

UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Facultad de Humanidades

UTOPIA Y SILENCIO

Estudio sobre la sospecha del lenguaje en la obra crítica y poética
de Ingeborg Bachmann



Autor: Pol Ribas Domènech (NIA: 229495)

Director: Michael Pfeiffer Vytautas

Facultad de Humanidades, Universidad Pompeu Fabra

Curs: 2022-2023

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción.....	3
El concepto de <i>Heimat</i> en la poesía de I. Bachmann.....	8
“Alles” y la restauración del lenguaje.....	19
“Malina”, largo viaje hacia el yo.....	29
Conclusión.....	40
Bibliografía.....	44
Anexos.....	47
Los poemas de El concepto de <i>Heimat</i> en la poesía de I. Bachmann:.....	47
Los poemas de “Alles” y la restauración del lenguaje.....	68

Introducción

¿Qué hacer con el grito que brota de una tragedia?

I. Bachmann, "A los treinta años"

¿Qué hacer con el grito que brota de una tragedia? ¿Qué hacer con la rabia, el dolor y la miseria tras la caída de un sistema de valores que parecía infranqueable e indestructible? Eso es lo que se pregunta a lo largo de su obra Ingeborg Bachmann, poeta austríaca, nacida en Klagenfurt en el año 1926. Bachmann llevó a cabo su carrera literaria tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Ante dichos horrores, la poeta se ve enfrentada, lo quiera o no, a dos alternativas: en una, se proyecta volver a construir de nuevo el mundo, otro mundo, un nuevo mundo; en otra, quedarse en silencio, y observar, con agónica atención, cómo su propia pasividad se va convirtiendo, lentamente, en un viaje interior hacia un *yo* inaprensible. En la primera alternativa, la solución puede llegar a ser incluso más catastrófica que el problema: en cuanto que la utopía permite escapismo, y aunque ofrezca una necesaria reestructuración de las antiguas inercias que llevaron a la catástrofe, también es susceptible de caer en los mismos errores. En la segunda alternativa, por otro lado, el sujeto se encuentra en la cruel encrucijada de observar como, a medida que los horrores van quedando detrás, y se abre espacio a nuevas posibilidades, él va perdiendo su voz, en la desconexión (o, aún peor, en la inconexión) entre los nombres y las cosas que antaño designaron.

Alrededor de 1950, Bachmann, tras la creciente desmesura del totalitarismo en Europa y su consecuente cataclismo, empezó a hacerse oír, con una voz valiente y feroz y, sin embargo, atenta a todo lo viviente que había ido quedando cada vez más ahogado por la crueldad vivida en las décadas anteriores. A lo largo de su carrera literaria, Ingeborg Bachmann combatió contra el lenguaje, desde el lenguaje, no mediante un escepticismo exacerbado, sino desde la sospecha, es decir, la constante postura crítica que pedía re-valorizar de vez en cuando el sujeto lingüístico. Ésta sospecha estaba generalmente auspiciada, en parte por sucesos tan destructivos como el Holocausto, y, en parte, por una vertiente histórica, cultural y política que llevaba arrastrando el pensamiento filosófico desde el romanticismo alemán y, con más fuerza, la escuela de Viena. Por lo tanto, esta sospecha de la poeta austríaca es una sospecha más en una larga tradición de sospechas, estudios e intentos de depuración sobre el lenguaje que supusieron, por un lado, un fértil surgimiento de

nuevas posibilidades, pues el lenguaje se abría a nuevos puntos de fuga hasta entonces inauditos, como las vanguardias o las teorías formalistas rusas, pero que también descubrió la frágil ductilidad y potencial de manipulación que implica el lenguaje, es decir, el abuso demagógico del lenguaje en los estados totalitarios. Sin embargo, la sospecha de Bachmann es única y original, pues siempre está en busca de una nueva forma de cognición, de una atención inaudita en la historia de la literatura. Las utopías y los silencios de la poeta no solo son residuos del horror humano, como fueron estos totalitarismos sanguinarios, sino que también suponen la consecución de una re-apertura, de unos nuevos modos de pensar sobre el lenguaje. En la obra de Ingeborg Bachmann encontramos de forma obsesiva y, a menudo, dramática, esta búsqueda de re-valorización y sospecha del lenguaje. La poeta explora como ninguna otra escritora de su tiempo las distintas consecuencias de tomar tanto el camino de la utopía como el del silencio.

El siguiente trabajo tratará de profundizar en la obra de Ingeborg Bachmann desde estas dos perspectivas de la sospecha del lenguaje. En primer lugar, la de la necesidad de crear nuevos mundos que no reincidan en los errores del pasado. Ésta sería, pues, la consecuencia *positiva* de la sospecha del lenguaje, es decir, aquella que crea, que *genera*. Sin embargo, es de vital importancia entender que su positividad no implica una valoración moral, sino que se antepone a la alternativa del silencio, es decir, se antepone a aquello *que quita*. Pues la utopía no está exenta de peligros y contradicciones internas, y, como se irá viendo, tampoco se verá libre de parálisis y crisis existenciales ante la absoluta necesidad de lo nuevo. Sin embargo, implica un agente activo, un estar presente en el mundo y participar de él y a través de él. Dentro de este itinerante de la sospecha del lenguaje se analizarán los conceptos, por un lado, de *Heimat*, término alemán que conlleva una multiplicidad de relaciones significativas, pero que, a grandes rasgos, se puede traducir como “patria”, y cuya *Heimatliteratur* fue de vital importancia para la formación literaria de la joven poeta. Éste primer análisis partirá tanto de su primera novela breve, escrita con dieciocho años, *Das Honditschkreuz* (1944), y que no llegó a publicar en vida, así como de los poemas “Früher Mittag”, “Von Einem Land”, y “Böhm, liegt am Meer”, ya de más madurez literaria. Por otro lado, se profundizará en el relato “Alles”, publicado en *Das dreissigste Jahr* (1961), y que probablemente suponga el culmen de la neurosis utópica del lenguaje. El relato narra la historia de un padre que intenta educar a su hijo mediante la reconstrucción de un nuevo lenguaje que supere los errores del pasado. La tentativa fracasada del protagonista representará la problemática central de este itinerario de la sospecha del lenguaje en Ingeborg Bachmann. En este apartado también se tratará la evolución de la sospecha ante el lenguaje hacia el escepticismo y la apatía en los poemas “Rede und Nachrede”, “Ihr Worte”, y “Keine Delikatessen”.

En segundo lugar, la cara oculta de la utopía: el silencio. El silencio se nos muestra en Ingeborg Bachmann como una asfixia de la que el lenguaje también participa. Así, Bachmann borra la dicotomía lenguaje/silencio para introducir dos posibilidades: que exista un lenguaje que *silencie* a la identidad, y que exista un lenguaje que sea el *silencio* en sí mismo (o, dicho de otro modo, que el silencio sea otra forma de lenguaje). Estaríamos ante la antítesis de lo utópico en cuanto que el silencio *quita*, aunque, como veremos en el trabajo, más bien *abogará*. Estos silencios están atravesados por la condición de mujer en una sociedad patriarcal. Sin embargo, Bachmann integrará esta condición en un ámbito más amplio: el del ser humano oprimido ante lo otro, ante lo fronterizo y limitante. La obra de Ingeborg Bachmann más paradigmática sobre el silencio femenino, y que trataremos extensamente en este trabajo, será *Malina* (1971), un experimento literario de profundo ingenio. Como preámbulo a *Malina*, se analizarán también relatos que cuestionan la posición de la mujer en el mundo, “Ein Schritt nach Gomorrha”, recogido en *Das dreissigte Jahr*, y “Drei Wege zum See”, recogido en *Simultan* (1972).

Es paradigmático, y probablemente la actitud más resonante de su carrera, el hecho de que Ingeborg Bachmann, tras alcanzar la fama como poeta, decidió abandonar la publicación de poesía. Ese decir *no*, ese silencio voluntario, ese auxilio auto-infligido¹ responde a una expresión en un lenguaje propio del silencio. En una entrevista, se refirió a esto Bachmann: “He dejado de escribir poemas cuando sospeché que ahora sabía escribirlos, aunque faltase la necesidad de escribirlos”². Ésta hipervigilancia, esta radical consciencia de la escritura es lo que la llevó al eventual silencio poético. A veces, con callarse se dicen muchas cosas³, y eso lo tuvo cada vez más claro Bachmann a lo largo de su carrera. Sin embargo, no por eso dejó de escribirlos, y es en esos poemas “abandonados” donde encontramos la más punzante y extrema relación de la poeta con el lenguaje, pero también, en algunas ocasiones, aunque breves, la más esperanzadora. En el prólogo de sus poemas incompletos, y publicados póstumamente, dirá su hermana Heinze de ella:

1 “Bachmann is indeed an exile who carries the “house” of the “German language” with her”. Filkins, Peter, en Brinker-Gabler, Gisela (aut., ed.), Markus Zisselsberger (ed.) (2004). *If we had the word: Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Riverside, Ariadne press, pg. 24. Además, el poema “Exile”, es un ejemplo de esta auto-percepción de exilio de la poeta.

2 Bachmann, I. (1983), *Wir müssten wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Munich, Piper, pg. 40. La traducción es mía.

3 Al final del *Tractatus Logico-Philosophicus*, obra de Wittgenstein que supuso una gran influencia en la joven estudiante, dice el filósofo: “está lo inexpresable. Éste se muestra a sí mismo; es lo místico”, lo que despliega la doble función que tomará Bachmann de dar voz a lo no dicho, y de articular el silencio de lo indecible. La cita de Wittgenstein es de:

La persona [Ingeborg] está herida, vendida y traicionada en un mundo recorrido por la falta de amor. No obstante, no se pierde la esperanza en los tiempos en los que los seres humanos recuperemos la capacidad de amar.⁴

A lo largo de las dos décadas y media de mayor intensidad literaria (1947-1973), Ingeborg Bachmann publicó una extensa cantidad de obras de distintos géneros y en distintos canales. Escribió obras radiofónicas, formato creativo que ha quedado en el olvido hoy en día, poemarios, novelas, relatos, ensayos breves, pronunció discursos de premios literarios y dio, en una ocasión, en 1959 y 1960, una serie de conferencias en Frankfurt, las *Frankfurter Vorlesungen*, tituladas como “Probleme zeitgenössischer Dichtung” y publicadas por escrito. Éstas últimas publicaciones serán de vital importancia para entender a Ingeborg Bachmann no sólo como una gran poeta y novelista, pero también una incisiva pensadora de su tiempo.

En este trabajo no se podrá tratar toda su obra a fondo, pero irán apareciendo obras paralelas en cuanto que profundicen en los tópicos tratados de la sospecha del lenguaje. Las obras principales serán, en primer lugar, los poemarios *Die gestundete Zeit* (1953)⁵, *Anrufung des Grossen Bären*⁶ (1956), los *Gedichte* de 1957-1963, los *Gedichte* de 1964-1967⁷, y los poemas póstumos e incompletos de *Ich weiss keine bessere Welt*⁸ (2000), de todos ellos, excepto en el caso de los poemas póstumos, las traducciones serán mías, con la ayuda de la recopilación traducida al español por Cecilia Dreymüller en *Poesía completa*⁹ de la poeta. Por otro lado, los relatos recogidos en *Das dreissigte Jahr* (1961), *Simultan* (1972) y la novela *Malina* las he analizado desde las traducciones de Cecilia Dreymüller¹⁰ la primera, Isabel García Adánez¹¹ la segunda, y Philip Boehm¹² la tercera. La razón por la que he escogido la edición inglesa de *Malina* se debe a, en primer lugar, la confianza que he puesto en su traductor, célebre por sus traducciones de autores alemanes como Kafka, Büchner o Brecht y, en segundo lugar, porque la edición española más reciente es de 1986, mientras que la versión inglesa ha sido revisada y actualizada recientemente. Finalmente, las *Frankfurten*

4 Bachmann, I. (2003). *No sé de ningún mundo mejor*. Ediciones Hiperión, Madrid, pg. 10.

5 — (1982). *Die gestundete Zeit*. R. Piper & Co, München. Al usar esta edición emplearé las siglas GZ.

6 — (1983). *Anrufung des Grossen Bären*. R. Piper & Co. München. Al usar esta edición emplearé las siglas AGB.

7 — (1999). *Últimos poemas*. Ediciones Hiperión, Madrid. Al usar esta edición emplearé la sigla G.

8 — (2003). *No sé de ningún mundo mejor*. Ediciones Hiperión, Madrid. Al usar esta edición emplearé las siglas KBW.

9 — (2018). *Poesía completa*. Editorial TresMolins, Barcelona.

10 — (2019). *A los treinta años*. Editorial TresMolins, Barcelona. Al usar esta edición emplearé las siglas DJ.

11 — (2011). *Tres senderos hacia el lago*. Ediciones Siruela, Madrid. Al usar esta edición emplearé las siglas DWS.

12 — (2019). *Malina*. New Directions Books, New York. Al usar esta edición emplearé la sigla M.

Vorlesungen han sido comentadas a partir de la traducción de Mónica Fernández Arizmendi y Àngels Giménez Campos, junto a otros textos ensayísticos de la poeta recopilados en *Literatura como utopía*¹³ (2005), de la editorial Pre-Textos, a partir de la edición alemana *Kritische Schriften* (2005), de la editorial alemana Piper. Como ayuda de los textos originales, especialmente para la novela breve *Das Honditschkreuz*, he utilizado las obras completas *Werke*, también de la editorial alemana Piper¹⁴. Otras obras de Ingeborg Bachmann serán utilizadas como referencias generales o complementarias. También me ayudaré de los numerosos estudios que se han hecho sobre la poeta a lo largo de los últimos años.

Para aligerar el texto, utilizaré las siglas de los libros en alemán cuando las vaya a citar.

13 — (2012). *Literatura como utopía (Selección de escritos críticos)*. Pre-Textos, Valencia. Al usar esta edición emplearé las siglas *FV*.

14 — (2010). *Werke. Band I-IV*. Piper, Schuber. Al usar esta edición emplearé las siglas *WK*.

El concepto de *Heimat* en la poesía de I. Bachmann

Siguen regresando a su patria. Parece que aún no han regresado del todo a su patria.

I. Bachmann, “Entre asesinos y chiflados”

La palabra *Heimat* es un concepto de gran envergadura histórica en la lengua alemana. El término más parecido en nuestro lenguaje sería el de “patria”, es decir, algo intangible y espiritual que se reconoce por sus límites o fronteras, y a la que uno es perteneciente en un mayor o menor grado. La palabra alemana contiene la raíz *heim*, que significa “hogar”, también en su término más amplio, es decir, no solo los muros que sostienen la casa, sino aquello que acontece dentro. A su vez, la raíz de la palabra puede derivarse a *heimlich* o *unheimlich*, que implica desde lo hogareño hasta lo inhóspito y, en el caso más extremo, lo siniestro. Por lo tanto, la *Heimat* es todo esto y aún más. Debido a esta ambigüedad, ha sido usada políticamente de muchas formas distintas. En *Heimat: A German Dream*, Elizabeth Boa desarrolla la evolución del concepto desde el vínculo a un lugar material, hasta la homogeneización de la población, durante la Primera Guerra Mundial, para llegar eventualmente a la tierra entendida como patria, durante el régimen nazi, a la *Blut und Boden*, “tierra y suelo”, lema de la ideología nazi¹⁵.

Hoy en día se habla de *Heimatchichtung* o *Heimatliteratur* como aquella producción cultural literaria que se centra en el tema de la patria alemana. Como suele ser el caso en diversas historias de las literaturas nacionales, éstas producciones se han encargado a menudo de glorificar el país. Debido al carácter ambiguo de la *Heimat*, la glorificación puede tomar aspectos diversos, desde la idea de una pertenencia y una identidad, hasta los vínculos afectivos establecidos con un lugar o una región (Eigler: 2012, 27)¹⁶. Éste trabajo, sin embargo, no tiene el objetivo de ahondar en la historia de éste género, pero es necesario para entender cómo la cultura alemana, como muchas culturas en su tiempo, se procuró un discurso patriótico que fue pasto de cultivo para los grandes nacionalismos del siglo XX. Tras la Segunda Guerra Mundial, no obstante, la relación del literato germanófono con su patria devino, por lo menos, cuestionable, si ya antes

15 Las distinciones que realiza Boa son las siguientes: la *Heimat* como respuesta a la modernización y a las tensiones regionales a partir de la unificación de Alemania (1871); la *Heimat* del período de entre-guerras, entretejida por aspectos raciales, así como la oposición de las izquierdas ante el creciente dominio del nazismo; la dialéctica posterior a la Segunda Guerra Mundial y que llega hasta los años ‘80; y la *Heimat* como políticas de identidad posterior a la caída del muro hasta la actualidad.

16 Para saber más sobre la ambigüedad y el uso histórico sobre este concepto, recomiendo los siguientes estudios: *Heimat: A Critical Theory of the German Idea of Homeland* (2002), de Peter Bickle, y *No Place like Home: Locations of Heimat in German Film* (2005), de Johannes von Moltke.

no lo era del todo. En el crepúsculo de la guerra, en la frontera entre dos mundos, el *Reich* decadente y la naciente República Austríaca, Ingeborg Bachmann, con apenas dieciocho años, escribe su primera novela, *Das Honditschkreuz* (1944). Aunque fue publicada póstumamente, encontramos en ella el germen de una idea que irá desarrollando a lo largo de su carrera, así como su primera incursión dentro de algo parecido al género de literatura patriótica.

La relación de la poeta austríaca con el concepto de *Heimat* podría pasar por paradigmática de todo su contexto histórico si no fuera por las particularidades que presenta, así como la fuerza con la que se introduce a sí misma como crítica cultural. Tras la Segunda Guerra Mundial, la relación de Austria con los hechos sucedidos en la década anterior fue objeto de debate y cuestionamiento. Ante ello, Bachmann, por ejemplo, y como veremos más adelante, rechazó la postura de “primera víctima del nacionalsocialismo”¹⁷ con la que el país empezaba a situarse. Austria fue anexada al régimen nazi el 13 de marzo de 1938, hecho conocido como *Anschluss*; el día antes, Adolf Hitler entraba en Viena con las tropas de la Wehrmacht ante una multitud congregada con entusiasmo. Obras de las décadas posteriores, como el poema “wien: heldenplatz” (1962), de Ernst Jandl y la obra de teatro “Heldenplatz” (1988), de Thomas Bernhard, ratifican este escenario. La propia Ingeborg Bachmann, con apenas doce años, experimentó la entrada de tropas nazis en su pueblo natal de Klagenfurt, como bien relata indirectamente en “Jugend in einer österreichischen Stadt”, testimonio recogido en *Das dreissigte Jahr*. Las relaciones histórico-culturales entre Austria y Alemania antes de la Segunda Guerra Mundial son demasiado extensas para recuperarlas en detalle para este trabajo, pero es importante destacar que, tras la derrota nazi, Austria volvió a ganar su independencia y con ello, la idea de *Heimat* tuvo que otra vez ser resucitada para darle un nuevo espíritu de unidad nacional, esta vez uno que lo diferenciara de sus vecinos. Bachmann se referirá a estas relaciones de la siguiente forma:

Die politische und kulturelle Eigenart Österreichs—an das man übrigens nicht in geographischen Kategorien denken sollte, weil seine Grenzen nicht die geographischen sind—scheint mir viel zu wenig beachtet zu werden [...]. Die Österreicher haben an so vielen

17 Para más información sobre la victimización de Austria después de la segunda guerra, ver: Uhl, H. (2001). “Das "erste Opfer": der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik”, en *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 30, 1.

