

**UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS
FACULTAD DE CIENCIAS DEL TURISMO
DEPARTAMENTO FILOLOGÍA I**



LAS CIUDADES EN LA OBRA DE INGEBORG BACHMANN

TESIS DOCTORAL

Presentada por

ISABEL SERRA PFENNIG

para optar al Grado de Doctor

Dirigida por la DRA. PILAR MARTINO ALBA

MADRID, 2011

Dña. PILAR MARTINO ALBA, PROFESORA TITULAR DE LA UNIVERSIDAD
REY JUAN CARLOS.

CERTIFICA:

Que la Tesis Titulada: ***“Las ciudades en la obra de Ingeborg Bachmann”***, presentada por Dña. Isabel Serra Pfennig, ha sido realizada bajo mi dirección y reúne todos los requisitos científicos y formales para ser presentada y defendida ante el Tribunal correspondiente para optar al Grado de Doctor.

Y, para que conste, a los efectos oportunos, lo firma en Fuenlabrada a veintisiete de julio de 2011.

No suporte l'esclavitud
Jo sóc sempre jo
Abans que res em doblegue
Preferesc trencar-me.

Arribe aci la duresa del destí
o el poder dels homes,
Així sóc jo així em mantinc
I així em mantindrè fins que em queden forces.

Per això sóc sols sempre una cosa
Jo sóc sempre jo
Si puge, puge ben alt
Si caic, caic del tot.

Ingeborg Bachmann

Per me si va nella città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va nella perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
facemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.

Dante Alighieri

Et quand, le soir, monte la brise,
Et que le père revient à son foyer
On pourrait croire qu'il va sourire
Mais non, ce sont des pleurs,
qui perlent à ses yeux.

Frédéric de la Motte-Fouqué

A mis padres,
Simón e Ingeborg

In memoriam

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	5
0.1. MOTIVACIÓN	10
0.2. OBJETIVOS	13
0.3. METODOLOGÍA	14
PARTE I. MARCO TEÓRICO	23
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
2. EL ESPACIO. GÉNESIS DE UN CONCEPTO	27
3. ESPACIO URBANO. SOBRE LA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DE LA ESTÉTICA DEL ESPACIO URBANO	31
PARTE II. CIUDADES RECURRENTE EN LA TOPOGRAFÍA LITERARIA EN LENGUA ALEMANA	41
4. EL ESPACIO LITERARIO DE ROMA	41
4.1. Johann Wolfgang Goethe	43
4.2. Johann Gottfried Herder, Karl Philipp Moritz, y Paul von Heyse	48
4.3. Ludwig Tieck y E.T.A Hoffmann	50
4.4. Jacob Burckhardt.....	55
4.5. Conrad Ferdinand Meyer	57
4.6. Rainer Maria Rilke.....	61
4.7. Thomas Mann	67
4.8. Wolfgang Koeppen	71
4.9. Friedrich Christian Delius	75
4.10. Rolf Dieter Brinkmann.....	78
5. EL ESPACIO LITERARIO DE VIENA	81
5.1. Marco histórico: de la Viena de Fin-de Siècle hasta la Primera Guerra Mundial.....	83
5.1.1. Arthur Schnitzler	88
5.1.2. Hugo von Hofmannsthal.....	92
5.2. Marco histórico: Viena después de la Primera Guerra Mundial, de Entreguerras, y hasta la Segunda Guerra Mundial	95
5.2.1. Joseph Roth.....	98
5.2.2. Stefan Zweig.....	99
5.2.3. Ilse Aichinger.	103
5.2.4. Hilde Spiel.....	108

6. EL ESPACIO LITERARIO DE BERLÍN	111
6.1. Marco histórico: El Berlín de los años 20 hasta la Segunda Guerra Mundial.....	111
6.1.1. Bertolt Brecht.	123
6.1.2. Kurt Weill.....	128
6.1.3. Alfred Döblin	131
6.2. Marco histórico: 1945 El Berlín en ruinas, fin de un gran imperio..	139
6.2.1. Christa Wolf	147
6.2.2. Uwe Johnson.	153
PARTE III. EL ESPACIO LITERARIO DE INGEBORG BACHMANN.....	159
7. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL DE VIENA EN LOS AÑOS 50. LA VIENA DE INGEBORG BACHMANN.....	159
7.1. Los comienzos. El teatro radiofónico	163
7.2. Libretti	173
7.2.1. <i>Ein Monolog des Fürsten Myschkin</i>	175
7.2.2. <i>Der Prinz von Homburg</i>	177
7.2.3. <i>Der junge Lord</i>	180
8. FRANKFURTER VORLESUNGEN. “HÄTTEN WIR DAS WORT, HÄTTEN WIR SPRACHE, WIR BRÄUCHTEN DIE WAFFEN NICHT”	184
9. TOPOGRAFÍAS	192
9.1. Naturaleza versus ciudad. <i>Die gestundete Zeit – Anrufung des Großen Bären</i>	192
9.2. <i>Was ich in Rom sah und hörte.</i>	216
9.3. <i>Römische Reportagen</i>	220
9.4. <i>Ferragosto</i>	226
9.5. <i>Böhmen liegt am Meer.</i> La búsqueda de la utopía	228
10. KLAGENFURT, LA CIUDAD DE LA INFANCIA Y LA ADOLESCENCIA. “O STADT. STADT. LIGUSTERSTADT, AUS DER ALLE WURZELN HÄNGEN”.....	231
10.1. La Ciudad del espacio existencial y del espacio narrativo.	242
10.1.1. <i>Das dreißigste Jahr</i>	245
10.1.2. <i>Unter Mördern und Irren</i>	249
10.1.3. <i>Ein Schritt nach Gomorrha</i>	253
10.1.4. <i>Ein Wildermuth</i>	261
10.1.5. <i>Simultan</i>	265
10.1.6. <i>Probleme Probleme</i>	271
10.1.7. <i>Ihr glücklichen Augen</i>	274
10.1.8. <i>Das Gebell</i>	277

11. TODESARTENPROJEKT. VIENA CIERRA EL CICLO NARRATIVO DE BACHMANN	280
11.1. <i>Der Fall Franza</i>	282
11.2. <i>Malina</i>	291
11.3. <i>Requiem für Fanny Goldmann</i>	302
12. BERLÍN. “DIE STADT DER AGONIE”	306
12.1. <i>Ein Ort für Zufälle</i>	306
12.2. Berlín espacio de la experiencia histórica.....	314
12.3. Berlín espacio del trauma	319
13. CONCLUSIONES.....	325
14. ANEXOS.....	329
15. BIBLIOGRAFÍA.....	351

0. INTRODUCCIÓN

En la historia de la literatura y en la crítica literaria son numerosas las obras que analizan un aspecto y un concepto concreto tratado por un autor estudiado.

Entre esos conceptos merece destacar el *cronotopo*, en el que se analizan un tiempo y un espacio determinados. Sin embargo, a pesar de ello, no hay hasta ahora ningún estudio de este tipo referido a la autora austriaca Ingeborg Bachmann (1926-1973). Es indudable la influencia del entorno espacial y temporal en la obra de un autor literario. Así, en un gran número de obras de Ingeborg Bachmann la influencia de las ciudades en las que pasó grandes temporadas y años decisivos de su vida y su particular visión de la ciudad como espacio vital es determinante en la configuración de su literatura urbana.

Por ello, la elección de *Las ciudades en la obra de Ingeborg Bachmann* y la influencia del entorno en su literatura urbana como objeto de estudio, ha sido elaborada desde diferentes perspectivas de investigación. En primer lugar, escogí este tema a raíz del resultado de los cursos de doctorado impartidos en la Universidad Complutense de Madrid por la Dra. Eugenia Popeanga, en los cuales profundicé en el estudio de “la literatura de ciudad” desde un amplio espectro de autores de la literatura universal con ello concluir con el Diploma de Estudios Avanzados, para el que realicé el trabajo de investigación: *Una imagen de Berlín. La ciudad en la literatura alemana según Alfred Döblin. Su intermedialidad: Literatura, cine, pintura.*

La tarea investigadora llevada a cabo para dar cuerpo y sentido al trabajo de investigación conducente a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados me llevó a profundizar en la obra literaria de la autora austriaca Ingeborg Bachmann, quien también había ofrecido en algunos de sus libros su visión personal sobre la ciudad de Berlín. Una vez leída la obra de Ingeborg Bachmann, sentí la curiosidad de investigar no sólo sobre las ciudades habitadas por una de las autoras más importantes en lengua alemana de la segunda mitad del siglo XX, sino también tratar de analizar la importancia de las diversas ciudades y su contexto histórico que forman parte de su acervo literario.

Dado que tanto Klagenfurt, Innsbruck, Graz y Viena fueron los espacios de su formación, y más tarde Múnich, Roma, Zúrich y Berlín, entre otros, los espacios vitales y creativos de la autora, decidí ahondar en el concepto de *cronotopo* en la literatura bachmanniana, puesto que la amplitud espacial de ciudades tratadas, me permitía recorrer un amplio territorio de la lengua y cultura alemanas. Por mi formación académica en Filología Alemana y Filología Italiana, opté también por revisar qué espacios geográficos urbanos italianos había tratado la autora. Finalmente, entre las ciudades “habitadas” por Ingeborg Bachmann, elegí Roma, Viena y Berlín como espacios intrínsecamente ligados a la vida y a la obra de Bachmann y que serán referencia continua en el presente estudio. La decisión de centrarme en tres capitales relevantes tanto en la historia contemporánea europea como en la historia de la literatura en vida de Ingeborg Bachmann, ha tenido mucho que ver con la posibilidad de ahondar en esta línea de investigación y llevar a cabo una comparación posterior en el tratamiento literario de la urbe entre parámetros realmente comparables. Por otro lado, he considerado adecuado analizar también los espacios de su infancia y adolescencia como posible influjo en el tratamiento posterior del concepto de *cronotopo* en su literatura.

Durante el proceso investigador, he considerado fundamental el recorrer personalmente *in situ* los espacios que fueron fundamentales para su creación literaria: Roma, Viena y Berlín, asesorándome en todo momento sobre los “lugares” más emblemáticos y que forman parte del *corpus* del texto literario. Ello ha permitido realizar un proceso, a mi juicio, básico para entender a la autora: ver y tratar los espacios en un texto literario en paralelo a la lectura de esos textos, con el fin de captar cada detalle descrito de forma explícita o sensación dada a entender de forma implícita en dichos textos.

En primer lugar, me ha parecido oportuno incluir Roma no sólo por considerarse una de las ciudades más fascinantes en cuanto a la historia del arte de nuestra civilización que, como reza el lema, “Rom wurde nicht an einem Tag erbaut”. Además, es el espacio en el cual la autora austriaca paso gran parte de su vida y fue el centro neurálgico de su creación literaria.

El segundo lugar, el espacio tratado de Klagenfurt, no sólo es el lugar donde transcurrió parte de la infancia y adolescencia de Ingeborg Bachmann, sino que también forma parte de su acerbo literario, donde se desarrolla una parte esencial de su obra.

En tercer lugar Viena, la ciudad que fue para la escritora el espacio del ansia de conocimiento, así como el espacio de la libertad. En esta ciudad, Ingeborg Bachmann no sólo terminó sus estudios con la tesis *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* (1949), sino también fue el centro neurálgico donde culminaría su única novela acabada: *Malina*. Además, también fue donde se consagró como escritora y donde conocería, entre otros autores, a Paul Celan, quien tuvo una influencia fundamental en la vida y en la obra de Ingeborg Bachmann.

Por último Berlín, ciudad que por su situación sociohistórica influyó de una forma decisiva en la posterior obra bachmanniana y que se expone en mayor medida tanto en su escrito berlinés *Ein Ort für Zufälle* como en su posterior antología *Ich weiß keine bessere Welt*.

De ningún modo se pretende hacer en este estudio un análisis arqueológico, geográfico, topográfico, sociológico, filosófico o arquitectónico de los espacios urbanos, pero sí, una vez leídas y analizadas determinadas propuestas bibliográficas, se trata de escribir sobre la relación del espacio con la literatura y sobre la estética del espacio urbano, ya que estos espacios van intrínsecamente unidos a los textos que se van a analizar.

El objetivo de este trabajo tampoco es estudiar la transformación de las ciudades a través de los siglos, ya que esto pertenece a otros ámbitos de estudio que quedan fuera del objeto de mi investigación, sino el hacer un exhaustivo análisis de los espacios que tanto social como culturalmente fueron fundamentales para la escritora austriaca.

El trabajo se centra fundamentalmente en el estudio diacrónico del proceso de creación literaria en relación a la estética del espacio urbano en un momento y lugar determinados. La presente investigación pretende centrarse, fundamentalmente, en conocer y detallar la estética del espacio urbano en las ciudades que fueron espacios vitales y creativos en la vida y en la obra de Ingeborg Bachmann y la importancia que han llegado a tener

éstos para entender, de forma más exhaustiva, el proceso de creación de la autora, motivo inicial de este estudio y razón de la elección del tema para mi trabajo de investigación conducente a la obtención del grado académico de Doctor.

He considerado que, para centrar el tema, debía ir de lo general a lo particular. Como consecuencia de ello, presento una síntesis en relación a la poética del espacio urbano. Dicha síntesis parte de los estudios teóricos sobre el espacio y sobre la estética del espacio urbano que se exponen en el marco teórico del trabajo.

En el proceso de desarrollo del trabajo, he analizado la obra de un elenco de autores en lengua alemana para los que el espacio urbano va intrínsecamente unido al texto.

El tercer y más importante escalón de la investigación se centra en un exhaustivo estudio analítico de la obra de Ingeborg Bachmann en relación con las ciudades mencionadas.

En los apartados correspondientes a la exposición de objetivos propuestos y metodología utilizada, me extenderé más en cómo he planteado el desarrollo de contenido y la evolución de la investigación.

Aprovecho estas páginas para agradecer la valiosa ayuda que diferentes personas e instituciones me han prestado durante los años de mi investigación doctoral.

Agradezco en primer lugar a la doctora Pilar Martino Alba, de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, su paciencia, consejos y sugerencias en el desarrollo del trabajo. Sus preguntas y observaciones han sido determinantes para no desistir en la, a veces, árida y solitaria tarea investigadora. Su ayuda ha sido también decisiva para que mi tesis doctoral haya llegado a término y esté en condiciones de ser juzgada y valorada por un tribunal de expertos.

Asimismo, a mis compañeros de la Universidad Complutense de Madrid su paciencia por haber convertido, en más ocasiones de las prudentes, las charlas en sugerencias en torno a mi trabajo.

Pero no pueden quedar atrás colegas, compañeros y profesores de otras instituciones académicas extranjeras, en las que he llevado a cabo

parte de mi investigación. Así, agradezco profundamente las sugerencias del profesor Dr. Sigurd Paul Scheichl del *Institut für Germanistik* de la *Leopold-Franzens-Universität* de Innsbruck, así como al profesor Dr. Jörg Dünne del *Institut für Romanische Philologie* de la *Ludwig-Maximilians-Universität* de Múnich, quien me sugirió no sólo una amplia bibliografía en torno al concepto de espacio sino también una relación de proyectos llevados a cabo en instituciones y universidades alemanas, tales como “Raum – Körper – Medium” “Räume der Stadt” “Stadträume” y por último “Topographie Europa”. Todos ellos me sirvieron de gran ayuda para elaborar el esquema del marco teórico, así como revistas de investigación en torno al espacio urbano; entre ellas es necesario nombrar a *dérive* (*Zeitschrift für Stadtforschung*), prestigiosa revista vienesa dedicada a la investigación del espacio de la ciudad.

Otro tanto debo decir de las iluminadoras conversaciones y sugerencias del doctor José Luis Otero Martínez, de la Universidad del Litoral (Argentina), a quien manifiesto aquí mi gratitud.

Un agradecimiento muy especial debo a mis amigos, en primer lugar a Juan Pedro Pérez Pardo, del Instituto de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid, quien con paciente resignación me ayudó a corregir y a mejorar el texto. En segundo lugar, agradezco los siempre bienvenidos consejos y las correcciones de mis amigas Victoria Recreo, Susana Rodríguez, Katrin Betz, Nathalie Galliard, Angela Bertoldi y Monique Patterson quienes han estado a mi lado a lo largo del proceso del trabajo, a veces física y otras emocionalmente, como es el caso de Monique, quien a través de la atenta mirada transoceánica, siempre me ha apoyado y animado en todo momento. Agradezco sinceramente a mis amigas Anna Serrat y Montse Bofill junto a quienes desde los primeros años de nuestras vidas he luchado contra viento y marea para hacer del mundo un espacio más habitable, además de que siempre me han apoyado en momentos difíciles de mi vida y en todos mis proyectos, siendo esta tesis doctoral uno de ellos. Sus constantes palabras de ánimo me han servido siempre de ayuda. De Alemania agradezco con especial énfasis a la familia Pfadenhauer que en varias ocasiones me acogió en su casa de Nürnberg para poder seguir

con mi investigación. Recuerdo con especial cariño las veladas en torno a las lecturas de la autora motivo de mi estudio y las conversaciones sobre la evolución social e histórica de los países de habla alemana y la inestimable ayuda en cuanto a material bibliográfico que siempre me ofrecieron.

Me gustaría también aprovechar estas páginas para agradecer el magnífico servicio de la biblioteca de filosofía así como del préstamo interbibliotecario de la Universidad Complutense de Madrid, y especialmente a Isabel de Armas, Josefina Medina y a Ana González por su generosa atención así como a Monika Mayer de la *Universitäts – und Landesbibliothek Tirol* de Innsbruck, quienes se mostraron siempre interesadas sobre mis preguntas y mis dudas. Quiero mostrar también mi agradecimiento a Rocío Luque, del servicio de reprografía de la Universidad Complutense de Madrid, quien con su destreza y amabilidad resolvió muchos conflictos técnicos.

En cuando a las instituciones, debo agradecer a la Biblioteca Nacional de Austria, con sede en Viena, ya que su colaboración ha sido fundamental para la obtención de un valioso corpus documental, en el cual se encuentran algunos textos manuscritos de la autora que incluyo en los apéndices.

Por último, quiero expresar un profundo agradecimiento a mi familia, especialmente a mis hijos Antonio y Miguel por las horas robadas, por la enorme confianza que han depositado siempre en mí y por las infinitas muestras de cariño y las muchas dosis de paciencia que he recibido en todo momento, por sus silencios en el hogar para no estorbar mi concentración investigadora y su constante ayuda para no restar tiempo a mis horas de estudio.

0.1. MOTIVACIÓN

El curriculum profesional de un profesor universitario debe conjugar por principio la actividad docente junto con la investigadora. Mi formación en Filología Alemana y en Filología Italiana, así como diversas circunstancias personales, me llevaron a ejercer la docencia como profesora asociada en la Universidad Complutense de Madrid. Plenamente convencida de la necesidad de una buena formación investigadora, realicé los cursos de

Doctorado en esa misma institución académica, con el objetivo de obtener el grado de Doctor y con ello dar un paso más en mi carrera profesional como docente. Así pues, ésta fue mi primera motivación para profundizar en las tareas investigadoras y llegar al resultado de plantear una hipótesis de trabajo y tratar de demostrarla a lo largo de mi tesis doctoral.

Como segunda motivación, no cabe duda de que mi pasión por la lectura y la buena literatura ha estado en la base de la elección y concreción del tema, no sólo para mi tesis doctoral, sino también para el trabajo de investigación que en su día realicé para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. A medida que iba leyendo, era evidente que la presencia de un elemento concreto en los textos literarios captaba mi atención por encima de los demás. Quizá a ello contribuyese un afán personal por viajar, por recorrer mundo y observar otros espacios geográficos. La formación humanística que debe acompañar de forma natural a un filólogo puede estar en la base de mi afición por las ciudades y la observación del devenir histórico y social en las mismas a través de su urbanismo y su arquitectura. Y quizá de forma consciente o inconsciente el ver reflejada en los textos literarios una inclinación similar por parte de algunos autores, haya contribuido también a concretar el tema y centrarlo en el análisis del concepto de *cronotopo*.

Y, por último, la elección de la obra de la autora austriaca Ingeborg Bachmann como objeto principal de análisis para poder extraer conclusiones relacionadas con la presencia de ese concepto en la literatura de expresión alemana, ha tenido varios motivos que paso a exponer a continuación.

La trayectoria vital y creativa de Ingeborg Bachmann es semejante a la de otros autores contemporáneos, en el sentido de que estos autores lo que hacen es escribir contra el olvido, es decir con su literatura aportan un *continuum*, que a mi juicio es fundamental para entender muchos de los referentes culturales del siglo pasado.

Como ya he mencionado en la introducción a mi trabajo, Ingeborg Bachmann pasó gran parte de su vida creativa en Italia. Este hecho se considera determinante en su obra por la gran influencia que ejerció en ella el entorno meridional europeo. Este hecho me condujo a la curiosidad de

indagar el concepto de *cronotopo* en su obra no sólo limitándolo a los espacios geográficos del mundo germanohablante, dado que, tal y como he citado con anterioridad, en mi formación académica está también la Filología Italiana. Además de ello, Italia ha supuesto para mi trayectoria vital un referente cultural de gran importancia y a este país he viajado con bastante frecuencia tanto por motivos de estudio como de trabajo. Así pues, era evidente que ese espacio geográfico me motivaba y me permitía enlazar el ámbito germánico centroeuropeo con el meridional, tan distantes, tan distintos, pero con tantas connotaciones literarias similares en la autora elegida para mi investigación.

Uno de los motivos que también captaron mi atención para elegir a la autora Ingeborg Bachmann fue un referente cultural citado por esta escritora austriaca. Se trata concretamente de la cita que hace del cuadro de Goya *Saturno devorando a sus hijos*, una de sus más dramáticas obras de la serie de pinturas negras. En la mención que hace Ingeborg Bachmann de esta obra muestra indicios de su pensamiento y de su concepción, a veces tan decepcionante, del mundo. Aunque inicialmente la presencia de dicha cita contribuyese a aumentar mi interés por la autora, al alejarse este referente cultural de mi objetivo primordial, esto es: el análisis del concepto de *cronotopo* en su obra literaria, he obviado en mi estudio éste y otros referentes culturales similares para no alejarme del foco de atención de la investigación.

Por otro lado, al leer la antología poética bachmanniana *Ich weiß keine bessere Welt*, no sólo me fascinó el título de la obra, sino que me llevó a profundizar en la lectura de los poemas. Con ello, conseguí entender mejor no sólo la compleja estructura lingüística de la cual se sirve la autora austriaca, sino también desentrañar su estado emocional y el porqué de muchas de sus afirmaciones y expresiones.

La gran dificultad que ofrece la obra literaria de esta autora, reside entre otras cosas en los libros inacabados, debido a que da lugar a nuevas sugerencias y nuevas propuestas de investigación. En este aspecto, es decir la presencia de obras inacabadas y su significado, hasta ahora la crítica literaria se muestra contradictoria, sin unanimidad en sus juicios. Además,

las dificultades que entraña la obra no sólo son ocasionadas por la crítica literaria sino también por la dificultad en la traducción.

La prolongada lectura de su obra que he llevado a cabo durante los últimos años, me ha motivado para abrir una nueva vía de investigación en el futuro que ponga en relación a los autores de expresión alemana y su diferente caleidoscopio para contemplar el espacio urbano en un momento concreto y analizar el porqué del fuerte contraste entre una visión pesimista y negativa del entorno, y una visión optimista y positiva del mismo.

Por último, en estas páginas dedicadas a explicar la motivación de la elección del objeto de estudio y la concreción del tema, no puedo dejar de mencionar nuevamente el apoyo proporcionado por diferentes personas, entre ellas mi directora de tesis. Cuando quizá influida por el pesimismo de la obra de Bachmann, empezaba a ver de modo negativo la finalización de este trabajo, me resultaron de gran ayuda sus palabras de ánimo para proseguir en la investigación y llevarla a buen término.

0.2. OBJETIVOS

Cuando uno se plantea iniciar una investigación y convertirla en su tesis doctoral, se hace necesario establecer una serie de objetivos generales y específicos que otorguen razón de ser a la labor investigadora y al tema elegido. Unos objetivos serán más ambiciosos y otros más modestos, pero tanto unos como los otros sirven de guía e hilo conductor al investigador, a veces perdido en la oscuridad del bosque y le permiten agarrarse a los buenos troncos para hacer camino hacia la luz y la claridad de ideas que sólo surgen tras muchos tropiezos y dificultades.

Entre los objetivos que me planteé al inicio de la investigación están los siguientes: Dar a conocer con mayor profundidad la original obra de Ingeborg Bachmann en el panorama literario español y tratar de contribuir con ello a enriquecer el polisistema cultural de nuestro país. Para ello, es obvio que no es suficiente con presentar esta investigación doctoral en el ámbito académico, sino proseguir con una línea de investigación que me permita en el futuro publicar artículos sobre diferentes aspectos de la obra

bachmanniana y presentar el resultado de mis investigaciones en torno a la autora en otros foros.

Profundizar en el concepto espacial, concretamente el urbano, en esta autora literaria, pero también y como paso previo a ello el análisis de dicho concepto en otros autores de expresión alemana.

Me propuse como objetivo específico analizar la influencia del entorno urbano en su obra literaria, teniendo en cuenta básicamente tres ciudades muy relevantes en su vida y en su obra, cual son los casos de Roma, Viena y Berlín, tal y como ya he mencionado, sin obviar ciudades que tuvieron también mucha relevancia para la autora como fue por ejemplo Klagenfurt, ciudad de su infancia y adolescencia y espacio también de parte de sus obras. Además de ello, converger con otras ciudades que asimismo forman parte o bien de su espacio vital o bien de su obra poética, entre otras, cabe destacar París, Londres, Nápoles, Zúrich, Praga o Nueva York.

Dentro del panorama literario en torno a las tesis escritas en España sobre Ingeborg Bachmann es necesario señalar: “Sociedad y género en la narrativa de Ingeborg Bachmann” de la profesora Margarita Blanco Hölscher, presentada en la Universidad de Oviedo en 1994. Una vez leída esta tesis me propuse ampliar el campo en la investigación de los espacios en torno a la autora para así contribuir a fomentar un acercamiento de la autora a nuestras aulas y con ello extender los conocimientos literarios sobre la obra bachmanniana. Clarificar el porqué de las ideas contradictorias de la crítica literaria en torno a las obras inacabadas, fragmentos de gran valor en la obra de Bachmann.

0.3. METODOLOGÍA

En mi investigación he partido de la hipótesis de relacionar el tema del espacio urbano en algunos autores relevantes de la historia de la literatura de expresión alemana con el espacio vital y literario de la escritora austriaca, Ingeborg Bachmann, motivo fundamental de este estudio.

En primer lugar, he indagado en estudios teóricos sobre el espacio, en general y sobre el espacio urbano, en particular para destacar el *cronotopo*

en el que se analiza un tiempo y un entorno de los autores que me han parecido más relevantes en cuanto a la estética del espacio urbano. En el proceso, me he encontrado con muchas dificultades en cuanto a la elección de autores, debido a la gran cantidad de escritores que tratan en sus obras la estética del entorno urbano. He procurado elegir un autor de cada época literaria, que viviera y creara en el mismo espacio antropológico de la autora, y en distintos periodos dentro de las diferentes etapas de la literatura alemana. Para ello, según mi modesto entender, he buscado las obras más destacadas, las que en mayor medida aportan considerables detalles, sobre los espacios antropológicos de las ciudades elegidas.

En segundo lugar y en relación a las ciudades tratadas en el presente estudio, he optado por Roma, Viena y Berlín, ciudades que a pesar de ser culturalmente inabarcables en cuanto a la producción literaria en lengua alemana, sí son fundamentales en la vida y obra de Ingeborg Bachmann.

En cuanto a Roma, he optado por obviar el marco histórico, debido a que las características de la ciudad son inabarcables en la profundización de una etapa determinada de Roma, ya que con ello hubiera excedido mi campo de estudio, y si bien Roma fue el espacio antropológico fundamental para la escritora austriaca, sí queda definida la época histórica relacionada con la autora en el capítulo 9 (Topografías, en los apartados 9.2. 9.3. y 9.4.) En consecuencia, he obviado el marco histórico en el capítulo 4 para así tratar sólo los autores y sus correspondientes obras en cuanto al espacio romano, lo que permite delimitar correctamente el *cronotopo* de los autores en cuestión.

En cambio, en los capítulos del espacio literario de Viena y el espacio literario de Berlín sí he introducido un breve contexto histórico, para qué, por un lado, se identifiquen mejor los espacios urbanos tratados en la obra de Ingeborg Bachmann y, por otro, para demostrar que estos espacios están directamente relacionados con el *corpus* de las distintas obras de Ingeborg Bachmann.

En la introducción de cada uno de los capítulos, me ha parecido oportuno hacer una cita de un autor literario, cuyo texto estuviese directamente relacionado con el contenido del capítulo. Esta decisión está

motivada no sólo por la lectura que he realizado de obras de otros autores durante el proceso de búsqueda de datos relacionados con la obra de Ingeborg Bachmann, sino también como indicativo de que esta búsqueda ha dado un resultado positivo.

Asimismo, también me ha parecido oportuno –para una mejor visualización de cada capítulo con sus correspondientes apartados– introducir una cita de la obra en cuestión en algunos autores de los distintos apartados y obras literarias correspondientes, con el fin de agilizar la lectura y enmarcarla más adecuadamente dentro de un espacio histórico determinado.

En cuanto a la forma de citar, se ajusta a las normas de los congresos historiográficos y a las normas más recientes de investigación en relación con las ciencias humanísticas, pero dado que hay autores consultados que son repetidos, en estos casos, con más de una obra consultada, he optado por poner el título de cada obra, con el fin de evitar posibles confusiones al lector interesado. La bibliografía al final del estudio está clasificada en bibliografía principal y bibliografía secundaria. Además la he seleccionado en distintos apartados para una mejor visualización. Hay un último apartado en el cual he incluido la bibliografía que a lo largo del estudio he consultado pero que no ha sido citada, aunque sí la he considerado importante como fuente inspiradora de ideas para la posterior elaboración del trabajo.

Para poder efectuar el análisis de la obra de Ingeborg Bachman se han utilizado, entre otras, las obras editadas por Christine Koschel, Inge von Weidenbaum y Clemens Münster de la editorial Piper publicadas en (1978), nueva edición (1993); así como los *Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung* (2000), además de las últimas ediciones por separado de *Das dreißigste Jahr* (2005), *Simultan* (2008) y los poemarios *Die gestundete Zeit* (2002) y *Anrufung des Großen Bären* (2001); por último *Ich weiß keine bessere Welt* (2000); todas estas obras publicadas en la editorial Piper de Múnich.

Para comenzar, he consultado las obras teóricas más relevantes en relación con la teoría del espacio, en general así como del espacio urbano, en particular, para así poder posteriormente configurar una serie de autores y

obras que me han parecido pertinentes en relación con el entorno social y cultural de la autora austriaca y que, a mi entender, han influido en la obra literaria de Ingeborg Bachmann.

Para establecer el estado de la cuestión y marco teórico, he elegido las obras más novedosas y las nuevas tendencias bibliográficas. Todo ello se configura de la siguiente manera: parte I, después de una introducción al estado de la cuestión, he analizado en el capítulo 2 el concepto de espacio para poder llegar a un mejor acercamiento a la estética del espacio urbano que queda explicada en el capítulo 3 de dicho trabajo, y así poder aportar los datos teóricos pertinentes para poder llegar al espacio literario de las tres diferentes ciudades elegidas.

Una vez concluida la parte I, en la parte II he seleccionado un inventario de las obras más relevantes en los distintos espacios literarios, empezando por el espacio literario de Roma que se detalla en el capítulo 4, siguiendo por el espacio literario de Viena en el capítulo 5 y por último el espacio literario de Berlín en el capítulo 6. Con ello, pretendo configurar el fundamento teórico adecuado y así poder llegar a un mejor acercamiento a la autora motivo de mi estudio.

En relación al espacio literario en torno a la obra de Ingeborg Bachmann, esto es el principal objeto de estudio y que queda configurado como parte III de mi investigación, lo he delimitado, en primer lugar con el contexto sociopolítico y cultural de Viena de los años 50 con el que me extiendo en el capítulo 7, para seguir con las obras que son relevantes dentro del contexto históricosocial y cultural de la escritora austriaca, empezando por el teatro radiofónico y los *libretti*, así como la teoría en torno a su poética que se circunscribe a sus *Frankfurter Vorlesungen* y se encuentran en el capítulo 8. He optado por seguir con las topografías, tan fundamentales en la vida y la obra de Ingeborg Bachmann que trato en el capítulo 9 con el fin de enmarcar su obra en los diferentes *cronotopos*. En dicho capítulo analizo, pues un tiempo y un espacio determinados de las obras más destacadas de Bachmann.

También he tenido en cuenta Klagenfurt, que se incluye en el capítulo 10, ciudad de su infancia y de su adolescencia y además espacio

antropológico de algunas de sus obras. En este capítulo figura también la influencia de Viena en algunas obras bachmannianas. El hecho de aunar estas dos ciudades en este capítulo, se debe a que ambas urbes constituyen el entorno de su juventud, ya que, finalizada la adolescencia, se trasladó a Viena para culminar sus estudios universitarios.

Viena, es el escalafón que culmina el ciclo narrativo de la autora austriaca configurado en el capítulo 11. La crítica literaria considera a Ingeborg Bachmann a partir de este momento como una de las escritoras más relevantes del siglo XX en lengua alemana.

Por último, Berlín, en el capítulo 12, será el último espacio, en el que se desarrollará una de las épocas más conflictivas en cuanto a la salud física y mental de la autora, debido a sus repetidos internamientos en clínicas, a causa de su adicción a los medicamentos y al alcohol. Con lo que Berlín no sólo es el espacio del trauma en cuanto a espacio histórico, sino que además es el espacio donde Bachmann elabora algunos de los poemas que se encuentran en la antología *Ich weiß keine bessere Welt*, su última recopilación de poemas, donde existen serias dificultades para analizar los espacios de la obra desde el punto de vista lingüístico, dado que los problemas psíquicos que la autora sufrió durante su estancia de Berlín, han influido considerablemente en su escritura.

Al final, he introducido las conclusiones que se resumen en el capítulo 13 para seguir con los anexos, que se encuentran en el capítulo 14, material en relación con la autora austriaca que fui recogiendo y seleccionando a lo largo de mi investigación. Y, por último, la bibliografía en el capítulo 15.

Como punto de partida de la investigación hay, en primer lugar, un largo proceso de lectura de las obras completas de Ingeborg Bachmann que ocuparon mis dos primeros años de investigación. Esta prosiguió con investigaciones en diversas universidades e instituciones y, finalmente, he recorrido personalmente *in situ* los espacios habitados y narrados por la autora austriaca.

En primer lugar fue la *Bibliothèque Nationale Universitaire* de Strasbourg donde elaboré el esquema de mi investigación así como la

recopilación del material bibliográfico en francés y en alemán en torno a la bibliografía secundaria de la autora. También la *Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz* de Berlín fue el espacio donde recabé valiosísima bibliografía sobre mi materia de estudio. Seguidamente fue en la *Leopold-Franzens-Universität* de Innsbruck donde, tanto en el *Institut für Romanistik*, invitada por el profesor Dr. Enrique Rodrigues-Moura, como en la biblioteca del Instituto de Germanística, así como en la *Universitäts- und Landesbibliothek Tirol*, acumulé gran parte del material bibliográfico. Fue en el *Institut für Germanistik* donde contacté con el Prof. Dr. Sigurd Paul Scheichl y donde pude acceder al *Innsbrucker Zeitungsarchiv/IZA*. Allí me hice un material valiosísimo en torno a las publicaciones de la autora en periódicos tanto de Alemania como de Austria y Suiza además de la inestimable ayuda del profesor Scheichl que me asesoró con la bibliografía sobre la literatura austriaca en relación con la Casa de Austria y también me hizo sugerentes propuestas de estudio en relación a la obra de Ingeborg Bachmann¹.

Seguidamente, proseguí mi investigación en la *Friedrich-Alexander-Universität* de Erlangen-Nürnberg donde consulté tesis publicadas en Alemania sobre Ingeborg Bachmann, así como también completé la teoría en torno al espacio, en general y al espacio urbano, en particular. Además de colaborar en el *Sprachenzentrum* de la universidad, contacté con el Prof. Dr. Kurt Süss y las profesoras Ingeborg Nickel y Mónica López, asesorándome de forma muy fructífera en todo momento durante mi estancia allí. También conseguí gran parte de material de la biblioteca del *Institut für Germanistik*, y contacté con la Prof. Dr. Christine Lubkoll, quien me asesoró largo y tendido sobre las nuevas líneas de investigación en torno a Ingeborg Bachmann.

Un año más tarde, y como si del lema se tratase “Alle Wege führen nach Rom”, opté por seguir la investigación donde Ingeborg Bachmann pasó gran parte de su vida. Es Roma la ciudad donde fue escrita una gran parte de su obra literaria, y una ciudad fundamental en el proceso creativo de la

¹ Es necesario mencionar que Ingeborg Bachmann estudió algunos semestres en la Universidad de Innsbruck para culminar sus estudios en Viena con una tesis doctoral sobre Heidegger.

escritora. Con algunas intermitencias, Ingeborg Bachmann vivió en Roma de 1953 a 1973, año de su muerte en extrañas circunstancias.

Fui invitada por el profesor Fernando Martínez de Carnero del *Dipartimento di Studi Europei e Interculturali* de la *Facoltà di Scienze Umanistiche* de la universidad *La Sapienza* de Roma, donde impartí unas clases en lengua y cultura españolas, y aproveché la estancia para profundizar en mi investigación. En primer lugar, recorrí los espacios donde vivió Ingeborg Bachmann (en Roma se cambió seis veces de domicilio)² además de los espacios que son motivo de su obra literaria. Desde la universidad tuve la ocasión de hablar por teléfono con Christine Koschel, residente en Roma, amiga y editora de Ingeborg Bachmann, así como contacté con Camilla Miglio, profesora de la *Facoltà di Scienze Umanistiche* de la universidad *La Sapienza*, quien ha realizado varios estudios sobre la obra de Ingeborg Bachmann.

En segundo lugar, en *Villa Mirafiori*, sede del *Istituto di Germanistica* de *La Sapienza*, tuve la posibilidad de contactar con la profesora Virginia Verrienti, quien me asesoró sobre las directrices más importantes en torno a la recepción de Ingeborg Bachmann en Italia. Tuve la oportunidad de participar en común en un encuentro en el *Goethe – Institut* de Roma en la lectura y mesa redonda del seminario *Trend, nuove voci e prospettive della lirica contemporanea in Germania e Italia* con la invitación especial de la escritora Ulrike Draesner, quien presentó su nuevo volumen de poemas *Viaggio obliquo (poesie 1995-2009)*.

Mi nueva ruta de investigación recaló en el *Istituto Italiano di Studi Germanici* de Roma donde conseguí una valiosísima información sobre bibliografía de Ingeborg Bachmann en italiano y donde conocí a la profesora Anna Fattori, de la *Facoltà de Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Roma 2 'Tor Vergata'*, quien me proporcionó fructíferas sugerencias sobre la ruta bachmanniana. También en el *Istituto Austriaco* de Roma hallé

² “Fast alle Wohnungen Ingeborg Bachmanns liegen im alten Zentrum Roms, nur die Via de Notaris, wo sie mit Max Frisch von 1961 bis 1962 wohnte, liegt nördlich der Villa Borghese: 1. Piazza della Quercia 1 (Ende 1953 bis Mitte 1955); 2. Via Vecchiarelli, 38 (Anfang 1957 bis Herbst 1958); 3. Via Giulia 102 (mit Max Frisch, 1959 bis 1961); Via Bocca die Leone 60 (Herbst 1966 bis Ende 1971); 5. Via Giulia 66 (Anfang 1972 bis 1973)”. Cfr. Höller Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006, p. 138.

bibliografía importante que me ayudó a seguir mi investigación, y por último la *Villa Massimo*, sede de la *Deutsche Akademie* de Roma, espacio fundamental de la cultura en lengua alemana, donde conseguí importante información de los becados de dicha fundación (desde Goethe hasta la actualidad). Por último, en la *Biblioteca Nazionale Centrale* de Roma adquirí una amplia información sobre material audiovisual y digital en torno a la obra musical de Ingeborg Bachmann y de Maria Callas, a quien Bachmann le dedicó un escrito.

Siguiendo los pasos de Ingeborg Bachmann, continué mi investigación en Viena, espacio vital en la vida y la obra de Ingeborg Bachmann; en primer lugar en el *Institut für Germanistik* de la Universidad de Viena, contactando con la Prof. Dr. Konstanze Fliedl, quien me asesoró sobre los profesores expertos en la obra de Ingeborg Bachmann y me proporcionó interesantes sugerencias en torno a la autora austriaca, además de las sucesivas visitas a la *Österreichische Nationalbibliothek* de Viena, donde pude acceder, por medio del Prof. Ernst Gamillscheg, a la *Sammlung von Handschriften und alten Drucken*. Allí se encuentra el legado de Ingeborg Bachmann. Es necesario añadir que parte de sus manuscritos se conservan bajo custodia y, según sus herederos, no se podrá acceder a ellos hasta el año 2025.

Bajo el magnífico fresco de Johann Baptist Wenzel Bergl (1718-1789) en la *Augustiner – Lesesaal* de la biblioteca tuve la oportunidad de acceder a algunos de los manuscritos de la escritora que se encuentran celosamente guardados. Allí pude elaborar mis notas a partir de dichos manuscritos y pude recopilar material para los anexos, parte final de la investigación.

También en Viena estuve en uno de los domicilios de la autora concretamente en la *Beatrixgasse 26*, donde se encuentra una placa conmemorativa y en cuyo patio central está situado un parque que lleva el nombre de la autora. En el mismo distrito, cerca del *Modena Park*, también se encuentra otra vivienda donde habitó Ingeborg Bachmann (véase anexos). Por último, también tuve la oportunidad de pasar por *Ungargasse 6*, espacio donde se desarrolla la trama de *Malina*, su obra más importante, así como *Kagran*, en la orilla del Danubio, nombre de donde la escritora tomó el cuento *Die Prinzessin von Kagran* también configurado en su obra *Malina*.

PARTE I. MARCO TEÓRICO.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Ingeborg Bachmann, como se ha mencionado en la introducción, es una de las escritoras más relevantes del siglo XX en lengua alemana, y no sólo se le conoce una inabarcable bibliografía crítica en el campo de la Germanística dentro de las fronteras lingüísticas de los países de habla alemana, sino que su obra ha trascendido también fuera de dichas fronteras al resto de países europeos, así como también a los Estados Unidos.

A partir de la publicación de las obras completas en la editorial Piper (1978), la obra de Ingeborg Bachmann empieza a despertar interés por parte de la crítica literaria, haciéndose un hueco en obras que fueron importantes para una futura investigación. Un ejemplo de ellas fue *Stand der Forschung zum Werk von Ingeborg Bachmann* (1984) de Marta Jakubowicz-Pisarek. Se trata de una obra interesante en cuanto al estado de la cuestión de la obra bachmanniana en aquel momento. Y, posteriormente *Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung?* (1995), obra editada por Gudrun Brokoph-Mauch y Annette Daigger.

A la hora de analizar la bibliografía crítica existente en torno a la autora, he partido de las siguientes líneas de investigación que menciono a continuación. Entre otras obras, es necesario destacar, por una parte la línea de investigación históricosocial llevada a cabo por varios autores y analizadas desde distintas visiones. Sin embargo, todas ellas permiten alcanzar un amplio conocimiento de la vida y de la obra de la autora austriaca. Entre un gran abanico de autores, es necesario traer a colación, en primer lugar, al crítico Hans Höller quien con su obra *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von der frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus* (1987) permite abarcar una amplia visión en cuanto a la obra de la escritora austriaca. Seguidamente, es necesario nombrar a los siguientes autores también críticos fundamentales para poder analizar la obra bachmanniana: Andreas Hapkemeyer *Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben* (1990); en segundo lugar, la obra de

Peter Beicken *Ingeborg Bachmann* (1992); y como no, también la obra de Kurt Bartsch *Ingeborg Bachmann* (1997).

De finales de la década de los ochenta y de los años noventa son destacables las siguientes obras: *Kein objektives Urteil – Nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann* (1989) de Christine Koschel e Inge von Weidenbaum, así como *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*, cuya edición es de Dirk Göttsche y Hubert Ohl (1993); *Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952–1992)* de Michael Matthias Schardt (1994); “*Text-Tollhaus für Bachmann – Süchtige?*“. *Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen* (1998) editado por Irene Heidelberger-Leonard; Y, por último, *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina y Simultan* (1999) de Jost Schneider.

A partir del 2000 y desde una perspectiva históricocultural también es conveniente nombrar, entre otras, las siguientes obras: «*In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...*» *Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns* (2000), cuya edición es de Primus-Heinz Kucher y de Luigi Reitani; *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge.* (2000), cuya edición es de Bernhard Böschenstein y Sigrid Weigel; *Einsam sind alle Brücken. Autoren schreiben über Ingeborg Bachmann* (2001), editado por Reinhard Baumgart y Thomas Tebbe; *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* (2002) de Monika Albrecht y Dirk Göttsche; *Ästhetik des Mystischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann* (2003) de Bettina von Jagow; *Ingeborg Bachmanns Poetik* (2006) de Arturo Lacarti; *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom* (2006), de Christa Gürtler; *Einmal muss das Fest ja kommen. Eine Reise zu Ingeborg Bachmann* (2008) de Frauke Meyer-Gosau. Y, por último, *Ingeborg Bachmann Kriegstagebuch. Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann* (2010) cuya edición es de Hans Höller.

En cuanto a bibliografía crítica en italiano despuntar, entre otros, los siguientes títulos: *La recezione della filosofia del linguaggio di L. Wittgenstein*

nell'opera di Ingeborg Bachmann (1979), de Fabrizio Cambi; *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura* (2001) de Rita Svandrlik, así como *L'opera di Ingeborg Bachmann alla luce della raccolta lirica postuma* (2004), de Francesca Falconi. Es necesario tener en cuenta las obras que tratan de la imagen de Italia en la obra de la escritora austriaca, entre ellas cabe destacar: *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns* (1999), de Ariane Huml.

Dentro del ámbito de los estudios en lengua francesa sobre Ingeborg Bachmann es necesario mencionar la labor de germanistas como, por ejemplo, las Actas del congreso *Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations* del *departament d'Etudes Germaniques* de la Universidad de Nantes (1986), así como la obra *Malina. Lecture plurielle du roman d'Ingeborg Bachmann* (1987), de Astrid Starck. Además, es indispensable hacer también mención a la obra *Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann: Tristan ou l'androgynie. La femme et son amour* (1989), de Françoise Rétif; *Hommes et femmes dans l'oeuvre d'Ingeborg Bachmann. Déchirure et altérité* (1994) de Sylvie Hamen; *Espace et temps dans l'oeuvre en prose d'Ingeborg Bachmann* de Bilge Ertugrul, tesis presentada en la *Université Paris IV – Sorbonne* (1998) y por último «*Und wir werden frei sein, freier als je von jeder Freiheit...*» *Die Autorin Ingeborg Bachmann* (2005) cuya edición es de Jeanne Benay.

Como aproximación a la temática del espacio urbano se podrían citar entre otros trabajos el *Diplomarbeit* de Silvia Prinzjakowitsch presentado en la Universidad de Viena, tutelado por el insigne Prof. W. Schmidt-Dengler «*Städtebilder in der Literatur. Räumliche Wahrnehmung und Großstadtwirklichkeit am Beispiel von Wien in dem Roman "Malina" von Ingeborg Bachmann und "Die Ausgesperrten" von Elfride Jelinek* (1989), cuyo trabajo versa sobre el proceso del desarrollo de la literatura de ciudad en el ejemplo de las autoras citadas.

Dentro del panorama español, y a la hora de analizar el material bibliográfico existente hay que señalar aportaciones tan significativas como la mencionada tesis doctoral de Margarita Blanco Hölscher *Sociedad y género en la narrativa de Ingeborg Bachmann* presentada en la Universidad

de Oviedo en 1994, que aporta una relevante crítica sobre la autora austriaca y su obra.

En cuanto a las traducciones al español de la obra de Ingeborg Bachmann citaré aquéllas que me han servido de gran ayuda y que he consultado a lo largo del trabajo para complementar el marco teórico. Entre ellas, se encuentran: *Ingeborg Bachmann. Malina* (1986) y *Tres senderos hacia el lago* (1987) traducción de Juan J. del Solar, *Ingeborg Bachmann. Problemas de la literatura contemporánea. Conferencias de Francfort* (1990), traducción de José María Valverde; *Ingeborg Bachmann. Poesía completa* (1995), traducción al catalán de Teresa Pascual y Karin Schepers; *Ingeborg Bachmann. Invocación a la Osa Mayor* (2001) traducción de Cecilia Dreymüller y Concha García; *Ingeborg Bachmann. Debemos encontrar frases verdaderas. Conversaciones y entrevistas* (2000), traducción de Ana María Cartolano; *Ingeborg Bachmann. No sé de ningún mundo mejor* (2003), traducción de Jan Pohl; *Ingeborg Bachmann. Últimos poemas* (2005), traducción de Cecilia Dreymüller y Concha García; *Ingeborg Bachmann. Ansia y otros cuentos* (2005), traducción de Ana María de la Fuente.

Debido a los escasos trabajos que se han realizado en España en relación con la obra de Ingeborg Bachmann y en concreto en torno al espacio urbano, creo que mi modesta labor puede aportar a futuras investigaciones sobre la autora un campo que pueda abrir nuevas perspectivas y sea novedoso para un acercamiento a la obra de la autora austriaca . Por esta razón, decidí ampliar un campo de estudio desde una perspectiva urbana en la obra de Ingeborg Bachmann, tema que hasta el momento no se ha tenido en cuenta en publicaciones de nuestro país.

2. EL ESPACIO. GÉNESIS DE UN CONCEPTO

[...] tandem iuuat ire per ipsum aera
et immenso spatiantem uiuere caelo
signaque et aduersos stellarum
noscere cursus³.

Astronomicon

M.Manilius

El Diccionario de la Real Academia Española define el espacio, del latín *espatium*, como: “el continente de todos los objetos sensibles que coexisten”. Después de esta delimitación, existe una amplia diversidad semántica de definiciones sobre el espacio.

Los estudios sobre el concepto de espacio remiten a la Antigüedad clásica cuando Parménides (341-271 a.C.) negaba la existencia del espacio vacío, mientras que para Lucrecio (99-55 a.C.) la idea de espacio era la de “un recipiente”. En *El Timeo*, Platón, (427-347 a.C.), por otro lado, concibe el espacio como un “receptáculo”, mientras que Aristóteles (384-322 a.C.), lo define como “lugar”, categoría filosófica para designar dónde se sitúan los objetos. Según los filósofos griegos afines a la doctrina de Aristóteles, el espacio no puede significar sólo un lugar vacío, como lo concebían los atomistas afines a la doctrina de Demócrito (ca. 460- ca. 370 a.C.) y Epicuro (341-271 a.C.) opuesta a la de aquél. Esta forma de entender el espacio no llegaría hasta la Edad Media, donde predominó la idea del espacio como “lugar” según el principio aristotélico, pero añadiendo una nueva noción como es la del espacio imaginario. El espacio real era considerado como espacio finito, mientras que el espacio imaginario suponía un elemento fundamental para crear un mundo infinito.

Llegado a este punto, me parece oportuno mencionar también la noción de sistema que se encuentra aplicada en la literatura medieval, así como la relación espacio y sistema que se observa en *La Divina Commedia* de Dante (1265-1321), la cual parte de la concepción geocéntrica del universo, que resulta ser fundamental para entender uno de los logros más sublimes y

³ Serra, Fabricius (ed.): *M. Manilius. Astronomicon*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1975, p. 13.

un material imprescindible para comprender la concepción de la estructura espacial que se tenía en la Edad Media. En la *Commedia* –como se llamaba el texto original, ya que el adjetivo divina se añadió posteriormente en 1555– se unen en un mismo espacio una multiforme actividad de pensamiento junto a un sentimiento religioso de carácter fundamentalmente cristiano.

En el Renacimiento, la recuperación tanto de Platón como del platonismo aportó nuevas pautas al concepto de espacio. Éste cambia con Leibniz (1646-1716), que lo analiza en su doctrina monadológica, *Monadologie*, donde parte de las mónadas como substancia para analizar el espacio de forma relacional, a diferencia de Newton (1643-1727) que en su *Principia Mathematica* defiende el espacio absoluto. Esta controversia fue recogida en el epistolario entre Leibniz y Clarke (1675-1729)⁴.

Es necesario llegar a Kant (1724-1804) para hallar una idea del espacio que pueda vincularse con el espacio literario. “Lo que Kant llama espacio subjetivo y su relación con las cosas se acerca al modo imaginativo con que el poeta enfrenta el problema”⁵.

Kant concibe el espacio como el orden de las instituciones sensibles externas, el subsuelo de la imaginación esquematizante (*omnium phaenomenorum difissimo interpreti, Dissertatio De 1770, Secc.III, par.15, D.*)⁶.

Las ideas kantianas sobre el espacio se encuentran en la *Kritik der reinen Vernunft*⁷, donde el filósofo expresa que:

Der Raum ist kein empirischer Begriff, der von äußeren Erfahrungen abgezogen worden. [...] Der Raum ist eine notwendige Vorstellung a

⁴ Cfr. Dünne, Jörg y Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, pp. 58-73.

En este estudio sobre la teoría del espacio y sobre sus relaciones con textos que parten de la filosofía y de la ciencia de la cultura se diferencia en compartimentos estancos las diferentes formas de la percepción del espacio a partir de una visión homogénea y exhaustiva empezando por la concepción física y metafísica del espacio, pasando por la fenomenología de la espacialidad, los espacios corporales, técnicos y mediáticos, los espacios sociales, geopolíticos y por último los espacios estéticos.

⁵ Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch, 1980, p.1.

⁶ Cfr. Pardo, José Luis: *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Del Serval, 1991 (colección Delos), 1991, p. 125.

⁷ Cfr. Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, p. 42.

priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt. Man kann sich niemals eine Vorstellung davon machen, daß kein Raum sei, ob man sich gleich ganz wohl denken kann, daß keine Gegenstände darin angetroffen werden⁸.

Al margen de estas consideraciones preliminares, fue realmente a partir del siglo XVII con la Revolución Científica cuando surge un interés por el espacio y el tiempo que culminará en 1905 con la Teoría Espacial de la Relatividad de Albert Einstein (1879-1955). En *Raum, Äther und Feld in der Physik*, Einstein aporta las bases sustanciales para entender el espacio desde la ciencia física. Después de un largo período de descubrimientos científicos en torno a la física, Einstein, con su teoría, supera el concepto clásico de espacio euclidiano. Einstein coincidía con Euclides (325-265 a.C.) en la infinitud del espacio en su naturaleza física, pero Einstein difiere de aquél, como señala Schroer, en que "Stattdessen verweist er auf die Relativität des Raumes und die Einheit von Raum und Zeit"⁹.

Por todo lo anteriormente citado, se puede deducir que la relación del hombre con el espacio ha variado a lo largo de los siglos. El siglo XVII sigue siendo el de los grandes sistemas. A Descartes (1596-1650) no sólo se le considera el precursor de una nueva concepción filosófica, *la Modernidad*, sino también el fundador de la geometría moderna al introducir en ésta el *kontinuum* espacial que revolucionó la concepción geométrica del espacio. De este modo, Descartes contribuyó a un mejor entendimiento del mundo basándose, por una parte, en la descripción de las figuras geométricas a partir del análisis y, por otra, profundizó en la geometría como teoría científica. Descartes emplea el concepto de *mathesis universalis* para significar que "[...] el proyecto de una ciencia y una técnica capaces de conocer y dominar objetivamente – o sea, matemáticamente, el mundo"¹⁰.

⁸ Schmidt, Raymund (ed.): *Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner, 1956, p. 67.

⁹ Schroer, Markus, *op.cit.*, p. 43.

¹⁰ Véase la Enciclopedia de *El País*. Tomo 6. Madrid: Salvat, 2003, pp. 4406-4408, aquí p. 4407. Al respecto resulta de gran interés la exposición de Dünne, Jörg y Günzel, Stephan quienes analizan el ensayo sobre Descartes: "Über die Prinzipien der materiellen Dinge" (1644), *op. cit.*, pp. 44-57.

La filosofía moderna (racionalismo, empirismo, materialismo, idealismo, fenomenología, etc.) es considerada como un desarrollo de la filosofía de Descartes en la medida en que será fundamental para entender la filosofía posterior hasta nuestros días.

En el siglo XVIII la Ilustración burguesa, seguidora de la razón cartesiana, crea espacios completamente opuestos teológicamente: por una parte el espacio de la ciudad terrena y, por otro, el espacio de la ciudad divina, espacios totalmente contradictorios.

En el Idealismo alemán, Fichte (1762-1814) propone una concepción nueva del espacio, afirmando que: “[...] el espacio aparece como algo puesto por el yo cuando éste pone el objeto como extenso”¹¹ mientras que en Hegel (1770-1831) “El espacio es una fase, un 'momento' en el desenvolvimiento dialéctico de una Idea, la pura exterioridad de ésta”¹².

En la segunda mitad del siglo XIX el espacio adquiere una nueva connotación debido a los grandes cambios y transformaciones urbanas. Estos intensos cambios han sido motivo de nuevas pautas de estudio y se han analizado desde varias perspectivas para entender el espacio como espacio urbano producto de los cambios sociales de la segunda Revolución Industrial. Las ciudades se han transformado; la industria nueva y la tecnología regirán las nuevas pautas espaciales.

En el siglo XX el espacio cobra un interés fundamentado en crear espacios dentro del espacio, se asiste a nuevas formas y nuevos conceptos de espacio. El espacio cambia y se va fragmentando. El proceso de fragmentación del espacio se ha manifestado durante el pasado siglo de muchas maneras: los totalitarismos fascista y estalinista, y las irrupciones de las nuevas vanguardias han contribuido a la fragmentación del espacio y este hecho se verá reflejado fundamentalmente en el espacio artístico y literario. En este contexto nace el espacio urbano, objeto de estudio fundamental de mi investigación y que se tratará con amplitud en el próximo capítulo.

