. Er wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte." (III, 410).

Contra esto es contra lo que aún tenemos luchar, escribía Cixous en 1977, para poder así evitar "daß die im Schatten des Mannes Genannte (die Unterschlagene, die Kore) zerstückelt wird in Theaterstücken, in Büchern, begraben oder verschwiegen wird im Namen."¹¹³ La escena inicial del segundo capítulo pone de manifiesto la necesidad de romper con el dominio del padre como única vía para sacar a la mujer del silencio en el que éste intenta sumirla. El lenguaje del sueño escenifica el trabajo simbólico de desenterrar, de descubrir las formas de muerte silenciadas de las hijas asesinadas. El campo semántico de la experiencia traumática que aparece en la secuencia de sueños de Malina es fundamental para la comprensión de todo el ciclo "Todesarten". Así lo afirma la autora en una entrevista de marzo de 1971 remitiendo al capítulo de los sueños como centro de la novela Malina con el que están directamente relacionados los otros dos. Sin esta relación con los sueños no podría entenderse, según ella, el resto de la novela:

¹¹³Ibid. pág. 22.

"Das, was ich in den anderen Kapiteln ausgeklammert habe, kommt in diesem Traumkapitel, in diesen vielen Träumen ununterbrochen vor." (GuI, 69). En ellos se concentra la realidad histórica, "was an Furchtbarkeit in dieser Zeit geschieht, und daß wir alle ermordert werden." (GuI, 70). Lo aparentemente privado, los sueños de la protagonista de Malina, permiten a Ingeborg Bachmann mostrar todo el horror de una época histórica concreta: "Denn ich glaub' nicht, daß man, indem man zum hundertsten Mal wiederholt, was an Schrecklichem heute in der Welt geschieht, es geschieht ja immerzu Schreckliches, daß man das mit den Platitüden sagen kann, die jeder zu sagen versteht." (GuI, 69-70). Al hablar de su novela Bachmann habló fundamentalmente de esta parte tan importante para ella, de la cadena de sueños que muestran "wie zerstört und warum dieses Ich schon dermaßen zerstört ist." (GuI, 102). La forma de experiencia representada en el capítulo "Der dritte Mann" se encuentra indirectamente también en la estructura temporal de los otros dos capítulos aunque en éstos aparentemente no aparezcan la violencia y la destrucción: una estructura temporal que señala la llegada de la felicidad como salvación repentina de una continua violencia destructiva. Así lo expresa Ich al comienzo del primer capítulo, "Glücklich mit Ivan": "Nun

ist die weitere Welt, in der ich bisher gelebt habe - ich immer in Panik, mit trockenem Mund, mit der Würgspur am Hals -, auf ihre geringfügige Bedeutung reduziert, weil eine wirkliche Kraft sich dieser Welt entgegensetzt..." (III, 29). Signos de salvación, resurrección, curación, recuperación (cfr. III, 32, 35, 37) dotan de contenidos mesiánicos a esta detención de la etapa del horror.

Christa Wolf habló de esta forma de la experiencia en las obras de Bachmann, una experiencia marcada por las catástrofes históricas e individuales. La autora de la antigua RDA escribía ya a mediados de los sesenta en el ensayo sobre la prosa de Bachmann mencionado al comienzo de este capítulo: "Sie spielt nicht mit der Verzweiflung, Bedrohtheit und Verstörung: Sie ist verzweifelt, ist bedroht und verstört"¹¹⁴. Años después y en sus Frankfurter Vorlesungen sobre Kassandra Christa Wolf también se ocupó de analizar las novelas de Bachmann destacando en éstas el análisis de la situación de guerra en época de paz representado en todo el ciclo "Todesarten" a través del campo semántico del horror:

¹¹⁴Christa Wolf, "Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann", op. cit., pág. 94.

...da stürzen, wohin man blickt, wo man eine Seite aufschlägt, die Alternativen, die unsre Welt, die auch die Lehre vom Schönen und die von der Kunst, bisher gehalten und zerrissen haben, in sich zusammen, eine neue Art Spannung scheint da um Ausdruck zu ringen, in Entsetzen und Angst und in schlotternder Verstörtheit.¹¹⁵

En este campo semántico del horror ve Christa Wolf la forma de la experiencia que no podemos eludir si queremos comprender la época en la que vivimos:

Und auch wir werden eher einen Schrecken erfahren als eine Antwort, oder sollen wir darauf gestoßen werden, daß dieser Schrecken für diese unsre Zeit die Antwort ist, namenloses Entsetzen, und daß wir - Männer und Frauen - nicht fortschreiten, uns nicht lossprechen, uns nicht emanzipieren werden, wenn wir dieses Entsetzen nicht durchleben, wenn wir uns um dieses Grauen herumdrücken wollen?¹¹⁶

El capítulo central de Malina se puede considerar, en opinión de Hans Höller¹¹⁷, como una de las obras más importantes de la literatura contemporánea que intenta arrancar del silencio el horror sin nombre de la historia de nuestro tiempo. Esto es precisamente lo que Bachmann quería conseguir con su novela: "denn sonst

¹¹⁵Christa Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, op.cit., pág.151.

¹¹⁶Ibid. pág. 152.

¹¹⁷Hans Höller, Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus, op. cit. págs. 275 y ss.

wird man nie wissen, was unsere Zeit war. Und die Krankheit, die Folter darin, und die Krankheit der Welt, und die Krankheit dieser Person, ist die Krankheit unserer Zeit für mich. Und wenn man das nicht so sehen kann, dann ist mein Buch verfehlt." (GuI, 72).

Ingeborg Bachmann dedicó también en sus trabajos teóricos sobre la literatura especial atención a aquellos escritores y escritoras que dieron nombre a través de su lenguaje a la violencia anónima y al terror de su época. Una de las autoras que, en palabras de Bachmann, pertenece al grupo de "Schriftsteller, die in der Hölle waren" (IV, 359) es Sylvia Plath en cuya novela The Bell Jar encuentra Bachmann algunos pasajes, "die den Verstand ebenso erschrecken, wie sie (ihn) erschüttern." (IV, 359-360). De la poesía de Paul Celan dijo en sus Frankfurter Vorlesungen que las palabras de su "Todesfuge" eran un viaje hasta el fin de la noche (cfr. IV, 215). Entre las muchas posibilidades de lectura que ofrece la obra de Marcel Proust En busca del tiempo perdido, ella ve sólo una: "in das neue Inferno einzutreten, das dieses Buch enthält, die Höllenkreise, in denen Prousts Menschen, hier und jetzt verdammt, leben." (IV, 157). Hans Höller propone una lectura similar del ciclo de novelas de Ingeborg Bachmann que, en su opinión, ha de ser leído como "Hadeswanderung

unserer Epoche".¹¹⁸ A diferencia de la tradición anterior en el ciclo "Todesarten" es una mujer, 'la hija', la que ha de atravesar el infierno. De esta forma se pone de manifiesto que no se trata sólo del recorrido a través de una época histórica, sino de los rasgos patriarcales de esta época y de épocas pasadas. La figura que representa a esta sociedad patriarcal es el padre que ejerce todo tipo de actos violentos sobre su hija, "Jede erdenkliche Art von Folter, von Verderben, von Bedrängtwerden..." (GuI, 97). Para Bachmann no hay duda sobre lo que este personaje representa: "Hier wird es zusammengekommen in diese große Person, die das ausübt, was die Gesellschaft ausübt" (GuI, 97). En una entrevista se preguntó a la autora si había escrito este segundo capítulo de Malina como reacción a algunos acontecimientos recientes en Italia protagonizados por grupos neofascistas a lo que ella respondió:

Ich habe schon vorher darüber gedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg. Es gibt

¹¹⁸Ibid. pág. 277.

nicht Krieg und Frieden, es gibt nur den Krieg. (GuI, 143-144).

También en el prólogo a Der Fall Franza Bachmann insiste en que los criminales siguen estando entre nosotros, que con el fin de la guerra no ha desaparecido el fascismo y en nuestra sociedad se siguen cometiendo crímenes. La diferencia radica únicamente en que éstos ahora requieren "ein größeres Raffinement, einen anderen Grad von Intelligenz, und sie sind schrecklich." (III, 342). La autora ha intentado reflejar este permanente estado de guerra de la sociedad a través de las relaciones entre hombres y mujeres. Al final del capítulo de los sueños explica la protagonista de Malina: "Ich habe ihm auch noch sagen wollen, was ich längst begriffen habe - daß man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordert." (III, 236) Y es también ella misma quien afirma posteriormente: "Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz." (III, 276) No es una afirmación gratuita sino que procede de la propia experiencia: "Ich habe über Gebühr gelebt, darum habe ich alle diese Friedensspiele, so geben sie sich nämlich aus, als wären es keine Kriegsspiele, in ihrer ganzen Ungeheuerlichkeit zu spüren bekommen." (III, 276).

Las vivencias de los tres personajes femeninos de la trilogía son para Bachmann representativas del destino

de la mujer. Estas intentan establecer una relación completa con los hombres, exigen una experiencia completa del mundo, no sólo parcial. Sin embargo, para los hombres son objetos intercambiables. La mujer difícilmente podrá alcanzar la felicidad en su relación con los hombres a quienes el 'Yo' femenino de Malina caracteriza, no sin ironía, de 'casos clínicos' (cfr. III, 268). En una conversación con Malina llega Ich a la siguiente conclusión que, por otra parte, deja entrever que la problemática es de difícil solución:

Wenn du sicher bist, daß du dem anderen ein rechtes Unglück angerichtet hast, dann denkt er auch an dich. Sonst machen die meisten Männer aber die Frauen unglücklich, und eine Gegenseitigkeit ist nicht da, denn wir haben es mit dem natürlichen Unglück, dem unabwendbaren, das von der Krankheit der Männer kommt, zu tun, deretwegen die Frauen soviel nachdenken müssen und, kaum angelernt, wieder umlernen müssen, denn wenn man über jemand immerzu nachdenken muß und für ihn Gefühle erzeugen muß, dann wird man regelrecht unglücklich. (III, 272).

En las imágenes de los sueños las experiencias traumáticas y sufrimientos del 'Yo' femenino están relacionadas directamente con el personaje masculino central, el padre, cuyo objetivo es destruir a la hija y llevarla a la locura. A través de estas imágenes se asocian las experiencias individuales del pasado de Ich

con la historia, las estructuras de la sociedad con las de la familia. Franza llega a comprender el significado de sus propios sueños y manifiesta:

Früher habe ich nie geachtet auf die Träume [...] aber jetzt [...] ich bin zu meinen eigenen Träumen gekommen, meine Tagrätsel sind größer als meine Traumrätsel, du merkst dann, daß es keine Traumrätsel gibt, sondern nur Rätsel, Tagrätsel, unverlaßbare chaotische Wirklichkeit, die sich im Traum zu artikulieren versucht, die dir manchmal genial zeigt, in einer Komposition, was mit dir ist, denn anders würdest du's nie begreifen [...] Weiß du vielleicht in diesen wachen Zuständen etwas von einem Friedhof der Kinder, und an wem du stirbst? (III, 411-412).

Son los sueños los que ayudan a Franza a ver las causas de su destrucción y a reconocer además a las personas que la han llevado a su situación actual. Asimismo Ich en Malina reconoce en sus sueños al asesino: "Die Vaterfigur ist natürlich die mörderische ... die verschiedene Kostüme trägt, bis sie am Ende alle ablegt und dann als der Mörder zu erkennen ist." (GuI, 97). Los diferentes trajes con los que aparece vestido este personaje en los aproximadamente treinta sueños de los que consta el segundo capítulo de Malina, reflejan los distintos papeles que éste juega en la sociedad y las profesiones que ejerce: "Er leitet ein Unternehmen oder eine Regierung, er inszeniert an einem Theater, er

hat Tochterrechte und Tochtergesellschaften, er gibt dauernd Befehle" (III, 233). Siempre en el puesto más alto de la jerarquía el padre aparece también como docente, arquitecto, modisto de alta costura, director de cine, etc. En todas las situaciones hace uso de su poder y posición para humillar y denigrar a la protagonista, para someterla a su dominio y utilizarla. Ejemplo de ello lo constituye el párrafo siguiente en el que el padre representa el papel de director de ópera en la que Ich trabaja:

In der großen Oper meines Vaters soll ich die Hauptrolle übernehmen [...] Nirgends ist ein Textbuch zu bekommen, und ich weiß kaum zwei Einsätze, es ist nicht meine Rolle [...] ich begreife, daß in dem Duett sowieso nur seine Stimme zu hören ist, weil mein Vater nur für ihn die Stimme geschrieben hat und nichts natürlich für mich, weil ich keine Ausbildung habe und nur gezeitigt werden soll. Singen soll ich nur, damit das Geld hereinkommt (III, 187 y ss.).

En este sueño se pone de manifiesto el papel de la mujer como objeto silencioso. No será, sin embargo, ésta la única ocasión en la que la protagonista será privada de su voz sino que, por el contrario, una y otra vez aparecerá el silencio, la incapacidad de hablar o el no ser escuchada como uno de los hilos conductores de los sueños de Ich: "Ich kann ja nichts sagen [...] aber in

einer anderen Sprache sage ich: Ne! Ne! Und in vielen Sprachen: No! No! Non! [...] Denn auch in unserer Sprache kann ich nur nein sagen, sonst finde ich kein Wort mehr in einer Sprache." (III, 176-177). Pero ni siquiera esta negativa le será permitida pues el padre intenta entonces arrancarle la lengua "damit auch hier niemand mein Nein hört" (III, 177). La madre y la hermana de Ich aparecen también una y otra vez sin voz en los sueños: "...meine Mutter rückt immer weiter zurück auf dem Wagen, stumm." (III, 184); "Meine Mutter sitzt aufrecht und stumm neben mir..." (III, 186); "...meine Mutter hat sich in dem Korallenriff versteckt und starrt stumm und mahnend auf mich..." (III, 191); "Nachher gehe ich von meiner Mutter und meiner Schwester, die stumm und hilflos herumstehen, weg in das Nebenzimmer..." (III, 212). Ich llega a perder por completo la voz y, en un intento de rebelión contra el padre, se da cuenta de que nadie puede oírla: "...ich schreie, aber es hört mich ja niemand, es ist nichts zu hören, es ist nur mein Mund aufgerissen, er hat mir auch die Stimme genommen..." (III, 181).

El carácter de mercancía de la mujer aparece asimismo representado en los sueños en relación con el mundo de la moda: "Mein Vater ist der erste Couturier der Stadt. Ich weigere mich, aber ich soll die Braut-

Modelle vorführen." (III, 209). Todos los intentos de la protagonista de salirse del papel de objeto serán frustrados por el padre. El es quien lleva a cabo por ejemplo la destrucción de sus libros con el fin de interrumpir el desarrollo intelectual de Ich: "...mein Vater ordnet an, daß meine Büchergestelle abgerissen werden, ja, er sagt 'abreißen', und ich will mich vor die Bücher stellen, aber die Männer stellen sich grinsend davor." (III, 182). En este sueño Malina aparece como el único que apoya su actividad intelectual, fundamental para la protagonista cuya profesión es la de escritora; él es quien le ha regalado los libros más hermosos. Otra de las frecuentes manifestaciones de violencia física del padre sobre Ich es la violación:

...es hat ihn erleichtert, zuschlagen zu können, aber ich bin noch immer bedrückt, ich versuche ihm zu erklären, wie krank er mich gemacht hat [...] jetzt will er doch den Vorhang zuziehen und mit mir schlafen... (III, 190).

...so muß das Schreien auch meinen Vater vertreiben, der mich anfallen will, mich zerfleischen will, oder er will wieder mit mir schlafen, mich packen vor dem Riff, damit meine Mutter es sieht. (III, 191).

A los diferentes papeles que el padre representa a lo largo de la secuencia de sueños, relacionados siempre

con instancias de ejercicio de poder en la sociedad, corresponden también diversos roles del 'Yo' femenino o de otras mujeres. En el personaje de Ich podemos observar una evolución desde la asunción del papel tradicionalmente asignado a la mujer (sumisión, servidumbre) hasta el reconocimiento de la violencia del padre frente a ella de la cual quiere alejarse. Con la ayuda que los diálogos con Malina le proporcionan la narradora empieza a ver clara la necesidad de resistencia y oposición al padre. Tras una escena en la que el padre maltrata a un tiempo a Melanie, personaje que representa el papel de amante, y a un perro, Ich toma conciencia de su propio sometimiento y del de su madre: "So haben meine Mutter und Ich uns prügeln lassen, ich weiß, daß der Hund meine Mutter ist [...] aber der Hund heult leise und beißt nicht." (III, 189-190). A pesar de que en sus primeros intentos de rebelión su voz será acallada sistemáticamente por el padre, en otros sueños consigue oponer resistencia y hacerse oír aunque sólo sea la palabra 'no' que implica claramente un rechazo a aceptar los hechos (cfr. III, 176). De aquí en adelante intenta en varias ocasiones expresar el odio que realmente siente y se manifiesta asimismo su deseo de responder de forma agresiva a toda la violencia sufrida: "...ich schreie unter Wasser:

Nein! Und: Ich will nicht mehr! ich kann nicht mehr! [...] Ich schreie: Ich hasse dich, ich hasse dich, ich hasse dich mehr als mein Leben, und ich habe mir geschwören dich zu töten!" (III, 191). Sus deseos de vivir se manifiestan a partir de ahora con más frecuencia: "Ich lebe, ich werde leben, ich nehme mir das Recht auf mein Leben." (III, 231). Su decisión de liberarse definitivamente del padre, que en algunos momentos adquiere también el rostro de la madre, referencia al apoyo de la mujer a la continuación de las estructuras familiares patriarcales, es cada vez más firme y se manifiesta hacia el final del capítulo de forma contundente. Tras algunas secuencias en las que lanza objetos al rostro del padre, la narradora se enfrenta a él expresándole con claridad cuál es a partir de ahora su posición y cuáles sus sentimientos hacia él:

...und bevor ich zum dritten Mal einen Gegenstand werfe, kommt er auf mich zu. Er ist jetzt bereit, mich anzuhören. Ich bin ganz ruhig, ich fürchte mich nicht mehr, und ich sage ihm: Nur zeigen habe ich wollen, daß ich kann, was du kannst. Du sollst es nur wissen, mehr nicht [...] Er hat mir auf einmal nichts mehr zu sagen. (III, 231-232).

En el último sueño y ya a punto de finalizar el capítulo queda claro que la figura del padre es simbólica, no representa al verdadero padre, sino que

constituye un símbolo de los efectos destructivos del sistema patriarcal. Ich se da cuenta de que no es el padre o la madre, sino un tercero: "Ich glaube, ich weiß es bald, wer du bist..." (III, 233) y a partir de este momento la palabra 'Vater' se sustituye en el texto por la palabra 'Mann' (cfr. III, 233, 234). Unas líneas después la narradora constata: "Und ich sage weithin, weil wir immer weiter auseinanderkommen und weiter auseinander und weiter: Ich weiß, wer du bist. Ich habe alles verstanden." (III, 235). Ich es consciente finalmente de todo el daño que este personaje le ha causado y consigue liberarse de él en el momento en que es capaz de reconocer y confirmar a Malina quién está detrás: "Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder" (III, 235). La afirmación de Malina de que no existen la guerra y la paz sino sólo la guerra (cfr. III, 185) que la narradora se resiste a aceptar: "Dann will ich nicht mehr sein, weil ich den Krieg nicht will..." (III, 185), acaba siendo compartida por Ich que constata al final del capítulo:

Es ist immer Krieg.

Hier ist immer Gewalt.

Hier ist immer Kampf.

Es ist der ewige Krieg. (III, 236).

Así pues ella también se da cuenta de que sólo se puede rebelar en tanto en cuanto participe del discurso patriarcal. En palabras de Christa Gürtler: "Um nicht zugrunde zu gehen, muß sie lernen zu hassen, da ihre Liebesfähigkeit ein Überleben im Patriarchat nicht ermöglicht."¹¹⁹

El ~~caso~~ ~~tema~~ universal de la violencia ejercida una y otra vez por el personaje del padre se pone de manifiesto por la reiterada aparición a lo largo de este capítulo central del motivo del 'cementerio de las hijas asesinadas', motivo que, por otra parte, aparece también en Der Fall Franza. Esta imagen aparece por primera vez, como hemos mencionado anteriormente, al comienzo del capítulo (cfr. III, 175) y se repetirá en varias ocasiones en las que la narradora tiene presente la amenaza de ser asesinada por el padre: "...er hat geschworen, mich zu töten [...] ich weiß schon, was ich nicht wissen soll: am Seeufer liegt der Friedhof der ermordeten Töchter." (III, 198). La opresión de Ich a través de la figura del padre no constituye, por tanto, un problema individual en la relación entre padre e hija como cabría pensar, sino que se trata de un problema

¹¹⁹Christa Gürtler, Schreiben Frauen anders? op. cit. pág. 234.

general que afecta a la mujer en una sociedad dominada por los hombres. Un argumento que, por otra parte, apoya esta interpretación es el hecho de que este personaje masculino, al igual que el personaje femenino de la novela, carece de nombre, lo que nos hace pensar en un símbolo, una figura representativa del poder patriarcal.

En Der Fall Franza, al igual que en Malina, hay también un reconocimiento por parte de la protagonista femenina de que la sociedad vive en guerra permanente. Para Franza está claro quién es el vencedor en la lucha:

...ich war plötzlich nicht mehr Mitarbeiterin, nicht mehr verheiratet, ich war, von der Gesellschaft separiert, mit einem Mann, in einem Dschungel, inmitten der Zivilisation, und ich sah, daß er gut bewaffnet war und daß ich keine Waffen hatte." (III, 404-405).