Kulturen partizipiert und ein anderes Weltgefühl entwickelt als die Deutschen¹⁸.

Me parece que se presta muy poca atención a la especificidad política y cultural de Austria, que, por cierto, no debería pensarse en términos geográficos porque sus fronteras no lo son [...]. Los austriacos han participado en tantas culturas y han desarrollado un sentimiento del mundo diferente a la de los alemanes¹⁹.

Es en estos años de transición de la Ostmark (1938-45) a la actual Segunda República Austríaca, en los que Bachmann escribe *Das Honditschkreuz*. Esta novela corta se centra en la muerte del estudiante de teología Franz Brandstetter mientras lucha por liberar su ciudad natal de la ocupación francesa. El pueblo en el que sitúa la acción, Hermagor, se encuentra en la frontera entre Austria e Italia. A principios del siglo XIX, la región estuvo ocupada por los franceses. En un contexto histórico más amplio, la ocupación napoleónica de Europa supuso una reconfiguración de las fronteras²⁰, así como la intromisión de una cultura opresora sobre el resto. Las conquistas, históricamente, conllevan una desubicación de la lengua, así como de los hábitos autóctonos, que pone en peligro los fundamentos de una cultura. De eso, precisamente, se aprovecha el instinto de supervivencia cultural, al reconocer sus fundamentos ante el peligro, hace lo que puede por salvaguardarlos de la desaparición y la absorción. Una lucha de liberación es, por lo tanto, el resguardo de lo fundamental que se oculta en el *Heimat* y que regresa a la luz en su superación por encima del elemento opresivo o entorpecedor.

Para Bachmann, es importante entender lo *utópico* como la realineación de los espacios geográficos imaginarios, de aquello que agrupa a la gente dentro de un círculo, homogéneo y concreto. Es por eso que un *Heimat* no puede ser nada si no utópico, y las conquistas napoleónicas sobre un espacio geográfico que conocía de primera mano²¹, le sirvieron como pretexto para esa crítica a las utopías identitarias. *Das Honditschkreuz* juega sutilmente con este ir y venir entre lo patriótico, la alteridad y lo fronterizo. Franz, al volver

18 Bachmann, I. (1983), *Wir müssten wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Munich, Piper, pp. 11-12.

19 La traducción es mía.

20 Para más información, ver: Leggiere, M. (2013). “Napoleón contra Europa”, *Desperta Ferro: Historia moderna*, 4, pp. 6-13.

21 Su padre nació era natal del pueblo vecino donde sucede el relato, Vellacht. De joven, Bachmann pasaba los veranos en esa región. De hecho, la idea de este relato parte de un libro que el padre le regaló a la joven Bachmann.

de Viena, decide rechazar la herencia de la finca de su padre, es decir, el *Heimat* entendido como el linaje familiar, para ser el sucesor del padre Freneau, el pastor del pueblo, de origen francés, o sea, la alteridad. Sin embargo, debido a la fraternización que ha mostrado hacia al enemigo, al pasar la noche en una taberna, Franz es menoscabado por los lugareños. Éste sentimiento de alienación, entonces, conduce a Franz a declarar su odio a los franceses, y a alistarse al ejército de liberación. Intentando defender a una muchacha, se termina enfrentando al general francés Ruska, y por contra, a su subordinado, el capitán Maroni. Los austríacos terminan echando a los franceses del pueblo. Franz, en un principio, vuelve a casa, con la muchacha que había salvado y su hijo recién nacido (de nuevo el *Heimat* como linaje), solo para que, tras un cambio de decisión decida regresar al campo de batalla. De camino al pelotón, se encuentra al capitán Maroni, yaciendo en un lado del camino de Obervellach. Franz detiene el caballo, pensando que el capitán yace muerto, pero en el último momento, Maroni ataca. Ambos se disparan mutuamente y fallecen.

La *Heimat*, por lo tanto, adquiere en la novela distintos tonos. Por un lado, el cosmopolitismo vienés contrasta con el bucolismo del pueblo natal. Pero además, existe una sinécdoque entre el fracaso de Franz de seguir con el linaje familiar y el fracaso de liberar a su patria. Ambas son una decepción ante el *padre*, ya sea el cabeza de familia, como la *Vaterland*. Tras echar a los franceses del pueblo, Franz intenta regresar a su origen, pero la ruptura interior que sufre a lo largo de la novela, la de un cosmopolitismo y consciencia de alteridad cultural frente al exacerbado patriotismo, se convierte en ruptura con el mundo externo. A su madre la encuentra fría, incluso utiliza el término *fremd*, que contiene connotaciones de extrañamiento, y le es imposible reconciliarse con su padre. Es probable que el fracaso como hijo le lleve al abandono de su propio hijo, pues se ve incapaz de ser padre. La familia como *Heimat* tiene características profundas en la novela: al no ser capaz de lidiar con su *Heimat* doméstico, Franz recurre a la liberación del *Heimat* cultural:

Es würde befreiend sein, alles von sich zu werfen, diese ganze vorgebaute Zukunft [...] Zu entgehen, um eine Einheit zu erlagen, um den Frieden zu finden. Es war ein herrlicher Wahn. Er zöge aus, um für den Heimatboden zu kämpfen, für seine Heimat!²²

22 WK, 566.

*Sería liberador tirar todo por la borda, todo este futuro prefabricado. [...] Para escapar, para ganar la unidad, para encontrar la paz. Fue un engaño glorioso. ¡Ya saldría a luchar por el suelo patrio, por su patria!*²³

La necesidad de defender la patria, que en el alemán original la llama *Heimatboden*, el suelo patrio, es, en el fondo, la necesidad de sanear el cisma interno que el protagonista siente. Por estas razones, el texto ha sido considerado tanto como una obra de emigración interior²⁴, es decir, un comentario escondido de lo que verdaderamente sucedía en Austria, la ocupación, como de un ejemplo del patetismo de la libertad de Schiller²⁵. Si se trata de una *Heimatroman*, de una anti-*Heimatroman*, o de una poética sobre las fronteras, las *Grenzland*, también puede proponerse como objeto de discusión. La exploración de lo idílico es una característica de la literatura patriótica alemana²⁶. Sin embargo, el uso consciente de dialectismos, así como el tema de la ocupación abre el concepto de *Heimatliteratur* hacia el cuestionamiento. Ésta transgresión del género es ejemplificado por el acto del protagonista al, por un lado, defender al pastor francés, y por otro, alistarse al ejército de liberación. La muerte simultánea del protagonista y su antagonista es, en el fondo, aquello que constituye una disonancia para considerarla una *Heimatliteratur* pura; los dos personajes mueren siendo víctimas de la ambigua necesidad de identidad nacional, y lo hacen en el lugar más idóneo para ello: la frontera.

By showing that Heimat is not a place that one can ever return or reconstruct, but one that is produced by continued acts of “crossing over”, she challenges the promise of stability, attainability, and homogeneity embedded in traditional-nationalist notions of the concept. (Zivkovic: 2020, 27).

Por lo tanto, comprobamos que la frontera es uno de los elementos determinantes de lo utópico. Al menos es, cronológicamente en la obra de Bachmann, aquello que primero le capta la atención. Podríamos

23 La traducción es mía.

24 Höller, H. (1999, ed. 2002). *Ingeborg Bachmann*. Reinbek, Rowohlt, pg. 13.

25 Albrecht, M., Dirk Göttsche (2002). *Bachmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Metzler, Stuttgart, pg. 262.

26 Sagarra, E., Peter Skrine (1997). *A Companion to German Literature*. Blackwell Publishers Ltd., Oxford, pg. 142.

decir perfectamente que la corta novela de la autora se centra en la ambigüedad de la identidad, tanto la individual como la colectiva, pero la dificultad de establecer un espacio conjunto y concreto donde esa identidad tenga sentido es lo que hace que esta novela nos plantee lo fronterizo como utópico, es decir, los límites, las paredes de aquello que *creemos* que nos constituye. La novela, además, cuestiona la dicotomía hogareño/extranjero, pues el cuestionamiento de la frontera geográfica es, al mismo tiempo, el cuestionamiento de una dicotomía entre el yo y el otro. Al principio de la tercera lección que impartió en las *Frankfurter Vorlesungen*, dice sobre el yo:

¡Un yo sin garantías! Porque, ¿qué es, pues, el yo?, ¿qué podría ser? Un astro cuya ubicación y órbitas no han sido fijadas del todo y de cuyo núcleo se desconoce la composición. Podría ser esto: miríadas de partículas que constituyen el yo, y, al mismo tiempo, parece que el yo fuera una nada, la hipóstasis de una forma pura, algo así como una sustancia soñada.²⁷

Para ahondar en este aspecto es interesante el papel que ejercen Waba y Mate, los personajes que se encuentran en el *camino* desde Vellach hasta Hermagor. La primera es una pueblerina de etnia desconocida, antigua amante de Franz, mientras el segundo es un vendedor ambulante de la minoría eslovena que vivía en la provincia austríaca de Carintia, es decir, dos personas marginales que nos introducen la historia de Franz y Maroni. Su marginalidad es, además, narrativa: son meros observadores de la historia que cuentan. El espacio del camino, es decir, el *tránsito*, es también fundamental para entender el carácter de la obra, es el *traspasar inestable* que supone el no reconocerse en un *Heimat*, pero también representan la fluidez nacional y el desinhibir sexual como característica de transgresión cultural.

La cuestión aún queda sobre si la novela es una reinención de la *Heimatliteratur* pese a la poética de la frontera o se distancia lo suficientemente de ella para construir una crítica. El género patriótico ya concebía la posibilidad de reunión entre el yo y el otro o, en este caso, el nosotros y los otros, pero sólo la concebía desde la integración del extranjero dentro de una comunidad, sin eliminar del todo la dicotomía fronteriza²⁸, es decir, desde la resignificación del individuo como extranjero a integrante de la comunidad. En

27 *FV*, 168.

28 Boa, E. (2000). *Heimat – A German Dream*. Oxford University Press, pg. 20. Citado en Zivkovic: 2020, 31.

Das Honditschkreuz, esta separación, como hemos comentado, es eliminada. Mate, el personaje esloveno, por ejemplo, está en alta demanda y se le tiene en alta estima en el pueblo de la narración, hasta el punto que será él quien le anuncie con entusiasmo a Waba el cambio político que se llevará a cabo en el pueblo.

Sin embargo, es en la construcción del protagonista donde Bachmann hará recaer la fuerza crítica hacia la *Heimatroman*. La época vital del estudiante también es paradigmática del tránsito: es el proceso de la infancia a la adultez. Si en la *Heimatroman* el tema central es la nostalgia infantil y la idealización de la adolescencia, el carácter turbulento del tránsito a la adultez de Franz Brandsetter implicará una distancia de la dulce representación típica de la *Heimatroman*. Del mismo modo, la figura heroica de este tipo de literatura se verá cuestionada en el carácter inmaduro e inestable del protagonista, a menudo considerado por el narrador como “impulsivo”. El cambio ideológico al que recae Franz es una ratificación de ese carácter impulsivo y, al mismo tiempo, una constatación de las fuerzas populares sobre el individuo. A diferencia de la literatura patriótica, el cambio no es causado en el protagonista como una revelación interna, sino que le es impuesto por el sentido de alienación, y no le eleva moralmente, sino que le conduce a una crisis de identidad, a la cual se le suma el rechazo de la herencia familiar y el exilio que sufre de Viena, el mismo que lo lleva irremediabilmente de vuelta a su pueblo y a los sucesos centrales de la novela.

En definitiva, *Das Honditschkreuz* es un ejemplo para entrever elementos que Bachmann irá explorando a lo largo de su obra. Es, como se ha comentado anteriormente, la cuestión de la frontera la que de forma temprana intriga a la autora, hecho comprensible al tener en cuenta la situación política que precedió a la publicación de la novela, pero también la identidad individual y familiar tienen un papel importante en la concepción del *Heimat*. ¿Cuál es la frontera entre el yo y el otro, entre el hijo y el padre, entre mi cultura y la otra? La *Novelle* de juventud de la poeta no se tratará del único cuestionamiento serio de la *Heimatliteratur* como literatura utópica, es decir, de aquello inexistente o artificial. En su obra poética, la persecución de una ilusión que es al mismo tiempo encubrimiento de un pasado oscuro y escapismo de este pasado está muy presente. En ambos poemarios, *Die gestundete Zeit* (1953) y *Anrufung des Grossen Bären* (1956), podemos destacar poemas que se centren, por un lado, en los hechos de la guerra, así como otros que cuestionan el formato de la *Heimatliteratur*.

En “Früher Mittag”²⁹, por ejemplo, hace una clara alusión a la utopía mediante la imagen de la *Reichsadler*, o águila imperial. Bachmann versa: “sobre el peñasco / de ahora en adelante, quedará forjada / el

29 GZ, 26-27.

águila de la antigua utopía”³⁰. Ésta alusión al “águila de la antigua utopía” no escapa a nadie que se trata del águila de la que se apropió el nazismo, cuya “utopía”, es decir, proyecto utópico fallido, ha quedado forjado en el horizonte, es decir, quedará como una mancha en la historia de Alemania. En el poema, sin embargo, también versa: “Donde el cielo alemán ennegrece la tierra / busca el decapitado ángel una tumba para el rencor, / y te entrega el cuenco de su corazón.” El decapitado ángel, probablemente entendido como la “inocencia mutilada” (recordemos la larga tradición de los ángeles en la literatura y teología alemana³¹), quiere enterrar el rencor y, a cambio, entregarnos su amor. A todo esto, ¿dónde está la esperanza? Versa Bachmann: “Solo la esperanza se esconde, cegada dentro de la luz.”

El poema es un canto al mediodía, elemento fronterizo que separa la mañana de la tarde, o, en otros términos, el alba del crepúsculo. Después de las tinieblas de la noche, es decir, el nazismo, ha amanecido una nueva república, aún adormecida, afectada por las pesadillas. Ahora, sin embargo, es mediodía, ya ha pasado el tiempo necesario para haber despertado de las pesadillas. Ahora, el momento de máxima luz, ya se puede hablar de lo ocurrido. Dice Bachmann: “Siete años más tarde, / te vuelves a acordar.” Han pasado siete años desde el fin de la guerra. Pero la luz del mediodía no es la luz de la razón, la luz de la *Aufklärung*, pues es la luz de lo que ya no se puede esconder. A pesar de eso, Bachmann critica el silencio: “Donde el suelo alemán ennegrece el cielo, / buscan las nubes más palabras, y llenan las fosas con su silencio”, pues, por más que “las nubes busquen palabras”, continúa Bachmann: “[l]o indecible avanza, imperceptible, a través del país”. Es decir, a pesar de la claridad del asunto, y del tiempo transcurrido, el silencio de los sucesos por parte de la sociedad austríaca sigue avanzando. Pero Bachmann avisa: “ya es mediodía”. Éste verso final, que parece casi un anuncio, una proclama, en realidad ejerce como una advertencia. La utopía ha quedado forjada en el cielo y ahora que el sol ilumina en su esplendor, es imposible no evidenciarla.

En *Anrufung des Grossen Bären*, introdujo “Von einem Land, einem Fluss un den Seen”³², una especie de poema épico que desafía la *Heimatliteratur* al describir un país sumido en la catástrofe. El poema está repleto de imágenes turbulentas y apocalípticas de gran complejidad interpretativa. Debido a sus 280 versos, sería demasiado extenso hacer un análisis profundo del poema. En líneas generales, es la descripción de un país idílico que es lentamente llevado al desastre. El narrador más o menos sigue a un protagonista que, sin embargo, queda engullido bajo la catástrofe del país. La noche inunda el país (vs. 72, 81), oculta el des-

30 Este poema y los cinco más que se analizarán en este trabajo, se encuentran tanto en el idioma original alemán como traducido al español en el anexo, en la parte final del trabajo. Las traducciones son mías.

31 Por poner algunos ejemplos, *El peregrino querubínico*, de Angelus Silesius, los ángeles del final del *Fausto*, el “ángel de la historia”, tomado por Walter Benjamin de un cuadro de Paul Klee, los “ángeles terribles” de Rilke en *Las Elegías de Duino*...

32 *AGB*, pg. 11-24.

205 ¿Qué es eso que nos llama, y qué nos pone los pelos de punta?
Las hierbas de las brujas giran alrededor de la cálida oreja.
Las venas son ruidosas, atestadas de silencio.
Las campanas de los difuntos suenan al otro lado de la puerta.

210 ¿Qué nos importa a nosotros las ventanas cerradas del campo,
la lana del cordero, la costra, el retiro rural?
Los ojos y la boca luchan por lo desconocido.
A nosotros nos es otorgada la figura definitiva.

215 ¡Qué son para nosotros los caballos y las nubes marrones,
el aullido del lobo, el fuego fatuo, el sonido de la bocina!
Nosotros nos habíamos elevado a otros destinos,
y otros obstáculos nos echarán abajo.

220 ¡Qué nos importan la luna y las estrellas,
a nosotros, que nuestras frentes nos oscurecen y nos resplandecen!
Al sucumbir el más bello de todos los países,
nosotros lo guardamos como un sueño.

 ¿Dónde está la ley? ¿Dónde el orden? ¿Dónde
nos aparecen aprensibles la hoja, la roca o el árbol?
Presentes están en el bello lenguaje,
en el más puro ser...)