¹¹ Ferrater Mora, José: *Diccionario de filosofía*, Barcelona: Ariel, 2004, p. 1085.

¹² *Ibid.*, p. 1085.

En la concepción del mundo circundante puede predominar en el subconsciente del artista plástico o del literato el aspecto espacial o bien el temporal, hecho que queda patente, por ejemplo, en los textos autobiográficos de estos creadores. En dichos textos, la exposición de hechos y recuerdos vitales tendrá entonces como hilo conductor bien los espacios vividos o bien la sucesión de hechos y recuerdos en un espacio concreto expuestos cronológicamente.

En la autora Ingeborg Bachmann, como expondré en su momento, predomina el concepto espacial sobre el temporal.

3. ESPACIO URBANO. SOBRE LA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DE LA ESTÉTICA DEL ESPACIO URBANO

La città ti appare come un tutto in cui nessun desiderio va perduto e di cui tu fai parte, e poiché essa gode tutto quello che tu non godi, a te non resta che abitare questo desiderio ed esserne contento¹³.

Le città e il desiderio

Italo Calvino

Hay dos cosas que sólo la muerte puede hacer: olvidar el rostro de una madre y el rostro de una ciudad¹⁴.

Nâzim Hikmet

La visión de la ciudad en relación al espacio es siempre temporal, el espacio de una ciudad va cambiando a medida que cambia su topografía y así va sufriendo procesos de transformación. El espacio, como se ha visto en el capítulo anterior, se puede estudiar desde la perspectiva física y metafísica, como se ha citado más arriba con el ejemplo de Kant que vinculó el espacio al espacio filosófico-literario; mientras que Albert Einstein, como se ha mencionado, revolucionó en 1903 el concepto del espacio con la Teoría

¹³ Calvino, Italo: *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 1993, p. 12.

¹⁴ Gürsel, Nedim: *De ciudad en ciudad. Sombras y huellas*. [Traducción de María Dolores Torres Paris y Carmen Torres Paris] Madrid: Alianza, 2011, p. 348.

de la Relatividad. El físico Szamosi en clara referencia a las teorías de Einstein dice que “[...] esta teoría hizo caer en desuso muchos de los conceptos básicos del tiempo y el espacio clásicos, y los reemplazó por una nueva estructura simbólica de los mismos”¹⁵.

Las nuevas estructuras espaciales se han ido desarrollando en función de nuevos criterios estéticos que se verán reflejados mediante algunos conceptos fundamentales sobre las características estéticas que definen el espacio urbano.

El concepto de espacio urbano ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, así como ha ido teniendo diferentes significados, y ha sido también estudiado desde diferentes campos científicos, tales como la filosofía, la sociología, la geografía, la etnografía, etc.

La aportación de Henri Lefebvre al espacio urbano y a la crítica del urbanismo es una pieza fundamental que encaja perfectamente en el desarrollo de nuestras ciudades: “La ciudad es la proyección de la sociedad global sobre el terreno”, dice Lefebvre. Además, añade “[...] los conflictos entre clases y las contradicciones múltiples se plasman en la estructura y forma urbana”¹⁶. Su reflexión teórica parte del criticismo radical y profundiza en la problemática urbana, que es observada desde varios ámbitos del conocimiento.

Uno de los ámbitos del conocimiento del que parte Lefebvre está basado en la filosofía clásica, desde Platón a Hegel, y así lo explica en su obra:

[...] la Ciudad fue, mucho más que un tema secundario, un objeto entre otros. Los lazos entre el pensamiento filosófico y la vida urbana se descubren claramente a la reflexión, sin que por ello desaparezca la necesidad de explicitarlos. [...] Los filósofos han «pensado» la Ciudad; han llevado al lenguaje y al concepto la vida urbana¹⁷.

¹⁵ Szamosi, Géza: *Las dimensiones gemelas*. [Traducción de Alfredo Arche Miralles] Madrid: Pirámide, 1967, p. 19.

¹⁶ Lefebvre, Henri: *El derecho a la ciudad*. [Traducción de J. González – Pueyo] Barcelona: Península, 1978, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 45-46.

En la ciudad primigenia existía una división social entre la ciudad y el campo con una consecuente separación entre el trabajo material e intelectual, resultando asimismo una separación entre lo natural y lo espiritual. El campo aportó la naturaleza y la realidad práctica, mientras que la ciudad aportó el trabajo intelectual y la subjetividad. En las ciudades hubo un desarrollo del trabajo de organización y dirección de las actividades políticas y militares y del conocimiento teórico.

No se pretende, como resultado de la investigación llevada a cabo, “leer” la ciudad desde una perspectiva sociológica y filosófica, pero no se puede dejar de aludir a algunos autores de la Antigüedad clásica para entender los principios de la poética de la ciudad, lo que conduce al propósito de este estudio y que, según la cultura occidental, parten de esa Antigüedad clásica. Así pues, mencionaré en las páginas siguientes a aquellos autores de la Antigüedad clásica que reflexionaron sobre la ciudad como espacio urbano real, pero también como espacio ideal para el desarrollo intelectual del hombre. No cabe duda de que la reflexión a lo largo de los siglos sobre este concepto, como sobre otros muchos aspectos, ha ido calando en la formación humanística de los intelectuales que, posteriormente, de forma consciente o inconsciente ha quedado reflejado en sus textos.

Sócrates (470-399 a.C.) fue el primer filósofo que introdujo la filosofía en las ciudades, como define acertadamente Leo Strauss “[...] la introdujo además en los hogares y la obligó a interrogar en la vida y las costumbres de los hombres, así como en lo bueno y en lo malo”¹⁸.

Strauss añade al respecto que en su *Política*:

Aristóteles concibe la ciudad esencialmente urbana, en contraposición con el concepto de ciudad que engloba tanto lo urbano como lo rural. La ciudad es una sociedad que comprende distintos tipos de sociedades más pequeñas y subordinadas; entre éstas, la familia o el hogar es la más importante. La ciudad es la sociedad superior y la más integral dado que

¹⁸ Strauss, Leo: *La ciudad y el hombre*. [Traducción de Leonel Livchits] Buenos Aires: Katz, 2006, p. 27.

apunta al bien superior y más integral que toda sociedad puede buscar.
El bien superior es la felicidad¹⁹.

Por otro lado, en *La República*, la obra política más relevante de Platón, su premisa es un diálogo narrado entre la justicia y la ciudad: “La enseñanza de la República puede ser verdadera pero no es completa, en tanto que la naturaleza de la justicia depende de *forma decisiva* de la naturaleza de la ciudad”²⁰. Platón propone un concepto de la ciudad y una ciudad ideal en el *Critias*, en *La república* y en *Las leyes*²¹. Su principio filosófico parte de una división estricta entre los diferentes sectores de trabajo y los diferentes oficios.

El modelo de ciudad ideal sería la ciudad de Platón, según indica Lefebvre, aunque cambiando los esquemas ideológicos ya que “[...] sólo la ciudad como tal poseía la libertad, y no los individuos y los grupos”²². Sin embargo, hay que tener en cuenta que en el ágora, plaza pública en las ciudades de la Grecia antigua y centro de la vida urbana, eran excluidas las mujeres, los esclavos y los extranjeros.

La poesía amatoria ovidiana también es hija de la ciudad. Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) es consciente del cambio radical que ha sufrido la ciudad de Roma en el último cuarto del siglo I a.C., debido fundamentalmente a las transformaciones llevadas a cabo por Augusto, que no sólo se dan en el ámbito urbanístico sino también en la forma de vida. En los versos de Ovidio, según corrobora Juan Luis Arcaz Pozo “[...] late una ciudad bulliciosa y alegre, grandiosa y solemne, con todas las cualidades, como el propio Ovidio dirá, que pueden encontrarse en el mundo”²³. La imagen de Roma que el poeta elegíaco ofrece en su obra *Arte de amar*, se deja ver en numerosas referencias con un gran componente erótico, como expresa Arcaz Pozo: “Pero de la Roma monumental lo que a Ovidio más le interesa, en su

¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²⁰ *Ibid.*, p. 199.

²¹ Lefebvre, Henri: *El derecho a la ciudad*, *op.cit.*, p. 59.

²² *Ibid.*, p. 60.

²³ Arcaz Pozo, Juan Luis: «Poeta de campo, poeta de ciudad: el escenario elegíaco en la poesía de Tibulo y Ovidio» en: Coronel Ramos, Marco Antonio (ed.): *El espacio: ficción y realidad en el mundo clásico*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002, pp. 99-117 aquí p. 113.

faceta de poeta de amor, son los lugares de ocio y esparcimiento que puedan facilitar las relaciones personales que él busca”²⁴.

A partir de Ovidio la poética de la ciudad ha sido un tema de debate a lo largo de la historia de la literatura, Ovidio ha sido también relevante en el ámbito de la literatura germana. La fascinación que el mundo germánico ha sentido por la Antigüedad clásica queda patente no sólo en la labor y el prestigio de los grandes arqueólogos germanos, sino también en la obra literaria de numerosos autores. Tal es el caso de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) quien siguió las huellas de la Antigüedad cuando entre 1786 y 1788 estuvo en Roma. La percepción de Roma en *Italienische Reise*, que es donde Goethe cuenta su experiencia romana, y su interés se centran mucho más en la cartografía del *Forum Romanum* y el coliseo que en los vestigios de la cristiandad, tal y como se verá en el apartado 4.1. dedicado a Goethe.

La tradición platónica llega hasta el Renacimiento italiano y mientras que el concepto de *ciudad* en la Antigüedad clásica emerge del *logos* filosófico y va implícitamente unido a la evolución de la ciudad, en la Edad Media, el proceso de evolución partía del campo. El motivo era la disolución de la ciudad y del Imperio romano destruido por los pueblos germánicos. La desaparición del imperio conlleva el reemplazamiento de las formas sociales, los siervos sustituyen a los esclavos. Con el resurgir de las ciudades durante la Baja Edad Media surgen nuevas formas de organización feudal y una nueva organización de los oficios.

En la época medieval²⁵ la ciudad se caracterizaba por formar un espacio compacto y en el interior de un cinturón amurallado, con lo que se convertía en un lugar seguro para sus habitantes. Uno de los espacios más sublimes e importantes era la catedral, arquitectónicamente hablando, la cual, debido al concepto teocéntrico de la Edad Media, conformaba la unidad espiritual de sus habitantes, tal y como afirma Gabriel Alomar “[...] que más

²⁴ *Ibid.*, p.113.

²⁵ Para un exhaustivo estudio sobre la ciudad medieval y la ciudad moderna y contemporánea en la península ibérica, léase: Popeanga, Eugenia y Fraticelli, Barbara (eds.): “Historia y poética de la ciudad. Estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica” en *Revista de Filología Románica. Anejo III. 2002*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Servicio de publicaciones).

que la Catedral para la Ciudad, parece la Ciudad para la Catedral, las dos en contacto íntimo, a veces, con las casas pegadas a los mismos sillares del ingente y ágil monumento, [...]”²⁶.

No se pretende, según las palabras de Lefebvre, presentar aquí “una filosofía de la ciudad” ya que existen estudios consagrados a esta problemática, más bien el presente trabajo se limita a elaborar un estudio global de las ideas fundamentales en relación al espacio urbano, es decir, sintetizar la problemática del espacio urbano y su relación con la literatura como marco teórico para insertar el análisis de las topografías urbanas en la autora Ingeborg Bachmann, objeto central de esta investigación.

La definición de *espacio urbano* se ha venido usando en el lenguaje cotidiano y cada vez con más frecuencia en contextos diferentes, siendo utilizado en arquitectura, urbanismo, geografía, política, sociología y, por supuesto, en literatura. Es un término que actualmente se pierde en un vacío semántico que conduce a la necesidad de ahondar en el concepto, tal como define acertadamente Roland Barthes (1915-1980):

La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla²⁷.

Un estudio sistemático de la gran ciudad empieza en el ámbito germanohablante con el sociólogo berlinés Georg Simmel (1858-1918) en su escrito *Die Großstädte und das Geistesleben* (1909). Simmel veía en el progreso de la metrópoli moderna una lucha sin precedentes entre el individuo desprotegido y su confrontación con la vorágine colectiva que lo domina todo, trazando así una imagen bastante negativa de la vida urbana, conflicto que hoy podría plantearse nuevamente.

²⁶ Alomar, Gabriel: *Teoría de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista*. Madrid: Taravilla, 1980, p. 18.

²⁷ Barthes, Roland: *La aventura semiológica*. [Traducción de Ramón Alcalde] Barcelona: Paidós, 1990, pp. 257-266, aquí pp. 260-261.

La evolución de la metrópoli iba paralela a la evolución del individuo, así se observa también en *El conflicto de la cultura moderna*²⁸, donde Simmel revierte su interés en el cambio de las formas culturales:

El cambio permanente de los contenidos culturales, en definitiva de cada estilo cultural como un todo, es la constatación o, antes bien, el éxito de la fecundidad inextinguible de la vida, pero también de la profunda contradicción entre el flujo eterno de la vida y la validez y autenticidad de las formas objetivas en las que inhabita la vida²⁹.

Al igual que Simmel, Max Weber (1864-1920), algunos años más joven, aporta en su obra *Die Stadt*, consideraciones fundamentales en relación a la ciudad como el hecho de diferenciar las “categorías de ciudades” desde el punto de vista sociológico y centrándose fundamentalmente en las características propias de la ciudad desde el ámbito de la economía y de la organización de la “ciudad de occidente”, cuestión que queda relegada aquí, ya que está fuera del ámbito del presente trabajo. Así pues, a partir de ahora, el enfoque del espacio urbano vendrá dado por la percepción que del mismo han expresado diferentes escritores en sus obras literarias.

Una cita incuestionable con el espacio urbano la encontramos en el *Passagen – Werk* de Walter Benjamin (1892-1940), en la cual su editor Rolf Tiedemann sostiene que: “Es gibt Bücher, die haben ein Schicksal, lange bevor sie als Bücher überhaupt existieren: das ist der Fall von Benjamins unvollendetem Passagenwerk”³⁰. Benjamin anticipa la concepción moderna de la metrópoli inspirándose en el París del siglo XIX, a partir de la escritura *críptica* o en fragmentos de la obra inacabada. La génesis del *Proyecto de los Pasajes* fue en principio un pequeño ensayo, tal como afirma Susan Buck-Morss:

²⁸ Simmel, Georg: “Conflicto de la cultura moderna” en: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*. Nr. 89 Enero-Marzo 2000. [Traducción de Celso Sánchez Capdequí] Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. CIS, pp. 315-330.

²⁹ *Ibid.*, p. 316.

Benjamin siguió ampliando su perímetro y profundizando sus bases, tanto espacial como temporalmente. Al final, todo París fue incluido, desde las alturas de la Torre Eiffel hasta el mundo profundo de las catacumbas y de los metros, y su investigación cubrió más de un siglo de los detalles históricos más menudos de la ciudad³¹.

El orden espacial de Los Pasajes parte de su experiencia *trashumante* entre los años 1920 y 1930 por varias ciudades europeas: París, Berlín, Nápoles y Moscú; ciudades todas ellas fundamentales para la concepción de los *Passagen* (aunque la obra fue escrita a partir 1927 pero seguía inacabada en 1940, año de su muerte). Como se puede apreciar en la obra de Buck-Morss, éste hace una descripción de los cuatro puntos cardinales como a continuación se detalla:

Hacia el Oeste está París, origen de la sociedad burguesa en el sentido político-revolucionario; hacia el Este, Moscú marca el final en el mismo sentido. Al Sur, Nápoles ubica los orígenes mediterráneos, la infancia arropada en el mito, de la civilización occidental; Al Norte, Berlín representa la infancia, arropada míticamente, del propio autor³².

Según Buck-Morss: “El proyecto de Los Pasajes esta conceptualmente situado en el punto cero de estos dos ejes [...]”³³. Karl Schlögel en el capítulo *Passagen: Benjamins Weg zur Bibliothèque Nationale* describe París como una estructura triádica y apunta que:

Die Bindung an den Ort ist eine dreifache: der Ort der Inspiration (oder des Erwachens), der Ort der Erinnerung (die Spuren der untergegangenen Hauptstadt des 19. Jahrhunderts) und der Ort, an dem

³⁰ Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann, (eds.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, p. 11.

³¹ Buck-Morss, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. [Traducción de Nora Rabotnikof] Madrid: Antonio Machado, 2001, p. 20.

³² *Ibid.*, p. 43.

³³ *Ibid.*, p. 43.

die Arbeit der Vergegenwärtigung geleistet werden kann (Die Bestände der Bibliothèque Nationale)³⁴.

Al igual que Baudelaire, Benjamin no describe la ciudad de París, sino que la ciudad es el *Schauplatz, el escenario de la acción*, es decir representa el contexto idóneo para entender la *Geschichtsphilosophie* o el concepto menos teórico que propone Schlögel “[...] eine Zeit in Gedanken und Bildern gefaßt [...]”³⁵.

A partir de este punto, con esta primera aproximación a la estética del espacio urbano, el presente trabajo se centrará en primer lugar en el espacio literario de Roma, tan vinculado a la autora y tan representativo de su espacio creativo como premisa fundamental para seguir este estudio.

Como se verá, se ha analizado la obra de una selección de autores representativos de la cultura de expresión alemana para quienes el espacio urbano de Roma ha supuesto un asunto de relativa importancia en su obra literaria. Y ello con el fin de poner posteriormente en relación lo que el concepto de ciudad supuso para estos autores con la incidencia que dicho concepto ha tenido en la autora objeto de mi investigación, tal y como he apuntado en el apartado dedicado a explicar la metodología de trabajo utilizada.

Posteriormente se analizará el espacio literario de Viena, *cronotopo* fundamental en la vida personal y profesional de Ingeborg Bachmann. Si bien en el análisis de las topografías en su obra hacemos un recorrido por aquellos que con mayor profusión incidieron en su concepción del espacio en su obra literaria, tampoco se puede dejar de analizar como espacio literario la ciudad de Berlín en la literatura de expresión alemana, donde su importancia capital, no sólo como escenario literario urbano, sino también por la atracción que siempre ha ejercido la ciudad para los autores austriacos. A su vez, era la ciudad donde se publicaba y/o se estrenaba un alto número de obras literarias narrativas o dramáticas respectivamente.

³⁴ Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006, p. 129.

³⁵ *Ibid.*, p. 131.

PARTE II. CIUDADES RECURRENTE EN LA TOPOGRAFÍA LITERARIA EN LENGUA ALEMANA

4. EL ESPACIO LITERARIO DE ROMA

Zum Tiber und über die alte römische Brücke auf die Engelsburg zu. Das ehemalige Kaisergrab wird jetzt zuweilen angeleuchtet, der Renaissancebalkon ist eine kleine rötliche Herzkammer, hinauf zum Bronzeengel auf der Plattform tasten breite Strahlen, die Engel drunten auf der Brücke scheinen im Schatten ihre Flügel zu bewegen³⁶.

Engelsbrücke

Marie Luise Kaschnitz

Roma como espacio literario representa dentro del mundo germánico una fuente inagotable de producción poética que abarca desde finales del siglo XVI hasta nuestra actualidad. Si bien se puede considerar la Edad Media como época crucial donde las grandes peregrinaciones marcaron un hito en su afán por llegar a Roma, este hecho tuvo fundamentalmente un sentido religioso; sin embargo, no podemos obviar el sentido político, ya que había sido también sede de la coronación de los emperadores del Sacro Imperio romano-germánico. Tanto los cruzados como los peregrinos fueron los grandes protagonistas en esa época medieval. En el caso de los peregrinos no radicaba tanto su interés en el conocimiento de la ciudad desde una perspectiva cultural, ya que en ningún momento sintieron atracción por el mundo antiguo, pues su única meta era dirigirse a la “ciudad santa” con el fin de cumplir sus promesas. Por otro lado, el interés de los humanistas era el afán de partir de los textos clásicos y encontrar en Roma, según las narraciones de los antiguos, una fuente inagotable de conocimiento que transmitían a partir de sus traducciones. Para los

³⁶ Kaschnitz, Marie Luise: *Engelsbrücke. Römische Betrachtungen*. Düsseldorf: Claasen, 1988, p. 10.

“Kavalier” en el siglo XVII, época del “Grand Tour”, llegar a Roma suponía, además de la extraordinaria importancia en adquirir nuevos conocimientos en una nueva lengua y una nueva cultura, un verdadero afán por beber de las fuentes antiguas, y adquirir también otros conocimientos afines a su forma y condición de vida, ya que la gran mayoría de viajeros provenían de la nobleza. Su interés residía en el placer de recorrer el país meridional en busca de experiencias que abarcaban desde el conocimiento de la vida social, pasando por los acontecimientos deportivos, hasta las cuestiones menos significativas de la vida cotidiana. En cualquier caso, era un deleite para su espíritu. Roma siguió siendo durante el siglo XVIII una de las ciudades más fascinantes para estos viajeros que recorrían Italia de norte a sur, sin embargo, entre los románticos alemanes se denota una clara regresión de sus exponentes como se indicará en el apartado 4.3.

En la segunda mitad del siglo XVIII y desde el punto de vista estético se ha relacionado tradicionalmente Roma con Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) como máximo exponente de una fuente inagotable de conocimiento sobre la Antigüedad. Precisamente durante su estancia en Roma desde 1755 fue recogiendo material para su obra *Geschichte der Kunst des Altertums*, publicada en 1768, que no sólo constituyó un legado fundamental para los viajeros del siglo XVIII en la medida que aportó un nuevo modo de entender el estudio de la Antigüedad, sino que también ha pasado a la posteridad como uno de los mejores tratados de la historia del arte.

Asimismo, como se indicará en el siguiente apartado, Winckelmann contribuyó considerablemente a cambiar la visión estética de muchos autores alemanes que viajaban al sur con el afán de encontrar la ansiada arcadia.

Con el cambio de siglo no sólo cambió la estética de los viajeros, sino que Roma se convirtió en testimonio de grandes cambios políticos como fue la llegada de Napoleón al poder, lo que convirtió a Roma en la segunda capital del imperio napoleónico.

A través de los siglos, Roma ha sido escenario de innumerables e insondables textos en los que se llega a conclusiones tan lapidarias como

“[...] daß Rom nicht nur aus Steinen, sondern auch aus Worten erbaut ist”³⁷. A partir de esta constatación es preciso limitarse a un espacio y a un tiempo determinados, ya que la dificultad para ofrecer un recorrido literario por la producción de literatura en lengua alemana por la ciudad de Roma sería un motivo más que suficiente para completar varios volúmenes y, a su vez, sería necesario adentrarse en otras disciplinas científicas como la arquitectura, el urbanismo, el paisajismo, la historia, el arte y la filosofía. Por este motivo, se han elegido los textos más característicos sobre Roma de autores como Goethe, Winckelmann, Herder, Moritz, von Heyse, Tieck, Hoffmann, Burckhardt, Meyer, Rilke, Mann, Koepfen, Delius y Brinkmann, a fin de contextualizar la obra literaria de Ingeborg Bachmann.

4.1. Johann Wolfgang Goethe “auf die Villa Pamfili, wo sehr schöne Gartenpartien sind”³⁸

En su prolífica obra, Goethe (1749-1832) acercó sus pasos a Roma con el deseo de evadirse de una realidad que no le satisfacía, siguiendo las huellas de Johann Joachim Winckelmann, el cual había encontrado en dicha ciudad italiana a partir de 1755 la plenitud y el equilibrio entre el arte y el *Dasein*³⁹, en cuya existencia, aunque prematuramente truncada por su asesinato en Trieste en 1768, Winckelmann implantó las bases estéticas del Racionalismo y creó escuela en el estudio de la estética de la Antigüedad clásica, formulando de la siguiente manera en Dresde su concepción artística: “Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...], sonderlich der Griechen”⁴⁰. En la obra goetheana se confirmará una vez más la admiración de Goethe por Winckelmann. En sus ensayos, Goethe corrobora de nuevo el poder seductor de Roma llevado posiblemente por el afán de

³⁷ Holzberg, Niklas: «Ihres Aeneas´Stadt wählte sich Venus als Sitz». Rom aus der Sicht seiner Dichter» en Mahler, Andreas: *Stadt-Bilder Allegorie Mimesis Imagination*. Heidelberg: Winter, 1999, pp. 57-66, aquí p. 60.

³⁸ Goethe: *Italienische Reise*. Jubiläumsausgabe 2007. München: Beck 1981, p. 146.

³⁹ Mahr, Johannes: *Rom - Paris - die Gelobte Stadt. Texte aus fünf Jahrhunderten*. Stuttgart: Reclam, 1996, p. 133.

⁴⁰ Johann Joachim Winckelmann citado según Mahr, Johannes, *ibid.*, p. 133.

recrear el pasado en todas sus dimensiones, tal como se desprende de la siguiente afirmación que Goethe hace sobre el admirado Winckelmann:

Er sieht seine Wünsche erfüllt, sein Glück begründet, seine Hoffnungen überbefriedigt. Verkörpert stehen seine Ideen um ihn her: mit Staunen wandert er durch die Reste eines Riesenzeitalters; das Herrlichste, was die Kunst hervorgebracht hat, steht unter freiem Himmel [...]⁴¹.

Goethe siguió las huellas de la Antigüedad durante su estancia en Roma de 1786 a 1788. Concretamente en su obra *Italienische Reise*, tal como se ha dicho en el capítulo 3, centra su interés mucho más en los vestigios de la Antigüedad clásica que en el pasado cristiano de las catacumbas. El afán de Goethe era aprehender las fuentes clásicas y disfrutar del placer de recorrer la ciudad italiana. El entusiasmo por la Antigüedad que se vive en Roma en el siglo XVIII no es comparable con ninguna otra ciudad europea. Mientras que París fue para el siglo XVIII la ciudad de la Ilustración y centro político de Francia y que paulatinamente se iba preparando para llegar a ser en el siglo XIX la capital europea por excelencia, Roma era, en definitiva, la ciudad anhelada y con la que se identificaban gran parte de los escritores. En Goethe se percibe una identificación inmediata con el espacio urbano romano; sin embargo, es importante recordar que su interés por la ciudad meridional venía ya desde su infancia, desde sus recuerdos familiares en que su padre, Johann Caspar Goethe (1710-1782), había visitado Italia, con gran entusiasmo, en 1740⁴².

Goethe publicó, inmediatamente después de su regreso a Alemania, *Das Römische Karneval*, relato que recoge un legado cultural de la época romana y aunque en realidad Goethe no disfrutó de este acontecimiento, sí que le impresionó, tal y como analiza Peter Boerner con su apreciación: “Das Römische Carneval [...] gilt weithin als Paradigma für sein Einfühlen in das

⁴¹ Stenzel, Gerhard (ed.): *Goethes Werke*. In zwei Bänden. Band I. Salzburg: Das Bergland-Buch, 1951, p. 948.

⁴² Véanse al respecto los ilustrativos artículos de María Luisa Esteve «Goethe en Italia» y de Manuel Montesinos «La literatura de viajes en Goethe: *Viaje a Italia*» incluidos en Acosta Luis A.; Esteve, María Luisa; Hernández, Isabel y Raders, Margit (eds.): *Encuentros con Goethe*. Madrid: Trotta, 2001, pp. 65-81 y 83-105 respectivamente.

Dasein der Südländer, ein Dasein, das so viel unbekümmerter war als er es von den Menschen seiner Heimat kannte”⁴³.

Muy significativa es la descripción de la ciudad en los días del carnaval romano, que transporta al lector a elementos topográficos atemporales, una descripción exhaustiva que parte de su observación directa:

Das Römische Karneval versammelt sich in dem Korso. [...] Die Straße geht von der Piazza del Popolo schnurgerade bis an den venezianischen Palast. Sie ist ungefähr viertehalbtausend Schritte lang und von hohen, meistens prächtigen Gebäuden eingefaßt⁴⁴.

En la obra *Italienische Reise* se encuentra una segunda aproximación al espacio literario italiano en la medida en que Goethe elabora escritos de varias ciudades italianas y muy en concreto de Roma, y donde recrea una simbiosis entre la Antigüedad y la existencia pura del carácter romano. A lo largo de *Italienische Reise* describe su experiencia en sus dos estancias en Roma; la primera de octubre de 1786 a febrero de 1787, y la segunda a su vuelta de Nápoles, desde junio de 1787 a abril de 1788. Aunque esta obra fue redactada entre 1816 y 1818, treinta años después de su estancia en Roma, Goethe relata su experiencia en la ciudad desde el primer día de su llegada, el 1 de noviembre de 1786: “Ja, ich bin endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!”⁴⁵. Aunque el motivo de su viaje no es un escape a su existencia, caracterizada por una serie de vaivenes tanto de carácter personal como económico, sí estuvo condicionado por las arcas de Weimar⁴⁶.

La primera estancia de Goethe en Roma supone el *re-nacimiento* en el espíritu de la Antigüedad como muy acertadamente señala Mahr: “Die Begegnung mit Rom beschreibt er mit dem aus der pietistischen

⁴³ Boerner, Peter: «Rom, Paris und London aus der Ferne gesehen: Beobachtungen über den Interessen-und Erfahrungshorizont nicht-reisender Reisender, dargestellt am Beispiel Goethes» en Wiedemann, Conrad (ed.): *Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*. Stuttgart: Metzler, 1988, p. 84.

⁴⁴ Goethe: *Italienische Reise*, *op. cit.*, p. 485.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁶ Es preciso mencionar aquí no sólo el hecho de depender económicamente de Weimar, sino también la razón de su satisfacción: “Seine Reise wird aus der Weimarer Staatskasse

Glaubenserfahrung stammenden Begriff der «Wiedergeburt»⁴⁷. Describe su experiencia en la ciudad siguiendo los pasos de Dante, Rabelais y Montaigne. Al igual que ellos, Goethe se hospeda en el *Albergo dell'Orso*, lugar donde también tuvo su primer encuentro con el pintor Wilhelm Tischbein (1751-1829). Juntos observaron la ciudad romana pero desde perspectivas bien distintas. Cronológicamente esta obra describe un recorrido por Roma partiendo de la contemplación de la ciudad a través del arte. En ningún momento pretendió Goethe escribir un diario, si bien *Italienische Reise* es el resultado más inmediato de una sucesión de anotaciones y cartas dirigidas fundamentalmente a la señora von Stein, a Herder, al duque Carlos Augusto y a sus amigos de Weimar. Como muestra se puede apreciar lo dicho en la carta escrita desde Roma el 7 de noviembre:

Nun bin ich sieben Tage hier, und nach und nach tritt in meiner Seele der allgemeine Begriff dieser Stadt hervor. Wir gehn fleißig hin und wider, ich mache mir die Plane des alten und neuen Roms bekannt, betrachte die Ruinen, die Gebäude, besuche ein und die andere Villa, die größten Merkwürdigkeiten werden ganz langsam behandelt, ich tue nur die Augen auf und seh´ und geh´ und komme wieder, denn man kann sich nur in Rom auf Rom vorbereiten⁴⁸.

En realidad, esta obra se presenta como un recorrido exquisito que ha servido de base a grandes viajeros y estudiosos del arte porque constituye un retrato conciso de la Roma del siglo XVIII basado en su concepción de la ciudad.

Su impresión de su segunda estancia en Roma quedó consagrada también en las *Römische Elegien* publicadas al poco tiempo de su vuelta a Weimar (1790). El manuscrito denominado *Erotica romana* hace hincapié en su experiencia romana, donde utiliza el *Trivium* de la tradición de la poesía amorosa de Horacio, Tibulo, Catulo y Ovidio, y constituye un recorrido por el mundo de los sentidos según la poesía amorosa de Ovidio. La imitación

bezahlt. Er versteht sie als eine Art von Investition und will das Glück, das er findet, freigebig austeilen”, en: Mahr, Johannes, *op.cit.*, p. 162.

⁴⁷ Mahr, Johannes, *ibíd.*, p.162.

ovidiana es característica en su séptima elegía. Una vez más Goethe reafirma su pasión por la ciudad de Roma con una mezcla de sentimientos de felicidad plena y de nostalgia:

O wie fühl ich in Rom so froh! Gedenk ich der Zeiten,/und über mein ich
der Zeiten, des unbefriedigten Geistes/Düstre Wegezu spähn, still in
Betrachtung versank./Irrte die Schöne? Vergib! Laß mir des Irrtums
Gewinn!/Cestius Denkmal vorbei, leise zum Orcus hinab⁴⁹.

Las *römische Elegien* son el complemento lírico de su estancia en Roma con el afán de recrear su recuerdo de la ciudad. “El espíritu insatisfecho” acuñado en su elegía se convirtió en el triunfo de las sensaciones, y junto con *Italienische Reise* se aprecia en él una de las más bellas descripciones de Roma. La estancia de Goethe en Italia causaría en él un fuerte impacto emocional, que se constata también en *Mignonslied*, que como señala Luchsinger, representa el “Urtext deutscher Italiensucht”⁵⁰. Este concepto mencionado por Luchsinger se refiere a la nostalgia que provocó el país meridional en los escritores del siglo XVIII. El motivo que define la *Sehnsucht* de los escritores del siglo XVIII ya venía de un siglo antes, todos los escritores del “Grand Tour” hacían que Italia se convirtiera en el país obligado de peregrinación de la intelectualidad europea. Como se acaba de indicar, la nostalgia meridional se mezcla con el “tú” poético al comienzo del tercer libro del *Wilhelm Meisters Lehrjahre*:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht -
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin

⁴⁸ Goethe, *op.cit.*, p. 130.

⁴⁹ Goethe, Johann W.: *Elegías Romanas*. [Traducción de Salvador Mas Torres] Madrid: Machado, 2005.

⁵⁰ Luchsinger, Martin: *Mythos Italien. Denkbilder des fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Böhlau: Köln, Weimar, Wien, 1996, p. 34.

Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!⁵¹.

4.2. Johann Gottfried Herder, Karl Philipp Moritz, y Paul von Heyse “[...] die Gesetze mancher Städte sind Muster bürgerlicher Weisheit”⁵²

Johann Gottfried Herder (1744-1803), que también viajó a Roma imbuido por la misma razón que Goethe, es decir, alejarse del mundo cerrado de Weimar, no coincidió con sus coetáneos ni en lo bucólico ni en lo nostálgico de Roma. Así lo describe en una carta dirigida a Carolina Herder el 13 de diciembre de 1788:

Rom erschlafft die Geister, wie man selbst an dem meisten hiesigen Künstlern siehet; vielmehr einen bloßen Gelehrten; es ist ein Grabmal des Altertums, in welchem man sich gar zu bald an ruhige Träume u. an den lieben Müßiggang gewöhnet⁵³.

Pocos autores contemporáneos de Herder compartieron su mismo ideario. Mientras que Goethe y Heinse (1746-1803)⁵⁴ se relacionaban con los círculos artísticos de Roma afines a la grandeza y a la infinitud del arte, Herder veía en Roma un lugar idóneo para adentrarse en la espiritualidad romana. No en vano le llamaban el “Bischof von Weimar” o de “Thüringen”⁵⁵. Además, Herder se vio decepcionado por no poder acceder directamente a los estantes de la biblioteca del Vaticano, criticando duramente la organización de la curia romana. Tampoco se sintió partícipe

⁵¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Werke, Dritter Band. Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Frankfurt am Main: Insel, 1982, p. 171.

⁵² Herder, Johann Gottfried: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Mit einem Vorwort von Gerhart Schmidt. Darmstadt: Metzler, 1966, p. 548.

⁵³ Johann Gottfried Herder citado según Johannes, Mahr, *op.cit.*, p. 167.

⁵⁴ De su estancia en Italia (1780-1783) Johann Jacob Wilhelm Heinse crea su obra más relevante *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1785) cuya primera edición fue publicada en 1787 por la editorial Meyerschen Buchhandlung.

⁵⁵ Grimm, Gunter E.: «Die schönste Philosophie. Johann Gottfried Herders Kunstwahrnehmung im Lichte seines Romaufenthalts» en: Wiedermann, Conrad (ed.), *op.cit.*, pp. 231-246, aquí p. 233.

del “geistige Wiedergeburt” propio de Goethe, más bien detestó la forma de vida romana calificándola “als Mausoleum, als Grabe, als totes Meer”⁵⁶.

Sin embargo, Herder estaba más interesado en la escultura que en la pintura puesto que consideraba a aquélla la representación verdadera de la realidad. Y como fruto de sus observaciones escribe al duque Carlos Augusto: “Unter den Skulpturen bekomme die Seele Formen der Wahrheit und Schönheit, des Anstandes und der Bildung allgemeiner Begriffe, die sie vorher nicht gehabt habe und sonst nirgends in der Welt erlangen könne”⁵⁷. De esta observación de Herder se desprende una exacta definición entre arte y humanidad, lo que el llamará en un carta⁵⁸ dirigida a su esposa *Die schönste Philosophie*, filosofía fundamentada en su experiencia romana basada en la observación de las esculturas y las obras de arte, creando así una perfecta comunión entre arte y humanidad.

Otro de los intelectuales alemanes contemporáneo de Herder fue Karl Philipp Moritz (1756-1793) que se adentra en el paisaje romano dejando atrás Berlín, para conocer y observar Roma desde una perspectiva muy diferente a Herder. Vivió en la misma época que Goethe en Roma y en consecuencia estuvo influido por el pensamiento goetheano, en la medida en que ambos bebieron de las mismas fuentes artísticas y además se influyeron mutuamente en la creación artística. Goethe llega incluso a afirmar de Moritz que tenía que agradecerle su “Sinnes-und Lebensänderung”⁵⁹. Además Moritz fue también su acompañante en Roma y más tarde en Weimar. Así lo relata Moritz en un pasaje epistolar:

Jetzt sehe ich aber täglich mehr ein, und lerne durch den Umgang mit dem Herrn v. Goethe, daß die Dankkraft notwendig eben so stark außer sich, als in sich wirken muß, wenn sie nicht auf metaphysische

⁵⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 234.

⁵⁸ Dada la dificultad de elaborar una imagen objetiva de la estancia en Roma de Herder, hay que tener en cuenta que el epistolario dirigido a su familia, su esposa e hijos, la correspondencia con Goethe, las cartas oficiales al duque Carlos Augusto y a la Corte de Weimar y, por último, las cartas a su amigo más cercano Karl Ludwig von Knebel, también amigo de Goethe, son el retrato más objetivo de su estancia en Roma entre 1788-1789.

⁵⁹ Requadt, Paul: *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung. Von Goethe bis Benn.* Bern: A. Francke, 1962, p. 77.

Spitzfindigkeiten geraten und die gehörige Elastizität und Leben behalten soll⁶⁰.

Esta nostalgia meridional a la que hemos hecho alusión en el capítulo anterior se acentuará considerablemente incluso un siglo posterior a Goethe. Tal es el caso de Paul Johann Ludwig von Heyse (1830-1914), que escribe en 1878 una “carta-poema” a su amigo Wilhelm Hemsén imitando la forma de las *römische Elegien* y mostrando una vez más la imagen de la Italia idílica, y así es como von Heyse dirige la mirada al poder seductor de los jardines meridionales y a Goethe:

Alles ist längst verwandelt vom neuernden Geiste der Enkel;
Nur nach Süden der Blick schweift über den Garten am Hause,
Über die Nachbargärtchen, getrennt durch schwärzliche Mauern,
Zwar auch sie nicht mehr 'mit einfach edeler Baukunst,
Gartensälen, Balkonen, Terrassen und offenen Logen'
Frei und lustig geschmückt; ein unansehnlich Gewinkel
Strebt vielfältig empor und dient allein dem Bedürfnis.
Doch wie damals noch erfreun Zitronen und reife
Goldorangen den Blick, 'ein grünendes, blühendes Eden',
Und zwei Brunnlein sprühn in reinliche Becken die Welle,
Die es erfrischt [...] ⁶¹.

4.3. Ludwig Tieck y E.T.A Hoffmann “So sind wir denn endlich aus den Toren der Stadt”⁶²

La presencia de autores alemanes en Roma a lo largo de los siglos es continua, pero paradójicamente, como se ha mencionado en el capítulo 3, se hace patente en la época del Romanticismo una clara regresión de las estancias en Roma de autores románticos alemanes, una realidad que se manifiesta en Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Ernst Theodor

⁶⁰ Karl Philipp Moritz citado según Requadt, Paul, *ibid.*, p. 77.

⁶¹ Paul Heyse citado según Miller, Norbert, «2. Tag: ROM Einleitende Bemerkungen» en: Wiedemann, Conrad (ed.), *op. cit.*, pp. 197-202, aquí p. 197.

Amadeus Hoffmann (1776-1822) y Joseph von Eichendorff (1788-1857), quienes nunca estuvieron en Roma ni en ninguna ciudad italiana a excepción de Achim von Arnim (1781-1831) que llegó sólo al norte de Italia en 1802, y de Ludwig Tieck (1773-1853) que es el máximo exponente de la época y llega a Roma en 1805. En su obra *William Lovell*, empezada en 1793 y publicada en 1795/96 y basada en el tema de las ruinas romanas, subraya el tópico tradicional que representa a esta ciudad: “[...] die Ruinen regen zu Meditationen über die Vergänglichkeit der einstigen Größe an; die Erinnerung an die berühmten Römer, die einst dieselben Straßen durchschritten haben, weckt den Drang nach eigenen Taten”⁶³.

Así es como el poeta romántico muestra la esencia de Roma en su obra *William Lovell* en la que su héroe se debate en experiencias relacionadas con el “conocimiento humano, la pasión y las situaciones extrañas” [...]”⁶⁴.

Ich durchschweife oft in meinen abenteuerlichen Stimmungen die Stadt, und labe mich in der magischen Nacht an den wunderbaren und rätselhaften Bildern der äußern Gegenstände. Oft schwebt die Welt mit ihren Menschen und Zufälligkeiten wie ein bestandloses Schattenspiel vor meinen Augen. [...] Die Straßen kommen mir dann nur vor, wie Reihen von nachgemachten Häusern mit ihren närrischen Bewohnern, die Menschen vorstellen; und der Mondschein, der sich mit seinem wehmütigen Schimmer über die Gassen ausstreckt, ist wie ein Licht, das für andere Gegenstände glänzt, und durch einen Zufall auch in diese elende lächerliche Welt hineinfällt.

Dann schweif ich im wundervollsten Genuß der Phantasie auf den freien Plätzen und zwischen den Ruinen umher, und ergötze mich an den Gestalten, die vorübergehn und mein Gefühl nicht kennen, und von mir nichts wissen⁶⁵.

⁶² Tieck, Ludwig: *Frühe Erzählungen und Romane*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p.701.

⁶³ Neumann, Michael: «Die Hauptstadt des 'alten romantischen Landes' Rom in den Romanen und Erzählungen der deutschen Romantik» en: Wiedemann, Conrad (ed.), *op. cit.*, p. 274.

⁶⁴ Cfr. Tieck, Ludwig, *op.cit.*, p. 1022.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 402-403. „Das Bild der Stadt formt sich deutlicher aus der Labyrinthvorstellung heraus: Das Künstliche und Verwirrende der Straßen und Häuser, Irrwege zwischen Ruinen und unter Bogen hindurch, das Überraschende von Treppen, Kuppeln und Brunnen

Si en la obra *William Lovell* las ruinas de la Antigüedad son el tópico fundamental, en *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), otra de las obras de Tieck, Roma representa el espacio de peregrinación de su protagonista, donde Tieck pone de manifiesto una dicotomía entre dos ciudades italianas, Florencia y Roma: “In Italien kehrt die Polarität zwischen Gräfin und Eremit als räumliche Konstellation Florenz – Rom wieder. Florenz ist die Stadt der sinnlichen Liebe und der das Irdische feiernden Kunst”⁶⁶.

El viaje iniciático de *Franz* comienza en Nürnberg, así es como el protagonista percibe la ciudad: “[...] da glänzten die goldenen Knöpfe auf den Türmen des heiligen Sebald und Laurentius, und rötlich färbte sich der Duft, der ihnen aus den Kornfeldern entgegenstieg”⁶⁷.

Después de peregrinar por Europa (Leyden, Rotterdam, Antwerpen, Straßburg), la meta del viaje es Italia donde el héroe debatirá su ideario romántico en la cuna de la cultura occidental. Esta obra fue aclamada por Friedrich von Schlegel (1772-1829) de la siguiente manera: “ein göttliches Buch... der erste Roman seit Cervantes, der romantisch ist und darin weit über Meister”⁶⁸.

Para Tieck, Italia es un país de contrastes y para su héroe *Franz Sternbald* es el alimento para la imaginación, formando así una sucesión de dicotomías aunadas por un punto en común constituido por la inmutabilidad de la obra de arte. Así es la esencia del arte meridional percibida por el héroe del poeta romántico:

Muntere Trompeten ertönten zu den Gesundheiten, und Flöten mit Waldhörnern gemischt klangen, wenn sie schwiegen, vom entfernten Ende des Gartens. Die Schönen wurden erheitert, sie legten nun auch den Schleier ab, sie lösten die Locken aus ihren Fesseln, der Busen war bloß. Franz sagte: «Nur ein Künstler kann die Welt und ihre Freuden auf die wahre und edelste Art genießen, er hat das große Geheimnis

erschreckt durch die Schatten und entrückt durch das Mondlicht“. Cfr. *Ibid.*, pp. 1025-1026.

⁶⁶ Neumann, Michael, *op. cit.*, p. 279.

⁶⁷ Tieck, Ludwig, *op.cit.*, p.701.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1004.

erfunden, alles in Gold zu verwandeln. In Italien ist es, wo die Wollust die Vögel zum Singen antreibt, wo jeder kühle Baumschatten Liebe duftet, wo es dem Bache in den Mund gelegt ist, von Wonne zu rieseln und zu scherzen. In der Fremde, im Norden ist die Freude selbst eine Klage, man wagt dort nicht, den vorüberschwebenden Engel bei seinem großen goldenen Flügel herunterzuziehen»⁶⁹.

Wackenroder y Tieck crearon la obra *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), un manifiesto estético que influiría considerablemente en E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Además de esta obra, influyeron en él novelas góticas, con ejemplos como *The Castle of Otranto, a Story* (1765) de Horace Walpole (1717-1797) cuya obra fue traducida al alemán en 1768; y la novela *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis (1768- 1847); y, además, la novela *Der Genius. Aus dem Papieren des Marquis C von G* (1791-95) de Carl Friedrich August Grosse (1768-1847). Todas estas obras iniciaron el camino de la posterior obra de E.T.A. Hoffmann de temática romana: *Die Elixiere dels Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners*. No solamente tendrá un influencia significativa el subtítulo de la obra de Grosse en la de Hoffmann, sino también otros motivos que constituyen la trama, como señala Detlef Kremer: “Hierzu zählt vor allem die immer auch mit magisch-esoterischen Motiven spielende Kombination aus Familiengenealogie und Fatalität, über die das narrative Gerüst aufgebaut ist”⁷⁰.

En consonancia con la segunda obra citada de tema italiano de Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, también en *Die Elixiere des Teufels* (1816)⁷¹ de E.T.A. Hoffmann, el marco escénico se desarrolla en Roma y en ella sus figuras se debaten entre el paraíso y el infierno. En esta obra la ciudad de Roma se representa en dos ciclos temporales diferentes, por una parte el siglo XVIII es la contemporaneidad del fraile capuchino *Medardus*, su

⁶⁹ *Ibid.*, p. 972

⁷⁰ Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, p. 145.

⁷¹ “La primera edición, que consta de dos partes, apareció en Berlín: la parte primera, el 19 de septiembre de 1815, y la segunda, el 14 de mayo de 1816”. Cfr. Olañeta, José J. de (ed.): *Los elixires del diablo. (Papeles póstumos del hermano Medardo, un capuchino)*. [Prólogo y traducción de Carmen Bravo-Villasante]. Palma de Mallorca: El Barquero, 2005, p. 10.

protagonista, y por otra parte es la época del pintor *Francesco*, uno de los personajes que desarrolla su obra pictórica en la época del Renacimiento italiano. En la Roma de *Medardus* se reflejan las características propias del Romanticismo a través de *Leonard* –prior del monasterio de los capuchinos– que simboliza el ideal de la cristiandad contemporánea en la que predomina una vuelta a lo espiritual, un reconocimiento de lo terrenal y un claro rechazo a la superstición. El protagonista observa desde la distancia una unión armónica entre la Antigüedad y el Cristianismo creando una conexión fluida entre lo antiguo y lo nuevo:

Aus der Ferne gibt Rom mit seiner Durchdringung von Antike und Christentum also das Vorbild für eine harmonische Verbindung von Diesseits und Jenseits, in der zwar dem Himmel der höhere, der maßgebende Rang zukommt. Die Erde aber ihren Wert behält⁷².

Según la trama de la novela, la razón de la reclusión de *Medardus* en los capuchinos proviene de un sentido de culpabilidad que ya procede de sus antepasados, acontece a la muerte de Leonardo da Vinci y el origen de esta maldición ya se había gestado en Roma desde hacía más de dos siglos y medio. Wackenroder⁷³ define a Leonardo da Vinci como maestro cristiano de un “frommen, einfachen Stills”⁷⁴. Para Wackenroder como para otros escritores románticos la vida y el arte van enlazados de forma indisoluble.

E.T.A. Hoffmann es un claro exponente de la literatura fantástica. Los componentes mágicoesotéricos y “el porte de una tragedia tenebrosa”⁷⁵ conforman esta obra y a pesar de que Jörn Steigerwald ha afirmado que éste género es difícil de insertarlo dentro de la literatura de ciudad: “[...] Fantastische Literatur ist keineswegs als Stadtliteratur zu verstehen und

⁷² Neumann, Michael, *op. cit.*, p. 281.

⁷³ Wilhelm von Wackenroder es uno de los máximos exponentes del Prerromanticismo alemán; a pesar de que nunca estuvo en Italia, fue un estudioso del Renacimiento italiano, que aboga por una simbiosis entre arte y religión cristiana. Esta fusión la encuentra en la música y en la pintura del Renacimiento italiano.

⁷⁴ Neumann, Michael: «Die Hauptstadt des 'alten romantischen Landes' Rom in den Romanen und Erzählungen der deutschen Romantik» en: Wiedemann, Conrad (ed.), *op.cit.*, p. 274.

⁷⁵ Hoffmann, E.T.A.: *Los elixires del diablo. (Papeles póstumos del hermano Medardo, un capuchino)*, *op. cit.*, p. 10.

kann folglich auch nicht als Beschreibung einer Stadt gelesen werden”⁷⁶, sí se puede observar el entorno de Roma como uno de los espacios que conforman la escisión de la personalidad del protagonista:

Es war so weit gekommen, daß überall, wo ich mich in den Straßen von Rom blicken ließ, einzelne aus dem Volk stillstanden und in gebeugter, demütiger Stellung um meinen Segen baten. Mocht' es sein, daß meine strengen Bußübungen, die ich fortsetzte, schon Aufsehen erregten, aber gewiß war es, daß meine fremdartige, wunderliche Erscheinung den lebhaften, fantastischen Römern bald zu einer Legende werden mußte und daß sie mich vielleicht, ohne daß ich es ahnte, zu dem Helden irgendeines frommen Märchens erhoben hatten”⁷⁷.

4.4. Jacob Burckhardt “Der Genuß Roms ist ein beständiges Errathen und Combiniren”⁷⁸

En la segunda mitad del siglo XIX existieron grandes controversias entre Estado e Iglesia en Roma. Debido a la guerra franco-prusiana de 1870/71 se abre la posibilidad de que las tropas de Victor Emanuel de Saboya consigan entrar en Roma y la nombren capital. Antes de esta tumultuosa época, Jacob Burckhardt (1818-1897) considera Roma como una ciudad de fuertes contrastes. Como historiador tenía un gran interés por Italia, hecho que hace que, además de realizar repetidos viajes por todo el país, llegara por primera vez a Roma en 1846 y repitiera la experiencia entre 1847/48 cuando la ciudad es sacudida por las olas revolucionarias de la época. Además de Burckhardt, otro gran historiador del arte Carl Justi (1832-1912), así como el historiador Ferdinand Gregorovius (1821-1891), fueron partícipes de los cambios políticos que como consecuencia dieron lugar a la unidad de Italia (1861) y a la caída del papado, por lo que de *Roma*

⁷⁶ Steigerwald, Jörn: *Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Zur Begründung der literarischen Fantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, p. 54.

⁷⁷ Hoffmann, E.T.A.: *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners*. Köln: Köneman, 1994, p. 296.

⁷⁸ Burckhardt, Jacob: *Briefe. Dritter Band. Erster Aufenthalt in Rom, Arbeiten in Berlin im Auftrage Kuglers Zweiter Aufenthalt in Rom, Extraordinariat in Basel. Das Italienjahr des*

aeterna pasó a dominarse *Roma capitale*⁷⁹. El motivo de la estancia de Justi en Roma en 1867 en calidad de historiador de la cultura y el arte, fue la recopilación de datos para elaborar una bibliografía sobre Winckelmann, pero como él mismo afirma, le pareció mucho más interesante tener la experiencia directa de los cambios políticos, y de una de sus cartas se extrae la siguiente constatación: “[...] weniger mit den großen Tagen des heidnischen wie des christlichen Rom zu beschäftigen, als mit den traurigen und sterilen Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts”⁸⁰.

La sensación de libertad que sintió Justi en Roma y el temor de perderla por el regreso a la universidad prusiana de Marburg después de una estancia de dos años dedicándose a los estudios sobre Winckelmann, se constata en una carta escrita desde Roma en 1869: “Manchmal erschien mir der Abschied wie ein Abschied vom Leben, oder wie eine Rückkehr in ein altes Gefängniß. Wie wird mir das Aufgeben dieser Freiheit in jeder Hinsicht schwer werden”⁸¹.

Jacob Burckhardt, a raíz de sus ya mencionados viajes a Roma, el último en 1883, publica las obras de tema italiano *Cicerone* (1855) y *Die Cultur der Renaissance* (1860), que fueron, en realidad exclusivamente recopilaciones como historiador de la cultura. Sin embargo, Requadt advierte de la impronta poética de Burckhardt y califica estas obras de la siguiente forma: “[...]wirken darum mit so freier Eindringlichkeit, weil ihrer Entstehung persönliche Entscheidungen vorausgingen und die dichterische Phantasie an ihnen Anteil hat”⁸².

De esta afirmación se deduce la importancia de Burckhardt, no solamente en relatar la historia de la cultura a lo largo de más de tres décadas aunando la importancia de la cultura y el conflicto en Roma entre Iglesia y Estado, sino también en su lenguaje poético. A pesar de su

«Cicerone», *Professur am Polytechnikum in Zürich April 1846 bis März 1858*. Basel: Benno Schwabe & Co, 1955, p. 15.

⁷⁹ Carl Justi citado según Beyer, Andreas: «Leben in Gegenwart des Vergangenen Carl Justi, Jacob Burckhardt und Ferdinand Gregorovius in Rom vor dem Hintergrund der italienischen Einigung» en: Wiedermann, Conrad, (ed.), *op. cit.*, p. 289.

⁸⁰*Ibid.*, p. 290.

⁸¹ Carl Justi citado según Osterkamp, Ernst: «Winckelmann in Rom Aspekte adressatenbezogener Selbstdarstellung» en: Wiedermann, Conrad (ed.), *op. cit.*, pp. 204-205.

⁸² Requadt, Paul, *op. cit.*, p. 132.

concepción apolítica del mundo, Burckhardt siguió con interés los acontecimientos de 1846 en los últimos días de pontificado de Gregorio XVI y el cónclave después de su muerte, que llevaría al cardenal Mastai-Ferreti al trono papal bajo el nombre de Pío IX. La magnificencia del poder papal y lo cotidiano y lo trascendental de la vida romana por una parte, y la miseria y la mendicidad por otra, es relatado en sus cartas y en un amplio artículo en el *Kölnische Zeitung*.

4.5. Conrad Ferdinand Meyer “Der Brunnen rauscht im Abendlicht, Der Brunnen auf dem Capitol”⁸³

Si bien Burckhardt rompe con la creación poética en 1847 a fin de poder dedicarse de pleno a la mencionada obra renacentista, el autor constató lo siguiente: “Es ist auch ganz gut, wenn ich nicht mehr dichte, ich arbeite um so viel besser”⁸⁴. Sin embargo, una década más tarde su coetáneo Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898), concretamente en 1858 a raíz de su visita a Roma, escribe durante tres largas décadas hasta llegar a los *Michelangelo-Gedichten* y *Die Versuchung des Pescara*. Mientras Burckhardt escribe bajo la influencia de Goethe y Eichendorff, a Meyer por su concepción simbólica, se le considera el verdadero precursor de Rilke⁸⁵.

Por el hecho de ser tanto Burckhardt como Meyer autores suizos, ambos observaban los cambios en Europa desde una postura neutral, implicándose en la cultura pero desde perspectivas bien diferentes. Meyer, afín desde el principio a la poética denominada de “Hutten”, manifiesta según sus propias palabras, que se trata de “[...] eine Lebens epoche, aesthetischer Beschaulichkeit, mannigfaltigster, vielsprachiger Lektüre, verschiedener Interessen, ohne die Glut einer erwärmenden Parteinahme des Herzens”⁸⁶. Estas declaraciones evidencian un cambio de postura, en parte debido a la guerra de 1870/71 por la que Meyer se siente desposeído de su “Traumleben” y se dedica de nuevo a su “Huttendichtung”. El tema italiano

⁸³ Meyer, Conrad Ferdinand: *Sämtliche Werke. Gedichte. Apparat zu den Abteilungen III und IV*. Bern: Benteli, 1997, p. 259.

⁸⁴ Requadt, Paul, *op. cit.*, p. 131.

⁸⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 131.

en su poesía también se verá condicionado por los acontecimientos históricos. Por primera vez Meyer visita Italia en 1858. Allí se encuentra con el barón Bettino Ricasoli, al que Meyer había conocido de emigrante en Zúrich que llegaría a ser presidente de Italia y del cual le fascinó su grandilocuencia. A diferencia de Burckhardt, escéptico en la formación del nuevo Imperio alemán, a Meyer le impresionó “[...]das Einheitsstreben der beiden Völker”⁸⁷, por consiguiente el impulso nacionalista se denota también en su poesía. El tema del nacionalismo en la impronta poética de Meyer, se debate en una bipolaridad, condicionada en parte por la época histórica que le tocó vivir y en parte por las influencias recibidas.