Franza, desarmada, no puede rebelarse contra lo grandes estrategas: "...er war ein großer Stratege [...] und dann wußte ich, daß es mir nie gelingen würde, ihn zu stellen, ihm etwas zu sagen." (III, 411). Las heridas de Franza son tan profundas que le causarán la muerte. Franza es la tercera esposa de Jordan y a través del relato "Das Gebell" averiguamos que posteriormente habrá una cuarta, Elfi Nemeč, que también aparece mencionada en Malina en relación con Martin con quién también tuvo una relación (cfr. III, 275). Franza es consciente de

este hecho sólo después de haber abandonado a su marido: "Erst jetzt habe ich mich nach den anderen Frauen gefragt, und warum die alle lautlos verschwunden sind, warum die eine nicht mehr aus dem Haus geht, warum die andere den Gashahn aufgedreht hat, und jetzt bin ich die dritte, mit diesem Namen, die dritte gewesen..." (III, 400). Para Jordan las personas son sólo un medio para lograr sus objetivos. Esto queda patente también en la relación con su madre narrada en el relato "Das Gebell"; ella, que vive sola y depende económicamente de su hijo, espera con ansiedad las breves y esporádicas visitas de éste pero cuando le tiene a su lado, le teme y no es capaz de superar su temor. Lo mismo le sucede a Franza durante su matrimonio pero entonces es incapaz de reconocer la clase de persona que Jordan es. Sin embargo, después, durante su enfermedad, verá las cosas muy claras: "Zuhause war die Gesetzlosigkeit, der Fanatismus [...] das Dreinschlagen, das Vernichtenwollen, Vernichtenmüssen eines anderen. Er mochte die Frauen nicht, und er mußte immer eine Frau haben, um sich den Gegenstand seines Hasses zu verschaffen." (III, 409-410). En las notas de Jordan sobre su esposa, a la que analiza como uno de sus casos, observamos que se trata de una interpretación exclusivamente sexual del comportamiento de Franza:

F.s Vorliebe für Zungenkuß stop, Gier nicht Sinnlichkeit stop [...] F. bei Telefongespräch beobachtet. F. vermutlich lesbisch.[...] F. zur Rede gestellt. F. bittet um Verzeihung, hätte E. nicht getan. Insofern Unterschied. stop. (III, 407-408).

En opinión de Christa Gürtler¹²⁰ este tipo de comentarios ponen de manifiesto el miedo de un hombre ante una mujer, ante su forma de ser. Para Franza no hay duda: "Warum bin ich so gehaßt worden? Nein, nicht ich, das andere in mir" (III, 400). El carácter de Franza, su forma de entender la vida, no encaja en los esquemas de Jordan, quien "alle Menschen zerlegte, bis nichts mehr da war, nichts geblieben außer einem Befund." (III, 402). Por las notas del psiquiatra podemos comprobar asimismo que para él las mujeres constituyen en realidad un objeto: compara la actitud de Franza con la de Elvira, su anterior esposa, y tanto el nombre de una como el de la otra quedan reducidos a sus iniciales. Eva Zeller en su estudio sobre Der Fall Franza llega a la conclusión de que el comportamiento de Jordan corresponde al de un sádico y afirma: "Es ist also eher zufällig, welche Frau nun der Gegenstand seines Hasses wird, denn an allen hat er seinen Sadismus

¹²⁰Ibid. pág. 199.

ausgelassen."¹²¹ En "Das Gebell" averiguamos que también su madre y su primo Johannes, la persona que más le ayudó para que pudiera finalizar sus estudios y que sustituyó en parte al padre que no tuvo, son objeto de su odio.

Jordan, como psiquiatra, tiene en sus manos la posibilidad de llevar a Franza a la locura. Desde el momento en que la analiza como uno de sus casos, la convierte en una de sus pacientes, es evidente que ya ha hecho su diagnóstico. Cuando Franza se da cuenta de este hecho ya se ha convertido realmente en una enferma:

Ich habe lange gebraucht, um das zu verstehen, es ging so lange, mindestens über ein Jahr [...] Er bearbeitete mich, er bereitete mich vor, seinen Fall. Er hetzte mich hinein in einen Fall. Und jedes Blatt, das er mich finden ließ, das hetzte mich weiter. (III, 405).

Este método fue utilizado también durante el nacionalsocialismo y sigue utilizándose en algunos regímenes totalitarios en los que se declara locas a aquellas personas que no se adaptan al sistema dominante. Este calificativo se aplica, en definitiva, en todas las sociedades a personas que actúan siguiendo unas reglas que transgreden las convenciones de dicho

¹²¹Eva Christina Zeller, Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza, op. cit. pág.63.

modelo de sociedad. Franza se siente encerrada, prisionera en una jaula: "...und wenn ich die Stäbe hätte durchrennen können mit meinem Schädel, wäre ich noch im Käfig gewesen, in dem Käfig seiner Notizen, die mich verfolgten, die mir vorausgingen" (III, 407). Sus vivencias la persiguen también en el viaje que emprende con su hermano tras la huida de la clínica. En sueños se ve a sí misma en una cámara de gas activada por Jordan: "Ich bin ein einziger Spätschaden" (III, 407). Jordan ha escrito un libro sobre las repercusiones de los daños sufridos por prisioneras de campos de concentración nazis, en el que Franza ha colaborado (en "Das Gebell" se menciona un estudio previo a ese trabajo que lleva por título "Die Bedeutung endogener und exogener Faktoren beim Zustandekommen von paranoiden und depressiv gefärbten Psychosen bei ehemaligen Konzentrationslagerhäftlingen und Flüchtlingen", II, 383). Ahora la protagonista de Der Fall Franza se identifica con esas mujeres y es consciente de que también con ella se ha llevado a cabo un experimento diabólico (cfr. III, 401). Bachmann ha trasladado este sueño a la novela Malina. La protagonista es encerrada por el padre en una cámara de gas dentro de la cual morirá:

Die Kammer ist groß und dunkel [...] mit schmutzigen Wänden [...] es gibt keine Fenster und keine Türen. Mein Vater hat mich eingeschlossen [...] Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch, durch das es hereinbläst [...] und eh ich schreien kann, atme ich schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt. (III, 175)

En el sueño de Ich queda patente, al igual que en el de Franza, su identificación con las víctimas del nacionalsocialismo. La narradora de Malina revive el exterminio fascista de los judíos en algunas otras escenas de los sueños. En una de ellas lleva puesto un "Judenmantel" y espera junto con otras personas "auf den Abtransport" (III, 192, 193). "Gaskammer", "Buchheil", "Judenmantel", son palabras claves que subrayan el contexto histórico de los sueños de Ich: el exterminio fascista de los judíos y de la autonomía intelectual.

Franza no es capaz de explicarse el comportamiento de su marido y llega a la conclusión de que está enfermo. Sin embargo, se pregunta qué tipo de enfermedad es aquélla "unter der die anderen leiden und der Kranke nicht." (III, 403). Estas reflexiones de Franza se asemejan a las manifestaciones del 'Yo' femenino de Malina en su intento de definir a los hombres:

...man könnte sagen; die ganze Einstellung des Mannes einer Frau gegenüber ist krankhaft, so daß man die Männer von ihren Krankheiten gar nie mehr wird befreien können. Von den Frauen könnte man höchstens sagen, daß sie mehr oder weniger gezeichnet sind durch die Ansteckungen, die sie sich zuziehen, durch Mitleiden an dem Leiden. (III, 269).

La sociedad, sin embargo, y Franza es consciente de ello, considera razonables a personas como Jordan y califica, por el contrario, de 'verrückt' el comportamiento de Franza. Incluso desde la perspectiva narrativa del hermano aparece Franza a menudo como loca: "...das war verrückt, was Franza da redete und was sie getan hatte oder meinte, getan zu haben, und sich ausgedacht hatte." (III, 369). Su forma de percibir la realidad no coincide con la de la mayoría. Esto se pone de manifiesto de manera expresa en la escena que tiene lugar en la estación de El Cairo. Franza ve a la mujer que es arrastrada por un hombre por los cabellos, de forma que sólo puede mirar hacia arriba. Para ella es el árabe el que está loco, para los demás es la mujer. Franza se identifica con ella:

Immer wird hier die Frau sein [...] ich bin die Frau geworden, das ist es [...] Ich liege dort an ihrer statt. Und mein Haar wird, zu einem langen, langen Strick gedreht, von ihm in Wien gehalten. Ich bin gefesselt, ich komme nie mehr los. (III, 459-460).

Franza se acerca a esta persona hasta sentirse idéntica con ella, hasta que su situación se convierte en símbolo de la suya propia. El discurrir de los pensamientos en indicativo causa esta impresión en el lector. A través del artículo determinado 'die' aumenta, por otra parte, la sensación de que estas experiencias femeninas son representativas del destino de la mujer. Franza sabe que le han causado un daño irreparable. Cuando Martin la envuelve con el barro del Nilo nota que no puede moverse, que el barro se ha secado. Tampoco puede hablar porque cuando lo intenta le entra arena en la boca: "Sie war lebendig begraben" (III, 433). Martin se sorprende de que no se levante por sí misma y es entonces cuando se da cuenta de que se está ahogando: "Warum hast du denn nichts gesagt, warum sagst du denn nichts!" (III, 434). Franza asocia esta experiencia con sus frecuentes ataques y ahogos, con su incapacidad para gritar, para hablar: "Ich wollte ja schreien, immer wollte ich schreien. Aber ich habe nie schreien können." (III, 434). Su silencio se manifiesta también en las cartas que Martin encuentra en el escritorio de Jordan:

Lieber Martin, gestern im Espresso, als ich mit all diesen Päckchen dasaß, da konnte ich plötzlich nichts sagen...

Mein geliebter Leo, wir müssen uns trennen. Ich kann aber nicht einmal sprechen darüber. Du weißt warum, ich kann nur nicht darüber reden. (III, 354).

La sensación de estar encerrada, de no poder hablar en la escena del Nilo simboliza la situación de Franza durante su matrimonio.

Cuando Franza comienza a comprender su situación cree reconocer en sueños las causas de su destrucción. A ella, al igual que a la protagonista de Malina, los sueños la ayudan a percibir su propia realidad, le narran la historia del patriarcado y del poder. También ella sueña con el cementerio de las hijas:

...dein Traum [...] zeigt dir dein großes Drama, deinen Vater und einen Gesellen, der Jordan heißt, in einer Person [...] deine flottierende Angst, für die du keinen Grund weißt, spielt dir eine Geschichte vor, daß dir Hören und Sehen vergeht, jetzt erst weißt du, warum du dich ängstigst, und so sah ich auf einen Friedhof, beim Sonnenuntergang, und in dem Traum hieß es: das ist der Friedhof der Töchter. (III, 412).

La figura del padre, que en esta escena se confunde con la de Jordan, aparece también en los sueños de Franza quitándose diferentes abrigos representativos de los distintos papeles que adopta. En los fragmentos del

tercer capítulo encontramos otra variación en la alucinación que Franza sufre en el desierto:

Mein Mörder ist ganz einfach mein Vater, was für eine unliebsame Überraschung. Ich habe an meinen Mörder geglaubt, wie an meinen Vater. So sag ichs wohl besser. Denn mein Vater ist nicht mein Mörder. Ich war so geblendet von der Wüste, daß ich meinen Mörder für meinen Vater hielt. Für den großen Schatten aus Schutz und Sicherheit. Der Schatten ist nicht mein Vater. Ich bin nicht hierhergekommen, um Gott zu suchen [...] Gott war nicht da, du warst nicht da. (III, 476).

En el párrafo citado, en el que algunas frases coinciden literalmente con otras del segundo capítulo de Malina (cfr. III, 235), observamos cómo en los sueños y visiones de Franza se asocian su marido, su padre y Dios como representantes del patriarcado y se convierten en una figura todopoderosa. Christa Gürtler interpreta así esta asociación: "Verinnerlichte Vaterbilder und eine Religion von Gott als Vater machen die Frau zur Hüterin des eigenen Gefängnisses im Patriarchat. Sie bejaht und bewacht ihre Rolle als solche der Abhängigkeit, des Leidens und der Opferbereitschaft."¹²² Franza reconoce la situación en la que se encuentra; la creencia en

¹²²Christa Gürtler, "Der Fall Franza: Eine Reise durch eine Krankheit und ein Buch über ein Verbrechen", en: Hans Höller (ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks, op. cit., pág. 76.

seguridad y protección era sólo un engaño: "Die arabische Wüste ist von zerbrochenen Gottesvorstellungen umsäumt." (III, 447).

Franza no reprime sus recuerdos, sino que intenta asimilarlos: su infancia, la guerra, su matrimonio. Sufre y muere por la profundidad de sus propias heridas y de las de otras mujeres en el pasado y el presente, con quienes se identifica. Comprende mejor los acontecimientos históricos al relacionarlos con su propia experiencia. Durante su estancia en Egipto le impresiona especialmente el templo de la reina Hatschepsut quien, tras la muerte de su esposo, el rey Tutmosis II, reinó durante veinte años en Egipto porque el verdadero sucesor del trono, Tutmosis III, no había alcanzado aún la mayoría de edad. Al morir la reina éste intentó borrar todas sus huellas desde el momento en que hizo retirar cualquier símbolo o imagen de ella y no permitió que se mencionara su nombre en las tablas históricas. De esta forma su existencia sólo se podía constatar en la negación, en la ausencia. En la nada sigue estando, sin embargo, eternamente presente, no han conseguido su propósito de destruirla y hacerla desaparecer: "...aber er hat vergessen, daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein

soll." (III, 436). Franza ve un paralelismo entre la reina muerta y su propia experiencia, pues también su marido ha intentado hacerla desaparecer, destruirla. Ante el templo Franza se da cuenta de que tampoco Jordan puede hacerla desaparecer a ella por completo, que su destrucción se convertirá en una ausencia, en un espacio vacío que hará referencia a la existencia de quien no está presente. Silvia Bovenschen ha caracterizado la historia de las mujeres como historia de la falta de historia femenina:

Auf der Suche nach dem historischen Einfluß der Frauen läßt sich an den historischen Dokumenten vor allem die Geschichte eines Verschweigens, einer Aussparung, einer Absenz studieren.¹²³

La relación directa de Franza con la historia se manifiesta también en su deseo de buscar para conocer personalmente al Dr. Körner que ahora vive en El Cairo y ejerce su profesión de forma ilegal. Franza quiere saber qué tipo de persona es alguien que perteneció a las SS; su encuentro con este antiguo médico nazi representa para ella un encuentro directo con el fascismo. Franza

¹²³ Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, pág. 10.

se acuerda de que Körner aparece mencionado en el libro en que ella colaboró:

Gepeinigt suchte sie die Wiener Bibliothekswand ab. Davon bin ich auch krank geworden, dachte sie, und dann fiel ihr endlich ein: die Ausmerzung unerwünschten Volkstums, die Ausmerzung [...] Sie hatte Körner in den Kapiteln über das Euthanasieprogramm wiedergefunden. (III, 456).

Cuando Franza le exige que le ponga una inyección mortal, cuando intenta explicarle que quiere ser eliminada, él responde: "Ich bin Arzt [...] Sie sind wahnsinnig. Das ist eine unerhörte Zumutung." (III, 462). Franza está loca porque le pide años después que haga algo que él en el pasado hizo voluntariamente: "Vielleicht ging es gegen seine Mörderehre oder seine Arztehre, diese Leute waren sicher alle sehr empfindlich, und plötzlich dachte sie an Jordan und nicht anders an ihn als an Körner." (III, 462). Bachmann establece así una asociación entre el nacionalsocialista Körner, que participó directamente en los crímenes, y Jordan, cuyo comportamiento es para ella también fascista. De esta experiencia Franza sale triunfadora. Körner huye tras el segundo encuentro con ella, ha tenido miedo. Jordan, sin embargo, nunca ha tenido miedo de ella. Su sufrimiento consistía en gran parte en el miedo que iba en aumento: "Ich habe ihn gefürchtet, ich

muß ganz violett von Furcht gewesen sein" (III, 409). Ahora, por el contrario, es ella quien ha conseguido que 'uno de ellos' conozca esa terrible sensación: "Aber ich habe jemand doch noch das Fürchten beigebracht. Einem von denen. Ja, das habe ich." (III, 464). Pero aunque Franza califica a Jordan de enfermo, es consciente de que no tiene ninguna posibilidad frente a los sádicos "mit blütenweißen Hemden und Professorentitel" (III, 404) pues ellos sobreviven. Cuando su hermano llama a Jordan 'fósil' ella le corrige:

...er ist heutiger als ich, ich bin von niedriger Rasse, seit das geschehen ist, weiß ich, daß sich das selbst vernichtet, ich bin es, er ist das Exemplar, das heute regiert, das heute Erfolg hat, das von heutiger Grausamkeit (ist), das angreift und darum lebt, nie habe ich einen Menschen mit soviel Aggression gesehen, so sagt man wohl, man könnte ihn einfassen, wie einen Stein, er würde das glänzend repräsentieren, das Raubtier dieser Jahre, das Rudel Wölfe dieser Jahre, da gibt es keinen Prozeß, und das hab ich begriffen, ich bin von niedriger Rasse. Oder müßte es nicht Klasse heißen. Man kann nur die wirklich bestehlen, die magisch leben, und für mich hat alles Bedeutung. (III, 412, 413).

A través de esta imagen de la raza inferior Bachmann establece una relación con la teoría de la raza del fascismo. Jordan pertenece a la clase dominante, Franza a otra inferior y según la ideología fascista habría que

eliminarla porque supone una amenaza. Frente a la raza/clase dominante no puede rebelarse la raza/clase inferior, pues hoy ya no existen procesos contra esa clase dominante. Con esta identificación Franza adopta la terminología del fascismo. La autora amplía esta relación desde el momento en que establece una asociación con el imperialismo. Franza ve una similitud entre su propio destino y el de los aborígenes de países colonizados. Sospecha que los Papuas, los Incas y otros pueblos desaparecidos no fueron asesinados ni murieron por enfermedades, sino que se destruyeron a sí mismos al serles arrebatados por los conquistadores los principios vitales más elementales. Se trata de un asesinato del espíritu de un pueblo y de sus habitantes. Franza reconoce en este punto los paralelismos con su experiencia con Jordan. Franza es una colonizada, Jordan el colonizador:

Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist. (III, 413).

Al igual que los blancos se han apoderado de los bienes de los colonizados, el hombre se apodera de los bienes de la mujer: "Ebenso wie kolonialisierte Völker

sich selbst vernichten, seit sie mit der Zivilisation in Berührung gekommen sind, mit Alkohol beispielweise, ergeht es Franza. Die Papuas in Australien wurden nicht vernichtet/getötet, sie sterben aber dennoch aus."¹²⁴ Franza es, en efecto, consciente de que es víctima de un sistema que coloniza y oprime: "Ich bin eine Papua" (III, 414). Los bienes de Franza, al igual que los de los Papuas, no son bienes materiales, son bienes que no pueden calcularse de manera objetiva. De lo que se les ha privado tanto a una como a los otros es de la validez y la verdad de la propia existencia. La descripción que Ingeborg Bachmann hace del Imperialismo no contempla los aspectos militares y económicos del mismo. Para la autora se trata de una forma de asesinato espiritual con el que pretende ejemplificar una de sus tesis fundamentales: "daß noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordert werden." (III, 342). Verena Stefan en su libro Häutungen realiza un análisis similar:

Die erste kolonialisierung in der
geschichte der menschheit war die
der frauen durch die männer. seit jahrtausenden
leben wir in massenghettos, bis heute im exil.
unsere wege vorgeschrieben, eingezäunt. der unterschied

¹²⁴Christa Gürtler, "Der Fall Franza: Eine Reise durch eine Krankheit und ein Buch über ein Verbrechen", op. cit., pág. 79.

von der ersten zur zweiten zur dritten welt
ist nicht grundsätzlich.¹²⁵

Bachmann no ve fácil la posibilidad de liberación para los colonizados. Frente a los blancos no es efectiva ninguna revolución, ellos seguirán dominando el mundo: "Und auferstehen in einem braunen oder schwarzen Gehirn, es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen, auf diesem Unweg." (III, 439). Tal afirmación de Franza significaría para las mujeres que las estructuras patriarcales se han solidificado en ellas de manera que les resulta difícil encontrar su propia identidad. La denuncia de Franza no se dirige sólo contra su marido, sino, como se ha puesto de manifiesto en la cita anterior, contra los blancos en general. De forma simbólica intenta en Egipto liberarse del sistema social que la ha destruído, intenta alejarse de las prohibiciones y tabús válidos para los blancos. Se desprende, por ejemplo, de la ropa interior, de las prendas obligatorias para una mujer europea, de "das verschwitzte Nylon- und Spitzenzeug [...] Da Europa zuende war, alles zuende, insbesondere für eine Weiße mit Gewohnheiten, Tabus und Deformierungen..." (III, 423), y

¹²⁵Verena Stefan, Häutungen, op. cit., pág. 39.

no tiene en cuenta las recomendaciones higiénicas que constantemente se hacen a los blancos y adopta, no sin cierto romanticismo, las costumbres del mundo no blanco:

Wer fürchtet hier die von den Weißen katalogisierten Bakterien. Wer wäscht einen Becher aus, wer kocht das Wasser ab, wer laust die Salatblätter, wer nimmt den Fisch unter die Lupe? Hunger, Durst, wiederentdeckt, die Gefahr wiederentdeckt, die Ohren, die Augen geschärft auf die Außenwelt gerichtet, das Ziel wieder gewußt. (III, 424).

Franza quiere demostrar que no desea ser una más entre los blancos, que no desea pertenecer a la clase dominante y opresora. Por medio de las comparaciones que Bachmann establece en Der Fall Franza los blancos se convierten en símbolo de los psiquiatras, de la raza blanca y, en definitiva, de la civilización. Ellos son los culpables de los crímenes del fascismo y de la colonización de muchos pueblos y de la mujer. La historia de la colonización y la historia del patriarcado tienen, pues, diferentes víctimas pero un mismo ejecutor.