La larga enumeración de elementos que Bachmann se cuestiona son los mismos que suelen componer la mayoría de *Heimatliteratur*: el campo, las estrellas, los caballos, las nubes, los rebaños, las montañas... Todo sucumbe bajo el apisonamiento de lo utópico, y permanece “guardado como un sueño”. Sin embargo, los seres de este mundo “nos habíamos elevado a otros destinos”, es decir, un vagar más ligero. Los primeros versos de este fragmento parecen señalar el carácter nómada del ser humano: “acarrea la tierra sobre tus espaldas, rueda entre lágrimas a lo largo del mundo”, es decir, lleva el mundo en tú mismo, pues, vayas a donde vayas, “nunca llegarás allí”. Entonces, ¿qué más da la sangre que corre en silencio por nuestras venas (es decir, nuestro linaje)? Los muertos están en otro mundo, “al otro lado de la puerta”, no con nosotros. Al final, incluso el orden y la ley forman parte de la construcción utópica de la *Heimat*, pues allí donde podemos aprehender lo real (la hoja, la roca, el árbol), es en el bello lenguaje del puro ser³³.

¿Cómo puede, entonces el poeta, conseguir aprehender ese “bello lenguaje del puro ser”? O, en otras palabras, ¿cómo seguir utilizando el lenguaje pese a que, debido a su carácter fronterizo, es decir, limitado

33 Este *puro ser*, sin embargo, no debe ser entendido al sentido heideggeriano, sino desde la renuncia del lenguaje que postula Hugo von Hoffmanstahl en *Carta a Lord Chandos*.

sea invariablemente utópico? Tal vez, “*Böhm, liegt am Meer*”³⁴, uno de los poemas más célebres de Bachmann, nos pueda ofrecer una solución. Más allá de su estudiada alusión a la situación geopolítica de la Europa de la década de los años sesenta (fue escrito en 1964 y publicada tras las revueltas de Praga de 1968), el poema supone la ratificación ultimada a lo largo de su carrera literaria de relacionar lo utópico tanto con las fronteras, como con el lenguaje. El poema, antes que nada, está situado en una imposibilidad: Bohemia, región de la República Checa, no tiene acceso al mar³⁵. Por lo tanto, es el espacio de lo imposible. Sin embargo, lo que nos expresa Bachmann en su poema no es tanto su imposibilidad, sino su *inaccesibilidad*, como versa: “Yo lindo aún con una palabra, y con otro país, / yo lindo, aunque poco, con todo cada vez más”. Entonces, ¿qué relación puede establecerse con la utopía? Bachmann propone una especie de desirse profundo y consciente: “Ya no quiero nada para mí. Quiero llegar hasta el fondo”. Es decir, no un pertenecer activo al espacio, sino un *dejarse pertenecer*, que no implica un enraizarse, sino un *dejarse ser*. Ese carácter de pertenencia, aunque pudiera contradecir la voluntad de tránsito que hemos ido comentando hasta ahora, se refiere sin embargo a una consciencia del “lindar” con la utopía. Ese hundirse no ocurre en la Bohemia donde todo es perfecto, sino en el “mar”; allí despierta tranquila la poeta, allí “reencuentra Bohemia”, es decir, en lo más profundo de las lindes encuentra su espacio el poeta, ya “no está perdida”.

Al poeta, como al resto de seres, le es inaccesible la utopía donde rige el perfecto orden. Sólo en su frontera, tanto en el acto de cruzarla (como en *Das Honditschkreuz*), como el dejarse hundir del poema comentado, se puede vivir en consonancia con el lugar. Pero en este cruzar es necesario un constante movimiento, pues no es un cruzar para ir a otro sitio, sino un cruzar para volver a cruzar, un constante *estar en un no-lugar*, no en Bohemia, sino en lo más profundo del mar. Las fronteras han sido usadas en todas sus formas para limitar y así controlar lo que rige en su interior, pero el límite es una imposición con consecuencias angustiosas. Para sobrellevar esta angustia, propone Bachmann en *Böhm, liegt am Meer*:

Si una palabra aquí linda conmigo, la dejo lindar.

34 G, 62-64.

35 Es, de hecho, una referencia al lugar en el que se sitúa *The Winter's Tale*, de Willaim Shakespeare.

“Alles” y la restauración del lenguaje

Ningún mundo nuevo sin un lenguaje nuevo.

I. Bachmann, “A los treinta años”

Como hemos visto, en la poética de Ingeborg Bachmann los conceptos de *lenguaje* y *frontera* están unidos por el aspecto *utopizante* que presuponen. Pero la utopía en la poeta austríaca no existe solamente en lo fronterizo, pues también en lo hereditario podemos encontrar la falsa creación de un mundo ideal, especialmente en la herencia cultural. Lo cultural, por supuesto, también remite a lo fronterizo. En la quinta de sus *Vorlesungen*, Bachmann desarrolla la idea de que, por seleccionar un canon literario nacional y así conservar las obras que otros autores nos han legado, dejamos de lado otras obras, creando una “carencia tan grande que nos impulsa a tratar la literatura como una utopía.”³⁶ La literatura funciona, entonces, como utopía, en cuanto a que la selección de obras que se interioriza en una cultura, la priorización de unos elementos sobre otros, está estrechamente ligada, en primer lugar, con la creación de una alteridad que reconozca un *nosotros* frente un *ellos*, y, en segundo lugar, con procurar una herencia, es decir, para que ese *nosotros* nacional pueda ser perpetuado hacia la posteridad.

Lo hereditario como utópico, sin embargo, no se detiene en lo simplemente cultural, pues está arraigado en el mismo lenguaje. En la segunda de sus *Vorlesungen*, analizando un poema de Paul Celan, dirá que “herido de realidad, en busca de realidad, llega con su existencia hasta el lenguaje”³⁷, imagen que nos recuerda a ese querer llegar “hasta el fondo” del poema de “Böhm, liegt am Meer”. Pero, ¿cómo lo consigue el poeta? Pues desnudando las palabras de todo disfraz, de toda ocultación, ya que “ninguna palabra vuela ya en dirección a otra, ni embriaga a otra”³⁸. Para llegar con la existencia hasta el lenguaje es necesario desnudarlo, desarraigarlo de todas sus connotaciones; en otras palabras: depurar el lenguaje. Éste deseo de depuración del lenguaje es central en la angustia de Ingeborg Bachmann de construir, como ella lo llama, una nueva forma de cognición:

36 *FV*, 211.

37 Ídem, 163.

38 *Ibidem*.

Un lenguaje nuevo debe tener un fluir nuevo, que sólo se consigue cuando es habitado por un espíritu nuevo. [...] Aquí el lenguaje puede permitir que prestemos atención a su belleza, que percibamos la belleza, pero obedece a una transformación que no obedece a un placer estético concreto, sino una nueva capacidad cognitiva³⁹.

Esta búsqueda de una nueva capacidad cognitiva queda pronunciada por los sucesos del totalitarismo alemán. En un repaso sobre los distintos usos del arte a lo largo de la historia, Bachmann explícitamente menciona a “la casa onírica, a los templos de los jardines colgantes” (referencias al Romanticismo y al clasicismo alemán) como precursores de la “asfixiante y pseudomística *Blut und Boden*”, es decir, que el arte no es independiente, sino que “reconoce por un momento las órdenes y un día empieza a obedecer otras nuevas”⁴⁰ Por lo tanto, la nueva cognición del lenguaje responde a una postura política, una que sea crítica y sospeche del mismo lenguaje. ¿Cómo traducir esto en la escritura de poesía? Bachmann recoge una frase de Simone Weil sobre la necesidad para el pueblo de que exista poesía como necesario es el pan, y replica:

Este pan debería hacer rechinar los dientes y despertarnos el hambre aún más en vez de calmarla. Esta poesía debería ser incisiva de ideas y amarga de nostalgia para poder tocar el sueño de los hombres⁴¹.

Esta diatriba de la poeta frente a la depuración del lenguaje es especialmente interesante de tomar en cuenta para analizar el relato de “Alles”. Mientras Bachmann pronunció las *Vorlesungen* en 1959, no fue hasta 1961 que publicó su libro de relatos *Das dreissigste Jahr*. Por lo tanto, hay una cierta distancia entre la pronuncia de la poeta para una nueva cognición y el relato de un padre que fracasa estrepitosamente en ello. El relato elabora los tropos literarios de la angustia por la herencia cultural, la transmisión generacional del saber y, sobre todo, de las consecuencias existenciales de la procreación. El relato intenta responder

39 Ídem, pg. 137.

40 Ídem, pg. 141.

41 Ídem, pg. 142.

a la pregunta: ¿cómo traer un niño al mundo y refugiarlo de los errores humanos? Es decir, ¿cómo crear un nuevo lenguaje que no lleve en su herencia las catástrofes del siglo XX?

“Alles” se inicia con el nacimiento de un niño y las primeras reacciones del padre. Éste comienza a sufrir crisis existenciales que no comunica con nadie, porque ni él mismo las termina de entender. Al principio, el padre no tiene una idea clara de su función, pero sí que le llega una premonición de algo horrible que lo transforma interiormente. El entusiasmo inicial: “estaba conmovido porque se preparaba algo nuevo y que procedía de nosotros, y porque me parecía que el mundo se iba a agrandar” (*DJ*, 75), se convierte rápidamente en angustia: “yo también había sido traído al mundo tan confiadamente, y ahora era yo quien iba a traer alguien al mundo. Solo de pensarlo me echaba a temblar” (*DJ*, 78), en cuanto empieza a examinarlo *todo* sobre su relación con el niño.

El nombre del niño es el primer enigma del relato. Ya en su cuarta *Vorlesungen*, Bachmann se refiere a los nombres como “usurpadores de propiedad”⁴², y en el relato no podía ser menos. Al niño se le da tres nombres de tres personas preexistentes (familiares de los padres), para terminar llamándole Fipps, una secuencia de letras y vocales aparentemente aleatoria. Esta indecisión será paradigmática para entender la relación del padre con su hijo, pues del mismo modo que la elección del nombre de su hijo, el padre se verá incapaz de decidir qué objetos le irán mejor al niño: el cochecito, los pañales, los gorritos, el material de los tejidos... se convierten en decisiones imposibles. Aunque su mujer cree que es por falta de interés, el padre se defiende diciendo lo contrario: “me reprochaba que no ponía interés, cuando en realidad ponía demasiado.” (*DJ*, 77). El padre sufre sus primeras crisis nada más verse obligado a darle al niño sus primeras pertenencias, objetos que repetirán los errores humanos, y por lo tanto, según su punto de vista, no son nada inofensivos. Y, sin embargo, se ve incapaz en el momento de entender el porqué de su parálisis.

No será hasta las primeras instancias de reciprocidad comunicativa con el recién nacido en las que el padre entenderá el origen de sus angustias. Tras la primera sonrisa de su hijo, el padre no puede sino sentir apatía: “Al cabo de unas semanas intentó arrancarle una primera sonrisa. Pero cuando finalmente nos sorprendió con ella, aquella mueca permaneció enigmática para mí y sin relación alguna conmigo” (*DJ*, 80). El padre empieza a sentir que corre a contrarreloj a medida que al niño le salen los primeros dientes y empieza a andar. Cree que ya no hay marcha atrás. La revelación de su cometido, sin embargo, viene al mismo tiempo que el reconocimiento de su derrota: “pero entonces empezó mi preocupación. [...] y la sensación

42 Ídem, pg. 209.

de estar encaminando hacia una derrota” (*DJ*, 81). De ahí su parálisis inicial, la necesidad de hacer algo y, sin embargo, saberlo un proyecto fútil.

La relación del padre con su hijo en el relato tiene connotaciones bíblicas. La angustia del padre es la de crear un lenguaje adánico, es decir, la de poder nombrar las cosas por primera vez. Sin embargo, la consecución del padre es utópica en cuanto su hijo está involucrado en un mundo donde las palabras le preexisten, sin poder él nombrarlas de nuevo. El hecho de que el padre llame a su hijo “el primer hombre” es una clave del aparente delirio que sufre, pues aún cree que está “por ver si con él podía ser todo radicalmente diferente” (*DJ*, 82). El padre cree, entonces, parte de su función el quehacer de un dios que le entrega a su hijo un mundo paradisiaco, en el sentido de desnudez y primacía: “¿No debería dejarle el mundo raso y sin sentido alguno?” (*DJ*, 82). A medida que el padre agudiza este aspecto, se da cuenta de que la clave se encuentra en el lenguaje, pero no solo el verbal, sino el lenguaje subyacente que lo mancha todo:

Y de repente supe: todo es una cuestión de lenguaje, [...] Porque debajo late otro lenguaje que alcanza hasta los gestos y las miradas, hasta el desarrollo de los pensamientos y de los sentimientos, y dentro de él está ya contenido toda nuestra desgracia. Todo dependía de si conseguía preservar al niño de nuestro lenguaje, hasta que él hubiera creado uno nuevo y pudiera iniciar una nueva era. (*DJ*, 82).

La angustia del padre sobrepasa a las pedagogías comunes, pues en el relato de Bachmann, la humanidad depende de su cometido, y si realmente lo lograra, podría iniciar una nueva era en el mundo. A partir de aquí, el padre recibe al niño tanto con asombro como con recelo. Le parece horroroso, por ejemplo, que su hijo cada vez se parezca más a su mujer y a él, es decir, que esté en su potencial ser una mera repetición de lo existente, y no algo *nuevo*. Y, sin embargo, se muestra protector con él, quiere darle a entender el mundo sin que lo tema:

El niño tenía miedo, pero no de un alud o de una infamia, sino de una hoja que empezaba a moverse en un árbol. [...] Y yo pensaba:

¡cómo podría vivir si un árbol entero se mece en el viento y yo le dejo en esta incertidumbre! (*DJ*, 83).

Ante la naturaleza, el padre quiere enseñarle el lenguaje de las cosas (el agua, las rocas, las hojas...), no el lenguaje *sobre* las cosas. Proclama el padre para sí mismo: “¡enséñale el lenguaje de las sombras! El mundo es un experimento, y ya no vale repetirlo siempre y de la misma forma y con el mismo resultado. ¡Pruébalo de otro modo! ¡Déjale ir hacia las sombras!” (*DJ*, 83). La angustia aquí cede ante la claridad aparente de las palabras, como si fueran focos de luz sobre las cosas sin los cuales las cosas serían invisibles. Sin embargo, el padre anhela poder enseñarle a su hijo a navegar la oscuridad. Aunque pudiera parecer que quiere a su hijo ignorante, lo que quiere no es que desconozca el mundo, si no que lo conozca de otras formas, mediante, por ejemplo, el silencio y la cercanía⁴³.

Y, sin embargo, la parálisis permanece: “al no conocer las palabras de esos lenguajes o al no encontrarlas, al disponer sólo de mi lenguaje y no poder trascender sus límites, lo llevaba en silencio de arriba a abajo” (*DJ*, 85). La angustia se torna, a medida que el niño crece, en una apatía cuyo trágico final es el abandono. El padre empieza a sentir progresivamente más rabia hacia el niño porque éste lo “entendía todo demasiado bien, porque le veía seguir las huellas de los demás” (*DJ*, 86). Siente rabia hacia sí mismo por haber traído al mundo un niño que no puede escapar la misma condición de prisionero que él sufre: ha traído otro prisionero al mundo. Lentamente, el proyecto adánico del padre se convierte en el fracaso que ya preveía pero que le era imposible eludir. Sus consecuencias lo llevan a desentenderse del niño, pero, como lo expresa el padre, lo hace por amor. La madre, que poco a poco se harta de la actitud del padre, decide educar al niño por su cuenta. Por las noches rezan, a lo que alude el padre: “Ambos le traicionábamos, cada uno a su manera” (*DJ*, 89). Por lo tanto, el fracaso del padre adquiere para él tintes trágicos, pues por mucho que sepa que su proyecto no ha funcionado, no cree que exista uno de más verdadero. He ahí la semilla de su parálisis: educarle mediante un lenguaje heredado o abandonarle a la intemperie del mundo es para el padre el mismo fracaso, la misma traición.

43 Esta parte del relato tiene reminiscencias claras con las angustias que expresa Lord Chandos, el personaje literario de Hoffmannstahl, que decide vivir no *en* el mundo de las cosas, si no *entre* las cosas. A lo largo de su vida, la poeta dejó constancia de la influencia que esta obra ejerció sobre ella. La analiza, entre otras ocasiones, en la primera de sus *Vorlesungen*. La considera “el primer documento en que quedan planteados en un único tema el cuestionamiento de uno mismo, la desesperación sobre el lenguaje, y la desesperación de todas las cosas que han dejado de ser aprehensibles.” *FV*, 133.

La decepción del padre con el niño no es más que la decepción del padre consigo mismo. Como confiesa él mismo, al nacer su hijo realmente no se sentía preparado para ser padre. En realidad no pide demasiado del niño: simplemente algo diferente, pero del mismo modo que el niño no lo consigue, el padre no es capaz de enseñárselo. El nacimiento de su hijo supone, pues, una transformación del padre del reconocimiento de sus límites, y por lo tanto, del fracaso inherente en la comunicación humana. Ahí el epicentro de su crisis, la súbita realización de la obsolescencia de un funcionamiento limitado para adoptar otro. Pero es en la búsqueda de *otro* sistema donde el padre se siente transformado por el niño. Esta canalización en el lenguaje falible es lo que le lleva al silencio enfrente del mundo, especialmente el resto de adultos. Las riñas con su mujer pasan a una ruptura del vínculo amoroso. Pese a que no llegan a divorciarse, el descubrimiento del engaño amoroso del marido les lleva a convivir con un extrañamiento irresoluble. Tras la catástrofe del lenguaje solo puede permanecer el silencio, y así ocurre en el matrimonio del relato.

El vínculo amoroso del padre con su hijo es inexistente a lo largo del relato. Incluso con la eventual muerte del niño, el padre sólo puede sentir pena por la gente afectada, pero nunca piensa en su hijo. Rememorando sus años de colegio, apenas consigue recordar una sola cosa sobre él: “pues no me fijé en su crecimiento, en el despertar de su mente y de sus sentimientos. Probablemente fue como todos los niños a su edad, salvaje y cariñoso, alborotado y callado” (*DJ*, 98). Por no haberle mostrado algo único, algo nuevo, su hijo no es más que otro “caso”, otro ser humano. Ya desde el principio se reprocha a sí mismo su fría aproximación a la educación de su hijo, como si se tratara un experimento científico. Esta despersonalización va adquiriendo tintes existenciales a medida que avanza el relato. Para el padre, su hijo no es *su* hijo, sino *un* hijo, hecho que le parece ya de por sí un peso insoportable: “Padre e hijo. Un hijo... que algo así exista, esto es lo inconcebible.” (*DJ*, 95). Sólo tras su muerte es capaz de humanizar al niño. En su ausencia, el padre se imagina que habla con él, no en un lenguaje perfecto y adánico, sino en aquel lenguaje que no era capaz de dar por bueno. Las últimas páginas del relato son para la admisión del fracaso del padre, pero también para la emergencia de una nueva esperanza: no pensar, sino actuar. Aún puede tener otros hijos, aún tiene a su mujer, durmiendo en la cama; aún existe la compañía: “no iría para volver a estar con ella, sino para sostenerla en el mundo, y para que ella me sostuviera a mí. Esta dulce y oscura unión” (*DJ*, 101). La “oscura unión” de la que habla no es una que se ejerce en las tinieblas, sino alejada de la luz del pensamiento, de la certidumbre: es el simple hacer humano. Las últimas frases parecen indicar que quiere volver a intentar el proyecto de paternidad, pero no desde el proyecto de padre bíblico y dador de mundo, sino el de padre humano y falible.