La experiencia vital de Meyer en Roma ha quedado recogida en tres cartas dirigidas a Georg Wyss (1858), así como también su poema “Trennung von Rom” cuya única versión data del 1864, y es la más directa expresión de la experiencia romana de Meyer. Su ciclo posterior de poemas tanto “Auf Ponte Sisto” (1882) como “Chor der Toten” (1883) engloban una parte muy productiva de la imagen de Roma, tal como se desprende de la siguiente afirmación: “Da diese Genealogie vom Meyers Anfängen bis in seine Spätzeit reicht, spricht sie eindeutig für die Nachhaltigkeit der in Rom empfangenen Eindrücke”⁸⁸.

Las impresiones romanas en los poemas de Meyer están basadas en los conceptos de “Strom der Zeit” y “Lebensflut” heredados del pietismo y en mayor medida siguiendo la tradición goetheana tal como se puede observar en la siguiente cita de Goethe: “Schönheit, im vollen Mondschein Rom zu durchgehen”⁸⁹. Meyer conceptualiza así su esencia:

Ein feierliches Mondenlicht ergießt
Sich auf das schlummernde, das ew'ge Rom
Kein Laut, und unter stillen Brücken fließt
Des heil'gen Tibers unerschöpfter Strom;
Was sich erbaute sein Gestad entlang
Und was zerfällt in Trümmern voller Pracht,

⁸⁶ Conrad Ferdinand Meyer citado según Requadt, Paul, *ibid.*, p. 147.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 150.

Verwächst in ruhigem Zusammenhang
Zu einer ernsten, friedevollen Macht.

Wie Wellen schweben Ungemach und Glück
Vorüber, keine gleitet mehr allein,
Verschüchtert tritt das laute Heut zurück
In seiner Schwestern leise zieh'nde Reihn;
Die Stunde schämt sich ihrer Ungeduld,
Wo still Jahrtausend an Jahrtausend ruht,
Und es versinkt
des Tages Hast und Schuld
In eines großen Lebens stäte Flut⁹⁰.

Meyer resalta en el citado poema la experiencia más sublime de lo que Georg Simmel escribe en el encabezamiento de su ensayo sobre Roma:

La verdadera gracia de la belleza tal vez sea que reside siempre en la forma de unos elementos que de por sí son indiferentes y ajenos a la belleza y que sólo adquieren valor estético gracias a su conjunción; de éste carece la palabra aislada, al igual que el fragmento de color aislado, la pieza aislada y el sonido, y sólo como un regalo, que por sí mismas no se merecen, estas partes individuales reciben una existencia conjunta que les confiere la belleza⁹¹.

Simmel sigue en su ensayo romano: “La impresión incomparable de Roma radica en la distancia entre épocas, estilos y personalidades [...]”⁹², constatación que encaja con el ciclo de poemas de Meyer “Michelangelo-Gedichte”, englobados en el ciclo de “Genie”, los cuales ilustran la afirmación simmeliana recreándose Meyer en el Renacimiento italiano.

Si bien Meyer parte del citado ciclo de poemas para recrearse en la temática de Roma tanto en el poema “Michelangelo und seine Statuen”

⁸⁹ Johann Wolfgang Goethe citado según Requadt, Paul, *ibid.*, p. 150.

⁹⁰ Conrad Ferdinand Meyer citado según Requadt, Paul, *ibid.*, p. 150.

⁹¹ Simmel, Georg: *Roma, Florencia, Venecia*. [Traducción de Oliver Strunk] Gedisa: Barcelona, 2007, p. 25.

⁹² *Ibid.*, pp. 26-27.

(1882) como en su poema posterior “Il Pensieroso”, que data aproximadamente de 1890, en cuya temática prevalecen las imágenes renacentistas; en el poema “In der Sistina”, también de 1882, Meyer aporta una nueva visión del arte, centrándose en las imágenes sensoriales que Miguel Ángel siente ante su creación artística:

In der Sistina

In der Sistine dämmerhohem Raum,
Das Bibelbuch in seiner nervigen Hand,
Sitzt Michelangelo in wachem Traum,
Umhellt von einer kleinen Ampel Brand.

Laut spricht hinein er in die Mitternacht,
Als lauscht ein Gast ihm gegenüber hier,
Bald wie mit einer allgewaltigen Macht,
Bald wieder wie mit seinesgleichen schier.

«Umfaßt, umgrenzt hab ich dich, ewig Sein,
Mit meinen großen Linien fünfmal dort!
Ich hüllte dich in lichte Mäntel ein
Und gab dir Leib wie dieses Bibelwort.

Mit wehenden Haaren stürmst du feurigwild
Von Sonnen immer neuen Sonnen zu.
Für deinen Menschen bist in meinem Bild
Entgegenschwebend und barmherzig du!

So schuf ich dich mir meiner nichtigen Kraft:
Damit ich nicht der größte Künstler sei,
Schaff mich – ich bin ein Knecht der Leidenschaft –
Nach deinem Bilde schaff mich rein und frei!

Den ersten Menschen formtest du aus Ton,
Ich werde schon von härterm Stoffe sein,
Da, Meister, brauchst du deinen Hammer schon,

Bildhauer Gott, schlag zu! Ich bin der Stein»⁹³.

4.6. Rainer Maria Rilke “Da wurde von den alten Aquädukten ewiges Wasser in sie eingelenkt”⁹⁴

Roma siguió y sigue siendo un referente continuo para una gran parte de autores en lengua alemana. Unos años más tarde, en 1903, Rainer Maria Rilke (1875-1926), uno de los máximos exponentes de la Modernidad, encuentra también en Roma un espacio para su creación poética. El motivo de su estancia en Roma fue acompañar a su esposa, la escultora Clara Westhoff (1878-1954), la cual disfrutó de una beca durante el invierno de 1903/04.

Rilke sentía una disconformidad con la ciudad denominándola: “Eine Ausstellungsstadt”⁹⁵, incluso mantenía una actitud negativa en relación al carácter de los romanos, ya que él odiaba “das Scheinleben dieses vergangenen Volkes”⁹⁶. A pesar de que su carácter era mucho más afín a lo nórdico, además de estar imbuido por su angustia existencial que suponía un choque con el carácter meridional, admiraba profundamente las fuentes de la ciudad romana. Esta admiración se constata en una carta dirigida a Lou Andreas-Salomé (1861-1931) fechada el 3 de Noviembre de 1903:

Weißt Du noch von Rom, liebe Lou? Wie ist es in Deiner Erinnerung? In meiner werden einmal nur seine Wasser sein, diese klaren, köstlichen, bewegten Wasser, die auf seinen Plätzen leben; seine Treppen, die, nach dem Vorbild fallender Wasser erbaut, so seltsam Stufe aus Stufe schieben wie Welle aus Welle; seiner Gärten Festlichkeit und die Pracht großer Terrassen; seine Nächte, die so lange dauern, still und mit großen Sternbildern überfüllt⁹⁷.

⁹³ Conrad Ferdinand Meyer citado según Requardt, Paul, *op.cit.*, pp.161-162.

⁹⁴ Rilke, Reiner Maria: *Fünfzig Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 1997, p. 24.

⁹⁵ Rainer Maria Rilke citado según Mahr, Johannes (ed.): *Rom die Gelobte Stadt. Texte aus fünf Jahrhunderten*. Stuttgart: Reclam, 1996, p. 297.

⁹⁶ Rainer Maria Rilke citado según Mahr, Johannes, *ibíd.*, p. 297.

⁹⁷ Sieber-Rilke, Ruth y Sieber, Carl (eds.): *Rainer Maria Rilke. Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904*. Leipzig: Insel-Verlag, 1939, p. 403.

Este recuerdo romano de Rilke se evidencia en el siguiente poema:

Römische Fontäne

Borghese

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekanntem Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen⁹⁸.

Sin embargo, mucho antes de su estancia en Roma, es preciso recordar que Rilke ya había podido apreciar la atracción que paradójicamente le había producido Italia. Fue en concreto durante su viaje a Florencia y a Viareggio en 1898, donde ambas ciudades sirvieron de fuente de inspiración al joven Rilke y en consecuencia le ayudaron a madurar en su concepción poética. Si bien en Meyer se funden de forma conjunta paisaje, historia, arte y poesía en un denominador común, en Rilke, por el contrario, se retoma de nuevo el concepto de arte acentuando su concepción poetológica en las bases del Renacimiento, tal como lo había experimentado ya Meyer en el ciclo de “Michelangelo”, aunque, resulta también importante

⁹⁸ Rilke, Rainer Maria: *Fünfzig Gedichte*, op. cit., p. 29.

recordar que a partir de 1914 Rilke se dedicó a traducir a Miguel Ángel para finalmente dedicarse a las traducciones de Valéry.

Otra cuestión a tener en cuenta, que se denota en Rilke ya un año antes de su viaje a Italia, es que ya había en él una clara influencia del *Jugendstil* que consiguió aunar con el prerrafaelismo y así justifica de alguna manera el mito de Italia, que se aprecia en tantos otros autores de Alemania. Las características simbólicas del *Jugendstil* dejan su impronta en Rilke y se pueden apreciar en *Das florentinische Tagebuch*, producto de su experiencia en Florencia, donde Rilke reflexiona sobre el arte de la mano de *Der Cicerone. Eine Anteilung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (1855) de Burckhardt. En esta obra, Rilke descubre un mundo nuevo que le lleva a entender el arte desde una visión total, como acertadamente señala Theodore Fiedler: “Rainer habe seine geradezu überwältigende Vision des Schöpferischen, die er ganz zum Schluß noch einmal affektbetont und rhetorisch mitreißend im Namen aller Künstler zusammengefaßt”⁹⁹. Rilke se queda extasiado del poder seductor del arte, crea una disociación entre la experiencia exterior que le ofrece el arte y la experiencia interior creando así una simbiosis que se refleja en los siguientes versos:

Empfand ein Einsamer: ihm wurde weit, –
so stieg er nieder in sein stilles Keimen,
und seine Freude fand den Gott bereit;
er holte aus dem Zweifel den Geheimen
und hob ihn zitternd in die Herrlichkeit¹⁰⁰.

Con la intención de aliviar su alma y su angustia existencial, como se acaba de indicar, Rilke llega a Roma y va a ser allí donde definitivamente se apropie de él una nueva forma de admirar el arte “Damit schiebt er das kunstgeschichtliche Verstehen des 19. Jahrhunderts ungeduldig beiseite

⁹⁹ Fiedler, Theodore: «Zarathustras Kind. Zu Nietzsche, Lou und Rainer im *Florenzer Tagebuch*» en Schweikert, Rudi (ed.): *Korrespondenzen. Festschrift für Joachim W. Storck aus Anlaß seines 75. Geburtstages*. St. Ingbert: Röhrig, 1999, p. 300. Esta obra añade además una exhaustiva compilación de artículos sobre Rainer Maria Rilke.

¹⁰⁰ Reiner Maria Rilke citado según Fiedler, Theodore, *ibid.*, p. 301.

[...]”¹⁰¹. No sin antes expresar su angustia a su amiga Lou Andreas-Salomé “Gegen alles Ererbte muß ich feindsällig sein und mein Erworbenes ist so gering; ich bin fast ohne Kultur”¹⁰². La expresión de esta angustia se refleja en su obra *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, obra que empezó Rilke en 1904 en Roma y en la que trabajaría hasta 1910. Rilke no parte en esta obra poética de los sentimientos, sino que parte de la experiencia, abandonándose “hacia una existencia exclusivamente intelectual y encerrada”¹⁰³, en la que se basa gran parte de su obra poética. Si bien Rilke relata en esta obra un recorrido sentimental de su experiencia parisina, deja en ella una huella imperecedera de lo que la crítica considera el primer *Großstadtroman* de principios de siglo XX. Representa junto con *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin las dos obras más significativas cuya temática se centra en el tema de la ciudad. Así lo constata Andreas Freisfeld en *Das Leiden an der Stadt*¹⁰⁴, donde analiza exhaustivamente “los apuntes” desde una perspectiva formal en la cual *Malte* preconiza que el aislamiento y la soledad del artista que produce la ciudad determina su existencia en favor del arte, conflicto que condiciona a Rilke a lo largo de toda su obra. La misma soledad y alienación que experimenta *Malte* en su entorno, no deben ser entendidas como la imagen vívida del protagonista en el tumultuoso París, sino como la confrontación del artista ante la vorágine de la gran ciudad, lo que acertadamente señala Manfred Smuda:

Aus Maltes Eintragung in sein Tagebuch wird deutlich, daß die Großstadt das wahrnehmende Subjekt mit unvorhergesehenen Problemen konfrontiert. Mit ihnen hat sich der Protagonist von Rilkes Tagebuchroman immer wieder auseinanderzusetzen¹⁰⁵.

¹⁰¹ Requadt, Paul, *ibid.*, p. 189.

¹⁰² Reiner Maria Rilke citado según Requadt, Paul, *Ibid.*, pp.189-190 (An Lou, 10.8. 1903).

¹⁰³ González, Arantzazu: *El pensamiento filosófico de Lou Andreas-Salomé*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 184.

¹⁰⁴ Freisfeld, Andreas: *Das Leiden an der Stadt. Spuren der Verstädterung in deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts*. Köln, Wien: Böhlau, 1982.

¹⁰⁵ Smuda, Manfred: „Die Wahrnehmung der Großstadt“, en Smuda, Manfred (eds.): *Die Großstadt als „Text“*. München: Wilhelm Fink, 1992, pp. 131-182, aquí p. 135.

Por su parte Rilke había desarrollado un dilema entre la obra de arte y la vida como hechos totalmente incompatibles y de alguna forma retoma la afirmación de su antepasado Herder, quien afirmaba que “Wo alles sinnlich ist, wird man unsinnlich”. Así es como a través de *Malte*, la ciudad de París sirve de pretexto para que su protagonista aprenda a partir de la observación “Ich lerne sehen”, decía. El ser se siente desposeído de cualquier nexo con el mundo objetivo. Se encuentran aquí ciertos paralelismos con *Der Mann ohne Eigenschaften* de Robert Musil, donde su personaje principal *Ulrich* carece de carácter, vive un mundo errático que condiciona su vida, al igual que el personaje de Rilke que también vivirá condicionado como artista y como ser humano. El sufrimiento en relación con los seres humanos es un hecho que condicionó siempre a Rilke y también este dilema se verá extrapolado al entorno en que vivió: “Rilke, der sich durch Paris auf das Widerständige und Häßliche gerichtet wußte, macht in Rom geradezu die Stadt selbst für die ihm unerträgliche Harmonisierung des Daseins verantwortlich”¹⁰⁶.

Como se acaba de citar, la ciudad de París queda sustraída de toda belleza y toda armonía para adentrarse en la “estética de lo feo”. Este conflicto interno fue uno de los motivos por los que Rilke, como ya se ha señalado, rehuía el mundo objetivo para ensimismarse en un estado “trascendental” que le llevaría años más tarde a un sentimiento dominado por el rechazo y el temor.

Bien es cierto que *Malte* experimenta una disociación del yo en relación con la gran ciudad como muy acertadamente señala Silvio Vietta:

Gegen die Zentrierung der Großstadterfahrung setzt Malte von Anfang an die Kräfte einer *identitätsstiftenden* Arbeit am Text, die, im Durchgang durch jene, zunehmend zur Bedingung der Möglichkeit der Ich-Stabilisierung in der Ich-Dissoziation der Großstadt wird¹⁰⁷.

No obstante, esta disociación se experimenta del mismo modo en los poemas iniciales de Rilke, en los cuales enfatiza la infelicidad que genera la

¹⁰⁶ Requardt, Paul, *ibid.*, p. 8.

¹⁰⁷ Vietta, Silvio: „Einheit als Formproblem in Rilkes »Malte Laurids Brigge« und in der literarischen Moderne“ en: Schweikert, Rudi, *ibid.*, (eds.), 1999, p. 519.

gran ciudad en los seres humanos, como se constata en la siguiente estrofa del libro tercero “Das Buch von der Armut und vom Tode” dentro del ciclo *Das Stundenbuch*:

Denn, Herr, die großen Städte sind
verlorene und aufgelöste;
wie Flucht von Flammen ist die größte, –
und ist kein Trost, daß er sie tröste,
und ihre kleine Zeit verrinnt¹⁰⁸.

Es en Italia, concretamente en Viareggio y antes de su viaje a Roma, donde escribe estos poemas. No deja de ser paradójico que la impronta romana se encuentre en tres de los grandes poemas que fueron escritos después de su estancia en la Ciudad Eterna y además fueron escritos entre los parajes fríos de Escandinavia: “«Tumbas de hetairas» (Hetären-Gräbe), «Orfeo. Eurídice. Hermes» y «Nacimiento de Venus» / Geburt der Venus)”¹⁰⁹.

La necesidad de sustraerse a lo nórdico para imbuirse en lo meridional se hace perceptible en tantos autores de lengua alemana que se ha optado en este trabajo solamente por citar a los más relevantes y, en especial, a aquellos cuyas obras tienen una relación directa con las ciudades elegidas para este estudio y en las que la impronta romana se encuentra en ellas con mayor evidencia.

La curiosidad, el deseo de evadirse de la realidad y el estudio fueron las premisas fundamentales de una gran parte de escritores que querían conocer las civilizaciones desaparecidas y disfrutarlas directamente en su esencia.

Tal y como se ha apuntado ya en el apartado dedicado a los objetivos de la investigación, uno de ellos es la apertura de una línea de investigación más amplia y abarcadora, en la que mi intención es extrapolar el concepto de ciudad como espacio real e ideal en la literatura a otros espacios geográficos, así como incluir en dicha línea de investigación también a autores que no por ser considerados de segunda fila, en tanto en cuanto no

¹⁰⁸ Rilke, Rainer Maria: *Das Stundenbuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, pp. 92-93.

se ha incidido de forma profunda sobre su obra, dejan de tener calidad literaria o se ocupan como los considerados en el olimpo de la literatura de este concepto recurrente en los escritores.

4.7. Thomas Mann “*Allegro appassionato, das ist noch das Beste*”¹¹⁰

El entusiasmo por la Antigüedad y el interés por Italia se hace perceptible en otro de los grandes narradores alemanes, Thomas Mann (1875-1955), quien desde muy joven se dejó fascinar por la belleza meridional. Llegó a Italia por primera vez en 1895¹¹¹, con tan sólo veinte años de edad, para visitar Roma y Palestrina en unas vacaciones y encontrarse con su hermano mayor Heinrich¹¹². De esta época, el joven Mann deja la huella italiana en una de sus primeras obras, el relato corto *Der Wille zum Glück* (1896) que escribiría a su llegada a Múnich: “Im vergangenen Jahr nun hielt ich mich in Italien auf, in Rom und Umgebung”¹¹³. Dos años más tarde, en 1897, nace también en Roma la idea –en principio junto con su hermano Heinrich–¹¹⁴, del gran coloso *Buddenbrooks*: “Als ich *Buddenbrooks* zu schreiben begann, saß ich in Rom [...] drei Jahre schrieb ich an dem Buch, mit Müh und Treu.”¹¹⁵ En su no menos importante obra *Doktor Faustus*, Mann se sirvió de la leyenda del papa *Gregorius*, extraída de la traducción al alemán de la *Gesta Romanorum*

¹⁰⁹ Cfr. Pau, Antonio: *Rilke. La belleza y el espanto*, Madrid: Trotta, 2007, p. 101.

¹¹⁰ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer, 2001, p. 215.

¹¹¹ A partir de 1895, dará lugar a reiterados viajes a Italia „Die fahrt begann im Oktober 1896 und führte über Venedig per Schiff nach Ancona, von dort über Rom zunächst nach Neapel. Jedoch bald wurde aus der italienischen Reise ein Aufenthalt: Die Brüder mieteten sich in Rom, in der Nähe des Pantheon,[...]“. Cfr. Schröter, Klaus: *Thomas Mann. Monographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005, p. 52.

¹¹² Acerca de las distintas estancias de Thomas Mann en Italia, la imagen de Italia en sus obras, su recepción en Italia, así como también su influencia en la literatura italiana véase en: Jonas, Iلسedore B., *Thomas Mann und Italien*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1969.

¹¹³ Thomas Mann citado según Jonas, Iلسedore B., en: *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁴ De la siguiente forma percibió Heinrich Mann (1871-1959) desde Palestrina el cominzo de la gran saga familiar: “In unserem kühlen, steinernen Saal, auf halber Höhe einer Treppengasse, begann der Anfänger, mit sich selbst unbekannt, eine Arbeit, – bald sollten viele sie kennen, Jahrzehnte später gehörte sie der ganzen Welt. In dem Entwurf, den er unternahm, war es einfach unsere Geschichte, das Leben unserer Eltern, Voreltern, bis rückwärts zu Geschlechtern, von denen uns überliefert worden war, mittelbar, oder von ihnen selbst“. Cfr. Schröter, Klaus: *Thomas Mann, op.cit.*, p. 62.

¹¹⁵ Jonas, Iلسedore B., *op.cit.*, p. 12.

como fuente fundamental. Se percibe en ella la esencia meridional en la medida en que su héroe, el compositor Adrian Leverkühn, pasa una temporada en Italia al igual que otros tantos personajes de Mann, como son Tonio Kröger y Aschenbach que en sus obras respectivas, *Tonio Kröger* y *Tod in Venedig*, intentan salir de su inestabilidad emocional, dominados por el ansiado “Wunsch nach Fernluft”¹¹⁶, lo que conciliaron con el magnetismo que les produjo su estancia en el país meridional.

De todas las obras de Mann, indudablemente es *Doktor Faustus* la que más elementos autobiográficos contiene, ya que se encuentra en ella una clara analogía de la segunda estancia de los hermanos Mann en los años (1896-1897) en Italia. Primero en Roma, donde permanecieron en invierno y seguidamente en Palestrina donde pasaron el verano. En analogía con los hermanos Mann, también los protagonistas, Adrian y Rüdiger, parten de la misma experiencia:

Sie wohnten in der Via Torre Argentina nahe dem Teatro Costanzi und dem Pantheon, drei Treppen hoch bei einer Vermieterin, die ihnen Frühstück und Kollation bereitete.[...] Die Rolle des Klostergartens von Palestrina spielte in Rom die Villa Doria Panfili...[...] Adrian fehlte selten bei den Nachmittagskonzerten der Munizipalkapelle auf der Piazza Colonna¹¹⁷.

Si bien forma parte de la ficción, es asimismo un recorrido emocional de la época romana de Mann. Es necesario mencionar la vertiginosa distancia temporal entre los primeros “bosquejos” de la obra en 1901, análogos temporalmente a la experiencia italiana, y su culminación en 1947.

La búsqueda del elemento meridional es sin ninguna duda una constante en la obra de Mann. Si bien resulta inevitable relacionar los espacios vitales con los espacios ficcionales, a mi juicio considero imprescindible presentar, aunque de forma somera, la influencia de la música y de la literatura italiana en *Doktor Faustus*. Mann, consciente de la evolución de la música italiana, retoma en su obra la importancia de

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

Monteverdi (1567-1643) y Scarlatti (1685-1757) como culminación a su gran obra:

Längst ist es musikalisch vorhanden und wirksam, bevor es an seinem Orte von einer Chorgruppe, die das Solo vertritt – es gibt kein Solo im 'Faustus' – textlich vorgetragen wird, ansteigend bis zur Mitte, dann absinkend im Geist und Tonfall des Monteverdi'schen Lamento¹¹⁸.

Insiste en su obra en la evolución de la música barroca italiana, incidiendo en Vivaldi (1678-1741) y Tartini (1692-1770) como refinamiento de la música instrumental. Sin embargo, será a partir del Barroco cuando Mann se centre en la evolución de la música alemana. Además, en su obra señala la importancia de poner música a la lírica alemana, inglesa y fundamentalmente a la lírica del ámbito románico, en especial a textos del *Purgatorio* y del *Paradiso* de la *Divina Commedia* de Dante. De este modo queda evidenciado en el personaje de Adrian Leverkühn:

[...] er versuchte sich jetzt fast ausschließlich in der Komposition von Liedern, kurzen und längeren Gesängen, ja epischen Bruchstücken, wobei er seinen Stoff einer mittelmeerischen Blütenlese entnahm, die, in ziemlich glücklicher deutscher Übersetzung, provençalische und catalonische Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, italienische Dichtung, visionäre Höhepunkte der Divina Commedia, dann Spanisches und Portugiesisches umfaßte¹¹⁹.

Incidiendo en el tema romano y en contraposición a *Doktor Faustus* es realmente en *Der Erwählte* (1951), basada en la obra de Ferdinand Gregorovius (1821-1891) *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, publicada en ocho tomos desde 1859 al 1872, donde se retoma el tema de la ciudad de Roma. Mann vuelve al motivo del pacto con el diablo, situando la acción en plena Edad Media. Se basa en una leyenda cristiana descrita por un cronista, un monje benedictino irlandés que copia la historia del “buen

¹¹⁷ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer, 2001, p. 294.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 643.

pecador” en el monasterio de St. Gallen, mostrando una Roma pletórica de color y sonido:

Glockenschall, Glockenschall supra urbem, über der ganzen Stadt, in ihren von Klang überfüllten Lüften! Glocken, Glocken, sie schwingen und schaukeln, wogen und wiegen ausholend an ihren Balken, in ihren Stühlen, hundertstimmig, in babylonischem Durcheinander [...]. Von den Höhen läutet es und aus der Tiefe, von den sieben erzheligen Orten der Wallfahrt und allen Pfarrkirchen der sieben Sprengel zu seiten des zweimal gebogenen Tibers. Vom Aventin läutet's, von den Heiligtümern des Palatin und von Sankt Johannes im Lateran, es läutet über dem Grabe dessen, der die Schlüssel führt, im Vatikanischen Hügel, von Santa Maria Maggiore, in Foro, in Domnica, in Cosmedin und in Trastevere, von Ara Celi, Sankt Paulus außer der Mauer, Sankt Peter in Banden und vom Haus zum Hochheiligen Kreuz in Jerusalem¹²⁰.

La amalgama de colores y sonidos que se encuentran en esta obra, en relación con lo meridional, se contraponen a lo nórdico y a los orígenes de Mann, como señala Jonas: “Vielmehr verkörpert das Italien im *Erwählten* den Geist den Buntheit und heiterne Lebensfreude, die u. a. durch den für nordische Ohren allzu lauten Lärm (in dem übermäßigen Glockengeläute) symbolisiert werden”¹²¹. Es importante mencionar en esta obra no solamente la importancia que adquiere la topografía romana, sino que además ha sido analizada por Neumann como un: “Lustspiel über ernstere Themen”¹²² tal y como constató el propio Mann:

Das Komische, das Lachen, der Humor erscheinen mir mehr und mehr als Heil der Seele; ich dürste danach, nach den nun notdürftig aufgeheiterten Schrecknissen des *Faustus* und mache mich anheischig, bei düsterster Weltlage das Heiterste zu erfinden¹²³.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 216.

¹²⁰ Mann, Thomas: *Der Erwählte*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2005, p. 7.

¹²¹ Jonas, Ilse, *op. cit.*, p. 99.

¹²² Neumann, Michael: «Der Erwählte» en: Neumann, Michael: *Thomas Mann. Romane*. Berlin: Erich Schmidt, 2001, pp. 184-191.

¹²³ Thomas Mann citado según Neumann, Michael, *ibid.*, p. 184.

Es Mann quien perpetúa en esta obra una imagen medieval de Roma imbuido por el afán de recrear diacrónicamente la Edad Media, que permite imaginar qué aspecto tenía la ciudad, la esencia de una ciudad en la que se aprecia la sensibilidad de uno de los escritores e intelectuales más fructíferos del siglo XX.

4.8. Wolfgang Koeppen “im unruhigen Gewimmel der römischen Straße”¹²⁴

El interés de los escritores en lengua alemana posteriores a Mann recrea una mirada de Roma sustancialmente menos idílica pero igual de interesante. Para ello es necesario mencionar a Wolfgang Koeppen (1906-1996) quien con su obra *Der Tod in Rom* (1954), descubre una ciudad nueva que entre el pesimismo y la melancolía le sirve de escenario para denunciar la impunidad de los asesinos del nacionalsocialismo. El compromiso social es por ende la causa que mueve los hilos de la trama cuyo motivo, la muerte, está omnipresente no solamente en su protagonista, Siegfried, sino también en los demás personajes.

Resulta llamativo en Koeppen el hecho de pertenecer a un grupo de autores fundamentales que marcaron las pautas de la nueva literatura alemana de posguerra, como fueron los adscritos al Grupo 47. En cambio, Koeppen, a excepción de haber sido miembro de la *PEN-Sektion* (1952-1961) y de su afiliación a la *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, nunca quiso que se le catalogara en ningún grupo literario. Sin embargo, su obra representa un exponente claro de la *Nachkriegsliteratur*. Afín a la tradición de literatura de ciudad, como se puede apreciar en *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* y *Der Tod in Rom*, todas ellas denominadas como “Virtuose topografischer Prosa”¹²⁵, forman parte de una trilogía cuyo núcleo temático es la ciudad. En la primera de las tres obras, si bien no existe una alusión directa a Múnich, sí se observan referencias en torno a la ciudad bávara

¹²⁴ Koeppen, Wolfgang: *Die drei Romane. Tauben im Gras. Das Treibhaus. Der Tod in Rom*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, p. 404.

como se indica en la siguiente reflexión: “München wird zwar in *Tauben im Gras* nicht namentlich erwähnt, ist jedoch aufgrund mehrerer Hinweise unschwer als Schauplatz des Romans zu dechiffrieren”¹²⁶. Además, en toda la obra está presente la temática del horror y la violencia, propia de la literatura de posguerra como señala muy acertadamente Kuhn: “Das in der frühen Nachkriegszeit angesiedelte Geschehen des Romans ist von Gewalt, Hoffnungslosigkeit und einer allumfassenden Verdrängung der jüngst begangenen Gräueltaten geprägt”¹²⁷. Sin embargo, en la segunda obra, *Das Treibhaus*, el espacio topográfico está situado en Bonn, donde se relaciona la antigua capital federal con las controversias políticas de la posguerra, incidiendo en los acontecimientos de carácter político que marcaron profundamente la nueva República Federal de Alemania, tal como se formula en la tesis de Kuhn: “Diese korreliert mit der von Intrigen und antidemokratischen Zügen geprägten Nachkriegspolitik der Bundesrepublik, in der sich der Protagonist Keetenheuve als Demokrat, Pazifist und Schöngeist nicht behaupten kann”¹²⁸. En la tercera de las obras que cierra la trilogía, *Der Tod in Rom*, como ya se ha mencionado, se recorre la topografía de Roma. Especialmente el autor pone de relieve *el centro storico*¹²⁹ como espacio recurrente de “Vergangenheit, Geschichte und Mythos” como hilo conductor de la obra. Es posible que algunos autores de literatura de ciudad, tales como sus máximos exponentes James Joyce (1882-1941), John Dos Passos (1896-1970) y Alfred Döblin (1878-1957), hayan servido de modelo a Koeppen para crear su caleidoscopio de Roma.

A modo de *Künstlerroman*¹³⁰ y en analogía con *Der Tod in Venedig* (1913) de Thomas Mann, Koeppen muestra la muerte como un reflejo de la

¹²⁵ Hartmut Buchholz citado según Kuhn, Andreas-Michael: «Multiperspektive und Vielstimmigkeit – Zum Bau der Textstadt Rom» en: Kuhn, Andreas-Michael: *Topografien der Apokalypse – ROM*. Hamburg: Dr. Kovač, 2007, pp. 44-52, aquí p. 44.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹²⁹ Tal como expone Kuhn en su tesis sobresalen en *Der Tod in Rom* los espacios urbanos históricamente más emblemáticos tal como se indica: „Zu den zahlreichen Schauplätzen gehören bekannte Straßen, wie die *Via del Corso*, die *Via Condotti* oder die *Via Veneto*, bedeutende Plätze, wie die *Piazza del Popolo*, die *Piazza di Spagna* und die *Piazza Venezia*, und historische Sehenswürdigkeiten, wie die *Fontana di Trevi*, die *Engelsburg*, der *Petersdom*, oder die *Thermen des Diokletian*“. *Ibid.*, p. 46.

ciudad de Roma, expresada por la confrontación de su protagonista, el compositor Siegfried Pfaffrath, que se encuentra en la ciudad para el preestreno de su primera sinfonía con motivo de un congreso de música moderna. Allí se enfrenta al dilema del pasado nacionalsocialista con la visita de su familia a Roma. *Der Tod in Rom* es para Koch un testimonio de las consecuencias del fascismo y la confrontación de sus protagonistas con el pasado reciente. De ahí viene el dilema de Siegfried y la percepción de la realidad, lo que ha vivido queda perennemente en su recuerdo y repercute en una nueva realidad que se ve imbuida por el horror y el asesinato. La muerte, como motivo fundamental, simboliza hasta qué punto ésta depende de su pasado. Este pasado reciente, que rompe con el proceso natural de la historia, violenta su existencia “ [...] Siegfried verkörpert den Versuch eines bewußten und radikalen Bruches mit der faschistischen Vergangenheit”¹³¹, y logra así superar con la música una posibilidad de afrontar el sentimiento de culpabilidad y el recuerdo de la guerra. Por el contrario, su tío Judejahn, encarna con exactitud a uno de los criminales más temidos del pasado nacionalsocialista. Según Luchsinger, Judejahn simboliza la herencia directa del nacionalsocialismo: “Antisemitisch, brutal un voller Haß verkörpert er als autoritärer Charakter die Gegenwart des Faschismus”¹³².

Koeppen muestra la ciudad de Roma de forma paradójica. Por una parte es la cuna de la civilización occidental, y por otra la metáfora de la muerte¹³³ que está omnipresente entre los vestigios de la civilización romana: “Im Mittelpunkt steht das Pantheon”, templo que desde el Renacimiento sirvió de sepultura y otorga a la muerte un sentido de infinitud. Por otra parte, son constantes las alusiones a la muerte y revelan con toda claridad las distensiones generadas por la violencia de Judejahn que le conducen a ella.

¹³⁰ Koch, Manfred: *Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer, 1973, p. 104.

¹³¹ Luchsinger, Martin: *Mythos Italien. Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1996, p. 181.

¹³² *Ibid.*, p. 182.

¹³³ Luchsinger analiza en esta obra la estética de la muerte, no solamente en *Der Tod in Rom* de Wolfgang Koeppen sino también en *Der Tod in Triest* donde tematiza la muerte de Johann Joachim Winckelmann asesinado en Trieste en 1768, así como *Der Tod in Venedig*, cuyo

Sin embargo, no hay que olvidar que en gran parte de las obras literarias de los años cincuenta se hace patente la impronta del pasado nacionalsocialista en muchos autores de la llamada *Trümmerliteratur*¹³⁴, concepto latente en Heinrich Böll (1917-1985) en su obra *Bekanntnis zur Trümmerliteratur* del año 1952: “die ersten schriftstellerischen Versuche unserer Generation nach 1945 hat man als Trümmerliteratur bezeichnet, man hat sie damit abzutun versucht”¹³⁵.

Como ha manifestado Andreas-Michael Kuhn en su obra *Topografien der Apokalypse – ROM*: “Koeppen schuf mit *Der Tod in Rom* nicht nur einen der bedeutendsten deutschen Nachkriegsromane, sondern auch eines der bekanntesten Rom-Portraits der deutschen Literatur”¹³⁶. En su tesis, Kuhn insiste en la importancia del prólogo, en el cual el escritor no escribe en un vacío histórico, sino que es el resultado de una serie de circunstancias históricas que quedan referenciadas en el texto, como se desprende de la siguiente afirmación:

Die Funktion des Prologs besteht darin, auf die historische Zeit des Romans hinzuführen. Diese ist nicht nur durch die bereits erwähnten zeitgeschichtlichen Referenzen und den im Prolog beschriebenen Verfallsprozess, sondern auch anhand der Romanfiguren vergegenwärtigt. Deren Leben und Schicksal ist bestimmt durch die unmittelbare Vergangenheit der Romangegenwart, d.h. die Zeit des Dritten Reichs, des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts¹³⁷.

Además de ser, como se acaba de mencionar, un caleidoscopio de Roma, existe una relación clara en el tipo de escritura con los demás escritores del Grupo 47, en la medida que denunciaron no sólo la penuria de la guerra sino también sus trágicas consecuencias. Esta experiencia fue para

protagonista el escritor Gustav von Aschenbach muere a consecuencia del cólera. *Ibid.*, pp. 163-203.

¹³⁴ Gero von Wilpert define *Trümmerliteratur* como „die dt. Lit. der frühen Nachkriegszeit nach 1945 in ihrem Bestreben, nach der Stunde Null auf den Trümmern Dtls. einen neuen Anfang zu finden; vertreten bes. in der Gruppe 47,“ en: Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1989, p. 974.

¹³⁵ Heinrich Böll citado según Koch, Manfred, *op.cit.*, p. 8.

¹³⁶ Kuhn, Andreas-Michael, *op. cit.*, p. 38.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 54.

Koeppen el resultado más inmediato del viaje que realizó a Roma para asistir a una conferencia del Grupo 47 en 1954. Kuhn en su estudio, establece una relación entre Koeppen, Brinkmann y Fellini con sus respectivas obras *Der Tod in Rom*, *Rom*, *Blicke* y la película *Roma* en relación a la múltiple perspectiva de la ciudad, sin embargo, se encuentran unidas por un nexo en común, es decir, por el mismo poder de atracción que ofrece la capital romana, tal como acertadamente señala Herbert Rosendorfer (1934):

Das Besondere an Rom ist, dass es immer *Die Stadt* war. Die sonstigen Moden wechseln. Einmal ist New York, dann London, bei dem einen Amsterdam und bei dem anderen Bangkok *en vogue*. Das kommt und geht, Rom aber bleibt die Hauptstadt, die Seele, der Mittelpunkt der Welt: *die Stadt*, die Stadt schlechthin. *Urbs* sagten die alten Römer. *Urbs* mit Zusatz bedeutete irgendeine andere Stadt, *urbs* allein nur Rom¹³⁸.

4.9. Friedrich Christian Delius “sie fühlte sich trotzdem nicht fremd, jedenfalls nicht hier auf dem Pincio, wo der Himmel nah war”¹³⁹

Lejos de este concepto propio de la posguerra, pero afín en cuanto a temática, es Friedrich Christian Delius (1943) quien trata la ciudad de Roma desde la perspectiva del recuerdo familiar en *Bildnis der Mutter als junge Frau* (2006), donde la urbe se ve reflejada en plena contienda bélica. Corre el año 1943 cuando una mujer, a punto de dar a luz, pasea desesperadamente por la ciudad eterna a la espera del regreso de su marido, enviado por la *Wehrmacht* a África. Para poder huir de su realidad cotidiana, la protagonista, *die junge Frau*, guiada por el deseo de ver a su marido, se mueve en un radio de acción considerablemente amplio y ofrece una imagen íntegra del núcleo de la ciudad. Además, en este relato, Delius va más allá de la pura descripción visual de monumentos, plazas y enclaves que otorgan a la ciudad una belleza atemporal. Asimismo, no deja de ser paradójico el nexo

¹³⁸ Rosendorfer, Herbert: *Rom. Eine Einladung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008, p. 13.

¹³⁹ Delius, Friedrich Christian: *Bildnis der Mutter als junge Frau*. Berlin: Rowohlt, 2006, p. 41.

que une las descripciones de la ciudad de Roma con los sentimientos de desesperación y nostalgia que le producen la ausencia de su marido. Es evidente cómo, en este relato, la Ciudad Eterna se convierte en símbolo de nostalgia con el trasfondo de una guerra perdida y el ansiado retorno del ser querido. Un pasaje ejemplar se refleja en el siguiente párrafo:

[...] und schaute von der Belvedere-Straße, die, auf der Höhe des Hügels bleibend, in Richtung Spanische Treppe zur Kirche Trinità dei Monti führte, nach Süden in Richtung Afrika, starrte zwischen Königspalast und Altar des Vaterlandes in die ferne bis nach Tunis¹⁴⁰.

Esta cita ilustra como Ilse, *die junge Frau*, poseída por una nostalgia infinita, despliega su mirada sobre la ciudad que le lleva más allá de sus confines para acercarse mentalmente a su amado, recordando los momentos de felicidad vividos durante sus paseos por la ciudad, lo que provocaba en ella el ansiado retorno de su marido. Sin embargo, menos nostálgica y más idílica es su anterior obra *Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus* (1995) en la que su protagonista, Paul Gompitz, ciudadano de la República Democrática Alemana, se aleja de su país después de una serie de vaivenes con el fin de seguir los pasos de Johann Gottfried Seume (1763-1810). En ella rememora en clave irónica¹⁴¹ la obra *Spaziergang nach Syrakus im Jahr 1802* del escritor sajón. Asimismo, insiste en llevar a cabo la misma experiencia: “Seumes Route hat er genau im Kopf, eingebrannt seit Jugendzeiten, er will ihr nach Möglichkeit folgen”¹⁴².

A pesar de que a su llegada a Roma se encuentre sometido a un estado de “Schwindel und Übelkeit”¹⁴³, debido al insoportable calor veraniego y a las consecuencias del inmenso tráfico, Gompitz escribe de forma idílica a su

¹⁴⁰ *Ibid.*, 47.

¹⁴¹ „Das Buch mit dem witzigen Titel «Spaziergang nach Syrakus im Jahr 1802» hat er als Schüler gelesen und nie vergessen: ein Spaziergang! Auch ein Sachse, der Seume! Fast dreitausend Kilometer nach Italien und zurück! Ohne Italien geht's nicht in die Kiste! Das ist die neue Parole. Weit, verrückt weit muß das Ziel sein, Seume das richtige Vorbild“. Delius, Friedrich Christian: *Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus*. Berlin: Rowohlt, 1995, p. 12.

¹⁴² *Ibid.*, p. 112.

¹⁴³ Kuhn, Andreas-Michael, *op. cit.*, p. 16.

mujer según la tradición goetheana del *Italienische Reise* como muestra el siguiente párrafo:

Nun bin ich endlich in Italien, es scheint mir noch immer wie ein Traum. Jahrzehntlang hatte ich das Wort Italien unter der Zunge, um es einer Zauberfee, die mir einen Wunsch offen gelassen hätte, entgegenschleudern zu können. Der Rat der heidnischen Götter hatte beschlossen, mich in seinem Herrschaftsbereich freundlich zu empfangen¹⁴⁴.

Además de lo expresado anteriormente, en su estancia en Italia no solamente rememora a Winckelmann, Schinkel y Seume, sino también recuerda en uno de sus pasajes la experiencia artística del pintor Tischbein, del que dice lo siguiente: “Er möchte über dem Latium die Sonne aufgehen sehen, so wie er es als Kind in Dresden in der Gemäldegalerie auf dem Gemälde von Tischbein bestaunt und in allen Einzelheiten sich eingepägt hat”¹⁴⁵.

En contraste con esta imagen idílica, el autor resalta los aspectos más negativos de la urbe romana tal y como será analizado también en Brinkmann, en la medida en que estos aspectos influyen negativamente en el individuo, tal y como se ha podido apreciar en Delius. El siguiente pasaje refleja la imagen actual de la mayoría de urbes de nuestra contemporaneidad:

Der chaotische Straßenverkehr macht ihm zu schaffen, keiner hält sich an Regeln oder Verkehrsschilder, jeder fährt oder parkt nach Belieben, Verbote gelten offenbar als Relikte der Tyrannei, ständig muß als Fußgänger auf der Hut sein, all das geht dem DDR-Bürger, der selbst einige Verbote übertreten hat, um bis Rom zu kommen, entschieden zu weit¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Delius, Friedrich Christian, *op. cit.*, 115-116.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.119.

A pesar de la experiencia negativa que la ciudad ejerce en el protagonista –como si de una pesadilla se tratara– y de que los cambios urbanísticos y sociales provoquen en él un rechazo que repercute en el ansia de encontrarse de nuevo en su entorno familiar, el protagonista Gompitz rememora en tono idílico el poder seductor de Italia que ha llevado a tantos autores alemanes, desde la Antigüedad hasta la más reciente actualidad, a recorrer el suelo italiano de norte a sur. En analogía con Seume, el personaje principal también se dirige a la meta de su viaje: “Syrakus ist eine paradiesische Stadt, schon ihretwegen hat sich für mich die Reise gelohnt”¹⁴⁷. Si bien los escritores suelen dejar su huella en la mayoría de las ciudades por donde viajan¹⁴⁸, Seume no dejó constancia de su paso por Siracusa, tal y como sostiene Delius: “Nur Seume ist hier völlig unbekannt, den wackeren sächsischen Wanderer nahmen die Italiener einfach nicht wahr”¹⁴⁹.

4.10. Rolf Dieter Brinkmann “Aus dem Mauergeranke der Villa blickt ein deutscher Kaiser”¹⁵⁰

De forma contraria a Delius, una forma de experimentar la soledad de la gran ciudad se hace patente en *Rom Blicke* de Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975), donde el protagonista da a conocer la ciudad romana con carácter autobiográfico. Obra escrita gracias a una beca que disfrutó en la *Villa Massimo*¹⁵¹ durante su estancia en Roma de octubre de 1972 a enero de 1973. Brinkmann escribe desde su parcela más íntima y personal,

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.128.

¹⁴⁸ „Überall in Italien sieht man Gedenktafeln deutscher Italienreisender: In Triest hat die Kommune Winckelmann ein Tempelmausoleum errichten lassen, in Venedig, dem Sterbeort Wagners, steht ein stolzes Monument, im Park der Villa Borghese in Rom steht das wohl größte Goethedenkmal der Welt, der Genius in jungen Jahren auf einem 10 m hohen musenumschwärmtem Sockel“. *Ibid.*, p. 129.

¹⁴⁹ Delius, Friedrich Christian, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁰ Brinkmann, Rolf Dieter: *Rom, Blicke*. Rinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1979, p. 33.

¹⁵¹ „[...] die *Villa Massimo*, die außerhalb der Porta Pia in der Nähe der Via Nomentana liegt. In der *Villa Massimo* hat die *Deutsche Akademie* ihren Sitz, in der Stipendiaten: junge Musiker, Maler, Schriftsteller, Architekten usw., jeweils ein Jahr lang beneidenswert leben können“, cfr. Rosendorfer, Herbert, *op. cit.*, 123.

desmitificando toda idealización de Roma¹⁵². Resulta paradójico el que esta obra, actualmente una de las más tratadas en la crítica literaria en relación a la literatura urbana, y que formaba parte del proyecto más inmediato de este autor, quedó inacabada debido a su prematura muerte en Londres. Según la opinión de Angelika Corbineau-Hoffmann, Brinkmann define el texto como un preestadio de una futura novela desmitificando sustancialmente la idea clásica goetheana, sin ningún afán de recrear el pasado en todas sus dimensiones y encontrar en Roma su ansiada Arcadia. Brinkmann recrea más bien el efecto contrario de Roma, imbuido por una percepción negativa de la ciudad¹⁵³, como indica la reflexión de la teórica crítico de la literatura Corbineau-Hoffman: “Rom als Weltstadt erfüllt nicht die hiermit verbundenen Hoffnungen, sondern ist so banal und schal wie die moderne Welt in allen Großstädten”¹⁵⁴. Es la misma reflexión que se observa a principios del siglo XX en el sociólogo Georg Simmel en su escrito ya citado *Die Großstädte und das Geistesleben*. En su análisis este autor expone los cambios que se observan en el nuevo individuo tras la aparición de las grandes ciudades. La metrópoli como condición de vida influirá profundamente en los cambios sociales y culturales del siglo XX y transformará no sólo las condiciones de vida, sino también las relaciones del hombre con su entorno, como muy acertadamente se puede apreciar en la siguiente afirmación de Elke Sturm-Trigonakis sobre el sociólogo berlinés:

Simmel sah in der modernen Metropole einen Kampfplatz in der Auseinandersetzung zwischen dem schutzlos ausgelieferten Individuum

¹⁵² Muy acertadamente sintetiza Kuhn en su tesis: „Brinkmanns Darstellung Roms ist als lautstarker Protest gegen traditionelle Sichtweisen auf die Ewige Stadt zu verstehen. Er wendet sich dabei namentlich gegen das Rom-Bild Goethes, als dessen wütender Antipode er sich stilisiert“, cfr. Kuhn, Andreas-Michael, *op.cit.*, p. 141.

¹⁵³ Si bien sería imposible aquí enumerar todos los autores en lengua alemana que han escrito sobre Roma en las últimas décadas del siglo XX y los efectos muchas veces negativos que genera la ciudad en sus habitantes, es necesario añadir aquí las siguientes obras y autores: „So üben bspw. Die Gedichte GOETHE ZEICHNETE von Erich Arendt, *Tiber in Rom* und *Unten am Tevere* von Wolf Biermann, *Unkraut bei Rom* von Hermann Lenz und *Frutta? Dolce?* Von Rainer Malkowski Kritik an den urbanen Veränderungen des 20. Jahrhunderts“, cfr. Kuhn, Andreas-Michael, *op.cit.*, p. 14. Es preciso citar en este contexto al escritor austriaco Josef Winkler, autor que en 2008 recibió el prestigioso premio literario „Georg Büchner“ y que con su obra *Natura morta. Eine römische Novelle* (2001) recibió también el premio „Alfred-Döblin“.

und dem alles beherrschenden Kollektiv und entwarf ein überaus negatives Bild des Stadtlebens”¹⁵⁵.

A pesar de la distancia temporal existente en las afirmaciones del anterior análisis simmeliano, no deja de ser paradójico que las “miradas” de Roma de Brinkmann adquieran las connotaciones propias del malestar del individuo, frente a un comportamiento social que convierte el escenario romano en un desconcierto y en un sentimiento de abnegación. Con acierto Brinkmann utiliza el recurso del *collage*, partiendo de bocetos, croquis, planos de las calles, fotos, y fundamentalmente de las cartas que en su mayoría dirige a su esposa. Convierte el escenario romano en un caleidoscopio, en la medida en que la ciudad adquiere para su autor una percepción de desencanto y un fuerte impacto emocional. De la siguiente afirmación de Luchsinger se desprende claramente la percepción que sintió Brinkmann y que sintieron también otros autores coetáneos: “Die Ruinen gelten nur noch als Trümmer, und das Stadtbild insgesamt löst sich auf eine Vielzahl ruinenhafter Fragmente, in Zeichen von Zerstörung, zerbrochener Einheit, Erstarrung und Häßlichkeit”¹⁵⁶. Esta observación sintetiza los efectos destructivos que puede causar la gran ciudad en el individuo. Al mismo tiempo, Roma se convierte en un símbolo de autodestrucción de la cultura occidental, tal y como apunta la reflexión de Silvio Vietta: “Die Stadt Rom wird so zum Symbol einer Selbstzerstörung der abendländischen Kultur, ihrer Auflösung und Überlagerung durch Reklame und Kommerz, der Zerstörung des Außen wie Innen”¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Corbinau-Hoffmann, Angelika: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003, p. 191.

¹⁵⁵ Sturm-Trigonakis, Elke: *Barcelona in der Literatur (1944-1988) Eine Studie zum Stadroman Barcelonas unter Berücksichtigung urbaner Räume*. Kassel: Reichenberger, 1994, pp. 8-9. Sturm-Trigonakis menciona en su tesis una selección de autores españoles y sus obras más relevantes de la posguerra civil así como también las de los años cuarenta y cincuenta, cuya trama se desarrolla en Barcelona. Entre estos autores, merece especial atención *Nada* de Carmen Laforet; *Estrictament personal* de Manuel de Pedrolo; *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé y *El día que va morir Marilyn* de Terenci Moix. Esta tesis se encuentra también traducida al catalán por Rosa Ribas. *Barcelona. La novel·la urbana*. (1944-1988). Kassel: Reichenberger, 1996.

¹⁵⁶ Luchsinger, Martin, *op.cit.*, p. 68.

¹⁵⁷ Vietta, Silvio, *op.cit.*, p. 520.

Esta idea se encuentra en el conjunto de obras que describen la esencia de la ciudad en todo su entramado y que se observa claramente en ejemplos ya citados como *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin o *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, o bien *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32) de Robert Musil, las novelas urbanas por excelencia más características del siglo XX.

La vida en la ciudad finisecular cobra una importancia singular que se refleja tanto en la poesía¹⁵⁸ como en la prosa. De este modo la urbe adquiere unas características muy particulares que a su vez marcan diferencias fundamentales que serán analizadas en el próximo capítulo dedicado al espacio urbano vienés, como segundo gran escenario literario en los autores de expresión alemana.

5. EL ESPACIO LITERARIO DE VIENA

Die Stadt lag vor ihnen. Jenseits des
Flusses ragten Schlöte in die Höhe,
langgestreckte, gelb angestrichene
Häuser reihten sich aneinander,
Türme stiegen auf. Über allem lag
die milde Maisonnette¹⁵⁹.

Frau Berta Garlan

Arthur Schnitzler

El presente capítulo se centra en el tratamiento literario de una urbe que se abre como espacio representativo al mundo a partir de 1815, fecha del Congreso de Viena. El siglo XIX supone para esta urbe un compendio de vitales transformaciones urbanas, históricas y sociales que serían caldo de cultivo para enmarcar argumentos por parte de grandes literatos de expresión alemana. Aunque sólo fuese por el hecho histórico de su carácter

¹⁵⁸ Respecto a la poesía urbana de principios de siglo véanse entre otras las siguientes obras: Vietta, Silvio (ed.): *Das literarische Berlin im 20. Jahrhundert*, Reclam: Stuttgart, 2001 y Wende, Waltraud: *Großstadtlyrik*. Stuttgart: Reclam, 1999.

¹⁵⁹ Fliedl, Konstanze (ed.): *Schnitzler, Arthur. Frau Berta Garlan*. Reclam: Stuttgart, 2006, p. 35.

de metrópoli de la doble monarquía y su influencia en tan vastos territorios bajo una misma corona, así como décadas después la pérdida de dicha influencia con los procesos de independencia de sus territorios, ya tendría interés suficiente como marco literario.

El gran autor Robert Musil (1880-1942), acertadamente, muestra la diferencia en la novela urbana en relación con las formas narrativas del siglo XIX cuando transfigura el retrato de Austria en la denominada *finis Austriae*. Queda atrás la imagen de *Kakania*¹⁶⁰ según el mito de la sociedad habsbúrgica¹⁶¹ y se produce el hundimiento del imperio de los Habsburgo con la llegada de la Primera Guerra Mundial.

El retrato de esta época pervive en su magistral novela *Der Mann ohne Eigenschaften* en la que su protagonista Ulrich asiste al final de una época marcada fundamentalmente por un proceso de cambios tanto políticos como sociales que llevan al ser humano a la más inquietante desazón, en la medida en que debe afrontar una nueva realidad en la cual el personaje de Musil se convierte en un “enajenado súbdito habsbúrgico, marginal del compromiso social y de la responsabilidad histórica”¹⁶², tal y como refleja Claudio Magris en su obra *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*.

Si bien el espacio de la novela de Musil se sitúa en la Viena de la decadencia habsbúrgica, la ciudad sirve sólo de pretexto para entender una dimensión histórica y psicológica que se va desarrollando a medida que aparecen los personajes. Su personaje principal, Ulrich, siempre movido por la inquietud y la desazón de un mundo que no comprende, encarna una nueva forma de pensamiento, y así lo apunta Josep Casals:

¹⁶⁰ Sobre *Kakania* véase entre otras la siguiente obra: Lipinski, Krzysztof: *Auf der Suche nach Kakanien. Literarische Streifzüge durch eine versunkene Welt*. St. Ingbert: Röhrig, 2000. Además, el término *Kakania* viene ilustrado en: Frisé, Adolf (ed.): *Musil, Robert. Der Mann ohne Eigenschaften. Gesammelte Werke I*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, pp. 31-35.

¹⁶¹ Claudio Magris sugiere la siguiente definición: “El término *mito*, que por sí mismo indica una alteración y una deformación de la realidad debidas al deseo de obtener de ésta una real o pretendida verdad esencial, un hipotético núcleo metahistórico que resuma el más verdadero significado, adquiere en este caso una acepción particular. El mito habsbúrgico no es un simple proceso de transfiguración de lo real, propio de toda actividad poética, sino la completa sustitución de una realidad histórico-social con otra ficticia e ilusoria; es la sublimación de una sociedad concreta en un pintoresco, seguro y ordenado mundo de fábula”. Magris, Claudio: *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. [Traducción de Guillermo Fernández]. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 32.

[...] el hombre sin atributos es el que no vive tanto en el sentido de la realidad como en el sentido de la posibilidad, el que piensa que todo podría ser de otra manera y que no concede más importancia a lo que es que a lo que no es. Para él no hay nada definitivo; todo es hipotético: una opción entre otras¹⁶³.

Por ello, Ulrich renuncia a convertirse en un hombre respetable después de tres intentos de encontrar su propio carácter. Se siente huérfano de todo aquello que considera perdido –como si de una novela de formación se tratara– y renuncia incluso a la civilización, entendiendo aquí por civilización la dicotomía entre los valores de la antigua cultura austriaca y los nuevos valores a los que el hombre de su tiempo se ve sometido.

Con la desaparición del Imperio austrohúngaro¹⁶⁴ una serie de valores quedan reducidos a la nada y en consecuencia este hecho trastorna la vida y los sentimientos del ser humano, que se verá desposeído de un mito desaparecido y que influirá notablemente en autores del siglo XX como Franz Kafka, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Sigmund Freud, Robert Musil y Elias Canetti. De todos ellos en este trabajo se menciona a aquéllos que escriben exclusivamente sobre Viena y la temática de la ciudad.

5.1. Marco histórico: de la Viena de *Fin-de Siècle* hasta la Primera Guerra Mundial

En este capítulo se ha preferido una división de dos subepígrafes, cuya cesura queda marcada por los acontecimientos bélicos de la Primera Guerra

¹⁶² *Ibid.*, p. 445.

¹⁶³ Casals, Josep: *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 330.