Las huellas que la civilización ha dejado en Franza y en su cuerpo no serán fáciles de eliminar en el desierto, definido al comienzo del tercer capítulo como "die große Heilanstalt, das große unverlaßbare

Purgatorium" (III, 415). Sin embargo, a diferencia del concepto que Martin tiene de una clínica, "man mußte Franza vielleicht dort zum Eingang hineinschieben und sie würde auf einem Fließband auf der anderen Seite gesund herauskommen" (III, 392), el desierto significará la curación a través del dolor. En este purgatorio, en donde Franza revive su historia, tiene lugar una lucha: "Ich oder Ich. Ich und die Wüste. Oder Ich und das andere. Und ausschließlich und nichts Halbes duldend, fingen Ich und Ich an, gegeneinanderzugehen." (III, 418). Asimismo en la escena en la que, animada por su hermano, fuma haschisch experimenta este desdoblamiento en su cuerpo:

Ich bin zwei geworden, einmal riesengroß und einmal von meiner Größe. Ihre beiden Körper, auf dem Rücken liegend, kamen in die Schwebel, vier Füße gingen in die Höhe, die zwei Köpfe blieben auf dem Teppich, ich muß eins werden, sie dachte immerzu nur daran, daß sie wieder eins werden müsse,... (III, 443).

Bajo los efectos de la droga Franza reconoce en imágenes su propia situación, el poder que Jordan ha tenido sobre ella y expresa su deseo de comenzar de nuevo: "Ein anderer Anfang" (III, 444). Este deseo se concretará en una relación entre descomposición y reconstrucción. En una alucinación sufrida en el desierto en la que se le aparecen Jordan, su padre y

dios, asustada tropieza y su visión se convierte en un tronco negro lo que produce en ella convulsiones y risa:

Sie blieb liegen, mit den Konvulsionen, wie auf dem Korridor in Wien [...] sie lachte und lachte und lachte - und in ihr Lachen, die Einfallstelle für die Dekomposition: wer bin ich, woher komme ich, was ist mit mir, was habe ich zu suchen in dieser Wüste [...] da trat etwas sie nieder und mit ihr das andre, den halben Tod, die halbe Vernunft, das halbe Tier, den halben Menschen, die halben fünf Sinne, die eine Schwester, die andre Frau, das von der Sonne anvisierte Fleisch im Verderben, im Übergang zu etwas nicht Erkennbarem. (III, 446-447).

Esta descomposición en la que Franza se cuestiona su identidad va asociada a la mitad de su 'Yo' destruída y constituye un primer paso hacia la destrucción de su creencia en la instancia que la ha colonizado (cfr. III, 400). Así concluye la escena con la frase: "Die arabische Wüste ist von zerbrochenen Gottesvorstellungen umsäumt." (III, 447). La destrucción de Franza es necesaria pues, como dice Sigrid Weigel: "Da im Glauben an den Einen - sei es der Vater, der Ehemann oder Gott - diese Instanz in ihr ist, eingeschrieben in sie, ist deren Zerstörung nur über eine Zerstörung ihrer

Persönlichkeit möglich."¹²⁶ Franza consigue por un momento superar su comportamiento como víctima, "das zum Sterben führt" frente a Jordan, caracterizado por una forma de pensar y actuar "das zum Verbrechen führt" (III, 342). Su muerte representa también una destrucción del pensamiento que lleva a la muerte. Mientras Martin sube a una pirámide poco antes de abandonar Egipto, Franza experimenta de nuevo una vivencia mortal. En la espera alrededor de la pirámide se le acerca un hombre blanco que sin más comienza a golpearla con una estaca mientras se masturba; se va y regresa al poco tiempo para violarla. Franza recuerda entonces la escena en la que Jordan en su biblioteca de Viena actúa de manera similar:

...er wollte mich nur erschrecken, und in Wien, er auch, er wollte mich nur erschrecken [...] sie machte die Zeitschriften und Nachschlagwerke in Wien auf und ging an der Bibliothek entlang und blätterte in den Büchern, sie zog sich an der Bibliothek hoch, mit der letzten Kraft, Exhibitionismus, Satyriasis, damals hätte sie schon nachsehen und denken sollen, sie war aber nur an der Bibliothek kleben geblieben mit abgewendetem Kopf und hatte zu ihm gesagt, nein. Nein. (III, 466).

¹²⁶Sigrid Weigel, "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise.", op. cit. pág. 84.

Tras la violación, en un gesto en parte autodestructivo y en parte de rebeldía, Franza se golpea mortalmente en la cabeza: "dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh" (III, 467). En estos momentos Franza consigue liberarse de las estructuras de pensamiento que legitiman el dominio del hombre sobre la mujer, rechaza la violencia ejercida sobre ella en Viena y en Egipto: "Ihr Denken riß ab, und [...] sie [...] sagte laut, und da war ihre andere Stimme: Nein. Nein." (III, 467). Sus últimas palabras constituyen un rechazo claro a los esquemas sociales dominantes, a la sociedad de los blancos:

Alle Vorstellungen zerbrochen.

Die Weißen.

Mein Kopf.

Die Weißen, sie sollen.

Die sollen verflucht sein. Er soll. (III, 469).

3.2. SUBVERSIONES DEL YO/ICH.

Como hemos mencionado al comienzo de este capítulo, el problema fundamental que afecta a las protagonistas

del ciclo "Todesarten" es la dificultad que supone para ellas encontrar su propia identidad en una sociedad dominada por los hombres. Esta problemática de la identidad femenina se manifiesta de forma expresa en Malina desde las primeras páginas. La novela comienza con una lista de los personajes principales más una breve información sobre las unidades de tiempo y lugar. De esta forma se traslada el comienzo convencional del drama a la novela. Los personajes presentados son tres: Ivan, Malina e Ich. Sobre cada uno de ellos se nos proporcionan algunos datos que hacen referencia al aspecto físico, la edad- fecha de nacimiento, el lugar de nacimiento o la profesión. Sólo en el caso de Ivan conocemos el año y lugar de nacimiento, 1935, Pécs (Hungría). Con respecto a Ich la única información que obtenemos es el lugar de su nacimiento, Klagenfurt, y el color de su pelo y de sus ojos, rubio y castaños, respectivamente. Pero sí sabemos la edad de Malina, su alter ego, que tiene actualmente cuarenta años. De él conocemos también la profesión: funcionario estatal de clase A, empleado en el Museo del Ejército austriaco. La profesión de Ivan no se especifica pero se asegura que ejerce una ocupación regular en un Instituto encargado de asuntos importantes, pues tienen que ver con el dinero. Los datos de la protagonista femenina están

tomados de su pasaporte en el que tanto la profesión como la dirección han sido tachadas y enmendadas varias veces. Las unidades de tiempo y lugar son: hoy y Viena.

Los nombres de los personajes no carecen de importancia pues uno de ellos es precisamente el que da título a la novela. Esta ha sido a menudo objeto de estudio precisamente en lo que al título se refiere. El efecto que el nombre de Malina produce en el lector de forma espontánea es el de su asociación con un personaje femenino por su terminación en -a, característica del género femenino en las palabras latinas así como también en la lengua rusa. Sin embargo, al comienzo de la lectura hemos de cambiar como lectores esta primera impresión, pues Malina es presentado como un hombre. Esta estrategia de la novela no es casual, y tiene, en opinión de Gabriele Bail, una función concreta: "Diese 'Ironie des Romans', diese Irritierung ist beabsichtigt, da sie dazu dient den Leser/die Leserin bereits unmittelbar am Anfang des Romans auf die Problematik der Kategorisierung und Identifizierung 'männlich/'weiblich' hinzuweisen."¹²⁷ Por otra parte, el nombre de Ivan adquiere importancia si lo asociamos como Robert Steiger

¹²⁷Gabriele Bail, Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns Malina, Gotinga, Edition Herodot, 1984, pág.15.

a los nombres de Jan en Der gute Gott von Manhattan y Hans en "Undine geht". En las tres obras aparece el mismo nombre en su versión rusa, holandesa y alemana, respectivamente, lo cual implica en opinión de este crítico que la autora pretende mostrar a través de estos personajes formas de comportamiento comunes a los hombres en general.¹²⁸

La protagonista y narradora de la novela carece de nombre. Sobre ella, como hemos mencionado anteriormente, no conocemos su fecha de nacimiento, ni su profesión pues ésta ha sido tachada dos veces; la dirección también ha sido tachada tres veces antes de figurar la definitiva. A través de estas repetidas tachaduras en su pasaporte se pone de manifiesto la falta de una identidad definida del personaje femenino.

Con respecto a las unidades de tiempo y de lugar, hoy y Viena, la narradora nos explica las dificultades que especialmente le plantea la unidad temporal, el hoy. En efecto, Ich no sólo está directamente implicada en los sucesos narrados por ella en la novela, sino que, además, se siente profundamente amenazada por ellos. A ello hace referencia directa inmediatamente después de

¹²⁸Robert Steiger, Malina. Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann, Heidelberg, Winter, 1978, págs. 276-277.

haber establecido el 'hoy' como unidad de tiempo: "es ist mir fast unmöglich, heute zu sagen [...] denn durch dieses Heute kann ich nur in höchster Angst und fliegender Eile kommen und davon schreiben..." (III, 8). Esta es la razón por la que la novela fue interpretada por Ellen Summerfield como un tipo especial de diario en el que las estructuras narrativas están estrechamente implicadas en la difusión del tiempo de la narradora: "...die einzelnen Prosaeinheiten [...] meist im Präsens, [...] scheinen wie ein Tagebuch [...] oft (erscheint das Wort) 'heute' [...] innerhalb eines Abschnitts [...] Dies erweckt beim Leser den Eindruck, daß das jeweils Neueste von der Erzählerin fortlaufend berichtet würde."¹²⁹ En el diario, por tanto, el tiempo narrado y el tiempo de la narración caminan paralelos; en lugar de mantener una distancia el narrador está totalmente involucrado en los acontecimientos. Sin embargo, de lo que no es capaz la narradora de Malina y que constituye una de las características de este género, es de mantener un orden cronológico en su relato. Aunque el frecuente uso del 'hoy' puede llevarnos a la conclusión de que se trata en Malina de la escritura de un diario, no podemos deducir del contexto si entre una y otra

¹²⁹Ellen Summerfield, Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman Malina, op. cit., pág. 97.

anotación han pasado horas o días. No encontramos ninguna indicación exacta de fechas. Summerfield analiza las ocasionales citas textuales a partir de las cuales podría establecerse un orden cronológico del relato (expresiones como "der erste warme Tag" (III, 57), "die Winter werden immer länger" (III, 333)), llegando a la conclusión de que el tiempo narrado en la novela transcurre desde la primavera al invierno del mismo año. El año de la narración lo sitúa entre 1966 y 1971.¹³⁰ No obstante, una primera lectura de la novela nos confirma únicamente la existencia de una inseguridad con respecto a la dimensión temporal. Esta inseguridad se afianza aún más por el frecuente uso del presente que intensifica la sensación de inmediatez de lo narrado. Malina, sin embargo, no puede considerarse exclusivamente como una variación de la forma del diario pues, como indica Gabriele Bail, "Die Dimension Zeit ist dem Erleben der Ich-Figur so weitreichend entglitten, daß aus diesem (psychologischem) Grund der Text gar nicht einzig auf einer auch nur impliziten Chronologie aufgebaut werden kann."¹³¹ La novela se caracteriza, en efecto, fundamentalmente por la mezcla de formas de expresión

¹³⁰Ibid. págs. 96 y ss.

¹³¹Gabriele Bail, Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns Malina, op. cit., pág. 20.

que va desde la reflexión o las cartas hasta el sueño o el diálogo.

Con respecto al tiempo narrativo en Malina explica Bachmann en una entrevista:

Die Erzähltechnik ist so, daß es eine Zeit- und Ortseinheit in diesem Buch gibt, also etwas relativ Ungewöhnliches für Erzählen. Es ist immer heute. [...] Es wird nicht nur im Präsens, sondern es ist in jedem Augenblick heute, wenn erzählt wird. Es gibt überhaupt keine Vergangenheit in diesem Buch. (GuI, 102).

En cuanto a la unidad de lugar parece evidente por las manifestaciones de la narradora que su relación con el espacio es menos problemática que su relación con la unidad temporal: "wenn ich einbiege in meinen Bezirk [...] dann ist es nicht wie mit dem Kranksein an der Zeit [...] und ich werde, obwohl ich schneller gehe, endlich ganz still und dringlich vor Glück." (III, 16-17). En las páginas introductorias Ich describe en detalle la Ungargasse, la calle de la ciudad de Viena en la que ella y los dos personajes masculinos de la novela residen, así como los alrededores más cercanos. A lo largo del primer capítulo observamos la importancia que esta calle tiene para la narradora, pues representa el lugar de su felicidad con Ivan lo cual le proporciona una sensación de seguridad y protección. El reducido

espacio entre los números 6 y 9 de la Ungargasse constituye todo su mundo, representa para ella: "ein trunkenes Land, in dem bloß zwei Häuser stehen, die man auch im Dunkeln finden kann, bei Sonnen- und Mondfinsternis" y asegura: "ich weiß auswendig, wieviel Schritte ich machen muß, von mir schräg zu Ivans Haus, ich könnte auch mit verbundenen Augen gehen." (III, 29). Ich se aferra a este lugar como un punto de apoyo en la búsqueda de su identidad. Sin embargo, en el transcurso de la novela su "Ungargassenland" amenaza con derrumbarse al tiempo que Ivan se va alejando de ella. Es entonces cuando la narradora piensa por primera vez en la posibilidad de cambiar de residencia (cfr. III, 267) pues sin Ivan la Ungargasse ya no representa el reducto en el que ella se sentía protegida. La ciudad de Viena no es, sin embargo, el único lugar en el que transcurre la novela. Al comienzo del segundo capítulo encontramos la siguiente indicación temporal: "Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends." (III, 174). Esta paradoja hace referencia inequívoca a la naturaleza de los lugares en los que transcurren los sueños, espacios no localizables geográficamente, pues "solche Bilder scheinen im Dienst

einer psychologischen Aussage über die Träumerin zu stehen."¹³² En Malina la unidad de lugar está, por tanto, estrechamente relacionada con el 'Yo' femenino. Tanto la Ungargasse y el resto de la ciudad de Viena como los diferentes lugares que atraviesan los sueños constituyen el mundo en el que Ich vive.

Una vez delimitadas las unidades de tiempo y lugar, Ich expresa la necesidad de explicarse ante Malina, de recordar su propia historia y la historia de su relación con él así como el comienzo de su propia destrucción. Pero estos intentos permanecen fragmentarios. Una y otra vez aparecen interferencias en el recuerdo. De esta forma en el punto de partida de la novela se menciona ya el problema central que afecta no sólo a Ich, sino a todas las protagonistas del ciclo "Todesarten", es decir, la dificultad de constituirse como sujeto con una identidad fija.

Tras el fracaso de los primeros intentos de Ich por recordar, tiene lugar una ruptura: en lugar de continuar con estos intentos la narradora comienza a relatar su historia de amor con Ivan. Comienza así el relato del 'hoy', del tiempo que, en lugar del usual pretérito,

¹³²Ellen Summerfield, Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman Malina, op. cit., pág. 104.

domina prácticamente toda la novela. A partir de ahora Malina ya no es el centro de sus reflexiones sino su amor hacia Ivan. El relato de Ich comienza con una referencia temporal que nos confirma sus dificultades con respecto a su orientación en el tiempo: "Sechzig Zigaretten später ist Ivan zurück in Wien, er wird zuerst die Zeitansage anrufen und seine Uhr kontrollieren [...] Er wird den Transistor anstellen und die Frühnachrichten hören." (III, 28). Es evidente que la narradora estructura el tiempo de su espera por Ivan a través del número de cigarrillos fumados y que su distribución del tiempo se orienta por completo en función de Ivan. La explicación la encontramos en el prólogo en donde Ich afirma que sólo el hecho de pronunciar la palabra 'heute' origina en ella una serie de síntomas típicos de un ataque de angustia o miedo, como la arritmia o la respiración irregular. (cfr. III, 13). Ella espera de Ivan la curación de su enfermedad, el restablecimiento de su relación con el hoy. Los primeros efectos son muy positivos: se produce un cambio en la relación de Ich con el medio que la rodea, con el lenguaje y, en general, con la vida: "Seit ich diese Nummer wählen kann, nimmt mein Leben endlich keinen Verlauf mehr, ich gerate nicht mehr unter die Räder, ich komme in keine ausweglosen Schwierigkeiten" (III, 30).

Desde que conoce a Ivan, desde que ha tenido lugar lo que ella misma denomina "Besitzübernahme" (III, 30), el sufrimiento va cediendo. Sólo por eso Ich desearía otorgarle las máximas condecoraciones y la más alta de todas "dafür, daß er mich wiederentdeckt und auf mich stößt, wie ich einmal war, auf meine frühesten Schichten, mein verschüttetes Ich freilegt" (III, 36). La 'toma de posesión' implica, sin embargo, que el redescubrimiento de Ich por parte de Ivan va asociado necesariamente al dominio del hombre sobre la mujer. Los efectos positivos del amor se manifiestan también en la relación de la protagonista con su cuerpo: Ivan le ayuda a eliminar el distanciamiento que experimenta frente a su propio cuerpo y a sentirse de nuevo una persona completa:

Endlich gehe ich auch in meinem Fleisch herum, mit dem Körper, der mir durch eine Verachtung fremd geworden ist, ich fühle, wie alles sich wendet inwendig, wie die Muskeln sich aus der steten Verkrampfung lösen, ihr glattgestreiftes, ihr quergestreiftes System sich lockern, wie die beiden Nervensysteme gleichzeitig konvertiert werden, denn es findet nichts deutlicher statt als diese Konversion, ein Wiedergutmachungsprozeß, eine Läuterung. (III, 36-37).

Ich convierte a Ivan en una figura casi mística o religiosa, en una especie de salvador omnipotente capaz

de solucionar todos sus problemas con su sola presencia a su lado. Sin embargo, el lector tiene pronto la impresión de que esta imagen es idealizada, que la visión de la narradora es poco crítica e irreal. El texto ofrece numerosas referencias a los efectos curativos, casi milagrosos de Ivan: "er wird diese Krankheit von mir nehmen, er soll mich erlösen." (III, 78); "weil Ivan mich zu heilen anfängt, kann es nicht mehr schlimm sein auf Erden." (III, 33). En ambos pasajes las referencias a los efectos positivos de esta unión adquieren por el vocabulario utilizado un carácter religioso. En otros párrafos la narradora hace uso de expresiones tomadas casi literalmente de la Biblia: "da wir die Auferstehung wollen und nicht die Zerstörung" (III, 32); "Daß ich auferstanden bin [...] weil Ivan erstanden ist" (III, 60). Hacia el final del capítulo, sin embargo, observamos un cambio significativo en las manifestaciones de Ich sobre Ivan; ahora no está presente ya la idea de la resurrección sino más bien al contrario:

...es ist, gegen alle Vernunft, mit meinem Körper geschehen, der sich nur noch bewegt in einem ständigen, sanften, schmerzlichen Gekreuzigtsein auf ihn [...] ich stehe [...] vor dem Tor der Ungargasse 6, die Straße hinaufschauend in Richtung Nummer 9, in meiner Passion, den Weg meiner Passionsgeschichte vor Augen" (III, 173).

Es evidente que, con esta imagen, la narradora establece una identificación entre la pasión de Cristo y su propia historia de amor. No obstante también parece claro que esta asociación tiene un doble significado: por una parte hace referencia inequívoca a la historia de su sufrimiento y, por otra, a la historia de su pasión amorosa. Las dos historias constituyen en realidad una sola: la historia de su amor por Ivan, de quien depende emocionalmente y quien poco a poco se va alejando de ella.

La actitud que, desde el comienzo de la relación, Ivan adopta frente a Ich contrasta de forma manifiesta con lo dicho anteriormente sobre lo que la protagonista espera de él. Es interesante, por ejemplo, observar la forma que Ivan tiene de dirigirse a ella. Utiliza a menudo un 'nosotros' que, acertadamente, califica Gabriele Bail de "onkelhaftes, herablassendes"¹³³: "Eifersüchtig sind wir aber hoffentlich nicht, mein Fräulein" (III, 75). El diminutivo 'Fräulein' es, asimismo, uno de los términos que Ivan utiliza con más frecuencia para dirigirse a Ich en expresiones como "das kopflose, leerköpfige Fräulein", "und das also nennst du

¹³³Gabriele Bail, Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns Malina, op. cit., pág. 33.

Schachspielen, „mein Fräulein" (III, 46), "liebes Fräulein, ich gebe dir noch einen Rat" (III, 47). Este término implica, no sólo gramaticalmente, sino también psíquicamente una reducción y una denigración. A esta forma de dirigirse a su pareja corresponde en consecuencia una actitud pedagógica de Ivan con constantes indicaciones a Ich de cómo ha de comportarse. Critica, por ejemplo, su actividad como escritora cuando hojear sus manuscritos y le da consejos sobre lo que debería escribir en lugar de lo que ya tiene escrito:

Das gefällt mir nicht [...] alle diese Bücher, die hier herumstehen in deiner Gruft, die will doch niemand, warum gibt es nur solche Bücher, es muß auch andere geben, die müssen sein, wie ESULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann [...] warum also schreibst du nicht so. (III, 54).

La producción creativa de Ich carece de interés para Ivan a quien no le interesa saber si lo que escribe tiene algo que ver con sus experiencias anteriores. Sin embargo, sí le da indicaciones de cómo y qué debería escribir en un futuro y éstas surten el efecto deseado. La narradora no sólo está dispuesta a seguir sus consejos, sino que se propone escribir un libro para él que sea de su agrado: "ich nehme mir vor, daß ich ein schönes Buch finden werde für Ivan, denn Ivan hofft

also, daß ich nichts über die drei Mörder schreibe und das Elend nicht vermehre, in keinem Buch" (III, 54-55).