Sería demasiado precipitado asumir que Ingeborg Bachmann postula en este relato un escepticismo ante una nueva forma de entender el lenguaje. La actitud de la obra vital de la poeta frente al lenguaje es de ferocidad crítica, pero no necesariamente de desencanto. “Alles” es el relato de un hombre paralizado ante el nacimiento de su hijo porque nunca antes se ha tenido que ver enfrentado al lenguaje. Ésta confrontación lo transforma. Pero sin previo aviso, el padre no puede sino sentirse impotente, infértil. Por eso, Bachmann, ante el desencantamiento del mundo, querrá recuperar las palabras, pero sin hechizarlas, sino desnudándolas. En un escrito fragmentario sobre poesía⁴⁴, dirá:

Yo creo que los poemas eso lo consiguen y quien escribe poemas introduce expresiones en una memoria; maravillosas y antiguas palabras para una piedra y una hoja, unidas y disueltas por nuevas palabras, nuevos signos para la realidad.

Del mismo modo, estas palabras anticipan las del protagonista del relato de “Das dreissigte Jahr”, que postula que no hay mundo nuevo, sin una lengua nueva (*DJ*, 68). El relato, incluido en la colección del mismo nombre es, precisamente, la contrapartida al relato analizado. Narra el despertar de un hombre el día de su trigésimo cumpleaños, para poco a poco superar la crisis existencial en la creencia de un resurgir nuevo del lenguaje, uno que le conecte íntimamente a él con el mundo. Algo parecido exclamará Bachmann en su poema “Die Blaue Stunde”⁴⁵: “la palabra viva gana al mundo, / juega y pierde e inicia el amor”. Palabra viva, palabra desnuda, palabra salvífica. La palabra es el primer cuestionamiento del lenguaje, pues en ella se arremete lo utópico, tal y como hemos ido viendo. Ya sea la palabra *Heimat*, o las palabras familia, linaje y herencia, todas ellas limitan, todas ellas erigen países inventados con sus fronteras dibujadas, países crueles y resplandecientes, países, sin embargo, al que nos es imposible acceder, pues siempre lindamos con las palabras.

Esta relación ambigua y polarizada frente a la palabra se puede ver con claridad en su poema “Rede und Nachrede”⁴⁶, en el que desea, por un lado, que la palabra se muera “en el pantano del que brota el estanque”, y por otro, que la salve: “Palabra mía, ¡sálvame!”. De forma inteligente, Bachmann esconde en el tí-

44 *FV*, 88.

45 *AGB*, 36-37. La traducción es mía.

46 *Ídem*, 45.

tulo un juego de palabras que se pierde en cualquier traducción. “Rede”, por una parte, significa “habla, discurso, conversación”, mientras que “Nachrede” es un término a menudo acompañado por la partícula “üble”, lo que en conjunto, es decir, “üble Nachrede”, significaría “difamación, calumnia”. Sin embargo, la poeta esconde una transición en la partícula “Nach” que precede al “rede” de “Nachrede”, pues en sí misma, la partícula implica un “después”, pero también un “hacia”, entre múltiples interpretaciones. Hecho el sustantivo verbo, “nachreden”, significa “repetir, reproducir”, pero al ir precedida de la palabra “Rede”, el “Nachreden” implica un “después del discurso” o “hacia el discurso”. Ambas tienen sentido entendidas como la sospecha que proyectaba Bachmann ante el discurso de los años precedentes, el discurso nacional-socialista; de esta forma, el “Nachreden” es la pregunta y la respuesta a lo que se puede decir después del “Reden”, es decir, ¿cómo ir más allá del discurso, qué hacer después de la manipulación del lenguaje por parte de las tiranías del siglo XX? La respuesta que dará el poema parece ser: ir hacia el lenguaje.

El poema está repleto de seres mitológicos, la mayoría de ellos con una connotación negativa: el dragón que siembra las palabras, el escorpión que baila, los mosquitos, la serpiente... Todos ellos, además, animales peligrosos: el mosquito, la serpiente y el escorpión envenenan; el dragón hace arder en llamas. Por lo tanto, usos destructivos del lenguaje. Sin embargo, la poeta no desiste y dialoga con la palabra, le pide que tenga paciencia, que no sea usada para juzgar al desconocido, que sea “libre, clara y hermosa”. Rechaza la palabra que culpa de oídas, y le infunde esperanzas: “En algún momento tienen que terminar / todas las precauciones”. La constante hipervigilancia del lenguaje puede llegar a ser agónica para aquel que la requiere como su instrumento más íntimo y vital, por lo que, pese a ser necesaria, es llevada a cabo con la esperanza de que un día deje de serlo. Mientras tanto, la poeta tendrá que tomar el control de las palabras: “Ven y no falles, / ahora que estamos en guerra con tantos males”, pues antes de que el enemigo de la palabra tome el control, o que una palabra tuya sea mal usada por el enemigo, mejor es quemarse la mano y no escribir nunca más.

La relación de Bachmann con la palabra es radical pero esperanzadora, como esperanzadora era su voluntad de dar al lenguaje una nueva cognición. Como veremos más adelante, la poeta renunció a seguir publicando poesía tras su segundo poemario, pero no para rechazar el lenguaje, si no porque la palabra poética dejó de serle enigmática a partir de cierto punto de su vida. Con la pérdida de su misterio se pierde su hechizo. Aún así, llegó a escribir más poemas, aunque lo hiciera de forma más puntual. Uno de estos poemas, “Ihr Worte”⁴⁷, repite el mismo estilo punzante de sospecha al lenguaje, pero con un tono más conci-

47 G, 54-56.

liador y más sereno. En el poema, insta a las palabras que se levanten por sí solas: “¡Vosotras, palabras, arriba, seguidme!”, les pide que la sigan, aunque sin ninguna meta ulterior, simplemente en el propio hacer, en el propio decir: “iremos una vez más, hacia ningún final”. En tono casi de prédica, busca que se liberen de las definiciones a las que están ancladas: “¡que no se vuelva definitiva / –esta ansia del verbo!”, que no mancillen las emociones: “dejad un rato, por ahora / que ningún sentimiento hable, / que el músculo del corazón / distintamente se ejercite”. Quiere liberar las palabras de su mundo, pero, sobre todo, quiere liberar al mundo de las palabras: “La palabra / solo arrastrará / otras palabras / la frase otras frases. / El mundo quiere de esta forma, / definitivamente / imponerse, / ser dicho ya”. Como tales, ellas son las que aprisionan el mundo: “Dejad, os digo, dejad”, pero el mundo también quiere realizarse mediante la bíblica orden del Verbo. Lo que propone Bachmann es un retorno al mundo a través del mundo: “Y sobre todo, no eso: la imagen / en el tejido del polvo, el vacío retumbar / de sílabas, de palabras agónicas”.

Al respecto de este poema, en una entrevista de 1961, Bachmann expresó:

“He escrito “Vosotras palabras”, después de no atreverme durante cinco años a escribir poemas, [...] después de haberme prohibido hacer otro artificio de los que llaman poemas. No tengo nada en contra de los poemas, pero usted ha de comprender que uno de repente pueda estar totalmente en contra de cualquier metáfora, [...] contra este presentar de una manera completamente feliz palabras e imágenes. [...] Sigo sabiendo poco de poemas, pero entre lo poco está la sospecha. Sospecha de ti lo suficiente, sospecha de las palabras, de la lengua, [...] ahonda esta sospecha –para que un día, quizás, pueda originarse algo nuevo– o que no se origine nada más.”⁴⁸

O utopía o silencio, parece decir Bachmann. Éstas son las únicas consecuencias de la sospecha, el emerger de una nueva cognición o el apagarse de las voces en la asfixia de una tragedia interior. Con igual de claridad lo expresa la poeta en “Keine Delikatessen”⁴⁹, uno de los últimos poemas que escribió en vida. La

48 Bachmann, I. (1983). *Wir müssten wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Munich, Piper, pg. 25. La traducción es de Cecilia Dreytmüller, en *G*, 20.

49 *G*, 76-78.

apatía que siente la voz poética es consecuencia de un constante cuestionamiento de la lengua que se le ha vuelto inservible. Este cuestionamiento constante del “artificio” de la poesía lo expresa Bachmann de las siguientes formas: “¿Debo acaso / una metáfora ataviar / con una flor de almendro? / ¿la sintaxis crucificar / sobre un efecto de luz?”, y otras estructuras del mismo estilo. La sospecha del lenguaje la ha llevado a la incapacidad de entender las palabras como sujetos independientes de sentido, como sí lo hacen otros escritores: “Los otros saben / dios sabe / cómo ayudarse de las palabras”, pero ella, en cambio, por no descuidar su escritura, no es capaz de ayudarse mediante las palabras para expresarse, pues ha “aprendido la sensatez / con las palabras”, y eso quiere decir reconocer que *decir* el mundo, o en este caso, el sufrimiento, no lo cambia, pues aunque a la clase baja se le asocie la deshonra, las lágrimas, las tinieblas y el hambre, esta sigue en su estado de cosas; la poeta, a despecho de las palabras, solo puede llorar: “Con los sollozos aún sin depurar, [...] por toda esta miseria / por los enfermos, el coste de vida / me las sabré apañar”.

La apatía con la que inicia el poema: “Ya no me gusta nada”, es consecuencia de noches y noches de angustia: “¿Tengo que [...] por trescientas noches / rasgar el papel” y destruir “las trabajadas óperas de palabras?”. El verso final es sentenciador: “Mi parte, que se pierda”, es decir, que todo lo que haya escrito, que todo lo que haya creado, se puede perder, porque no ha cambiado el mundo su existencia, y no la cambiará su destrucción. Es una apatía que recuerda al padre de “Alles”, que es incapaz de ver en su proyecto de renovación del lenguaje la posibilidad de cambiar el mundo. Con el título del poema, Bachmann se refiere que el lenguaje no debería tener florituras (flor de almendro), ni intensidades rebuscadas (la libido de una vocal), es decir, cualquier tipo de *delikatessen*, sino que debería poder ser contemplado de la forma más plana y comprensible posible. Sin embargo, el tono general del poema implica una sospecha del lenguaje tan aguda que podría interpretarse como escepticismo: el lenguaje no consigue nada, así que mejor es callarse. O utopía o silencio.

“Malina”, largo viaje hacia el yo

Acaso no se le ha ocurrido a nadie que también se asesina
a las personas cuando se les priva de las palabras y con ello
la posibilidad de vivir y de pensar.
Ingeborg Bachmann, *Tres Senderos Hacia el Lago*

La consecución de una voz propia que caracterizó tan profundamente la obra de Bachmann también se vio atravesada por su condición de mujer. Es en sus relatos donde especialmente encontramos a esas mujeres que luchan por encontrar su propio camino; sin embargo, Bachmann no quiso retratar esos problemas desde la simple feminidad, sino que alude a ella *dentro* de la serie de condiciones que obligan al ser humano a hacerse un camino entre los elementos opresores. Aunque sus críticas podrían compararse a otras feministas de su época, Bachmann no parte de la feminidad como simple sujeto oprimido, como aquello que necesita liberarse socialmente, sino como aquello que necesita encontrarse a sí mismo (Balzer: 1994, 156). El camino de las mujeres de Bachmann es interior; evidentemente, atravesadas por el mundo, pero su liberación es interna, es saberse a sí mismas libres del lenguaje, de los hombres, de los discursos amorosos, de las vicisitudes que las acompañan día a día. Por eso, estas mujeres que podemos ver en relatos como “Undine geht”, “Ein Schritt nach Gomorrha”, “Drei Wege zum See”, “Simultan” y sus novelas *Malina* (1971), y las inacabadas *Der Fall Franza* y *Requiem für Fanny Goldmann* (ambas publicadas póstumamente en 1979), estas mujeres empiezan a menudo sin identidad propia, víctimas de sus circunstancias, y poco a poco van adquiriendo su propia libertad, o, en el trágico caso de *Malina*, se saben asesinadas por su silencio forzado, por haber sido incapaces de encontrar una voz propia.

En el relato “Ein Schritt nach Gomorrha”, incluido en *Das dreissigste Jahr*, la protagonista se encuentra encerrada en una estructura amorosa parecida a la que más adelante analizaremos en *Malina*. Charlotte está casada con Franz, pero en la ausencia de éste, ha salido de fiesta con Mara, perdidamente enamorada de Charlotte, y ambas terminan en el piso de Charlotte, donde tienen un encuentro íntimo y turbulento. La protagonista se encuentra constantemente en la encrucijada entre dos mundos, dos discursos amorosos distintos: el matrimonio y la seguridad, como expresa en el relato:

Se lleve como se lleve un matrimonio... no puede llevarlo uno a su antojo, inventándolo, no soporta innovaciones o cambios, porque contraer matrimonio ya significa contraer su forma. (*DJ*, 162)

y esa nueva utopía amorosa que le ofrece la eslovena Mara.

Venid sueño, venid mil años, para que me despierte otra mano.
Venid para que despierte cuando ya no valga esto de un hombre y una mujer. ¡El día que esto haya llegado a su fin! (*DJ*, 160)

Mara vive y actúa por Charlotte, mientras que Charlotte no es capaz de actuar ni por sí misma. A medida que avanza el relato, el silencio de Charlotte se hace más intenso, se convierte en un lenguaje propio de gestos tiernos e ideas inarticuladas. Al principio, sin embargo, aún es capaz de mentir, algo de lo que es repetidamente acusada por parte de Mara. Pero ante el destrozo que empieza a montar Mara en su piso, ante tales acusaciones, Charlotte calla; el grito que brota de la tragedia no tiene la fuerza necesaria para escapar, para renovar el mundo: “Charlotte quiso hacer acopio de fuerzas [...] para soltar un grito, un insulto. Las fuerzas la habían abandonado (*DJ*, 155). Ante la rotura del mundo, se siente paralizada, una parálisis que recuerda al padre de “Alles”, pero mientras éste reconoce su fracaso porque ha sabido cuál era su misión, a pesar de no haberla podido llevar a cabo, no hay fracaso en Charlotte porque apenas hay intento. En su vida, a modo general, ha habido poco intento. Su vida con Franz era la vida que Franz había ordenado y la que ella había aceptado. A lo largo de su vida, Charlotte había ido encadenando silencios: “Nada en este piso era de ella”, “y si dejara a Franz, viviría en otro orden”, “ya ni siquiera sabía lo que deseaba para sí misma, porque ya no había nada que desear” (*DJ*, 158-159). Franz representa el viejo mundo, aquel que aún se rige por viejas reglas, por órdenes irrevocables: “no estaba hecho para concederle el derecho a su propia desdicha, a una soledad diferente” (*DJ*, 160). Pero en Mara ve Charlotte una posibilidad de renacer, de reconducir, de crear otro mundo, aunque sus motivaciones sean dudosas: “A Mara la iba a poder someter, la iba a poder orientar y empujar a su antojo” (*DJ*, 159). Ante Franz, Charlotte es un mendigo, pero ante Mara es un demiurgo.

Como en “Alles”, este relato también presenta influencias bíblicas; reaparecen el vigor adánico por lo nuevo, por lo puro:

Pero, cómo desnudarse la primera vez? ¿Cómo hacerlo cuando una no puede fiarse de la piel y del olfato, de una curiosidad alimentada de muchas curiosidades? ¿Cómo suscitar curiosidad por primera vez, cuando nada la ha precedido? (*DJ*, 162)

A lo que más tarde, exclama:

¡Ojalá la estirpe humana pudiera volver a coger el fruto, volver a despertar la ira, volver a decidirse por la Tierra! ¡Ojalá pudiera vivir un despertar distinto, una vergüenza distinta! (*DJ*, 163)

Otra vez el temor por la acumulación de experiencias, que enturbian la posibilidad de volver a empezar, de crear algo nuevo. Sin embargo, Mara le ofrece a Charlotte esta nueva libertad: “El fruto nunca se perdió, no estaba perdido, tampoco hoy” (*DJ*, 163), y en la misma página, sentencia: “Si amaba a Mara, todo sería distinto”. Otra vez la búsqueda de lo distinto: distinto horario, distinta casa, distinto lenguaje... Hasta ahora, el amor que había sentido era “instruido”, “aceptado”. Esta resignación ha ido construyendo poco a poco una torre de silencio en la que ahora Charlotte se siente atrapada. Sólo de esta forma había podido permanecer parte del mundo, “había reunido los requisitos para entrar en el estado matrimonial [...], a pesar de rebeliones ocasionales, a pesar de sus ganas de sacudir el mundo”. Ha sido silenciada, y “ahora le faltaban ideas” (*DJ*, 166). Pero a diferencia del padre del relato “Alles”, en el que el mundo que intenta crear de nuevo se le asemeja ajeno y distante, para Charlotte es real e insistente; está justo a su lado, en la figura de Mara y sus ademanes cada vez más intrusivos. Ese nuevo mundo está repleto de lenguaje, y Charlotte es incapaz también de silenciar ese ruido. Piensa que “si quemara las naves, podría entrar en su propio mundo” (*DJ*, 168). Por primera vez, el anhelo de Charlotte ya no se dirige al mundo sino a sí misma. La utopía ha fallado, es ruidosa, es obscena, pero en su interior reina un silencio aún amable.

Siempre había aborrecido este lenguaje este lenguaje, cualquiera de las etiquetas que colgaban de ella y las que ella colgaba a los demás... ese intento de asesinato de la realidad. Pero cuando adviniera su reino, ese lenguaje ya no sería válido, entonces ese lenguaje se condenaría a sí mismo. (*DJ*, 168-169)

Algo muy parecido ocurre con la protagonista de “Drei Wege zum See”, incluida en *Simultan* (1972), cuyo intento de cartografiar el espacio de su infancia se asemeja al intento de la protagonista de encontrarse a sí misma. Tras una discusión con uno de sus amantes, tal vez el más importante, exclama: “también se asesina a las personas cuando se les priva de la palabra y con ello la posibilidad de vivir y de pensar” (*DWS*, 100). Ese asesino sigiloso, el silencio, también aparece ante el horrible desenlace de *Malina*, donde sentencia: “It was a very old wall, from which no one can fall, which no one can break open, from which nothing can be heard again. It was murder.” (*M*, 283). El silencio, por supuesto, no solo lo sufren las mujeres, pues en “Ein Windermuth”, recogido en *Das dreissigte Jahr*, el protagonista, en busca de la verdad, es invadido por el silencio. Pero mientras el silencio de los hombres se asemeja al del *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein, con su famosa sentencia, “de lo que no se puede hablar, mejor es callarse”⁵⁰, es decir, un silencio filosófico, el silencio femenino es asfixiante y asesino.