¹⁶⁴ En sus *Essays und Reden*, Robert Musil cuestiona el proceso histórico que condujo a Austria a anexionarse a Hungría: „Seit der Verdrängung aus Deutschland durch den Sieg der kleindeutschen über die großdeutsche Idee und seit dem davon heraufbeschworenen «Ausgleich» mit Ungarn im Jahre 1867 war das ehemalige Kaisertum Österreich ein biologisch unmögliches Gebilde“. Cfr. Frisé, Adolf (ed.): Musil, Robert: *Essays und Reden. Gesammelte Werke* 8. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, p. 1037.

Mundial, ya que supone en la literatura un antes y un después en la mención de la ciudad de Viena como espacio urbano.

“Wien, einst Haupt- und Kaiserstadt des mächtigen zentraleuropäischen Reiches, erinnert mit seinen großzügigen Plätzen und Palästen noch immer an vergangene Ruhm”¹⁶⁵; este pasaje ilustra la esencia del esplendor de la Viena del emperador Francisco José (1848-1916) como una de las ciudades más emblemáticas y ricas culturalmente hablando, considerada cuna de la *Mitteleuropa*¹⁶⁶. Este concepto, visto desde lo supranacional y lo supraétnico, ha sido estudiado desde la perspectiva histórica circunscrita a los países que comprendían el imperio habsbúrgico. Por una parte, el ideal supranacional venía del siglo XIX, cuando una diversidad de pueblos formaban parte del Estado multinacional que configuró la situación político-social de Austria. Por otra parte, lo supraétnico provenía de la diversidad de los pueblos que componían la *Mitteleuropa*. Como es sabido, la parte austroeslava del Imperio austrohúngaro la componían Bohemia, Moravia y parte de Silesia, denominados Sudetes, mientras que Hungría formaba parte de un conjunto de nacionalidades adheridas al régimen magiar.

Sin embargo, dentro de todos los territorios de los Habsburgo que comprendían (Austria, Hungría, Bohemia, Galitzia) era realmente Viena la ciudad que con un conglomerado de pueblos y culturas dispares, había alcanzado un *status* cosmopolita, tal y como afirman Janik y Toulmin: “En ella [Viena] se había logrado, al menos parcialmente, aquella conciencia supranacional, cosmopolita, que era la única esperanza de supervivencia que tenía la dinastía”¹⁶⁷.

La Viena finisecular había adquirido una importancia fundamental en la última década del siglo XIX. Viena se había convertido en el centro

¹⁶⁵ Freund, Jutta: *Wien erzählt. 25 Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995, p. 254.

¹⁶⁶ Para Claudio Magris: „ El discurso sobre la *Mitteleuropa* crea un cortocircuito entre la celebración forzada y la denigración igualmente forzada, en un sofocante demérito que se repite una y otra vez. *Mitteleuropa* se ha vuelto una metáfora omnivalente, que puede significar todo lo contrario: nostalgias regresivas y aspiraciones emancipadoras, clausura y apertura, progreso y reacción“. Magris, Claudio, *op. cit.*, p. 20. Resulta especialmente ilustrativa su obra *Danubio* (1986), que en sus propias palabras es: „un viaje sentimental“ a través de la *Mitteleuropa*, Magris, Claudio, *op. cit.*, p. 25.

neurálgico de la vida económica, política y cultural del imperio. Fue realmente a raíz de las reformas acaecidas décadas atrás, en concreto en 1860, y su coincidencia con el hecho de que los liberales¹⁶⁸ tomaran las riendas del poder con el acuerdo del emperador, cuando cambió la estética de la ciudad. Fue en esta misma época cuando se empezó a construir sobre las murallas de la ciudad la conocida *Ringstrasse* y varios bulevares, emblema de la alta burguesía. Asimismo había renacido una ciudad totalmente comprometida con el orden y el emblema que definía la nueva sociedad: “[...] una Viena que rápidamente se convirtió no ya en una ciudad, sino en el símbolo de una manera de vivir”¹⁶⁹.

Esta manera de vivir se extrapola también a la literatura, como se verá en el próximo apartado. Si bien la imagen de Viena quedará marcada por los signos de esta época, es preciso añadir que los acontecimientos políticos cambiarán paulatinamente el devenir histórico. En primer lugar, los liberales austriacos que habían anticipado muchas reformas y que en mayor medida se vieron cumplidas van perdiendo poder a partir de 1879 momento en que se gestan grandes cambios que llegarán de la mano de Karl Lueger (1844-1910), quien a pesar de considerarse un liberal más junto con otros adeptos, según expresa Schorske en su obra: “[...] empezaron como liberales [...] criticaron inicialmente el liberalismo desde un punto de vista social y democrático”¹⁷⁰, concluyeron considerándose antiliberales, lo que condujo a implantar una crítica antisemita. En segundo lugar, la vertiente política de esta época viene determinada asimismo por Georg von Schönerer (1842-1921), quien habiendo sido elegido miembro del *Reichsrat* (1873), se rebeló junto con un grupo de estudiantes contra el partido liberal que lo propuso

¹⁶⁷ Janik, Allan y Toulmin, Stephen: *La Viena de Wittgenstein*. [Traducción de Ignacio Gómez de Liaño] Madrid: Taurus, 1983, p. 49.

¹⁶⁸ „La cultura moral y científica de las clases medias liberales era muy parecida a la que predominaba en el mismo estrato social en otros lugares de Europa durante el siglo XIX. Desde el punto de vista moral, era firme, recta y represora; desde el punto de vista político, promovía el imperio de la ley, bajo el cual se subsumían tanto los derechos individuales como el orden social; desde el punto de vista intelectual, estaba comprometida con el gran supuesto metafísico de la Ilustración, según el cual todas las cosas tienen una estructura racional inherente, a pesar de su caos superficial“. Cfr. Schorske, Carl E.: *Pensar con la historia*. [Traducción de Isabel Ozores] Madrid: Taurus, 2001. pp. 210-211.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁰ Schorske, Carl E.: *Viena Fin-de-Siècle*. [Traducción de Iris Menéndez]. Barcelona: Gili, 1981, p. 150.

como representante parlamentario e impulsaron un cambio en su partido que según añade Schorske en su obra “[...] Antepusieron los principios de la democracia y el nacionalismo alemán a la estabilidad imperial y de la oligarquía de clase media”¹⁷¹. Todo ello generó agitaciones y disturbios¹⁷² que llevarían a los políticos a tomar posiciones mucho más radicales, que desembocaron en el antisemitismo y éste a su vez sería uno de los motivos que años más tarde cambiaría por completo la estructura de un imperio milenario y en consecuencia la faz de Europa.

Al empezar el nuevo siglo, tanto el antisemitismo¹⁷³ como los nacionalismos¹⁷⁴ se exacerbaban, y los gobiernos que regían los designios del país en aquel momento, lo hicieron por periodos muy breves y cambiantes. Es necesario mencionar aquí a Viktor Adler (1852-1918)¹⁷⁵, quien ya en 1881, después de separarse del Partido Nacional debido a la exacerbada política antisemítica, se unió al Partido Socialdemócrata llegando a ser su máximo dirigente. Asimismo, participó intensamente en la escena política vienesa de principios de siglo, siendo su alcalde de 1897 a 1910.

Paulatinamente una sucesión de acontecimientos sociopolíticos fueron debilitando la Casa de los Habsburgo. Por una parte es necesario recordar el auge de la socialdemocracia que promovía reivindicaciones debido al aumento del coste de la vida y la escasez de viviendas, y por otra parte se gestó la idea apoyada por el sucesor de la corona, Francisco Fernando, de

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁷² Sobre esta época es de gran importancia mencionar el capítulo III. *Política en un nuevo tono: un trío austríaco* de Schorske, Carl E. *Ibid.*, pp. 134-163.

¹⁷³ Sobre la cuestión judía es necesario mencionar a Theodor Herzl (1860-1904). Herzl adoptó la cultura germánica, aún así, indagó en la posibilidad de encontrar una solución a dicho problema. En su ensayo *Der Judenstaat* (1896) se reafirma en la búsqueda de una solución a la cuestión judía. Al respecto, véase el capítulo IV de Schorske, Carl E. *ibid.*, pp. 163-191.

¹⁷⁴ Sobre la «cuestión de nacionalidades» Robert Musil manifiesta lo siguiente: „Was man das Nationalitäten-Problem Österreichs nannte, dieses – ähnlich dem Verlauf einer Blutrache – ausschließlich und immer fester von einer einzigen Ursachenkette Umstrickt- und Gelähmt werden, wird gewöhnlich als Grund dafür angegeben, daß es mit dem Staat nicht so recht vorwärtsging; zumindest ebenso stark wirkte aber auch der umgekehrte Zusammenhang: weil im Staatsleben nichts da war, um das Verstockende mitzureißen, konnte sich der eine Konflikt bis zur herrischen Monomanie verhärten“. Cfr. Frisé, Adolf (ed.) Musil, Robert: *Essays und Reden*, op. cit., p. 1037.

¹⁷⁵ „En 1905 Viktor Adler organizó otra gran manifestación, a la vez como apoyo al primer conato revolucionario en Rusia y como reclamación del sufragio universal, concedido efectivamente en 1907“. Cfr. Valverde, José María: *Viena fin del Imperio*. Barcelona: Planeta, 1990, p. 47.

sustituir la doble monarquía por una triple, con el fin de unir la parte eslava al Imperio. Esta idea convulsionó la estabilidad política y tuvo como consecuencia el asesinato del heredero de la corona, motivo que desencadenó la declaración de guerra a Serbia (1914). En esta época de controversias políticas, Robert Musil advierte no sólo de la desintegración de la cultura europea, sino también de la incredulidad de los acontecimientos por parte de los intelectuales:

Der Krieg, in andren Zeiten ein Problem, ist heute Tatsache. Viele der Arbeiter am Geiste haben ihn bekämpft. Solange er nicht da war. Viele ihn belächelt. Die meisten bei Nennung seines Namens die Achseln gezuckt, wie zu Gespenstergeschichten. Es galt stillschweigend für unmöglich, daß die durch eine europäische Kultur sich immer enger verbindenden großen Völker heute noch zu einem Krieg gegeneinander sich hinreißen lassen könnten. Das dem widersprechende Spiel des Allianzsystems erschien bloß wie eine diplomatisch sportliche Veranstaltung¹⁷⁶.

También los investigadores Janik y Toulmin resumen el hecho de la siguiente manera: “Después de haber luchado felizmente contra las tempestades revolucionarias de 1848, después de la derrota que les infligió Prusia, y tras una secuencia de movimientos nacionalistas magiares, checos, rumanos y sudeslavos [...]”¹⁷⁷, todos estos acontecimientos históricos no fueron otra cosa, más que la gota que colmó el vaso y desencadenó la desaparición del imperio y sus posteriores consecuencias.

Dentro de este marco histórico que se acaba de delimitar, se generó una amplísima actividad literaria en torno a varios autores, que se tratarán en los siguientes apartados y que de alguna manera determinan una nueva forma de escribir, vivir y sentir tal y como se puede apreciar en la siguiente reflexión de Worbs:

¹⁷⁶ Frisé, Adolf (ed.): *Musil, Robert: Essays und Reden, op. cit.*, p. 1020.

¹⁷⁷ Janik, Allan y Toulmin, Stephen, *op. cit.*, 18.

Die brisante Situation der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie hat bezeichnenderweise keine realistisch-engagierte Literatur hervorgebracht, sondern eine Literatur, die gekennzeichnet ist durch Abwendung von der äußeren Realität und Hinwendung zur inneren, psychischen Realität¹⁷⁸.

5.1.1. Arthur Schnitzler. La topografía sentimental de Viena

Esta manera de vivir, como se ha mencionado en el capítulo anterior, marcaba una *belle époque* y sin embargo no era otra cosa que la lenta agonía del mito habsbúrgico, tal como se hace palpable en Arthur Schnitzler (1862-1931), como cita Magris: “[...] poeta de la melancolía, templada por un escéptico *savoir faire*, de una experta y cansada disimulación de los sentimientos”¹⁷⁹. La afirmación de Magris, que puede aplicarse a otros autores austríacos de la época, es en cierta manera el espejo del mundo franciscoverdiano.

En su obra *Anatol* (1890), Schnitzler refleja el espacio urbano de la decadente sociedad vienesa de fin de siglo rompiendo con el mito habsbúrgico. Aunque el padre no sólo era la figura patriarcal sino el eje dominante de la familia y representaba en aquel entonces su núcleo jerárquico, su figura queda reducida a la mínima expresión. La sociedad vienesa es tratada de forma irónica, lo que queda patente en sus personajes. Asimismo, prevalecen otros elementos característicos que pueden aplicarse a otros aspectos de la estética y la moral burguesas de la época, tal y como menciona Doppler:

Im Anatol und seinem Schweben und Gleiten zwischen Faszination und Unbehagen, Sensibilität und Gleichgültigkeit, Galanterie und Brutalität, Illusion und Illusionslosigkeit verkommen die liberalen bürgerlichen

¹⁷⁸ Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1983, pp. 189-190.

¹⁷⁹ Magris, Claudio, *op. cit.*, p. 321.

Werte zu einem wohltemperierten Charme, wobei Substanzlosigkeit und latente Bösartigkeit sich wechselweise durchdringen¹⁸⁰.

El protagonista, Anatol, es, en gran medida, el personaje que anticipa a Ulrich, el personaje musiliano. Ambos deambulan sin rumbo por Viena. El mundo que vive aquél es inseguro y sin ninguna posibilidad de materializar sus deseos. Ante la imposibilidad de luchar contra su propio destino, se limita a perseguir todo lo que le procura un mundo de sensaciones y placeres sexuales, al igual que en sus obras posteriores *Liebelei* (1894) y *Reigen* (1896/1897), en las cuales Schnitzler recorre desde el espacio vienés más respetable a los suburbios más indeseables. El espacio que ocupan las obras de Schnitzler es, por una parte, el espacio del *eros* y por otra el espacio vital de la *Wiener Verfallskultur* de la que tanto Schnitzler como Freud son sus máximos representantes. Ambos espacios revierten incondicionalmente en el comportamiento de sus personajes, tal como lo explica Schorske: “[...] la explotación psicológica de la vida del instinto, especialmente la del *eros* y la de la disolución de los límites entre el yo y el mundo, entre el pensamiento y el sentimiento [...]”¹⁸¹, Éstas son sin duda las premisas que subyacen en su obra.

Es preciso mencionar aquí la influencia de Freud (1859-1938)¹⁸² en la obra de Schnitzler para poder entender ciertos fenómenos psicológicos que según el psicoanalista pudo demostrar en sus constantes estudios del entramado social vienés de fin de siglo. A partir de ciertos comportamientos humanos, el conflicto y la represión se generan en el inconsciente se verán exteriorizados bajo diferentes formas de defensa psíquica y se verán reflejados en gran medida en las pulsiones del ser humano, lo que Schnitzler supo reflejar magistralmente en sus obras.

¹⁸⁰ Doppler, Alfred: «Ästhetizismus und bürgerliche Moral: Arthur Schnitzlers Schauspiel 'Der Einsame Weg'» en: Doppler, Alfred: *Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts*. Innsbruck: Ins. für Germanistik, 1990, p. 112.

¹⁸¹ Schorske, Carl E, *op.cit.*, (2001), p. 221.

¹⁸² Sobre la influencia decisiva de Freud no solamente en Schnitzler sino en general en la literatura de la *Jahrhundertwende* resulta de gran interés la citada obra de Worbs, Michael: *Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*.

Una radiografía de la sociedad vienesa también se encuentra implícita en las demás obras de Schnitzler, tanto en *Leutnant Gustl* (1900) como en *Fräulein Else* (1924). Ambas desvelan, a través del flujo de conciencia y con la técnica de las asociaciones, un verdadero análisis psicológico de la sociedad vienesa de principios de siglo XX.

Otro espacio menos tangible y también relacionado con las teorías freudianas es el espacio del mundo de la sexualidad. Es significativo el pasaje de la descripción de un espacio cerrado de Viena en *Reigen* como telón de fondo, en el que se rememora el espacio entre la realidad y el deseo:

Abend.- Ein mit banaler Eleganz möblierter Salon in einem Hause der Schwinggasse.

Der junge Herr ist eben eingetreten, zündet, während er noch den Hut auf dem Kopf und der Überzieher anhat, die Kerzen an. Dann öffnet er die Tür zum Nebenzimmer und wirft einen Blick hinein. Von den Kerzen des Salons geht der Lichtschein über das Parkett bis zu einem Himmelbett, das an der abschließenden Wand steht. Von dem Kamin in einer Ecke des Schlafzimmers verbreitet sich ein rötlicher Lichtschein auf die Vorhänge des Bettes¹⁸³.

Es un fragmento de singular relevancia en el que Schnitzler hace una caracterización de la ciudad de Viena, distinguiendo entre personajes de la clase social más alta con otros de clase social inferior, y a su vez retratando la Viena finisecular en todas sus dimensiones¹⁸⁴. Así lo indican Konstantinovič y Rinner en la siguiente reflexión: “Auf diese Weise gelangen alle gesellschaftlichen Schichten Wiens und des mitteleuropäischen Raumes zur Darstellung, vom Straßenmädchen bis zur vornehmen Damen und vom einfachen Dragoner zum Offizier”¹⁸⁵.

Sin embargo, la obra *Der Weg ins Freie* (1908) es uno de los mejores y más complejos ejemplos de literatura urbana de principios de siglo XX, en la

¹⁸³ Schnitzler, Arthur: *Reigen, Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996, p. 38.

¹⁸⁴ Para un estudio exhaustivo sobre las figuras schnitzlerianas véase la tesis doctoral de Vega Cernuda, Miguel Ángel: *Arthur Schnitzler. Aspectos socioliterarios de su obra* (1985). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

cual Schnitzler recrea en dos dimensiones bien diferenciadas el espacio literario vienés de principios de siglo y la estética del momento. Confluyen aquí el judaísmo y el amor como telón de fondo en la Viena de Fin de Siglo¹⁸⁶, sentenciando así el final de un gran imperio. Por un lado, se encuentra impregnado del componente judío que se conjuga con otros rasgos sionistas y por otro adquieren una relevancia fundamental la vida social vienesa, como es el caso de los salones, los paseos por el *Ring*, etc. En esta obra el *alter ego* de Schnitzler se desdobra en dos personajes que paralelamente cumplen una función en la sociedad vienesa de la época: Georg von Wergenthin y Henri Bermann.

Por un lado, Georg von Wergenthin, es el personaje schnitzleriano que rehuye de todo compromiso social y sólo encuentra su libertad cuando se halla fuera de toda responsabilidad:

Über der Stephansturmspitze, die dem Fenster, durch den Park und einen beträchtlichen Teil der Stadt getrennt, gerade gegenüberlag, erschienen dünne Wolken. Ein langer Nachmittag, völlig ohne Verpflichtungen dehnte sich vor Georg aus¹⁸⁷.

Inepto y diletante son los calificativos propios de este personaje finisecular. Por otro lado, Henri Bermann, un escritor que duda de su creatividad, al igual que Georg (aspirante a músico), es incapaz de asumir su papel dentro del mundo de la creación literaria. Ambos se complementan en la medida en que son incapaces de asumir sus propias responsabilidades. La siguiente formulación de Gidion resume la insatisfacción en la que estos personajes se ven abocados a lo largo del proceso de ensamblaje de la novela:

¹⁸⁵ Konstantinović, Zoran y Rinner, Fridun: *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*. Innsbruck: Studienverlag, 2003, p. 253.

¹⁸⁶ Sobre el tema de Fin de Siglo en Viena véanse entre otros, Wunberg, Gotthart: "Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft" en: Arnold, Heinz Ludwig (ed.): *Arthur Schnitzler*. Heft 138/139. München: *Text+Kritik*, 1998, pp. 3-23. y también en al obra de Schorske, Carl, E.: *Viena Fin-de-Siècle*, *op. cit.*

Ihr ästhetisches Sensorium, ihre Künstlerschaft, verbindet Bermann, den Dichter und Literaten, und Wergenthin, den komponierenden und klavierspielenden Dilettanten – und auch die Art der Kunstausbübung haben sie gemeinsam: große Planer, und Entwerfende alle beide, in der Ausführung eher unzuverlässig, aufschiebend¹⁸⁸.

El esteticismo finisecular y la moral burguesa, como se acaban de mencionar, son los elementos fundamentales que subyacen también en la obra *Der einsame Weg* (1903), otra “Konversationsstück” de Schnitzler, en la que se refleja desde muchas perspectivas el ambiente vienés de fin de siglo. Además de la importancia que Doppler otorga a la biografía de Schnitzler, *Jugend in Wien* (1968), para entender la estética de Fin de Siglo, este autor incide también en la poética de los estetas coetáneos a Schnitzler, tales como Leopold von Andrian, Richard Beer-Hofmann y Hofmannstahl, todos ellos imbuidos por la misma crisis existencial de fin de siglo¹⁸⁹.

5.1.2. Hugo von Hofmannsthal. La imagen efímera de Viena

En la obra de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), se percibe una imagen de Viena más aristocrática, lo que no se correspondía con la realidad de su tiempo, y hace que la ciudad de Viena cobre una imagen sutilmente ilusoria. Si bien su obra temprana está caracterizada por una intención utópica en la que recurre a un determinado intimismo, sintiéndose portador y sucesor de la cultura barroca y sobre todo de las formas del Rococó, asienta su poesía en la *vanitas* de la transitoriedad barroca y en la fuga de la realidad que supuso el desmoronamiento de la cultura austriaca. De su prolífica obra se incluyen bajo esta denominación *Gestern* (1892), *Der Tor und der Tod* (1900) y *Der Tod des Tizian* (1901).

¹⁸⁷ Schnitzler, Arthur: *Der Weg ins Freie*. Gesammelte Werke. Band 4. Frankfurt am Main: Fischer: 1982, p. 11

¹⁸⁸ Gidion, Heidi: „Haupt- und Nebensache in Arthur Schnitzlers Roman «Der Weg ins Freie»“ en Arnold, Heinz Ludwig: *Text + Kritik*, Heft 138/139, 1998, *op.cit.*, p. 47-60, aquí p. 48.

¹⁸⁹ Cfr. Doppler, Alfred, *op.cit.*, pp. 111-123.

No obstante, es en la comedia *Der Rosenkavalier* (1911) donde Hofmannsthal retoma la tradición teatral del siglo XVIII, una imagen de la época de María Teresa de Austria y del reflejo de la realidad vienesa en el período de máximo apogeo del imperio habsbúrgico. Como si de una premonición se tratara, Hofmannsthal anuncia la nostalgia del fin de un imperio en clave de comedia, donde retoma según palabras de Doppler “[...] ein fröhlich-schwermütiger Spiegel eines Wien, das noch immer ununterbrochen in der Würde der Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und der kaiserlichen Erblande lebte”¹⁹⁰.

Esta imagen de Viena se transfigura en el *Rosenkavalier* en tanto y cuanto lo efímero y lo ilusorio se convierten en la tradición austriaca más genuina, lo *gemütlich*. El paso del tiempo marca inexorablemente a sus personajes aristocráticos a la vez que se intuye el inminente proceso de cambio que sufre Austria y se extrapola en clave cómica la inevitable fugacidad del tiempo. El sentir de una época en la Viena decadente y colorista y los efectos devastadores del tiempo son los elementos que se entrecruzan en la obra como si de una metamorfosis se tratara:

Quin-quin, er soll jetzt gehn, Er soll mich lassen.
ich werd jetzt in die Kirchn gehn
und später fahr ich zum Onkel Greifenklau,
der alt und gelähmt ist,
und eß mit ihm; das freut den alten Mann.
Und nachmittag werd ich Ihm einen Lauffer schicken,
Quin-quin, und sagen lassen,
ob ich in Prater fahr
Und wenn ich fahr
und Er hat Lust
so wird Er auch in Prater kommen
und neben meinem Wagen reiten.
Sei Er jetzt gut und folg Er mir¹⁹¹.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 253.

Frente a la citada obra se encuentra en *Der Schwierige* (1921) una comedia con una imagen de Viena mucho más vulnerable, en la que su protagonista, Hans Karl Bühl, siguiendo el esquema de la comedia clásica, se siente resignado e indeciso ante los acontecimientos que imperan en Austria. La trama transcurre en Viena, entre diciembre de 1918 y enero de 1919, en plena contienda bélica. Como muy acertadamente aluden Konstantinović y Rinner: “Dieses Spiel ist sozusagen ein festlich-heiterer und doch ernsthafter Abschied von der versinkenden feudalen Gesellschaft der Donaumonarchie”¹⁹².

Esta afirmación pone de relieve lo que ya se viene apreciando en la literatura de la época¹⁹³: una clara disposición a la melancolía y a la resignación del protagonista ante el desmembramiento de la monarquía danubiana. Este es el caso del personaje hofmannsthaliano, ya que si bien queda inhibido de su capacidad de actuación, observando la realidad desde afuera bajo el escondite de su porte aristocrático, adquiere una fuerza humana ejemplificante ante el dilema histórico del fin de un imperio milenario y, en consecuencia, asume las circunstancias de su desmoronamiento, en la medida en que adquiere una actitud de rechazo y desconfianza ante la sociedad que le rodea, dejándose llevar por la vida de los salones vieneses con sus juegos banales de una sociedad decadentista. Así sucede en la siguiente secuencia donde Neuhoff, el personaje antagónico de la obra, describe al hombre difícil, Hans Karl y al mundo decadente de la sociedad vienesa:

Geist und diese Menschen! Das Leben – und diese Menschen! Alle diese Menschen, die Ihnen hier begegnen, existieren ja in Wirklichkeit gar nicht mehr. Das sind ja alles nur mehr Schatten. Niemand, der sich in diesen Salons bewegt, gehören zu der wirklichen Welt, in der die geistigen Krisen des Jahrhunderts sich entscheiden. Sehen sie doch um

¹⁹¹ Steiner, Herbert (ed.): *Hugo von Hofmannstahl: Der Rosenkavalier en Gesammelte Werke*, Lustspiele I. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1959, pp. 307-308.

¹⁹² *Ibid.*, p. 254.

¹⁹³Al respecto resulta de gran interés la obra *Konflikte – Skandale – Dichterfaden in der österreichischen Literatur* de Schmidt-Dengler, Sonnleutner y Zeyringer (eds.) Berlin: Erich Schmidt, 1995.

sich: eine Erscheinung wie die Figur dort im nächsten Zimmer, vom Scheitel bis zur Sohle sich balancierend in der Selbstsicherheit der unbegrenzten Trivialität – von Frauen und Mädchen umgelagert – Kari Bühl¹⁹⁴.

Como es bien sabido, el teatro representa un papel fundamental en la cultura austriaca. Para muchos vieneses suponía el espacio de encuentro y de entretenimiento, así como el espacio para entender los cambios políticos de la desolada Viena después de la Primera Guerra Mundial. Si bien la construcción de la *Ringstrasse* durante el siglo XIX, como ya se ha mencionado, supuso uno de los mayores cambios urbanos, concretamente en el espacio de tiempo comprendido entre 1860 y 1890, la ciudad adquirió un nuevo aspecto desde el punto de vista arquitectónico, siendo el parlamento, el ayuntamiento, la universidad y el *Burgtheater* los edificios emblemáticos de esta época, tal como apunta Schorske representaban: “[...] una expresión visual de los valores de una clase social”¹⁹⁵. Sin embargo, estos edificios habían sido también criticados por no reflejar la realidad social, si recordamos las masas migratorias de la población rural a la metrópoli, hecho común en todas las ciudades de Europa.

5.2. Marco histórico: Viena después de la Primera Guerra Mundial, de Entreguerras, y hasta la Segunda Guerra Mundial

Después de la Primera Guerra Mundial, Viena es un hervidero de grandes cambios políticos y sociales que influirán considerablemente en su posterior literatura. La tradición literaria vigente en Viena se ha basado en las antiguas reminiscencias del mundo de la monarquía danubiana y muchos de sus autores que habían tenido poca relevancia en la literatura austriaca entretenían al público recordando el esplendor del pasado habsbúrgico con uno de los estereotipos más genuinos, los valeses y la

¹⁹⁴ Steiner, Herbert (ed.): *Hugo von Hofmannstahl: Der Schwierige* en *Gesammelte Werke, Lustspiele II*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1954, p. 230.

¹⁹⁵ Schorske, Carl E., *op. cit.*, p. 46.

música¹⁹⁶, tal como señala Magris: “Viena y los valeses, los uniformes de los húsares y las bellísimas mujeres austroeslavas de la Europa oriental, [...] se transforman en las imágenes preferidas de los sueños populares”¹⁹⁷. Asimismo, una apreciación de gran interés sobre este contexto de entreguerras se observa también en los *Essays* (1921-1931) de Robert Musil en los que incide sobre la importancia de Viena en esta época, una ciudad en la que predomina el mundo del teatro como rasgo fundamental, muy por encima de otros problemas sociales, tal como se observa en el siguiente párrafo: “Wien hört sich gern eine Theaterstadt nennen: seine Feuilletonisten wiederholen es ihm so oft, wie sich nur ein Feuilletonist wiederholen kann; in Wahrheit ist es eine Schauspielstadt”¹⁹⁸.

Esta actitud de algunos escritores era solamente una forma de evasión por la represión política imperante en los años sucesivos a la guerra, como era el caso del canciller Dollfuß que tenía Viena aterrorizada y amenazada. Con la aprobación de la constitución quedó establecida la Primera República Federal de Austria (1918). A lo largo de veinte años y hasta el final de la Primera República (1938) impera una época de inestabilidad económica producida por diversos factores¹⁹⁹, entre los que cabe mencionar la considerable crisis políticosocial condicionada por la inflación de 1922 y, en última instancia, por la gran crisis económica de 1929, que sirvió de preludio a la anexión de Austria a la Alemania nazi en 1938.

Dentro de este hervidero de contradicciones tanto sociales como políticas se gesta una literatura en la que se combinan los sentimientos políticos con las experiencias personales, como se observa en la obra de Elias Canetti (1905-1994) *Die Fackel im Ohr*, en la que el autor relata a modo de autobiografía los acontecimientos acaecidos en la Viena de entreguerras.

¹⁹⁶ En cuanto a la música es relevante nombrar la canción vienesa como un género musical fundamental en la identidad cultural vienesa, al respecto léase el artículo de Martino Alba, Pilar. „Figuras literarias en el „anticanónico“ género popular de la canción vienesa“ en: García Adánez, Isabel; Gimber, Arno; Gómez García, Carmen y Ortiz-de-Urbina, Paloma (eds.): *Germanistik und Deutschunterricht in Spanien. Germanística y Enseñanza del Alemán en España. Kulturwissenschaft – Literatur – Übersetzung. Estudios culturales – Literatura – Traducción*. Volumen II. Madrid: Editorial Idiomas Hueber, 2008, pp. 267-274.

¹⁹⁷ Magris, Claudio, *op. cit.*, p. 387.

¹⁹⁸ Musil, Robert, *op. cit.*, p. 1103.

Además, Canetti compartió el mismo ideario político que Karl Kraus (1874-1936), que fue uno de los personajes más comprometidos de esta época tanto literaria como políticamente hablando. La situación política se agudizó, a pesar de que la socialdemocracia había gobernado gran parte del periodo de entreguerras (1919-1934), se generaron cambios políticos radicales que cambiaron tanto la vida social como política del país:

La Austria de entreguerras se estaba polarizando cada vez más, lo que política y socialmente dividió el país en dos campos antagónicos: El conservador/socialcristiano y el socialista/comunista, con la presencia de un tercer campo el liberal/nacional-alemán. Los tres campos tuvieron en común la intención de abarcar en su totalidad los distintos ámbitos de la economía, de la sociedad, de la cultura y de la vida diaria, desde el nacimiento hasta la muerte. Se procuraba que sólo hubiera contactos con otros miembros del mismo grupo, no leer otro periódico que el propio, escolarizar a los niños en colegios afines a la propia causa y comprar en los establecimientos del propio grupo. Hasta el saludo cambiaba según los distintos campos: *Grüß Gott* decían los socialcristianos, *Freundschaft* los socialdemócratas y *Heil* los nacional-alemanes, identificándose de esta manera como miembros de unas auténticas subsociedades que, paralelamente a esta identificación positiva, crearon una imagen estereotipada de los otros, del enemigo²⁰⁰.

Estos cambios político-culturales desequilibraron en gran medida la estabilidad nacional, además de originarse enfrentamientos, aumentó la agitación política y en consecuencia se desencadenaron trágicos hechos que concluyeron con la quema del Palacio de Justicia. En su citada obra Elias Canetti evoca esta época de la siguiente manera:

Es war auch keine günstige Zeit für Alt-Österreich. Die Monarchie, eben auseinadergefallen, war diskreditiert, Monarchisten gebe es, so sagte man mir, nur noch unter den Kerzelweibern. Der Verstümmelung

¹⁹⁹ Sobre esta época véase el artículo de Marizzi, Bernd: «Austria en la época de entreguerras» en Marizzi, Bernd y Muñoz, Jacobo (eds.): *Karl Kraus y su época*. Madrid: Trotta, 1998, pp. 15-28.

Österreichs, des erstaunlichen Weiterbestands Wiens – der nunmehr viel zu großen Hauptstadt – als >Wasserkopfs<, war man sich wohl bewußt²⁰¹.

5.2.1. Joseph Roth. Viena, el ascenso y la caída de un mundo

Este ambiente de la Viena de entreguerras favorece la actitud crítica de sus autores y es en dos de sus últimas obras, *Radetzkymarsch* (1932) y *Kapuzinergruft* (1938) de Joseph Roth (1894-1939), donde este autor muestra tanto en la primera como en la segunda obra un espacio vienés que persigue la estela de una familia, los Trotta, una saga de cuatro generaciones que empieza con la batalla de Solferino (1859) y el consecuente ennoblecimiento –por salvar al emperador– del alférez Trotta, y termina con la muerte de Carl Joseph en plena contienda bélica, el último superviviente de la familia Trotta.

A Roth le atraía de Austria la idea de ser un país supranacional bajo una visión “eslavofederalista” tal como apunta Magris: “El suyo es el imperio de los *Kronländer*, de las remotas provincias en la frontera rusa, del mundo eslavojudío de Galitzia y Bucovina”²⁰².

Si bien a Roth se le considera un defensor de los valores del imperio habsbúrgico, su saga es un canto nostálgico al desmoronado imperio. No obstante, Roth se siente desposeído de sus raíces al igual que el último combatiente de la familia de los Trotta: “Heute verlor ich eine Heimat”²⁰³. Al regresar de la guerra a Viena, Franz Ferdinand Trotta, el protagonista de *Die Kapuzinergruft*, se siente vulnerable y en consecuencia el sentimiento de pérdida del imperio austrohúngaro se percibe claramente:

Ich traf sie wirklich in Wien, erst vier Jahre später.

Am Weihnachtsabend des Jahres 1918 kehrte ich heim. Elf zeigte die Uhr am Westbahnhof. Durch die Mariahilfer Straße ging ich. [...] Es war

²⁰⁰ Marizzi, Bernd y Muñoz, Jacobo (eds.), *op.cit.*, p. 21.

²⁰¹ Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. München, Wien: Carl Hanser, 1980, pp. 136-137.

²⁰² Magris, Claudio, *op.cit.*, p. 413.

²⁰³ Roth, Joseph: *Die Kapuzinergruft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1987, p. 109.

das Ende. Ich dachte an den alten Traum meines Vaters, den von einer dreifältigen Monarchie, und daß er mich dazu bestimmt hatte, einmal seinen Traum wirklichzumachen. Mein Vater lag begraben auf der Hietzinger Friedhof, und den Kaiser Franz Joseph, dessen treuer Deserteur er gewesen war, in der Kapuzinergruft²⁰⁴.

El marco temporal de Viena en *Kapuzinergruft* comprende desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta la ocupación nazi de Viena (1938). Al final son dos causas las que abocan al protagonista a deambular por la ciudad perdido y sin rumbo fijo. La primera razón es la transfiguración que ha sufrido el imperio habsbúrgico como consecuencia de la guerra, que produce en el protagonista un resentimiento de pérdida de un mundo que fue sólido y seguro y del que han desaparecido todos los valores de antaño. La segunda razón es, en cambio, el sentimiento de pérdida al ser abandonado por su esposa. Ella es incapaz de limitarse a una existencia tranquila y feliz con el hijo de ambos, muy al contrario, se siente atraída por el arte: “Der Ruf der Kunst ist mächtig”²⁰⁵. Estas palabras son el último legado que deja a su marido antes de partir. También los siguientes motivos: “Resignation, Auflösung und Todesahnung”²⁰⁶ son en definitiva el último reducto literario y vital que aportó Roth²⁰⁷ ya desde su exilio parisino, y en consecuencia como despedida de su país.

5.2.2. Stefan Zweig. El recuerdo de la metrópoli de Viena

Los mismos recuerdos y el escepticismo tan profundamente marcados que Roth guardaba de la antigua civilización danubiana, subyacen de nuevo en Stefan Zweig (1881-1942). En su obra *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, escrita desde el exilio, presenta un entrañable panóptico que relata la vieja civilización desde los orígenes de Zweig en Moravia, pasando por la nostalgia de un mundo desaparecido hasta el exilio al que

²⁰⁴ *Ibid.*, 111-112.

²⁰⁵ *Ibid.*, 178.

²⁰⁶ Konstantinović, Zoran y Rinner, Fridrun, *op.cit.*, p. 331.

²⁰⁷ Sobre la biografía y los respectivos viajes de Joseph Roth véase Nürnberger, Helmuth: *Joseph Roth*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1981.

debió someterse por su condición de judío. Editada póstumamente, permite observar con distanciamiento en el tiempo y en el espacio una época que cambió la faz de Europa, y así lo observan Konstantinović y Rinner: “[...] wurde zu einer Zeit geschrieben, als die aktuelle Zuspitzung auf die Vorbereitung zum Zweiten Weltkrieg tiefgreifend auf das politisch-literarische Selbstverständnis der emigrierten Schriftsteller einwirkte”²⁰⁸. Sin embargo, a pesar del desarrollo de los acontecimientos que marcaron profundamente a gran parte de los escritores que tuvieron que emigrar, los rasgos dominantes de esta época adquieren, al igual que en otros autores coetáneos a Zweig, unas connotaciones sociales tan marcadas de la ciudad de Viena que posiblemente no se puedan apreciar con tanto énfasis en ninguna otra ciudad europea.

Desde el punto de vista histórico, la Viena de Zweig conoce varias etapas de especial esplendor cultural, social y literario, así como también, como ya se ha mencionado anteriormente, de decadencia, como la desaparición del Imperio austrohúngaro y el fracaso de la Primera República. Estos acontecimientos políticos influyeron de forma notable en el desarrollo de la política austriaca en los años sucesivos, hasta llegar a la anexión de Austria por la Alemania nazi, acontecimiento que marcaría profundamente la vida de Zweig y que le llevaría al exilio por varios países y a su posterior suicidio en Brasil (1942).

De las etapas mencionadas cabe destacar la Viena de la estabilidad tanto política como social que disfrutó Zweig en su adolescencia:

Wenn ich versuche, für die Zeit vor dem Ersten Weltkriege, in der ich aufgewachsen bin, eine handliche Formel zu finden, so hoffe ich am prägnantesten zu sein, wenn ich sage: es war das goldene Zeitalter der Sicherheit. Alles in unserer fast tausendjährigen österreichischen Monarchie schien auf Dauer gegründet und der Staat selbst der oberste Garant dieser Beständigkeit²⁰⁹.

²⁰⁸ Konstantinović, Zoran y Rinner, Fridrun, *op.cit.*, p. 331.

²⁰⁹ Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer, 1981, p. 14.

Otra etapa, igual de relevante vinculada a la estabilidad anterior, era la vida cultural que en aquella misma época encarnaba la sociedad vienesa. Como se puede apreciar en la siguiente cita la tradición cultural era transmitida de padres a hijos:

An und für sich war diese Begeisterung für Theater, Literatur und Kunst eine ganz natürliche in Wien; die Zeitung gab in Wien allen kulturellen Geschehnissen besonderen Raum, rechts und links hörte man, wo immer man ging, bei den Erwachsenen Diskussionen über die Oper oder das Burgtheater, in allen Papiergeschäften standen in den Auslagen die Bilder der großen Schauspieler; [...] Schließlich hatte mein Vater, wie alle Wiener Väter, in seiner Jugend ebenso für das Theater geschwärmt und mit ähnlicher Begeisterung der Lohengrinaufführung unter Richard Wagner beigewohnt wie wir den Premieren von Richard Strauss und Gerhart Hauptmann²¹⁰.

Sin embargo, Zweig como buen humanista, critica con desencanto los acontecimientos bélicos cuando a la vuelta de un viaje regresa a Viena: “[...] in Wien fand ich die ganze Stadt in einem Taumel”²¹¹. Viena era en 1914 un hervidero de ideas patrióticas, donde a pesar de sus diferencias lingüísticas de raza y de religión sabía vivir como un pueblo unido²¹². No deja de ser paradójico que por una parte Zweig rehuya como nadie de la insensatez de la guerra y, al mismo tiempo asista, al desmoronamiento del imperio austrohúngaro con un sentimiento de júbilo:

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 54-55.

²¹¹ *Ibid.*, p. 257.

²¹² El pintor Oskar Kokoschka expresa en algunas de sus páginas autobiográficas la sabiduría popular del imperio austrohúngaro, que supo convivir en una sociedad multilingüística y multicultural, destruida posteriormente por la incompetencia política, tal y como queda reflejada en la traducción de la autobiografía de Kokoschka. Véase a este respecto el artículo de Martino Alba, Pilar: „El proceso traductor ante la «pluma del artista plástico» y la «paleta del escritor» como autores de textos plurigenéricos“, en Schrader-Kniffki, Martina y Jansen, Silke: *La traducción a través de los tiempos, espacios y disciplinas*. Berlín: Franck & Timme, 2012 (en prensa), 20 pp.

Um der Wahrheit die Ehre zu geben, muß ich bekennen, daß in diesem ersten Aufbruch der Massen etwas Großartiges, Hinreißendes und sogar Verführerisches lag, dem man sich schwer entziehen konnte²¹³.

A pesar de los errores políticos después de la Primera Guerra Mundial, y además del cambio que sufrió Viena en su desarrollo urbano en la medida que había pasado de ser la metrópoli de un gran imperio hasta llegar a ser la capital de un pequeño Estado, la ciudad vivió cierto esplendor cultural, se abrieron nuevamente las fronteras y se podía respirar con cierta libertad hasta llegar a los nefastos años de la crisis de 1929²¹⁴, que como se ha mencionado anteriormente no sólo condujeron a una desestabilización económica irreversible, sino que sirvieron de pauta para una radicalización política y, en consecuencia, llevaron a Austria al austrofascismo (1934),²¹⁵ y su posterior anexión a Alemania en 1938.

Este cambio radical que sufrió el país y la barbarie de una nueva guerra, dejaron huella en la capital vienesa, lo que produjo una profunda crisis en la personalidad de Zweig de la que ya no se recuperaría, y que él mismo relata fielmente en el siguiente párrafo:

Ich war nur wenige Tage in Salzburg gewesen und bald nach Wien weitergefahren. Und gerade in diesen ersten Februartagen brach das Gewitter los. Die Heimwehr hatte in Linz das Haus der Arbeiterschaft überfallen, um die Waffendepots, die sie dort vermutete, wegzunehmen. Die Arbeiter hatten mit dem Generalstreik geantwortet, Dollfuß wiederum mit dem Befehl, mit Waffen diese künstlich erzwungene 'Revolution' niederzuschlagen. [...] Ich war in diesen drei Tagen in Wien und somit Zeuge dieses Entscheidungskampfes und damit des Selbstmords der österreichischen Unabhängigkeit²¹⁶.

²¹³ *Ibid.*, p. 258.

²¹⁴ Para una caracterización de esta época se puede consultar Weber, Fritz: „La crisis de 1929 en Austria“ [Traducción de Gustau Muñoz] en: *Debats. Viena 1880-1938*. N°. 18/Diciembre/86. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana D'Estudis i Investigació, pp. 125-128.

²¹⁵ Al respecto se puede consultar Cullin, Michael: „El final de una república. Los años treinta“ [Traducción de Luis C. Rodríguez], *ibid.*, pp.129-134.

²¹⁶ Zweig, Stefan, *op.cit.*, p. 437.

Si bien a partir de este momento histórico gran parte de la literatura austriaca se escribiría desde el exilio²¹⁷, como fue el caso de Zweig, alejado de su amada Europa en la obra que se acaba de citar, no son escasas las voces austriacas que, incluso a pesar de perder o bien peligrar su integridad física, escribirían desde diferentes espacios, tal y como observa Cullin: “[...] en los campos de concentración, las cárceles, pero también en la lucha armada en el territorio nacional y en los movimientos de resistencia europeos”²¹⁸.

5.2.3. Ilse Aichinger. “La ciudad sitiada e incendiada”²¹⁹

Dentro de este marco histórico es necesario mencionar a Ilse Aichinger (1921), una de las autoras más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, quien, al igual que Stefan Zweig, estuvo marcada por su ascendencia judía. Es en su única novela *Die größere Hoffnung* (1947) donde pone de relieve una imagen desoladora de Viena durante la Segunda Guerra Mundial, tal como apunta Kurt Adel: “[...] ist die verfremdete Darstellung der Leiden verfolgter Juden in Wien während des Zweiten Weltkriegs”²²⁰.

Aichinger retrata en su novela la vida y el trágico desenlace de Ellen, una niña judía que se encuentra privada de libertad y que, a pesar de sus intentos por sobrevivir en una ciudad destrozada por las bombas, sucumbe en ella al final de la guerra, tal como apunta la tesis de Hussong: “Obwohl sie bewußt dem sicheren Tod entgegen geht, stützt sie sich auf das Prinzip der Hoffnung, das den physischen Untergang transzendiert”²²¹.

De esta afirmación se deduce que, en la protagonista, y a pesar de intuir ella misma su trágico final, rige el principio de la “gran esperanza” como única salida a su penosa situación. Este hecho se constata en el

²¹⁷ Para un amplio panorama de textos sobre el exilio, véase, entre otros, Ana Pérez (ed.): *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*. Madrid: Marcial Pons, 2008 y también Steinbach, Dietrich: *Literarisches Leben im Exil (1933-1945)*. Stuttgart: Klett, 1995.

²¹⁸ Cullin, Michael, *op. cit.*, p. 134.

²¹⁹ Politzer, Heinz: «Nachwort» en: Aichinger, Ilse, *Die grössere Hoffnung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1976, p. 313.

²²⁰ Adel, Kurt: *Aufbruch und Tradition. Einführung in die österreichische Literatur seit 1945*. Wien: Wilhelm Braumüller. Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1982, p. 5.

primer capítulo titulado *Die grosse Hoffnung*, en que Ellen de forma visionaria intenta, por medio del cónsul americano en Viena, poder salir con su madre de una ciudad arrasada por la guerra. El relato, a modo de “fantasmagoría surrealista”, como indica Hussong, se convierte desde el primer momento en un *pandemonium* de secuencias oníricas y de elementos fantásticos, propio del lenguaje de los niños, donde el sueño se confunde con la realidad, como se puede apreciar en los siguientes párrafos:

»Wie bist du hier hereingekommen?« fragte der Konsul schärfer.

»Ich habe dem Portier einen Apfel gegeben.«

»Aber vielleicht hast du doch geträumt? Du mußt jetzt nach Hause gehen.«

»Nach Hause«, beharrte Ellen, »das ist immer dort, wo meine Mutter ist. Und meine Mutter fährt morgen über das Meer, meine Mutter, die ist übermorgen schon dort, wo alles blau wird, wo der Wind sich schlafen legt und die Delphine um die Freiheitsstatue springen!«

»Die Delphine springen nicht um die Freiheitsstatue«, unterbrach sie der Konsul.

»Das macht nichts.« Ellen legte den Kopf auf die Arme. »Ich bin müde, ich sollte schon schlafen, weil ich doch morgen über das Meer fahre.«

Ihr Vertrauen war unerbittlich. Wie Wüstenwind wehte es durch del kühlen Raum.

«Das Visum!«

»Du hast Fieber«, sagt der Konsul.

»Bitte das Visum!«²²².

El visado suponía para muchos ciudadanos, al igual que para la protagonista a la que le será denegado, el encuentro con la ansiada libertad, sobre todo para muchos que, además, eran perseguidos por su condición de judíos y a los que les deparaba casi siempre un trágico final como era la deportación y la muerte.

²²¹ Hussong, Marion: *Der Nationalsozialismus im österreichischen Roman 1945-1969*. Tübingen: Stauffenburg, 2000, p. 20.

²²² Aichinger, Ilse: *Die grössere Hoffnung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1976, pp. 14-15.

La muerte es asimismo el hilo conductor de la obra y se refleja en distintos espacios topográficos de Viena. A pesar de investigadores como Wendelin Schmidt-Dengler, quien opina que no se encuentra en la citada obra ninguna localización topográfica de Viena en la citada obra, Hussong afirma que en el segundo capítulo, “Der Kai”, es donde se percibe una identificación con el espacio vienés, tal como muestra la siguiente afirmación: “Der erste eindeutig identifizierbare Schauplatz des Romans ist das rechte Donaukanal-Ufer an der Simmeringer Lände in Wien”²²³.

Otro espacio relacionado con la muerte, como se ha mencionado anteriormente, es el cementerio judío. El espacio donde en la novela de Aichinger los niños judíos podían jugar libremente y, paradójicamente, sentirse seguros. A ello hay que añadir que unos años antes de esta publicación, al acabar la guerra en 1945, Aichinger escribió un relato, *Das vierte Tor*, donde hizo alusión a la puerta numerada como cuarta y que conducía al cementerio judío. Dicho cementerio se consideraba un refugio ya que a los niños judíos no les estaba permitido jugar en el *Stadtpark* vienés. Además de otros muchos elementos topográficos citados en el texto, al final del relato tienen especial relevancia el paisaje apocalíptico y de destrucción, y que según fuentes históricas coincide con la realidad, como la destrucción por las bombas del “alte Zollamt” y el “Hauptschlachthof” de Viena, que se refleja en el texto de Aichinger y que con precisión histórica señala Hussong:

Die im Roman behandelten Ereignisse von dem Angriff auf das Zollamt, über die Plünderung des Schlachthofes, bis hin zum Aufenthalt in Luftschutzkeller, umfassen den historischen Zeitraum vom 7 bis zum 10. April des Jahres²²⁴.

Asimismo, la topografía vienesa también se encuentra en muchos otros textos de Aichinger, como es en la obra *Kleist, Moos, Fasane*, compuesta por un conjunto de relatos que van desde los recuerdos de su infancia hasta su madurez, y es en el primer relato –que lleva el nombre de la obra que se acaba de citar–, donde se encuentra, una connotación

²²³ Hussong, Marion, *op.cit.*, p. 36.

intimista en la que Aichinger evoca el nombre de las calles que han sido testigos del devenir de la historia:

Daß Kleist mit Fasanen zusammenhing, mit Moos und mit der Bahn, wer hätte es sich träumen lassen, wenn nicht er selber und die Kinder dieser Gegend, die in der Moosgasse wohnten, in der Fasangasse, in der rechten und linken Bahngasse²²⁵.

Estos espacios urbanos que se acercan a la realidad de la autora, se interrelacionan paradójicamente con otros espacios. Es el caso del relato *Hilfstelle* en el que la autora evoca dictámenes malditos que remiten asimismo a la barbarie:

Heute, das war Donnerstag. Die anderen Tage hießen gestern, vorgestern, vorgestern oder auch morgen, übermorgen, überübermorgen, sie teilten die alten Lasten unter sich, Vergangenheit und Zukunft, sie teilten unter sich Unsicherheit, Furcht vor Bomben und Staatspolizei, Gerüchte, Deportationsmöglichkeiten, schlechte Nachrichten²²⁶.

Aún así, contrastando con estos espacios de la memoria que remiten al pasado nazi, se percibe en la Viena de Aichinger una connotación esperanzadora en donde la autora se sumerge en otra topografía mucho más humana, en la que puede retener el espíritu vivo y donde explícitamente añade:

Daß es einen Ort gab wie den Universitätsplatz oder den kleinen Anbau im zweiten Hof des erzbischöflichen Palais: ich weiß viele, für die das der einzige, und genug, für die es der letzte Beweis dieser anderen Existenz war²²⁷.

²²⁴ *Ibid.*, p. 41.

²²⁵ Aichinger, Ilse: *Kleist, Moos, Fasane*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1987, p. 8.

²²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²²⁷ *Ibid.*, p. 24.

Del mismo modo que Aichinger se acerca a un abismo de angustias y terrores, igualmente retrata por medio del ejercicio literario un fiel reflejo del panorama histórico, que permite recuperar a través de la ficción la realidad circundante. Una realidad que también compartieron otros autores coetáneos a Aichinger como Milo Dor (1923-2005), Erich Fried (1921-1988), Gerhard Fritsch (1924-1969), Franz Kain (1922-1997) y Hans Lebert (1919-1993) y que supieron plasmar de una forma parecida la confrontación crítica con el reciente pasado nacionalsocialista, tal como afirma de nuevo Hussong:

Was sie verbindet, ist die Forderung, die politisch und historisch außergewöhnliche Situation des Jahres 1945 zu einer Neuorientierung nach Maßstäben der individuellen Freiheit und Menschenwürde zu nützen, sowie der Ruf nach einer ehrlichen und offenen Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit des Landes²²⁸.

Esta constatación es, sin duda alguna, el resultado de lo que la historiografía denomina *Nullpunktliteratur*, es decir, la literatura que según la investigación literaria se genera a partir del momento que termina la guerra y que según los críticos literarios, de la época, tanto Milo Dor como Ilse Aichinger van a ser, entre otros, sus máximos exponentes en Austria.

A pesar de que algunos investigadores de la literatura austríaca, como es el ejemplo de Walter Weiss, difieren de esta teoría en la medida en que afirman que en Austria no se generó en la literatura ningún “borrón y cuenta nueva”, tal como se corrobora en la siguiente afirmación: “Hier, in Wien und in Graz, gab es keinen Nullpunkt, keine Trümmerliteratur und auch keinen sozialistischen Realismus!”²²⁹.

²²⁸ Hussong, Marion, *op.cit.*, p. 7.

²²⁹ Bauer, Roger: „Österreichische Literatur: Der Bedeutungswandel eines Begriffes“ en Polheim, Karl Konrad (ed.): *Literatur aus Österreich österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium*, Bonn: Bouvier, 1981, pp. 23-35 aquí p. 34.

Conviene recordar que para algunos investigadores es como si no hubieran existido los años 1934 y 1938²³⁰, en los que circunstancias históricas llevaron a Viena al estado de excepción y, en consecuencia, hubo levantamientos y sublevaciones en el denominado *Ständestaat*, acabando con el asesinato del entonces canciller Engelbert Dollfuß el 25 de julio de 1934 a manos de los nazis austríacos. En relación a la segunda fecha, (1938), y como se ha mencionado anteriormente, las tropas alemanas entraron en Austria ese mismo año, concretamente el 13 de marzo de 1938; Hitler pronunció en la conocida *Heldenplatz* de Viena el discurso que dio lugar a la posterior anexión de Austria por Alemania.

5.2.4. Hilde Spiel. “Pero ¿A qué lugar pertenecíamos?”²³¹

En este contexto histórico es de gran relevancia recordar la diáspora que se generó en Viena debido a que gran parte de los intelectuales y escritores se consideraban declarados antinazis convencidos²³², quienes por necesidades políticas tuvieron que exiliarse a Inglaterra. Este es el caso de Hilde Spiel (1911-1990), que igual que tantos otros escritores, y como sucedió también al anteriormente mencionado Stefan Zweig²³³, Spiel emigró a Londres en 1936, donde su trayectoria fue más relevante como corresponsal de periódicos, que como escritora, colaborando con la prensa austriaca, suiza, y holandesa, así como con la prensa alemana como es el caso del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Aun así, adquiere gran importancia su obra *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch* (1948), publicada en principio en inglés y lo que significó su vuelta a Viena como corresponsal de guerra diez

²³⁰ „Hier glaubte man, anders als in den anderen Restteilen des zerschlagenen großdeutschen Reiches, direkt anknüpfen zu können an die eigene Geschichte und an die eigene literarische Tradition, als ob 1934 und 1938 nicht gewesen wäre“. Cfr. *ibid.*, p. 34.

²³¹ Hilde Spiel: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946*. München: List, 1989, p. 207.

²³² Con respecto a la literatura austríaca del exilio véase, entre otras, la siguiente obra: Strelka, Joseph P.: *Des Odysseus Nachfahren: Österreichische Exilliteratur seit 1938*, Tübingen: A. Francke, 1999.

²³³ Stefan Zweig relata desde su exilio en Inglaterra el sentimiento en común que unía entre sí tanto a los intelectuales como a los escritores y que casi siempre les unía las mismas causas: „Von jenen Jahren 1934 bis 1940 in England viel zu erzählen zögere ich, denn schon trete ich nahe heran an unsere Zeit, und wir alle haben sie beinahe gleichmäßig

años después de su partida. Escrita a modo de diario, relata su corta estancia en su ciudad (tan sólo de unos meses) y a la que regresaría tras la estancia en Inglaterra para establecerse definitivamente en 1963. Spiel escribió la citada obra desde la perspectiva de una Viena arrasada por la contienda bélica, ya que tan sólo habían transcurrido unos meses del final de la Segunda Guerra Mundial. Esta obra constituye sin duda una de las narraciones más significativas dentro de la producción literaria de Spiel. Con una mirada retrospectiva, incide en los sentimientos contradictorios de sí misma con respecto a la ciudad, añorando su pasado esplendoroso. A su vez estos mismos sentimientos los contrapone con la realidad ya vivida, tal como ella misma explica en su obra:

Seit dem Tag meiner Ankunft wohne ich im Pressequartier.[...]

Als Korrespondentin des «New Statesman» habe ich nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, unter allen anderen britischen Berichterstattem im Salmschlößl zu hausen.