No sólo en lo que respecta a su creatividad está dispuesta la protagonista a adaptarse a las normas de Ivan y seguir su criterio. Ich se somete al juego de roles asociado al hombre y la mujer siguiendo las exigencias de Ivan: "...und dankbar bin ich, wenn ich ihn seinen Drink und das Essen richten darf, ihm heimlich hie und da schon die Schuhe putzen, mit dem Fleckenwasser an seiner Jacke hantieren darf" (III, 39). Se esfuerza por corresponder a las expectativas de Ivan hasta tal punto que llega, incluso, a menospreciar su propia actividad intelectual concediendo cada vez más importancia a adaptarse a los valores de su pareja:

Ivan sagt mir heute [...] daß er einmal wissen möchte, was ich zu kochen verstünde [...] und heute nacht sehe ich mich um in der Bibliothek unter meinen Büchern, es sind keine Kochbücher darunter [...] wie absurd, denn was habe ich gelesen bisher, wozu dient mir das jetzt, wenn ich es nicht brauchen kann für Ivan. (III, 80-81).

Unas líneas más abajo se describe minuciosamente y con cierta comicidad cómo la narradora ritualiza el proceso de preparación de una cena para Ivan esforzándose por ejercer el papel de perfecta ama de casa y atractiva amante a la vez:

Ich hoffe, daß der Zwiebelgeruch nicht an meinen Händen bleibt, ich laufe immer wieder ins Bad, um mir die Hände zu waschen, um mit dem Parfüm die Geruchspuren zu tilgen und um mich zu kämmen. Ivan darf nur ein Ergebnis sehen: daß der Tisch gedeckt ist und die Kerze brennt [...] und diese Synchronarbeit, die niemand würdigt, ist anstrengender als alle Arbeiten, die ich früher getan habe. (III, 83).

En una entrevista concedida por Bachmann en abril de 1971 ésta afirma que la autoironía de la narradora de Malina en su relación con Ivan es manifiesta en varias ocasiones y pone precisamente como ejemplo esta parte del texto en la que Ich reniega de todo lo leído hasta entonces (Kant, Locke, Leibniz, Hume, Sartre, Kafka, Rimbaud, Blake, Freud, Adler, Jung, Balzac, Proust, Marx, Engels,...) por no serle de ayuda en un momento tan crucial. La ironía es, según la autora, "das einzige Mittel, aus diesen so atemlosen, dauernden Angstzuständen haerauszu kommen." (GuI, 98).

Los esfuerzos que la protagonista realiza tienen un único objetivo: mantener a Ivan junto a ella. Para lograrlo sabe que ha de participar en un juego, el juego de la distribución de roles que constituye el ideal para Ivan, pues es consciente de que ésta es la única forma de retenerle "Denn ich selbst vermag Ivan nicht zu fesseln" (III, 84); "Ich will kein Spiel. Es geht aber

nicht ohne Spiel." (III, 85). Este se lo hace saber instruyéndola en las normas que rigen dicho juego: "Man kann nur fesseln mit einem Vorbehalt, mit kleinen Rückzügen, mit Taktiken, mit dem, was Ivan das Spiel nennt. Er fordert mich auf, im Spiel zu bleiben." (III, 84). La concepción de Ivan de la distribución de papeles en la pareja se pone de manifiesto también en las partidas de ajedrez: "Ivan sagt, du spielst eben ohne Plan, du bringst deine Figuren nicht ins Spiel, deine Dame ist schon wieder immobil." (III, 46). Ich piensa entonces en el problema de su propia inmovilidad, "dann brüte ich wieder über dem Problem meiner Unbeweglichkeit" (III, 46), reflexión que parece indicar una primera toma de conciencia de los efectos que, junto a los curativos, tiene el amor sobre ella. En efecto, unas líneas más abajo y una vez que ha terminado la partida de ajedrez, la narradora hace de nuevo referencia a su inmovilidad provocada en esta ocasión directamente por Ivan: "...ich habe nur keine Angst vor Ivan, obwohl er mir beide Arme auf dem Rücken zusammenhält, mich unbeweglich macht." (III, 49).

Una de las situaciones claves del primer capítulo es la constante espera ante el teléfono. El tiempo que la protagonista pasa en casa sin su amado consiste, generalmente, en horas en blanco, sin ninguna ocupación,

esperando ansiosa que el teléfono emita algún sonido. Su dependencia es tal que llega incluso a convertirlo en objeto de adoración cayendo de rodillas ante él: "...ich knie auf dem Boden vor dem Telefon und hoffe, daß auch Malina mich nie überrascht in dieser Stellung, auch er soll nie sehen, wie ich niederfalle vor dem Telefon [...] Mein Mekka und mein Jerusalem!" (III, 43). El teléfono deja de ser un objeto cualquiera para adquirir en ocasiones vida propia. Cuando Ivan no dispone de tiempo para ella, el auricular "fühlt sich eiskalt an, nicht aus Plastik, aus Metall" (III, 44); cuando transcurre un tiempo sin recibir una llamada de su amado, Ich se pregunta: "Und wie lange lebe ich schon, mit einem toten Telefon?" (III, 321). La importancia de las llamadas de teléfono no se debe, sin embargo, al contenido de las conversaciones que Ivan e Ich mantienen (de carácter cotidiano y extremadamente superficiales), sino exclusivamente al hecho en sí de recibir una llamada, "...solange ich ihn höre und mich von ihm gehört weiß, bin ich am Leben" (III, 42), pues éstas suponen para Ich auténticas "Injektionen von Wirklichkeit" (III, 45).

La narradora afirma reiteradamente a lo largo del primer capítulo ser feliz con Ivan, cuyo nombre

constituye para ella una 'consigna', garantía de futuro, que la defiende:

Gegen die Verderbnis und das Reguläre, gegen das Leben und gegen den Tod, gegen den zufälligen Verlauf all diese Drohungen aus dem Radio, all die Schlagzeilen der Zeitungen, aus denen die Pest kommt, gegen die einsickernde Perfidie aus den oberen und unteren Stockwerken, gegen den langsamen Fraß innen und gegen das Verschlungenwerden von draußen... (III, 33).

Sin embargo, en el transcurso de la novela, se va poniendo de manifiesto que Ivan no está dispuesto a hacer tantas concesiones en el amor como su pareja. El no sólo no necesita vivir una gran historia de amor, "Ivan will vielleicht nicht anderes als sein einfaches Leben" (III, 318), sino que además advierte a Ich del error que comete por amar con tanta intensidad: "Ich kann dort nicht atmen, wo du mich hinstellst, bitte nicht so hoch hinauf, trag niemand mehr in die dünne Luft, das rat ich dir, das lern noch für später!" (III, 318). Ich no juega un papel central en la vida de Ivan. Sólo dispone de vez en cuando de tiempo para ella, algunas horas libres, pero no "das ganze Leben" (III, 50) como está dispuesta a dedicarle ella a él. Esta falta de correspondencia en la relación no pasa desapercibida para la narradora que considera injusto ser siempre ella la que ha de adaptarse a sus horarios:

"...nur für Ivan gibt es freie Nachmittage, eine freie Stunde, einmal auch einen freien Abend. Was mit meiner Zeit ist, ob ich freie und unfreie Stunden habe, Freiheit und Unfreiheit kenne, darüber wird nie geredet." (III, 58). Pero a pesar de ser consciente de la situación también en ésto se somete Ich a los deseos y exigencias de Ivan. El viaje al Wolfgangsee constituye la única excepción, un único intento de demostrarle que su tiempo también es importante. Al teléfono le dice con firmeza: "Ich bin es doch, die keine Zeit hat heute" y por primera vez también es ella quien termina la conversación: "Ich habe es furchtbar eilig, auf morgen, um acht" (III, 149). Sin embargo, este intento de liberarse de su propia sumisión fracasa desde el momento en que Ich interrumpe antes de lo previsto su estancia en el Wolfgangsee y regresa a casa dispuesta a continuar bajo las mismas condiciones: "...ich werde meine Geduld vergrößern" (III, 173).

Las reglas del juego impuestas por Ivan incluyen también la exigencia de que Ich se convierta en lo que para él representa la imagen de la femineidad, una imagen que debe aunar el tipo de mujer tonta, que no entiende de nada, seductora en ocasiones e, incluso, bruja. Medio en broma, medio en serio, utilizando uno de los juegos que practican juntos, la construcción de

frases entre las que se cuentan, por ejemplo, las 'frases del teléfono', las 'frases del ajedrez' o, en este caso, las 'frases injuriosas' (de las que curiosamente Ich no es capaz de construir ninguna), Ivan expresa claramente su opinión sobre Ich y lo que espera de ella:

Ein kleines Aas bist du, ja du, was sonst? [...]
 Les hommes sont de cochons [...]
 Les femmes aiment les cochons
 Ich rede mit dir wie ich will
 Ein kleines Luder bist du [...]
 Du bist zu dumm, du verstehst eben nichts
 Ein ganz großes Luder mußt du werden [...]
 Eine Hexe bist du, nütz das endlich aus [...]
 Hast du denn das Gesetz nicht verstanden? (III, 85-86).

Ich no entiende la ley que rige las relaciones entre el hombre y la mujer y tampoco parece querer entenderla: "Was weiß Ivan von dem Gesetz, das für mich gilt?" (III, 86). Ante el espejo, símbolo de la problemática de la identidad, intenta descubrir su auténtico yo alejada de los hombres que hasta ahora la han definido:

Ich möchte aber beim Anprobieren Ivan nicht hier haben, Malina schon gar nicht, ich kann nur, weil Malina nicht da ist, oft in den Spiegel sehen, ich muß mich im Korridor vor dem langen Spiegel mehrmals drehen, meilenweit, klaftertief, himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern. Eine Stunde lang kann ich zeit- und

raumlos leben, mit einer tiefen Befriedigung, entführt in eine Legende [...] Es entsteht eine Komposition, eine Frau ist zu erschaffen für ein Hauskleid. Ganz im geheimen wird wieder entworfen, was eine Frau ist, es ist dann etwas von Anbeginn, mit einer Aura für niemand. (III, 135-136).

Sólo en secreto, a solas, descubre Ich que puede llegar a crearse lo que es una mujer en realidad, lo que es la belleza. Sólo aislada de los hombres y de la realidad en la que vive puede conseguir por unos momentos la unión consigo misma. Asimismo parece que en estos momentos ha logrado superar el concepto de belleza femenina vigente en la sociedad patriarcal y determinado por la mirada masculina. Durante mucho tiempo las mujeres, como afirma Silvia Bovenschen, contemplaron sus cuerpos en previsión de la fetichización masculina y permitieron que ésta se convirtiera en criterio de su propia aceptabilidad. El peligro reside ahora, en su opinión, en que este criterio sirva para rechazar cualquier cosa de la figura femenina que haya sido objeto de la estima masculina. El resultado es entonces el mismo, pues "Dieses Opfer findet noch immer am Altar des Mannes statt."¹³⁴

¹³⁴Silvia Bovenschen, "Über die Frage: gibt es eine weibliche Ästhetik?", en: Ästhetik & Kommunikation 25, pág. 70.

El proceso de identificación de Ich consigo misma tiene lugar ante el espejo, "Ich bin in den Spiegel getreten [...] ich war einig mit mir" (III, 136), ante el que la narradora quiere ser hermosa para sí misma, "in einer Aura für niemand" (III, 136), produciéndose así el redescubrimiento de la mujer por otra mujer. El texto incluye aquí uno de los fragmentos utópicos en los que la narradora expresa la esperanza de que los momentos de identificación de la mujer consigo misma puedan, en el futuro, constituir una realidad permanente, que llegará un día en que "die Poesie ihres Geschlechts" (III, 136) volverá a ser creada. Elisabeth Lenk escribe sobre la relación de la mujer consigo misma que se manifiesta ante el espejo:

Der Spiegel, das sind die Blicke der Anderen, die vorweggenommene Blicke der Anderen [...] Es kommen die Schreckensmomente, wo die Frau sich im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick des Mannes gibt es ihr nicht zurück. Die Frau kann das neue Verhältnis zu sich nur über andere Frauen entwickeln. Die Frau wird der Frau zum lebendigen Spiegel, indem sie sich verliert und wiederfindet. Das so entstehende Verhältnis der Frau zu sich ist so neu, daß es noch nicht definieret werden kann.¹³⁵

¹³⁵Elisabeth Lenk, "Die sich selbst verdoppelnde Frau", en: Ästhetik & Kommunikation 25, pág. 87.

En la escena de Malina el espejo no parece anticipar la mirada masculina. En esto consiste probablemente la esperanza utópica a la que hace referencia la narradora: en lograr que la imagen del espejo con la que la mujer se identifique no esté definida por los hombres. La posibilidad de una existencia armónica del 'Yo' sin depender de su unión con Ivan tiene una duración limitada, pero permite a Ich intuir lo que podría ser en un futuro: "Einen Augenblick lang war ich unsterblich und ich, ich war nicht da für Ivan" (III, 136). En el amor no le será posible encontrar su identidad: "Das Hauskleid wird in den Wandschrank gehängt, es ist nicht für heute" (III, 137). Una tendencia similar a la de la escena del espejo se manifiesta en una de las escenas del capítulo de los sueños en la que Viena es una ciudad sin hombres:

Da alle Männer aus Wien verschwunden sind, muß ich mich einmieten bei einem jungen Mädchen, in einem Zimmer, das nicht größer als mein Kinderzimmer ist, auch mein erstes großes Bett steht darin. (III, 216).

La ausencia de los hombres ofrece a la protagonista la posibilidad de enfrentarse a sí misma y acercarse a otras mujeres. La escena parece representar el encuentro de Ich consigo misma, con su 'Yo' de juventud aún intacto y no sometido a la manipulación de los hombres.

La frase que sigue, "Plötzlich verliebe ich mich in das Mädchen, ich umarme sie" (III, 216), puede entenderse en este sentido como el descubrimiento de Ich de aceptación de sí misma.

De forma paralela a la historia de amor e, indudablemente, influenciada por ella, la protagonista desarrolla una nueva relación con el lenguaje; desea encontrar un nuevo lenguaje, escribir un libro diferente, un libro bello, para Ivan, "Denn er ist gekommen um die Konsonanten wieder fest und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen" (III, 32). El primer producto de su trabajo como escritora que encontramos en el texto tras el firme propósito de Ich de complacer a Ivan escribiendo un libro diferente (cfr. III, 54-55), es la leyenda o cuento "Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran" (III, 62 y ss.). El relato narra la historia de una princesa que vive en un país sin nombre ni fronteras a orillas del Danubio. En dos ocasiones se enfrenta a grandes peligros y en ambas es salvada por un misterioso personaje. La princesa le pide en el segundo encuentro que no la abandone pero sus deseos no se cumplen. Tras la separación ella profetiza el regreso del extraño veinte siglos después y el encuentro de ambos en una

ciudad ante una ventana llena de flores. De regreso a su país la princesa se desploma de su caballo y muere .

La estrecha relación entre el relato de la princesa de Kagran y la historia de amor de Ich e Ivan es evidente. Unas líneas antes de comenzar el cuento la narradora piensa: "...verstecken könnte ich mich in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat" (III, 62). Por otra parte, la profecía de la princesa es una referencia inequívoca al primer encuentro de la pareja, encuentro que tiene lugar en Viena, ante el escaparate de una tienda de flores: "...vor einem Fenster werden wir stehen [...] es wird ein Fenster voller Blumen sein" (III, 70). Hay, además, otras coincidencias entre la vida real de la protagonista de Malina y la ficción representada en el cuento de la princesa; ésta, al igual que Ich, llega a depender de su amado hasta el punto de sentirse incapaz de vivir separada de él. El forastero es, como Ivan para Ich, su salvador, pero al mismo tiempo también el causante de su muerte. La condición para el reencuentro es la muerte de ambos, "der Fremde entwarf schweigsam seinen und ihren ersten Tod" (III, 69), pero el cuento sólo narra la muerte de la princesa, "denn er hatte ihr den ersten Dorn schon ins Herz getrieben" (III, 70). El sufrimiento de la princesa se corresponde con el sufrimiento de Ich para quien Ivan

llega a constituir un principio vital simbolizado en las 'inyecciones de realidad' (cfr. III, 45). Sin embargo, ya al comienzo de la novela la narradora y protagonista anticipa el final de su historia de amor y con él su propio final: "Ich lebe in Ivan. Ich überlebe nicht Ivan." (III, 45). Sus reflexiones posteriores confirman la imposibilidad para la mujer de encontrar su identidad a través del amor en la sociedad patriarcal:

Bin ich eine Frau oder etwas Dimorphes? Bin ich nicht ganz eine Frau, was bin ich überhaupt? In den Zeitungen stehen oft diese gräßlichen Nachrichten. In Pötzleinsdorf, in den Praterauen, im Wienerwald, an jeder Peripherie ist eine Frau ermordert worden, stranguliert -mir ist das ja auch beinahe geschehen, aber nicht an der Peripherie-, erdrosselt von einem brutalen Individuum, und ich denke mir dann immer: das könntest du sein, das wirst du sein. Unbekannte von unbekanntem Täter ermordert. (III, 278).

La identificación de Ich con otras mujeres 'asesinadas' aparece expresada al principio a través del Konjunktiv como una posibilidad, pero inmediatamente después ésta manifiesta a través del futuro la certeza de pertenecer también al colectivo de desconocidas cuyo asesino tampoco se llegará a conocer. En el apartado anterior de este capítulo hemos visto como también en Der Fall Franza tiene lugar una identificación de la

protagonista con otras mujeres así como con otros grupos oprimidos socialmente.

El relato de la historia de amor entre Ich e Ivan, representado a lo largo del primer capítulo, describe de forma despiadada cómo la mujer, Ich, va asumiendo el papel de víctima sometiéndose totalmente a las exigencias del hombre, Ivan, con la esperanza de retenerle a su lado. Ella misma, sin embargo, cuando es abandonada por Ivan, confiesa la inutilidad de su disposición a ser víctima: "Siegen wollte ich in diesem Zeichen, aber da ich nicht gebraucht werde, da es mir gesagt worden ist, bin ich besiegt worden von Ivan [...] Aber es ist vielleicht nicht Ivan allein [...] er hat so wenig Zeit und keine Bedürfnisse." (III, 252-253). Así es, en efecto, pues Ivan deja claro desde el principio que lo que él espera de Ich es una relación sin complicaciones, una relación que no conlleve obligación ni compromiso alguno; unas horas de diversión y relajación con una mujer que, por otra parte, ha de procurar no inmiscuirse en otras facetas de su vida. Asimismo no tiene ningún reparo en afirmar rotundamente que él, exceptuando a sus hijos, no ama ni necesita a nadie: "Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand. Die Kinder selbstverständlich ja, aber sonst niemand." (III, 58). Los problemas de Ich, su

pasado, su profesión de escritora, todo ello carece de importancia para Ivan, "Es ist unmöglich, Ivan etwas von mir zu erzählen" (III, 49), quien, además, exige de ella que sea feliz y alegre: "Lach mehr, lies weniger, schlaf mehr, denk weniger - Das macht dich doch alt, was du machst" (III, 102). Es evidente que la formación universitaria, la experiencia profesional y la inteligencia son cualidades que Ivan no valora en su pareja. Tampoco su capacidad de amar, su entrega total a la persona amada constituye una cualidad importante: no es lo que Ivan y, en definitiva, la sociedad espera de ella. En palabras de Ellen Summerfield: "Das, was sie zu bieten hat, wird nicht geschätzt, gilt als minderwertig und überflüssig".¹³⁶ La protagonista llega a reconocer que su incapacidad para adaptarse a los roles que la sociedad exige a la mujer, es una de las causas de su destrucción y del final de su historia con Ivan:

Ich bin die erste vollkommene Vergeudung, ekstatisch und unfähig, einen vernünftigen Gebrauch von der Welt zu machen, und auf dem Maskenball der Gesellschaft kann ich auftauchen, aber ich kann auch wegbleiben, wie jemand, der verhindert ist oder vergessen hat, sich eine Maske zu machen, aus Nachlässigkeit sein Kostüm nicht mehr

¹³⁶Ellen Summerfield, Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman Malina, op. cit., pág. 56.

finden kann und darum eines Tages nicht mehr aufgefördert wird." (III, 251).

Ich no desea ponerse ninguna máscara, representar ningún papel, no está dispuesta, en definitiva, a adaptarse a las normas impuestas por la sociedad patriarcal.

"Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran" está representado, como los fragmentos utópicos y a diferencia del resto de la novela, en cursiva y, al igual que ellos, también opone al hoy de la realidad ficticia el pasado y el futuro. La narradora expresa a través de los fragmentos utópicos, intercalados una y otra vez a lo largo del primer capítulo, la esperanza de un futuro próximo en el que las mujeres no dependerán de los hombres, sino que todas ellas unidas tomarán la iniciativa y lograrán cambios importantes en la sociedad: "Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden" (III, 136). Los seres humanos serán entonces libres y vivirán en armonía con la naturaleza, como se manifiesta en los primeros fragmentos en los que aún no se hace referencia explícita a las mujeres, sino al ser humano en general:

Ein Tag wird kommen [...] es werden alle Menschen frei sein, auch von der Freiheit, die sie gemeint haben [...]

die Tiere werden unter der hohen Sonne zu den Menschen treten, die frei sind, und sie werden in Eintracht leben, die Riesenschildkröten, die Elefanten, die Wisente, und die Könige des Dschungels und der Wüste werden sich mit den befreiten Menschen vereinbaren, sie werden aus einem Wasser trinken, sie werden die gereinigte Luft atmen, sie werden sich nicht zerfleischen [...] es wird der Anfang sein für das ganze Leben...(III, 121-122).