En “Ein Schritt nach Gomorrha”, la protagonista aún no es capaz de llegar a sí misma porque sigue atravesada por la necesidad de esa utopía que le presenta Mara. Es la lucha entre la utopía y el silencio, pues aunque desea “una contrafigura” que pueda moldear (*DJ*, 174), pierde la fe en “el reino de las mujeres y de los hombres” (*DJ*, 175), pero hacia el final del relato, el silencio gana, precisamente porque aunque acepta a Mara, la duda ha matado cualquier posibilidad de utopía, de nuevo mundo. Sólo queda el dejarse hacer, el abrazarse sin amor: “ambas estaban muertas, ambas habían matado algo” (*DJ*, 176). Mara, en todo el relato, es un simple sacrificio para ese nuevo mundo que anhela a ratos Charlotte, pero le falta de fuerza voluntad. No ha sabido crear un nuevo mundo, al mismo tiempo que ha abandonado el mundo conocido, el de las reglas, el de los moldes, el del lenguaje corruptible y el del matrimonio.

Elizabeth Matrei, protagonista de “Drei Wege zum See”, originalmente recogida en *Simultan* (1972), también es víctima del silencio al que se ve abocada por el mundo. A pesar de la libertad sexual y el éxito

50 Bachmann estuvo enormemente influenciada por la filosofía de Wittgenstein desde muy joven, como se puede notar en los ensayos “La lógica como mística” y “Lo decible y lo indecible”, recopilados en sus *Kritische Werke*.

profesional, las personas de su vida, en especial los hombres, no le permiten ser del todo libre. En esta novela breve encontramos la crítica más aguda y, al mismo tiempo, sutil de Bachmann hacia un cierto tipo de feminismo, uno que consideraba la libertad individual como explotación de una misma, como un participar del mundo sin una interioridad a la que atenerse. Uno de los amantes de Elizabeth, Trotta⁵¹, le recrimina: “Tu solo tienes apariencia de la vida, porque no paras de correr de acá para allá, y te afanas por todas esas cosas de las que, en unos años, ya no se sabrá qué sentido tenían” (*DWS*, 54). A pesar de que Elizabeth sea el prototipo ideal de mujer moderna, sigue sin permitirse ser ella misma. El mundo a menudo la desorienta, la hace perderse en sí misma, al mismo tiempo que ella se va perdiendo por el mundo, por Londres, París, Viena y Nueva York, entre otras ciudades. La historia que le cuenta a su padre, al que va a visitar a su Klagenfurt natal en el principio de la narración, es una realidad distorsionada para que éste no se preocupe por ella. Mientras tanto, el resto de gente que la conoce, sólo cree conocerla, al mismo tiempo que la redirigen a la voluntad de cada uno. Como versan las primeras líneas del relato: el origen de esta historia reside en lo topográfico (*DWS*, 9). Pero esa topografía no es solamente física, también es interior. La narración mezcla distintos caminos de la vida de Elizabeth a lo largo de sus cincuenta años, al mismo tiempo que pasea, a veces sola, otras con su padre, por los senderos de su infancia, con la intención de llegar al lago en el que confluyen esos senderos. Estos senderos, tanto los vitales y los geográficos, también son los senderos que supuestamente la deberán conducir a su origen, a su *yo*, a sus raíces.

Sin embargo, como hemos visto hasta ahora, ese *yo* es utópico, inaprensible. Así también lo es el lago, al que nunca llega. Pero a Elizabeth, aunque al principio le molesta no haberlo podido alcanzar, en ella ha crecido durante esos días una interioridad que solo con el silencio de sus paseos, y no en el bullicio de su vida, ha podido germinar. Elizabeth no ha encontrado su *yo*, pero sí una calma y una claridad de ideas, un ímpetu. A lo largo de su vida, en busca de algo que desconocía lo que era, Elizabeth ha ido creciendo apática: “No adquieras nada, conserva tu nombre, no te aferres a mí, no te aferres a nadie, no merece la pena”, (*DWS*, 70), siempre a la huida de “una deuda que dejó de existir hace ya mucho” (*DWS*, 71), siempre apegada a la gente que le ha llevado al éxito, siempre dudosa de sí misma, de su identidad, de lo que no puede concretarse, ni durar en el tiempo:

51 El apellido Trotta rememora a la familia que protagoniza la novela *La marcha Radetzky*, de Joseph Roth, retrato de la decadencia del imperio austríaco a principios del siglo XX. En este relato representa una actitud vital de pesimismo y fatalismo.

No obstante, todo termina en algún momento, y uno pierde el corazón y pierde un cierto espíritu... y tan solo hay algo en mi interior que sangra, pero no sé lo que es. (*DWS*, 110).

El reconocimiento de la durabilidad de su nombre, cómo último resquicio que le queda de ella misma, la percepción de que algo sigue bombeando sangre aunque desconozca de qué se trata (porque se ha desconocido a sí misma), es lo que Elizabeth consigue afianzar, en cierto modo, en los paseos por la tierra de su infancia, en el silencio del mundo. Como si se tratara de un vacío fértil, Elizabeth renace, sus recuerdos la cosechan y así, aunque no se haya encontrado a sí misma, es decir, el lago, ha encontrado un mundo interior que no solo la calma, sino que le da una nueva vida. Hacia el final del relato, Elizabeth vuela hacia Orly, donde se encontrará a su amante actual, Philippe. Sin embargo, le termina despachando, porque en su viaje hacia allí, aunque no explícitamente, sí que se intuye una transformación. Anteriormente en su vida, por las revueltas del '68, a Elizabeth no le habían dejado ir a Algeria para fotografiar la guerra de liberación por ser una mujer. Es el episodio más marcado de la narración, ya que el mismo Trotta es el que la intenta manipular para que no vaya. Pero ahora que, gracias al silencio que ha podido gozar, ha encontrado una interioridad firme e impetuosa, ya no se deja amedrentar por el mundo. Despacha a Philippe y pide que la envíen a Vietnam, donde está sucediendo la guerra. Tras esta decisión, se duerme. Pero antes de dormir, se toca el corazón, y siente la sangre fluir de nuevo: “y se llevó la mano a la cabeza y al corazón, porque no sabía de donde salía tanta sangre” (*DWS*, 164), es decir, tanta vida, tanto mundo interno, tanto *yo* concreto.

No obstante, será en *Malina* (1971) donde la constante búsqueda de una utopía, la asfixia femenina ante un mundo masculino, y la necesidad de un lenguaje propio confluyan en la tragedia del silencio. La protagonista de la novela, la única que finalizó Bachmann, no tiene nombre. Una *dramatis personae* se refiere a ella como *Yo* (“Ich”), su nombre nunca es revelado. Como en “Ein Schritt nach Gomorrha”, vive en un triángulo amoroso, pero en esta narración, la protagonista sufre un proceso esquizoide en la que ella se divide entre la mujer que es y otro hombre, de nombre Malina, de carácter racional y práctico, mientras que la “tercera persona” es el amante de la protagonista, Iván. Por lo tanto, dos vértices de este triángulo amoroso ocurren dentro de una misma consciencia. El estilo de la novela, sin embargo, es complejo, y Bachmann juega constantemente con la ocultación de esta doble personalidad de la protagonista, por lo que,

hasta que no la empezamos a intuir, nos hace cuestionar porque los dos hombres, Malina e Iván, se desconocen mutuamente y, al mismo tiempo, se aceptan.

Empezamos a intuir ese desdoblamiento cuando la protagonista expresa: “Ivan and I: the world converging. Malina and I, since we are one, the world diverging” (*M*, 101). Este lenguaje paradójico está presente a lo largo de la novela. Aunque Iván es la alteridad, hay posibilidad de unión, pero Malina es para la protagonista una escisión de sí misma, algo que se siente incapaz de reconciliar: “he [Malina] is distance personified” (*M*, 249). El carácter esquizofrénico empieza a ser más claro cuando dice: “You came after me, you can’t have been there before I was, you’re completely inconceivable before me” (*M*, 206). Malina es creado, pero la protagonista no puede por ello de considerarle parte de sí misma: “I don’t like “we”, “one”, “both” and so on and so on” (*M*, 243). Sin embargo, Malina, que querrá ir tomando control de la protagonista, le recuerda que nunca podrá encontrar paz interior, “There is no peace in you”, porque que ella es guerra, “It’s war, and you are the war. You yourself”. Si esa ha de ser su condición, piensa entonces la protagonista, la única forma de dar fin a la guerra es dejar de existir: “Then I don’t want to be anymore, because I don’t want war, then put me to sleep, make it end” (*M*, 152).

Por lo tanto, en la novela tenemos una agónica desaparición de la identidad, acarreada por un cierto ímpetu de auto-aniquilación. Malina cada vez la ahogará más, mientras que Iván, imperceptible a esa doble personalidad de la protagonista, no la salvará. La protagonista se irá hundiendo cada vez más en sí misma, pero no en la interioridad de Elizabeth Matrei, sino en la oscuridad de su persona.

La narradora llega a la conclusión al final de *Malina*, de que su único triunfo posible consiste en la aniquilación voluntaria de ese yo femenino, como huida y puesta a salvo al mismo tiempo, silencio absoluto –grado cero de la escritura [...]. Toda la novela narra los antecedentes de ese asesinato, de ese silenciamiento. (Baltzer: 1994, 160)

En la segunda parte de la novela, aparece un nuevo sujeto masculino que la asfixia, tal vez el más importante de ellos, hábilmente apodado “The Third Man”. Éste personaje es el padre, cuya opresión en la vida de la protagonista es absoluta. El episodio del padre es el más complejo y laberíntico de la novela, pues el padre representa una tiranía tanto privada, como política y absoluta. Por supuesto, tiene tintes tanto bio-

gráficos como históricos, pues el padre es claramente, en primer lugar, una sinécdoque del estado nacional-socialista⁵². En estas pesadillas que sufre la protagonista, aparecen imágenes de las cámaras de gas y los campos de concentración; el padre es capaz de otorgar penas de muerte y castigos corporales indignos. Es hipervigilante, acusador, con instinto cruel y asesino, pero también es, en segundo lugar, lo masculino y lo opresor, pues lo llama “un devorador de mujeres”. Representa la estructura patriarcal de la sociedad, situada como dice al principio del capítulo, “not Viena. It is a place called Everywhere, and Nowhere” (*M*, 143), es decir, las pesadillas del padre son tan intrínsecas a la historia y la cultura que son imposibles de ubicar en un momento concreto, sino que han ocurrido siempre. En una entrevista, dirá Bachmann:

Er [Faschismus] fängt nicht an mit den ersten Bomben, [...] er fängt nicht an mit dem Terror [...]. Er fängt an in der Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in die Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg⁵³.

*Ello [el fascismo] no empieza con la primera bomba [...], no empieza en el terror [...]. Empieza en las relaciones entre las personas. El fascismo es la primera relación entre un hombre y una mujer, y he intentado decir, en este capítulo, que vivir en sociedad es estar siempre en guerra.*⁵⁴

Regresa ese “estar en constante guerra”. Ante el padre, sin embargo, la protagonista sufre una especie de síndrome de Estocolmo, pues, aunque sea víctima de sus abusos, rechaza ser rescatada por Malina. Este capítulo es, pues, el más importante de la novela, así como para la disertación de este trabajo, pues se unen lo utópico, el asesinato de la realidad, el silencio y la culpa (o victimización) que tan presentes están en la obra de Ingeborg Bachmann. Al aparecer posteriormente la policía, se le pregunta a la protagonista por

52 Ya antes incluso del *Anschluss*, el padre de Ingeborg Bachmann estuvo afiliado al partido del nacionalsocialismo austríaco. Ver: Garman, E. (2019, 9 julio). *Feminize Your Canon: Ingeborg Bachmann*. The Paris Review.

53 Bachmann, I. (1983), *Wir müssten wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Munich, Piper, pg. 144.

54 La traducción es mía.

qué no denunció los abusos, a lo que ella alude a un sentimiento de pertenencia. Lo utópico, finalmente, regresa en lo inviolable:

Crouched in a corner, I know my sentences won't leave me, and that I have a right to them. [...] I know he [my father] is watching me die without words, I have completely hidden the words inside the sentence, sufficiently grounded, wich is forever safe and secret from my father. (*M*, 191)

De nuevo, un juego de palabras en alemán de difícil traducción. Esta expresión traducida a dos tiempos, “*inside the sentence*”, y “*sufficiently grounded*”, en el original, la protagonista dice “*Satz vom Grund*”⁵⁵, en lugar de “*Grundsatz*”, es decir, fundamento o lema. En alemán, *Grund* puede referirse tanto a fondo, como suelo, base, incluso razón o causa, mientras que *Satz* es frase, pero también puede referirse al “decir”. En cierto modo, lo que la protagonista busca es esconder de su padre ese principio, ese origen desde donde fluye el Yo hacia el mundo, ese punto de apoyo en el que poder sostenerse a pesar del ahogo de lo otro, siempre mediante el lenguaje; en definitiva, una “razón de decir”. La protagonista, pues, vive siempre y cuando tenga voz, siempre y cuando pueda seguir escribiendo. Pero Malina, como un muro, poco a poco la va asfixiando más y más: “I have lived in Ivan, and I die in Malina” (*M*, 280). En las últimas palabras de la novela, se intuye ese acercamiento amenazante de Malina: “Steps. Malina’s incessant steps, quieter steps, the most quiet steps” (*M*, 282), para terminar con el ominoso: “It was murder” (*M*, 283). La otredad masculina la ha invadido, la protagonista ha sido silenciada. Como mujer, como ser humano, ha sido víctima de una opresión aún más silenciosa, más imperceptible:

Los personajes femeninos de los textos que componen el ciclo *Tipos de muerte* son llevados a la destrucción total. [...] Los crímenes cometidos no están caracterizados, sin embargo, por una violencia externa manifiesta, sino que son el resultado de determinados modos

55 *WK*, 229-230.

de comportamiento que ninguna ley o artículo del código civil tipifica como delito. (Blanco Hölscher: 1994, 122).

Pero la protagonista no se rinde ante la maldad del mundo, sino que siente la necesidad de indagar en él, pese a que su manifestación sea sutil e imperceptible: “I have to know where the evil originates, and I am frightened, but in a different way than usual, because the evil is in a face I do not recognize” (*M*, 170). Esta continua sospecha, que no es escepticismo sino hipervigilancia, nos recuerda a la que en el segundo apartado de esta disertación mencionábamos en respecto al lenguaje. Para que no se repita la tragedia del mal, es importante estar atentos a dónde puede originarse, aunque no siempre sea del todo reconocible. La tarea del que escribe, del que vigila, es la de devolver las cosas a “como fueron al principio”, mientras aún siga el verdor de la madera y la amargura de la bilis. Sólo así, como en el poema “Holz und Späne”⁵⁶, podrás asegurarte que te mantienes despierto.

Como el caso de Charlotte, también atrapada entre dos mundos, el grito que brota de la tragedia es inaudible: “but from the beginning my own voice has been without sound, I’m screaming but no one hears”. El grito de la protagonista es más agónico que el de Charlotte, pues mientras ésta no tiene las fuerzas para gritar, el de la protagonista parece emergido de una pesadilla: “there’s nothing to hear, my mouth is only gaping”, pues por mucho que grite, por mucho que vigile despierta, por mucho que agonice, nada sale de ella, nadie la puede escuchar. Pero, ¿porqué le ocurre esto? Ella responde, “he’s taken away my voice” (*M*, 149), él, el padre, el sistema patriarcal, las profundas raíces de la opresión masculina. A diferencia de Elizabeth Matrei, que en el silencio del mundo, encuentra una voz y una sangre propias, y de Charlotte, que al rechazar la utopía cae en un silencio apático, la protagonista de *Malina* está en constante lucha y, por lo tanto, en constante agonía.

La protagonista ha perdido, en apariencia, su yo. Ha sido un asesinato sin muerte. Mientras tanto, ella se esconde en la grieta de su piso mientras ve como Malina, su escisión, que se ha apoderado de su espacio íntimo, coge el teléfono, y responde que él siempre ha vivido ahí, en aquel piso de Viena. Ha ganado Malina, pero el Yo no ha muerto, al menos no del todo. El yo, para Bachmann, supone un milagro, ya que no puede morir tan fácilmente:

56 GZ, 23.

Éste es el milagro del yo, que vive siempre donde habla, no puede morir aunque sea golpeado o puesto en duda, aunque haya perdido la credibilidad y esté mutilado: ese ¡yo sin garantía! [...] Triunfará hoy como siempre en su calidad de portavoz de la voz humana⁵⁷.

Con ello, Bachmann parece integrar una última de esperanza tanto para su protagonista, como el rol de la mujer ante el patriarcado. Pero Bachmann siempre suele ir más allá de una cuestión meramente de identidad. Está claro que a lo largo de la novela, especialmente en la figura del padre, cuestiones políticas como el fascismo, y sociales como la opresión, corresponden a un rol masculino, pero eso es, tal vez, un elemento circunstancial en algo mucho más amplio, en la sumisión del yo frente de lo otro que, si para algunos de los personajes de la escritora sí que hacen referencia a lo masculino, suele tomar directrices intrínsecamente humanas. La escritura, como es el caso de la “Satz vom Grund” que esconde la protagonista de su padre, es lo que nos ayuda a trascender más allá de lo meramente mundano. Así lo expresa en los últimos versos de “Lieder auf der Flucht”⁵⁸, cuyo título ya es indicativo de algo que, mientras huye, mientras busca desaparecer, no desatiende el canto, es decir, el hablar, el escribir. En los últimos versos, canta la voz poética: “Alrededor nuestro se hunden las estrellas. Destellos / y silencios. / Pero la canción que se alza más allá del polvo más tarde / nos superará.”, versos que recuerda a uno de los poemas que Bachmann comenta de Paul Celan en sus *Vorlesungen*: “Una estrella todavía tiene luz. / Nada, nada está perdido”⁵⁹. Aunque la protagonista de *Malina* haya tenido que refugiarse en una grieta de la pared, asesinada por el silencio, aunque Charlotte no tenga fuerzas si no para aceptar el silencio, aunque Elizabeth Matrei no haya llegado al lago, todas ellas han dejado espacio para lo utópico, para lo nuevo y distinto; Charlotte se ha ido a la cama con Mara, a Elizabeth le vuelve a correr la sangre por las venas, y a la protagonista de *Malina* le quedan esas palabras fundamentales, esa “razón de decir” que las permiten aún pensar en lo nuevo:

I still know the words, they've been rusting on my tongue for many years, and I know very well the words which dissolve on my tongue daily or which I can scarcely swallow or get out. (*M*, 270).