Das kleinere der beiden einstiegen Stadthäuser der Grafen Salm liegt in einer schmalen Gasse unweit der breiten, häßlichen Landstrasser Hauptstraße. Ich habe sie nicht gemocht, diese Gegend Wiens, mit den langweiligen Kaufläden, den billigen Beiseln, dem Biergeruch und den schäbigen Marktständen, an denen man Znaimer Gurken und Gewürze, Obst, Bänder und blecherne Rosenkränze verkauft. Oft durchquerte ich sie an Sonntagvormittagen, wenn ich mit meinem Hund zu einem Spaziergang in den Prater ging. Auch zu einer Zeit, in der ich bereits die Ästhetik des Verfalls entdeckte, suchte ich in diesem Viertel vergeblich nach den Reizen von Belleville und Ménilmontant. All das ist vorbei²³⁴.

Spiel tematiza asimismo su recorrido vital tanto en su obra *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946* como en *Welche Welt ist meine Welt? Erinnerungen 1946-1989*. Escritas con un fuerte componente intimista. Tienen como motivo central su experiencia en Viena, tanto desde

durchlebt, mit der gleichen, von Radio und Zeitung gehetzten Unruhe, den gleichen Sorgen“ en Stephan Zweig, *op.cit.*, p. 445.

²³⁴ Spiel, Hilde: *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch*. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein 1991, p. 25.

la perspectiva de su infancia, como se deduce de su primer relato “Ein Kind in Wien” de la primera obra mencionada, como desde la impronta de los acontecimientos históricos, que a la vez ocupan otros espacios, “los espacios del exilio”, que fueron testigos de su recorrido vital. La ciudad adquiere una connotación de pérdida y transformación debido a los acontecimientos bélicos, tal como describe Spiel en la primera de las dos obras mencionadas:

Wie in einer Taucherglocke schwebt man im Schutz der Armee in der grauen Trostlosigkeit, der elenden Trümmerlandschaft der besiegten Stadt. Als befreit kann man sie sich nicht empfinden, denn die vier Besatzungsmächte lasten mehr oder weniger schwer, allezeit aber wahrnehmbar auf ihr, und die vier verschiedenen Uniformierten in den Jeeps, die dauernd durch die Straßen rattern, tragen ein fremdes, kein freundliches Gesicht. Mir, die ich bei diesem Wiedersehen nach acht Jahren in den widersprüchlichsten Gefühlen vergehe, ist der Anblick eine beruhigende Gewähr, daß mir hier zumindest kein physisches Leid angetan werden kann. Wie sehr ich später im Leben wieder in die österreichische Umgebung hineinwachsen werde – diese Ausgangslage nach dem verlorenen, gewonnenen Krieg wird eine Kluft zwischen mir und den anderen Bürgern bilden, die sich nie wieder schließt ²³⁵.

El regreso a Viena desde su exilio produce un relativo impacto en la escritora, tal como se ha podido percibir en el pasaje anterior. Sin embargo su segunda obra de “recuerdos” versa no sólo sobre la rememoración de Viena desde su perspectiva personal, sino también de otras ciudades en las que vivió, por aquel entonces destruidas por la barbarie nazi. Hay que destacar que debido a su estancia en Berlín en 1946, sus recuerdos son todo lo contrario a como se podrían imaginar en el panorama posbélico, ya que Spiel se mantuvo en aquella época bajo protección en la zona de ocupación inglesa. Esta circunstancia le supuso un cierto distanciamiento de la realidad; aún así, los textos de Spiel constituyen sin duda un fiel retrato de una realidad histórica.

²³⁵ Spiel, Hilde: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946*, op.cit., p.224.

Esta realidad histórica se observa con más detalle en su obra *Glanz und Untergang. Wien 1866 bis 1938* (1987), una compilación de datos donde confluyen el proceso cultural austriaco desde los inicios del Fin de Siglo hasta la anexión de Austria por Alemania. El año 1866 es considerado por algunos investigadores, –es el caso del ya citado Carl E. Schorske–, como la fecha que inicia el proceso históricosocial de la caída de la monarquía, pasando por la Primera República, su desestabilización y su final hasta llegar a 1938.

Posteriormente se analizará el espacio literario de Berlín que también se encuentra como *cronotopo* fundamental en la vida personal y creativa de Ingeborg Bachmann. Berlín fue una ciudad fundamental para muchos escritores que provenían no sólo de la desolada Europa, a consecuencia de la posguerra. La escritora vivió en Berlín en los años 60, época de grandes cambios políticos y sociales en el ámbito de la cultura berlinesa, pero siempre una ciudad vital y abierta a todos los procesos culturales.

6. EL ESPACIO LITERARIO DE BERLÍN

Berlin, du deutsche deutsche Frau
Ich bin dein Hochzeitssfreier
Ach, deine Hände sind so rauh
von Kälte und von Feuer²³⁶.
Berlin

Wolf Biermann

6.1. Marco histórico: El Berlín de los años 20 hasta la Segunda Guerra Mundial.

Jede Stadt hat ihre Geschichten, die wieder und wieder erzählt werden.
Jede Stadt hat ihre Orte, die Besucher gesehen haben müssen. Und
jede Stadt hat ihre Bilder und Lieder, die eng mit ihrem Namen

²³⁶ Wolf Biermann citado según Krüger, Ingrid y Schmitz, Eike (eds.): *Berlin, du deutsche deutsche Frau. Eine literarische Chronik der geteilten Stadt mit Texten und Bildern von Autoren aus Ost und West*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1985, p.18.

verbunden bleiben. Das alles verdichtet sich in den Köpfen zur Mythologie einer Stadt²³⁷.

Esta cita ilustra un nuevo enfoque de cómo se puede “leer” la ciudad. En concreto en este capítulo se trata de configurar el ámbito histórico-social del tumultuoso Berlín de la década de 1920, una época en la cual la población no sólo sufría las consecuencias económicas de la Primera Guerra Mundial, sino que seguía con conflictos políticos todavía no resueltos. Berlín llevaba siendo capital del imperio desde la unificación en 1871, lo que confirió a la ciudad sucesivos cambios; pasó de ser la sede tranquila y arquitectónicamente abrumadora del Gobierno prusiano a convertirse en la década de 1920 en una ciudad moderna, un caleidoscopio cultural muy diverso. El Berlín de aquel entonces se caracterizaba por la creación de nuevas imágenes, nuevas sensaciones acústicas²³⁸ que conferían a la ciudad un *status* de modernidad. Desde entonces, la ciudad se había caracterizado por sus permanentes conflictos políticos entre los que cabe destacar los tumultuosos encuentros entre los partidarios de la monarquía y los representantes de los movimientos obreros. El último de ellos en 1919, durante el gobierno de transición en el que el emperador Guillermo II abdicó para dejar el poder en manos de Friedrich Ebert (1871-1925), miembro del partido socialdemócrata (SPD). En este contexto político hubo graves enfrentamientos entre los partidarios de una nueva república basada en un sistema de democracia parlamentaria, mientras que en la oposición optaban por la vía de la revolución. Después de duros enfrentamientos entre partidos políticos, tanto la extrema izquierda (espartaquistas) como los socialistas proclamaron la República de Weimar, siendo Friedrich Ebert su primer presidente. Tal y como describen Michael Bienert y Elke Linda Buchholz el Berlín de la época, ésta refleja perfectamente el ambiente urbano del momento:

²³⁷ Bienert Michael y Buchholz, Elke Linda: *Die Zwanziger Jahre in Berlin. Ein Wegweiser durch die Stadt*. Berlin: Berlin Story, 2010, p. 11.

Berlin simbolizó la «Noviembrerepublik» como ninguna otra ciudad, sobre todo en los ojos de sus enemigos. La capital no era solo el lugar de gobierno de los «noviembrecriminales», como los propagandistas de la derecha afirmaban, sino que también era una gran ciudad industrial y obrera, que generalmente votaba a la izquierda. La República de Weimar era en realidad una República Berlín²³⁹.

El imperio alemán había quedado desolado al terminar la guerra durante la cual se habían registrado 1,8 millones de muertos además de 4 millones de heridos, sólo en territorio alemán, siendo la pobreza y el paro los efectos secundarios que asolaron el país. El Tratado de Paz de Versalles (1919), que según el artículo 231 declaraba la culpabilidad de Alemania en la guerra, tuvo grandes efectos devastadores para la población y para el territorio alemán. El primer efecto fue de grandes dimensiones económicas, ya que el debilitado *Deutsches Reich* tuvo que enfrentarse a pagar las reparaciones de la guerra. El segundo efecto fue que el *Deutsches Reich* había sufrido muchas pérdidas territoriales, entre ellas cabe destacar la región de Prusia Oriental, en la que la ciudad de Danzig fue declarada Estado libre bajo soberanía de la Sociedad de Naciones; Alsacia-Lorena se anexionó a Francia, mientras que la región de la Alta Silesia perdió parte del territorio a favor de Polonia. Por último, el tercer efecto fue como consecuencia del segundo, debido a la importante pérdida de territorios. Esto supuso también una considerable pérdida de zonas industriales para el *Deutsches Reich*²⁴⁰, lo que condujo a una imperante inestabilidad económica.

En la incipiente República de Weimar (1918/1919-1933), si bien era un modelo de Estado nacional democrático, seguía siendo una débil democracia debido a que no se correspondía ni con los deseos de la mayoría de los partidos políticos ni con la opinión pública. En esta época, el auge de

²³⁸ Al respecto léase el capítulo 4: „La ciudad como espectáculo“ en Fritzsche, Peter: *Berlin 1900. Prensa, lectores, y vida moderna*. [Traducción de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba] Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2008, pp. 135-174.

²³⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁴⁰ Cfr. Abellán, Joaquín: *Nación y Nacionalismo en Alemania la «cuestión alemana» (1815-1990)*. Madrid: Tecnos, 1997, pp. 130-131.

los partidos nacionalistas se incrementó considerablemente a pesar de que el Partido Socialdemócrata (SPD) mantuvo un concepto democrático de nación y actuaba en contra el nacionalismo de derechas. Por el contrario, el partido católico, *Zentrum*, que apoyó la constitución de Weimar, se había convertido en un partido nacional durante el conflicto bélico llegando incluso con el canciller Heinrich Brüning (1885-1970), en la etapa final de la República de Weimar, a convertirse al nacionalismo radical y antirepublicano²⁴¹.

La transición del *Kaiserreich* a la República parlamentaria influyó considerablemente en todos los ámbitos de la vida berlinesa. Políticamente se sucedieron acontecimientos que cambiaron el rumbo de la historia. Entre ellos, cabe destacar, la mencionada *Novemberrevolution* donde la extrema izquierda trató de imponerse aunque no lo consiguió. Acabó siendo vencida por el ejército y sus líderes revolucionarios, Karl Liebknecht (1871-1919) y Rosa Luxemburg (1871-1919) fueron asesinados. A partir de este punto se sucederían los levantamientos políticos no sólo en Berlín sino también en otras ciudades alemanas. Una vez convocadas las elecciones para la Asamblea constituyente, se proclamó la Constitución en Weimar el 9 de noviembre de 1918, lejos del tumultuoso Berlín. Por el contrario, el partido de extrema izquierda se enfrentaba a la socialdemocracia con continuos ataques, lo que condujo a una inestabilidad política y social. Bajo un estado de crispación se iban produciendo en Berlín sucesivos disturbios en la ciudad, generalizándose enfrentamientos continuos entre los diferentes partidos políticos. Una vez consolidada la República de Weimar se generó un creciente malestar político llevando paulatinamente al Partido Demócrata a un estado de marginación. Durante la galopante inflación de 1923²⁴², hubo un aumento de la tasa de desempleo que originó una creciente inestabilidad tanto política como social, momento en que se produjo un considerable ascenso del Partido Nacionalsocialista, el cual conduciría a Alemania no sólo fuera del sistema democrático sino que concluiría con el exterminio de millones de personas.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 136.

²⁴² „Unter diesen depressiven wirtschaftlichen Verhältnissen nahmen die Kämpfe zwischen KPD, SPD und NSDAP immer heftigere Formen an“. Cfr. Vogel, Werner: *Führer durch die Geschichte Berlins*. Berlin: Arani, 1993, p. 159.

Respecto al bullicioso y agitado Berlín de los años veinte, y en el que debido a los disturbios perdieron la vida relevantes políticos, como fue el caso del ministro de Exteriores Walther Rathenau (1867-1922) –que fue ministro de Exteriores durante la República–, cobró una destacada relevancia los denominados distritos “rojos”: Wedding, Kreuzberg, Neukölln, Friedrichsheim y *el Scheunenviertel*²⁴³ en Alexanderplatz²⁴⁴, espacios que forman parte de la idiosincrasia berlinesa y que además serán un referente literario para muchos autores, como es el caso Alfred Döblin en su novela homónima *Berlin Alexanderplatz*.

Este mismo barrio que se acaba de citar, el *Scheunenviertel*, también será donde se mueva *Franz Biberkopf*, el protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, y constituye el hilo conductor en el que Döblin se inspiró. Se trataba de un barrio donde era habitual la violencia callejera. La novela se desarrolla en el ambiente de los bajos fondos, y tiene entre sus personajes a pordioseros, prostitutas, proxenetas, ex-soldados y policías y que se verá en el apartado 6.1.3. con más detalle.

Durante toda la década de 1920 aumentaron considerablemente los partidos de derecha y del nacionalismo radical, como pudo verse en las elecciones presidenciales de 1925 y las parlamentarias de 1928, mientras que ya en los años 1930-1932 sólo quedaba el Partido Socialdemócrata que apoyaba el Estado nacional democrático de Weimar²⁴⁵.

La corta República de Weimar, siempre llena de controversias por causas políticas, traería consigo consecuencias irreversibles para la historia alemana. Tras el usurpamiento progresivo de los poderes del presidente de la República por Hitler y con su nombramiento como jefe del gobierno en 1933, se aprueba la “Ley de plenos poderes” y se suspende la Constitución de Weimar. Con este rápido proceso, cambiaría de forma rápida y

²⁴³ „Der Begriff *Scheunenviertel* bezeichnete damals wenige Straßenzüge, in denen zahlreiche Juden aus Osteuropa Zuflucht gefunden hatten: Hirtenstraße, Grenadierstraße (heute Almstadtstraße), Dragonerstraße (heute Max-Beer-Straße), Münzstraße und Schendelgasse. Das ursprüngliche Scheunenviertel existierte Anfang der 20er-Jahre schon nicht mehr. Seinen Namen hatte es von den Scheunen, die nach einer Feuerverordnung von 1672 gebaut wurden, um brennbare Materialien aus Berlin auszulagern: dahin, wo heute die Volksbühne steht“. Cfr. Bienert, Michael (ed.): *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*. Köln: Kiepenhauer & Witsch, 2010, pp. 20-21.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 160.

continuada la faz de Europa. Una vez anulada la Constitución de Weimar, se convertiría el país en un “Estado unitario” y rápidamente pasaría a ser un instrumento del poder autoritario de Hitler. Si bien hubo muchos grupos de resistencia y de oposición al partido nacionalsocialista, es necesario decir que también hubo una aceptación mayoritaria de la política nacionalista por parte de la población alemana.

En este contexto histórico empezó la discriminación hacia la comunidad judía alemana; desde un principio tuvieron que padecer tanto la marginación como el verse forzados a la emigración. Paulatinamente fueron excluidos de sus trabajos. En primer lugar, obligaron a funcionarios de origen judío a una jubilación forzosa, además de que a partir de posteriores reglamentos fueron despedidos del servicio público; en segundo lugar, también se les excluía de la prensa; tampoco podían graduarse en la universidad y a partir de 1935 las leyes se endurecieron más para la comunidad judía, ya que no sólo se les privaba de sus derechos políticos sino que además se les prohibía el matrimonio con alemanes no judíos.

Así empezó la diáspora de los judíos alemanes; después de sufrir atentados y amenazas, una parte considerable de la comunidad judía se vio forzada al exilio, como fue el caso del compositor Kurt Weill, de quien trataremos seguidamente y que fue un personaje esencial de la República de Weimar y que tuvo que emigrar por su condición de judío.

A partir de 1938, además del exilio tuvieron lugar las deportaciones. Más de diecisiete mil judíos de nacionalidad polaca y residentes en Alemania fueron deportados a Polonia. Una vez empezada la Segunda Guerra Mundial, todavía se radicalizó más la política antijudía cuya comunidad no sólo sufrió la privación de derechos sino también el aislamiento en guetos, para posteriormente ser llevados a campos de exterminio.

Durante la República de Weimar no hubo en ningún momento, como se ha dicho anteriormente, un consenso político. A consecuencia de ello, surgieron muchos problemas económicos y sociales debidos en gran parte a los endeudamientos por causa de la Primera Guerra Mundial. Todo ello hizo

²⁴⁵ Abellán, Joaquín, *op. cit.*, p. 138.

que su débil política desembocara en el ascenso de los nazis al poder en 1933.

A pesar de los problemas sociales sí hubo muchas mejoras en la sociedad como fue conseguir la jornada laboral de ocho horas, el derecho a la prestación por desempleo, la oferta de viviendas públicas, y se reconoció el derecho al voto de las mujeres²⁴⁶. Para poder tener una imagen adecuada de esta época hay que tener también en cuenta que Berlín poseía una prensa libre y puntera dentro del territorio alemán, hecho que provocó que grandes personajes de las artes y de la cultura se establecieran en Berlín. Para poder sistematizar culturalmente esta época es necesario partir de testimonios de personas que vivieron *in situ* los cambios culturales y sociales que experimentó el Berlín de los años veinte. De entre los jóvenes autores que sintetizaron con sus escritos una imagen muy amplia de esta época, es necesario nombrar a Josep Roth (1894-1939) quien fue testigo ocular del espacio berlinés de esta época. Roth ya partía de una relevante experiencia periodística en Viena, ya que colaboraba con el *Neue Tag*, pero, debido a la crisis económica que se dio tras la Primera Guerra Mundial, este periódico se dejó de publicar tan sólo un año después de su creación. Como consecuencia de ello, el escritor se trasladó a Berlín en el verano de 1920 para seguir colaborando con la prensa²⁴⁷. Si bien es necesario decir que Roth nunca se sintió a gusto en la bulliciosa Berlín, sí es necesario subrayar que tuvieron un considerable éxito sus aportaciones periodísticas. Al respecto dice Michael Bienert: “Er hat Berlin verabscheut, aber das hat ihn nicht gehindert, die Stadt bis in ihre abgelegensten Winkel, in die sich sonst kaum ein Reporter verirrt, zu erforschen”²⁴⁸. Es necesario mencionar aquí que el género periodístico tuvo una gran importancia ante la complejidad de aquél momento histórico ya que suponía no sólo una lectura estimulante para la

²⁴⁶ Cfr. Weitz, Eric D.: *La Alemania de Weimar Presagio y Tragedia*. [Traducción de Gregorio Cantera], Madrid: Turner, 2009, p. 12.

²⁴⁷ Sobre el mercado periodístico de la República de Weimar léase: Bienert Michael y Buchholz, Elke Linda, *op. cit.*, pp. 168-171. Si bien las editoriales servían de sustento económico a los escritores, sí adquirirían más renombre por medio de las publicaciones en periódicos: „Für das Renommee eines Autors war aber nicht so sehr der Buchmarkt entscheidend, sondern der Stellenwert, den er in den angesehenen Feuilletons oder Zeitschriften genoß“. Cfr. *ibid.*, p. 166.

mayoría de lectores sino que también fue un testimonio sociohistórico y cultural de la ciudad. A pesar de que Berlín no llegó a ser nunca una ciudad primordial en la vida y en la obra del autor austriaco como ha constatado Michael Bienert: “[...] Berlin habe in Roths Leben und Werk lediglich eine Nebenrolle gespielt. Sein Name wird eher mit Wien und Paris in Verbindung gebracht. Städte, die er liebte und die er mit größerer Zärtlichkeit beschrieb”²⁴⁹, sí lo ha sido en el campo periodístico y más concretamente en la difusión de la cultura berlinesa de los años veinte. En primer lugar, colaboró con el periódico de tendencia de izquierdas el *Neue Berliner Zeitung*, caracterizado en aquella época por tener un estilo *Boulevard*²⁵⁰ mientras que en la actualidad se inscribe como un periódico de gran prestigio social.

Posteriormente, a principios de 1921 desempeñaría su labor periodística en el *Berliner Börsen-Courier* para conseguir en 1923 un reconocimiento a nivel literario al convertirse en corresponsal del suplemento *Feuilleton* del *Frankfurter Zeitung*. Al respecto Roth escribió en 1925 en una carta dirigida a dicho periódico defendiendo la labor periodística:

Das Feuilleton ist für die Zeitung ebenso wichtig wie die Politik und für den Leser noch wichtiger. Die moderne Zeitung wird gerade von allem anderen, nur nicht von der Politik geformt werden. Die moderne Zeitung braucht den Reporter nötiger als den Leitartikel. Ich bin nicht eine Zugabe, nicht eine Mehlspeise, sondern die *Hauptmahlzeit*... *Mich* liest man mit Interesse. *Nicht* die Berichte aus dem Parlament, *nicht* die Telegramme... Ich mache keine witzigen Glossen. *Ich zeichne das Gesicht der Zeit*. Das ist die Aufgabe einer großen Zeitung²⁵¹.

²⁴⁸ Bienert, Michael (ed.): *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*, op. cit., p. 16.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁵⁰ Se conoce como estilo *Boulevard* una forma superficial y desenfadada de expresar temas e ideas. Inicialmente el concepto proviene de „*Boulevardstück* (franz.), urspr. die Repertoirestücke der großen kommerziellen Pariser Boulevardtheater zu Ende des 19. Jh., dann allg. bühnensicheres Unterhaltungslustspiel ohne bes. Bemühung um gehaltliche Tiefe oder avantgardist“. Cfr. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. op. cit., p. 111.

²⁵¹ Joseph Roth citado según Bienert, Michael, *ibid.*, p. 15.

En lo que respecta al *Frankfurter Zeitung*, que fue considerado uno de los diarios liberales más importantes de la época, en él llegaría a ser redactor jefe Siegfried Kracauer (1889-1966), que al igual que Joseph Roth también era de familia judía, escritor e intelectual y que a pesar de ser arquitecto de profesión se dedicó a la crítica social y literaria, llegando a ser una voz muy activa en el círculo intelectual de la República de Weimar²⁵².

Por otra parte, el espacio berlinés que describe Roth ilustra no sólo acontecimientos acaecidos en un contexto determinado de la historia de Berlín sino que también transforma el contenido en función del momento histórico; éste es el caso del anteriormente citado *Scheunenviertel*, un barrio que en sus artículos periodísticos viene descrito como un centro vital dentro del gueto judío. En cambio, en su posterior obra *Juden auf Wanderschaft* (1927) lo describe como un reducto final de la población judía, como si tratara de anticipar el triste final del pueblo judío, ya que durante el régimen nazi una gran parte de ellos fueron deportados para posteriormente ser asesinados. Así lo indica Michael Bienert: “[...] ist daraus ein Ort geworden, den kein Ostjude freiwillig aufsucht, ein Transitraum ins Nirgendwo”²⁵³. En mayor medida Roth describe los acontecimientos históricos en torno a los judíos del Este que poblaban el Berlín de los años 20, y que vivían discriminados del resto de la población judía y por ello optaron por la emigración²⁵⁴. Así es la imagen que crea Roth de los judíos del Este en su espacio berlinés:

Der Versuch, diese Berliner langweilige, so gut wie möglich sauber gehaltene Straße in ein Ghetto umzuwandeln, ist immer wieder stark. Immer wieder ist Berlin stärker. Die Einwohner kämpfen einen vergeblichen Kampf. Sie wollen sich breit machen? Berlin drückt sie zusammen²⁵⁵.

²⁵² Al respecto léase el capítulo VII „Cultura y sociedad de masas“ en: Weitz, Eric D., *op. cit.*, pp. 293-343.

²⁵³ Bienert, Michael (ed.): *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*, *ibid.*, p. 21.

²⁵⁴ Sobre la cuestión se puede consultar la tesis de Bravo de la Varga, Roberto: *El espacio en la literatura austriaca moderna*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Filología en la Universidad Complutense de Madrid (2004).

²⁵⁵ Joseph Roth citado según Michael Bienert, *ibid.*, p. 22.

Además de la comunidad judía de Berlín, que era la más importante de Alemania, la ciudad fue el espacio de muchos emigrantes rusos que huían del comunismo, así como de una multitud de polacos que habían dejado su país en busca de trabajo y poder así mejorar sus precarias condiciones de vida. Todos estas comunidades junto con los habitantes de barrios elegantes y ricos formaban un conglomerado cultural importante. En la década de los años veinte, Berlín llegó a convertirse junto con París y Londres, en una de las ciudades más cosmopolitas de Europa.

Por otra parte, el miedo, la confusión y el desencanto que se habían generado en esta época, debidos en parte a la inestabilidad política y económica, generaron una serie de cambios en sus gentes y en su forma de vivir, palpables en los ámbitos sociales y culturales.

Martin Heidegger (1889-1976), filósofo con gran influencia en la República de Weimar, criticaba los avances del mundo moderno; además, para él todos los supuestos culturales de la República carecían de sentido, ya que primaba la percepción sobre el entendimiento. Así es como define Eric D. Weitz los supuestos filosóficos de Heidegger: “[...] el hombre moderno [...] era un ser extraviado y empobrecido que, carente de propósitos no buscaba sino meras percepciones sensoriales”²⁵⁶. Tanto para Walter Benjamin (1892-1940) como para el citado Siegfried Krakauer (ambos escribieron sendos tratados sobre los avances de la modernidad) lo novedoso de la cultura moderna era el ritmo trepidante de la ciudad y, en consecuencia, los sonidos y las imágenes de la vida cotidiana eran el motivo sustancial del cambio, hecho que se observa en la década de los años veinte. Sin embargo, Martin Heidegger criticaba el ritmo frenético de la ciudad, incidiendo en que el ser humano era un mero espectador de las percepciones sensoriales, tal y cómo observa Eric D. Weitz “[...] cuyo mundo, aunque más coherente, queda claramente delimitado por los ritmos de los animales, de las estaciones, del paso del tiempo”²⁵⁷.

Una de las obras filosóficas fundamentales de la época de Weimar fue el tratado *Sein und Zeit* (1927) que se publicó en el *Jahrbuch für Philosophie*

²⁵⁶ Weitz, Eric D., *op. cit.*, p. 314.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 315.

und phänomenologische Forschung editado por E. Husserl (vol. VIII), donde Martin Heidegger arremete contra la filosofía occidental posterior a Sócrates. Heidegger que conocía a fondo el pensamiento de Occidente (Platón, Aristóteles, Tomás de Aquino, Descartes, Kant y Hegel) difería en el sentido en que formulaba cómo se debía de entender el Ser o *Dasein*. Así lo demuestra el filósofo:

Das Dasein ist ein Seiendes, das nicht nur unter anderem Seienden vorkommt.[...] Das Sein selbst, zu dem das Dasein sich so oder so verhalten kann und immer irgendwie verhält, nennen wir *Existenz*. [...] Das Dasein versteht sich selbst immer aus seiner Existenz, einer Möglichkeit seiner selbst, es selbst oder nicht es selbst zu sein. Diese Möglichkeiten hat das Dasein entweder selbst gewählt, oder es ist in sie hineingeraten oder je schon darin aufgewachsen. Die Existenz wird in der Weise des Ergreifens oder Versäumens nur vom jeweiligen Dasein selbst entschieden. Die Frage der Existenz ist immer nur durch das Existieren selbst ins Reine zu bringen²⁵⁸.

Por otra parte, culturalmente, no se pueden entender el espacio de la República de Weimar sin recurrir a autores que hicieron de Berlín un verdadero caleidoscopio de sensaciones, es necesario nombrar a Franz Hessel (1880-1941), que con el citado Joseph Roth son considerados por la crítica como sus principales *flaneurs* y *feuilletonistes*, que supieron plasmar la verdadera esencia del Berlín de la década de los años 20. Franz Hessel con su mirada melancólica aporta una forma un tanto visual de reconocer la ciudad:

Die Tauentzienstraße und der Kurfürstendamm haben die hohe Kulturmission, den Berliner das Flanieren zu lehren, es sei denn, daß diese urbane Betätigung überhaupt abkommt. Aber vielleicht ist es noch nicht zu spät. Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Caféterrasen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die

²⁵⁸ Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 2006, p. 12.

zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben. Um richtig zu flanieren, darf man nichts allzu Bestimmtes vorhaben. Und da es nun auf der Wegstrecke vom Wittenbergplatz bis nach Halensee soviel Möglichkeiten, Besorgungen zu machen, zu essen, zu trinken, Theater, Film oder Kabarett aufzusuchen gibt, kann man die Promenade ohne festes Ziel riskieren und auf die ungeahnten Abenteuer des Auges ausgehn. Zwei große Helfer sind Glas und künstliches Licht und dies letztere besonders im Wettstreit mit einem Rest Tageslicht und Dämmerung.²⁵⁹

Esta cita de Franz Hessel ilustra la deslumbrante imagen de Berlín en la década de los años veinte. El elegante y refinado distrito comercial y el dinamismo de la ciudad son una constante en los escritos de Hessel. Asimismo también merece especial atención la descripción que hace sobre el ritmo de las fábricas que en constante movimiento son un ejemplo de los avances tecnológicos propios de la Modernidad. Hessel aún observando con destreza la evolución de la ciudad en constante movimiento, no dejaba de recordar los espacios que le conducían a su infancia, ubicada al oeste de la ciudad²⁶⁰. Hessel también deja de lado la magnificencia de la ciudad para describir los barrios periféricos, espacios en definitiva, económicamente más desfavorecidos:

Durch die Ackerstraße nach dem Wedding zu. Selbst diese traurige Gegend bekommt etwas vom Weinachtswald und bunten Markt ab. Aus dem Hof der riesigen Mietskaserne, dem ersten Hof – sie hat wohl fünf oder sechs, eine ganze Stadt von Menschen wohnt darin²⁶¹.

²⁵⁹ Hessel, Franz: *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin: Das Arsenal, 2007, p. 103. La obra más relevante de Franz Hessel sobre Berlín que se publicó con el título original *Spazieren in Berlin* en 1929.

²⁶⁰ „ Los barrios del oeste de la ciudad acogían a las personas acomodadas, pero, gracias a la expansión del transporte colectivo que tuvo lugar a finales del siglo XIX, bosques y lagos estaban al alcance de todos los habitantes de Berlín, especialmente de aquella nueva clase media surgida a finales de la década de 1920 que, al menos en aquella época, disponía de los domingos libres y de algo de dinero para disfrutar de los placeres del sol y del agua. El domingo, día de descanso, era para pasarlo con la familia o con los amigos en aquellas vastas extensiones de bosques y lagos, para darse un respiro del ruido y el ajetreo de la ciudad, de sus tiendas, oficinas y fábricas“. Cfr. Weitz, Eric D., *op. cit.*, pp. 85-86.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 157.

En esta época Berlín era una ciudad que atraía a todo tipo de gente: poblaban la ciudad tanto artistas propios como foráneos en busca de autorrealización. En esta época Berlín contaba con cuatro millones de habitantes, siendo el centro indiscutible tanto de la cultura alemana como de la europea. Además de ser sede de la Filarmónica, de la Ópera estatal, *die Komische Oper* o Ópera cómica y muchos otros emblemas de Berlín, también era Berlín el espacio del cabaret y de la vida nocturna, entre otros²⁶². Entre los muchos escritores atraídos por la vida nocturna berlinesa, se encontraba Christopher Isherwood (1904-1986) quien en su obra *Goodbye to Berlin* (1939) reflexiona sobre la decadente República de Weimar y las consecuencias de la crisis económica en los últimos años de este período. Es una obra que, a pesar de tener un carácter autobiográfico acerca de su estancia en Berlín²⁶³ durante el período de Entreguerras, muestra un espacio muy característico del Berlín de la década de los años veinte: la ciudad adquiere una forma y una apariencia muy peculiar como producto de las manifestaciones culturales, tanto de su vida nocturna y desenfadada, como de sus acontecimientos culturales. El cine y el teatro plasmaron la realidad social, interrelacionando unos espacios con otros con el fin de extraer la identidad cultural de esta época tan convulsa. En este sentido, es necesario tener en cuenta cómo fue el espacio literario de Bertolt Brecht y Kurt Weill, que se tratara en el próximo capítulo.

6.1.1. Bertolt Brecht. La Imagen efímera de la República de Weimar

Bertolt Brecht atraído desde muy joven por la metrópoli, viajó por primera vez a Berlín en 1920, a la edad de veintidós años, con la pretensión

²⁶² Cfr. *Ibid.*, p. 57.

²⁶³ Christopher Isherwood permaneció en Berlín desde 1929 a 1933 ejerciendo como profesor de idiomas. Su obra, cuyo título en alemán es *Leb' wohl Berlin* (1949) y cuyo personaje femenino Sally Bowles inspiraría años más tarde la famosa comedia musical *Cabaret* de Bob Fosse (1972), otorgando con esta película a la actriz Liza Minelli fama internacional. El escritor inglés residió en la Nollendorfstraße, 17, espacio que ya en la República de Weimar era refugio de homosexuales y lesbianas, siendo la Nollendorfplatz su centro neurálgico hasta la actualidad, y en donde todavía una placa conmemorativa recuerda a las víctimas del nacionalismo por su condición homosexual: „Totgeschlagen / Totgeschwiegen / den homosexuellen Opfern des Nationalsozialismus“. Cfr. Bienert, Michael: *Berlin Wege durch den Text der Stadt*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999, p. 129.

de contactar con el mundo editorial y del teatro. Fascinado por el dinamismo de la gran ciudad, le atraían tanto el ruido de los coches como la diversidad de los centros comerciales, así como las luces de neón y la vorágine del ir y venir de sus gentes. Incluso llegó a decir: “Ich liebe Berlin, aber m. b. H. (An Jakob Geis, 29. Februar. 1920)”²⁶⁴. Sin embargo, transcurrió algún tiempo hasta que el dramaturgo pudiese establecerse en Berlín. Esto ocurrió en 1924 al ser requerido por el director de teatro Erich Engel (1891-1966), quien le propuso un trabajo en el *Deutsches Theater*²⁶⁵. Desde muy joven Bertolt Brecht fue consciente de su fascinación por la gran ciudad, a la que muy pronto dedicaría sus escritos:

In der Asphaltstadt bin ich daheim. Seit vielen Jahren
Lebe ich dort als ein Mann, der die Städte kennt
Zwischen Zeitungen mit Tabak und Branntwein
Mißtrauisch und faul und zufrieden am End²⁶⁶.

A mediados de los años veinte, al igual que Alfred Döblin de quien se hablará en el apartado 6.1.3, Bertolt Brecht es considerado por la crítica literaria como uno de los autores más relevantes de la “Großstadtliteratur”. Sin embargo, también hay que añadir que fue criticado por el sector más conservador, calificando su obra como “Asphaltliteratur”, término propio en el contexto cultural de la época.

Bertolt Brecht fue uno de los autores de la época de Weimar que rompió con las posturas individualistas heredadas. Se concienció muy pronto de la inestabilidad política de la República de Weimar, y entró en contacto con el marxismo con cuyos ideales nutrió su actividad artística. No sólo aceptó las ideas políticas de Marx y Lenin, sino que además a principios

²⁶⁴ Bienert, Michael: *Mit Brecht durch Berlin*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1998, p. 12.

²⁶⁵ „Das Haus des Deutschen Theaters (Schumannstraße 13a) diente drei Jahrzehnte lang als Operettentheater, ehe es der Bühnenschriftsteller Adolph L'Arronge kaufte, um es zur künstlerisch führenden Bühne der preußischen Hauptstadt zu machen. [...] Anfang der zwanziger Jahre bemühte sich Brecht, am Deutschen Theater bei Reinhardt hospitieren zu dürfen. [...] Max Reinhardt holte Engel 1923 als künstlerischen Leiter des Deutschen Theaters und der Kammerspiele nach Berlin. Eine der ersten Amtshandlungen Engels bestand darin, Brecht und Carl Zuckmayer als Dramaturgen anzustellen“. Cfr. Bienert, Michael: *Mit Brecht durch Berlin*, *ibid.*, pp. 129, 130 y 133, respectivamente.

²⁶⁶ Bertolt Brecht citado según Bienert, Michael: *Mit Brecht durch Berlin*, *ibid.*, p. 13.

de los años treinta colaboró con organizaciones culturales del movimiento obrero berlinés, defendiendo la postura de que el arte debía de cambiar la sociedad: “Die wir verpesteten, die Städte. Bewohnbar zu machen”²⁶⁷. Michael Bienert describe la postura del dramaturgo en relación a la ciudad de la siguiente manera: “Seine Sicht auf die Stadt wurde parteilich im Sinne der kommunistischen Partei”²⁶⁸.

Por otra parte, la gran crisis mundial de 1929 originó una fuerte inestabilidad tanto social como política, cuyas consecuencias fueron desastrosas para una gran parte de la población. Tuvieron lugar muchos enfrentamientos entre los trabajadores y la policía, además en 1931 había casi cinco millones de parados en Alemania. Esta inestabilidad política, debida a los sucesivos cambios de gobierno, originó un considerable ascenso del partido nacionalsocialista. La debilidad del régimen de Weimar no tenía capacidad de hacer frente a esta gran amenaza, lo que llegaría a tener consecuencias desastrosas.

Sucesivamente se originaron graves incidentes que marcarían la vida de Bertolt Brecht, entre ellos cabe destacar el incendio del *Reichstag* y la “quema de libros” en la plaza de la Ópera en 1933. En estos momentos y ante la imposibilidad de poder vivir en una ciudad con constantes amenazas, Bertolt Brecht se ve obligado a optar por el exilio (1933-1948), que le llevaría, junto con su mujer Helene Weigel y su hijo Stefan, primero a Praga y después a Suiza para proseguir un largo exilio. En 1935 se le priva de la nacionalidad alemana y seguirá su emigración a Escandinavia: primero a Suecia, más tarde a Dinamarca, Noruega y Finlandia y por último emigró a los Estados Unidos de Norteamérica al estallar la Segunda Guerra Mundial en 1939 hasta su regreso definitivo a Berlín en 1948. De sus primeros escritos en el exilio cabe destacar *Die Ballade von Reichstagsbrand* (1933), donde detalla no sólo algunos de los acontecimientos ocurridos en torno al incendio del *Reichstag*²⁶⁹, que también se convertirá en la balada de *Mackie*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁶⁹ „Bis heute streiten Historiker, ob der 24jährige Holländer Marinus van der Lubbe, der am Abend des Anschlags verhaftet un später hingerichtet wurde, den Brand allein legen konnte, oder ob die Tat von den Nationalsozialisten inszeniert wurde, um sie den Kommunisten zur Last zu legen“. Cfr. *Ibid.*, p.166.

Messer: “Und an diesem Montag abend / Stand ein hohes Haus in Brand. / Fürchterlich war das Verbrechen / Und der Täter unbekannt”²⁷⁰.

Sin duda, es necesario resaltar que una de la obras fundamentales de Bertolt Brecht que retrata la desconcertante República de Weimar fue la ópera *Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, estrenada el 9 de marzo de 1930 en el *Neues Theater* de Leipzig, y compuesta por su gran amigo Kurt Weill (1900-1950) del que hablaré en el próximo apartado. Esta obra es el desarrollo de otra anterior más breve, un *Singspiel* titulado *Pequeña Mahagonny*²⁷¹, estrenada el 17 de julio de 1927 en el Festival alemán de música de cámara en Baden-Baden, en el cual hace referencia a una ciudad ficticia norteamericana donde sobresalen varios estratos de la sociedad, en la que se dan la mano el mundo del capitalismo, las diferentes jerarquías de la autoridad y el mundo de la marginación, entre ellos, la prostitución. A pesar del poco éxito de aquella representación obtenido de crítica y público, causó una gran revolución en lo que al estilo musical se refiere. Bertolt Brecht dio a entender que incluso la música debería tener una función social e infundir al ser humano anhelos de libertad, justicia y solidaria felicidad²⁷².

Aunque en esta década se publicaron algunas de las obras más relevantes en cuanto a la historia de la literatura en lengua alemana, como lo fue la obra de Thomas Mann *Der Zauberberg* (1925), en la que su protagonista *Hans Castorp* representa el arquetipo de la novela burguesa, sucede todo lo contrario con el protagonista, *Franz Biberkopf*, de la ya citada obra *Berlin Alexanderplatz* (1929) quien representa un personaje fundamental de la gran ciudad configurado en la conflictiva República de Weimar en la que subyace como telón de fondo la precaria situación económica en que se estaba viviendo en algunos sectores de Berlín. En ella

²⁷⁰ Bertold Brecht citado según Bienert, Michael: *Mit Brecht durch Berlin ibid.*, p. 165.

²⁷¹ „[...] Es una pequeña pieza escénica de Bertolt Brecht con música de Weill a partir de los poemas de *Hauspostille*, dos de los cuales, *Alabama Song* y *Benares Song*, tienen letra en inglés antiguo; los escribió la asistente de Brecht, Elisabeth Hauptmann. [...] La ópera-canción, con sus toques de jazz y el ambiente de cabaret, causó fuerte impacto, y así la llamada *Pequeña Mahagonny*, sería pronto ampliada y convertida en una ópera no muy diferente pero muy superior a lo que hoy triunfa como musical“. Cfr. Ruiz Tarazona, Andrés: *Kurt Weill: De la Alemania profunda a Broadway* en: Cuadernos del Teatro Español Nr. 15. Edición y coordinación de Ángel Facio. Madrid: Teatro Español, 2009, pp. 167-201, aquí p. 175.

²⁷² *Ibid.*, p. 175.

sus protagonistas se mueven en el vaivén de los bajos fondos de la gran ciudad, como son la delincuencia, la marginalidad y la prostitución. Este aspecto de Berlín también se detalla en el libreto *Die Dreigroschenoper*²⁷³ de Bertolt Brecht y música de Kurt Weill. De igual modo que en la ópera anteriormente citada, *Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, representa una sátira de los acontecimientos que se estaban originando en la República de Weimar a causa de las inmoralidades y las luchas de poder, así como de los escándalos de corrupción. En ambas óperas también se filtra una gran dosis de sarcasmo y fuerte repulsión hacia las ideas del nazismo, y se expone además el estado de miseria en algunos sectores de la sociedad y se denuncia el paro como una de las lacras consecuencia del entorno político-social y que repercutió no sólo en la sociedad sino que se hace patente también en el panorama literario de la época.

Bertolt Brecht aprovechó el brillante éxito que obtuvo con su ópera por parte del público berlinés para continuar con su creación teatral y apostar por sucesivas obras, entre las que cabe destacar *Happy End* (1929) en colaboración con Elisabeth Hauptmann (1897-1973) y Kurt Weill, aunque la incipiente crisis social hizo mella en el mundo del teatro y acabo sin éxito alguno.

Durante la época del nazismo sólo se escenificaron *Schwänke*; comedias y operetas en el espacio donde antaño Bertolt Brecht había tenido un reconocimiento mundial. No fue hasta su regreso del exilio en 1948 cuando volvió a trabajar para el *Deutsches Theater*, continuando su actividad escénica en el teatro *Am Schiffbauerdamm*, momento en que Brecht se enfrentó a serias dificultades burocráticas en los mismos lugares donde se escenificaron sus obras durante la República de Weimar²⁷⁴. Por otra parte no fue hasta 1954 cuando aquel teatro pasaría a llamarse *Berliner Ensemble*²⁷⁵, lugar que rememora el “espacio brechtiano berlinés” por

²⁷³ *Die Dreigroschenoper* fue estrenada en el *Theater am Schiffbauerdamm* de Berlín el 31 de agosto de 1931. Cfr. Facio, Ángel: *La actividad escénica de Bertolt Brecht* en: Cuadernos del Teatro Español. AA.VV Nr. 15. *Ibid.*, 15-72, aquí p. 22.

²⁷⁴ Bienert, Michael: *Mit Brecht durch Berlin*, *op. cit.*, p.146.

²⁷⁵ Michael Bienert aporta un detallado estudio sobre la formación de el *Berliner Ensemble*. Léase el capítulo «Theater des neuen Zeitalters» Grosses Schauspielhaus und Theater am Schiffbauerdamm/Berliner Ensemble, en Bienert, Michael: *Mit Brecht durch Berlin*, *Ibid*, pp. 140-151. Además léase las razones por las cuales Brecht escribió en aquél entonces al

excelencia y que, a su vez, fue el espacio de los grandes personajes del mundo del teatro de después de la Segunda Guerra Mundial, entre ellos, cabe destacar sus más controvertidos directores: Peter Zadek (1926-2009), Heiner Müller (1929-1995), Peter Palitzsch (1918-2004), Fritz Marquardt (1928) y Mathias Lanhoff (1941).

Un imborrable recuerdo a Bertolt Brecht y que rememora la fundación de la *Berliner Ensemble*, todavía se puede leer hoy en el citado teatro:

Theater spieltet ihr in Trümmern hier
Nun spielt in schönem Haus nicht nur zum Zeitvertreib!
Aus euch und uns ersteh ein friedlich *Wir*
Damit dies Haus und manches andre stehen bleibe!
Bertolt Brecht, 19. März 1954.²⁷⁶

6.1.2. Kurt Weill. La dicha de la creatividad

Para poder continuar con el espacio berlinés, es necesario nombrar uno de los acontecimientos que llenaba las salas de teatro de la época, *Die Dreigroschenoper* o La ópera de los cuatro cuartos, resultado de la colaboración entre Bertolt Brecht y Kurt Weill. Como ya se ha mencionado, el más radical en cuanto al ideario político fue Brecht, cuyas ideas eran afines al comunismo. Además, a través de la técnica de la *Verfremdung* o extrañamiento, inducía al carácter transgresor y anticonformista del texto, y por medio de la palabra se hacían patentes las hipocresías del capitalismo, lo que invitaba al público a pensar, a formarse un espíritu crítico. Este mismo efecto se hacía patente con la innovación de Kurt Weill, quien a pesar de haber recibido una educación musical clásica y rigurosa, sintonizó con las nuevas exigencias de la tumultuosa época de Weimar. Trató de acercar la música a la vida moderna como sucede en la *pequeña Mahagonny*, que se hizo revolucionaria porque ya no seguía las pautas aceptadas a finales del siglo XVIII. Weill optó por las nuevas formas: el jazz y más tarde el cabaret.

presidente de la República Democrática Alemana, Otto Grotewohl (1894-1964) en defensa del teatro, *ibid.*, p.181.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 147.

La innovación musical de Weill se dio a conocer cuando éste entabló amistad con Brecht en 1927 y desde entonces colaborarían juntos primero en *Mahagonny* y más tarde en *Die Dreigroschenoper*, que les conduciría a un extraordinario reconocimiento por parte de la crítica y del público no sólo en Berlín sino fuera de las fronteras alemanas ²⁷⁷.

Die Dreigroschenoper, a pesar de que Bertolt Brecht había dejado claro que no era una ópera como tal sino que se trataba de una pieza teatral con música, se estrenó en el teatro *Am Schiffbauerdamm* el 31 de octubre de 1928. Se basaba en una traducción de Elisabeth Hauptmann –compañera sentimental de Brecht en aquel entonces– de la obra *The Beggars's Opera* con el texto de John Gay y estrenada en Londres en 1728²⁷⁸.

Lo revolucionario y novedoso de la música de Weill fue cambiar las canciones populares del texto en sí por canciones propias como *Die Moritat von Mackie Messer* (sic), *Barbara Song*, *Ballade von der sexuellen Hörigkeit* y *Salomón Song*²⁷⁹ que no sólo lograron un éxito internacional sino que más tarde llegarían a ser fundamentales para la evolución de la música norteamericana.

Brecht continuó con las innovaciones de Erwin Piscator (1893-1966) y Ernst Toller (1893-1939) en cuanto a la reforma teatral²⁸⁰, utilizando medios subversivos, como por ejemplo el uso de pancartas o incluso proyectaba escenas de películas, usando un lenguaje directo y politizado, fuera de todo exceso barroco, era en sí una forma de representación, simulando la convulsa República de Weimar. Por otra parte, Weill se servía en sus composiciones de la parodia y la disonancia, transgrediendo todo lo que se consideraba normal y aceptado²⁸¹. Se pasaba de los compases de la música sinfónica a otros sonidos muchos menos convencionales, mezclando géneros

²⁷⁷ „Se mantuvo en cartel durante toda la temporada en Berlín y, al cabo de un año, se había presentado en más de cincuenta teatros, superando las cuatro mil representaciones. En 1932, se había traducido a dieciocho idiomas y se había representado, con gran éxito, en muchos países europeos“. También es necesario recordar que: „La versión cinematográfica, dirigida por G. W. Pabst, llegó a las pantallas en 1931“. Cfr. Weitz, Eric D., *op. cit.*, p. 310.

²⁷⁸ Ruiz Tarazona, Andrés: «Kurt Weill: De la Alemania profunda a Broadway» en: Cuadernos del Teatro Español Nr. 15. *Ascenso y Caída de la ciudad de Mahagonny*, *op. cit.*, p. 176.

²⁷⁹ Las canciones originales eran del músico barroco berlinés Johan Christoph Pepusch (1667-1752). Cfr. *Ibid.*, p.176.

²⁸⁰ Sobre la técnica teatral de Bertolt Brecht, léase Desuché, Jacques: la técnica teatral de Bertolt Brecht. [Traducción de Ricard Salvat], Barcelona: Oikus-tau, 1968.

musicales, como fue el resultado de *Die Dreigroschenoper* en la que la música se aparta del libreto. Así lo especifica Weill:

Disponía de un argumento realista, así que tuve que componer una música que fuera a la contra, porque no creo que la música pueda producir efectos que tengan algo que ver con el realismo. De ahí que la acción quedase en suspenso para dar entrada a la música, o ésta llegase a un punto en que no quedaba otra alternativa sino cantar²⁸².

Por otra parte, es necesario indicar que esta ópera también lanzaría a la fama a la esposa de Weill, Lotte Lenya (1898-1981), quien después de una turbulenta vida sentimental con el compositor, le seguiría al exilio y acompañaría al músico hasta su prematura muerte en 1950 en los Estados Unidos. Karoline Wilhelmine Charlotte Blamauer, nombre real de Lenya, tuvo una vida de precariedad y miseria en su Viena natal, donde se convertiría en actriz y cantante, trasladándose a Berlín en 1921. Allí seguiría su carrera artística hasta convertirse en una fiel colaboradora de Bertolt Brecht.

Pero los problemas políticos ocasionados en gran parte por la turbulenta República de Weimar y como consecuencia el ascenso del nacionalsocialismo en los años treinta, muchos escritores e intelectuales, como se ha mencionado anteriormente, se vieron obligados al exilio, por su procedencia judía, entre ellos Thomas Mann, Alfred Döblin, Kurt Weill²⁸³ además Bertolt Brecht por ser su mujer de origen judío. Todos ellos emigraron a los Estados Unidos de América, pero el único que se sintió identificado fundamentalmente con las nuevas tendencias culturales en torno a una nueva sociedad fue Weill, fascinado por el jazz americano y el

²⁸¹ Cfr. Weitz, Eric D., *ibíd.*, p. 312.

²⁸² Kurt Weill citado según Weitz, Eric D., *ibíd.*, p. 312.

²⁸³ „el 21 de marzo de 1933, día del acuerdo entre Hindenburg y Hitler en Potsdam, Kurt Weill y Lotte Lenya abandonaron Berlín. Para el compositor resultaba muy peligroso permanecer en una ciudad donde el periódico oficial nazi *Völkischer Beobachter*, había dicho: *el judío Kurt Weill tiene todavía que asumir que Mahagonny provocó una revuelta en Leipzig y que su abominable e insignificante Dreigroschenoper es rechazada por todas partes*“. Cfr. Ruiz Tarazona, Andrés, *ibíd.*, p.182.

bullicioso ritmo de vida neyorquina²⁸⁴, espacio donde se desarrollaron muchas de sus composiciones musicales y a diferencia de Brecht, jamás retorno a Berlín.

Si bien Weill optó en Norteamérica²⁸⁵ por seguir con las nuevas tendencias musicales acordes con los nuevos tiempos y con los preceptos de la música norteamericana, es necesario añadir también que, según la crítica, no alcanzó jamás *el acento* que le había proporcionado haber trabajado tan cerca de Brecht en Berlín. Sí es necesario señalar que siempre estuvo concienciado con el destino de una gran parte del pueblo judío. Así es como se recuerda este acontecimiento de su vida: “A comienzos de 1943 compuso un memorial titulado *We Will Never Die*, dedicado a dos millones de judíos muertos en Europa, pieza extensa dividida en tres episodios, que se estrenó en el Madison Square Garden”²⁸⁶.

Por último, para poder visualizar la fase final de la convulsa República de Weimar, su violencia, la inestabilidad política y el ascenso del nacionasocialismo es importante mencionar una de las obras más características de esta época como fue la citada obra *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin (1878-1957) que se verá a continuación.

6.1.3. Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz*. La esencia de Berlín

Para terminar este apartado me parece oportuno concluir con una breve síntesis de una de las más relevantes obras que mejor refleja algunos aspectos de la República de Weimar y en la que, a mi entender, es en la que mejor se caracterizan los elementos que tuvieron que ver con la evolución de la sociedad urbana de los años veinte. Döblin bebe de las corrientes estéticas del siglo XX, y en su obra *Berlin Alexanderplatz* se encuentran matices tanto

²⁸⁴ Es necesario recordar que después de casi dos años de exilio en París, época muy fructífera para el compositor a pesar del distanciamiento con Bertolt Brecht embarcó en Cherburgo junto con Lotte Lenya el 4 de septiembre de 1935 en el trasatlántico S.S. Majestic para llevarles a Nueva York, lugar donde viviría hasta su prematura muerte en 1950. Cfr. *Ibid.*, pp.186- 201, p. 186 y 198-199 respectivamente.

²⁸⁵ Para conocer la evolución musical de Kurt Weill de su época norteamericana y también las obras estrenadas en los Estados Unidos de América además de amplias ilustraciones en cuanto a los carteles de los estrenos musicales, véase: Schebera, Jürgen: *Kurt Weill. An illustrated life*. [Traducción de Caroline Murphy]. USA: Yale University Press, 1995.

del Expresionismo como del Futurismo. La corriente estética del Futurismo, tiene como precursor a Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), quien se basaba en la total renovación de la sensibilidad humana provocada por los grandes descubrimientos científicos, fundamentalmente éstos se expresan bajo el concepto de simultaneidad, el cual es recurrente en la obra de Döblin. Entre los avances de la época cabe destacar la evolución del cine, como uno de los hitos fundamentales que cambiaron la estética de esta época.

Posiblemente, como ha dicho Sander²⁸⁷, Döblin se valiera para la concepción de su obra de películas tan características como *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt* (1927) de Walter Ruttmann (1887-1941), en la que la técnica de montaje, característica fundamental de la película del director alemán, es uno de los elementos fundamentales que componen la obra de Döblin. A diferencia de un cine de ficción, Ruttmann sale con su cámara al exterior y filma auténticas escenas callejeras del Berlín de los años veinte. Así es como refleja Kracauer la técnica del cineasta:

Ruttmanns BERLIN ist ein Querschnitt eines Berliner Arbeitstages im Spätfrühling. In seiner Eröffnungssequenz wird die Stadt bei Morgengrauen gezeigt: ein Nachtexpress läuft ein, und Straßen, die noch menschenleer sind, scheinen das genaue Abbild der Traumzone zu sein, die das Bewußtsein zwischen Schlaf und Erwachen durchquert. Dann erwacht die Stadt und gerät in Gang. Scharen von Arbeitern strömen in ihre Fabriken, Räder fangen an, sich zu drehen, Telefonhörer werden abgehoben.[...] Mittag: wir sehen die Armen, die Reichen und die Tiere im Zoo ihre Mahlzeit einnehmen und eine kurze Atempause genießen.[...] Wenn es dunkel wird, halten die Maschinenräder an und das Geschäft der Entspannung beginnt²⁸⁸.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 193.

²⁸⁷ Para un exhaustivo estudio de la obra de Döblin, léase Sander, Gabriele: *Alfred Döblin*, Stuttgart: Reclam, 2001.

²⁸⁸ Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. [Traducción de Ruth Baumgarten und Karsten Witte]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, pp. 193-194.

Si bien Döblin se ha servido de la técnica cinematográfica para construir su novela, es necesario apuntar que el escritor en su obra homónima, a pesar de haber introducido en la trama personajes de mundo de la ficción, hace hincapié en la vida cotidiana del Berlín que refleja Ruttmann, viviéndose además de un determinado sector de la sociedad berlinesa, como son la marginalidad, la prostitución y la delincuencia.

Coincidiendo en el tiempo con la publicación de esta obra döbliniana, alcanzó su punto álgido Thomas Mann con la obra *Die Buddenbrook* en plena República de Weimar. Al escritor de Lübeck le ha llegado a considerar la crítica literaria como uno de los escritores más influyentes en el panorama literario de expresión en lengua alemana. Mann detalla con precisión las obligaciones psicológicas de la vida burguesa y ordenada, el mismo mundo burgués en el que el escritor había estado inmerso, y del que recibiría por su obra *Die Buddenbrook* el premio Nobel de Literatura en 1929 el mismo año que Döblin publicó *Berlin Alexanderplatz*. Esta obra es una de las que caracterizan al escritor como el autor más complejo en relación a la novela de ciudad, pues como sostienen Bienert y Buchholz su obra se considera: “[...] der berühmteste Berlin-Roman jeder Zeit”²⁸⁹. También marcaría un hito en cuanto al nacimiento de la novela moderna. A pesar de las diferencias en la concepción estética, la crítica encuentra en ella una considerable influencia de la novela burguesa de Mann y también del realismo literario de Theodor Fontane (1819-1898). En la novela de Döblin, también está presente el Naturalismo, como es el caso de la novela *Der Biberpelz* (1893) de Gerhart Hauptmann (1862-1946), cuya ambientación se desarrolla a la afueras de Berlín pero con una considerable distancia temporal. Ambas comparten elementos comunes de la gran ciudad, como son los problemas laborales y los elementos ya anteriormente citados como son la marginalidad, la prostitución o la delincuencia, situaciones sociales que son características comunes del hampa berlinés. En *Berlin Alexanderplatz* resulta inevitable reconocer espacios que tienen un considerable paralelismo con la realidad

²⁸⁹ Bienert Michael y Buchholz, Elke Linda: *Die Zwanziger Jahre in Berlin. Ein Wegweiser durch die Stadt*, op. cit., p. 166.

berlinesa de la época, además de la complejidad del texto²⁹⁰, ya que no se encuentra constituido en capítulos sino en libros que se entrecruzan entre sí formando un panóptico urbano. En cuanto al lenguaje se refiere, Döblin utiliza registros muy distintos que van desde el lenguaje jurídico al lenguaje científico –el cual conocía perfectamente el autor por su condición de médico– pasando por el propio dialecto berlinés. El uso de la onomatopeya confiere un sello de autenticidad a la narración pues permite escuchar el latido ajetreado de la gran urbe. Así es como define Silvio Vietta el texto de Döblin:

[...] So reich, so komplex, so vielperspektivisch kann ein literarischer Text sein, der sich dem Thema Großstadt-Berlin in allen seinen Facetten und Aspekten aussetzt! [...] *Berlin Alexanderplatz* hat durch sein Erscheinen nicht nur seinen Autor mit einem Schlag berühmt gemacht, sondern auch, wie wenige literarische Texte des 20. Jahrhunderts, ein kanonisches Beispiel für den modernen Großstadroman gegeben²⁹¹.