Sin embargo, el concepto de utopía de la narradora es también dependiente de su relación con Ivan. En consecuencia, cuando Ivan se aleja de Ich, ella misma niega la esperanza en ese futuro utópico: "Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals [...] die Pest wird kommen [...] es wird diese Pest sie dahinraffen" (III, 320). La separación de Ivan va unida también al silencio, a la incapacidad de Ich para seguir escribiendo: "...ich kann das schöne Buch nicht mehr schreiben [...] Die Schöne kommt nicht mehr aus mir" (III, 303). No obstante, la imposibilidad de escribir el libro bello para Ivan puede entenderse también como la negativa de la narradora a renunciar a sus principios fundamentales en lo que respecta a su modo de entender la escritura. Los manuscritos que Ivan encuentra y que llevan por título "Drei Mörder", "Todesarten" o "Die ägyptische Finsternis" (III, 53-54), entre otros, no son de su agrado: "Dieses Elend auf den

Markt tragen, es noch vermehren auf der Welt, das ist doch widerlich, alle diese Bücher sind widerwärtig" (III, 54). No comprende la obsesión de Ich por las tinieblas ni su interés por escribir sobre la miseria y los conflictos del mundo. Lo que la protagonista de Malina espera de la literatura puede explicarse en palabras de Bachmann quien, en su segunda Frankfurter Vorlesung sobre literatura contemporánea, manifiesta:

Ist es nicht vielleicht so, daß, weil uns so ein Gedicht unglücklich macht, weil ihm dies gelingt, und weil es neue Dichter gibt, die uns unglücklich machen können, (es) auch in uns einen Ruck gibt, einen erkenntnishaften, unter dem wir den statthabenden nachvollziehen?. (IV, 210).

La autora cita inmediatamente después una carta de Kafka a Oskar Pollack fechada en el año 1904 en la que éste explica cuáles son sus exigencias hacia un libro:

"Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? Damit es uns glücklich macht ...? Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hätten, und solche Bücher, die uns glücklich machen, können wir zur Not selber schreiben... Ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. Das glaube ich." (IV, 210-211).

El ideal de escritura de la narradora, en el que el componente emocional desempeña un papel importante, no

es rechazado sólo por Ivan, su amante, sino también por Malina, su alter ego; la crítica de éste va más allá que la de Ivan, quien se limita a aconsejarle que ofrezca en su obra una visión más positiva de la vida. Malina no rechaza lo emocional porque le resulte amargo o triste, sino por el simple hecho de serlo, es decir, de tomar partido y no lograr mantenerse a distancia, como él, para poder juzgar fríamente. Ich en este caso defiende su posición argumentando que, en ocasiones, lo racional se sobrevalora:

Malina: Du mußt nicht dein Herz an alles hängen und alle deine Reden flammen lassen und deine Briefe.

Ich: Wie viele aber haben Köpfe, nichts weiter als Köpfe? und nämlich kein Herz. (III, 245).

Malina ocupa en realidad un segundo plano a lo largo de todo el primer capítulo. Sabemos que vive en el mismo piso que Ich pero su presencia se pone de manifiesto en contadas ocasiones en las que intercambia algunas palabras con la narradora. Es ella misma quien ve necesaria la no intervención de Malina en su vida con el fin de que éste no interfiera en su relación con Ivan. Esa es la razón de que su puerta permanezca cerrada y las cortinas corridas: "Ich will es so, nicht um uns zu verbergen, sondern um ein Tabu wiederherzustellen, und Malina hat es verstanden, ohne daß ich es ihm erklären

mußte." (III, 33). No obstante, la protagonista se sorprende una y otra vez ante la indiferencia de Malina hacia Ivan: "immer noch betrügt er sich, als wäre da niemand und nichts, als gäbe es nur ihn und mich." (III, 88). En efecto, Malina no demuestra ningún interés por Ivan, nunca habla de él y actúa en todo momento como si no existiera. Ivan, por su parte, parece no saber quién es Malina y tampoco muestra gran interés por saberlo; una sola vez formula la pregunta, "Wer ist Malina?", durante una partida de ajedrez, pero ante el silencio de Ich no insiste y siguen jugando "stumm und stirnrunzelnd" (III, 47). Ella reconoce un tiempo después las razones de la falta de interés de Ivan por Malina; la influencia y la importancia que Malina tiene para la protagonista es algo que Ivan no es capaz de ver desde el momento en que no tiene en cuenta algunos componentes de su personalidad, concretamente aquéllos que están asociados a Malina: "für ihn wird nie sichtbar, daß ich doppelt bin. Ich bin auch Malinas Geschöpf." (III, 104). Avanzando unas páginas encontramos unas manifestaciones de Ich que resumen su relación con los dos personajes masculinos: "Ivan und ich: die konvergierende Welt. Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt." (III, 126). Indicaciones similares, que confirman la naturaleza

doble de Ich y Malina, aparecen con frecuencia en el texto, aunque no desde el principio de la narración. De las primeras manifestaciones de Ich sobre el personaje de Malina se deduce que sus primeros contactos se establecen siendo ella ya adulta y de una forma consciente: "...und gewiß war mir, daß ich Malina wollte und das alles, was ich wissen wollte, von ihm kommen mußte." (III, 19). Summerfield analiza en su trabajo las referencias de la narradora a la época en la que ésta y Malina se conocieron y concluye:

...die Begegnungen stellen dar, daß ein anderer Teil ihres selbst sich entwickelt und behauptet. Vernunft, Selbstständigkeit und Sachlichkeit werden bei dieser Frau erst im Laufe der Jahre erworben, bis sie zum starken, permanenten Teil ihres Wesens werden.¹³⁷

Esta interpretación se corresponde con la afirmación de la narradora: "Du bist eben doch ein ganz klein wenig jünger als ich [...] du bist überhaupt erst denkbar nach mir." (III, 247). En las primeras páginas de la novela Ich trata de explicar el tipo de relación existente entre ambos, una relación que, según ella, consistió durante años en gravísimos malentendidos. Inmediatamente después afirma: "Ich war allerdings von Anfang an unter ihn gestellt, und ich muß früh gewußt haben, daß er mir

¹³⁷Ibid. pág. 48.

zum Verhängnis werden müsse, daß Malina Platz schon von Malina besetzt war, ehe er sich in meinem Leben einstellte." (III, 17). Ahora que viven juntos, Ich no está segura de lo que son el uno para el otro, Malina y ella "da wir einander so unähnlich sind, so verschieden, und das ist nicht eine Frage des Geschlechts, der Art, der Festigkeit seiner Existenz und der Unfestigkeit der meinen." (III, 22). Malina ha llevado siempre una vida estable frente a la vida agitada de Ich; él nunca ha perdido el tiempo, nunca ha caído en trampa alguna ni se ha sentido turbado o inseguro por una pregunta o por una respuesta, situaciones todas ellas en las que Ich se ha encontrado muchas veces. Malina percibe e ignora a la protagonista cuando quiere y eso la mantiene desconcertada:

Mir scheint dann, daß seine Ruhe davon herrührt, weil ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung, als wäre ich nur aus einer Rippe gemacht und ihm seit jeher entbehrlich, aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte, die seine Geschichte begleitet, ergänzen will, die er aber von seiner klaren Geschichte absondert und abgrenzt. Deswegen habe auch nur ich etwas zu klären mit ihm, und mich selber vor allem muß und kann ich nur vor ihm klären. (III, 22-23).

En el párrafo citado se manifiesta la oposición hombre/mujer como una jerarquización. La protagonista es

consciente de que ella está por debajo de Malina, que constituye un 'Yo' superfluo y utiliza para ello la imagen bíblica de la creación de la mujer a partir de la costilla del hombre. Hélène Cixous caracteriza el pensamiento patriarcal como binario, como un pensamiento en pares de oposiciones que implican una jerarquía en la que el lado femenino se considera como negativo. Por otra parte, la definición de su historia como una historia oscura frente a la historia diáfana de Malina, se repite literalmente más adelante cuando Ich reflexiona sobre su relación con Ivan: "Sind Ivan und ich eine dunkle Geschichte? Nein, er nicht, ich allein bin eine dunkle Geschichte." (III, 166).

El pasaje citado anteriormente permite intuir al lector que el desdoblamiento del personaje evolucionará hacia la destrucción de una de las partes, la femenina. Esta sospecha se confirma con el final de la novela: Ich es el residuo, Malina el producto. El texto ofrece otra referencia clara a la oposición del principio masculino y femenino en una conversación de Ich con Ivan:

...es ist ein Anderer in mir [...]
 Soll es nicht heißen, die Andere in dir?
 Nein, der Andere, ich bringe das nicht durcheinander. Ein Anderer. Wenn ich sage, der Andere, dann mußt du mir schon glauben. (III, 140).

El conflicto existente entre ambas partes se pone de manifiesto en el horóscopo en el que se refleja una tensión inquietante, retrato de dos seres diametralmente opuestos entre sí, de forma que, en opinión de la astróloga, esto debía constituir para Ich "eine dauernde Zerreißprobe": "Getrennt, meinte Frau Novak, wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzerstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor." (III, 247-248). No existe, pues, una complementación armónica entre las dos partes. Malina representa lo racional y, en palabras de Ich, lo que mejor le caracteriza es su forma de entregarse a todo, tanto personas como cosas, que ella califica de "leidenschaftslos" (III, 248). Ich, por el contrario, reacciona de manera diferente y no es capaz de comprender el equilibrio y ecuanimidad que en todo momento manifiesta Malina:

Dieses Gleichgewicht, dieser Gleichmut, der in ihm ist, wird mich noch zur Verzweiflung treiben, weil ich in allen Situationen reagiere, mich an jedem Gefühlsaufruhr beteiligen lasse und die Verluste erleide, die Malina unbeteiligt zur Kenntnis nimmt. (III, 249).

En el tercer capítulo, "Von letzten Dingen", Malina juega un papel fundamental, pues éste se compone casi

exclusivamente de los diálogos entre él y la narradora. También en el segundo capítulo, "Der dritte Mann", adquiere importancia la presencia de Malina y sus diálogos con Ich en los que ambos reflexionan sobre los sueños de ésta y, en consecuencia, sobre la identidad del personaje central, el padre, y su influencia en la vida de la narradora. El contenido de las conversaciones en el último capítulo gira en torno al recuerdo de la narradora y a su relación con Malina. La función de Malina queda clara al comienzo de la secuencia de sueños: "Malina soll nach allem fragen [...] Malina soll alles wissen." (III, 174). Sus preguntas son, en efecto, indispensables para Ich en algunas situaciones, pues a través de ellas se acelera el proceso de reconocimiento. Al comienzo de la novela, como quedó dicho anteriormente, la propia narradora expresa a Malina su necesidad de recordar, de descubrir dónde y cuándo comenzó su sufrimiento y su destrucción: "Ich muß erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört." (III, 23). El proceso del recuerdo comienza a partir de este momento en el que Ich rememora sus primeras experiencias traumáticas. Una de ellas tiene lugar en su infancia, a la edad de seis años, y constituye para Ich el primer conocimiento del dolor. La escena se desarrolla en su pueblo natal, en el

puente sobre el Glan, en dónde se produce un encuentro de Ich con dos chiquillos algo mayores que ella:

Du, du da, komm her, ich gebe dir etwas! Die Worte sind nicht vergessen, auch nicht das Bubengesicht, der wichtige erste Anruf, nicht meine erste wilde Freude, das Stehenbleiben, Zögern, und auf dieser Brücke der erste Schritt auf einen anderen zu, und gleich darauf das Klatschen einer harten Hand ins Gesicht: Da, du, jetzt hast du es! Es war der erste Schlag in mein Gesicht und das erste Bewußtsein von der tiefen Befriedigung eines anderen, zu schlagen. Die erste Erkenntnis des Schmerzes. (III, 25).

La importancia del primer golpe y las consecuencias que esta primera toma de conciencia de la satisfacción que para algunos supone golpear a otro tiene sobre su personalidad, se pone de manifiesto unas líneas más abajo cuando Ich concluye: "jemand, der einmal ich war, [...] zum ersten Mal unter die Menschen gefallen" (III, 25). El primer conocimiento del dolor irá seguido de otras muchas experiencias traumáticas que Ich vivirá a través de sus sueños; en éstos el golpe es sólo una de las formas de aplicación de la violencia que, unido a las más diversas armas y métodos de tortura, utiliza contra ella y otras mujeres la figura todopoderosa del padre.

A partir de ahora el recuerdo de la narradora se interrumpe una y otra vez, sufre constantes interferencias que dan lugar a una narración fragmentada: "Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung." (III, 27).¹³⁸ A pesar de todo la narradora intenta luchar contra estos obstáculos que dificultan el recuerdo, intenta seguir escribiendo y contando, motivada fundamentalmente por las insistentes preguntas de Malina. La evolución del tercer capítulo, sin embargo, revela el carácter contradictorio de este personaje; si bien al principio apoya incondicionalmente a Ich en sus intentos de contar y recordar, sus reacciones posteriores se van cargando de agresividad hasta el punto de que la narradora le considera finalmente como el principal obstáculo para el recuerdo: "Du allein störst mich in meiner Erinnerung." (III, 332). Pero teniendo en cuenta que Malina constituye una parte de la personalidad de Ich, hemos de entender también los diálogos entre ambos como "innere Auseinandersetzungen"¹³⁹, como muestra del conflicto que tiene lugar en el interior del 'Yo' femenino de la novela. Prueba evidente de ello la constituye también el

¹³⁸Cfr. asimismo III, 33, 247, 261, 265, 318, 332.

¹³⁹Ellen Summerfield, Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman Malina, op. cit., pág. 51.

contenido temático de los mismos: no se trata, en su mayoría, de un intercambio de opiniones y pensamientos sino de cuestiones personales e individuales relacionadas con la vida de Ich:

Malina: Was ist Leben?

Ich: Es ist das, was man nicht leben kann.

Malina: Was ist es?

Ich: (più mosso, forte) Laß mich in Ruh.

Malina: Was?

Ich: (molto meno mosso) Was du und ich
zusammenlegen können, das ist das
Leben. Genügt dir das? (III,292).

En la lucha de la protagonista consigo misma representa Malina a una de las partes en conflicto. Esta lucha es en ocasiones violenta y agotadora para Ich de forma que, de vez en cuando, siente la necesidad de interrumpir las largas conversaciones con Malina: "Ich muß mich nur eine Stunde hinlegen, aus der dann zwei werden, denn ich halte mit Malina das Reden nicht lange aus." (III, 287). Es evidente, sin embargo, que éstas constituyen el medio a través del cual la narradora consigue retroceder hasta el origen de su estado actual, hasta una época de su pasado en la que comenzó el proceso de su destrucción:

Malina: Warum legst du schon wieder die Hand an den
Nacken?

Ich: Ja, ich glaube, das mache ich oft.

Malina: Ist es davon gekommen, ist es aus jener Zeit?

Ich: Ja. Ja, ich bin jetzt sicher. Es ist bestimmt davon gekommen, und dann ist immer mehr dazu gekommen. Es kommt eben immer wieder. Ich muß meinen Kopf halten. (III, 296).

Las preguntas de Malina impulsan a la narradora a intentar determinar las causas de la confusión que tiene lugar en su interior y que la ha llevado a convertirse, según sus propias palabras, en una falsificación, en alguien en quien ella misma no es capaz de reconocerse:

Ich: Ich war ganz verfälscht, man hat mir falsche Papiere in die Hand gedrückt, hat mich deportiert dahin und dorthin, dann wieder angestellt zum Danebensitzen, zum Zustimmen, wo ich früher nie zugestimmt hätte, zum Bestätigen, zum Rechtgeben. Es waren lauter mir völlig fremde Denkweisen, die ich hätte nachahmen müssen. Am Ende war ich eine einzige Fälschung, kenntlich darunter vielleicht noch für dich. (III, 297).

La narradora expresa a través de estas palabras el rechazo a su propio comportamiento y modo de pensar en una época de su vida. Las referencias a su etapa en común con Ivan, a su historia de amor, que a lo largo del tercer capítulo queda claro que va llegando a su fin, son evidentes. Su sometimiento y adaptación a las normas del juego impuesto por Ivan como representante de la sociedad patriarcal, llegaron a convertirla en un

'Yo' desconocido para sí misma. Asimismo encontramos en los sueños de Ich una disposición similar que impide a ésta ver con claridad la necesidad de escapar del dominio del padre y de rebelarse contra la imposición de representar el papel que éste le asigna, el papel de la hija obediente y sumisa que llega a convertirse voluntariamente en víctima. En esta ocasión es Malina quien, con sus reproches, le ayuda a ver clara su situación cuando Ich se queja de la violencia ejercida sobre ella por el padre: "Gewußt hast du es vielleicht nicht, aber du warst einverstanden." (III, 222). Las experiencias del pasado han destruído la unión de Ich consigo misma, la han convertido en alguien cuya personalidad le es totalmente ajena: "Ich weiß nur, daß ich nicht mehr bin, wie ich früher war, mir um nichts näher. Es ist mir nur eine Unbekannte immer nachgeglitten in eine weitere Unbekannte." (III, 293).

La relación de Ich con su alter ego atraviesa, como hemos indicado anteriormente, por diferentes fases. Si bien al principio Malina actúa como su aliado frente al personaje del padre y, posteriormente, es el interlocutor indispensable para Ich en el doloroso proceso de autoconocimiento que tiene lugar a lo largo del último capítulo, en el transcurso de éste su actitud va cambiando. Observamos que Ich comienza a oponer

resistencia a Malina una vez que ésta ha conseguido liberarse del influjo del personaje del padre y se ha enfrentado ya al hecho de que Ivan ha comenzado a alejarse progresivamente de ella. Su alter ego va adquiriendo cada vez más protagonismo e intentando controlar y dominar aquellas facetas de su vida en las que hasta entonces Ich no le había permitido intervenir. Así, por ejemplo, cuando la narradora sigue pensando en Ivan y sufriendo por la separación, Malina reacciona con violencia y le ordena: "Töte ihn! töte ihn!" (III, 305). La escena se repite en uno de los últimos encuentros de Ich e Ivan en el que éste la invita a ir al cine con él y los niños. Malina entonces le susurra al oído: "Töte sie, töte sie." (III, 315). La solución que Malina propone no constituye para la narradora una ayuda en su intento de liberarse de su dependencia de Ivan. La agresividad que Malina manifiesta ahora, en los momentos en que ella más le necesita, la mantienen desconcertada: "Seit wann behandelt mich Malina so? Was will er?" (III, 325). Parece evidente que lo que Malina quiere es destruir definitivamente todo sentimiento que Ich pueda albergar aún por Ivan antes que ayudarla a superar poco a poco la crisis en la que se encuentra sumida: "Eines Tages wird er noch von mir verlangen, daß ich nicht mehr telefoniere und daß ich Ivan nicht mehr sehe, aber das

wird er nie erreichen." (III, 326). Sin embargo, sí lo consigue, pues es ella misma quien finalmente no está dispuesta a llamar a Ivan y rechaza, además, sus llamadas. Es evidente que la parte de su yo correspondiente a Malina ha logrado tomar el control de su vida confirmando así lo que ella misma intuía: "Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt." (III, 326). En consecuencia, es también Malina quien responde a la última llamada de Ivan negando, además, la existencia de Ich:

Wie bitte?

Nein...

Hier ist keine Frau.

Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens.

Es gibt sonst niemand hier.

Meine Nummer ist 723144.

Mein Name?

Malina. (III, 337).

La desaparición de la narradora había tenido lugar poco antes, seguida de unas reflexiones en las que Ich es consciente de que si Malina no actúa, si no le ofrece la ayuda que ella espera de él, morirá, desaparecerá para siempre: "Ich stehe auf und deke, wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord, und ich entferne mich, weil

ich es nicht mehr sagen kann. Es ist nich mehr ganz furchtbar, nur unser Auseinandergeraten ist furchtbarer als jedes Aneinandergeraten." (III, 335). Inmediatamente después, ante la pasividad de Malina, Ich desaparece en efecto por una grieta en la pared. Los objetos de la protagonista que quedan en la habitación, todo aquello que pueda recordar su presencia, sus gafas, su taza de café, sus cartas, su testamento, son destruidos uno a uno por Malina y acaban en la papelera.

El final de la novela, con la muerte de la narradora y la supervivencia de su alter ego masculino, ha dado lugar a distintas interpretaciones. Una parte de la crítica lo califica de pesimista y negativo pues tiene en cuenta sólo el asesinato del 'Yo' femenino como una consecuencia directa de la incapacidad de amar del hombre. Así lo interpreta por ejemplo Ria Endres, quien afirma que: "Diese Frauenfigur ohne Namen stirbt an der Liebesunfähigkeit des Mannes, an ihrer Selbstaufgabe, und daran, daß ihre Liebe ungleich größer ist als die des Mannes."¹⁴⁰ Asimismo Schmid-Bortenschlager considera que el final de Malina ha de entenderse como el sometimiento de la mujer al sistema simbólico dominado

¹⁴⁰Ria Endres, "Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Zur Dichtung der Ingeborg Bachmann", en: Neue Rundschau 92, H.4, 1981, pág. 95.

por los hombres que lleva implícito, además, una aceptación del principio masculino como único representante de la humanidad. La protagonista de la novela sigue siendo, por tanto, "eine Gefangene des symbolischen Systems"¹⁴¹. Para Hans Mayer¹⁴² y Edgar Marsch¹⁴³ ha de valorarse el final de la novela de forma positiva en tanto en cuanto la supervivencia de Malina representa en opinión de ambos la única posibilidad que la narradora tiene de seguir escribiendo. Esta opinión es compartida también por Kurt Bartsch quien afirma que Malina constituye la parte de la personalidad de Ich que permite a ésta salvarse desapareciendo por la grieta de la pared para poder así escribir la verdad.¹⁴⁴ Estos tres críticos mencionados en último lugar están asimismo de acuerdo en que para ello la protagonista-narradora de la novela no tiene otra elección que renunciar a su 'Yo' femenino en favor de la escritura. Su interpretación del final de Malina adquiere, por tanto, en mi opinión, un cariz pesimista desde el momento en que presupone una

¹⁴¹Sigrid Schmid-Bortenschlager, "Spiegelszenen bei Bachmann: Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation", en: Modern Austrian Literature 18, Nr. 3/4, 1985, pág. 45.