57 *FV*, 182.

58 *AGB*, 71-78.

59 Celan P. (1999), “Angostura”, en *Rejas del lenguaje*, Trotta, Madrid, pp. 79-80. Citado por Bachmann en *FV*, 163.

Conclusión

he adorado un algo, y he sido devota ante una nada

Ingeborg Bachmann, “Una especie de pérdida”

En el año 2000, apenas tres décadas después de la muerte de Ingeborg Bachmann, se encontró un manuscrito de poemas inéditos, recopilados bajo el título *Ich weiss keine bessere Welt*⁶⁰. Estos poemas son de difícil datación, aunque a menudo se pueden intuir sus fechas por los lugares que menciona o por las similitudes con sus obras en prosa, dando a ver que fueron escritos simultáneamente. Muchos de estos poemas están incompletos, pero contienen las semillas de toda su carrera literaria, sus angustias, sus penurias más arraigadas. Desde el sufrimiento personal en: “Tras muchos años / tras mucha injusticia vivida, [...] se convierte en un sinsentido.” (*KBW*, 95) hasta la pérdida del lenguaje propio en: “Se me han extraviado los poemas. [...] Por el dolor, no sé cómo anotar / un dolor, ya no sé nada de nada” (*KBW*, 19), o su variación: “Los poemas se han perdido / no sólo ellos, pero primero el poema / luego el sueño, luego la...” (*KBW*, 21). Éstos poemas funcionan casi como un diario poético, una Ingeborg más libre dentro de su reclusión forzada: “quiero ser y seguir / perdurando, no por resistir / sino a pesar de ello”, dice en “Ach” (*KBW*, 43). Regresa, en “Eintritt in der Partei”, la crítica a la *Heimat*: “A pesar de todo, esta sociedad se sentencia a sí misma” (*KBW*, 17), así como la victimización austríaca y el silencio nacional, en “Kein Zeugnis Ablegen”: “No dar testimonio, guardar silencio, vivir la vida prescrita”, y más tarde dialoga con su poema “Früher Mittag”, cuando dice “el sol, que no saca nada a la luz, / tampoco molestar al sol”, (*KBW*, 27), pues en el primer poema iba a ser el sol del mediodía el que mostrase a la luz el “águila de la antigua utopía”. Más crítica y punzante es en los poemas homónimos de la recopilación, cuando dice “La moral imbécil de las víctimas deja poco que esperar” (*KBW*, 31), y “Quien sepa de un mundo mejor, que dé un paso al frente.” (*KBW*, 33).

El trabajo literario de Ingeborg Bachmann es titánico y, sin embargo, poco reconocido hoy en día. Su labor por desechar las incongruencias y desnudar las palabras es un sacrificio que llevó a cabo hasta el final de su vida, a pesar de las drogas que la entumecieron al final y la soledad en la que se vio cada vez más sumida. Poemas de su recopilación póstuma, como “Die Drogen, die Worte” (*KBW*, 105) o “ausgeraubt”

60 Las traducciones de los siguientes poemas son de Jan Pohl.

(*KBW*, 119) demuestran los problemas psicológicos que empezó a sufrir en los últimos años de su vida, la adicción a los calmantes y la depresión ante el “espanto”, incluso ciertas tendencias suicidas: “Debo dejar de existir para que termine esto. / Debo acortar la tortura con 50 Nembutal⁶¹” (*KBW*, 97). Y, sin embargo, siguió mostrando su brillante lucidez en otros poemas: “Porque estoy en / este papel, y en la / palabra que doy” (113), es decir, a pesar del dolor, la poeta persiste en su voz. En “Politik der Schwäche oder eine verlorene Liebe” (*KBW*, 235-237), encontramos probablemente su mayor lucidez. En este poema, Bachmann concibe su vida “entre Berlín y Roma”, como “una política de la debilidad”, un ejemplo de vulnerabilidad, de ternura hacia el mundo⁶², pues aunque “mucho ya no amas”, sin embargo, “amas, amas // te gusta un pelo, te gusta una cara / que sea así te gusta verte en ella”. Es esperanzadora: “amas aún / más que juegue a que no juegue ya nada, / amas aún el juego”, sigue en pie, sigue escribiendo:

...ir

y vivir, esto significa ser
 desde la punta del pie hasta la punta del
 pelo, esto significa vivir, un ilusión
 perdida, que tampoco es otra cosa que
 vivir e ir y hacer
 [...]
 ya que entre nada y algo hay
 un algo, esto significa ningún amor
 perdido, esto significa nada perdido,
 no perder,
 no estás perdida.

Vemos reminiscencias de la protagonista de *Malina*, que pese a la asfixia no se ha perdido a sí misma. En otro verso, dice la voz poética: “amas un campo de batalla”, como la protagonista de la novela, que la consideran una guerra en sí misma. A la voz poética se le aproxima la muerte, pero aún es capaz de coger “entre tus brazos con tu fragilidad una fragilidad” y matar “con la mirada”. Antes de morir, pero, hubo una noche, una noche de amor, que volvió a aprender a hablar, y lloró porque salió una palabra de ella. En

61 Al final de su vida, una amiga contaba lo aterrada que estaba al ver la cantidad de calmantes que se tomaba al día Bachmann. Dice: “Debían ser unos 100 al día, la papelera estaba llena de cajitas”. También describe los moratones en el cuerpo debido a que, por el entumecimiento, le caían los cigarrillos encendidos en la piel. Ver: Beicken, P. (1992): *Ingeborg Bachmann*. Becksche Reihe, München, pg. 213. La traducción es mía.

62 “Such words hold the power of flashing revelations of some kind of truth, the potential of genuine care.”. Brinker-Gabler, G. (aut., ed.), Markus Zisselsberger (ed.) (2004). *If we had the word: Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Londres, Ariadne press, pg. 1.

“Nacht der Liebe” (*KBW*, 246), Bachmann vuelve a renacer mediante la palabra. Hablar, como en *Malina*, mantiene viva a la poeta: “Hablé con más ligereza en la oscuridad [...] Moví mis dedos en mi cara, / Ya no estoy muerta”, incluso la vida aparece como su vengadora, aunque ella quiera dejarse morir por su “muerte más querida” (*KBW*, 235), probablemente el silencio que ella había tristemente aceptado al final de su vida. Pero, como en *Malina*, el lenguaje interior, la palabra escondida, la “razón de decir”, la salva en “Ich habe die Gedichte verloren” (*KBW*, 21), cuando dice: “La retirada ha de ser una retaguardia interior // con todos los años documentados y los lugares vistos aún ante los ojos”.

Sin embargo, es importante no confundir este silencio con la del místico que quiere alcanzar un más aquí, o la del callar como postura filosófica; los silencios de Bachmann, con la única excepción de Elizabeth Matrei, no pueden ser si no catastróficos. Pero incluso el de Elizabeth Matrei no es un silencio propiamente dicho, si no una puesta de atención al ruido interior, a la interioridad, que solo se consigue al silenciar el ruido exterior. Por lo demás, el silencio al que se vio abocada Bachmann es trágico, es silencio por vacío, por agotamiento, como dice en “Verschwinden, soll ich”: “No me he callado / porque callar estuviera bien fuera hermoso, / no me quedaba nada por decir” (*KBW*, 109). Bachmann, en vida, dijo todo lo que ella consideró posible decir sobre el *decir*, su obsesión por la palabra es equiparable a muy pocos escritores de la historia de la literatura. Se me ocurren probablemente a tres escritores austríacos, Rainer Maria Rilke, Robert Musil y Hugo von Hoffmanstahl, a los cuales citó a menudo Bachmann en sus *Vorlesungen*. Y aún así, la poeta destaca por sí misma por la fuerza de pensamiento de la que ninguno de esos tres escritores, a excepción, tal vez, de Musil, llegó a gozar en sus carreras literarias. Porque Bachmann hizo de su literatura su obsesión filosófica, su más desnuda existencia.

De todos los versos y de todas las frases que he leído sobre Ingeborg Bachmann, no creo que exista uno mejor para describir la búsqueda existencial de la poeta para un mundo mejor y una crisis personal ante el silencio que cuando versa en “Eine Art Verlust” (*G*, 71): “he adorado un algo y he sido devota ante una nada”, un gran lema hacia el desencanto y hacia la esperanza al mismo tiempo, El *algo*, lo utópico, lo participativo, lo concreto y desnudo, frente a esa gran *nada*, la asfixia, el silencio, el asesinato de la realidad.

Entonces, ¿qué hacer con el grito que brota de la tragedia? Tal vez en uno de sus poemas incompletos (*KBW*, 221), tenga la respuesta:

Mis gritos, los pierdo,
como otro pierde

su dinero, sus monedas,
su corazón, mis gritos
grandes [...]
 ...pierdo
en la calle gritos
verdaderos, hasta que
mi cerebro se llena de sangre
por dentro, lo pierdo todo,
tan sólo no pierdo
el miedo de que
un día uno pueda perder sus
gritos, cada día y
en todas partes.

Mientras el grito exista, mientras quede la “razón de decir”, quedará un *algo* a lo que atenerse, muy a pesar de cualquier silencio asfixiante. Abrirse al mundo mediante la *Weltgefühl*, lindar con la palabra, promulgar una política de la debilidad que no rechace la lucha, sino que establezca nuevas posibilidades de relacionarse con el lenguaje. A pesar de que Bachmann ya generó devoción en vida como poeta, y los diversos galardones⁶³ y entrevistas lo corroboran, tras su fallecimiento, y a medida que su obra completa, aunque inacabada, ha ido siendo recopilada y traducida a varios idiomas, la poeta cada vez goza de más reconocimiento. Especialmente hoy en día su prosa, que en su momento fue denostada, probablemente por su carácter rompedor e innovador, nos llega como el pan que nos hace rechinar los dientes y despertarnos el hambre. Aquello que hoy en día nos puede seguir atrayendo de la poeta es la efervescencia y el vigor intelectual de su obra. En los últimos años, aquí en España han empezado a publicarse o a reeditarse las obras de Ingeborg Bachmann, con más asiduidad, prolongado a través de los años esa voz única y feroz que tanto la caracterizó, una voz “incisiva de ideas y amarga nostalgia, para poder tocar el sueño de los hombres”⁶⁴.

63 Entre estos galardones se encuentran el premio Grupo 47, del año 1953 por *Die gestundete Zeit*, el premio Georg Büchner el año 1964, y el premio Anton Wildgans, el año 1971.

64 *FV*, 142.

Bibliografía

Bibliografía primaria

- Bachmann, Ingeborg (1953). *Die gestundete Zeit*. München, R. Piper & Co., 1982.
- (1957). *Anrufung des Grossen Bären*. München, R. Piper & Co., 1983
- (1961). *A los treinta años*. Trad. por Cecilia Dreymüller. Barcelona. Editorial TresMolins, 2019.
- (1971). *Malina*. Trad. por Philip Boehm. New York, New Directions Books, 2019.
- (1972). *Tres senderos hacia el lago*. Trad. por Isabel García Adánez. Madrid, Ediciones Siruela, 2011.
- (1978). *Ansia y otros cuentos*. Trad. por Ana María de la Fuente. Madrid, Ediciones Siruela, 2005.
- (1978). *Últimos poemas*. Trad. por Cecilia Dreymüller, Concha García. Madrid, Ediciones Hiperión, 1999.
- (1978). *Poesía completa*. Trad. por Cecilia Dreymüller. Barcelona, Editorial TresMolins, 2018.
- (1983). *Wir müssten wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, ed. por Christine Koschel e Inge von Weidenbaum. Munich, Piper.
- (2000). *No sé de ningún mundo mejor*. Trad. por Jan Pohl. Madrid, Ediciones Hiperión, 2003
- (2005). *Literatura como utopía (Selección de escritos críticos)*. Trad. por Mónica Fernández Arimendi, Àngels Giménez Campos. Valencia, Pre-Textos, 2012.
- (2010). *Werke. Band I-IV*. Ed. por Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Piper, Schuber.

Bibliografía secundaria

- Albrecht, Monika (ed.), Dirk Göttsche (ed.) (2002). *Bachmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart, Metzler.

Balzer, Berit (1994). "Feminismo y lenguaje en *Malina*: el lento viaje hacia el yo de Ingeborg Bachmann", en *Cuadernos de Investigación Filológica*, XIX-XX, pp. 151-169.

Beicken, Peter (1988) *Ingeborg Bachmann*. Múnich, Beck.

Blanco Hölscher, Margarita (1994). "Las diversas formas de matar o *Malina*, de Ingeborg Bachmann", en *Como mujeres... Releyendo a escritoras del siglo XIX y XX*, pp. 121-130.

Boa, Elizabeth (2000). *Heimat - A German Dream: Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*, Oxford, Oxford University Press.

Brinker-Gabler, Gisela (aut., ed.), Markus Zisselsberger (ed.) (2004). *If we had the word: Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Londres, Ariadne pr.

Cabanilles, Antònia (2006). "Els silencis d'Ingeborg Bachmann", en *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, XI, pp. 43-61.

Cabanilles, Antònia (2004). "La revuelta íntima: el cuerpo del poema", en *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, IX, pp. 13-30.

Dreymüller, Cecilia (2008). *Incisiones. Panorama crítico de la narrativa en lengua alemana desde 1945*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Eigler, Frederike (2012). Critical Approaches to "Heimat" and the "Spatial Turn", en *New German Critique*, 115, pp. 27-48.

Elridge, Richard (2015). "To Think Exactly and Courageously: Poetry, Ingeborg Bachmann's Poetics, and her Bohemia Poem", en *The Philosophy of Poetry*, pp. 232-250.

Fehervary, Helen (1989). "Ingeborg Bachmann: Her Part, Let It Survive", en *New German Critique*, 47, pp. 53-57.

Furness, Raymond; Malcolm Humble (1997). *A Companion to Twentieth Century German Literature*. London, Routledge.

Garman, Emma. (2019, julio 9). "Feminize Your Canon: Ingeborg Bachmann". *The Paris Review*. Consultado el 11 de mayo de 2023.

Höller, Hans (1999). *Ingeborg Bachmann*. Rowohlt, Reinbek.

Piquero, Emma (2017, diciembre 20). "Ingeborg Bachmann, o la búsqueda del Yo femenino". *El vuelo de la lechuza*. Consultado el 14 de mayo de 2023.

Turner, Matthew (2019, septiembre 19). The Architecture of Fascism in Ingeborg Bachmann's 'Malina'. *Frieze*. Consultado el 25 de mayo de 2023.

Sagarra, Eda; Peter Skrine (1997). *A Companion to German Literature*. Oxford, Blackwell Publishers Ltd.

Zivkovic, Yvonne (2020). "Der Platz, auf den man gestellt ist"—Ingeborg Bachmann's Das Händtischkreuz and the Deconstruction of Heimat", en *German Studies Review*, 43, nº 1, pp. 21-39.

Los poemas de El concepto de *Heimat* en la poesía de I. Bachmann:

“Früher Mittag”⁶⁵

Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,
weit aus den Städten gerückt, flirt
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 uns erwachende Korn.
Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt,
sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß
und reicht dir die Schüssel 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.

Siben 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.

65 Texto original extraído de *DZ*, 26-27.

Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht.
Lös ihr Fessel. führ sie
die Halde herab, leg ihr
die Hand auf das Aug, daß sie
kein Schatten sersengt!

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.

“Mediodía temprano”⁶⁶

El tilo reverdece, silenciosamente, bajo un verano despejado.
Lejos de la ciudad, desplazada, alumbra
la tenue luna diurna. Ya es mediodía,
se zarandea el agua en el pozo,
sobresale, por debajo de los añicos,
el pájaro de la fábula, con su maltrecha ala,
y la mano, desfigurada por un golpe de piedra,
se hunde en el grano desadormecido.

Donde el cielo alemán ennegrece la tierra
busca el decapitado ángel una tumba para el rencor,
y te entrega el cuenco de su corazón.

Un puñado de dolor se pierde en la colina.

Siete años más tarde
te vuelves a acordar.
No mires demasiado
profundamente el pozo:
tus ojos están desbordados.

Siete años más tarde,
en el tanatorio,
el verdugo de ayer

66 La traducción es mía.

bebe de la copa dorada.
Tus ojos se hundirían.

Ya es mediodía. El hierro se dobla
bajo la ceniza, por la espiga
es izada la bandera y, sobre el peñasco
de ahora en adelante, quedará forjada
el águila en la antigua utopía.

Solo la esperanza se esconde, cegada, dentro de la luz.

Desátala de sus cadenas,
amontonadla, cubridle
los ojos con las manos,
para que ninguna sombra pueda quemarlos.

Donde el suelo alemán ennegrece el cielo,
buscan las nubes más palabras, y llenan las fosas con su silencio,
antes que el verano las perciba bajo la lluvia escasa.

Lo indecible avanza, imperceptible, a través del país:
ya es mediodía.

“Von einem Land, einem Fluss und den Seen”⁶⁷

I

Von einem, der das Fürchten lernen wollte
und fortging aus dem Land, von Fluss und Seen,
zähl ich die Spuren und des Atems Wolken,
denn, so Gott will, wird sie der Wind verwehn!

5

Zähl un halt ein –sie werden vielen gleichen.
Die Lose ähneln sich, die Odysseen.
Doch er erfuhr, dass wo die Lämmer weiden,
schon Wölfe mit den Fixsternblicken stehn.

Er fühlte seine Welle ausgeschrieben,

⁶⁷ Texto original extraído de *AGB*, 11-21.

10 eh sie ihn wegtrug und ihm Leid geschah;
sie sprang im See auf und sie schwang die Wiege,
in die Sternbild durch die Schleier sah.

Er schüttelte und trat die tauben Nüsse,
den Hummeln schlug er schärfe Töne vor,
15 und Sonntag war ihm mehr als Glockensüsse–
Sonntag war jeder Tag, den er verlor.

Er zog den Karren aus verweichten Gleisen,
von keinem leichten Rädergang verführt,
beim Aufschrei, den die Wasser weiterreichten
20 an Seen, vom ersten Steinschlag aufgerührt.

Doch sieben Steine wurden sieben Brote,
als er mi Zweifel in die Nacht entwich;
er tauchte durch den Duft und streute Krumen
mi Gehn für der Verlorenen hinter sich.