Otra obra paralela sería *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos (1896-1970), en la que se visualiza un retrato complejo de Nueva York donde sobresale Manhattan como espacio del anonimato. A través de la técnica del *collage* la ciudad adquiere una visión muy realista de lo que significaba la metrópoli de la primera mitad del siglo XX. La gran novedad aportada por Dos Passos deja de ser el escenario donde se emplazan unas vidas y unos sucesos, para inspirar la estructura de la novela y a la vez convertirse en su protagonista²⁹² Así es como Dos Passos describe la esencia de la esencia de la ciudad del siguiente modo:

²⁹⁰ En cuanto al análisis del texto léase, Matzkowski, Bernd: *Erläuterungen zu Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz*. Hollfeld: C. Bange, 2000.

²⁹¹ Vietta, Silvio (ed.): *Das Literarische Berlin im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam, 2001, p. 101.

²⁹² al respecto léase mi trabajo de investigación del tercer ciclo. *Una imagen de Berlín. La ciudad en la literatura alemana según Alfred Döblin. Su intermedialidad: Literatura, cine, pintura*. [presentado en el Departamento de Alemán de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid en Septiembre de 2003].

La Quinta Avenida estaba blanca y vacía y barrida por un viento rutilante. Los árboles de Madison Square, de un verde brillante, parecían helechos en un cuarto oscuro. En el Brewoort, un mozo francés le cogió el equipaje. En el cuarto bajo pintado de blanco, el sol soñoliento se adormecía en un desteñido sillón rojo. Ellen se puso a correr como una chiquilla, levantando los talones y palmoteando. Con la cabeza ladeada y los labios fruncidos arregló sus objetos *toilette* sobre el tocador.[...] Se puso el camisón y fue al teléfono. «Que suban chocolate y panecillos al 108, lo antes posible, si hace el favor.[...] De todas partes subía el murmullo de la ciudad que despertaba. Se sentía hambrienta y sola, siempre sola, en un océano rugiente. Un estremecimiento le corrió por la médula. Ellen apretó más aún las rodillas contra la barbilla²⁹³.

En cuanto a las innovaciones técnicas que ejercieron una influencia fundamental en cuanto a la estética de la novela del siglo XX caben destacar la simultaneidad de hechos, las asociaciones y la ya mencionada técnica de montaje, elementos importantes que sobresalen en la novela döbliniana. En cuanto a la técnica de montaje en la que las imágenes se superponen con el texto, son considerables las referencias explícitas a los textos bíblicos y las citas sobre la mitología clásica, elementos en común de los que también se sirve Ingeborg Bachmann en su narrativa. Además Döblin inserta canciones populares, noticias de periódicos o anuncios publicitarios que proporcionan al texto una simultaneidad de elementos, lo que da como resultado un texto muy visual. Así es como Döblin hace uso en su obra de las citadas técnicas:

Das war in Berlin in der zweiten Aprilwoche, als das Wetter schon manchmal frühlingsmäßig war und, wir die Presse einmütig feststellte, herrliches Osterwetter ins Freie lockte. In Berlin erschoss damals ein russischer Student, Alex Fränkel, seine Braut, die 22jährige Kunstgewerblerin Vera Kaminskaja, in ihrer Pension.[...] Die Kriminalpolizei wurde alarmiert, die Mordkommission entsandte

²⁹³ Dos Passos, John: *Manhattan Transfer*. [Traducción de José Robles Piquer]. Madrid: Biblioteca El Mundo (colección: Las mejores novelas de la literatura universal contemporánea), 2002, p. 164.

Beamte an die Unglücksstelle.[...] Weiterhin sind die Ermittlungen über die Schuldfrage an der Straßenbahnkatastrophe an der Heerstraße noch nicht abgeschlossen. [...] In der Hardenbergstraße ist im Renaissancetheater unter reichen Jubiläumsehren das Stück 'Coeur-Bube', diese reizende Komödie, in der sich anmutiger Humor mit tieferem Sinn vereinigt, nun schon zum 100. Mal gespielt worden. Die Berliner werden durch Plakate aufgefordert, diesem Stück noch zu höheren Jubiläumsehren zu verhelfen²⁹⁴.

Es necesario mencionar también en este contexto a Erich Kästner (1899-1974) uno de los autores más representativos de esta época por haber sido testigo directo de los problemas que condujeron a la aniquilación de la cultura alemana por el régimen nazi. Además de ser un digno representante de la cultura de los años veinte, fue también un autor que no sólo tuvo que sufrir la quema de libros en la plaza de la Ópera de Berlín, como un acontecimiento brutal de destrucción de una parte fundamental del acervo de la cultura alemana. Kästner estuvo presente en la quema del trágico final de muchas obras y fue testigo de la destrucción de su propia obra. Es considerado uno de los autores fundamentales en las letras alemanas que pertenecieron a la época de transición de la República de Weimar, pasando por el proceso histórico del cambio de régimen. Al igual que Döblin, también Kästner fue considerado un defensor de la literatura urbana, hecho que se puede observar en una carta de 1927 dirigida a su madre y en la que alaba las ventajas de la capital prusiana: “Die Millionenstadt sei «der einzige Boden in Deutschland, wo was los ist! Paar Tage da drüben machen einen herrlich mobil»”²⁹⁵. En su labor periodística en el *Neue Leipziger Zeitung* en el que tanto como observador y crítico de la cultura retrató en muchos de artículos, historias sobre la sociedad berlinesa a su público de Leipzig. Kästner describe en sus artículos periodísticos las contradicciones de la gran ciudad: “Er lieferte Berliner Flair, die Exotik der Metropole, in der extreme Armut

²⁹⁴ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. München: Deutscher Taschenbuch, 1987, pp. 167-168.

²⁹⁵ Erich Kästner citado según Görtz, Franz Josef y Sarkowicz, Hans (ed.), unter Mitarbeit von Anja Johann. *Erich Kästner. Eine Biographie*. München, Zürich: Piper, 1999, p. 90.

und verschwenderischer Reichtum ins Auge stachen”²⁹⁶. Esta misma imagen, estudiada por la crítica, servirá también de *leitmotiv* en su obra *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (1933), en la que anticipa en mayor medida a través de su protagonista la realidad de los acontecimientos que cambiaron no sólo la ciudad sino el destino de muchas personas: Así es como Görtz y Sarkowicz describen su obra:

Kästners Fabian kämpft zwar in einer Welt ohne Moral für moralische Grundsätze, aber er weiß, wie sinnlos sein Aufbäumen sein muß. Weniger die Warnung von dem Nationalsozialismus steht im Vordergrund als die genaue Schilderung einer Endzeitstimmung, geprägt durch die Auflösung aller Werte und Strukturen²⁹⁷.

Fabian uno de los protagonistas que es víctima de la sociedad y de la época histórica que le tocó vivir, muestra semejanzas con la ya citada anteriormente de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* en la medida que ambos escritores reflejan los diversos estratos de la sociedad desde el Berlín de los bajos fondos a las clases sociales más altas. En Kästner se aprecia igualmente los cambios sociales ocasionados por la inseguridad y el imperante avance del nacionalsocialismo. A diferencia de Döblin, Kästner opta por seguir los pasos de su héroe, quien se halla sumido en un estado de indefensión carente de esperanza, así es como *Fabian* recorre las calles de la metrópoli. Al igual que en Döblin, la obra de Kästner trata un amplio espectro de la sociedad berlinesa:

Fabian miró la calle y siguió con la vista los autobuses que, cual elefantes sobre patines, pasaban por la Kaiserallee; cerró los ojos por un momento.²⁹⁸[...] Labude siguió andando, tirando de su amigo. Entraron en una bocacalle, pasaron por delante de un monumento desde donde los miraba el señor Schulze-Delitzsch, y del Museo de la Marca de Brandenburgo, el adusto y pétreo Roldán se apoyaba en un rincón de

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 92.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.139.

²⁹⁸ Kästner, Erich: *Fabian. La historia de un moralista*. [Traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda]. Barcelona: Minúscula, 2010, p. 53.

hiedra, y desde el río Spree llegaban los lamentos de un vapor. Se quedaron parados en el puente para mirar el río oscuro y los almacenes sin ventanas. Por encima del barrio de Friedrichstadt el cielo parecía estar ardiendo²⁹⁹.

El tono irónico utilizado por Kästner no sólo en *Fabian* sino también en muchas otras obras, se hace también patente en Kurt Tucholsky (1890-1935), característica común con autores como Bertolt Brecht y Kurt Weill, los cuales a excepción de Kurt Tucholsky³⁰⁰ se han tratado en los anteriores apartados.

Mencionar aquí la larga lista de autores y obras relevantes que marcaron el proceso evolutivo en cuanto a los cambios sufridos en la ciudad de Berlín sería interminable, si bien por último es necesario mencionar a Kurt Tucholsky, que al igual que Kästner retrata en sus artículos periodísticos acontecimientos del Berlín de entreguerras. Así es como este autor escribe en tono irónico y fatalista una noticia berlinesa de la época mencionada:

[...] Ich gehöre seit dem Jahre 1913 zu denen, die den deutschen Geist für fast unwandelbar vergiftet halten, die nicht an eine Besserung glauben, die die verfassungsmäßige Demokratie für eine Fassade und für eine Lüge halten, und die auch heute noch, entgegen allen Zusicherungen und optimistischen Anwandlungen, einen hohlen Stahlhelm für lange nicht so gefährlich halten wie einen seidigen Zylinder³⁰¹.

Tucholsky al igual que Brecht fue también desposeído de la nacionalidad alemana por ser considerado ciudadano non grato, y tiene en común con Kästner que también sus libros fueron “condenados a la hoguera” en la plaza de la Ópera de Berlín.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 67-68.

³⁰⁰ Sobre su obra tanto literaria como periodística léase: Becker, Sabine y Maack, Ute (eds.): *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

³⁰¹ Schulz, Klaus-Peter: *Kurt Tucholsky*. Hamburg: Rowohlt, 1980, pp.104-105.

Una vez finalizada una época fundamental que marcaría profundamente la cultura alemana, acabaría el proceso histórico con la llegada del nacionalsocialismo que, con Hitler al poder, marca una época terrible de la historia de Alemania. Los años de 1939 a 1945 fueron para Berlín una época en la cual se iba intensificando la violencia a consecuencia de la terrible guerra³⁰², llegando a un amargo final en 1945, época a la que se refiere próximo apartado.

6.2. Marco histórico: 1945 El Berlín en ruinas, fin de un gran imperio

En este apartado se pretende presentar de forma sucinta el espacio del Berlín de después de la Segunda Guerra Mundial. Como consecuencia del conflicto bélico y una vez concluida la guerra, la ciudad presentaba un paisaje desolador y desconcertante. Los bombardeos aéreos que habían tenido lugar al final de la guerra divergían mucho de la imagen imperial que había llegado a tener Berlín. Además de la drástica disminución de población como consecuencia de la guerra³⁰³ –lo que cambió también la topografía de la ciudad– ahora se presenta un paisaje apocalíptico donde predominan unas condiciones insalubres en las viviendas junto con las carencias alimenticias. El hambre y la escasez de artículos de primera necesidad dieron como resultado un aumento considerable de las epidemias, lo que provocó un aumento galopante de la mortalidad infantil. Entre la población adulta se hizo palpable una disminución del rendimiento del trabajo, debido a la precariedad en que se encontraban sus habitantes a consecuencia de la escasez ya mencionada³⁰⁴. Una parte de la población berlinesa huía de la capital buscando sustento en otras zonas menos afectadas por el desarraigo

³⁰² Léase entre otros, al respecto la obra de: Fritzsche Peter: *Vida y muerte en el Tercer Reich*. [Traducción de Luis Noriega] Barcelona: Crítica, 2009.

³⁰³ „Beim Ausbruch des 2. Weltkrieges (1939) zählte Berlin etwa 4,3 Millionen Einwohner, 1945 nur noch rund 2,8 Millionen, wobei allerdings die beträchtliche Zahl evakuierter Frauen und Kinder zu berücksichtigen ist.[...] Rund 20% der Gebäude wurden völlig zerstört, 50% beschädigt. Der Totalverlust an Wohnraum betrug fast 40%. Am schwersten waren die Innenbezirke betroffen“. Cfr.Vogel, Werner: *Führer durch die Geschichte Berlins*. Berlin: Arani, 1993, p. 171.

³⁰⁴ Cfr. Díez Espinosa, José Ramón y Martín de la Guardia, Ricardo M.: *Historia Contemporánea de Alemania* (1945-1995), Madrid: Síntesis, 1988, p. 23-24.

y el horror³⁰⁵. En este panorama se van gestando nuevas transformaciones políticas, sociales y urbanas que cambiarán el paisaje berlinés.

Por una parte y desde el punto de vista jurídico tuvo lugar la capitulación del *Deutsches Reich*, convirtiéndose Alemania en un territorio ocupado por las potencias vencedoras. Concretamente el 7 de mayo de 1945 se firmó en Reims la rendición incondicional de la Alemania nazi. A partir de este acontecimiento histórico surgieron grandes cambios en el ámbito político, económico y social que cambiarán de forma drástica la antigua capital del imperio alemán. A partir de la conferencia de Potsdam³⁰⁶ en 1945 –cuyo primer acuerdo de las potencias vencedoras consistió en reconstruir Alemania bajo una base sólida no solamente de desnazificación y desmilitarización sino también de democratización– Berlín quedó dividida en cuatro sectores de ocupación: soviético, norteamericano, británico y francés³⁰⁷. La ciudad que se encontraba en la zona soviética quedó vinculada a la zona occidental de Alemania por un pasillo aéreo, por autopistas y algunas líneas ferroviarias³⁰⁸. Las discrepancias entre los aliados en cuanto a las estructuras políticas, económicas y sociales eran incompatibles debido a los distintos intereses por parte de los aliados y que dio como resultado la no unificación de Alemania.

Además de la mencionada conferencia de Potsdam, tuvieron lugar otras conferencias como la de Yalta (1945), que cambiaría la geografía

³⁰⁵ „Los habitantes de las ciudades recorrían los campos y ofrecían a los campesinos los últimos objetos de valor a cambio de provisiones, que ya no tenían un preciso valor de mercado y habían adquirido otros absolutamente arbitrarios. La economía del trueque se había impuesto a la de la compra, mientras que el papel moneda, afectado por la inflación y por las escasísimas posibilidades de empleo, parecía haber perdido todo valor. Por todas partes el mercado negro alcanzaba dimensiones excepcionales y daba lugar a una verdadera economía paralela que escapaba de todo control y a toda estadística“. Cfr. Mammarella, Giuseppe: *Historia de Europa contemporánea desde 1945 hasta hoy*. [Traducción de Juana Bignozzi y Francisco J. Ramos]. Madrid: Ariel, 1996, p. 11.

³⁰⁶ „Los participantes más importantes en la Conferencia de Potsdam eran, por parte de la Unión Soviética, Stalin y Mólotov; por parte de Estados Unidos el presidente Truman y su nuevo Secretario de Estado James Byrnes; por parte británica tomaron parte, al principio Churchill y su ministro de Asuntos Exteriores Eden“. Cfr. Abellán, Joaquín: *Nación y Nacionalismo en Alemania*. La «cuestión alemana» (1815-1990), *op. cit.*, p. 179.

³⁰⁷ „Bei der nunmehrigen Sektoreneinteilung entfielen 8 Bezirke mit 45,6% der Fläche und 36,8% der Einwohner auf den sowjetischen Einflußbereich, 6 Bezirke mit 23,9% der Fläche und 30,7% der Einwohner auf die USA, 4 Bezirke mit 18,7% der Fläche und 18,9% der Einwohner auf den britischen Sektor und 2 Bezirke mit 11,8% der Fläche und 13,6% der Einwohner auf die französische Besatzungsmacht“. Cfr. Vogel, Werner, *op. cit.*, p. 174.

³⁰⁸ Cfr. Mammarella, Giuseppe, *op. cit.*, p. 13

política de Europa (es necesario recordar que Alemania quedaría anulada como Estado nacional).

Con dichos tratados de paz que terminarían en 1946, el mapa de Alemania cambiaría por completo. Además de otros cambios geopolíticos³⁰⁹, las variaciones más considerables tuvieron lugar en Europa del Este, donde Austria y Polonia que habían dejado de existir debido no sólo al *Anschluss* de 1939 sino también debido a la ocupación germano-soviética de 1939 recobraron el *status* de estados nacionales³¹⁰.

En cuanto a Berlín, tal y como se ha dicho anteriormente sufrió cambios drásticos debido fundamentalmente a la política de la ocupación soviética creándose hostilidades entre la Unión Soviética y los Estados Unidos. Todo ello condujo a que la política de la zona de administración militar soviética (SMAD) se diferenciara considerablemente de las otras zonas de ocupación, con lo que la vida política se transformó con la formación de nuevos partidos políticos, dentro de los cuales cabe destacar *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) en 1946, como resultado de la unión de KPD (Partido Comunista) y del SPD (Partido Socialdemócrata) cuyo fin era el de llegar a constituir una sociedad socialista en el sector este de Alemania. Es necesario recordar también que al poco de finalizar la guerra cambiaría la concepción de la vida política, creándose nuevos partidos políticos. Por una parte, volvieron a formarse de nuevo los partidos obreros de la República de Weimar, como fueron el SPD (Partido Socialdemócrata) y el KPD (Partido Comunista) y por otra, se formaron nuevos partidos políticos como fueron la CDU (Unión Demócrata-Cristiana), el FDP (Partido Liberal-Democrático), denominándose éste en la zona soviética Partido Liberal-Democrático de Alemania (LDPD), además del antiguo partido *Zentrum* que también volvió a reorganizarse³¹¹.

³⁰⁹ „La región de los Sudetes, anexionada a Alemania por el pacto de Munich de 1938, se devolvía a Checoslovaquia. Los tres países bálticos: Lituania, Letonia y Estonia, ocupados en 1940 y luego perdidos, se anexionaban definitivamente a la Unión Soviética, al igual que una parte de Prusia oriental, mientras que el resto se cedía a Polonia“. Cfr. Mammarella, Giuseppe, *op. cit.*, p. 12.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹¹ Cfr. Abellán, Joaquín, *op. cit.*, p. 185.

A medida que se acentúan los conflictos debidos a los diferentes intereses políticos por parte de las dos grandes potencias mundiales, se agudizan los conflictos entre Este y Oeste, lo que condujo a la formación de dos bloques bien diferenciados y que daría lugar un tiempo más tarde a la división de Alemania, y en consecuencia, la división de Berlín.

Por un lado, la firme decisión de la política exterior por parte de Estados Unidos de luchar contra el comunismo y además de implicarse en la reconstrucción económica y política de la desalentada Europa, dio como resultado nuevas estrategias políticas y nuevos planes de posguerra. Entre ellos, cabe destacar el que se dio a conocer en un discurso pronunciado en la Universidad de Harvard (1947) donde el ministro de Asuntos Exteriores, Marshall, declaró su firme decisión de “la reconstrucción económica, política y militar de Europa occidental, incluyendo las zonas de Alemania ocupadas por las potencias occidentales”³¹². Además de la reforma monetaria que había tenido lugar en la zona occidental y la firme decisión de Estados Unidos de sus cambios estratégicos, todo ello condujo al bloqueo de la ciudad en Berlín occidental por parte de la zona soviética. Así es como escribe Riess la imagen de Berlín y de sus habitantes en relación a la situación del bloqueo:

Die Russen verboten, daß Waren aus dem Ostsektor Berlins in die Westsektoren geschafft würden. Sie stellten die Kohlenlieferungen von Ost- nach Westberlin ein, ebenso die Auslieferung von Lebensmitteln, Milch sowie von elektrischem Strom. Und, wie nicht anders zu erwarten war: der Güter- und Personenverkehr auf der Strecke Berlin – Helmstedt wurde völlig eingestellt, und zwar «infolge einer technischen Störung». [...] Die Russen hatten viele Gründe dafür, Berlin zu blockieren, und sie waren nicht unschwer zu erraten. [...] Aber es war den Russen unmöglich, die Berliner Bevölkerung auf die Knie zu zwingen, solange diese einen zumindest moralischen Rückhalt in den drei westlichen Besatzungsmächten besaß. Nicht nur aus diesem Grunde war ihnen die Anwesenheit der Westmächte in Berlin peinlich. Solange diese in Berlin waren, konnten sie sich jederzeit ein

richtiges Bild über die Verhältnisse der sowjetischen Zone und darüber hinaus über die Vorhänge hinter dem Eisernen Vorhang machen ³¹³.

Como consecuencia del bloqueo por tierra y por vía fluvial el único medio de comunicación con Berlín era aéreo³¹⁴, con lo que las autoridades de ocupación abastecieron a los tres sectores occidentales en los que se encontraban más de dos millones de berlineses occidentales³¹⁵.

Bajo esta coyuntura la denominada crisis de Berlín, aceleró en gran medida el proceso de reconstitución del Estado occidental alemán y debido a que los sectores occidental y oriental perseguían metas diferentes, se crean las dos repúblicas políticamente adversas. Por una parte la República Federal Alemana se creó el 24 de mayo de 1949, mientras que la República Democrática Alemana el 7 de octubre de 1949. Esta división repercutió en el devenir de la historia alemana.

Por otra parte y una vez formados los dos estados, es necesario añadir que desde 1949 a 1966, la época marcada por el CDU-CSU, –partido hegemónico en aquellos momentos en la República Federal de Alemania– dio unos resultados económicos muy satisfactorios. Período muy importante tanto a nivel económico en el que gobernaba el canciller Konrad Adenauer (1876-1967), época también conocida el *Wirtschaftswunder* o milagro económico³¹⁶.

Después de este breve análisis en relación a la situación políticosocial del Berlín de la posguerra, es necesario añadir algunos aspectos que

³¹² *Ibid.*, p. 184.

³¹³ Riess, Curt: *Berlin Berlin 1945-1953*. Berlin: Bostelmann & Siebenhaar, 2002, p. 123.

³¹⁴ „El puente aéreo se inició el 26 de junio y en los primeros 100 días aportó a la ciudad un total de 258.000 toneladas de productos alimentarios y de materias primas; en diciembre completada la construcción de un nuevo aeropuerto, la media diaria de mercancías transportadas ascendía a 4.500 toneladas y, un mes después, a 5.500. Aunque la economía y la población de las ciudades sufrieron gravemente como consecuencia del bloqueo, el puente aéreo fue un éxito completo, técnico y psicológico, para los estadounidenses: con fases alternadas había durando casi un año y concluyó en mayo de 1949 con una evidente derrota para los soviéticos“. Cfr. Mammarella, Giuseppe, *op. cit.*, p. 124.

³¹⁵ Cfr. Abellán, Joaquín, *op. cit.*, p. 192.

³¹⁶ „El término *Wirtschaftswunder* se aplica indiscriminadamente a los años 1948-1966, pero la economía alemana pasó, en realidad, por cuatro ciclos económicos completos (1948-1954, 1954-1958, 1958-1963 y 1963-1967). Cfr. Díez Espinosa, José Ramón y Martín de la Guardia, Ricardo M., pp.110-111.

afianzaron la vida cultural de Berlín y que a pesar de las dificultades y precariedades en que se encontraba la ciudad una vez finalizada la guerra, está metrópoli renació de sus cenizas. A pesar de ello Riess ofrece una de las imágenes de Berlín más desconcertantes al compararla con el esplendor de antaño:

Am schlimmsten war es am Potsdamer Platz, der früher einmal eine der verkehrsreichsten Kreuzungen Europas gewesen war, nur zu vergleichen mit der Place de l'Opera in Paris und dem Piccadilly Circus in London. Jetzt war er ein Trümmerfeld, auf dem Schwarzhändler ihr Unwesen trieben. Aber da mitten auf dem Potsdamer Platz der sowjetische Sektor mit dem amerikanischen und dem britischen zusammennstieß. War es schwer, etwas gegen die Schwarzhändler zu unternehmen. Durch Flucht auf die andere Straßenseite konnten sie den Polizisten entgehen, die ihnen dorthin nicht folgen durften³¹⁷.

Esta imagen de destrucción y en la que predominaba el mercado negro en muchos otros espacios de la ciudad, su aspecto era comparable al de muchas otras ciudades que corrieron la misma suerte. Estos acontecimientos puntuales marcaron un antes y un después en la nueva evolución de la ciudad y en consecuencia, también en la sociedad berlinesa. Así es como lo define el historiador Ferran Gallego:

El poder estupefaciente del sufrimiento ha superado el umbral gracias a su duración: no se trata de un terremoto, de una catástrofe natural que tiene la piadosa frecuencia de la velocidad. Los bombardeos han durando años, se han reiterado, se han normalizado. La destrucción física de las ciudades, de los lugares de la memoria, parece haber querido arrebatar al país no tanto su fuerza productiva –solo el 21 por ciento de las fábricas de la zona occidental están afectadas–, como la profundidad de sus emociones³¹⁸.

³¹⁷ Riess, Curt, *op. cit.*, p. 128.

³¹⁸ Gallego, Ferran: *De Auschwitz a Berlín. Alemania y la extrema derecha, 1945-2004*. Barcelona: Plaza & Janés, 2005, p. 29.

Sin embargo, la idiosincrasia del carácter berlinés y el recuerdo pasado de la floreciente República de Weimar, a pesar de encontrarse como se acaba de decir la ciudad arrasada por la guerra, hicieron mella en el ámbito cultural de la ciudad. Así lo explica Vogel: “Der ungebrochene Lebenswille der Berliner zeigte sich auch darin, wie es immer wieder gelang, die Nöte des Alltags beiseite zu schieben, um sich dem Kunstgenuß hinzugeben”³¹⁹.

Mayo de 1945, el mismo mes de la capitulación del *Deutsches Reich*, es un momento crucial en la historia de Alemania, que como bien dice Fritzsche: “Tal es la Alemania de posguerra [...] en la que los nazis no habían contaminado del todo la cultura alemana ni comprometido por completo la continuidad de la historia alemana”³²⁰. Tras los trágicos acontecimientos y ya en el mismo año de 1945 tuvo lugar el primer concierto de la Orquesta de Cámara de Berlín. De la misma forma le siguieron las primeras representaciones operísticas, así como también la Filarmónica de Berlín puso sus primeras notas en el *Titania-Palast*. Impulsores en el ámbito de la cultura del momento fueron directores como Wolfgang Langhoff (1901-1966) quien tomó de nuevo las riendas del *Deutsches Theater*, así como Walter Felsenstein (1901-1975), quien fundó en 1947 la *Komische Oper*³²¹ y a la vez también ocupó el cargo de director hasta el año de su muerte.

Pero también es cierto que algunos centros de la cultura del momento todavía tuvieron que esperar algunos años más para que pudieran tener de nuevo su esplendor de antaño, entre ellos, es necesario mencionar el *Theater des Westens*, que en 1961, recién renovado, empezó de nuevo su actividad escénica con el musical “My Fair Lady”. En el mismo año abrió de nuevo sus puertas la *Deutsche Oper* con “Don Giovanni” de Mozart³²².

Además del mundo escénico, paulatinamente se fueron poniendo en funcionamiento las instituciones académicas que habían cesado su actividad debido a la guerra, ejemplo de ellas fue la *Hochschule für bildende Künste* o

³¹⁹ Vogel, Werner, *op. cit.*, p.188.

³²⁰ Fritzsche, Peter: *Vida y muerte en el Tercer Reich*. [Traducción de Luis Noriega] Barcelona: Crítica, 2009, p. 290.

³²¹ Cfr. Vogel, Werner, *op. cit.*, p.188.

³²² Sobre la reapertura de teatros y sobre la actividad académica en las universidades, además de la reapertura de museos e instituciones culturales una vez finalizada la guerra, léase el capítulo: „Leben im geteilten Berlin“ en: Vogel, Werner, *op. cit.*, pp. 178-200, aquí p. 189.

escuela de Bellas Artes, y en la que se hizo cargo de la dirección en 1945 Karl Hofer (1878-1955), quien años antes había sido denostado por el régimen nazi. Se le considera a su vez adscrito en relación a su creación artística, al grupo *Entartete Kunst* o Arte Degenerado. Seguidamente en 1946 también el resto de universidades retomaron la actividad académica y la *Preußische Staatsbibliothek* o biblioteca Estatal Prusiana pasó este mismo año a ser una biblioteca científica pública³²³.

En este panorama de controversias tanto políticas como sociales renacía de nuevo una ciudad que emergía –como se ha mencionado– desde los escombros y que Kiaulehn define muy acertadamente de la siguiente manera:

Berlin war 1945 in Schutt und Asche gesunken. Dem ersten großen Flächenbrand vom 22.November 1943, dem der ganze alte Westen Berlins, vom Nollendorfplatz bis zum Hansaviertel, zum Opfer fiel, folgten immer neue Brände: Sprengbomben, Luftminen, Artilleriebeschuß! [...] Doch bedeutete das brennende Berlin in seinem Bombenschutt noch nicht das Ende. Andere Städte, Coventry in England, Kassel, Würzburg und Dresden in Deutschland waren noch radikaler zerbombt. Durch Feuer und Bomben war Berlin nicht zu zerstören. Selbst wenn es bis auf das letzte Haus niedergebrannt wäre, hätte es sich aus der Asche wieder erhoben, wie sich London im siebzehnten Jahrhundert nach dem großen Brand wieder erhoben hat, auferstanden aus eigener Kraft³²⁴.

Mencionar aquí la larga lista de autores y obras relevantes que marcaron el proceso evolutivo en cuanto a los cambios sufridos por los acontecimientos históricos de Berlín sería interminable, por ello el presente apartado incluye una pequeña parte del tratamiento literario de la metrópoli berlinesa que debido a los acontecimientos históricos acaecidos a partir de 1961 con la construcción del muro, la ciudad sufre una transformación física y psíquica. Con ello, se concluirá, en el próximo apartado con dos

³²³ Cfr. *op. cit.*, p. 189.

autores que fueron testigos directos e intensamente partícipes en detallar literariamente esta época de Berlín: Por una parte Christa Wolf, quien con su relato *Unter den Linden* refleja una imagen muy particular de una de las arterias de la gran metrópoli. Wolf es considerada una de las autoras que marcaron profundamente el proceso de evolución de la historia y de la cultura alemana. Esta pequeña obra relata una parte muy intimista del Berlín ya dividido. Por otra parte, Uwe Johnson, quien con su obra *Berliner Sachen*, relata a modo de cronista una parte del Berlín del cambio histórico.

6.2.1. Christa Wolf *Unter den Linden*. “Siempre me ha gustado pasear por la avenida *Bajo los tilos*”³²⁵

Christa Wolf (1929) define su proceso de escritura de forma crítica y en uno de sus escritos teóricos sobre la creación literaria dice: “Das Bedürfnis, auf eine neue Art zu schreiben, folgt, wenn auch mit Abstand, einer neuen Art, in der Welt zu sein”³²⁶. Wolf, sin lugar a dudas, sigue esta premisa en su obra literaria, lo que se puede observar en la obra que le llevó a merecer su reconocimiento literario y por la que se le concedió el premio literario³²⁷ *Heinrich Mann: Der geteilte Himmel* (1963). En esta obra la escritora alemana se caracteriza porque se define políticamente y se expresa de la siguiente manera: “Wir waren ja Sozialisten, wir lebten als Sozialisten in der DDR, weil wir dort uns einmischen, dort mitarbeiten wollten”³²⁸. A pesar de esta constatación y obviando su posición política, –tema en sí mismo extenso del que no me voy a referir aquí por estar fuera de mi ámbito de trabajo– la obra que se acaba de mencionar además de que supuso para Christa Wolf su consagración como escritora, a la vez que marca un antes y un después en

³²⁴ Kiaulehn, Walther: *Berlin Schicksal einer Weltstadt*. Biederstein: München, Berlin, 1958, p. 567.

³²⁵ Wolf, Christa: *Bajo los tilos*. [Traducción de Marisa Presas]. Barcelona: Laia, 1986, p. 7.

³²⁶ Wolf, Christa: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche 1959-1985 Band II*. Berlin, Weimar: Aufbau, 1986, p. 7.

³²⁷ Christa Wolf ha sido varias veces galardonada con diferentes premios literarios, entre ellos, el *Georg-Büchner-Preis* (1980), el *Geschwister-Scholl-Preis* (1987), y el *Deutscher Bücherpreis* (2002). Además es *Doctor Honoris Causa* en varias universidades, en las que cabe destacar, la *Ohio State University* (1983), *Universität Hamburg* (1985), *Universität Hildesheim* (1990), *Freie Universität Brüssel* (1990) y recientemente el concedido por la *Universidad Complutense de Madrid* (2010).

la historia de la Alemania dividada. Desde comienzos de la narración Wolf sitúa la ciudad en un marco espaciotemporal bien definido que debido a la construcción del muro en 1961 cambió no sólo la topografía de Berlín sino que condujo a la división del país. Así presenta Wolf la esencia de la ciudad :

Die Stadt, kurz vor Herbst noch in Glut getaucht nach dem kühlen Regensommer dieses Jahres, atmete heftiger als sonst. Ihr Atem fuhr als geballter Rauch aus hundert Fabrikschornsteinen in den reinen Himmel, aber dann verließ ihn die Kraft, weiterzuziehen.[...] Also kehrten wir zu unserer alltäglichen Arbeit zurück, die wir für Augenblicke unterbrochen hatten, der nüchternen Stimme des Radiosprechers lauschend und mehr noch den unhörbaren Stimmen sehr naher Gefahren, die alle tödlich sind in dieser Zeit. Für diesmal waren sie abgewendet. Ein Schatten war über die Stadt gefallen, nun war sie wieder heiß und lebendig, sie gebar und begrub, sie gab Leben und forderte Leben, täglich.[...] Wir gewöhnen uns wieder, ruhig zu schlafen. Wir leben aus dem vollen, al gäbe es übergenug von diesem seltsamen Stoff Leben, als könnte er nie zu Ende gehen³²⁹.

En cuanto a la localización temporal, queda bien definido al principio de la novela que la crisis política ocasionada por la construcción del muro que dividió la ciudad a lo largo de veintiocho años está intrínsecamente ligada a la crisis personal de Rita, la protagonista que se despierta en un hospital como resultado de un fallido intento de suicidio:

In jenen letzten Augusttagen des Jahres 1961 erwacht in einem kleinen Krankenhauszimmer das Mädchen Rita Seidel. Sie hat nicht geschlafen, sie war ohnmächtig.[...] Hier ist sie zum ersten Mal, aber sie weiß gleich wieder, was mit ihr, heute und vorher, geschehen ist.[...] Ach ja, die Stadt. Enger noch: Das Werk, die Montagehalle. Jener Punkt auf den Schienen, wo ich umkippte. Also hat irgendeiner die beiden Waggon

³²⁸ *Ibid.*, p. 422.

³²⁹ Wolf, Christa: *Der geteilte Himmel*. München: Deutscher Taschenbuch, 1981, p. 7.

noch angehalten, die da von rechts und links auf mich zukamen. Die zielten genau auf mich. Das war das letzte³³⁰.

Aunque la trama no se desarrolle en Berlín, ya que los protagonistas viven en Halle (Saale) pero sí que la ciudad dividida será el motivo fundamental de la separación entre ambos protagonistas. Manfred, decide quedarse en Berlín occidental después de haberse sentido fracasado en la sociedad socialista, mientras que Rita, su prometida, permanece fiel a sus convicciones políticas de la República Democrática de Alemania convencida por las ideas esperanzadoras que parece brindarle la sociedad socialista.

La protagonista, antes de tomar una firme decisión que le llevará a la definitiva separación de su prometido, visita a éste por última vez en Berlín del oeste. Así resuelve Wolf la imagen real de la ciudad dividida:

Sie fuhr nicht zum erstenmal nach Berlin, aber damals begriff sie, daß sie diese Stadt überhaupt nicht kannte. Sie fuhren an Laubengärten vorbei, an Parks, dann an den ersten Fabriken. Keine schöne Stadt, dachte sie. Aber man sieht ihr nichts an.

Ihr Reisebegleiter sah auf. «Ich hoffe», sagte er freundlich, «Ihr Verlobter wohnt in Pankow oder Schöneeweide?»

«Warum?» fragte Rita bestürzt.

«Man könnte Sie danach fragen.»

«Ja», sagte sie schnell. «Pankow. Er wohnt in Pankow».

«Dann ist's ja gut» [...].

Zum Nachdenken blieb keine Zeit mehr. Der Zug hielt. Polizisten kamen herein und verlangten die Ausweise zu sehen. [...] In der Nebenhalle des Bahnhofs fand sie einen großen Stadtplan. Sie stand sehr lange davor und lernte fremde Straßen – und Bahnhofsnamen auswendig. Ihr war klar: In der Sache, die sie heute vorhatte, war sie ganz auf sich angewiesen.

Sie trat an den Fahrkartenschalter. Zum erstenmal mußte sie preisgeben, was sie tun wollte.

«Zoologischer Garten», sagte sie.

³³⁰ *Ibid.*, p. 9.

Gleichzeitig wurde ihr eine kleine gelbe Pappkarte zugeschoben.
«Zwanzig», sagte die Frau hinter der Glasscheibe.

«Und wenn man – zurückkommen will?» fragte Rita zaghaft.

«Also vierzig», sagte die Frau, nahm die Karte zurück und schob eine andere durch das Fensterchen.

Darin also unterschied diese Stadt sich von allen anderen Städten der Welt: Für vierzig Pfennig hielt sie zwei verschiedene Leben in der Hand³³¹.

Christa Wolf no sólo retrata en esta obra los conflictos individuales de sus personajes bajo “un cielo dividido”, sino también sobre las contradicciones sociopolíticas que generó el socialismo en sus habitantes. Dicha sociedad fue defendida por la propia autora, aunque los cambios originados en los sucesivos años a la formación del estado socialista, le condujeron a tomar nuevas líneas de pensamiento en cuanto a la forma de expresión, y así lo defiende en uno de sus ensayos: “Zu schreiben kann erst beginnen, wem die Realität nicht mehr selbstverständlich ist”³³².

Esta premisa de Wolf la tuvo siempre en cuenta en su proceso de escritura y se observa fundamentalmente en sus obras de finales de los años sesenta y principios de los años setenta, entre las que hay que destacar el relato *Unter den Linden*, en el que, posiblemente, condicionada por crear nuevos espacios en su concepción estética, se aparta de su postura del realismo socialista tal y como se ha podido comprobar en la anterior obra citada *Der geteilte Himmel*, para crear un mundo más onírico valiéndose de elementos de la literatura fantástica y del mundo de los sueños³³³.

En ningún momento se observa en el relato una crítica política, más bien se acerca más al relato benjaminiano en la medida que la narradora se pasea por el eje geográfico de Berlín *Unter den Linden* y en la cual la

³³¹ *Ibid.*, pp. 166-167.

³³² Wolf, Christa: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche 1959-1985. Band II*, op. cit., p. 36.

³³³ Para una lectura más exhaustiva sobre la estética de Christa Wolf, léase la tesis doctoral de Leonarda Trapassi: *Canon literario y Romanticismo en Anna Seghers y Christa Wolf*. Presentada en el Departamento de Filología Alemana de la Facultad de Filología en la Universidad de Sevilla (2003).

narradora se debate en una dicotomía entre un paisaje real y un paisaje sumergido en el mundo de los sueños.

Desde el principio del relato, la narradora se introduce en el espacio topográfico berlinés:

Unter den Linden bin ich immer gerne gegangen. Am liebsten, du weißt es, allein. Neulich, nachdem ich sie lange gemieden hatte, ist mir die Straße im Traum erschienen. Nun kann ich endlich davon berichten.[...] Daß die Straße berühmt ist, hat mich nie gestört, im Wachen nicht und erst nicht im Traum. Ich begreife, daß sie dieses Mißgeschick ihrer Lage verdankt: Ost-West-Achse. Sie und die Straße, die mir im Traum erscheint, haben nichts miteinander zu tun. Die eine wird in meiner Abwesenheit durch Zeitungsbilder und Touristenfotos mißbraucht, die andere hält sich auch über lange Zeiträume unbeschädigt für mich bereit³³⁴.

Si bien ya se ha hablado por parte de la crítica literaria de una determinada influencia de Ingeborg Bachmann en Christa Wolf, sí se puede decir que concretamente en este relato se halla una afinidad en cuanto al mundo onírico y de los sueños como se ha visto en varios ejemplos de la autora austriaca. De entre ellos, cabe destacar la afinidad que se encuentra en diversas obras de Bachmann en cuanto al mundo de los sueños, ejemplo de ello es la leyenda de la princesa de Kagran que se encuentra inmerso de la trama de *Malina*.

En el ensayo de Wolf que dedica a Ingeborg Bachmann, *Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann*, reivindica por medio de la escritora austriaca la necesidad de que el escritor esté condicionado por un espacio y un momento históricos. Wolf lo define de la siguiente manera:

Klage? Nicht über Geringfügiges, und niemals kläglich. Über bevorstehende Sprachlosigkeit. Über die drohende Auflösung der Kommunikation zwischen Dichtung und Gesellschaft, die jedem ehrlichen Schriftsteller in einer bürgerlichen Umwelt vor Augen steht.

³³⁴ Wolf, Christa: *Unter den Linden*. München: Deutscher Taschenbuch: 1997 *op. cit.*, p. 7.

Über die Aussicht, allein zu bleiben mit dem Wort (“das Wort wird doch nur andere Worte nach sich ziehen, Satz den Satz”)³³⁵.

Esta postura crítica de la escritora se observa también en tantos otros autores coetáneos a Wolf, entre ellos, es necesario nombrar a Uwe Johnson, (1934-1984) y a Ana Seghers (1900-1983), quien según Hans Meyer es considerada “[...] Die Lebensleitung der größten deutschen Erzählerin in unserem Jahrhundert”³³⁶. Ambos escritores anticiparon en sus obras el malestar de la política cultural de la DDR, optando por tematizar “la huida de la república”. Mientras que Seghers trata este tema en *Die Entscheidung* (1959), Johnson lo hace en *Mutmaßungen über Jakob* (1959). Johnson un tanto controvertido en su producción literaria es a su vez un testigo de los cambios políticosociales y culturales de Berlín de la década de los años sesenta y setenta. Aún siendo un representante de la cultura de Alemania del este, es necesario decir que se estableció en Berlín oeste pero no por convicciones ideológicas³³⁷ sino que fue debido a las dificultades que tenía de publicación en la zona oriental y Johnson justifica este hecho de la siguiente manera: “Ich bin dorthingezogen, wo mein Buch gedruckt wurde”³³⁸ considerándose a partir de este momento un representante cultural de dos sectores políticamente contrapuestos.

Posiblemente el tema más candente en cuanto a la producción literaria en torno a la ciudad de Berlín fue sin duda alguna la ciudad dividida, de la que se ha hablado en el último apartado y que Uwe Johnson ve desde una perspectiva diferente. Con la construcción del muro de Berlín en 1961 cambió de nuevo la topografía de la ciudad durante veintiocho largos años

³³⁵ Wolf, Christa: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche 1959-1985. Band I.* Berlin, Weimar: Aufbau: 1986, pp. 86-87.

³³⁶ Wagner, Frank; Emmerich, Ursula y Radvanyi, Ruth (eds.): *Anna Seghers: Eine Biographie in Bildern. Mit einem Essay von Christa Wolf.* Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 2000, p. 237.

³³⁷ „Johnson steigt am 10. Juli in Westberlin aus de S-Bahn; er spricht zwar von »Umzug« und nicht von »Flucht«, hat aber trotz einiger kurzer Aufenthalte in der DDR den Kontakt insbesondere zu seinen potentiellen Lesern im 'anderen' deutschen Staat verloren und ist schlagartig zu einem Hoffnungsträger der sich herausbildenden jungen *westdeutschen* Literatur geworden“. Cfr. Hofmann, Michael: *Uwe Johnson.* Stuttgart: Reclam, 2001, p. 26.

³³⁸ Uwe Johnson citado según Buck Theo: „Anstände mit de Wahrheit oder Von einem Autor, der es sich un seinen Lesern nicht leicht macht“ en: Arnold, Heinz Ludwig (ed.): *Text*

hasta que el 1989, a raíz de la reunificación se convertiría nuevamente en la gran metrópoli alemana.

En cuanto a la literatura urbana es necesario tener en cuenta a Uwe Johnson, quien en su obra *Berliner Sachen* proporciona un ejemplo concreto sobre la ciudad dividida, lo que se analizará en el próximo apartado, donde concluirá el capítulo dedicado a Berlín.

6.2.2. Uwe Johnson *Berliner Sachen*. “Todos los caminos llegan a Berlín”

Uwe Johnson es un buen representante de la literatura urbana de Berlín y además es un caso paradigmático de entre los escritores que son denominados autores de frontera. Su concepción poética tiene una doble vertiente: por un lado, la crítica habla de la relación poética que existe entre Christa Wolf y Uwe Johnson, autores de Alemania del este que han aportado a las letras alemanas una innovación tanto en su manera de pensar como en sus escritos. Es necesario añadir en este sentido que ambos autores parten de una formación intelectual parecida y a la vez se sustentan de unos mismos presupuestos estéticos. Así lo corrobora Hans Meyer: “[...] eine sonderbare Fixierung der Erzählerin Christa Wolf an ihren ehemaligen Leipziger Studienkollegen Johnson”³³⁹. Este hecho se observa de forma paralela en varias de las obras de Wolf que, en lo que se refiere a su configuración poética, se podrían interrelacionar perfectamente con las obras de Uwe Johnson, tal y como expresa Neumann:

Dieses Hinterherschreiben gestaltet sich wie folgt: «Der geteilte Himmel» (1963) setzt just dort ein, wo die «Mutmassungen» aufhören: Auf den Gleisen, auf denen Jakob zu Tode kommt, wird die Protagonistin Rita nach einem Selbstmordversuch gefunden, um sich hinfort zu einer

+ *Kritik. Zeitschrift für Literatur.. Uwe Johnson*. 65/66 München: Text+Kritik edition, 1980, pp. 10-28, aquí p. 13.

³³⁹ Hans Meyer citado según Neumann, Uwe: „Spurensuche. Zur produktiven Rezeption von Uwe Johnson in der deutschsprachigen Literatur“ en Arnold, Heinz Ludwig, *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Uwe Johnson*. 65/66 Zweite Auflage: Neufassung. München: Richard Boorberg, 2001, pp. 20-49, aquí p. 21.

gläubigen Sozialistin zu läutern. Die Symbolik ist offensichtlich und wurde von der Kritik auch als solche erkannt, beifallklatschend im Osten, mit ironisch-überlegenem Lächeln im Westen³⁴⁰.

Por otro lado, también existió una afinidad intelectual entre Uwe Johnson e Ingeborg Bachmann. Ambos escritores se conocieron en Berlín habiendo sido becados por las Fundación Ford en 1963. En este contexto surgiría entre ambos una amistad que superaría las fronteras de lo meramente intelectual³⁴¹. También hay que tener en cuenta que la obra ya citada con anterioridad, *Eine Reise nach Klagenfurt* (1974) es una obra que Johnson escribió sobre la escritora austriaca, en forma documental y donde refleja los espacios de Roma y Klagenfurt en los cuales vivió Ingeborg Bachmann. Como dice Hofmann: “[...] die Spuren einer geschätzten Person zu verfolgen, deren Tod ihn sehr bewegte”³⁴². En esta obra, fundamentalmente se configura un mapa no sólo topográfico sino también emotivo de los espacios que forman parte de la vida de la autora. Además fue el mejor tributo que un escritor puede ofrecer a una de las escritoras más aclamadas del siglo XX.

Además de la afinidad intelectual que unía a ambos escritores, entre sus presupuestos estéticos estaba el buscar la verdad por medio de la escritura del pasado histórico más reciente. Tanto para Johnson como para Bachmann el pasado nacionalsocialista de sus progenitores estuvo de alguna manera siempre presente en el subconsciente y así lo exteriorizaron a través de la escritura, como también hicieron otros autores de la misma época. En cuanto a la toma de postura de Johnson en relación a su creación poética, Neumann aporta la siguiente crítica al respecto: “Die Reflexion über die Möglichkeiten narrativer Wirklichkeitswiedergabe verselbstständigt sich

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

³⁴¹ Incluso Uwe Johnson ocupó junto con su esposa Elisabeth Schmidt la vivienda de Ingeborg Bachmann durante julio y agosto de 1970 en *Via Bocca di Leone* en Roma, mientras la escritora se encontraba en Klagenfurt. Cfr. Grambow, Jürgen: *Uwe Johnson Monographie*. Reinbek bei Hamburg: Rohwohlt, 1997, p. 133.

³⁴² Hofmann, Michael: *Uwe Johnson*. Stuttgart: Reclam, 2001, p. 221-222.

sogar dergestalt, dass eine gleichsam autistische Literatur entsteht, die nur noch sich selbst bespiegelt”³⁴³.

Por otro lado, los años sesenta fueron para Johnson los más fructíferos en cuanto a producción literaria en relación a sus textos berlineses. Sucesivas obras enmarcan la obra de Johnson, entre ellas cabe destacar *Das dritte Buch über Achim* de 1961 que con ella no sólo alcanzaría el reconocimiento por parte del público occidental, sino que además contactaría en Berlín con escritores de la talla de Günter Grass y tomaría parte en los encuentros del Grupo 47³⁴⁴.

Uwe Johnson es considerado por la crítica como el “Dichter der beiden Deutschland”, debido a que, como se ha dicho anteriormente, es un autor que representa la dos caras opuestas de los dos estados alemanes. En esta última obra que se acaba de citar trata sobre la relación entre un periodista del oeste que se traslada al este y pretende escribir la vida de un famoso ciclista, ídolo de la República Democrática de Alemania. Así es como lo analiza Hofmann: [...] “man erblickte in ihm jetzt erst recht den epischen Chronisten des geteilten Deutschland oder besser: der sich voneinander abgrenzenden Teilstaaten [...]”³⁴⁵.

Johnson cuestiona en esta obra, así como en gran parte de su obra literaria, la imagen de la frontera y la realidad del socialismo visto desde dos perspectivas opuestas y, además, según la crítica y al igual que Wolf, también se circunscribe su obra bajo la denominación de “realismo socialista”. En los espacios que configuran la obra está presente la imagen

³⁴³ Neumann, Uwe, *op. cit.*, p. 27.

³⁴⁴ „Es war das Jahr (1960), in dem die vor der *Gruppe 47* beförderte neue deutsche Literatur in Deutschland wirklich angekommen war: Mit Heinrich Bölls Erzählungen und Romanen, Mit Günter Grass' *Blechtrommel*, Martin Walsers *Halbzeit*, Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob*, mit Ingeborg Bachmanns und Hans Magnus Enzensbergers Gedichten“. Cfr. Arnold, Heinz Ludwig: *Die Gruppe 47*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004, p. 9. Además Arnold ofrece en esta obra una amplia panorámica de todos los autores pertenecientes al Grupo 47 así como sus presupuestos estéticos. Asimismo el Grupo 47 dejó de existir como grupo literario en 1967 condicionado por las nuevas tendencias y por los nuevos presupuestos estéticos y literarios : „*Die Gruppe 47* kam das letzte Mal zu Lesungen zusammen, den politisierenden Studenten schien die Literatur nur Mittel zum außerliterarischen Zweck und folglich nichts als ein Umweg zu sein; die Nachkriegsphase ging endgültig zu Ende“. Cfr. Grambow, Jürgen, *op. cit.*, p. 83. En cuanto a los comienzos del Grupo 47, léase: Žmegač, Viktor (ed.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band III/2. 1945-1980*. Weinheim: Beltz Athenäum, 1994, pp. 427-430.

³⁴⁵ Hofmann, Michael, *ibid.*, p. 108.

dividida, tal como se puede ver en la siguiente cita: “Auf einer breiten Allee durch langen Park kam er mit der Dunkelheit auf einen Platz nahe der Grenze, wo auf einem Bretterpodium Jungen und Mädchen des staatlichen Jugendverbandes Sprungtänze vorführten und sangen”³⁴⁶.

Paralelamente a la obra citada Johnson en 1961 también escribió *Berliner Stadtbahn*, relato incluido en el volumen *Berliner Sachen*, publicado en 1975. Este relato fue presentado en una estancia de Johnson en Detroit y Cambridge en los Estados Unidos en 1961, habiendo sido invitado por el presidente Henry Kissinger a un seminario internacional en la *Harvard University*. Experiencia que compartiría también con Ingeborg Bachmann.

Johnson, a modo de cronista, configura la esencia de Berlín basándose en una serie de relatos que aportan la imagen de una ciudad dividida. En el primer relato *Berliner Stadtbahn* Johnson describe la eficiencia de la red pública de transportes de Berlín a pesar de las contradictorias relaciones entre Berlín este y oeste:

Das Leben der beiden Seiten durchblutet sie nicht. Berlin hingegen ist ein Modell für die Begegnung der beiden Ordnungen. Es scheint unmöglich eine Schneise durch eine lebende Stadt zu schlagen und ihre Verbindungen gänzlich abzuklemmen, immer noch nicht ist die eine Hälfte das Ghetto der anderen. In diesem Modell leben zwei gegensätzliche staatliche Organisationen, zwei wirtschaftliche Arrangements, zwei Kulturen so eng nebeneinander, daß sie einander nicht aus dem Blick verlieren können und einander berühren müssen³⁴⁷.

Si bien Johnson, al igual que muchos otros autores que se encontraban en la misma situación, siempre fue muy crítico en lo que respecta al país dividido, fue muy consciente de las diferencias que separaron los dos estados ya que, como se ha manifestado nació y pasó muchos años en la República Democrática Alemana antes de trasladarse a Berlín oeste, cuando

³⁴⁶ Johnson, Uwe: *Das dritte Buch über Achim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 207-208.

³⁴⁷ Johnson, Uwe: *Berliner Sachen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 10.

todavía no estaba construido el muro, por ello se le caracteriza como un autor de frontera. Así configura la realidad social de los dos estados políticamente contrapuestos:

Aber die westdeutsche Alternative war verkrüppelt durch politische und Kriegs-Verbrecher in der Regierung und Armee von Bonn, durch die Fortführung des diskreditierten wirtschaftlichen Systems. In die DDR war viel Solidarität, viel Loyalität investiert. Ein Bruch mit ihr hätte schon Verluste bedeutet. Wem es zum Bruch nicht reichte, der begann sein Vertrauen zu befristen, von Fall zu Fall³⁴⁸.

Una vez contextualizado el espacio literario de Berlín, se concluye aquí la parte II del presente trabajo, para seguir con la parte III y en la que se contextualizará el contexto sociopolítico de la Viena de los años 50 para así poder analizar su obra en el contexto de la literatura urbana.

³⁴⁸ *op. cit.*, p. 54.

PARTE III. EL ESPACIO LITERARIO DE INGEBORG BACHMANN

7. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL DE VIENA EN LOS AÑOS 50. LA VIENA DE INGEBORG BACHMANN

Wanderer tritt still herein
Schmerz versteinerte die Schwelle
Da erglänzt in reiner Helle
Auf dem Tisch Brot und Wein³⁴⁹.
Ein Winterabend

Georg Trakl

Después del recorrido literario por los espacios de la Viena de la Segunda Guerra Mundial es preciso centrarse en esta ciudad que quedó absolutamente devastada en la posguerra. La metrópoli vienesa se había convertido en una ciudad totalmente arrasada por la contienda bélica. Los símbolos arquitectónicos que antaño habían pertenecido a un gran imperio como la catedral o *Stephansdom*, la *Staatsoper* y el *Burgtheater*, y que marcaban en gran parte las señas de identidad de los vieneses, habían quedado destruidos, al igual que el espacio de ocio, el *Wurstelprater*, también reducido a cenizas.

En el contexto político, se formó en Viena a partir de 1945 un gobierno provisional que declaraba a Austria como la primera víctima de Hitler³⁵⁰. De acuerdo con el documento de la Conferencia de Berlín de agosto de 1945: “Las cuatro potencias tienen derecho sobre todos los bienes alemanes de otrora existentes en Austria”³⁵¹; además de todo ello Austria tuvo que pagar a la Unión Soviética elevadas indemnizaciones por la recuperación, no sólo de minas sino también de empresas, industrias y transportes.

³⁴⁹ Ippen Dirk (ed.): *Die 100 beliebtesten deutschen Gedichte*. München: Beck, 2006. p. 183.

³⁵⁰ Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006, p. 40.

³⁵¹ Gabaldoni, Luis E.: *En Viena Barroca y actual*. Madrid: Cabal, 1964, p. 95. Este autor transcribe además otros artículos del Tratado de Estado de mayo de 1955, donde en el Artículo 1º de dicho tratado se dice que: „Las potencias aliadas y asociadas reconocen que Austria se restablece como un Estado soberano, independiente y democrático“. *Ibid.*, p. 94. Al respecto, véase además, el ilustrativo capítulo VI «Mitteleuropa als Besinnung und Inspiration. Die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg» incluido en Konstantinović, Zoran y Rinner, Fridrun (eds.): *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas, op.cit.*, p. 381-480.