¹⁴²Hans Mayer, "Malina oder der große Gott von Wien", en: Christine Koschel e Inge von Weidenbaum (eds.), Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges, op. cit., pág. 165.

¹⁴³Edgar Marsch, "Ingeborg Bachmann", en: Benno von Wiese (ed.), Deutsche Dichter der Gegenwart, Berlin, Erich Schmidt, 1973, pág. 527.

¹⁴⁴Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, op. cit., pág. 157.

actitud resignada del personaje femenino que niega una parte de su yo con el fin de poder seguir escribiendo. Sigrid Weigel afirma, sin embargo, que, a pesar de que es evidente que el final de la novela implica una renuncia de la protagonista a una parte de su yo en favor de la supervivencia de su componente masculino, no ha de leerse la novela como "vollends resignativer oder gar fatalistischer Text"¹⁴⁵. Esta crítica remite a un pasaje del prólogo de Malina que constituye, en su opinión, un indicio claro de que el final de la narración no ha de interpretarse necesariamente como algo definitivo. En dicho párrafo la protagonista afirma, en efecto, la existencia de una posibilidad de entroncar su principio con un final, "denn warum soll nicht jemand zu leben anfangen, wenn der Geist eines Menschen verlischt?." (III, 26). De esta forma la desaparición de Ich no simboliza únicamente su muerte, sino que puede ser interpretada también como una separación voluntaria y definitiva de Malina, es decir, como una negativa contundente de la narradora a seguir llevando el tipo de vida que su alter ego masculino preconiza. La novela no ofrece, por tanto, una utopía

¹⁴⁵Sigrid Weigel, "Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis", en: Inge Stephan y Sigrid Weigel, Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, op. cit., pág. 125.

concreta sobre una posibilidad de vida que aglutine la felicidad con Ivan y el deseo de supervivencia de Malina pero este impulso utópico está, sin embargo, "als Wunschgehalt des Textes"¹⁴⁶, siempre presente. Malina contiene, como hemos visto, sólo algunos pasajes utópicos que, al igual que el cuento de la princesa de Kagran, se diferencian del resto del texto porque aparecen en cursiva. Todos ellos se incluyen en la novela como textos escritos por la narradora, como parte de su actividad creativa. Mientras que el cuento reproduce de forma metafórica la propia historia de Ich en la que se refleja una fluctuación entre la felicidad en el amor y el miedo que anticipa el final de ese amor, los breves pasajes intercalados en el texto contienen momentos utópicos fragmentarios, "so fragmentarisch, wie sie 'heute' eben nur vorstellbar sind."¹⁴⁷ Bachmann no pretende, por tanto, ofrecer con su novela Malina soluciones fáciles a la problemática de la existencia femenina, sino representar las amargas experiencias de muchas mujeres en una cultura predominantemente masculina y su intento por encontrar posibilidades de vida que no impliquen una renuncia a su propia identidad. No sólo en esta novela, sino también en el

¹⁴⁶Ibid. pág. 125.

¹⁴⁷Ibid. pág. 126.

resto del ciclo "Todesarten", Bachmann ha logrado encontrar las imágenes precisas para expresar la opresión de las mujeres sin permitir, sin embargo, que sus protagonistas acepten tal situación y se resignen a vivir como víctimas.

3.3. ESTRATEGIAS CONTRA LAS FUNCIONES ESTABLECIDAS.

En los cinco relatos reunidos bajo el título Simultan se representan distintas posibilidades de la existencia femenina en la época de los años sesenta del presente siglo. Mientras que Nadja y Elisabeth, las protagonistas de "Simultan" y "Drei Wege zum See", los relatos que abren y cierran el volumen, participan con su profesión activamente en la configuración de su propio destino, las protagonistas de los tres relatos restantes, Frau Jordan, Miranda y Beatrix, no ejercen profesión alguna pero cada una a su manera desarrolla una estrategia que le permita protegerse de la amenazadora realidad.

En "Simultan" Bachmann establece de nuevo una relación entre la problemática del lenguaje y la

problemática del género. La intérprete Nadja tiene al comienzo del relato dificultades para expresarse con un lenguaje propio debido, paradójicamente, a su dominio de varias lenguas. Su profesión exige la traducción de palabras aisladas en otra lengua de forma automática y sin tiempo, por tanto, para reflexionar. Esto la conduce frecuentemente a una carencia de voz: "Was für ein seltsamer Mechanismus war sie doch, ohne einen einzigen Gedanken im Kopf zu haben, lebte sie, eingetaucht in die Sätze anderer" (II, 295). El problema es común a todas las protagonistas de Ingeborg Bachmann. La narradora de Malina, por ejemplo, se ve a sí misma por igual motivo como una falsificación (cfr. III, 297), por haberse adaptado a las formas de pensamiento de la sociedad patriarcal. También Nadja ha de someterse a formas de pensamiento que le son extrañas para poder ejercer su profesión. A través de esta forma de hablar, caracterizada por la falta de reflexión y de pensamientos propios, Nadja ha perdido la capacidad de tener sentimientos y, fundamentalmente, de articularlos. En el marco de acción del relato la protagonista de "Simultan" emprende un viaje a Calabria junto con Ludwig Frankel intentando huir temporalmente de la tensión producida por el trabajo. Ella, que ya sólo habla alemán, su lengua materna, "wenn es gebraucht wird" (II,

285), espera de Mr. Frankel, funcionario de la FAO y vienés como Nadja, "er bringe ihr etwas zurück, einen vermißten Geschmack, einen fehlenden Tonfall, ein geisterhaftes Gefühl von einem Daheim, das nirgends mehr für sie war." (II, 285). Sin embargo, también Frankel ha viajado por todo el mundo debido a su profesión y utiliza el inglés y el francés mucho más que su propia lengua. El alejamiento de la lengua alemana implica para ambos una pérdida de la patria e impide la comunicación entre ellos. De similares características es la relación entre Elisabeth y Trotta, su gran amor, en el relato "Drei Wege zum See". Franz Joseph Trotta, austriaco exiliado en París, fue quien llevó a la protagonista de este relato a reflexionar sobre su profesión y su vida y a darse cuenta de su propia condición de exiliada:

...weil er sie zum Bewußtsein vieler Dinge brachte, seiner Herkunft wegen, und er, ein wirklich Exilierter und Verlorener, sie, eine Abenteuerin, die sich weiß Gott was für ihr Leben von der Welt erhoffte, in eine Exilierte verwandelte, weil er sie, erst nach seinem Tod, langsam mit sich zog in den Untergang, sie den Wundern entfremdete und ihr die Fremde als Bestimmung erkennen ließ. (II, 415-416).

La situación de la mujer como 'Außenseiterin' dentro del conjunto de la sociedad patriarcal es comparable al exilio. Elisabeth Lenk utiliza el término paria para

describir la condición de las mujeres, término que engloba a todos aquéllos excluidos de una sociedad homogénea:

Die Parias lassen sich dadurch definieren, daß sie weder im Herr-Knecht-Schema, noch aber im Schema des Klassenkampfes unterzubringen sind, denn letzten Endes gehören die sich in einer Gesellschaft bekriegenden Parteien beide zum Homogenen und sie sind durch einen tiefen Graben von denen, die nicht dazu gehören, weil sie radikal anders sind, getrennt.¹⁴⁸

Para el paria existen dos posibilidades: la renuncia a sí mismo o el desarrollo de una conciencia de paria. Estas son también las dos posibilidades entre las que pueden elegir las mujeres: adaptación o cuestionamiento de las normas y tradiciones de la sociedad patriarcal. Algunas escritoras como Ingeborg Bachmann o Rahel Varnhagen han desarrollado, según Lenk, una fuerte conciencia de paria y han traspasado los límites impuestos a la mujer, razón por la cual han sido también, en su momento, objeto de polémica.¹⁴⁹

Bachmann relaciona en toda su obra la pérdida de lenguaje con la pérdida de identidad. Su poema "Exil"

¹⁴⁸Elisabeth Lenk, "Pariabewußtsein schreibender Frauen seit der Romantik. Indiskretionen des Federviehs", en: Courage 10, octubre 1981, págs. 27-28.

¹⁴⁹Ibid. pág. 27.

constituye un claro ejemplo de cuáles son sus sentimientos al respecto:

Ein Toter bin ich der wandelt
gemeldet nirgends mehr
unbekannt im Reich des Präfekten
überzählig in den goldenen Städten
und im grünenden Land

abgewan, lange schon
und mit nichts bedacht

Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang

der ich unter Menschen nicht leben kann

Ich mit der deutschen Sprache
dieser Wolke um mich
die ich halte als Haus
treibe durch alle Sprachen

O wie sie sich verfinstert
die dunklen die Regentöne
nur die wenigen fallen

In hellere Zonen trägt dann sie den Toten hinauf (I,
153).

Este es, precisamente, el problema que afecta a Nadja, quien, al igual que Elisabeth, llega a tomar conciencia de su situación. Está satisfecha con su trabajo y no se arrepiente de haber elegido esa opción

frente a la del matrimonio, pues sabe que "zu Hause hätte sie es nie ausgehalten mit ihrem Selbständigkeitsdrang" (II, 286). Recuerda la ocasión en la que estuvo a punto de casarse con alguien con quien, en realidad, no se entendía pues ambos hablaban lenguajes diferentes. "er gab ihr viele winzige Namen, die anfangen mit: ma petite chérie, und sie gab ihm viele große Namen, die endeten mit: mon grand chérie [...] dann redete er von etwas, das sie nicht interessierte,.." (II, 288). Jean Pierre no tiene en cuenta los deseos o inquietudes de Nadja y adopta con ella una actitud de instructor convencido, además, de que es él quien ha de tomar las decisiones por los dos. Ha planificado su vida en pareja asignando a Nadja el papel de madre y esposa que ella, por otra parte, rechaza:

Nun war sie noch einmal hell empört über Jean Pierre, der alles verkehrt gefunden hatte, was sie auch tat und dachte, der sie einfach, ohne je auf sie einzugehen, in ein ihr fremdes Leben hineinzwingen wollte, in eine ganz kleine Wohnung, mit ganz kleinen vielen Kindern, und dort hätte er sie am liebsten tagsüber in einer kleinen Küche gesehen oder nachts in einem allerdings sehr großen Bett, in dem sie etwas Winziges war, un tout petit chat, un petit poulet, une petite femelle, aber damals hatte sie sich noch zur Wehr gesetzt... (II, 303).

Nadja se niega a aceptar la relación tradicional hombre-mujer y el precio que ha de pagar por ello es el aislamiento. Por otra parte, sabemos que en la actualidad la protagonista de este relato, "nach einem Schock" (II, 292) sufrido en el pasado, ha experimentado un cambio de actitud con respecto a los hombres, de los que prefiere mantenerse a distancia, y tiene grandes dificultades para expresar sus sentimientos. A través de su vida profesional y de las amargas experiencias vividas ha aprendido a adaptarse a cualquier situación, es capaz de hablar de cualquier tema siempre y cuando pueda mantenerse en un nivel superficial pero ha perdido, sin embargo, la capacidad de llorar:

Sie wollte weinen, und sie konnte nicht weinen, seit wann kann ich denn nicht mehr weinen, seit wann denn schon nicht mehr, man kann doch nicht über dem Herumziehen in allen Sprachen und Gegenden das Weinen verlernt haben, und da mir kein Weinen zu Hilfe kommt, muß ich noch einmal aufstehen [...] es ist meine Vernichtung. (II, 310-311).

Las palabras de Nadja ponen de manifiesto las consecuencias de las estrategias que ha tenido que desarrollar para la propia supervivencia. La relación con Ludwig Frankel, en la que Nadja había vuelto a poner sus esperanzas, transcurre a lo largo del fin de semana

sin que exista una verdadera comunicación entre ellos; hablan de cuestiones intrascendentes y en las frases aisladas alterna lo dicho con lo pensado. En el relato aparecen simultáneamente la perspectiva de Frankel, la de Nadja y la del narrador de forma que el lector tiene la impresión de que no se establece un diálogo entre ellos, sino de que estamos más bien ante un monólogo. El último día de su estancia en Calabria tiene lugar, sin embargo, un cambio en la protagonista. La excursión que realizan a las rocas de Maratea y la contemplación de la figura del Cristo en la cumbre del peñón desencadena en ella sentimientos incontrolables que la mantienen por un momento paralizada produciéndose poco después una identificación de Nadja con la imponente estatua: "Sie ließ sich von dem Stein heruntergleiten und legte sich auf die Erde, mit den Armen ausgestreckt, gekreuzigt auf diesen bedrohlichen Felsen" (II, 311). Tras esta escena Nadja percibe con mayor claridad el distanciamiento entre ella y Frankel. Este, que sí ha subido hasta la cumbre a contemplar la puesta de sol, ha experimentado de una forma completamente distinta el acontecimiento y se limita a comentar: "was für eine Idee übrigens, eine so abscheuliche Skulptur hier aufzustellen, hast du sie gesehen?" (II, 311). Al día siguiente Nadja volvió sola a las rocas y esta vez sin miedo saltó de una a otra

arriesgando su vida; aturdida y consciente de lo que estaba sucediendo pensó: "Ich muß leben", pensamiento que inmediatamente ella misma convierte en: "es ist keine Pflicht, ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf" (II, 314). La seguridad que le infunden estos pensamientos permite a Nadja mirar sin miedo a la figura del Cristo a la que ahora ve como "eine kleine, kaum sichtbare Figur, mit ausgebreiteten Armen, nicht ans Kreuz geschlagen, sondern zu einem grandiosen Flug ansetzend, zum Auffliegen oder zum Abstürzen bestimmt" (II, 314). El relato ofrece, por último, un signo más de la transformación sufrida por la protagonista: cuando fracasa en su intento de traducir un texto bíblico sobre 'el milagro de la fe' se produce en ella una reacción esperada largo tiempo: "Sie fing zu weinen an" (II, 315). Christa Gürtler ofrece otra posible interpretación de esta escena para la que no encontramos indicios suficientes en el texto pero que, sin embargo, podemos aceptar teniendo en cuenta la preocupación de Bachmann por el uso del lenguaje y el tratamiento de esta problemática a lo largo de toda su obra: "Das Bewußtsein um die Verkümmertheit ihrer Sprache könnte Nadja zu einem veränderten Gebrauch der Sprache führen."¹⁵⁰

¹⁵⁰Christa Gürtler, Schreiben Frauen anders?, op. cit., pág. 250.

Al igual que Nadja es Elisabeth Matrei, la protagonista del relato "Drei Wege zum See", una mujer de éxito en su profesión, en este caso el periodismo. Este relato, el último de la colección, es casi tan extenso como los otros cuatro juntos y reúne prácticamente todos los temas tratados en los mismos. El punto de partida de la narración es el viaje que Elisabeth emprende a Klagenfurt, su ciudad natal, para visitar a su padre, viaje con el cual la protagonista inicia además un proceso de reflexión sobre su vida anterior. En estas reflexiones juegan los hombres de su vida un papel más destacado que su profesión en la que, en realidad, todo le ha ido bien desde un principio. De esta forma la autora establece un contraste entre las protagonistas de los dos relatos más extensos de la colección, Elisabeth y Nadja. A esta última se hace referencia directa en "Drei Wege zum See" a través de las manifestaciones de Jean Pierre, con quien Nadja había estado a punto de casarse y que un tiempo después, mantuvo una relación con Elisabeth. En "Drei Wege zum See" la protagonista recuerda las palabras de Jean Pierre en las que éste realiza una comparación entre ambas mujeres: "Jean Pierre, der spätere, sagte, daß er einmal mit einer Wienerin, einer unglaublich ehrgeizigen Person, gelebt habe, einer Simultandolmetscherin, aber

zum Glück gebe es noch Frauen wie sie, Elisabeth, die nicht eines Berufes wegen einen Mann verlassen würden" (II, 448).

Klagenfurt constituye para Elisabeth un mundo totalmente opuesto a aquél en el que ahora transcurre su vida. Aunque reside en París, debido a su profesión viaja constantemente a aquellos lugares en donde tienen lugar los grandes acontecimientos, las grandes catástrofes o las guerras y en donde se relaciona además con los más famosos personajes de la actualidad internacional. Los cambios producidos en el entorno de su ciudad natal son, al igual que las transformaciones que ha experimentado su vida, definitivos. Bachmann describe por un lado la estancia de Elisabeth en Klagenfurt y, al mismo tiempo, narra en retrospectiva diversas etapas de su vida. Las relaciones de la protagonista con los hombres están, en su mayoría, caracterizadas por la indiferencia con la que ésta, avanzando los años, se enfrenta a ellas. A los veintitrés años toma ya la decisión de acercarse a los hombres "wie man sich in einen Operationsaal begibt, um sich den Blinddarm herausnehmen zu lassen, nicht gerade beunruhigt, aber ohne Enthusiasmus, im Vertrauen darauf, daß ein erfahrener Chirurg oder, in ihrem Fall, ein erfahrener Mann, mit einer solchen Kleinigkeit schon

fertig würde." (II, 414). Su actitud sufre una transformación sólo cuando conoce a Trotta, su gran amor, y entonces le parece incomprensible su comportamiento anterior. Elisabeth, que ya ha cumplido los cincuenta años, ha conocido a lo largo de su vida anterior dos tipos de relaciones con los hombres. Por una parte están aquéllas en las que es ella quien claramente domina la relación y se rodea de hombres débiles y fracasados a los que ha de ayudar a seguir adelante para ser finalmente abandonada por ellos una vez que éstos se han reintegrado en la sociedad. Así se puede caracterizar, por ejemplo, su relación con Willy Flecker, con su ex marido Hugh o con Manes a quien conoce la misma noche en la que es informada del suicidio de Trotta en Viena. Elisabeth vive dos años con Manes hasta que, de repente, desaparece de su vida de un día para otro. Esta separación afecta mucho más a Elisabeth que, en su momento, la muerte de Trotta y la sume en un estado depresivo de tal magnitud que no es capaz de superar sin la ayuda de un psiquiatra, el cual intenta además convencerla de que sus problemas son, en realidad, parte integrante de su personalidad. Su confusión es tal que Elisabeth

... geriet in ungekannte Angstzustände, weil ihre Klarsicht nichts ausrichten konnte gegen die Tatsache,

daß ein Mensch, mit dem sie sich schon zusammengehörig gedacht hatte, sie weggeworfen hatte, daß sie einen so einfachen Verlust nicht überwinden konnte nach einem viel schwereren großen Verlust. Sie litt wie unter einer Amputation und begriff überhaupt nichts mehr, saß wieder tagelang hilflos am Telefon. (II, 438).

También la relación con Philippe, el héroe del mayo del 68, con quien comparte actualmente su vida, se puede incluir dentro del primer tipo, pues éste le comunica que ha de abandonarla para casarse con la hija de un 'asqueroso capitalista' a la cual ha dejado embarazada. Sin embargo, para Elisabeth esta noticia no constituye ninguna tragedia; llevaba ya una temporada reflexionando sobre su relación con Philippe y había llegado a la conclusión de que sólo sería una cuestión de tiempo encontrar la ocasión para poner fin a la misma.

Frente a este tipo de relaciones se hace referencia en el relato también a aquéllas que Elisabeth valora como positivas y que están basadas fundamentalmente en un entendimiento mutuo. En la vida de la protagonista de "Drei Wege zum See" ha habido, no obstante, pocas ocasiones en las que ella creyó haber encontrado el tipo de hombre que siempre estuvo buscando, un hombre que fuera "von einer ausschließlichen Bedeutung für sie" (II, 449), alguien que llegara a ser imprescindible para ella. Su relación con Franz Joseph Trotta había cumplido

en parte los requisitos que Elisabeth consideraba fundamentales así como también, al principio, su vida en común con Manes. Por último, Elisabeth vive unas horas de armonía completa durante su encuentro con Branco Trotta en el aeropuerto de Viena poco antes de su regreso a París. Branco, que había estado enamorado de ella durante mucho tiempo sin que Elisabeth lo supiera, le cuenta que hace un año que se ha casado y que tiene un hijo. Poco antes de partir él para Moscú le entrega una nota que ella lee una vez que llega al aeropuerto de Orly, "betäubt und ohne zu begreifen" (II, 477), en la que le confiesa que siempre la ha amado y que aún la ama. En este hombre, que pudo haber sido su gran amor, Elisabeth no reparó nunca cuando le conoció porque por aquél entonces su profesión era mucho más importante. Esa noche, poco antes de quedarse dormida, cogió de nuevo la nota de Branco y "schon am Schlafrand getroffen, von einem Traum, und sich an den Kopf griff und an ihr Herz, weil sie nicht wußte, woher das viele Blut kam. Sie dachte trotzdem noch: Es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen. Es kann mir etwas geschèhen, aber es muß mir nichts geschehen." (II, 486). De esta forma permanece abierto el final del relato en el que Ingeborg Bachmann a través de su protagonista representa una experiencia común a

muchas mujeres en la sociedad actual. Una sociedad que plantea dificultades a aquellas mujeres que además de realizarse profesionalmente intentan llevar una vida amorosa o de pareja satisfactoria. Como Elisabeth, estas mujeres se convierten en exiliadas o han de optar por la alternativa de adaptarse a los roles impuestos por los hombres. De forma similar al 'Yo' femenino de Malina resume la protagonista de "Drei Wege zum See" la falta de esperanza en encontrar algún día a un hombre con quien compartir su vida, un hombre que no fuera "ein Sonderling, Verlorener, ein Schwächling oder einer dieser Hilfsbedürftigen, von denen die Welt voll war" (II, 450).