25 Erwinnere dich! Du weisst jetzt allerlanden:
wer treu ist, wird im Frühlicht heimgeführt.
O Zeit gestundet, Zeit uns überlassen!
Was ich vergass, hat glänzend mich berührt.

II

30 Im Frühlicht rücken Brunnen in die Mitte,
der Pfarrer, das Brevier, der Sonntagstaat,
die kalten Pfeifen und die schwarzen Hüte,
Leib, Ehr und Gut vor allerhöchsten Rat.

Untätig steht der Fluss, die Weiden baden,
die Königskerzen leuchten bis ins Haus,
35 das schwere Essen ist schon aufgetragen,
und alle Sprüche gehn auf Amen aus.

Die Nachmittage, hell und ungeheuer–
die Nadel springt mi Strumpf, Gewöll zerreist,
und das Geschirr der Pferde wird gescheuert,
40 bis eins erklirrt, mit dem Fallada reist.

Die Alten liegen in den dumpfen Stuben,

das Testament mi Arm, im zweiten Schlaf,
und ihre Söhne zeugen wortlos Söhne
mit Mägden, die der Gott als Regen traf.

45 Gestillte Lippen und gestillte Augen–
die Raupen hängen eingepuppt im Schrein
und Dungenruch steigt mit den Fliegentrauben
bei früher Dämmerung durch die Fenster ein.

50 Am Abend Simmenauflauf an den Zäunen,
Andacht und Rosen werden laut zerpfückt,
die Katzen scheuen auf aus ihren Träumen,
und rote Mieder hat der Wind verrückt.

55 Die Zöpfe lösen sich, die Schattenpaare
im Nebel auf, von nahen Hügel rollt
der unfruchtbare Mond, besetzt die Äcker
und nimmt das Land für eine Nacht in Sold.

III

60 Dem Hügelzug ist eine Burg geblieben,
vom Berg geschützt, der Felsen um sie stellt,
den Geier ausschickt mit dem Krallensiegel,
dem Königswappen, eh sie ganz verfällt.

Es sind drei Tote hinterm Wall verborgen;
von einem weht vom Wachturm noch das Haar,
von einem heißt es, daß er Steine schleudert,
von einem, daß er doppelköpfig war.

65 Der stiftet Brand, dem sie zu dritt befehlen,
der mordet, den ein schwarzes Haar umschlingt,
und wer den Stein aufhebt, wird selber sterben,
noch diesen Abend, eh die Amsel singt.

70 Die unbeschuhnten Geister auf den Zinnen,
der unbewehrte Leichnam im Verließ,
im Gästebuch die Namen der Beschauer–
die Nacht vertuscht sie, die uns kommen hieß.

Sie schlägt den Erdplan auf, verschweigt die Ziele;

75 sie trägt die Zeit als eine Eiszeit ein,
die Schotterstege über die Moränen,
den Weg zu Grauwack und zu Kreidestein.

Die Drachenzzeichnung lobt sie und die Festung,
vom Faltenwurf der frühen Welt umwallt,
wo oben unten war und unten oben.
80 Die Scholle tanzt noch überm blauen Spalt.

Ins Schwemmland führt die Nacht. Esschwemmt uns wieder
ins Kellerland der kalten neuen Zeit.
So such im Höhlenbild den Traum vom Menschen!
Die Schneehuhnfeder steck dir an das Kleid.

IV

85 In andren Hüllen gingen wir vorzeiten,
du gingst im Fuchspelz, ich im Iltiskleid;
noch früher waren wir die Marmelblumen,
in einer tiefen Tibetschlucht verschneit.

Wir standen zeitlos, lichtlos in Kristallen
90 und schmolzen in der ersten Stunde hin,
uns überrann der Schauer alles Lebens,
wir blühten auf, bestäubt vom ersten Sinn.

Wir wanderten im Wunder und wir streiften
die alten Kleider ab und neue an.
95 Wir sogen Kraft aus jedem neuen Boden
und hielten nie mehr unsren Atem an.

Wir waren leicht als Vögel, schwer als Bäume,
kühn als Delphin und still als Vogelei.
Wir waren tot, lebendig, bald ein Wesen und bald ein Ding.
100 (Wir werden niemals frei!)

Wir konnten uns nicht halten und wir zogen
in jeden Körper voller Freude ein.
(Und niemand sag ich, was du mir bedeutest–
die sanfte Taube einem rauhen Stein!)

105 Du liebtest mich. Ich liebte deine Schleier,

die lichten Stoffe, die den Stoff umwehn,
und ohne Neugier hielt ich dich in Nächten,
(Wenn du nur liebst! Ich will dich ja nicht sehn!)

110 Wir kamen in das Land mit seinen Quellen.
Urkunden fanden wir. Das ganze Land,
so grenzenlos und so geliebt, war unser.
Es hatte Platz in deiner Muschelhand.

V

115 Wer weiß, wann sie dem Land die Grenzen zogen
und um die Kiefern Stacheldrahtverhau?
Der Wildbach hat die Zündschnur ausgetreten,
der Fuchs vertrieb den Sprengstoff aus dem Bau.

120 Wer weiß, was sie auf Grat und Gipfel suchten?
Ein Wort? Wir haben's gut im Mund verwahrt;
es spricht sich schöner aus in beiden Sprachen
und wird, wenn wir verstummen, noch gepaart.

Wo anders sinkt der Schlagbaum auf den Pässen;
hier wird ein Gruß getauscht, ein Brot geteilt.
Die Handvoll Himmel und ein Tuch voll
Erde bringt jeder mit, damit die Grenze heilt.

125 Wenn sich in Babel auch die Welt verwirrte,
man deine Zunge dehnte, meine bog–
die Hauch– und Lippenlaute, die uns narren,
sprach auch der Geist, der durch Judäa zog.

130 Seit uns die Namen in die Dinge wiegen,
wir Zeichen geben, uns ein Zeichen kommt,
ist Schnee nicht nur die weiße Fracht von oben,
ist Schnee auch Stille, die uns überkommt.

135 Daß uns nichts trennt, muß jeder Trennung fühlen;
in gleicher Luft spürt er den gleichen Schnitt.
Nur grüne Grenzen und der Lüfte Grenzen
vernarben unter jedem Nachtwindschritt.

Wir aber wollen über Grenzen sprechen,
und gehn auch Grenzen noch durch jedes Wort:

140 wir werden sie vor Heimweh überschreiten
und dann im Einklang stehn mit jedem Ort.

VI

Der Schlachttag naht mit hellem Messerwirbel,
die matten Klängen schleift der Morgenwind,
und aus der Brise gehn gestärkt die Schürzen
der Männer, die ums Vieh versammelt sind.

145 Die Stricke werden fester angezogen,
die Mäuler schäumen, und die Zunge schwimmt;
der Nachbar sorgt für Salz und Pfefferkörner,
und das Gewicht der Opfer wird bestimmt.

150 Es wollen hier die Toten leichter wiegen,
denn das Lebendige, dem Blut nicht fehlt,
–und mehr als Leben wehrt sich auf der Waage!–
gibt hier den Ausschlag, den kein Zeiger zählt.

155 Drum meid die Hunde mit den heißen Lefzen
und den Gemeinen, der mit rohem Blut
sich volltrinkt, bis es Schatten übersetzen
in schwarzer Lachen herrenloses Gut.

160 Und einen Blutsturz später: Wangenflecken–
die erste Scham, weil Schmerz und Schuld bestehn
und Eingeweide ausgenommner Tiere
in Zeichen erster Zukunft übergehn;

weil süßem Fleisch und markgefüllten Knochen
ein Atem ausbleibt, wo der deine geht.
Den Ahnenrock am abgestellten Rocken
hat unversehens Spinnweb überweht.

165 Die Augen gehen über. Jahre sinken.
Die junge Braue fühlt den weißen Stift.
Und die Gerippe steigen aus dem Anger,
die Kreuze mit der dürren Blumenschrift.

VII

170 Zum Fest sind alle Seelen rein gewaschen,
der Bretterboden wird gelaugt vorm Tanz,
die Kinder hauchen gläubig in das Wasser,
am Halm erscheint der schöne Seifenglanz.

175 Der Maskenzug biegt um die Häuserzeile,
Strohpuppen torkeln an die Weizenwand,
die Reiter sprengen über Blumenbarren,
und die Musik zieht in das Sommerland.

180 Maultrommeln klagen zu den Flötenstimmen.
Die Axt der Nacht fällt in das morsche Licht.
Der Krüppel reicht den Buckel zum Befingern.
Der Idiot entdeckt sein Traumgesicht.

Der Holzstoß flammt: die Werke und die Tage
holt er vorm Anlauf, vor dem neuen Mond;
die Samen und die Funken gehn zu Sternen,
und sie erfahren, was im Himmel lohnt.

185 Die Schüsse überfliegen Tannenzüge.
Ein Schuß fällt immer, der im Fleisch verhallt.
Und Einer bleibt am Ort, verscharrt in Nadeln
und stumm gemacht vom Moos im schwarzen Wald.

190 Zum Kehraus drängen traurige Gendarmen,
Die Füße stampfen einen wilden Reim,
und umgestimmt vom strömenden Wacholder
schwanken verloren die Betrunknen heim.

195 Im Dunkel flattern lange die Girlanden,
und das Papier treibt schaurig übers Dach.
Der Wind räumt auf in den verlassnen Buden
und trägt den Träumern Zuckerherzen nach.

VIII

200 (Hab ich sie nicht erfunden, diese Seen
und diesen Fluß! Und kennt noch wer den Berg?
Geht einer durch ein Land mit Riesenschritten,
verläßt sich einer auf den guten Zwerg?

Die Himmelsrichtung? Und die Wendekreise?

Du fragst noch?! Nimm dein feurigstes Gespann,
fahr diesen Erdball ab, roll mit den Tränen
die Welt entlang! Dort kommst du niemals an.

205 Was ruft uns, daß sich so die Haare sträuben?
Tollkirschen schwingen um das heiße Ohr.
Die Adern lärmen, überfüllt von Stille.
Die Totenglocke schaukelt überm Tor.

210 Was kümmern uns die ländlich blinden Fenster,
das Lämmerzeug, der Schorf, das Altenteil?
Nach Unverwandtem trachten Mund und Augen.
Uns wird die bleibende Figur zuteil.

215 Was sind uns Pferde und die braunen Wolken,
Windwolf und Irrlicht, braver Hörnerschall!
Wir sind zu andren Zielen aufgestiegen,
und andre Hürden bringen uns zu Fall.

220 Was kümmern uns der Mond und was die Sterne,
uns, deren Stirnen dunkeln und erglühn!
Beim Untergang des schönsten aller Länder
sind wir's, die es als Traum nach innen ziehn.

Wo ist Gesetz, wo Ordnung? Wo erscheinen
uns ganz begreiflich Blatt und Baum und Stein?
Zugegen sind sie in der schönen Sprache,
im reinen Sein ...)

IX

225 Es kommt der Bruder mit den Weißdornaugen,
den Hecken auf der Brust, dem Vogelleim;
die Amsel fliegt im Sturz auf seine Rute
und treibt mit ihm die Rinderherde heim.

230 In seinen blonden Haaren wird sie nisten,
im Stall, wenn er in Halmen untergeht,
den Tierdunst atmet, nach dem Schattenhalfter
und einem Rappen für den Sattel späht.

Ins Rosenöl wird sie den Schnabel tunken,
in seine Augen tropft sie Rosenlicht.

235 Die Nacht steigt in ihr schwellendes Gefieder
und hebt sie auf im seligen Verzicht.

»O Schwester sing, so sing von fernen Tagen!«
»Bald sing ich, bald, an einem schönren Ort.«
240 »O sing und web den Teppich aus den Liedern
und flieg auf ihm mit mir noch heute fort!

Halt mit mir Rast, wo Bienen uns bewirten,
mich Engelschön im Engelhut besucht ...«
»Bald sing ich – doch im Turm beginnt's zu schwirren,
schlaf ein! es ist die Zeit der Eulenflucht.«

245 Die Kürbisleuchter machen ihre Runde,
der Knecht springt auf, die Peitsche in der Hand,
er starrt ins Licht und überrascht die Amsel
am Ausgang in das letzte Hirtenland.

250 Die Sense ficht mit ihren wilden Flügeln,
die Gabel sticht die Flatternde ans Tor.
Doch eh den Schläfer ihre Schreie wecken,
erschrickt sein Herz im ersten Rosenflor.

X

255 Im Land der tiefen Seen und der Libellen,
den Mund erschöpft ans Urgestein gepreßt,
ruft einer nach dem Geist der ersten Helle,
eh er für immer dieses Land verläßt.

260 Im Schaumkraut badet er die wehen Augen;
kalt und entzaubert sieht er, was er sah.
Was unbesiegbar macht, wird ihm gegeben:
das weite Herz und die Harmonika.

Es ist die Zeit des Apfelmests, der Schwalben;
den Fässern wird das Spundloch eingedrückt.
Wer jetzt trinkt, trinkt auf schwarze Vogelzüge,
und jede Ferne macht sein Herz verrückt.

265 Er schließt die Schmieden, Mühlen und Kapellen,
er geht durchs Maisfeld, schlägt die Kolben ab,
die Körner springen auf mit goldnen Funken,

und es erlischt schon, was ihm Nahrung gab.

270 Zum Abschied schwören die Geschwister
auf ihren Bund aus Schweigen und Vertraun.
Der Klettenkranz wird aus dem Haar gerissen,
und keines wagt, vom Boden aufzusaun.

275 Die Vogelnester stürzen aus den Ästen,
der Zunder brennt, das Feuer wühlt im Laub,
und an den blauen Bienenstöcken rächen
die Engel den verjährtten Honigraub.

280 O Engelstille, wenn im Gehn die Fäden
in alle Lüfte ausgeworfen sind!
Zu allem frei, wird sich die Hand nicht lösen,
die einen fängt vorm Gang ins Labyrinth.

“De un país, de un río y los lagos”⁶⁸

I.

A aquel que quiso aprender a tener miedo,
y se marchó del país, por lagos y por ríos,
le sigo la pista, y así, las nubes de aliento,
Dios lo quiera, ¡se desvanecen en el viento!

5 Cuento y me detengo –ellos igualan muchas cosas.
Los destinos son todos iguales, como las odiseas.
Pero él aprendió que, allí donde pasta el rebaño,
los lobos acechan con su atenta su mirada de estrella fija.

10 Él sintió la ola anunciándose,
antes de que se lo llevara lejos; sufrió,
saltó al mar y meció la cuna
donde veía su constelación a través del velo.

15 Él sacudió el árbol y pisó las nueces huecas,
sugirió tonos más agudos a los abejorros,
y solo el domingo era para él más que una dulce campana,

68 La traducción es mía.

el domingo era cada día que desperdiciaba.

20 Sacó el carruaje de sus blandos raíles,
y no le sedujo nunca el camino fácil;
su grito, por el cual el agua avanzaba
hacia el mar, hizo que las rocas se desprendieran.

 Así, siete rocas fueron como siete panes,
mientras él, en caso de duda, siguió escapando;
se sumergió en las fragancias y las migas desperdigadas,
mientras el resto de hombres perdidos le seguían.

25 ¡Recuerda! Allí donde vayas ya lo sabes:
quien fiel es, vuelve a casa a la luz del alba.
¡Oh, tiempo postergado! ¡Oh, tiempo que nos ha sido concedido!
Lo que un día me olvidé, me acaricia ahora resplandeciente.

II.

30 A la luz del alba, las fuentes se arriman
el pastor, el breviario, el pregón dominical,
el frío silbato, los sombreros negros,
¡la Vida, el Honor y la Bondad ante el consejo supremo!

35 Tranquilo está ahora el río que baña los sauces,
la luz de la candelaria llega hasta la casa,
la abundante comida ya se ha servido,
y los comensales bendicen las mesa.

40 El mediodía, claro y monstruoso—
la aguja se desprende de la media, la lana está rasgada,
hay que fregar el arnés de los caballos,
hasta que uno remache, el del caballo de Fálada.

 Los ancianos yacen en salones sofocantes,
con el testamento bajo el brazo, en su segundo sueño,
y sus hijos engendran otros hijos, silenciosamente,
con sus criadas, a los que Dios bautiza como la lluvia.

45 Labios amamantados y ojos amamantados—
las orugas cuelgan apretujadas en el santuario,
y el olor a estiércol y las moscas entran

por la ventana al despuntar el alba.

50 Por la noche, las voces de la muchedumbre, al otro lado de la valla,
hacen pedazos las rosas y las adoraciones,
los gatos se espantan con sus propios sueños,
y el viento ha echado a volar el corpiño rojo.

55 Las trenzas se desatan, el par de sombras
en la niebla, cerca de la colina rueda
la infértil luna, ocupa las cosechas,
y toma la tierra a cambio de una noche.

III.

60 En la cordillera permanece el castillo,
protegido por la montaña, rodeado de rocas,
el buitre manda con su sello de garras
el escudo de armas, antes que se derrumbe.

Tres muertos se ocultan tras el muro,
de uno le ondea el pelo desde la atalaya
del otro se dice que todavía lanza piedras,
y del último que tiene dos cabezas.

65 De quienes ellos tres ordenan, se prende fuego,
el asesino tiene el pelo negro entrelazado,
y quien levanta la piedra, se suicidará
esta noche mismo, antes que cante el mirlo.

70 Los espíritus descalzos caminan sobre las almenas,
el cadáver sin valor en el calabozo,
los nombres de los espectadores en el libro de huéspedes—
la noche te cubre, a nosotros nos llama.

75 Ella despliega el mapa del mundo, y oculta el destino,
nos devuelve a la edad de hielo,
las pasarelas de grava atraviesan las morrenas,
al camino hacia la cera gris y la piedra de tiza.

El tapiz del dragón los elogia a ellos y a la fortaleza,
de los pliegues de un mundo temprano y amurallado,
donde arriba abajo era bajo arriba.

80

El tímpano danza sobre la brecha azul.

En la noche se desprende el aluvión. Nos inunda de nuevo
en el país del sótano, en la nueva era invernal.
¡Aún buscan las imágenes de las cavernas el sueño de los hombres!
La pluma de la blanca perdiz, ataviada en tu vestido.

IV.

85

Antaño nos vestíamos con otras envolturas,
tú con piel de zorro y yo con piel de hurón,
pero antes fuimos pequeñas flores blancas,
bajo la nieve, en lo hondo de un valle del Tíbet.

90

Nos erigíamos eternos y sombríos como cristales,
y, derretidos a la primera hora del día,
invasados por el estremecimiento de toda una vida,
florecíamos, fertilizados por el primer sentido.