En el contexto social imperaban silencio y mutismo por parte de los herederos del nacionalsocialismo, lo que dio como resultado una sociedad muy hermética. A su vez este hecho influyó notablemente en el mundo intelectual austriaco. Además, fueron los escritores quienes se comprometieron a buscar una nueva identidad propia a través de la literatura; no sólo para ellos mismos, sino también para la población a la que se les había arrebatado dicha identidad a partir de la anexión de Austria por Alemania en 1938.

Es bien patente que la situación social y política posbélica influyó negativamente en la autora austriaca y contribuyó a ofrecer una visión pesimista y negativa que reflejan los propios personajes de las obras literarias e incluso en las descripciones que realiza de los entornos urbanos. Esta misma idea resulta especialmente llamativa y así se puede comprobar en obras de otros autores que no vivieron de forma directa los acontecimientos bélicos. La descripción del entorno en estos escritores se podría decir que es mucho más amable, e incluso, la psicología de los personajes es más rica en matices, destacando la presencia de la bondad, la lealtad etc. Esta visión pesimista y negativa a la que he hecho alusión, tiene su reflejo en un estilo literario que carga las tintas en la ironía utilizando este recurso como tabla de salvación ante las dificultades del entorno.

Como se puede apreciar en la siguiente reflexión: “Mit der neuen Generation österreichischer Schriftsteller und Dichter jedoch meldete sich auch ein neues Bewußtsein und ein neues Weltbild zu Wort”³⁵², los escritores y demás intelectuales se caracterizaron por asumir, además de una nueva conciencia de cambio, el compromiso de crear una nueva literatura, contribuyendo, por una parte, a desenmascarar la realidad histórica por medio de la ficción y, por otra, a abrir espacios nuevos al hermetismo de la sociedad austriaca.

Viena se encontraba en la situación propia de un contexto posbélico: además de la desolación que se percibía en el ámbito social, reinaba la miseria económica y la sensación de inseguridad estaba latente en cada individuo. Sin embargo, en lo que se refiere al acervo cultural, es decir, tanto

bibliotecas, como editoriales e imprentas gozaban de mejor situación que en Alemania, en la medida en que por ejemplo Leipzig, uno de los centros editoriales más importantes, había quedado destruido; incluso se había especulado con la posibilidad de considerar a Viena la nueva “Verlagsmetropole”³⁵³. En la posguerra, se fundaron nuevas editoriales, además se reabrieron de nuevo las que se habían prohibido o bien las que habían sido expropiadas durante el régimen nazi.

Es de relevancia tener en cuenta que el mercado literario de finales de los años cuarenta, cincuenta y gran parte de los sesenta, se sostenía no tanto de las publicaciones en las editoriales, sino que más bien adquirió importancia con las publicaciones de antologías, aunque fundamentalmente ocuparon un lugar relevante las revistas especializadas³⁵⁴.

Uno de los pilares de difusión cultural fue la recién estrenada revista literaria *Plan*, considerada por la crítica como “die wichtigste Stimme der kritischen jungen Autoren”³⁵⁵, en ella publicaron escritores del Grupo 47, además de los que habían sobrevivido al Holocausto o pertenecían a la *Innere Emigration*. Para todos ellos supuso la única salida que tenían muchos escritores en la caótica Viena de los años posteriores a la guerra.

Otro espacio relevante de propagación de la literatura fueron los suplementos culturales de la prensa y, sobre todo, la radio, que tuvo una enorme difusión³⁵⁶. De esta manera, se empezó a considerar, aunque muy lentamente, a los autores jóvenes que iban surgiendo en la escena cultural

³⁵² *ibid.*, p. 382.

³⁵³ Cfr. Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie*, op. cit., p. 43.

³⁵⁴ Cfr. Lunzer, Heinz: «Der literarische Markt 1945 bis 1955» en: Aspetsberger, Friedbert; Frei, Norbert y Lengauer Hubert (eds.): *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984, pp. 24-45. Si bien la revista *Plan* tuvo una considerable difusión, es preciso recordar aquí otras revistas literarias como: „Das Silverboot“ (1946-1952), „Die literarische Welt“ (1946-1947) además, de las revistas culturales: „Der Turm“ (1945-1948), „Wort und Wahrheit“ (1946-1967), „Erbe und Zukunft“ (1946-1948) y por último otra dentro del ámbito del teatro como: „Theater der Jugend“ que pasó a llamarse „Neue Wege“ a partir de 1945. *Ibid.*, pp. 28-29.

³⁵⁵ Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie*, *ibid.*, p. 44. Es necesario resaltar aquí la importancia de la revista *Plan* en el ámbito de la cultura vienesa durante el periodo de 1945 hasta 1947/1948. En septiembre de 1947 se publicó „Aufruf zum Mißtrauen“, de Ilse Aichinger, un alegato en contra del olvido; además, en el último número se publicaron diecisiete poemas de Paul Celan que lo llevaron al reconocimiento literario. *Ibid.*, p. 44.

³⁵⁶ „Der Sender Radio Wien der RAVAG (Radio-Verkehrs-Aktiengesellschaft) [...] brachte ab 1946 Schulfunksendungen, Literatur-, Zeitschriften- und Premierenberichte“, Lunzer, Heinz, op. cit., p. 42.

vienesas. Estos autores tenían la necesidad de mirar con ojos nuevos la nueva situación político-cultural, tal como se observa en la siguiente constatación: “Jugend, Lachen, Unbeschwertheit, Weite und Hoffnung standen in scharfem Kontrast zur notorischen Hoffnungs- und Zukunftslosigkeit ihrer Wiener Existenz”³⁵⁷. Esta cita hace referencia a la insostenible situación sociopolítica que abarcó diez largos años, desde la cesura de 1945 hasta el Tratado de Estado de 1955. Durante esta década irrumpió una época de hambre y miseria que asoló Viena y repercutió considerablemente en el panorama sociopolítico y cultural vienés. Schneider-Handschin pormenoriza alguno de los factores que corresponden a esta época:

1. Zunächst stand der Kampf um das materielle Überleben vor allem in Ost-Österreich im Zentrum, auch heute noch in einem West-Ost-Gefälle ablesbar; 2. wegen der enormen Menschenverluste im Krieg dominierte eine ältere Generation; 3. das Spannungsfeld Neutralität im Sog des Kalten Krieges und einer gleichzeitig einsetzenden ideologisch-kulturellen West-Integration, die wieder eine politische und ökonomische Abhängigkeit von Deutschland zur Folge hatte; 4. der Versuch, an eine erst zu konstruierende österreichische Kultur vor den beiden Weltkriegen anzuknüpfen gleichzeitiger 'Selbstaufschließung' dem US-Einfluß gegenüber, hauptsächlich auf Gebieten der materiellen Kultur, wie der populären Musik und des Films ³⁵⁸.

Sin embargo, la escena cultural empezó a reavivarse en otros espacios como el *Café Raimund*, sede del Círculo Vienés y domicilio de Hans Weigel³⁵⁹, el cual, a partir de 1945, se convertiría en un centro de reunión de máxima relevancia literaria. En este contexto cultural se empieza a conocer la trayectoria literaria de Ingeborg Bachmann, que llegó a Viena en 1946, después de haber cursado un breve período de estudios de filosofía, primero

³⁵⁷ Schneider-Handschin, Esther V.: «Ingeborg Bachmann und die Gruppe 47» en: Parkes, Stuart y White, John J. (eds.): *The Gruppe 47 fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance. German Monitor No. 45*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999, p. 235.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 233.

³⁵⁹ Hans Weigel (1908-1991) además de crítico teatral, ensayista, cabaretista y novelista fue mecenas de los autores jóvenes dentro del panorama literario vienés de la posguerra. Cfr.

en Innsbruck y posteriormente en Graz, para proseguirlos en Viena y concluir con una tesis doctoral sobre Heidegger en 1949: *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. A partir de este punto, y después de breves ausencias, primero en París y más tarde en Londres, empieza a colaborar en Viena –a pesar de la crisis laboral existente– en la secretaría de la Oficina de Ocupación Americana que le proporcionaría un precario sustento, y después en la emisora de radio americana *Rot-Weiß-Rot*. Precisamente a partir de esta experiencia en que trabaja como guionista surge su fascinación por escribir teatro radiofónico, género literario que tendrá un gran éxito en la década de los años cincuenta, tal como expone Stefanie Golisch: “Das Hörspiel entwickelte sich rasch zu einer ästhetisch überaus ambitionierten Form, bei der lyrisches und diskursives Sprechen in ein besonderes Verhältnis zueinander traten”³⁶⁰.

7.1. Los comienzos. El teatro radiofónico

Conviene recordar que el *Hörspiel* tuvo dos etapas fundamentales, la primera en los años cincuenta cuyo máximo exponente fue Günter Eich (1907-1972), quien, con su obra radiofónica *Träume* (1951), alcanzó no sólo una gran popularidad sino que la crítica fijó su obra como: “Geburtsstunde des Hörspiels”. La segunda etapa fueron los años sesenta en que este género se consolidó y se le denominó “Neues Hörspiel”, además coincide con un desarrollo hacia nuevas tendencias literarias. Fue sin duda el momento de mayor esplendor de este género al que siguieron muchos otros autores, entre ellos, Ingeborg Bachmann. Es necesario también tener en cuenta la importancia de la radio en los años cincuenta, como medio transmisor de cultura, ya que la recuperación de la literatura a través del mundo editorial fue un proceso lento debido a la falta de papel y a la fatídica situación en la que se encontraban tanto Alemania como Austria en los años posteriores a la guerra. Se emitieron por este medio tres piezas radiofónicas de Ingeborg

Höller, Hans: «Das fortdauernde 'innere' Wien» en: Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie, op.cit.*, p. 50.

³⁶⁰ Golisch, Stefanie: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*. Wiesbaden: Panorama, 2005, p. 67.

Bachmann durante el espacio temporal de 1951 a 1957. En la primera de las obras, *Ein Geschäft mit Träumen* (1952), Bachmann reconstruye a modo de “surrealistische Fabel” el espacio temporal de la Viena de la posguerra en la que el personaje principal, *Laurenz*, se ve sometido a las más viles humillaciones por parte de la jerarquía existente dentro del precario mundo laboral, y traslada su realidad al mundo de los sueños. Aquí es preciso resaltar dos ideas en relación con la concepción poética de la autora: la primera es que partió de su experiencia personal para escribir este relato, tal como sostiene Peter Beicken: “[...] Zunächst wird deutlich, daß Ingeborg Bachmann ihre Erfahrung am Arbeitsplatz, die hierarchisch abgestufte Verwaltungswelt des Senders, in die Fabelstruktur eingearbeitet hat [...]”³⁶¹ y la segunda refleja una transgresión de la realidad a partir del sueño, elemento que se percibe en toda la obra bachmanniana y que acertadamente indica de nuevo Beicken: “Die Erzählung, [...] und das gleichnamige Hörspiel, [...] nehmen das Traumthema auf, für das sich die Dichterin seit langem interessierte, das sie auch in der psychologischen Fachliteratur ausgiebig kennengelernt hatte”³⁶². El mundo de los sueños es, además, el espacio para la confrontación, no sólo de los miedos condicionados por el pasado histórico reciente, sino también de los deseos reprimidos que no tienen cabida en una determinada convención social, tal como expresa Kurt Bartsch en la siguiente observación: “Im Traum werden verdrängte Inhalte entfesselt, Ängste, Phantasien, Wünsche, die im wachen Alltag einer auf Fortschritt, bloße Nützlichkeit und Gewinn ausgerichteten Gesellschaft nicht zugelassen sind”³⁶³.

En los tres sueños que tiene el protagonista prevalecen como presagio los miedos, la inseguridad de un sistema quebrantable; el mundo reprimido del deseo y la confrontación con el pasado nacionalsocialista donde domina el recuerdo imborrable: “Ich schlief und hörte die Sirenen nicht, die mich immer geweckt hatten [...]”³⁶⁴.

³⁶¹ Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann*. München: C.H. Beck, 1992, p. 76.

³⁶² *Ibid.*, p. 75.

³⁶³ Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997, p. 78.

³⁶⁴ Koschel, Christine; von Weidenbaum, Inge y Münster, Clemens (eds.): *Ingeborg Bachmann. Erzählungen. Werke 2*. München: Piper & Co, 1978. Neuausgabe 1993, p. 47.

En cambio en la segunda pieza de teatro radiofónico, *Die Zikaden*³⁶⁵, Bachmann deja la ciudad para situarse en una utópica isla mediterránea: sus personajes intentan huir de la mediocridad y buscan refugio en la isla con la idea de que se vean cumplidas sus esperanzas y sus sueños. Esta obra se sitúa cronológicamente un año más tarde, después de que la autora decidiera dejar por un tiempo Viena para establecerse en Italia. Se dirige a Ischia, donde permaneció más de un año, siguiendo la estela de su amigo y compositor Hans Werner Henze (1926). La isla había sido antaño refugio y espacio de creación de intelectuales, como es el caso de los poetas Wystan Hugh Auden (1907-1973) y Chester Kallmann (1921-1975), entre otros, y también del compositor Sir William Walton (1902-1983).

Conviene recordar que Bachmann conoció a Henze en Viena en 1951 a través de la escritora Ilse Aichinger y un año más tarde, en 1952, invitada por el músico, Bachmann participó en Niendorf en uno de los simposios que éste dirigía dentro del Grupo 47. Desde entonces se gestó una gran amistad, que, a pesar de separaciones y reencuentros, continuaría a lo largo de la vida de la autora y de la que Henze escribió: “Die Freundschaft hat unter diesen Pausen gelitten: wovon eine, die letzte dann eben eine endgültige Pause wurde, schrecklich und tiefgreifend, und ewig”³⁶⁶.

Si bien las cartas que Henze escribió a Bachmann³⁶⁷ fueron muy numerosas –no sucedió así al contrario– una parte de ellas pudieron haberse extraviado por sus continuos cambios de residencia³⁶⁸. Bachmann da testimonio del grado de afecto y amistad que sintió por el músico alemán:

Mir ist völlig klar, dass die Freundschaft mit Dir die wichtigste menschliche Beziehung ist, die ich habe, und das soll sie auch so

Gran parte de las citas en relación a la obra de Bachmann han sido extraídas de esta edición.

³⁶⁵ *Die Zikaden* fue escrita en 1954 y emitida por primera vez en 1952 en la „Norddeutsche Rundfunk de Hamburgo“ con música de Hans Werner Henze. Cfr. Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann, op.cit.*, p. 74.

³⁶⁶ Höller, Hans (ed.): *Ingeborg Bachmann. Hans Werner Henze: Briefe einer Freundschaft*. Mit einem Vorwort von Hans Werner Henze. München, Zürich: Piper, 2004, p. 8.

³⁶⁷ Para una traducción de las cartas más relevantes de Ingeborg Bachmann y Hans Werner Henze, léase el artículo: “Cartas de una amistad. Ingeborg Bachmann y Hans Werner Henze “[Traducción de Susana Zapke] en *Revista de Occidente*, diciembre 2004 (283), pp. 107-115.

bleiben. Ich habe immer an Dich geglaubt, und an Dich werde ich immer glauben bis ans Ende meines Lebens. Und wo und wann sich unsere Wege auch immer kreuzen werden, es wird ein Fest sein³⁶⁹.

Resulta inevitable no relacionar *Die Zikaden*, además de los *libretti* a los que se hará referencia en el próximo capítulo, con la música de Henze³⁷⁰. Bachmann siempre se sintió atraída por el poder seductor de la música, y así lo había manifestado: “Der Anfang vom Schreiben hängt für mich mit Komponieren zusammen.[...] Musik war für mich das Größte, ist es auch immer geblieben [...]”³⁷¹. Al igual que la autora reconoce que su verdadera vocación era la escritura, admite también sus limitaciones respecto a la música: “Wie ich 18 Jahre alt war, habe ich begriffen, daß ich unfähig bin, daß ich immer ein Dilettant bleiben werde”³⁷². La relevancia de la intermedialidad³⁷³ musical se extiende por gran parte de la obra bachmanniana. Sin embargo, es preciso limitar ésta con el nexo de unión que se observa en los *Hörspiele*, tal como muestra la afirmación de Bielefeldt: “Unter den medialen Bedingungen des Hörspiels trifft Klang auf Klang, verbindet sich die literarische Sprache als gesprochenener, flüchtiger Laut dem Ton der unsichtbar erzeugten Musik”³⁷⁴. Esta apreciación ha sido ampliamente desarrollada por Corina Caduff, quien partiendo de la

³⁶⁸ Hans Werner Henze se trasladó en 1952 a Ischia, además de vivir en Nápoles, Roma, Castel Gandolfo, se estableció en Marino donde vive en la actualidad.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.123.

³⁷⁰ Véase, por ejemplo, la tesis de Christian Bielefeldt: *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld: Transcript, 2003. Bielefeldt muestra muy exhaustivamente en este estudio, la intermedialidad literaria-musical entre ambos autores. Acerca del concepto de intermedialidad en las diferentes artes véase, Zima, Peter V. (eds.): *Literatur intermedial. Musik Malerei Photographie Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. Al respecto se expresa Ulrich Müller: „Text und Musik können ein gleichberechtigtes Miteinander bilden, es kann aber auch das eine Medium das andere dominieren, und zwar sowohl die Musik das Wort als auch das Wort die Musik. Und die Art ihres inhaltlichen Verhältnisses zueinander kann ganz unterschiedlich sein: Beide können einander ausdeuten und bis ins einzelne interpretieren, und beide können, auch ohne ersichtlichen Deutungsbezug das jeweils andere Medium 'nur' vermitteln. Müller, Ulrich, «Literatur und Musik. Vertonungen von Literatur», *ibid.*, pp. 31-60, aquí p. 31.

³⁷¹ Ingeborg Bachmann citada según Solibakke, Karl: *Geformte Zeit. Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, p. 27.

³⁷² *Ibid.*, p. 27.

³⁷³ Si bien el término 'intermedialidad' no está recogido por la RAE, este neologismo lo creó a lo largo del desarrollo del trabajo para la obtención del DEA (Diploma de Estudios Avanzados).

³⁷⁴ Bielefeldt, Christian, *op.cit.*, p. 99.

evolución de este género durante la década de los años 50 y 60, considera “Sprache, Geräusch und Musik”³⁷⁵ elementos constitutivos del teatro radiofónico. Como es sabido, la historia del *Hörspiel* está caracterizada por la cesura existente entre el teatro radiofónico literario y el “Neues Hörspiel”³⁷⁶. El teatro radiofónico de Bachmann, tanto por su desarrollo espacio-temporal como por su constitución poética, se enmarca en el teatro radiofónico literario. Además, los elementos constitutivos prevalecen por orden jerárquico: “los ruidos” se sitúan en la “unterste Kategorie” mientras que la jerarquía entre la palabra y la música se encuentra intrínsecamente fijada en la medida en que “Die Musik soll dem Wort dienen”³⁷⁷. Si bien la función fundamental de la música sirve para estructurar el texto, tal como se desprende de la siguiente apreciación: “Als Hauptfunktion der Musik im literarischen Hörspiel gilt die Strukturierung des Sprech-Textes, d. h. das Überleiten von einer Szene zur anderen genannt 'Musikbrücke’³⁷⁸, Bachmann rechaza este término en *Die Zikaden* y añade la siguiente observación: “Die Musik soll nicht als Musikbrücke verwendet werden, sondern nahtlos unter – und eingelegt werden”³⁷⁹.

La música subyace dentro del contexto del olvido y del recuerdo, elementos constitutivos del texto de *Die Zikaden*³⁸⁰. El sonido, representado por el canto de las cigarras, tiene una función de advertencia para los habitantes de la isla, sin embargo, éstos no oyen su canto, abstraídos, sólo esperan ver cumplidos sus deseos. Haciendo oídos sordos, a la sabiduría de las cigarras, se observa una metamorfosis en ellas, tal y como se detalla al final de la obra:

³⁷⁵ Caduff, Corina: «*dadim dadam*» - *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1998, p. 139.

³⁷⁶ *Fünf Mann Menschen* (1968) de Jandl y Mayröcker está considerado por la crítica literaria como el exponente más claro de „Neues Hörspiel“. Además, se ha introducido la técnica de montaje, como una de las características fundamentales. Cfr. Caduff, Corina, *op.cit.*, pp. 139-140.

³⁷⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 139-140.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 140.

³⁷⁹ Ingeborg Bachmann: *Werke 1, op. cit.*, p. 220.

³⁸⁰ Para un estudio pormenorizado de las piezas radiofónicas: *Die Zikaden* y *Der gute Gott von Manhattan* véase además, la interpretación de Funke, Horst-Günter: *Ingeborg Bachmann. Zwei Hörspiele. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan*. München: Oldenbourg, 1975.

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang würden sie dürrer und kleiner, und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren – verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind ³⁸¹.

Además, el elemento musical se condensa en toda la obra, como analiza Marianne Schuller: “In diesem Gleichnis, das deutlich eine Warnung vor der verzehrenden Lust der musisch freigesetzten Sprache enthält, kondensiert sich gewissermaßen das Hörspiel im ganzen”³⁸².

Aparte del componente musical, es también perceptible la impronta filosófica tal como muestra Sigrid Weigel en su apreciación:

Es bezieht sich auf den von Platon überlieferten Zikadenmythos, der im Hörspiel von der Erzähler-Stimme als Wissen um die archaische nichtmenschliche Herkunft dieser Musik eingebracht wird und der in einer Art mythisch-philosophischen Kommentars das Geschehen auf der Insel einrahmt³⁸³.

En efecto, la metáfora de las cigarras extraída de la obra *Fedro* de Platón se basa en que el hombre nunca debe dejar de investigar, ni aún a favor del descanso; además, las cigarras, según el mito, existieron antes que las musas y alguna vez fueron seres humanos. Para Platón las cigarras son inmortales, sin embargo en Bachmann, son portadoras del pasado trágico y sucumben en un final amargo. Paradójicamente, *An die Zikade*, la cigarra en el poema de Goethe, es amiga de la poesía y aporta sabiduría: “Weise, zarte, Dichterfreundin / Ohne Fleisch und Blut Geborne”³⁸⁴; en cambio para Bachmann, el canto de las cigarras no es más que: “Trümmer einer Illusion”, ya que, metafóricamente, los personajes que habitan en la isla deambulan

³⁸¹ Ingeborg Bachmann: *Werke 1, op. cit.*, p. 268.

³⁸² Schuller, Marianne: „Hörmodelle. Sprache und Hören in den Hörspielen und Libretti“ en Arnold, Heinz Ludwig (eds.): *Ingeborg Bachmann*. München: *Text+Kritik*, 1984, pp. 50-57, aquí p. 52.

³⁸³ Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgheimnisses*. Wien: Zsolnay, 1999, p. 178.

³⁸⁴ Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Band I*. München: Deutscher Taschenbuch, 1977, p. 340.

confundidos sin ninguna posibilidad de cumplir sus deseos y sus sueños. Las islas adquieren un doble significado en el texto. Por una parte, además de simbolizar la huida de la realidad y la del pasado, a lo que ven sometidos sus personajes, también simbolizan de forma utópica un lugar donde sus personajes vagan sin rumbo: “[...] als die persönlichen Auswirkungen der verführerischen Ungebundenheit”³⁸⁵, así en este estado pudieron superar sus propios fracasos. Asimismo, emerge una nueva función en la obra relacionada con la “Krise des Künstlers”³⁸⁶, la evasión del artista frente a la realidad circundante, que contribuyó a que muchos artistas abandonaran la desolada Europa, no tanto con el afán de buscar una *arcadia*, sino con el fin de romper con una nefasta realidad histórica y emprender una nueva fase artística, como así lo consideró Hans Werner Henze en *Die Krise des bürgerlichen Künstlers*:

Als ich nach Kriegsende endlich meine Arbeit aufnehmen konnte, stieß ich an allen Ecken und Enden auf das Erbe faschistischen Herrschaft. Ich sah, wie aus diesem Erbe ein neuer Staat entstand, mit den alten miesen Figuren. Darauf reagierte ich so, wie viele andere auch: Enzensberger, Andersch, Hildesheimer, Ingeborg Bachmann – ich ging aus Deutschland weg, sobald ich es mir erlauben konnte ³⁸⁷.

En este contexto se prefiguran los personajes de Bachmann en clave utópica, los cuales huyen de su realidad intentando, además de escapar, romper con su entorno cultural, como se explica en la siguiente cita:

Die Insel und die Personen, von denen ich erzählte, gibt es nicht. Aber es gibt andere Inseln und viele Menschen, die versuchen, auf Inseln zu leben. Ich selbst war einer von ihnen, und ich erinnere mich, daß mir eines Tags, als ich zum Strand hinunterging, einer entgegenkam und wegsah ³⁸⁸.

³⁸⁵ Bielefeldt, Christian, *op.cit.*, p. 103.

³⁸⁶ Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“- Zyklus*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987, p. 102.

³⁸⁷ Hans Werner Henze citado según Höller, Hans, en: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“- Zyklus*, *op.cit.*, p. 100.

³⁸⁸ Ingeborg Bachmann: *Werke 1*, *op.cit.*, p. 267.

En la tercera obra radiofónica, *Der gute Gott von Manhattan* (1958), que Bachmann había elaborado a partir de la composición: “Manhattan Ballade”³⁸⁹, sitúa la obra en Nueva York en los años cincuenta. Si bien es necesario mencionar la importancia que tuvo su viaje a los Estados Unidos, el cual le causaría gran impresión³⁹⁰, es relevante añadir además el reflejo de la ciudad atribuida como “der expressionistisch-dynamischen Beschreibung”³⁹¹, según figura en la apreciación del personaje “Guter Gott”:

Der Tag war da. In allen Senkrechten und Geraden der Stadt war Leben, und der wütende Hymnus begann wieder, auf die Arbeit, den Lohn und größten Gewinn. Die Schornsteine rührten und standen da wie Kolonnen eines wiedererstandenen Ninive und Babylon, und die stumpfen und spitzen Schädel der Gigantenhäuser rührten an den grauen Tropenhimmel, der von Feuchtigkeit troff und wie ein unförmiger ekliger Schwamm die Dächer näßte. [...] Der wilde Sommer flog in neuen Farben auf den Lack der Autokarosserien und auf die Hüte der Frauen, die die Park Avenue herunterschwebten, an die glänzenden Hüllen für Reis und Honig, Truthahn und Krabbe ³⁹².

Considerado por la crítica literaria como el más logrado de los tres *Hörspiele*, también fue la obra más conocida emitida por la radio de la época. Si bien existe una cesura con respecto a las demás obras radiofónicas, ya que ésta se sitúa cronológicamente después de la creación de dos libretos, es necesario también mencionar la fascinación que sentía la autora por la ópera y que tendrá su relevante importancia al escribir los libretos a los que pondrá música Henze. De igual modo, *Der Gute Gott von Manhattan* va a ser el paso del *Hörspiel* al libreto, y además supondrá para Bachmann el nexo de unión de su obra lírica al paso definitivo a la prosa, así lo considera

³⁸⁹ Cfr. Hapkemeyer, Andreas: *Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1990, p. 86.

³⁹⁰ „Für Ingeborg Bachmann bringt die USA-Reise die erste Begegnung mit dem fortgeschrittensten Stadium der Massenzivilisation und Technisierung ihrer Zeit, was ihr auch Rückschlüsse auf das in dieselbe Richtung sich entwickelnde Europa erlaubt“, *ibid.*, p. 84.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 84.

³⁹² Ingeborg Bachmann: *Werke 1, op.cit.*, pp. 287-288.

Hapkemeyer: “[...] eine Art Bindeglied zwischen ihrer Lyrik und ihrer Prosa”³⁹³.

En esta obra subyacen dos temas fundamentales y recurrentes de la obra de Bachmann: por una parte, en el trasfondo de la guerra fría se encuentra una imperante necesidad de confrontación entre el fascismo y el comunismo y en consecuencia se considera el orden establecido como totalitario³⁹⁴, y así se refleja de forma explícita en la figura de “Der Gute Gott”. Por otra parte, la búsqueda de la utopía a través del amor, otro de los temas recurrentes en Bachmann, que se pone de relieve a través de los personajes de la obra radiofónica. Jan y Jennifer son los protagonistas que se tienen que enfrentar a las normas y convenciones sociales, su amor no tiene cabida en la sociedad ya que se verá interrumpido por el atentado que sufren y en el que perderá la vida Jennifer³⁹⁵. Un orden superior, prefigurado por el “Buen Dios”, es el que representa los intereses de la sociedad en la que los amantes son las víctimas³⁹⁶.

Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar (1959) fue el discurso pronunciado un año más tarde por Bachmann, con el que consiguió el premio de teatro radiofónico de los Ciegos de Guerra. La autora incide en la necesidad de compromiso por parte de los escritores de escribir sobre la realidad existente:

Der Schriftsteller – und das ist seiner Natur – wünscht, sich Gehör zu verschaffen. Und doch erscheint es ihm eines Tages wunderbar, wenn er fühlt, daß er zu wirken vermag – um so mehr, wenn er wenig Tröstliches sagen kann vor Menschen, die des Trostes bedürftig sind,

³⁹³ Hapkemeyer, Andreas, *op.cit.*, p. 86.

³⁹⁴ Albrecht, Monika y Götsche, Dirk (eds.): *Bachmann-Handbuch. Leben -Werk-Wirkung*. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2002, p. 83.

³⁹⁵ Para una descripción muy exhaustiva de los distintos espacios recorridos por ambos protagonistas y en concreto el espacio donde perdió la vida Jennifer, véase el capítulo: Bergsten, Gunilla: «Liebe als Grenzübertritt. Zu Ingeborg Bachmanns Hörspiel 'Der Gute Gott von Manhattan'» en: Jonas, Klaus W. (eds.): *Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann*. Tübingen, Max Niemeyer, 1972.

³⁹⁶ Sobre la concepción poética de *Der gute Gott von Manhattan* léase el artículo de Lubkoll, Christine: „Utopie und Kritik. Ingeborg Bachmanns Der gute Gott von Manhattan“ en Mayer, Mathias (ed.): *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2002, pp. 122-138.

wie nur Menschen es sein können, verletzt, verwundet und voll von dem großen geheimen Schmerz, mit dem der Mensch vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet ist³⁹⁷.

Esta obra como se ha mencionado, no sólo significó la culminación en cuanto al teatro radiofónico de Bachmann, sino que además Max Frisch (1911-1991), considerado el exponente más relevante de la literatura de posguerra, afirma en una carta su admiración tanto por la obra como a su autora: “[...] er [Frisch] empfinde es als außerordentlich wichtig und nützlich, daß einmal die Liebe und die Rolle des Mannes in der Liebe aus der Warte der Frau eine Darstellung erfahren”³⁹⁸.

Si bien esta carta supondría una reacción inmediata por parte de la autora, a partir de este momento cambiaría la trayectoria vital de Bachmann al conocer a Frisch. Después de un breve encuentro en París, con motivo del estreno de una obra del autor, se instaló primero en Zúrich, donde compartió la vida con Frisch hasta que se trasladaron a Roma³⁹⁹. Tras una intensa relación llena de altibajos, entre 1958-1962, Bachmann fue víctima de un “mörderischer Existenzkampf”⁴⁰⁰ o mortal duda existencial y de sucesivas depresiones que le conducirían a un intento de suicidio. Si bien existe un epistolario⁴⁰¹ entre Bachmann y Frisch, es necesario mencionar la frecuente presencia del elemento autobiográfico que el autor focaliza en varios pasajes de *Montauk* (1975) y donde en uno de ellos, Frisch puntualiza: “Ihre Freiheit gehört zu ihrem Glanz. Die Eifersucht ist der Preis von meiner Seite; ich bezahle ihn voll”⁴⁰². Además, Frisch no sólo intertextualiza el título de la obra radiofónica de Bachmann, *Der Gute Gott von Manhattan* sino también su nombre:

³⁹⁷ Bachmann, Ingeborg: *Der gute Gott von Manhattan. Hörspiel. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden*. Bilder von Lieselotte Schwarz. Frankfurt am Main, Wien: Büchergilde Gutenberg, 1995, p.75.

³⁹⁸ Max Frisch citado según Hapkemeyer, Andreas, *op.cit.*, p. 99.

³⁹⁹ Primero vivieron en un palacio renacentista en la Via Giulia, para trasladarse más tarde a la Via de Notaris en el barrio de Parioli, cfr. *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰⁰ Hapkemeyer, Andreas, *op.cit.*, p. 101.

⁴⁰¹ Este epistolario se encuentra bajo protección del *Nachlass* o legado que se encuentra custodiado en la Biblioteca Nacional de Viena y según el derecho de los herederos, no podrá ser investigado hasta 2025.

Ich wurde von den Schauspielern erwartet, eine Premiere in Paris, meine erste, ich fand die Aufführung sehr gut, mein Stück nicht schlecht, aber als es Zeit wurde, sagte ich ein zweites Mal: INGEBORG BACHMANN, DAS BRAUCHEN SIE SICH WIRKLICH NICHT ANZUSCHAUEN ⁴⁰³.

Además es necesario mencionar que en *Mein Name sei Gantenbein* (1964) Bachmann se siente identificada con los rasgos de la protagonista femenina de la obra, Lila, lo que supuso en la vida de la autora grandes trastornos que le conducirán a repetidas crisis nerviosas y, en consecuencia, traslada esta deslealtad a su obra *Malina*:

So mußte man, sagte Malina mit einem kalten Blick, allen abraten oder [raten], sich vorher versichern zu lassen, gegen ein ungewöhnliches Unwetter, das sich Indiskretion oder Hochverrat am anderen nennen kann ⁴⁰⁴.

7.2. Libretti

En la evolución de la trayectoria artística de Bachmann es importante resaltar los *libretti*, un conjunto de obras creadas mano a mano con Henze, desarrolladas a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta, unidos por la “künstlerische Partnerschaft”⁴⁰⁵. Sin embargo, en la segunda parte de la década de los sesenta, se produjo una cesura en la creación artística entre ambos autores que dio lugar a una confrontación caracterizada por diferencias de índole estético⁴⁰⁶.

Bachmann manifiesta en el ensayo *Musik und Dichtung* (1959) que a pesar de existir una cesura definida entre la música y la poesía es necesario aunar ambas artes, ya que forman parte de la exaltación del espíritu, tal

⁴⁰² Max Frisch citado según Hapkemeyer, Andreas, *op.cit.*, p. 100.

⁴⁰³ Frisch, Max: *Montauk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, p. 91.

⁴⁰⁴ Ingeborg Bachmann: *Werke 3, op.cit.*, pp. 549.

⁴⁰⁵ Albrecht Monica y Göttsche, Dirk, (eds.): *Bachmann-Handbuch. Leben -Werk-Wirkung, op.cit.*, p. 97.

⁴⁰⁶ Las contradicciones que se generaron entre Henze y Bachmann eran debido a la radicalización política por parte de Henze en contraposición con la concepción crítica en la estética del lenguaje de Bachmann. Cfr. *Ibid.*, p. 97.

como se observa en el citado ensayo: “Musik und Dichtung haben nämlich eine Gangart des Geistes. Sie haben Rhythmus, in dem ersten, dem gestaltgebenden Sinn. Darum vermögen sie einander zu erkennen. Darum ist da eine Spur”⁴⁰⁷. También en su anterior ensayo, *Die wunderliche Musik* (1956), escrito en Nápoles, Bachmann incide en diferenciar entre niveles independientes los términos dentro de la puesta en escena musical y además, pondrá de relieve la importancia de la música en el texto, como ratificará años más tarde en una entrevista de 1971, en la que afirmaba: “[...] zur Musik eine vielleicht noch intensiver Beziehung als zur Literatur habe”⁴⁰⁸. En este segundo ensayo, Bachmann relata en “14 poetische Miniaturen” los diferentes estamentos relacionados con el “Musikbetrieb”, o industria de la música donde subyacen en dos niveles independientes y diferenciados el conjunto de estadios dentro del proceso musical⁴⁰⁹.

Asimismo, este ensayo coincide en el espacio-temporal del que quedó sólo en proyecto el libreto *Belinda*⁴¹⁰, escrito también en Nápoles y cuya iniciativa había partido de una visita de la autora con Henze a la *Scala* de Milán. Allí, fascinada por la interpretación de Maria Callas (1923- 1977) en la prueba general de la puesta en escena de Luchino Visconti (1906-1975) de *La traviata* de Verdi, decidió escribir el libreto que sólo quedó en proyecto y del que Henze señaló: “Die Geschichte eines aus dem neapolitanischen Proletariat aufsteigenden Filmstars. Wir wollten, kindlich wie wir waren, Maria Callas für die Sopranrolle”⁴¹¹. A pesar de que *Belinda* quedara sólo en un proyecto, es necesario resaltar la importancia del texto no sólo por la crítica, sino también por la importancia del espacio vital que Bachmann compartió con Henze en Nápoles y por afinidad con lo “meridional”, como se

⁴⁰⁷ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*, *op.cit.*, p. 60.

⁴⁰⁸ Ingeborg Bachmann citada según Bartsch, Kurt, *op.cit.*, p. 78.

⁴⁰⁹ Cfr. Caduff, Corina, *op.cit.*, p. 94. Además, Weigel incide en resaltar la importancia de los „vierzehn Abschnitten“ en vez de „14 Miniaturen“ como se ha mencionado en la tesis de Caduff. Bachmann amplía en su ensayo no sólo la puesta en escena de la música, sino todo el contexto relacional de la música: „[...] von Vorbereitungen, Garderobe, Zuhörern, Ohren, Dirigenten, Sänger, Ballet und Partitur über Termini des Musikdiskurses wie alte und neue Musik“, Weigel, Sigrid, *op.cit.*, p.168.

⁴¹⁰ „BELINDA Meinen Namen kann ich euch nicht geben. Auch finden könnte ich euch nicht in der grossen Stadt. Denn um Schreiben und Lesen zu lernen, war zu wenig Zeit in den Hinterhöfen“. Para una caracterización de los personajes del fragmento *Belinda*, léase Beck, Thomas: *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*. Würzburg: Ergon, 1997, pp. 143-153, aquí . 148.

percibe también en el texto: “Das erste Bild zeigt eine kleine meridionale Dorfplazza im südlichen Italien wo Belinda als Angestellte der Bar [...] Kaffee im Friseur salon serviert”⁴¹². Me parece oportuno mencionar aquí la elaboración de los sucesivos libretos, tanto *Ein Monolog des Fürsten Myschkin*, como *Der Prinz von Homburg*, y *Der Junge Lord*, que ocuparon un lugar destacado en la trayectoria artística de Bachmann y a los que Henze puso música.

7.2.1. Ein Monolog des Fürsten Myschkin. “Laß den stummen Zug durch mein Herz gehen”⁴¹³

El primer testimonio del trabajo artístico en común entre Bachmann y Henze, y donde la presencia de la música supuso un referente, fue el primer libreto escrito por Bachmann, *Ein Monolog des Fürsten Myschkin* (1953), monólogo para el ballet pantomima⁴¹⁴ *Der Idiot*, basado en la novela homónima de Fjodor M. Dostojewskij⁴¹⁵. En los libretos de Bachmann, al igual que las demás obras, destaca un tema recurrente en la autora, como es el de los personajes que se mueven según sus pasiones, a la búsqueda del amor, la verdad y la libertad, y siempre sometidos a un orden superior. Este hecho está relacionado con el pasado no solamente de la autora, sino en las obras de todos los escritores de la década de los cincuenta. La temática de la confrontación con el fascismo y el abuso de poder irrumpe en clave decodificada en casi toda su obra y, en consecuencia también en los *libretti*.

⁴¹¹ Hans Werner Henze citado según Weigel, Sigrid, *Ibid.*, p. 167.

⁴¹² Ingeborg Bachmann citada según Albrecht Monica y Göttsche, Dirk, (eds.), *Bachmann-Handbuch. Leben -Werk-Wirkung*, *op.cit.*, p. 99.

⁴¹³ Bachmann, Ingeborg: *Werke 1*, *op.cit.*, p. 62.

⁴¹⁴ Según Bielefeldt ha resumido el concepto de ballet-pantomima de la siguiente forma: Der Begriff „Balletpantomime“ bezeichnet in der Regel eine theatralisch-musikalische Bühnentanzform ohne gesprochenen Text. Als Genre taucht sie erstmals in einem Handlungsballet des Choreographen Gasparo Angiolini auf (*Don Juan: oder Le festin de Pierre, Balletpantomime im Geschmack der Antike* von 1761, Musik: Chr. W. Gluck). Vielfach choreographierte Beispiele aus dem 20. Jahrhundert sind Paul Hindemiths *Der Dämon* (1923), Béla Bartóks *Wunderbarer Mandarin* (1926) und Arthur Honeggers *Séramis* (1934), Bielefeldt, Christian, *op.cit.*, p. 59.

⁴¹⁵ Versión libre dirigida por la directora del „Berliner Ballet“ Tatjana Gsovsky, estrenada en 1952 en el *Hebbel-Theater* de Berlín. Además, se representó quince días más tarde en *La Fenice* de Venecia en ocasión de la *Biennale*.

Esta confrontación incide incluso en el desarrollo musical de esta década, en la que es preciso de nuevo mencionar la importancia que supuso tanto para Henze como para Bachmann el distanciamiento tanto de Alemania como de Austria de la época posfascista. Sobre todo porque allí las tendencias musicales se habían desarrollado de forma estricta y unidimensional. Además, Henze sostiene que la música debe reflejar: “[...] como un espejo las contradicciones que el músico encuentre en la sociedad”⁴¹⁶.

Si bien existen a partir de la muerte de la autora varias versiones revisadas por Henze⁴¹⁷, el libreto de Bachmann sigue fiel a los siete personajes retomados de Dostojewskij⁴¹⁸, quien denuncia las debilidades del ser humano, además de la colectiva inhumanidad y la corrosión social de la Rusia del siglo XIX. Al igual que este autor, Bachmann insiste en la búsqueda “[...] nach der Möglichkeit einer vollkommenden menschlichen Reinheit”⁴¹⁹ encarnada en la figura del príncipe *Myschkin*, que se debate entre la rivalidad de los dos personajes femeninos, *Nastassia* y *Aglaja*. Esta última encarna el estamento social alto de San Petersburgo, mientras que *Myschkin*, el personaje más influyente de la fábula. De vuelta a San Petersburgo, tras su estancia en un sanatorio debido a sus ataques de locura, conoce en el viaje a *Rogoschin*, que se verá implicado en un “Dreieckverhältnis” que le conducirá a la definitiva locura. Así es como se resuelve en los dos últimos tercetos del texto bachmanniano:

In den Strängen der Stille hängen die Glocken
und läuten den Schlaf ein,
so schlafe, sie läuten den Schlaf ein.

⁴¹⁶ Hans Werner Henze citado según Dibelius, Ulrich: *La música contemporánea a partir de 1945*. [Traducción de Isabel García Adánez] Madrid: Akal, 2004, p. 352.

⁴¹⁷ Un estudio pormenorizado no sólo de las características musicales del monólogo, sino también de la adaptación del libreto de Bachmann en relación a la obra homónima de Dostojewskij, véase en: Bielefeldt, Christian, *op.cit.*, pp. 57-98.

⁴¹⁸ Se conocen ocho versiones de *El idiota* de Dostojewski, además la obra fue compuesta en distintas ciudades europeas: Berlín, Dresde, Baden-Baden, Ginebra, Vevey, Milán y Florencia, lugares donde residió Dostojewski durante los años de 1867 y 1871, en que el autor había huido de su Rusia natal junto con su segunda esposa Anna Snitkina por endeudamientos con sus acreedores. Cfr. Dostoyevski, Fiódor Mijáilovich: *El idiota*. [Versión directa del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas] Madrid: Alianza, 1996, pp. 7-10, aquí p. 7.

⁴¹⁹ Bielefeldt, Christian, *op.cit.*, p. 87.

In den Strängen der Stille kommen die Glocken
Zur Ruhe, es könnte der Tod sein,
So komm, es muß Ruhe sein⁴²⁰.

El texto subyace bajo la intermedialidad entre música y danza, forma artística que determina el monólogo, tal como afirma Bielefeldt:

Wie Musik besteht auch Tanz in der Regel weniger aus einer Reihe isolierbar (Körper-)Figuren als aus einem komplex gegliederten und rhythmisierten Fluss der Figuration. [...] Tanz ist Ich-Entgrenzung und Ich-Erweiterung, Kommunikation mit dem Göttlichen, Erfahrung des Aufgehens im Anderen⁴²¹.

Tanto en la obra de Bachmann como en la de Dostojewskij ambas son afines en el sentido en que expresan virtudes atribuidas al espíritu cristiano, como se observa en consonancia con el Evangelio según San Juan.

Mit einem geliehenen Wort bin ich,
und nicht mit dem Feuer, gekommen
und schuld an allem, o Gott!
Es sind die Kreuze getauscht,
und das eine wird nicht getragen.
Schwach lob ich die Strenge
Deines Gerichts und ich denke
schon an Vergebung, ehe Du sie gewährst⁴²².

7.2.2. Der Prinz von Homburg. “Durch stille Ähterräume schwebt mein Geist”⁴²³

La *Biennale* de Venecia –espacio en que se presentó después de su estreno en Berlín *Ein Monolog des Fürsten Myschkin*–, fue también punto de

⁴²⁰ Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, op.cit.*, p.79.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 57.

⁴²² Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, ibid.*, p. 77.

⁴²³ Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, Ibid.*, p. 366.

encuentro de un futuro proyecto de creación de una obra operística sugerido a Henze y a Bachmann por el director de cine Luchino Visconti. Los años 1958 y 1959 fueron para Bachmann un punto álgido en su creación artística. Mientras estaba terminando su obra radiofónica *Der Gute Gott von Manhattan*, seguía trabajando en la narración *Das dreißigste Jahr* publicada en 1961, así como en las *Frankfurter Poetik-Vorlesungen* de 1959. En este contexto nace el proyecto operístico *Der Prinz von Homburg*⁴²⁴, basado en la obra homónima *Prinz Friedrich von Homburg* (1811) de Heinrich von Kleist (1777-1811), donde la autora ya anticipa en *Entstehung eines Librettos* la fascinación que sentía por Kleist: “Ich bewunderte und liebte Kleist, ich hatte den «Prinz von Homburg» gelesen, aber nur ein einziges Mal auf der Bühne gesehen, in Paris, in französischer Sprache, in der Inszenierung von Jean Vilar”⁴²⁵.

En el libreto de Bachmann queda reducido el texto a un tercio de la obra homónima, pues los cinco actos con sus treinta y seis escenas, se ven reducidos en el libreto de Bachmann a tres actos con un total de diez escenas. Bachmann sostiene en la *génesis* de la obra la importancia de no interferir en el texto de Kleist: “[...] die Dichtung [Kleists] so unbeschädigt wie möglich der Musik zu übergeben – nicht zum Gebrauch, sondern für ein zweites Leben in der Musik und mit der Musik”⁴²⁶. Además, la reflexión teórica de Bartsch en torno al libreto también corrobora la intención de la autora: “[...] durch kluge und sorgfältige Transformation der Vorlage ein überzeugendes Libretto geschaffen zu haben”⁴²⁷.

En relación al libreto, el príncipe de Homburg mantiene una postura individual y transgresora frente a la realidad histórica en donde subyace su actitud antimilitarista, antiprusiana y antinacionalista, elementos que validan en el libreto bachmanniano la desmitificación de todo poder absoluto. El énfasis que atribuye a la postura individualista del príncipe y su predisposición a la exaltación de los sentimientos envuelve implícitamente la obra en Kleist, mientras que en el libreto bachmanniano esta actitud se

⁴²⁴ obra estrenada el 22 de mayo de 1960 en la *Staatsoper* de Hamburgo. Cfr. Albrecht, Monika y Götsche, Dirk (eds.): *Bachmann-Handbuch. Leben -Werk-Wirkung, op.cit.*, 100.

⁴²⁵ Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, op.cit.*, p. 369.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 372.

resuelve de forma mucho más contraventora, como se observa en la siguiente apreciación:

Bachmann sieht in Kleists Stück eben nicht –wie eine im Nationalsozialismus gipfelnde Rezeptionsströmung – Militarismus und Obrigkeitsstaat verherrlicht, sondern die «Illegitimität» der Herrschaftsverhältnisse und Machtstrukturen sowie der Grausamkeit in der deutschen Geschichte in einem Idealbild von Staat aufgehoben⁴²⁸.

No deja de ser paradójico que al igual que Bachmann, Henze, en su creación musical, también deberá enfrentarse al mundo antitético de Homburg; por un lado la confrontación entre el mundo de los sueños y por otro las obligaciones con la razón de estado. Así lo expresa el músico:

Ich stand nun vor der Aufgabe, zwei völlig gegensätzliche Welten darzustellen, die des Traums und die der Raison. Oder die des Rausches, der Begeisterung, die in scharfem Kontrast lag zu Nüchternheit und Besinnung. Manchmal habe ich auch gedacht: Die Idee von der künstlerischen Freiheit in scharfem Kontrast zu der Idee von Unterwerfung, zur Dienstbarkeit unter Gesetzen, Regeln und Konventionen⁴²⁹.

Esta percepción de Henze se reitera a lo largo de la composición musical. Además la temática del espanto y del horror como consecuencia de la experiencia bélica ocupan un espacio predominante tanto en los autores de los años cincuenta como en la obra bachmanniana. Incluso en los años siguientes a la guerra prevalecían ciertos comportamientos fascistas que se extendieron hasta en el estamento militar ocasionando un sentimiento de rechazo en la mayoría de autores de aquella generación, tal como se percibe en la siguiente reflexión: “[...] gegen neu aufkeimende obrigkeitsstaatliche und militaristische Tendenzen in den fünfziger Jahren opponiert das Henze-

⁴²⁷ Bartsch, Kurt, *op.cit.*, p. 89.

⁴²⁸ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁴²⁹ Henze, Hans Werner: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926 –1995*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996, p. 185.

/Bachmann Opus”⁴³⁰. Sin embargo, es importante recordar que el lenguaje autoritario utilizado en aquella época, además de producir una aversión tácita en la autora, implicaba a su vez un nefasto recuerdo traumático⁴³¹ percibido a lo largo de toda su obra.

7.2.3. Der junge Lord. “Bleibe guter Geist euch hold!”⁴³²

La década de 1955 a 1965 es considerada por la crítica los años de mayor esplendor y de trabajo prolífico en común entre Bachmann y Henze. Después del éxito obtenido tanto por el público como por la crítica con la ópera *Der Prinz von Homburg*, tendrá lugar el tercer y último libreto escrito por Bachmann: *Der junge Lord* (1964-1965)⁴³³, al que Henze también pondrá música. Bachmann anticipa en “Notizen zum Libretto” la fascinación y a la vez el arduo trabajo que supone elaborar el texto para la ópera: “Das Faszinierende und zugleich Schwerste beim Schreiben für die Oper sind für mich die Überlappungen von Texten, und der gleichzeitige Ablauf von kontradiktorischen, variierten oder zur Deckung kommenden Textstellen”⁴³⁴. La ópera consta de tan sólo dos actos y sigue el esquema de la “ópera cómica” al estilo de la *opera buffa* de la que tanto Rossini (1792-1868) como Donizetti (1797-1848) se consideran sus máximos exponentes. *Der Affe als Menschen* (1827), basada en el cuento corto *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven* de Wilhelm Hauff (1802-1827), refleja, a diferencia del primer libreto, no solamente la temática a modo de fábula de una narración

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁴³¹ Respecto a los efectos traumáticos que produjo la guerra, véase entre otras la siguiente obra: Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit R. y Weigel, Sigrid: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999.

⁴³² Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, op.cit.*, p. 432.

⁴³³ Estrenada el 7 de abril de 1965 en la *Deutsche Oper* de Berlín. El proyecto inicial de Henze encargado por la *Deutsche Oper* de Berlín se trataba de la comedia de Shakespeare *Love’s Labour’s Lost*. Cfr. Albrecht, Monika y Götttsche, Dirk (eds.), *op.cit.*, p. 102. Sin embargo, Henze aceptó la sugerencia de Bachmann, tal como señaló en una entrevista: „Erst allmählich – Monate später- bekam ich aus ihr heraus, daß sie nicht gerade begeistert von der Idee dieser Shakespeare-Bearbeitung war. [...] Doch am nächsten Morgen schlug mir Ingeborg Bachmann einen Originalstoff – nach einer Parabel Wilhelm Hauffs – vor, eben den „Jungen Lord“, und ich akzeptierte das Sujet sofort und mit größter Freude“. Hans Werner Henze citado según Grell, Petra: *Ingeborg Bachmanns Libretti*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995, p. 91.

⁴³⁴ Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, op.cit.*, p. 434.

didáctica según la tradición del Romanticismo temprano, también predomina el género cómico-satírico en el que subyace el ritmo de la danza y de la marcha. Bachmann se sirve del cuento de Hauff para expresar a modo de comparación la estrechez de miras de la pequeña burguesía en una ciudad de provincias alemana⁴³⁵. La adaptación de la obra de Hauff, refleja a modo de sátira social la época de la Restauración, tal como se aprecia en la acotación del primer acto: “Im Jahre 1830. Auf dem kleinen schönen Hauptplatz von Hülldorf-Gotha”⁴³⁶. Además, otra diferencia en relación al cuento es la fragmentación temporal, debido a que en el libreto la historia se desarrolla entre el otoño y el invierno de 1830, mientras que en el cuento de Hauff se extiende a diez años:

Dieser Kleinbürger-Idylle stellt Hauff «den Fremden» gegenüber, der auch nach zehn Jahren in der Stadt für sich lebt, ohne an gesellschaftlichen Ereignissen der Stadt wie Visiten, Besuch des Stammtisches im Wirtshaus und dem Kegelspiel teilzunehmen⁴³⁷.

Bachmann formula una reflexión tragicocómica de la amenaza tanto individual como colectiva que suponen las convenciones sociales en la medida en que este hecho trasciende a su propia realidad social y donde se desenmascara la sumisión por parte de la sociedad de la baja burguesía tal como constata Bartsch: “Vom Affen mühelos nachgeäfft, entlarvt sich dieser Sprachgebrauch als prevertiert”⁴³⁸. Además de una miscelánea de varias formas musicales, el propio lenguaje adquiere con la intermedialidad musical⁴³⁹ el punto álgido, tal como constata Schuller: “Die Sprache selbst erhält in ihrer durchgeführten Rhythmik und Klangfärbung eine hohe

⁴³⁵ A diferencia de Bachmann, Hauff situó el espacio en Grünwiesel, pequeña ciudad cerca de Tübingen, mientras que en el libreto la situación espacial es Hülldorf-Gotha, aunque en el boceto inicial se fijó en Schaumburg-Lippe. Cfr. Albrecht Monika y Göttsche, Dirk (eds.), *op.cit.*, p.102. Sin embargo, Bachmann a modo de guiño literario, sí utiliza Grünwiesel, pero en ningún momento para la situación espacial, sino para nombrar a uno de sus personajes, *Baronin Grünwiesel*.

⁴³⁶ Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, op.cit.*, p. 378.

⁴³⁷ Grell, Petra, *op.cit.*, p. 94.

⁴³⁸ Bartsch, Kurt, *op.cit.*, p. 92.

⁴³⁹ Un exhaustivo estudio sobre la intermedialidad musical entre Henze y Bachmann véase en «Konzepte von Intermedialität bei Henze und Bachmann» en: Bielefeldt, Christian, *op.cit.*, pp. 21-55.

musikalische Qualität, die durch die komische Typisierung der Figuren in Anspielung an das Genre der Typenkomödie eine reichhaltige, bunte Facettierung erfährt⁴⁴⁰. De igual manera, Henze opina que la ópera *Der junge Lord* se nutre de varias influencias musicales, como señala en la siguiente percepción:

Die schlichte, treuherzige Liebe zweier artiger junger Menschen, volksliedhaft, ein wenig nach Lortzing tönend, ein bißchen nach Mozart und Schubert (manche Musikforscher haben fälschlich auch gemeint: Rossini), deutsche Frühromantik, heile Welt, arg- und harmlos, wohinein ein Sturm fegt, der Schnee, der Schmerz, der Wahn, die böse Ahnung, die Verblendung, die Wahrheit, ohne daß die beiden das alles auch nur im geringsten wahrnehmen⁴⁴¹.

Si bien existe una semejanza entre la burguesía de la época Biedermeier y la manipulación política de masas en pleno siglo XX, tal como resalta Schuller: “Der Text spielt dem Laster der Ehrbarkeit einen Schelmenstreich, der keineswegs ohne politisch treffsicheren Witz ist”⁴⁴², se observa, además, la relevancia que supone la llegada del Lord inglés *Barrat* a una pequeña capital de provincias, hecho que provoca una actitud xenófoba por parte de los habitantes ante la incapacidad de aceptar lo ajeno⁴⁴³.

La transgresión de las normas sociales se observa también al principio del segundo acto, en el que los niños se burlan por medio de una canción de uno de los personajes, *Jeremy*, por considerarlo fuera de su condición social y al que increpan en tono racista:

⁴⁴⁰ Schuller, Marianne: „Hörmodelle. Sprache und Hören in den Hörspielen und Libretti“, en Arnold, Heinz Ludwig (eds.): *Ingeborg Bachmann*. München: Text + Kritik, 1984, *op.cit.*, p. 56.

⁴⁴¹ Henze, Hans Werner, *op.cit.*, p. 237.

⁴⁴² Schuller, Marianne, *op.cit.*, p. 56.

⁴⁴³ A diferencia de Hauff, en que el personaje principal es un foráneo solitario, en el libreto de Bachmann es el Lord inglés quien manifiesta y rompe con las normas sociales vigentes. Así se muestra la intención de la autora, como señala la siguiente reflexión:

„Sie hat dadurch die individuelle Konstellation von Gesellschaft und Außenseiter aus der Vorlage zum kulturellen Zusammenprall von Fremdem und Eigenem ausgestaltet, wobei die Überlegung von sozialer, nationaler und kultureller Differenz den komischen Kontrast der Welten plastisch überhöht“. Cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk, *op.cit.*, p. 103.

[...] Hu, der böse Mohr
der so schwarz wie Sünde ist.
Haut den bösen Mohren,
trefft ihn auf die Ohren.
[...]
Wer fürchtet sich
vorm schwarzen Mann,
der uns alle fressen kann?
Nimand. Niemand ⁴⁴⁴.