Los tres relatos centrales de la colección Simultan tienen por escenario la ciudad de Viena y la acción se desarrolla fundamentalmente en espacios cerrados. Frente a las protagonistas de "Simultan" y "Drei Wege zum See" encontramos en estos relatos a mujeres que no desempeñan ningún trabajo remunerado pero que se rebelan contra su propia realidad, huyendo de ella o percibiéndola a su manera. Beatrix, la protagonista de "Probleme, Probleme" se refugia en el sueño y desea dormir ininterrumpidamente. No acepta las normas y valores de la sociedad en la que vive e intenta, por tanto, mantenerse al margen. Este personaje, una mujer que no

quiere ni estudiar ni trabajar, contrasta claramente con las protagonistas de los dos relatos con los que se abre y cierra la colección. Bachmann no pretende, por tanto, demostrar, como indica Ellen Summerfield¹⁵¹, que el conflicto de la mujer se limita a un conflicto entre vida profesional y vida familiar o matrimonial. Beatrix no considera el trabajo como un paso hacia la independencia sino al autoengaño y observa a las mujeres trabajadoras con sarcasmo y con rechazo: "Besonders grauenvoll kamen ihr alle Frauen vor, die arbeiteten, denn sicher hatten die alle einen Defekt oder litten an Einbildungen oder ließen sich ausnutzen von den Männern." (II, 329). Con el mismo desprecio habla asimismo de las mujeres que dependen de los hombres, como la mujer de Erich, el hombre con el que Beatrix mantiene una relación "um der Welt einen kleinen Tribut zu zahlen" (II, 319). A los veinte años, la edad de la protagonista en el relato, mantener relaciones sexuales con los hombres es "zu strapaziös" (II, 324) y Beatrix está convencida de que ya es demasiado mayor para ello. Los problemas que plantea la unión con un hombre constituyen para la protagonista de "Probleme, Probleme"

¹⁵¹Ellen Summerfield, "Verzicht auf den Mann. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählungen Simultan", en: Wolfgang Paulsen (Ed.), Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur, Berna, Francke, 1979, pág. 212.

una carga y una complicación innecesarias; explica que ha llegado a esta conclusión a partir del momento en que se ha convertido en una mujer adulta:

...aber seit sie erwachsen geworden war und sich heftig gewaigert hatte, zu studieren oder in eine Ausbildung zu gehen, kam sie nie mehr auf die Idee, sich mit einem Mann einzulassen, und ihre Abneigung gegen diese grauenvolle Normalität, der sich alle unterwarfen, fiel zusammen mit der Entdeckung einer Perversion, ihres fetischistischen Schlags. Pervers, ja, sie wenigstens war etwas Besonderes unter diesen normalen Irren. Richtig pervers. (II, 327).

Incluso la relación con Erich, en la que Beatrix procura no involucrar los sentimientos, requiere un esfuerzo por su parte en tanto en cuanto ha de representar un papel al dedicarle parte de su atención. La imagen que Erich tiene de ella es la de una mujer fuerte y razonable en contraste con su mujer, Guggi, que constituye para él una gran responsabilidad, reclamando constantemente su atención y protección con sus hasta el momento tres intentos fallidos de suicidio. Beatrix es, por tanto, su "Lichtblick", su "Oase des Friedens in einem verpatzten Leben" (II, 325), imagen que, por otra parte, se corresponde con la de la amante ideal que dispone siempre de tiempo libre para su amado, que no exige nada y que está en todo momento dispuesta a

escuchar y comprender. Sin embargo, en contra de lo que pudiera parecer, Beatrix no tiene ningún interés en que Erich se separe de su mujer, pues ésto supondría para ella asumir el compromiso de una unión estable que no desea. Puesto que el relato está escrito desde su propia perspectiva queda claro desde un principio que Beatrix representa conscientemente el papel de amante perfecta como forma de evitar la representación de otros papeles más complicados. Esta es, sin embargo, la única concesión de la protagonista del relato a las exigencias de la sociedad. Además del sueño, en el que Beatrix se refugia siempre que puede, sólo existe para ella un lugar en donde se siente bien, el salón de peluquería de RENÉ, lugar que constituye su templo, su auténtico hogar (cfr. II, 332): "Es würde bei ihr zu einer Paralyse führen, wenn man sie um die RENÉ-Welt brächte." (II, 334). Ella, que rechaza categóricamente los valores y normas de la sociedad, se siente paradójicamente protegida en este mundo de apariencias lleno de tópicos sobre belleza y moda. Ella, que rechaza asimismo conscientemente el papel tradicional asignado a la mujer, acepta incondicionalmente las normas y exigencias del mundo ficticio que se crea en este salón a través de la peluquería y el maquillaje. Sin embargo, tampoco este mundo resulta ser el paraíso idílico que Beatrix creyó

haber encontrado. La nueva empleada del establecimiento, que la atiende en sustitución de Frau Hilde, con quien Beatrix estaba muy satisfecha, resulta ser una inexperta que convierte la esperada sesión de maquillaje en una tortura. Mientras ésta le depila las cejas, Beatrix, con lágrimas en los ojos e intuyendo el desastre que está a punto de producirse, la interrumpe bruscamente y le pide que vaya a buscarle un vaso de agua para poder quedarse unos minutos a solas. Frente al espejo tiene lugar entonces un encuentro de Beatrix consigo misma, con su verdadero rostro libre aún del maquillaje que la convertirá de nuevo en esa imagen que responde a las expectativas de los demás y que, en esta ocasión, aparecerá ante sus ojos como una imagen extraña a quien Beatrix rechaza. Por unos instantes la protagonista del relato se siente identificada consigo misma hasta el punto de sentirse enamorada de la imagen reflejada en el espejo y de desear verse siempre así:

Sie sah unwahrscheinlich aus, märchenhaft, geheimnisvoll, sie war ein solches Geheimnis, und wer würde sie je so sehen, dieses geoffenbarte Geheimnis eines Moments? Ich bin verliebt, ich bin ja richtiggehend verliebt in mich, ich bin zum Verlieben! (II, 348).

Beatrix se reconoce en esta imagen de su rostro, "ein ganz ausdrucksloses maskenhaftes Gesicht", un rostro

carente de expresión que aparece ante ella libre de las imágenes prefijadas y representa a la vez, en opinión de Sigrid Schmid-Bortenschlager, "die Fülle der Möglichkeiten, die ihr offen stehen."¹⁵² Sin embargo, esta nueva sensación que experimenta Beatrix tiene una duración limitada pues la sesión de maquillaje continúa su curso normal. De nuevo frente al espejo y ya completamente maquillada Beatrix rechaza ahora la imagen que éste le devuelve: "Es war eine regelrechte Katastrophe" (II, 351). Desesperada huye del salón de belleza y se refugia en los lavabos de un café en donde intenta hacer desaparecer toda huella del horrible maquillaje que cubre su rostro. El pequeño mundo artificial en el que Beatrix había buscado refugio tampoco la mantiene permanentemente fuera de la realidad. Hacia el final del relato encontramos asimismo otro indicio de que la protagonista ha de enfrentarse a uno de los problemas que hasta entonces ha conseguido eludir. Beatrix cree estar segura de que la mujer de Erich ha intentado suicidarse de nuevo y que, en esta ocasión, lo ha conseguido: "Sie war auf einmal sicher, daß Guggi sich umgebracht hatte" (II, 352). Si esto se

¹⁵²Sigrid Schmid-Bortenschlager, "Spiegelszenen bei Bachmann: Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation", en: Modern Austrian Literature, op. cit., pág. 47.

confirmara la relación con Erich sufriría con toda probabilidad un cambio que Beatrix no está preparada para soportar. Su forma de protegerse de las exigencias de la realidad del mundo que la rodea se manifiesta a lo largo del relato como frágil y difícil de mantener y, finalmente, sus intentos de huida parecen volverse contra sí misma.

Tampoco Miranda, la protagonista del relato "Ihr glücklichen Augen", consigue llevar a buen término su estrategia del autoengaño. Su extremada miopía constituye para ella un auténtico 'regalo del cielo' (cfr. II, 354), la convierte en un ser privilegiado frente a los demás que han de soportar diariamente imágenes que ella no podría resistir:

Denn es erstaunt sie, wie die anderen Menschen das jeden Tag aushalten, was sie sehen und mitansehen müssen. Oder leiden die anderen nicht so sehr darunter, weil sie kein anderes System haben, die Welt zu sehen? Es könnte das normale Sehen, inklusive des normalen Astigmatismus, die Leute ja ganz abstumpfen, und Miranda müßte sich nicht mehr vorwerfen, mit einem Privileg, mit einer Auszeichnung zu leben. (II, 354).

Gracias a sus defectos de visión, Miranda puede percibir la realidad tal y como ella quiere que sea fijándose sólo en lo que resulta importante para ella. Sin embargo, cuando se pone las gafas "kann Miranda in

die Hölle sehen. Dieses Inferno hat nie aufgehört, für sie an Schrecken zu verlieren." (II, 355). Siempre encuentra, por tanto, una excusa para no llevarlas, no constituyen una necesidad a la hora de relacionarse con los demás pues Miranda "fotografiert Menschen nicht mit einem Brillenblick, sondern malt sie in ihrer eigenen, von anderen Eindrücken bestimmten Manier." (II, 355). Esto es, precisamente, lo que ha hecho con Josef, de quien se ha enamorado a primera vista y en quien desde ese primer instante sólo ve las cualidades que ella valora positivamente. No obstante, su reducida capacidad visual no impide que Miranda haya de enfrentarse al hecho de que Josef se está alejando de ella y comienza a entablar una relación íntima con su amiga Anastasia. Para evitar el sufrimiento que la realidad pone ante sus ojos, Miranda intenta cambiarla a su manera; llama a un antiguo admirador suyo y concierta con él una cita en un lugar donde sabe que serán vistos por Anastasia. Con esta maniobra consigue que Josef se entere y evita además que éste se sienta culpable por su infidelidad. Sin embargo, la relación ficticia con Ernst no evita que Miranda se sienta herida por el comportamiento de su novio que es incapaz de darse cuenta del daño que le está ocasionando y prefiere creer que, de un día para otro, Miranda se ha enamorado realmente de su antiguo

amigo. En uno de los últimos encuentros entre Josef y la protagonista los sensibles ojos de ésta no son capaces de soportar el dolor que las mentiras y la traición de aquél le producen. Mirandá no puede mirarle de frente:

Sie schaut immer rechts oder links oder sonstwo an ihm vorbei, damit ihr Blick ins Leere geht. Sie möchte sich am liebsten die Hand vor die Augen halten, denn die größte Versuchung für sie ist immer noch die, Josef hingerissen anzuschauen. Es tut ihr einfach in den Augen weh, was er ihr vorspielt, nicht wie anderen im Herzen, im Magen oder im Kopf, und ihre Augen müssen den ganzen Schmerz aushalten, weil Josef-Sehen für sie das wichtigste auf der Welt war. Und jeden Tag findet jetzt statt: Josef-Weniger-Sehen. Weniger-Von-Josef-Sehen. (II, 368).

Miranda no puede cerrar completamente los ojos para no ver la realidad y fracasa en su intento de reinterpretarla creando su propio mundo. Cuando tiene lugar su último encuentro con la pareja formada por Josef y Anastasia en Salzburg, en el Café Bazar, siente únicamente deseos de huir y no ve la puerta de cristal de doble batiente contra la que tropieza ocasionándose múltiples heridas en el rostro. Al igual que en otras obras de Bachmann también en "Probleme, Probleme" las lesiones físicas de Miranda son un reflejo de sus profundas heridas internas.

"Das Gebell" presenta a través de sus dos protagonistas femeninas otra forma de negación de la realidad similar a la que hemos observado en los dos últimos relatos analizados. Tanto la vieja señora Jordan como Franziska, la joven señora Jordan, adoran al internacionalmente reconocido psiquiatra Dr. Jordan, la una como su querido hijo y la otra como su querido esposo. Sólo en el transcurso de los diálogos entre suegra y nuera comienza Franziska a reconocer la realidad y a constatar las discrepancias entre ésta y la imagen que ambas mujeres se han formado de Jordan. El proceso de concienciación que inicia Franziska en "Das Gebell", ayudada por lo que la vieja señora Jordan le descubre de la historia de su marido, aparece representado ampliamente en el fragmento Der Fall Franza, que ya ha sido tratado en el primer apartado de este capítulo. El Dr. Jordan comienza a manifestarse ante su esposa como un ser egoísta y rencoroso, como alguien que provoca el miedo en las personas que le rodean. De niño robaba dinero a su madre; más tarde, durante la época del dominio nacionalsocialista, reniega de Johannes, su primo homosexual, cuando éste se encuentra recluido en un campo de concentración, a pesar de haber sido la persona que financió sus estudios superiores, y, por la forma despectiva que utiliza

cuando le menciona, es evidente que aún hoy Jordan siente un gran odio por él; también de su primera esposa, cuyo apoyo económico fue fundamental en el inicio de su actividad profesional, realiza exclusivamente comentarios negativos. A lo largo del relato se pone asimismo de manifiesto que, aunque la vieja señora Jordan se niegue a aceptarlo, Jordan evita siempre que puede las visitas a su madre y entrega a ésta una cantidad mensual de dinero que difícilmente cubre sus necesidades vitales. Todas estas cualidades negativas de su hijo, que la señora Jordan ha pretendido durante años ocultar, reaparecen en su vida cuando, con el paso del tiempo, comienzan sus desvaríos. Así por ejemplo, se manifiesta el recuerdo del dinero robado por su hijo en sus sospechas infundadas de robo por parte de la señora que la ayuda en las tareas domésticas. Los ladridos de los perros, que sólo ella oye constantemente, simbolizan, sin duda, las amenazas de su hijo de internarla en una residencia de ancianos cuando ella insistía en sus deseos de tener un perro que le hiciera compañía. Al enfrentarse por primera vez en su vida a la realidad expresando en los diálogos con su nuera sus verdaderos sentimientos al recordar la historia de su vida, la señora Jordan consigue al menos alejar el miedo que siempre ha tenido a su hijo:

Und während er ihr etwas erzählte, fingen die Hunde zu bellen an, mehrere gleichzeitig, in großer Nähe, und sie war so eingekreist von dem Gebell und einem sehr sanften, sanften Schrecken, daß sie sich vor ihrem Sohn nicht mehr fürchtete. Die Furcht eines ganzen Lebens wich auf einmal aus ihr. (II, 391).

Franziska, por otra parte, reacciona de inmediato ante los terribles descubrimientos que realiza a lo largo del relato abandonando a su esposo. Sin embargo, la evolución de su historia tal y como aparece representada en Der Fall Franza, pone de manifiesto que con el proceso de conocimiento se inicia también su irremediable proceso de destrucción.

CONCLUSIÓN

A lo largo del primer capítulo de esta tesis se ofrece una visión global de la vida y obra de Ingeborg Bachmann, una de las figuras más representativas de la literatura en lengua alemana posterior a 1945. A partir de 1953 Bachmann obtiene el reconocimiento de crítica y público con su producción poética y se convierte en una de las representantes de la nueva literatura alemana. Su marcado carácter antifascista, común a otros escritores de su generación, aparece, como hemos visto, reflejado en su poesía en la que la autora manifiesta expresamente su rechazo a los acontecimientos del pasado más reciente. Por otra parte, los poemas de Bachmann se caracterizan por ofrecer resistencia a la evolución de la sociedad alemana de postguerra insistiendo en la necesidad de encontrar una nueva orientación política y social. El análisis de algunos de los poemas más representativos de Die gestundete Zeit y Anrufung des Großen Bären ha puesto de manifiesto, además, que otra de las constantes temáticas de su poesía lo constituye la complejidad de las relaciones humanas así como la

importancia de la renovación del uso del lenguaje a través de la literatura. En el primer capítulo hemos dedicado asimismo algunas páginas al análisis de sus obras de teatro radiofónico, género en el que Bachmann destacó igualmente en la década de los cincuenta. El hilo conductor de sus tres Hörspiele es la crítica y rechazo del orden establecido y las posibilidades de ruptura con las normas y convenciones sociales. El mundo de los sueños, la huida a una isla solitaria y el amor absoluto son los medios a través de los cuales los personajes de las obras radiofónicas de Bachmann intentan traspasar los límites impuestos por el sistema.

Ni la poesía ni las obras radiofónicas de Ingeborg Bachmann han constituido, no obstante, el centro de interés de nuestro trabajo y nos hemos referido a ellas por la importancia que tienen dentro del conjunto de la obra de la autora, por una parte, y por su estrecha relación con su obra narrativa posterior, por otra.

Bajo el epígrafe Utopía y Negación ha quedado patente la importancia de la colección de relatos Das dreißigste Jahr, como la obra que marca un cambio significativo en la evolución de la producción artística de Ingeborg Bachmann y que contiene los temas y procedimientos narrativos que la autora desarrollará

posteriormente en el ciclo "Todesarten". Los dos relatos analizados en primer lugar nos confirman la preocupación de Bachmann por los terribles acontecimientos de la época histórica que ella misma ha vivido, manifestada ya en su poesía. Los protagonistas de "Jugend in einer österreichischen Stadt" y "Unter Mördern und Irren" reviven los conflictos y tensiones que en su país, Austria, desembocaron en el nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial y se enfrentan a la herencia fascista en la sociedad de postguerra comprobando cómo siguen vigentes aún ciertos modelos de comportamiento semejantes a los de un capítulo de la historia que creían cerrado. Unos y otros reconocen y rechazan conscientemente la convivencia con inductores y ejecutores del horror de aquella época, así como el ser partícipes del olvido en el que la historia colectiva ha pretendido enterrarla. De esta forma han dado el primer paso dirigido hacia la creación de una sociedad utópica en la que no tengan cabida aquéllos que apoyan o fomentan ideologías semejantes.

A través de la negación del lenguaje los protagonistas de "Das dreißigste Jahr", "Alles" y "Ein Wildermuth" muestran su rechazo ante las rígidas estructuras de una sociedad que no permite el libre desarrollo de la personalidad del individuo. Para

cambiar el sistema habría que cambiar el lenguaje, un objetivo utópico al cual intentan acercarse los personajes de Bachmann, pues en él están contenidos los fundamentos de dicho sistema. El narrador del relato que da título a la colección lo expresa con claridad: no hay posibilidad de un mundo nuevo sin un lenguaje nuevo. La supresión de la injusticia, de la opresión, cualquier corrección de un estado de cosas, conserva, según él, la mácula anterior. La infamia, en definitiva, mantenida por el hecho de mantenerse las palabras, vuelve a hacerse posible en cualquier momento.

Los dos relatos analizados en el último apartado de este capítulo central, "Undine geht" y "Ein Schritt nach Gomorrha", representan, como hemos visto, un importante nexo de unión con la obra narrativa posterior de Bachmann. No sólo constituyen el inicio de una perspectiva narrativa femenina en su obra, sino que, además, desarrollan gran parte de la temática contenida en el ciclo "Todesarten". En ambos relatos se representa la situación de la mujer en la sociedad patriarcal, una sociedad que asigna a su género unas normas que dificultan el desarrollo de su verdadera identidad. Tanto Charlotte como Undine rechazan categóricamente la distribución de papeles asignada a cada sexo así como las imágenes prefijadas asociadas al género, es decir,

aquellas imágenes de la mujer deformadas por la mirada masculina.

A través de las protagonistas del ciclo "Todesarten" Ingeborg Bachmann pone ante nuestros ojos la evidencia de los efectos destructivos de la sociedad patriarcal sobre las mujeres. Tanto la narradora de la novela Malina como la protagonista del fragmento inacabado Der Fall Franza, las dos partes del ciclo en las que hemos centrado nuestro análisis, descubren en un momento de su vida lo que ha supuesto para ellas la aceptación de las normas sociales asignadas a su género. Sin embargo, a pesar de la situación en la que tanto Ich como Franza se encuentran al comienzo de las narraciones, ambas intentan descubrir el origen y las causas de su estado actual. El retroceso al pasado a través del recuerdo, aunque difícil y, en ocasiones, doloroso, constituye el primer paso hacia el reconocimiento pleno de los distintos 'modos de muerte' a los que la sociedad las ha sometido. Este proceso de concienciación a través del recuerdo de su propia historia va asociado al recuerdo de la historia de todas las mujeres que, tanto a Ich como a Franza, se les revela en los sueños. La imagen del 'cementerio de las hijas asesinadas' que aparece en ambos textos es uno de los símbolos inequívocos que Bachmann utiliza para poner de manifiesto toda la

destrucción causada por los representantes de la sociedad patriarcal a las mujeres a lo largo de los siglos. Ich y Franza ven reflejada en la oscura historia de las mujeres su propia historia, una historia llena de silencios y renunciaciones contra la que ambas se rebelan. La identificación que experimenta Franza con otras mujeres de nuestra época y de épocas pasadas le permite descubrir el origen de su enfermedad y reconocer la realidad de su matrimonio. Los personajes femeninos de Malina y Der Fall Franza inician un proceso de recuperación de su identidad perdida a lo largo del cual llegan a comprender hasta qué punto la sociedad las ha condicionado y condiciona, en general, a la mujer. Su rechazo frente a tales condicionamientos las lleva a desarrollar diversas estrategias que les permitan vivir su propia realidad. Así hemos visto cómo el 'Yo' femenino de Malina, sin lugar a dudas la obra más compleja de Ingeborg Bachmann, entabla una lucha con su oponente masculino, Malina, al que durante años ha estado sometida y que ha impedido el desarrollo de partes de su personalidad. La desaparición de la protagonista por una grieta en la pared al final de la novela no constituye en apariencia una solución a su problema. Sin embargo, a través de esta forma de escape la narradora manifiesta abiertamente su rechazo a seguir

llevando el tipo de vida que la sociedad le impone. También las protagonistas de los cinco relatos que componen la colección reunida bajo el título de Simultan experimentan las limitaciones que las normas y convenciones sociales asocian a su sexo. Las dificultades a las que todas ellas se enfrentan impulsan a estas mujeres a buscar otras posibilidades de existencia fuera del orden establecido.