95

Vagábamos asombrados, y nos despojábamos
de los viejos harapos, y nos vestíamos con nuevos.
Drenábamos la fuerza de nuevas tierras
y nunca conteníamos nuestra respiración.

100

Éramos ligeros como las aves, pesados como los árboles,
atrevidos como los delfines, tranquilos como el huevo.
Estábamos a veces muertos, otras veces vivos, éramos seres
y al instante, cosas. (¡Nunca seremos del todo libres!)

105

No nos podíamos detener, entrábamos
en cada cuerpo, repletos de alegría.
(¡Y a nadie diré lo que tú significas para mí—
como una paloma mansa a una áspera piedra!)

110

Llegamos al país con sus fuentes.
Encontramos documentos. Todo el país,
tan ilimitado, tan amado, era nuestro
y cabía en tu pequeña mano de concha.

V.

115 ¿Quién sabe cuándo dibujaron las fronteras del país
y cercaron los pinos con alambres de púas?
Pero el torrente apagó la mecha,
el zorro arrancó los explosivos de su madriguera.

120 ¿Quién sabe qué buscaban en las crestas y las cimas?
¿Una palabra? La hemos escondido en nuestra boca;
pero sonará más bella en nuestros dos idiomas
y aunque callemos, seguirá conjugada.

 En otro lado se hunde la barrera en los vados;
aquí intercambiaremos un saludo, compartiremos el pan.
El puñado de cielo y un trapo de mundo
nos reunirán a todos para que la frontera sane.

125 Y si en Babel el mundo se volvió confuso,
y a uno se le torciera su lengua, y la mía arquease–
mi soplo– mi chasquido, que nos enloquece,
habla también el espíritu que atraviesa Judea.

130 Por nosotros pesan los nombres en las cosas,
les damos símbolos, y un símbolo llega a nosotros,
la nieve no es sólo lo blanquecino que cae sobre nosotros,
la nieve es aún un silencio que nos sobrepasa.

135 Para que nada nos separe, debemos conocer la separación;
en el mismo aire cada uno siente el mismo corte.
Solo las verdes fronteras y el viento fronterizo
cicatrizan bajo la constante brisa nocturna.

140 Pero nosotros queremos hablar sobre las fronteras,
e ir hacia las fronteras y e ir más allá con cada palabra:
la rebasaremos repletos de nostalgia,
y solo de esta forma estaremos en consonancia allí donde vayamos.

VI.

El día de la masacre se acerca con un cuchicheo de puñales,
el viento matutino muele las desafiladas cuchillas,
y de la brisa llegan almidonados los delantales

de los hombres, reunidos alrededor del ganado.

145 Con las cuerdas será apretado,
las bocas llenas de espuma, y la lengua flotando;
el vecino se preocupa por la sal y la pimienta,
y el peso tasado de la víctima queda fijado.

150 Quieren pesar ligeros los cadáveres,
así lo vivo no se quedará sin sangre
–¡y más que la vida se defiende en la balanza!
Será decisivo lo que no cuente la aguja.

155 Por lo tanto, evitad el perro de morro ardiente
y al vil, el cual con sangre cruda
se embriaga, hasta que traduzca las sombras
en risas aún más oscuras y despiadadas.

160 Y tras la hemorragia: manchas en la piel–
la primera vergüenza, porque el dolor y la culpa insisten,
y entrañas de animales destripados
auguran un futuro cercano;

porque la carne dócil, y los huesos llenos de tuétano
carecen de aliento, pero tú respiras.
Por sorpresa la saya de la abuela
junto a la rueca la han cubierto las telarañas.

165 Los ojos se desbordan con lágrimas Los años se hunden.
La joven ceja siente el lápiz blanco.
Y los esqueletos se levantan de sus tumbas,
y sacan las cruces con la letra seca de las flores muertas.

VII.

170 En la celebración son las almas purificadas,
los tablones del suelo se lavarán con lejía para el baile,
los niños soplan fieles sobre el agua,
en la paja brilla el resplandor del jabón.

175 El tren de máscaras dobla alrededor de la línea de casas,
muñecos de paja se tambalean sobre el trigal,
el caballero salta sobre las barreras de flores,
y la música le abre a un país estival.

180 Harpas resuenan como voces de flauta.
El hacha de la noche cae en la decrepita luz.
El lisiado toca la joroba con sus manos.
El idiota narra la trama de su sueño.

El monte de leños arde: los trabajos y los días
vienen desde un principio, de una nueva luna,
la semilla y la chispa alcanzan las estrellas,
y experimentan todo aquello que vale la pena en el cielo.

185 Los tiros sobrevuelan los trenes de abeto.
Un zapato cae siempre, cuando la carne caduca.
Y el Uno permanece en su sitio, enterrado entre agujas,
y hecho mundo con el musgo en el bosque oscuro.

190 Al despedirse empujan tristes gendarmes.
Los pies pisotean con una rima salvaje,
y, de forma irregular, del enebro fluyendo
tambalean los borrachos perdidos que vuelven a casa.

195 En la oscuridad aletean las largas guirnaldas,
y el papel es impulsado, terroríficamente, sobre el tejado.
El viento hace espacio en las cabañas abandonadas
y se resienten los sueños de los dóciles de corazón.

VIII.

200 (¡Yo no inventé estos lagos y estos ríos!)
¿Y quién conoce aún la montaña?
¿Ha travesado alguien el país con pasos de gigantes,
y confía aún en el buen duende?

¿Y la dirección del cielo? ¿Los trópicos, las latitudes?
¿Aún te lo preguntas? ¡Toma la yunta en llamas,
acarrea la tierra sobre tus espaldas, rueda entre lágrimas
a lo largo del mundo! Nunca llegarás allí.

205 ¿Qué es eso que nos llama, y qué nos pone los pelos de punta?
Las hierbas de las brujas giran alrededor de la cálida oreja.
Las venas son ruidosas, atestadas de silencio.
Las campanas de los difuntos suenan al otro lado de la puerta.

210 ¿Qué nos importa a nosotros las ventanas cerradas del campo,
la lana del cordero, la costra, el retiro ancestral?
Los ojos y la boca luchan por lo desconocido.
A nosotros nos es otorgada la figura definitiva.

215 ¡Qué son para nosotros los caballos y las nubes marrones,
el aullido del lobo, el fuego fatuo, el sonido de la bocina!
Nosotros nos habíamos elevado a otros destinos,
y otros obstáculos nos echarán abajo.

220 ¡Qué nos importan la luna y las estrellas,
a nosotros, que nuestras frentes nos oscurecen y nos resplandecen!
Al sucumbir el más bello de todos los países,
nosotros lo guardamos como un sueño.

¿Dónde está la ley? ¿Dónde el orden? ¿Dónde
nos aparecen aprensibles la hoja, la roca o el árbol?
Presentes están en el bello lenguaje,
en el más puro ser...)

IX

225 Llega el hermano con los ojos como la espina blanca,
los nidos en el pecho, el visco para los pájaros;
El mirlo vuela y reposa sobre su vara,
guiando el rebaño de vuelta al establo.

230 En su cabello rubio anidará el mirlo,
en el granero, cuando se hunde en la paja,
respirará el polvo de los animales, buscando la sombra del buey,
y golpeará con su pico la silla de montar del caballo negro.

235 En el aceite de rosas mojará su pico,
en sus ojos goteará la rosácea luz.
La noche levanta las plumas hinchadas,
y lo alza en el aire en una renuncia feliz.

240 “¡Oh, hermana, canta, canta sobre días lejanos!”
“Yo pronto cantaré, pronto, en lugares más hermosos.”
¡Oh, canta y teje el tapiz hecho de canciones
y vuela a mi lado, hoy mismo sobre tu canto!

Detente aquí, conmigo, pues donde las abejas nos hospedan,

me visitan ángeles hermosos en sombreros angélicos...”
“Pronto cantaré yo –pues la torre empieza a tambalear,
¡duérmete! Es la hora del vuelo de la lechuza.”

245 Los candelabros hacen sus rondas,
el peón salta, látigo en mano,
mira fijamente la luz y sorprende al mirlo
a la huida de ese último mundo pastoril.

250 Esgrima la guadaña con sus salvajes plumas,
la horquilla degolla el mirlo ante el portal.
Antes que el grito despierte a los durmientes,
se sobresalta su corazón ante la primera rosa.

X

255 En el país de los profundos lagos y de las libélulas,
la boca presiona exhausta contra la roca primigenia,
llama a aquel Espíritu del primer resplandor,
antes de que haya abandonado este país para siempre.

260 En el berro amargo se limpia los ojos heridos;
frío y desencantado ve lo que ya vio antaño.
Se le entrega aquello que le hizo invencible:
el ancho corazón y la armónica.

Es la hora de la sidra y de las golondrinas;
se abren los grifos de todos los toneles.
Quién ahora bebe, bebe por las negras migraciones de las aves,
y cualquier distancia le hace enloquecer el corazón.

265 Él cierra las forjas, los molinos y las capillas,
camina por el maízal, y arranca las mazorcas,
saltan los granos con doradas chispas,
y todo alimento que recibe está caducado.

270 Al despedirse, los hermanos hacen un juramento
por su vínculo de silencio y confianza.
La corona de lampazo será arrancada de sus cabezas,
y nadie se atreverá a buscar por el suelo.

Los nidos de los pájaros caen de las ramas,
las yescas arden, el fuego hurga en las hojas,

275

y en las colmenas azules los ángeles
se vengan de la miel podrida.

280

¡Oh, silencio de ángeles, al iros, las hebras
serán tendidas al viento!
Libres para todo, no te soltaré de la mano
que lo atrapa a uno antes de entrar en el laberinto.

“Böhm, liegt am Meer”⁶⁹

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.

Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.

Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.
Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen.

Zugrund - das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.
Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.

Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen.

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
Zum Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,

69 Texto original extraído de G, 62-64.

ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,

ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.

“Bohemia está junto al mar”⁷⁰

Si las casas son aquí verdes, entro en una de ellas.
Si los puentes aquí se mantienen firmes, ando en buen suelo.
Si las penas de amor están para siempre perdidas, aquí me gusta perderlas.

Si no soy yo, será alguien tan bueno como yo.

Si una palabra aquí linda conmigo, la dejo lindar.
Si Bohemia aún queda junto al mar, creo de nuevo en los mares.
Y aún creo en el mar, confío en la tierra.

Si lo soy yo, lo será cualquiera que sea como yo.
Ya no quiero nada para mí. Quiero llegar hasta el fondo.

Al fondo –quiero decir, hacia el mar, allí reencontraré Bohemia.
Al fondo me dirijo, tranquila despierto.
En el fondo ahora lo sé, y no estoy perdida.

Venid, vosotros, bohemios todos, marineros, prostitutas de puerto, barcos
sin anclar. No queréis ser bohemios, ilirios, varoneses
y venecianos todos. Representad las comedias que hacen reír,
y que son para llorar. Y errad cien veces
como yo erré y nunca superé las pruebas,
pero las pasé, una y otra vez.

Como lo hizo Bohemia, y un hermoso día
hacia el mar fue perdonada y ahora junto al agua queda.

Yo lindo aún con una palabra, y con otro país,
yo lindo, aunque poco, con todo cada vez más,

bohemio, vagabundo, con nada a lo que atenerse,
dotado apenas por el mar, cuestionable, para ver la tierra que he elegido.

70 La traducción es mía.

Los poemas de “Alles” y la restauración del lenguaje

“Rede und Nachrede”⁷¹

Komm nicht aus unsrem Mund,
Wort, das den Drachen sät.
's ist wahr, die Luft ist schwül,
vergoren und gesäuert schäumt das Licht,
und überm Sumpf hängt schwarz der Mückenflor.

Der Schierling bechert gern.
Ein Katzenfell liegt aus,
die Schlange faucht darauf,
der Skorpion tanzt an.

Dring nicht an unser Ohr,
Gerücht von andrer Schuld,
Wort, stirb im Sumpf,
aus dem der Tümpel quillt.

Wort, sei bei uns
von zärtlicher Geduld
und Ungeduld. Es muß dies Säen
ein Ende nehmen!

Dem Tier beikommen wird nicht, wer den Tierlaut nachahmt.
Wer seines Betts Geheimnis preisgibt, verwirkt sich alle Liebe.
Des Wortes Bastard dient dem Witz, um einen Törichten zu opfern.

Wer wünscht von dir ein Urteil über diesen Fremden?
Und fällst du's unverlangt, geh du von Nacht zu Nacht
mit seinen Schwären an den Füßen weiter, geh! komm nicht wieder.

Wort, sei von uns,
freisinnig, deutlich, schön.
Gewiß muß es ein Ende nehmen, sich vorzusehen.

(Der Krebs zieht sich zurück,
der Maulwurf schläft zu lang,
das weiche Wasser löst
den Kalk, der Steine spann.)

Komm, Gunst aus Laut und Hauch,

71 Texto original sacado de *AGB*, 45-46,

befestig diesen Mund,
wenn seine Schwachheit uns
entsetzt und hemmt.

Komm und versag dich nicht,
da wir im Streit mit soviel Übel stehen.
Eh Drachenblut den Widersacher schützt,
fällt diese Hand ins Feuer.
Mein Wort, errette mich!

“Discurso y difamación”⁷²

No salgas de nuestra boca,
palabra que siembra el dragón.
Es verdad, el aire es sofocante,
la luz se fermenta y se agria, como espuma ligera,
y los mosquitos negros se ciernen sobre el pantano.

A la cicuta le gusta beber.
La piel de gato se extiende,
la serpiente silba,
el escorpión está bailando.

No llegues a nuestros oídos,
rumor de culpa ajena,
palabra, muere en el pantano
de donde brota el estanque.

Palabra, quédate con nosotros,
en tierna paciencia
e impaciencia. ¡Esta cosecha
ha de tener final!

Quien imite el sonido de un animal no llegará al animal.
Quien descubre los secretos de su cama, perderá el amor.
La palabra bastarda sirve al ingenio para sacrificar al necio.

¿Quién te pide que juzgues a un extraño?
Y si, aunque no te lo pidan, lo emites, camina tú de noche en noche
con sus llagas en tus pies, ¡vete, y no vuelvas!

72 La traducción es mía.

Palabra, quédate con nosotros,
libre, clara, hermosa.
En algún momento tienen que terminar todas las precauciones.

(El cangrejo recula,
el topo se queda dormido,
el agua blanda disuelve
la cal incrustada en las piedras.)

Ven, gracia del sonido y del aliento,
sujeta esta boca,
cuando su debilidad
nos espante y nos paralice.

Ven, y no falles,
ahora que estamos en guerra con tantos males.
Antes de que la sangre del dragón proteja al adversario,
que esta mano caiga al fuego.

¡Palabra mía, sálvame!

“Ihr, Worte”⁷³

Für Nelly Sachs, die Freundin, die Dichterin, in Verehrung

Ihr Worte, auf, mir nach!,
und sind wir auch schon weiter,
zu weit gegangen, geht's noch einmal
weiter, zu keinem Ende geht's.

Es hellt nicht auf.

Das Wort
wird doch nur
andre Worte nach sich ziehn,
Satz den Satz.
So möchte Welt, endgültig,
sich aufdrängen,
schon gesagt sein.

73 Texto original sacado de G, 54-56.

Sagt sie nicht.

Worte, mir nach,
daß nicht endgültig wird
–nicht diese Wortbegier
und Spruch auf Widerspruch!

Laßt eine Weile jetzt keins
der Gefühle sprechen,
den Muskel Herz
sich anders üben.

Laßt, sag ich, laßt.

Ins höchste Ohr nicht,
nichts, sag ich, geflüstert,
zum Tod fall dir nichts ein,
laß, und mir nach, nicht mild
noch bitterlich,
nicht trostreich,
ohne Trost
bezeichnend nicht,
so auch nicht zeichenlos–

Und nur nicht dies: das Bild
im Staubgespinst, leeres Geroll
von Silben, Sterbenswörter.

Kein Sterbenswort,
Ihr Worte!

“Vosotras, palabras”⁷⁴

¡Vosotras, palabras, arriba, seguidme!
y aunque estemos ya lejos,
demasiado alejados, iremos una vez
más hacia ningún final.

No se aclara.

La palabra

74 La traducción es mía.

sólo arrastrará
otras palabras,
la frase otras frases.
El mundo quiere de esta forma,
definitivamente,
imponerse,
ser dicho ya.
No las digáis.

Palabras, a mí,
¡que no se vuelva definitiva
–esta ansia del verbo
y dicho y contradicho!

Dejad un rato, por ahora,
que ningún sentimiento hable,
que el músculo del corazón,
distintamente se ejercite.

Dejad, os digo, dejad.

Nada, en el más alto oído,
nada, digo yo, susurrando,
que sobre la muerte nada digas,
deja y ven a mí, ni indulgente,
ni amargo,
ni consolador,
sin un consuelo
significativo,
tampoco sin signos–

Y sobre todo, no eso: la imagen
en el tejido del polvo, el vacío retumbar
de sílabas, de palabras agónicas.

¡Sin una palabra que agonice,
vosotras, palabras!

Muß ich
mit dem verhagelten Kopf,
mit dem Schreibkrampf in dieser Hand,
unter dreihundertnächtigem Druck
einreißen das Papier,
wegfegen die angezettelten Wortopern,
vernichtend so: ich du und er sie es

wie ihr?

(Soll doch. Sollen die andern.)
Mein Teil, es soll verloren gehen.

“Nada de Delikatessen”⁷⁶

Ya no me gusta nada.

¿Debo acaso
una metáfora ataviar
con una flor de almendro?
¿la sintaxis crucificar
sobre un efecto de luz?
¿Quién se volará los sesos
por cosas tan superficiales—?

He aprendido la sensatez
con las palabras
que son
(para la clase más baja)

hambre

deshonra

lágrimas

y

tinieblas.

Con los sollozos, aún sin depurar,

76 La traducción es mía.

con la desesperación
(y yo desespero ante la desesperación)
por toda esta miseria,
por los enfermos, el coste de vida,
me las sabré apañar.

No descuido la literatura,
me descuido a mi misma.
Los otros saben
dios sabe,
cómo ayudarse de las palabras.
Yo no soy mi asistente.

¿Debo acaso
un pensamiento aprisionar
y a la iluminada celda de una frase llevarlo?
¿A los ojos y a los oídos alimentar
con pedacitos de palabras de la más alta calidad?
¿La libido de una vocal investigar
explorar la valía de nuestras consonantes?

¿Tengo acaso
que, con la cabeza apedreada,
con el espasmo de la escritura en esta mano,
bajo la presión de trescientas noches
rasgar el papel,
barrer las trabajadas óperas de palabras,
destruyendo así el yo tú y el ella lo

nosotros vosotros?

(Que así sea. Que los otros sean.)

Mi parte, que se pierda.