En el ciclo "Todesarten" y en Simultan se encuentran muchos de los temas tratados por otras autoras que comenzaron a escribir con posterioridad a la época en la que escribió Ingeborg Bachmann. El dilema del personaje femenino que ha de elegir entre sus deseos auténticos como persona y las normas de género que la sociedad le impone como mujer desemboca en un conflicto que, tanto en la obra de Bachmann como en la de muchas escritoras contemporáneas es un tema recurrente. Este es uno de los motivos por los que la obra de Ingeborg Bachmann no ha dejado de tener actualidad para los lectores de nuestra época, así como la razón principal por la que ella es considerada por gran parte de la crítica actual como una precursora de la literatura de mujeres en lengua alemana.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Werke, Vol. I - IV, editado por Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, Munich, Zurich, Piper, 1978.

Vol. I: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen;

Vol. II: Erzählungen;

Vol. III: Todesarten: Malina und unvollendete Romane;

Vol. IV: Essays, Reden, Vermischte Schriften.

Die gestundete Zeit, Frankfurt d.M, Frankfurter Verlagsanstalt, 1953.

Anrufung des Großen Bären, Munich, R.Piper & Co. Verlag, 1956.

Der gute Gott von Manhattan, Munich, R.Piper & Co. Verlag, 1958.

Das dreißigste Jahr, Munich, R.Piper & Co. Verlag, 1961.

Der gute Gott von Manhattan - Die Zikaden, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.

Malina, Frankfurt d.M., Suhrkamp, 1971.

Simultan, Munich, R.Piper & Co. Verlag, 1972.

Der Fall Franza - Requiem für Fanny Goldmann, Munich, Zurich, R.Piper & Co. Verlag, 1979.

Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung, Munich, R.Piper & Co. Verlag, 1980.

"Gier", editado por Robert Pichl en: Höller, Hans, Der dunke Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks, Viena, Munich, Löcker Verlag, 1982.

Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, editado por Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, Munich, Zurich, R.Piper & Co. Verlag, 1983.

FUENTES SECUNDARIAS

LIBROS

- ALBRECHT, Monika, Die andere Seite. Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns "Todesarten", Würzburg, Königshausen und Neumann, 1989.
- ANGST-HÜRLIMANN, Beatrice, Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann, Zurich, Juris, 1971.
- BAIL, Gabriele, Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns Malina, Gotinga, edition herodot, 1984.
- BAREISS, Otto y OHLOFF, Frauke, Ingeborg Bachmann. Eine Bibliographie, Munich, Zurich, Piper, 1978.
- BARTSCH, Kurt, "Frühe Dunkelhaft" und Revolte. Zu geschichtlicher Erfahrung und utopischen Grenzüberschreitungen in erzählender Prosa von Ingeborg Bachmann, Habilitationsschrift, Graz, 1982.
- , Ingeborg Bachmann, Stuttgart, Metzler, 1988.
- BEICKEN, Peter, Ingeborg Bachmann, Munich, Beck, 1988.
- BOTHNER, Susanne, Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses, Frankfurt d. M., Berna, Nueva York, Lang, 1986.

- EKROLL, Oddny, "Keine neue Welt ohne neue Sprache". Zur Erkenntnisproblematik in Ingeborg Bachmanns Erzählungen Das dreißigste Jahr, Bergen, Schriften des deutschen Instituts der Universität Bergen, 1979.
- FEHL, Peter, Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns, Phil. Diss., Maguncia, 1970.
- GREUNER, Suzanne, Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden, Hamburgo, Argument, 1990.
- GÜRTLER, Christa, Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth, Stuttgart, Heinz, 1983.
- GUTJAHR, Ortrud, Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns Der Fall Franza, Wurtzburgo, Königshausen und Neumann, 1988.
- HAPKEMEYER, Andreas, Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns. Todesarten und Sprachformen, Frankfort d. M., Berna, Lang, Nueva York, 1982.
- , (ed.), Ingeborg Bachmann. Bilder aus ihrem Leben. Mit Texten aus ihrem Werk, Munich, Piper, 1983.
- , Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben, Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1990.

- HÖLLER, Hans (ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks, Viena, Munich, Löcker, 1982.
- , Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus, Frankfurt d. M., Athenäum, 1987.
- HOTZ, Constance, "Die Bachmann". Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs, Constanza, Faude, 1990.
- JOHNSON, Uwe, Eine Reise nach Klagenfurt, Frankfurt d.M., Suhrkamp, 1974.
- JURGENSEN, Manfred, Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache, Berna, Frankfurt d.M., Nueva York, Lang, 1981.
- KLAUBERT, Annette, Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann, Berna, Frankfurt d.M., Lang, 1983.
- KOHN-WAECHTER, Gudrun, Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ichs in Ingeborg Bachmanns Malina, Stuttgart, Metzler, 1992.
- KOSCHEL, Christine y WEIDENBAUM, Inge von (eds.), Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989.
- MECHTENBERG, Theo, Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Stuttgart, Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr. 47, 1978.

OELMANN, Ute Maria, Deutsche Poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan, Stuttgart, Heinz, 1980.

PAUSCH, Holger, Ingeborg Bachmann, Berlin, Colloquium, 1975.

STEIGER, Robert, Malina. Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann, Heidelberg, Winter, 1978.

SUMMERFIELD, Ellen, Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman Malina, Bonn, Bouvier, 1976.

SWIDERSKA, Malgorzata, Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren: Ingeborg Bachmann als Essayistin, Tübingen, Niemeyer, 1989.

THAU, Bärbel, Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum "Todesarten"-Zyklus und zu Simultan, Frankfurt d.M., Berna, Nueva York, Lang, 1986.

ZELLER, Eva Christina, Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza, Frankfurt d. M., Berna, Nueva York, Paris, Lang, 1988.

ARTÍCULOS

ACHBERGER, Karen, "Bachmann und die Bibel. Ein Schritt nach Gomorrha als weibliche Schöpfungsgeschichte", en: Höller, H. (ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang

folge. Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks, Viena, Munich, Locker, 1982, págs. 97-100.

-----, "Der Fall Schönberg. Musik und Mythos in Malina", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 120-131.

ALBRECHT, Monika y KALLHOF, Jutta, "Vorstellungen auf einer Gedankenbühne: Zu Ingeborg Bachmanns 'Todesarten'", en: Modern Austrian Literature, Vol. 18, Nr. 3/4, 1985, págs. 91-104.

ATZLER, Elke, "Ingeborg Bachmanns Roman Malina im Spiegel der literarischen Kritik", en: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft 3. F.15, 1983, págs. 155-171.

BAREISS, Otto, "Auswahlbibliographie zu Ingeborg Bachmann 1953-1979/80", en: Text + Kritik, H. 6, 1980, págs. 62-76.

-----, "Ingeborg Bachmann-Bibliographie 1977/78-1981/82. Nachträge und Ergänzungen" en: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 3. F.15, 1983, págs. 173-217.

-----, "Auswahlbibliographie 1953-1983/84", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 186-215.

-----, "Vita Ingeborg Bachmann", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 180-185.

-----, "Ingeborg Bachmann-Bibliographie 1981/1982 - Sommer 1985. Nachträge und Ergänzungen. Tl II", en: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 3. F.16, 1986, págs. 201-275.

BARTSCH, Kurt, "Die frühe Dunkelhaft. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählung 'Jugend in einer österreichischen Stadt'", en: Literatur und Kritik, H. 131, 1979, págs. 33-43.

-----, "Geschichtliche Erfahrungen in der Prosa von Bachmann. Am Beispiel der Erzählungen 'Jugend in einer österreichischen Stadt' und 'Unter Mördern und Irren'", en: Höller, H. (ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. [...], Viena, Munich, Löcker, 1982, págs. 11-125.

-----, "Ingeborg Bachmann heute. Rückschau auf Symposien in Ljubljana, Bad Segeberg/Hamburg, Rom, Warschau", en: Literatur und Kritik, H. 195/196, 1985, págs. 281-287.

BECKER, Jürgen, "War das Hörspiel der fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns Der gute Gott von Manhattan", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I. von (eds.), Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989, págs. 113-118.

BLÖCKER, Günter, "Die gestundete Zeit", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I. von (eds.), Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989, págs. 13-15.

-----, "Auf der Suche nach dem Vater", in: Merkur, Jg.25, H.4, April 1971, págs. 395-398.

BÜRGER, Christa, "Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 7-28.

CONRADY, Peter, "Fragwürdige Lobrednerei. Anmerkungen zur Bachmann-Kritik", en: Text + Kritik, H. 6, 1971, págs. 48-55.

CHIARINI, Paolo, "Ingeborg Bachmanns Poetik. Neue Gedanken zu alten Themen", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I. von, Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989, págs. 320-334.

ENDRES, Ria, "Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Zur Dichtung der Ingeborg Bachmann", en: Neue Rundschau 92, H.4, 1981, págs. 71-97.

-----, "Die Paradoxie des Sprechens", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I. v. (eds.), Kein objektives Urteil -nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989, págs. 448-462.

- , "Erklär mir, Liebe. Ingeborg Bachmann: Malina", en: Endres, R. (ed.), Werde, was du bist. Literarische Frauenportraits, Frankfurt d.M., Suhrkamp, 1992, págs. 82-89.
- GÜRTLER, Christa, "Der Fall Franza: Eine Reise durch eine Krankheit und ein Buch über ein Verbrechen"; en: Höller, H.(ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge [...], Viena, Munich, Löcker, 1982, págs. 71-84.
- GUTJAHR, Ortrud, "Faschismus in der Geschlechterbeziehung? Die Angst vor dem anderen und geschlechtsspezifische Aggression in Ingeborg Bachmanns Der Fall Franza", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I.v. (eds.), Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989, págs. 541-555.
- HÄDECKE, Wolfgang, "Die Hörspiele der Ingeborg Bachmann", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I. von, Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989, págs. 118-131.
- HARTUNG, Rudolf, "Vom Vers zur Prosa. Zu Ingeborg Bachmanns Das dreißigste Jahr", en: Der Monat, Jg.13, H.154, julio 1961, págs. 78-82.
- HEISSENBÜTTEL, Helmut, "Über Ingeborg Bachmanns Roman Malina", en: Text + Kritik, H.6, 1971, págs. 25-27.

- HÖLLER, Hans, "Die gestundete Zeit und Anrufung des großen Bären. Vorschläge zu einem neuen Verständnis", en: Höller, H. (ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge [...], Viena, Munich, Löcker, 1982, págs. 125-172.
- HOLESCHOFKY, Irene, "Bewußtseinsdarstellung und Ironie in Ingeborg Bachmanns Erzählung 'Simultan'", en: Sprachkunst 11, 1980, págs. 63-70.
- HORSLEY, Ritta Jo, "The reading 'Undine geht': Bachmann and Feminist Theory", en: Modern Austrian Literature, Vol. 18, Nr.3/4, 1985, págs. 223-238.
- JELINEK, Elfriede, "Der Krieg mit anderen Mitteln", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I.v. (eds.), Kein objektives Urteil -nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989, págs. 311-320.
- KAISER, Joachim, "Liebe und Tod einer Prinzessin", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I.v. (eds.), Kein objektives Urteil -nur ein lebendiges. Munich, Piper, 1989, págs.65-69.
- KOSCHEL, Christine y WEIDENBAUM, Inge von, "L'enfant abdique son extase. Die Erzählung 'Alles'", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I.v. (eds.), Kein objektives Urteil -nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989, págs. 462-469.

- KUNZE, Barbara, "Ein Geheimnis der Prinzessin von Kagran: Die ungewöhnliche Quelle zu der 'Legende' in Ingeborg Bachmanns Malina" en: Modern Austrian Literature 18, Nr. 3/4, 1985, págs. 105-119.
- LENNOX, Sara, "Geschlecht, Rasse und Geschichte in Der Fall Franza", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 156-179.
- , "The Feminist Reception of Ingeborg Bachmann", en: Women in German Yearbook 8, 1992, págs 73-113.
- LÜHE, Irmela von der, "Ich ohne Gewähr; Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesung zur Poetik", en: Lühe, I.v.d. (ed.), Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlín, Argument, 1982, págs. 106-131.
- , "Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman Malina", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 132-149.
- MARSCH, Edgar, "Ingeborg Bachmann", en: Wiese, B. v. (ed.), Deutsche Dichter der Gegenwart, Berlín, E. Schmidt, 1973, págs. 515-530.
- MEISE, Helga, "Topographien. Lektürevorschläge zu Ingeborg Bachmann", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 93-108.

NEUMANN, Peter Horst, "Vier Gründe einer Befangenheit. Über Ingeborg Bachmann", en: Merkur 32, H.11, Stuttgart, 1978, págs. 1130-1136.

PICHL, Robert, "Editorische Notiz. Zur Entstehungsgeschichte von 'Gier'", en Höller, H. (ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. [...], Viena, Munich, Löcker, 1982, págs. 63-69.

-----, "Ingeborg Bachmanns literarischer Nachlaß. Geschichte, Bestand und Aspekte seiner wissenschaftlichen Auswertbarkeit", en: Höller, H. (ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. [...], Viena, Munich, Löcker, 1982, págs. 199-213.

REICH-RANICKI, Marcel, "Eine kleine Unsterblichkeit", en: Neunzig, Hans A., (ed.), Hans Werner Richter und die Gruppe 47, Munich, Nymphenburger, 1979, págs. 37-38.

-----, "Ingeborg Bachmann oder die Kehrseite des Schreckens", en: Reich-Ranicki, M., Deutsche Literatur in West und Ost. Prosa seit 1945, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1983, págs. 193-207 (primera edición, Piper, Munich, 1963).

-----, "Die Dichterin wechselt das Repertoire", en: Reich-Ranicki, M. Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985, págs. 169-175 (primera edición: Deutsche Verlags-Anstalt, 1981).

RENOLDNER, Klemens, "Im ungeistigen Raum unserer traurigen Länder. Zu Utopie und Geschichte bei Christa Wolf und Ingeborg Bachmann", en: Höller, H. (ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. [...], Viena, Munich, Löcker, 1982, págs. 185-198.

SCHLENSTEDT, Dieter, "Falle und Flucht. Die ersten Erzählungen von Ingeborg Bachmann", en: Neue deutsche Literatur 9, H.12, 1961, págs. 109-114.

SCHMID-BORTENSCHLAGER, Sigrid, "Frauen als Opfer - Gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband Simultan", en: Höller, H. (ed.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. [...], Viena, Munich, Löcker, 1982, págs. 85-97.

-----, "Spiegelszenen bei Bachmann: Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation", en: Modern Austrian Literature, Vol. 18, Nr.3/4, 1985, págs. 39-52.

SCHULLER, Marianne, "Hörmodelle, Sprache und Hören in den Hörspielen und Libretti", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 50-58.

-----, "Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekomposition in Der Fall Franz", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 150-155.

- STRUTZ, Josef, "Ein Platz würdig des Lebens und Sterbens. Ingeborg Bachmanns Guter Gott von Manhattan und Robert Musils Reise ins Paradies", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I.v. (eds.), Kein objektives Urteil -nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989, págs. 402-417.
- SUMMERFIELD, Ellen, "Ingeborg Bachmanns Sprachverständnis", en: Neophilologus 62, 1978, págs. 119-130.
- , "Verzicht auf den Mann. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählungen Simultan", en: Paulsen, W. (Ed.), Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur, Berna, Munich, Francke, 1979, págs. 211-217.
- SVANDRLIK, Rita, "Ästhetisierung und Ästhetikkritik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 28-50.
- UNSELD, Siegfried, "Anrufung des großen Bären", en: Koschel, Ch. y Weidenbaum, I.v.(eds.), Kein objektives Urteil-nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, Munich, Piper, 1989, págs. 16-19.
- VANDERBEKE, Birgit, "Kein Recht auf Sprache? Der sprachlose Raum der Abwesenheit in Malina", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 109-119.

- VENSKE, Regula, "Schreiben: Ordnung machen aus der Liebe? Schreibstrategien in Werken von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Friedericke Mayröcker und Elfriede Jelinek", en: Venske, R. (ed.), Das Verschwinden des Mannes in der weiblichen Schreibmaschine, Hamburgo, Luchterhand, 1991, págs. 101-129.
- WEIGEL, Hans, "Offener Brief in Sachen Unterschrift", en: Forum 5, H.54, 1958, pág. 218.
- WEIGEL, Sigrid, "Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis", en: Stephan, I. y Weigel, S., Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Hamburgo, Argument, 1988, págs. 83-138.
- , "Die andere Ingeborg Bachmann", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 5-7.
- , "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmann Schreibweise", en: Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann, 1984, págs. 58-93.
- WOLF, Christa, "Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann", en: Wolf, Ch., Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985, Vol. I, Frankfurt d. M., Luchterhand, 1980, págs. 86-100.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ADEL, Kurt, Aufbruch und Tradition. Einführung in die österreichische Literatur seit 1945, Viena, Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1982.
- BOVENSCHEN, Silvia, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt d.M., Suhrkamp, 1979.
- , "Über die Frage: gibt es eine weibliche Ästhetik?", en: Ästhetik & Kommunikation 25, págs. 60-75.
- CIPLIJAUSKAITE, Biruté, La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona, Barcelona, Antrophos, 1988.
- CIXOUS, Hélène, Weiblichkeit in der Schrift, Berlín, Merve, 1980.
- DURZAK, Manfred (ed.), Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen, Stuttgart, Reclam, 1981.
- EICH, Günter, Gesammelte Werke, Bd.I, II, Frankfurt d.M., Suhrkamp, 1973.
- ENDRES, Ria, Werde, was du bist. Literarische Frauenportraits, Frankfurt d.M., Suhrkamp, 1992.

- FRISCH, Max, Montauk. Eine Erzählung, Frankfurt d.M., Suhrkamp, 1975.
- HEUSER, Magdalene (ed.), Frauen - Sprache - Literatur, Paderborn, Munich, Viena, Zurich, Schöningh, 1982.
- KAMPS, Johann M., "Aspekte des Hörspiels", en: Koebner, Th. (ed.), Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1984, págs. 350-373.
- KOEBNER, Thomas (ed.), Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur, Stuttgart, Kröner, 1984.
- KOLKENBROCK-NETZ, Jutta y SCHULLER, Marianne, "Frau im Spiegel. Zum Verhältnis von autobiographischer Schreibweise und feministischer Praxis", en: Lühe, I.v.d. (ed.), Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Argument, 1982, págs. 154-174.
- KRÖLL, Friedhelm, Die "Gruppe 47". Soziale Lage und gesellschaftliches Bewußtsein literarischer Intelligenz in der Bundesrepublik, Stuttgart, Metzler, 1977.
- , Gruppe 47, Stuttgart, Metzler, 1979.
- LENK, Elisabeth, "Die sich selbst verdoppelnde Frau", en: Ästhetik & Kommunikation 25, págs. 84-87.
- , "Pariabewußtsein schreibender Frauen. Indiskretionen des Federviehs", en Courage 10, Berlin, octubre 1981, págs. 24-34.

- LÜHE, Irmela von der (ed.), Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Argument, 1982.
- MAYER, Hans, Außenseiter, Frankfurt d.M., Suhrkamp, 1975.
- MOI, Toril, Teoría literaria feminista, Madrid, Cátedra, 1988.
- PAULSEN, Wolfgang (ed.), Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur, Berna, Munich, Francke, 1979.
- PUKNUS, Heinz (ed.), Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart, Munich, Beck, 1980.
- RICHTER, Hans Werner, Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47, Munich, Hanser, 1986.
- , "Wie entstand und was war die Gruppe 47?", en: Neunzig, H.A. (ed.), Hans Werner Richter und die Gruppe 47, Munich, Nymphenburger, 1979, págs. 41-176.
- SCHMIDT, Ricarda, Westdeutsche Frauenliteratur in den 70er Jahren, Frankfurt d.M., Fischer, 1990 (primera edición, Hannover, Univ. Diss., 1981).
- SERKE, Jürgen, Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur, Frankfurt d.M., Fischer, 1982.

STEFAN, Verena, Häutungen, Munich, Frauenoffensive, 1975.

UEDING, Gert (ed.), Literatur ist Utopie, Frankfurt d.M., Suhrkamp, 1978.

VENSKE, Regula, Das Verschwinden des Mannes in der weiblichen Schreibmaschine. Männerbilder in der Literatur von Frauen, Hamburgo, Zurich, Luchterhand, 1991.

WEBER, Norbert, Das gesellschaftlich Vermittelte der Romane österreichischer Schriftsteller seit 1970, Frankfurt d.M., Berna, Nueva York, Lang, 1980.

WEIGEL, Sigrid, Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen, Dülmen-Hiddingel, Tende, 1987.

-----, "Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis", en: Stephan, I. y Weigel, S., Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Hamburgo, Argument, 1988, págs. 83-138.

-----, Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtlichen Studien zur Literatur, Reinbek (Hamburgo), Rowohlt, 1990.

WITTGENSTEIN, Ludwig, Tractatus logico-philosophicus.
Logischphilosophische Abhandlung, Frankfurt
d.M., Suhrkamp, 1963 (primera edición, Basil
Blackwell, Oxford, 1959).

WOLF, Christa, Voraussetzungen einer Erzählung:
Kassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen,
Darmstad, Neuwied, Luchterhand, 1983.