Además, sí existe a través de la parodia un reflejo de lo que se supone es una transgresión en el comportamiento humano, en el que los habitantes de Hülldorf–Gotha se ven sometidos y así lo expresa la autora en *los apuntes* del preámbulo: “[...] in ihrer honorigen Beschränktheit, Arglosigkeit, ihrem provinziellen Charme und einigen fatalen Zügen auch, die sie für ein diabolisches Experiment geeignet machen”⁴⁴⁵. Sin embargo, la transición de lo cómico a lo grotesco se hace perceptible en la transformación del personaje: “Der verkleiderte und gewaltsam dressierte Affe erscheint dann als groteske Inkarnation des Menschlichen, an der sich die Grausamkeit der Bürger, die die Menschlichkeit fordern, zeigt”⁴⁴⁶. A modo de sátira y en analogía con Hauff, la creación del libreto y su correspondiente composición operística supuso tanto para Bachmann como para Henze un “Experiment”, es decir la confrontación entre la cerrazón de la baja burguesía y la tolerancia del personaje principal, de la misma forma que lo había experimentado Hauff casi un siglo antes⁴⁴⁷. Además, Bachmann se sirve de la parábola para resaltar el comportamiento de los habitantes en una pequeña ciudad de provincias, en la medida en que éstos son incapaces de transgredir sus encorsetadas normas sociales, y esta circunstancia pretende alertar al espectador desde el principio hasta el final de la obra, pero no

⁴⁴⁴ Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, op.cit.*, p. 404.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 436.

⁴⁴⁶ Albrecht, Monika y Götsche, Dirk (eds.), *op.cit.*, p. 103.

⁴⁴⁷ „Meine lieben Grünwieseler! Wenn Ihr dies leset, bin ich nicht mehr in Eurem Städtchen, und Ihr werdet dann längst erfahren haben, wes Standes und Vaterlandes mein lieber Neffe ist. Nehmet den Scherz, den ich mir mit Euch erlaubte, als eine gute Lehre auf, einen

tanto “[...] nicht um ins Historische zu relativieren [...]”⁴⁴⁸, sino que, más bien, la autora parte de su sensibilidad personal para decodificar un espacio temporal que ocupa un lugar relevante dentro de su realidad histórica. Una vez más, Bachmann recalca en esta obra una llamada de atención a los comportamientos “fascistas” que repercuten en la sociedad y en consecuencia sus prejuicios heredados, y que se transmiten de generación en generación.

Se observa en gran parte de la producción literaria bachmanniana, como ya se ha mencionado anteriormente, un constante rechazo al comportamiento fascista que todavía siguió vigente en los años posteriores a la guerra y su consecuente efecto aniquilador sobre la sociedad de la época. Bachmann, al igual que otros escritores de su generación como Paul Celan (1920-1970), Ilse Aichinger y Hans Magnus Enzensberger (1929), entre otros, por una parte adquieren un compromiso antifascista y por otra, escriben sobre los efectos devastadores de la guerra que causan una huella imborrable en el ser humano.

8. FRANKFURTER VORLESUNGEN. “HÄTTEN WIR DAS WORT, HÄTTEN WIR SPRACHE, WIR BRÄUCHTEN DIE WAFFEN NICHT”⁴⁴⁹

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto⁴⁵⁰.
L'Allegria

Giuseppe Ungaretti

Fremden, der für sich leben will, nicht in Eure Gesellschaft zu nötigen“. Hauff citado según Grell, Petra, *op.cit.*, p. 95.

⁴⁴⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, op.cit.*, p. 435.

⁴⁴⁹ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 185.

⁴⁵⁰ Piccioni, Leone: *Giuseppe Ungaretti. Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2009, p. 23.

Una de las formas de poder expresar la realidad social es a través de la ficción y de la reflexión sobre el lenguaje, tal y como hizo Bachmann, quien después de publicar dos volúmenes de poemas, que serán analizados en el próximo capítulo, puso en práctica esta reflexión en las *Frankfurter Vorlesungen*. Estas lecciones fueron impartidas en el semestre de invierno 1959/1960 en la Cátedra de Poética de la Universidad de Frankfurt y están compuestas por cinco magistrales conferencias tituladas: *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*. Las conferencias fueron un hito importante en la creación poética de Bachmann, tal y como señala Golisch:

Die Poetikvorlesungen zeitigen in diesem Sinne eine reflektorische Zäsur zwischen der Lyrik und der Prosa und bilden zugleich selbst eine neue Textsorte, in der das diskursive und das poetische Sprechen in ein neues, besonderes Verhältnis zueinander treten⁴⁵¹.

Si bien las *Frankfurter Vorlesungen*⁴⁵² muestran el desarrollo en la estética literaria de la escritora en relación a la creación literaria y a la evolución del lenguaje, es necesario mencionar que los dos volúmenes de poemas, tanto *Die gestundete Zeit* (1953), como *Anrufung des Großen Bären* (1956), ya habían sido elogiados por la crítica y además fue considerada como una de las voces emergentes de la poesía en lengua alemana. Según Golisch: “Gegen Ende der fünfziger Jahre erscheint Bachmann gemeinsam

⁴⁵¹ Golisch, Stefanie, *op.cit.*, p. 61.

⁴⁵² Sobre las características tanto poéticas como formales de las *Frankfurter Vorlesungen* véase el artículo de Von der Lühe, Irmela: «Ich ohne Gewähr': Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen zur Poetik», en: Koschel Christine y Von Weidenbaum, Inge (eds.): *Kein Objektives Urteil – Nur ein Lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München: Piper, 1989, pp. 569-599. Además, Von der Lühe insiste en la importancia de considerar las conferencias como parte de la obra literaria bachmanniana: „In diesem Sinne werden die *Frankfurter Vorlesungen* weniger als poetische Theorie, als Ingeborg Bachmann 'Philosophie der Kunst' verstanden, sondern als ein Stück Literatur der Autorin; denn die Sprache Ingeborg Bachmanns folgt nicht den Klischees, die an der Unterscheidung zwischen Wissenschafts- und Kunstsprache haften; der Gestus der Vorsicht und der Unerbittlichkeit, der häufig die Sprache ihrer Lyrik aber auch ihrer Romane bestimmt, prägt auch diese Vorlesungen, ihre Reden, Essays und Kritiken, all das also, was üblicherweise als 'Theorie' bezeichnet wird“, *Ibid.*, pp. 574-575.

mit Paul Celan als wichtigste Nachwuchslyrikerin deutscher Sprache, als vielversprechendes Talent”⁴⁵³.

En la primera conferencia *Fragen und Scheinfragen*, Bachmann toma una postura radical en torno al lenguaje y además justifica la existencia del escritor, que debe expresar a través de la palabra las controversias que se dan entre el lenguaje y la existencia misma:

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat. Wo nur mit ihr hantiert wird, damit sie sich neuartig anfühlt, rächt sie sich bald und entlarvt die Absicht. Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt⁴⁵⁴.

Además, la problemática del lenguaje⁴⁵⁵ es uno de los temas que abarca el conjunto de la obra de Bachmann en la medida en que la autora parte de la concepción del lenguaje de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) “Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”⁴⁵⁶ para realizar una confrontación directa con el lenguaje. Mientras que, por un lado, en el *Tractatus logico-philosophicus* el filósofo distingue entre el análisis lógico del lenguaje y la identidad del Yo, en la medida en que éste es inherente a problemas de la lengua, por otro, Bachmann concibe la identificación del Yo como un “Problemkonstante” en relación a la lengua, tal y como se observa

⁴⁵³ Golisch, Stefanie, *op.cit.*, p. 60.

⁴⁵⁴ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p.192.

⁴⁵⁵ Acerca de esta temática se expresa Barbara Agnese al respecto: „Es ist also notwendig, sich bei einigen bedeutenden Interpretationsproblemen aufzuhalten, die in drei große Abschnitte gegliedert werden können: das Verhältnis der Literatur zur Philosophie, das unter der *Sprachproblematik* und dem Verhältnis zum Denken Wittgensteins subsumierbar ist; die Implikation von Literatur und Selbsterforschung und daher Bachmanns grundlegende Haltung zum autobiographischen Charakter des modernen Schreibens; die Verbindung der Literatur mit der moralischen Reflexion in ihrem Werk, wodurch ein anderes Verhältnis der literarischen Wahrheit zur Wirklichkeit bezeichnet wird“, Agnese, Barbara: *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmans*. Wien: Passagen, 1996, p. 31.

⁴⁵⁶ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, p. 64.

en la reflexión de Bartsch: “Für die Dichterin ist die Identitätsfrage hingegen ein auf die Entfremdung des Ichs von der Welt und von der Sprache rückführbares Lebensproblem”⁴⁵⁷.

La problemática del lenguaje, además de ser el hilo conductor de las conferencias, también es palpable en dos de los ensayos en los que se observa la confrontación de Bachmann en torno a los supuestos filosóficos de Wittgenstein, los mismos que la escritora había estudiado de forma intensa en los años cincuenta.

En el primer ensayo, *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*, publicado en 1953, Bachmann reflexiona en torno a la concepción del lenguaje según las premisas del filósofo: “Diesseits der «Grenzen» stehen wir, denken wir, sprechen wir. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes entsteht, weil wir selbst, als metaphysisches Subjekt, nicht mehr Teil der Welt, sondern «Grenze» sind”⁴⁵⁸.

Para Bachmann es necesario transgredir los límites del lenguaje y así conseguir con ello lo que el filósofo denominó “lo decible” mientras que lo “indecible” permanece circunscrito a la filosofía. Como reflexión teórica, Bartsch incluye dos aspectos relacionados con el lenguaje: el primero trata del aspecto “lógico-filosófico”, que tiene como función limitarse a los hechos; el segundo trata del aspecto “ético”, por el que el lenguaje es un instrumento que a la vez puede enfocar o distorsionar [verstellt oder verzerrt] la realidad⁴⁵⁹. Por ello, según la autora, y tal como lo argumentó en la conferencia *Literatur als Utopie*, el lenguaje literario debe reconvertir lo que ella denomina “schlechte Sprache”, refiriéndose a todo aquel lenguaje que atenta contra la humanidad, mientras que el “schöne Sprache” debe canalizarse hacia un lenguaje utópico, tal y como argumenta en la última de las conferencias:

Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache– denn das Leben hat nur eine schlechte

⁴⁵⁷ Bartsch, Kurt, *op.cit.*, p. 33.

⁴⁵⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, pp. 20-21.

⁴⁵⁹ Bartsch, Kurt, *op.cit.*, p. 32.

Sprache– und die ihm darum ein Utopia der Sprache gegenüberstellt, diese Literatur also, wie eng sie sich auch an die Zeit und ihre schlechte Sprache halten mag, ist zu rühmen wegen ihres verzweiflungsvollen Unterwegsseins zu dieser Sprache und nur darum ein Ruhm und eine Hoffnung der Menschen ⁴⁶⁰.

En el segundo ensayo radiofónico⁴⁶¹, *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins*, Bachmann reflexiona sobre el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, retomando la célebre cita del filósofo: “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen”⁴⁶². Esta cita, según la autora, es una reflexión sobre los límites del lenguaje basados en los supuestos filosóficos de Wittgenstein. El filósofo postula sobre la existencia de dos “silencios” bien diferenciados, tal y como apunta en su tesis:

Denn worüber sollte sonst zu schweigen sein, wenn nicht über das Entgrenzende – über den verborgenen Gott, über Ethisches und Ästhetisches als mystische Erfahrungen des Herzens, die sich im Unsagbaren vollziehen? [...] Schweigen über etwas heißt ja nicht nur einfach schweigen. Das negative Schweigen wäre Agnostizismus – das positive Schweigen ist Mystik⁴⁶³.

Bachmann se sirve de las premisas del filósofo para que con el lenguaje poético pueda romper a través de éste el silencio, así es como lo expresa von Jagow: “In diesem Sinn verändert sie in der Literatur die “Grenzen der Welt” [...] und bricht das Schweigen durch poetische Sprache”⁴⁶⁴. De este modo la escritora transgrede no solamente los límites

⁴⁶⁰ Bachmann, Ingeborg, *Werke 4*, *op.cit.*, p. 268.

⁴⁶¹ Emitido por primera vez el 16 de septiembre de 1954 en la „Bayerische Rundfunk“. Cfr. Jagow, Bettina von: *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln: Böhlau, 2003, p. 221.

⁴⁶² Wittgenstein, Ludwig, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁶³ Ludwig Wittgenstein citado según Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, *op.cit.*, p. 97.

⁴⁶⁴ Von Jagow, Bettina, *op.cit.*, p. 222.

del lenguaje⁴⁶⁵ según Wittgenstein, sino que además su escritura se acerca a la segunda acepción del filósofo, en la medida en que por medio del “positives Schweigen” accede a “lo místico”, que a su vez trasciende a lo que la autora ha denominado lenguaje utópico, siendo la búsqueda de la utopía una constante en su obra.

Sin embargo, es necesario recordar que casi todas las obras del siglo XX, tanto si se tratan de Franz Kafka, James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust como de Robert Musil, están directamente influidas por filósofos como Kierkegaard, Bergson, Mach y Nietzsche o bien por corrientes filosóficas como el neotomismo, o el círculo de Bloomsbury⁴⁶⁶, tal y como argumenta Bachmann:

Für eine ganze Generation war es Nietzsche, von dem ein Funke übersprang auf André Gide, auf Thomas Mann, Gottfried Benn und viele andere. Für Brecht war es Marx, für Kafka Kierkegaard; Joyce entzündete sich an Vicos Geschichtsphilosophie, und es gab die unzähligen Anstöße durch Freud, und in jüngster Zeit beeinflusste Heidegger.

Wie es neue Zündungen geben könnte? Es ist schwer zu sagen. Die Spezialisten, die Experten mehren sich. Die Denker bleiben aus. Vielleicht wird Wittgenstein noch eine Wirkung tun, vielleicht Ernst Bloch. Reine Vermutungen⁴⁶⁷.

Agnese incide en la importancia en que los estudios teóricos son claves para la interpretación de la obra literaria bachmanniana, esto no significa que toda la obra deba ser analizada solamente desde un punto de vista teórico, pero la crítica realizada por Agnese sostiene que: “Die Theorie-Darlegung bedeutet eine *Conditio sine qua non*, eine notwendige doch nicht ausreichende Bedingung”⁴⁶⁸. Además, Weigel en un ensayo acerca de la

⁴⁶⁵ „Das Konzept der 'Grenze' hat sich damit im Verlauf von Bachmanns Wittgenstein-Lektüre radikal gewandelt“, Cfr. Weigel, Sigrid, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, *op.cit.*, p. 97.

⁴⁶⁶ Cfr. Agnese, Barbara, *op.cit.*, p. 28. Además, Agnese aporta en esta obra un estudio pormenorizado sobre el legado filosófico en la obra de Ingeborg Bachmann.

⁴⁶⁷ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*, *op.cit.*, p.196.

⁴⁶⁸ Agnese, Barbara, *op.cit.*, p. 29.

evolución literaria de Bachmann, corrobora que existe una relación entre el proceso de escritura bachmanniano y determinados supuestos teóricos: “Die theoretischen Bezüge, [...] könnten als Impulse bei ihrer Wiederkehr aus dem Schweigen gewirkt haben, ihre Untersuchungen heute geeignet sein, die Veränderungen in Bachmanns Schreibweise genauer zu begreifen”⁴⁶⁹.

En este sentido, la autora Christa Wolf en su ensayo *Lesen und Schreiben* (1968) reflexiona solamente sobre su concepción estética de forma sistemática, y reivindica la necesidad de construir una nueva prosa que encaje con la nueva realidad social:

Das heißt, die Prosa kann sich nur mit gedanklichen Strömungen und gesellschaftlichen Bewegungen verbinden, die der Menschheit eine Zukunft geben, die frei sind von den Jahrhundertealten und den brandneuen Zauberformeln der Manipulierung und selbst das Experiment nicht scheuen⁴⁷⁰.

Además, es crítica frente al escritor, de quien dice que no puede ni debe abstraerse del entorno geográfico en el que habita, ni tampoco debe concebir la escritura fuera de la historia:

Niemand, am wenigsten der Schriftsteller, kann Freiheit suchen jenseits der Koordinaten von Raum und Zeit, jenseits der Geschichte und ohne sie. Der geographische Ort, an dem ein Autor lebt und der zugleich ein geschichtlicher Ort ist, bindet ihn⁴⁷¹.

Estas afirmaciones de Christa Wolf sobre teoría literaria enlazan directamente con el concepto de espacio urbano, objeto fundamental en mi investigación. Por ello, considero relevante resaltar aquí dicha información sobre la imposibilidad de no tener en cuenta las coordenadas espacio-temporales por parte de un autor literario.

⁴⁶⁹ Weigel, Sigrid: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise“ en Arnold, Heinz Ludwig (ed.): *Ingeborg Bachmann*. München: *Text + Kritik*, 1984, *op.cit.*, pp. 58-92, aquí p. 59.

⁴⁷⁰ Wolf, Christa: *Fortgesetzter Versuch. Aufsätze Gespräche Essays*. Leipzig: Reclam, 1980, p. 30.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

En un artículo sobre Bachmann, *Die zumutbare Wahrheit*, Wolf plantea las características sobre los fundamentos de la prosa de Bachmann, basándose en la propia experiencia de la autora y distinguiendo en varios niveles⁴⁷² los motivos que definen a la autora como una de las representantes más importantes de su tiempo, no sólo por el hecho de denunciar en clave poética la experiencia traumática de la guerra y los horrores del nazismo, sino que, además, constantemente busca con su escritura un lenguaje utópico, el mismo que define su creación poética. Wolf ha definido su prosa de la siguiente manera:

Man soll, im Begriff, diese Prosa zu lesen, nicht mit Geschichten rechnen, mit der Beschreibung von Handlungen. Informationen über Ereignisse sind nicht zu erwarten, Gestalten im landläufigen Sinn sowenig wie harthörige Behauptungen. Eine Stimme wird man hören: kühn und klagend. Eine Stimme, wahrheitsgemäß, das heißt: nach eigener Erfahrung sich äußernd, über Gewisses und Ungewisses. Und wahrheitsgemäß schweigend, wenn die Stimme versagt⁴⁷³.

Sobre esta reflexión teórica, Wolf plantea la posibilidad de encontrar a través del lenguaje una nueva forma de expresión, que, según la crítica literaria, se centra en la interpretación del “Sprachskepsis” o bien “Sprachutopie”, conceptos ambos que forman parte de la dicotomía que prefigura la obra lírica de Ingeborg Bachmann.

El escepticismo en relación con el lenguaje, fundamentalmente en lo que se refiere al lenguaje poético, se hace perceptible en la segunda de las conferencias, *Über Gedichte*, en la que la autora, pone de relieve la dificultad que conlleva la traducción de la poesía:

Besorgter macht mich die Frage, ob die Beschränkung auf die Nennung deutscher Gedichte für die letzte Zeit nur ein Mangel ist. Ich glaube es nicht, nicht in diesem Fall, denn sie erheben ja zuerst den Anspruch,

⁴⁷² „Kühnheit, Klage, Tapferkeit y Repräsentanz“, son las particularidades que según Christa Wolf definen la prosa de Ingeborg Bachmann. *Ibid.*, 245-246.

⁴⁷³ Wolf, Christa: «Die zumutbare Wahrheit» en: Wolf, Christa: *Fortgesetzter Versuch. Aufsätze Gespräche Essays*, *op.cit.*, pp. 245-257, aquí p. 245.

hier und von [uns] wahrgenommen zu werden, ihre Fremdworte, ihr Fremdkörper, wollen zuerst einmal von der eigenen Sprache angenommen werden⁴⁷⁴.

Con las reflexiones de Christa Wolf sobre la importancia del espacio y del tiempo en las obras literarias, mi investigación se encamina hacia el foco de atención fundamental. En el siguiente capítulo abordo, pues, las topografías concretas, la naturaleza como elemento fundamental en la lírica bachmanniana así como la ciudad, tema fundamental de este estudio.

9. TOPOGRAFÍAS

La foresta del viandante moderno
è la città, con i suoi deserti e le sue
oasi, il suo coro e la sua solitudine,
i suoi grattacieli o le sue osterie di periferia,
le sue strade rettilinee in fuga verso
l'infinito⁴⁷⁵.

L'infinito viaggiare

Claudio Magris

9.1. Naturaleza versus ciudad. *Die gestundete Zeit – Anrufung des Großen Bären*

Viena se encuentra como espacio topográfico en gran parte de la obra narrativa de Bachmann, empezando por *Das dreißigste Jahr*, siguiendo con *Simultan* y también en el ciclo inacabado del *Todesartenprojekt*. En el conjunto de sus obras, la ciudad se presenta como “Gedächtnisschauplatz”, donde el pasado se mezcla con el presente. Sin embargo, es en su obra lírica temprana, donde el motivo de la naturaleza y los “espacios anímicos” protagonizan sus dos ciclos de poemas: *Die gestundete Zeit* (1952) y *Anrufung des Großen Bären* (1956). Weigel, en un estudio, reflexiona sobre la importancia de los espacios en la obra lírica de la autora, los cuales no

⁴⁷⁴ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 201.

solamente formaron parte de su recorrido vital sino que además se circunscriben a su poética y estructuran su entramado literario:

Das kann sich auf konkrete Landschaften, Gebäude, Räume und geographische Orte beziehen ebenso wie auf mythische und literarische Schauplätze. [...] Orte spielen nicht nur in der Geschichte der Schriftstellerin Bachmann eine wichtige Rolle, Orte strukturieren auch ihre Poetologie und Schreibweise⁴⁷⁶.

En realidad, esta reflexión se observa en el conjunto de la obra de Bachmann, en concreto en el segundo poema, *Abschied von England*, que forma parte del primer ciclo poético, *Die gestundete Zeit*⁴⁷⁷, donde el Yo poético expresa la confrontación entre la experiencia histórica y la superación con el pasado, temas recurrentes en ambas obras líricas. Además, en el citado poema se percibe una cierta relación con la estancia de Bachmann en Inglaterra en 1950⁴⁷⁸.

Según recientes investigaciones y desde un punto de vista estético, es necesario mencionar la percepción sensorial que se observa en el poema, tal y como postula Arno Rußegger: “In *Abschied von England* gibt es unter den verschiedenen Arten der sinnlichen Wahrnehmung eine bemerkenswerte Konzentration auf das Sehen”⁴⁷⁹. En el citado poema, no solo se expresa la experiencia vivida por la autora según la observación de Beicken: “Der

⁴⁷⁵ Magris, Claudio: *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori, 2006, p. XVII.

⁴⁷⁶ Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, op.cit., p. 352.

⁴⁷⁷ „Der Titel des Bandes erfüllt die Funktion der Einstimmung auf einen bestimmten Ton. Es wird der Eindrck nervöser Rastlosigkeit und bedrückenden Zeit- und Termindrucks erweckt. „Zeit“ präsentiert sich hier nicht als kosmische Zeit, langsame Zeit, sondern als bedrohlich erfahrene Zeit, die schnell zu gehen scheint und einem Ende zuläuft. Drossel-Brown, Cordula: *Zeit und Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Lyrik der Fünfziger Jahre. Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Christine Lavant*. New York: Peter Lang, 1995, p. 95.

⁴⁷⁸ Después de una breve estancia con Paul Celan en París, Bachmann se dirige a Londres, donde permanecerá en casa de Ilse Aichinger y tendrán lugar encuentros con los emigrantes austriacos de los que cabe destacar el cabaretista Rudolf Spitz y la escritora Hilde Spiel. Cfr. Hapkemeyer, Andreas, *Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben*, op.cit., p. 41.

⁴⁷⁹ Rußegger, Arno: «Das Unbesagte. Zu Ingeborg Bachmanns *Abschied von England*» en: Kucher, Primus-Heinz y Reitani, Luigi (eds.): «In die Mulde meiner Stummheit leg ein

Englandbesuch erweist sich wie eine Vergewisserung des Schmerzens angesichts der Folgen des Kriegsgeschehens, dem nicht nur die Britischen Inseln, sondern auch das Land der Seele der Dichterin erlegen ist⁷⁴⁸⁰, sino que, además, el espacio se configura en torno a la proyección del yo poético por medio de la percepción de los sentidos, como se observa en la segunda y cuarta estrofa:

Ich habe deinen Boden kaum betreten,
Schweigsames Land, kaum ein Stein berührt,
ich war von deinem Himmel hoch gehoben,
so in Wolken, Dunst und in noch Ferneres gestellt,
daß ich dich schon verließ,
als ich vor Anker ging.

Du hast meine Augen geschlossen
mit Meerhauch und Eichenblatt,
von meinem Tränen begossen,
hielst du die Gräser satt;
aus meinem Träumen gelöst,
wagten sich Sonnen heran,
doch alles war wieder fort,
wenn dein Tag begann.
Alles blieb ungesagt.

Durch die Straßen flatterten die großen grauen Vögel
Und wiesen mich aus.
War ich je hier?

Ich wollte nicht gesehen werden.

Meine Augen sind offen.
Meerhauch und Eichenblatt?
Unter den Schlangen des Meers

Wort...», *Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmann*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2000, pp. 73-87, aquí p. 78.

seh ich, an deiner Statt,
Das Land meiner Seele erliegen.

Ich habe seinen Boden nie betreten⁴⁸¹.

En realidad, tanto este poema como el siguiente del ciclo *Fall ab, Herz*, el espacio poético se centra fundamentalmente en la dicotomía que une la experiencia histórica reciente con el lamento del yo poético: “Fall ab, Herz, vom Baum der Zeit”⁴⁸². Ambos poemas se encuentran dominados por el intento de superación de la realidad histórica, que en mayor medida afecta a toda la lírica de los años cincuenta. En este sentido, y por contraste con el título de la obra lírica, se observa que la finalidad del poema remite al tiempo histórico, tal y como se deduce de la siguiente reflexión de Drossel-Brown: “Zeit wird hier in diesem Gedicht einmal als geschichtliche Zeit, d.h. kosmische, die zu Ende geht, aufgefaßt”⁴⁸³. Por otro lado, el eje temático del poema está constituido por medio de la metáfora “Baum der Zeit”, que remite inexorablemente al paso del tiempo y que se entremezcla con la imagen visual del cambio cíclico de las estaciones: “[...] fällt, ihr Blätter, aus den erkalteten Ästen, / die einst die Sonne umarmt”, en donde subyace el sentimiento de tristeza: “[...] fällt, wie Tränen fallen aus dem geweiteten Aug!”. Esta primera estrofa del poema, en la que se debe tener en cuenta el malestar que crea el paso del tiempo y el sentimiento de lamento, enlaza con el tú poético de la quinta estrofa que además de finalizar el poema constituye el eje de conexión con el “latir del corazón” como metáfora de vida en contraposición con la imagen “del péndulo de un reloj”, que metafóricamente advierte de que la vida va unida intrínsecamente a la muerte⁴⁸⁴:

Und was bezeugt schon dein Herz?
Zwischen gestern und morgen schwingt es,

⁴⁸⁰ Beicken, Peter, *op.cit.*, p. 82.

⁴⁸¹ Bachmann, Ingeborg: *Die gestundete Zeit*, München: Piper, 2002, p. 11.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸³ Drossel-Brown, Cordula, *op.cit.*, p. 105.

⁴⁸⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 105.

lautlos und fremd,
und was es schlägt,
ist schon sein Fall aus der Zeit⁴⁸⁵.

En el poema que da título al ciclo *Die gestundete Zeit*⁴⁸⁶ el yo poético se transforma en tú poético⁴⁸⁷, a diferencia de *Abschied von England*. La autora evoca al tiempo histórico, que deja entrever entre metáforas, y ello le provoca angustia vital. “Es kommen härterer Tage”, verso que no sólo marca el comienzo sino que, además, concluye el final del poema y anticipa asimismo al “tiempo de la memoria”. Para Bachmann, la imagen de la guerra, del olvido, de la soledad, así como la carencia de ilusiones, son los motivos⁴⁸⁸ que determinan el poema y todavía siguen vigentes en el transcurso de la historia. Si bien el título del poema gira en torno a dos interpretaciones diversas⁴⁸⁹, el tiempo referido es el tiempo de la “Zeitabrechnung” que según la interpretación de Dorowin se basa en las reflexiones filosóficas de *Sein und Zeit* de Heidegger:

Es geht um die *condition humaine*, auch, ja gerade nach
Auschwitz, es geht um die Möglichkeit und Bedrohung
menschlicher Existenz. 'Existentialistisch' im Sinne Heideggers ist

⁴⁸⁵ Bachmann, Ingeborg: *Die gestundete Zeit*, op. cit., p. 12.

⁴⁸⁶ „Das Titelgedicht *Die gestundete Zeit* fügt der zeitgeschichtlichen Thematik einen Dringlichkeitsappell hinzu, der als Warnung von der zunehmenden Bedrohung und Gefährdung, der sich der einzelne, der sich die Liebenden gegenüber ausgesetzt sehen, zu verstehen ist“. Cfr. Beicken, Peter, op.cit., p. 84.

⁴⁸⁷ En cuanto a la complejidad de los temas en la obra poética de Ingeborg Bachmann y fundamentalmente la búsqueda del tú poético a través del canto y de la poesía, léase: Miglio, Camilla: „Ingeborg, Maria, Gaspara. Stimmen eines „bitteren“ Stilnovo“ en Lacarti, Arturo y Schiffermüller, Isolde (eds.): *Ingeborg Bachmanns. Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.

⁴⁸⁸ Cfr. Bartsch, Kurt, op.cit., p. 52.

⁴⁸⁹ „Schon der Titel ist mehrdeutig. Die Gestundetheit von Zeit verweist auf das Motiv der *vanitas mundi* und zugleich auf eine Banalität der Zeit der Zeiterfahrung. Zeit ist uns nur vorübergehend gegeben, der Verlust der Zeit wir für den einzelnen für eine bestimmte, jeweils unterschiedlich bemessene Spanne aufgeschoben. Das ist der eine Aspekt des Ausdrucks. Der andere lautet schicht: Zeit wird in Sekunden, Minuten, Stunden gemessen und erfahren. Der Zusammenklang des Vergänglichkeitsmotivs und der Alltagsbanalität lassen den Ausdruck »Gestundete Zeit« aus jeder Eindeutigkeit herausfallen“, Schärf, Christian: «Vom Gebrauch der 'schönen' Sprache». Ingeborg Bachmann: *Die gestundete Zeit*, en: Mayer, Mathias (ed.), *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, op. cit., pp. 28-42, aquí p. 32. También léase al respecto el artículo de Leonarda Trapassi: “Gestundete Zeit –

freilich Existenz nicht zu fassen, scheint uns das Gedicht auf subtile, doch deutliche Weise zu verstehen zu geben⁴⁹⁰.

Poco antes de la estancia en Inglaterra, Bachmann pasa un breve período en París, donde tendrá lugar su reencuentro con Paul Celan. Además surgirán dos poemas relacionados con la ciudad. Si bien París significará para la autora un espacio de encuentros y desencuentros, en el poema del mismo ciclo, *Paris*, la escritora recrea la amenaza de la existencia perdida, donde los espacios reales se entrecruzan con los espacios de la memoria. Es necesario mencionar aquí no sólo la amistad que une a Bachmann y Celan⁴⁹¹, sino que también se producen interferencias literarias entre ambos autores como observa Höller: “Persönliche Erfahrung und historische Einsicht durchdringen einander”⁴⁹², y esto no solo debido a la afinidad intelectual que les une, sino que, además, varios de los poemas de Celan están dedicados a Bachmann, al igual que en la obra *Malina* se percibe la presencia de Celan: “Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluß ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben”⁴⁹³.

El segundo poema dedicado a París, *Hôtel de la Paix*, surge a raíz de una visita a París después de su estancia en Estados Unidos con motivo de un intercambio cultural durante el verano de 1955 en la Harvard University en Massachussets:

Die Rosenlast stürzt lautlos von denWänden,
und durch den Teppich scheinen Grund Boden.

Sentimiento del tempo. Notas sobre tiempo y poesía en la poética de I. Bachmman y de G. Ungaretti” en *Philologia Hispalensis*. Volumen: 15 (2), 2001, pp. 115-126.

⁴⁹⁰ Dorowin, Hermann: «Die schwarzen Bilder der Ingeborg Bachmann. Ein Deutungsvorschlag zu Die gestundete Zeit» en: Kucher, Primus-Heinz y Reitani, Luigi (eds.), *op.cit.*, p.100.

⁴⁹¹ Ingeborg Bachmann y Paul Celan compartieron juntos un breve espacio de tiempo en París y como resultado ella escribiría a su mecenas Hans Weigel la siguiente constatación: „[...] aus unbekanntem, dämonischen Gründen [...] die Luft zum Atmen wegnehmen“. Ingeborg Bachmann citada según Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1999, p. 65.

⁴⁹² Höller, Hans, *ibid.*, p. 59.

Das Lichtherz bricht der Lampe.
Dunkel. Schritte.
Der Riegel hat sich von den Tod geschoben⁴⁹⁴.

En consonancia al poema *Paris*: “doch wo wir sind, ist Licht”⁴⁹⁵, se observa la recurrencia del término “Licht” que sobresale no sólo como hilo conductor del poema, lo que según Beicken supone: “die Möglichkeits des Glücks”⁴⁹⁶, sino que además, sirve para desmitificar el pasado reciente, en contraste con “Dunkel”, término que alude a la experiencia personal de la autora. El cuarto verso de la primera estrofa de *Paris* evoca también la confrontación con la realidad histórica, al igual que el primer y segundo verso de la tercera estrofa, donde se repite el mismo motivo: “Kalt ist das Licht, / noch kälter der Stein vor dem Tor”⁴⁹⁷. En cambio, en el poema *Hôtel de la Paix*, el mismo motivo, como se ha podido observar, adquiere un sentido diverso, la luz se opone a la oscuridad.

En conclusión, se podría afirmar que el espacio parisino deja de ser una topografía urbana para convertirse en una topografía sentimental que se analizará en el conjunto de poemas cuyo espacio temporal se ubica en Italia, lugar de “peregrinación” de Bachmann.

En el último de los poemas del ciclo *Grosse Landschaft bei Wien*⁴⁹⁸, se advierte la impronta del paisaje. En opinión de Javier Maderuelo: “[...] el paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura”⁴⁹⁹. A esta constatación le sigue el análisis realizado por Hubert Lengauer que percibe el poema como: “[...] eine späte, wahrscheinlich letzte pathetische Lektüre und Beschreibung der Stadt-Landschaft”⁵⁰⁰. La ciudad se insinúa amenazada por el espacio de

⁴⁹³ Bachmann, Ingeborg, *Werke 3*, *op.cit.*, p.195. Paul Celan decidió quitarse la vida tirándose al Sena en 1970, un año después, se publicó en la editorial Suhrkamp la primera edición de la obra *Malina* (1971).

⁴⁹⁴ Bachmann, Ingeborg: *Liebe: Dunkler Erdteil. Gedichte aus den Jahren 1942-1967*. Piper: München, 1997, p. 39.

⁴⁹⁵ Bachmann, Ingeborg: *Die gestundete Zeit*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹⁶ Beicken, Peter, *op.cit.*, p. 83.

⁴⁹⁷ Bachmann, Ingeborg: *Die gestundete Zeit*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, pp.43-45.

⁴⁹⁹ Maderuelo, Javier: *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005, p. 17.

⁵⁰⁰ Lengauer, Hubert: «Stadt-Vedute und Ich-Geschichte. Ingeborg Bachmanns *Große Landschaft bei Wien*» en: Kucher, Primus-Heinz y Reitani, Luigi (eds.), *op.cit.*, pp 121-135,

la memoria y contrario al paisaje natural, que con una mirada melancólica rastrea las huellas de una civilización perdida, como se observa en la sexta y séptima estrofa del poema:

Rhythmischer Aufgang von Saaten, reifer Kulturen
Ernten vorm Untergang, sind sie verbrieft, so weiß ichs
dem Wind noch zu sagen. Hinter der Böschung
trübt weicheres Wasser das Aug, und es will
mich noch anfallen trunkenes Limesgefühl;
Unter den Pappeln am Römerstein grab ich
nach dem Schauplatz vielvölkrieger Trauer,
nach dem Lächeln Ja und dem Lächeln Nein.

Alles Leben ist abgewandert in Baukästen,
Neue Not mildert man sanitär, in den Alleen
blüht die Kastanie duftlos, Kerzenrauch
kostet die Luft nicht wieder, über der Brüstung
im Park weht so einsam das Haar, im Wasser
sinken die Bälle, vorbei an der Kinderhand
bis auf den Grund, und es begegnet
das tote Auge dem blauen, das es einst war⁵⁰¹.

El paisaje natural se confunde con el paisaje urbano y por medio de asociaciones culturales remite al pasado de la civilización danubiana, así como al pasado más reciente de la cultura austriaca⁵⁰². Además, el tercer verso gira en torno al espacio de la memoria e insiste en el recuerdo pasado y se observa, incluso, una analogía entre Bachmann y Celan: “Das tote

aquí p. 123. Bachmann obtuvo el premio del Grupo 47 en las jornadas de Mainz de 1953, no sólo por el poema *Große Landschaft bei Wien*, sino también por los poemas, *Die große Fracht*, *Holz und Späne* y *Nachtflug*. Cfr. *Ibid.*, p. 124.

⁵⁰¹ Bachmann, Ingeborg: *Die gestundete Zeit*, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁵⁰² Se hace referencia en el poema a una relación intertextual con las *Terzinen* de Hugo von Hofmannsthal, el *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein y la *taghelle Mystik* de Robert Musil. Cfr. Albrecht, Monika y Göttische Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, *op.cit.*, p. 64.

Ringelspiel, kling. /Wir/ drehten uns weiter”⁵⁰³ al evocar uno de los espacios simbólicos más característicos de Viena, el *Riesenrad*⁵⁰⁴ de el *Wiener Prater*:

Was liegt daran? Wir spielen die Tänze nicht mehr.
Nach langer Pause: Dissonanzen gelichtet, wenig cantabile.
(Und ihren Atem spür ich nicht mehr auf den Wangen!)
Still stehn die Räder. Durch Staub und Wolkenspreu
schleift den Mantel, der unsre Liebe deckte, das Riesenrad⁵⁰⁵.

La naturaleza cobra una nueva dimensión en el segundo ciclo de poemas, *Anrufung des großen Bären*⁵⁰⁶, escrito durante la estancia de la autora en Italia. Como se observa en gran parte de su lírica, el espacio poético se acerca al paisaje mediterráneo. Así lo ha constatado María Teresa Mandalari:

In den Gedichten dieses Bandes fanden die großen und leidenschaftlichen Erfahrungen ihres ersten Italienaufenthalts in Rom, Neapel und auf einigen Inseln ihren Niederschlag – tiefgreifende, freudvolle wie schmerzliche Erlebnisse, Visionen von Menschen und von der Natur, die Bachmanns Gefühls- und Erfahrungshorizont erweitert und sich tief in ihrem Bewußtsein verankert haben⁵⁰⁷.

Sin embargo, en el segundo poema del ciclo: *Von einem Land, einem Fluss und den Seen*⁵⁰⁸, deja de lado el espacio meridional y evoca el espacio

⁵⁰³ Paul Celan citado según Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie, op.cit.*, p. 61.

⁵⁰⁴ Al respecto léase: Sinhuber, Bartel F.: *Unterm Riesenrad. Geschichten aus dem alten Prater*. Wien, München: Amalthea, 2000.

⁵⁰⁵ Bachmann, Ingeborg: *Die gestundete Zeit, op. cit.*, p. 43.

⁵⁰⁶ „publicado en 1956 por la editorial Piper bajo el título *Invocación a la Osa Mayor (Anrufung des großen Bären)*. Esta colección se divide en cuatro partes: la primera contiene tres poemas más los diez que componen el ciclo „De un país, de un río y de los lagos“ („von einem Land, einem Fluß un den Seen“); la segunda parte está compuesta por trece poemas y la tercera por doce poemas más los cinco que componen el ciclo „Cantos de una isla“ („Lieder von einer Insel“): la cuarta y última parte corresponde al ciclo „Cantos durante la huida“ („Lieder auf der Flucht“). Cfr. Blanco, Margarita: *Ingeborg Bachmann*. Madrid: Orto, 2006, p. 22.

⁵⁰⁷ Mandalari, Maria Teresa: «Ein Dialog mit der Macht. Ingeborg Bachmanns *Anrufung des Großen Bären*» en: Kucher, Primus-Heinz y Reitani, Luigi (eds.), *op.cit.*, pp. 164-171, aquí p. 165.

⁵⁰⁸ Bachmann, Ingeborg: *Anrufung des Großen Bären*. München: Piper, 2001, pp. 11-21.

de su infancia, tal y como describe en *Biographisches*: “Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat – einen deutschen und einen slowenischen”⁵⁰⁹. De igual modo, en la primera estrofa del poema se aproxima también a los espacios de su infancia:

Von einem, de das Fürchten lernen wollte
und fortging aus dem Land, von Fluß und Seen,
zähl ich die Spuren und des Atem Wolken,
denn, so Gott will, wird sie der Wind verwehn!⁵¹⁰.

El extenso poema, además de ser considerado por la crítica como un “Modernes Märchen”⁵¹¹ está subdividido en diez estrofas y compuesto por sesenta y nueve versos, que a su vez se extienden desde los motivos propios del cuento, pasando por motivos bíblicos hasta llegar a imágenes mitológicas⁵¹². Tanto Beicken, como Bartsch y Höller coinciden en que existe en el poema una estrecha analogía entre las imágenes del paisaje y los recuerdos de la infancia de la autora: “Das lyrische Ich setzt sich auch stärker mit seiner lebensgeschichtlichen Herkunft, Entwicklung und Zukunftsperspektive auseinander”⁵¹³. La imagen de los paisajes de la infancia recorre gran parte de la obra bachmanniana, y se observa, asimismo, en su posterior obra narrativa inacabada *Der Fall Franza*, la voz del narrador que nuevamente muestra la topografía de la infancia de la autora:

⁵⁰⁹ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 301.

⁵¹⁰ Bachmann, Ingeborg: *Anrufung des Großen Bären, op. cit.*, p. 11.

⁵¹¹ Unseld, Siegfried: «Anrufung del großen Bären (1956). Ingeborg Bachmann neue Gedichte», en: Schardt, Michael Mathias (ed.), *Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952-1999). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrhunderten*. Paderborn: Igel, 1994, p. 27.

⁵¹² Cfr. Slibar, Neva: «Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen. Ingeborg Bachmanns Gedichtzyklus *Von einem Land, einem Fluß und den Seen*» en: Kucher, Primus-Heinz/Reitani Luigi (eds.), *op.cit.*, pp. 200-218, aquí p. 204.

⁵¹³ Beicken, Peter (1992), *op.cit.*, p. 95. „Die Erinnerung an die Kindheit bzw. an das Land der Kindheit Material für Zukunftsprojektionen liefert“, cfr. Bartsch, Kurt (1987): *op.cit.*, p. 66. „Was sich als lebensgeschichtlicher Vorgang im Verhältnis zum Land der Kindheit“, cfr. Höller, Hans (1997), *op.cit.*, p. 37.

Der Weg von Warmbad bis an die Gail, vom Fremdenverkehrsverein jetzt als Weg Nummer 21 bezeichnet, als prächtiges Naturschutzgebiet angepriesen, am Zillerbad vorbei, entlang des Zillerbaches, führt durch teilweise romantisches Waldgebiet. Wandern wir bis zur Geil, dann Gehzeit eineinhalb Stunden, mit schönem Ausblick nach Norden, siehe Weg 10. Dreiländereck. Dreispracheneck⁵¹⁴.

Si bien la descripción paisajística, como se ha mencionado anteriormente, evoca la topografía sentimental de la autora, es necesario advertir que en una entrevista anónima de 1961 Bachmann constató que en ningún momento pretendió utilizar material autobiográfico, sino que sólo se servía “de esos registros de la memoria”⁵¹⁵ para crear un mundo de ficción. La presencia de estos registros en cuanto a la niñez y a la adolescencia se manifiestan fundamentalmente en los primeros poemas del volumen *Anrufung des Großen Bären* y componen una exposición programática tal y como apuntan Albrecht y Götttsche:

Der Weg führt von der im ersten Gedicht imaginierten Kindheit, die mit dem *Das Spiel ist aus* als vergangene indiziert wird, zu Adoleszenz und Aufbruch aus der Heimat (*Von einem Land, einem Fluß und den Seen*)⁵¹⁶.

En cambio, en el siguiente poema, *Anrufung des großen Bären*⁵¹⁷ que da título al ciclo poético, no se observa ninguna referencia a un espacio determinado, ni urbano, ni rural, ni natural como es común en el ciclo, sino que evoca a las fuerzas del más allá. El símbolo de la constelación de la Osa Mayor sirve de pretexto para alertar a la humanidad de los peligros que subyacen en la sociedad. La importancia de la experiencia histórica y las

⁵¹⁴ Bachmann, Ingeborg: *Todesarten und unvollendete Romane. Werke 3, op.cit.*, p. 358.

⁵¹⁵ Koschel, Christine y von Weidenbaum, Inge (eds.) [Traducción de Ana María Cartolano]: *Ingeborg Bachmann. Debemos encontrar frases verdaderas. Conversaciones y entrevistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 33.

⁵¹⁶ Albrecht, Monika y Götttsche Dirk (eds.), *op.cit.*, p. 69.

⁵¹⁷ Antes de la publicación del ciclo en la editorial Piper (1956), el poema *Anrufung des Großen Bären* ya se había publicado un año antes (1955), en la revista literaria *Merkur*, cfr. Mandalari, Maria Teresa: «Ein Dialog mit der Macht. Ingeborg Bachmanns *Anrufung des*

consecuencias destructivas por las imposiciones totalitarias son en gran medida los motivos del poema. En clave amenazante “la Osa Mayor” sirve para apelar a una nueva conciencia tanto social como política y avisar a la sociedad no solo de los incipientes cambios de la década del “milagro económico”, sino que además es necesaria una llamada de atención en contra del olvido del pasado reciente:

Großer Bär, komm herab, zottige Nacht,
Wolkenpelztier mit den alten Augen,
Sternenaugen,
durch das Dickicht brechen schimmernd
deine Pfoten mit den Krallen,
Sternenkrallen,
wachsam halten wir die Herden,
doch gebannt von dir, und mißtrauen
deinen müden Flanken und den scharfen
halbentblößten Zähnen,
alter Bär.

Ein Zapfen: eure Welt.
Ihr: die Schuppen dran.
Ich treib sie, roll sie
von den Tannen im Anfang
zu den Tannen am Ende,
schnaub sie an, prüf sie im Maul
und pack zu mit den Tatzen.

Fürchtet euch oder fürchtet euch nicht!
Zahlt in den Klingelbeutel und gebt
dem blinden Mann ein gutes Wort,
daß er den Bären an der Leine hält.
Und würzt die Lämmer gut.

Großen Bären», en: Kucher, Primus-Heinz y Reitani Luigi (eds.), *op.cit.*, p. 164-171, aquí p. 165.

s' könnt sein, daß dieser Bär
sich losreißt, nicht mehr droht
und alle Zapfen jagt, die von den Tannen
gefallen sind, den großen, geflügelten,
die aus dem Paradiese stürzten⁵¹⁸.

Además de las alusiones a la *Iliada* y al *Antiguo y Nuevo Testamento*⁵¹⁹, se observa en el poema un paralelismo con el ensayo sobre Simone Weil, quien reflexiona sobre el término “animal grande” como señal de advertencia de la herencia del nazismo que recaló profundamente en la sociedad de la época. Mandalari en el análisis sobre el poema citado e incluso en el conjunto de poemas de *Anrufung des Großen Bären* considera que existe una identificación con los espacios de Italia habitados por la escritora. Y así lo especifica:

In den Gedichten dieses Bandes fanden die großen und leidenschaftlichen Erfahrungen ihres ersten Italienaufenthalts in Rom, Neapel und auf einigen Inseln ihren Niederschlag– tiefgreifende, freudvolle wie schmerzliche Erlebnisse, Visionen von Menschen und von der Natur, die Bachmanns Gefühls- und Erfahrungshorizont erweitert und sich tief in ihrem Bewußtsein verankert haben⁵²⁰.

A pesar de que en todo el ciclo se encuentre la impronta mediterránea, es en la tercera parte del poemario donde según la crítica más intensamente se percibe la esencia mediterránea. Estos poemas denominados por Golisch: “italienische Gedichte”⁵²¹, evocan simultáneamente tanto el paisaje de la naturaleza como el marítimo y el urbano.

⁵¹⁸ Bachmann, Ingeborg: *Anrufung des Großen Bären*, *op. cit.*, p. 22.

⁵¹⁹ „Die Anspielung auf Homers *Ilías*, auf das im 18. Gesang genannte Sternbild des Großen Bären, sowie die Anklänge an das *Alte* und *Neue Testament*, an die apokalyptischen Untiere Behemoth und Leviathan des Buchs *Hiob* als Sinnbilder einer von Gott geschaffenen Zerstörungsmacht, und gnostische Vorstellungen des Engelssturzes im Bild der geflügelten Tannen haben zu mythengeschichtlichen und theologischen Interpretationen Anlaß gegeben“. Cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.), *Bachmann Handbuch Leben-Werk-Wirkung*, *op.cit.*, 71.

⁵²⁰ Mandalari, Maria Teresa, *op.cit.*, p. 165.

⁵²¹ Golisch, Stefanie, *op.cit.*, p.58.

Otra de las temáticas que caracterizan la poética de Bachmann es el despertar a nuevos confines, reflejando un proceso de cambio unido a la experiencia del dolor, cuya temática se advierte fundamentalmente en el primer poema de la tercera parte del ciclo, *Das erstgeborene Land*:

In mein erstgeborenes Land, in den Süden
zog ich und fand, nackt und verarmt
und bis zum Gürtel im Meer,
Stadt und Kastell.

Vom Staub in den Schlaf getreten
lag ich im Licht,
und vom ionischen Salz belaubt
hing ein Baumskelett über mir.

Da fiel kein Traum herab.

Da blüht kein Rosmarin,
kein Vogel frischt
sein Lied in Quellen auf.

In meinem erstgeborenen Land, im Süden
sprang die Viper mich an
und das Grausen im Licht.

O Schließ
die Augen schließ!
Preß den Mund auf den Biß!

Und als ich mich selber trank
und mein erstgeborenes Land
Die Erdbeben wiegten,
war ich zum Schauen erwacht.

Da fiel mir Leben zu.

Da ist der Stein nicht tot.
Der Docht schnell auf,
wenn ihn ein Blick entzündet ⁵²².

La imagen de Italia unida al motivo de “la mirada” adquiere una importancia fundamental tanto en el conjunto de la lírica de Bachmann, como en su prosa posterior. A través de los ojos, la mirada expresa una forma de reconocerse a sí mismo y entender el mundo así es como lo ha reflexionado Ariane Huml: “Sie sind Gradmesser von Erkenntnis, der Intensität von Erfahrungen, von Wahrheitsfähigkeit und Wahrheitsfindung des einzelnen im Bezug auf seine mittelbare und unmittelbare Umwelt”⁵²³. En la quinta estrofa del séptimo verso: “war ich zum Schauen erwacht”, se despierta el ansia de conocimiento, pero a diferencia del significado goetheano de “Wiedergeburt”, aquí toma la connotación de “Erstgeburt”⁵²⁴, donde el yo poético se debate entre la temida muerte y el reconocimiento esperanzador: “sprang die Viper mich an/und das Grausen im Licht”. La luz mediterránea refleja también en clave poética una determinada mirada hacia la experiencia histórica que recobra en la autora una importancia fundamental como justifica de nuevo Huml: “Erst das grelle Licht des Südens macht für die Autorin die (Selbst-)Erkenntnis möglich und gibt den Blick auf die Unterwelt, das Dunkel, das Unbewußte im Schreiben frei”⁵²⁵.

El dolor visto a través de su mirada es reconocible en gran parte de la prosa bachmanniana. Ella misma constató en el citado discurso *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, no sólo la necesidad de compromiso en desenmascarar la realidad social, como ya se ha mencionado, sino que además incidió en la importancia que tiene el escritor en asumir las responsabilidades del acontecer histórico:

⁵²² Bachmann, Ingeborg: *Anrufung des Großen Bären*, op. cit., p. 51.

⁵²³ Huml, Ariane: *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborgs Bachmanns*. Göttingen: Wallstein, 1999, p.180.

⁵²⁴ *Ibid.*, p.185.

⁵²⁵ *Ibid.*, p.186.

So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit. Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen⁵²⁶.

“La piedra” es otro de los motivos que Huml expone en su estudio⁵²⁷, como se observa de forma recurrente en el poema: “Das ist der Stein nicht tot”. Nuevamente se aprecia una analogía con Celan, quien unos años antes escribió sobre el mismo motivo: “Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt”⁵²⁸, verso del poema *Corona*, incluido en la antología *Mohn und Gedächtnis*, el cual había sido publicado en 1952, mientras que *Das erstgeborene Land* se publicó por primera vez en 1956 en la revista literaria *Wort in der Zeit*. Aunque se encuentran referencias intertextuales y poéticas entre Celan y Bachmann, es necesario tener en cuenta, como se ha mencionado anteriormente, la afinidad tanto personal como intelectual que unía a ambos autores⁵²⁹ y sobre la que Bartsch escribe: “[...] 1947 begegnet Bachmann Paul Celan, zu dem sie sich ganz stark hingezogen und dem sie zeitlebens eng verbunden fühlt”⁵³⁰.

⁵²⁶ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 275.

⁵²⁷ Ariane Huml recopila en su tesis la frecuencia de los motivos utilizados por la autora: „ojos“ y „piedra“ en diferentes pasajes de la obra de Bachmann, fundamentalmente en los ciclos poéticos y en el teatro radiofónico, *op.cit.*, pp. 191-192.

⁵²⁸ Wiedemann, Barbara (ed.): *Paul Celan. Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, p. 39.

⁵²⁹ Sobre la correspondencia entre Ingeborg Bachman y Paul Celan léase Badiou Bertrand; Höller, Hans; Stoll, Andrea y Wiedemann, Barbara (eds.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

⁵³⁰ Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann, op.cit.*, p. 171. Además de la correspondencia poética citada en relación al poema *Corona* (Celan) y *Das erstgeborene Land* (Bachmann), también se observan referencias poéticas no sólo en los poemas *Dunkles zu sagen, Paris* (1952), *Große Landschaft bei Wien* (1953), *Hôtel de la Paix* (1957), sino también en *Undine geht* (último relato de *Das dreißigste Jahr*), la leyenda *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*, el capítulo del sueño en la novela *Malina* (1971) y por último el relato *Drei Wege zum See* (1972), cfr. *Ibid.*, p. 172. Para una exhaustiva imagen de las correspondencias poéticas entre Bachmann y Celan véase además: Weigel Sigrid y Böschenstein, Bernhard «Paul Celan – Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation» en: Böschenstein, Bernhard

París queda en un segundo plano en la vida y en la obra poética de Bachmann, Roma, sin embargo, adquiere un protagonismo propio por el hecho de considerarse para la autora no solamente centro de su experiencia vital, sino que además será el espacio donde se gestarán algunos de sus poemas cuyo centro temático es la ciudad, sobre los que Unseld expresa: “[...] Rom habe sie Schauen und Sehen gelernt, und die Gedichte beweisen es”⁵³¹, además Roma será, en definitiva, el espacio donde la autora desarrolle una extensa parte de su obra abarcando tanto el género lírico como la prosa.

De aquellos poemas en los que Roma es el punto de referencia, es necesario mencionar *Brief in zwei Fassungen* y *Römisches Nachtbild*, ambos pertenecen al ciclo *Anrufung des Großen Bären*: “Rom im November abends besten Dank” y “Nachts im November Rom Einklang und Ruh”⁵³². Comienzan así los dos primeros versos de las dos únicas estrofas⁵³³ que componen el primero de los poemas mencionados. Aquí la ciudad se muestra en tono de himno elegíaco. Aunque se observe una precisión tanto espacial como temporal, sin embargo, se reconoce la ciudad por la descripción visual de elementos romanos como: “auf die Arena mit Zypressenlanzen!” (verso séptimo de la primera estrofa) o bien “die Säulen wachsen aus den Tamarinden” (verso cuarto de la segunda estrofa). Por un lado estos versos expresan una topografía idílica, por otro aparecen otros elementos que evocan la muerte: “verschuldet und vertränt am Strom aus Särgen” (verso decimooctavo de la primera estrofa) o también “die Chrysanthenen schütten Gräber zu” (antepenúltimo verso de la segunda estrofa), elementos todos ellos que configuran el motivo de la muerte que resulta ser, como ya se ha

y Weigel, Sigrid (eds.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*. Frankfurt am Main: 1997, pp. 7-14.

⁵³¹ Unseld, Siegfried: «Anrufung des Großen Bären», en: Koschel, Christine y von Weidenbaum, Inge (eds.): *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. op.cit.*, pp. 16-19, aquí p. 17.

⁵³² Bachmann, Ingeborg: *Anrufung des Großen Bären, op. cit.*, p. 57.

⁵³³ Rita Svandrlik ha analizado el poema de la siguiente forma: „Das Gedicht ist in zwei Strophen von je zweiundzwanzig Zeilen geteilt, die jambischen Fünfheber folgen größtenteils dem Paarreim, der erste Vers wird mit dem letzten der ersten Strophe gereimt, vielfach werden Alliterationen und Assonanzen verwendet, wie diejenige zwischen dem Versende der ersten und der letzten Zeile der zweiten Strophe [...] Eine metrisch geschlossene Strukturierung, eine ständig weiterdrängende Bewegung steht also im starken Kontrast zur syntaktischen Unabgeschlossenheit und zur Offenheit auf der Bedeutungsebene“. Svandrlik, Rita: «Thematisierungen der Schrift. Über Bachmanns *Brief in zwei Fassungen*». En: Kucher, Primus-Heinz y Reitani Luigi (eds.), *op.cit.*, p. 151-163, aquí p.153.

mencionado con anterioridad, un elemento constitutivo en el conjunto de la obra bachmanniana.

A pesar de las reiteradas connotaciones al pasado que la autora aborda de forma poética y además de prevalecer en su poética la experiencia traumática, se percibe, no obstante, un halo de esperanza en la constante denuncia a la vigencia de las normas sociales establecidas y que Höller precisa de la siguiente manera: “Nach dem Zusammenbruch der schrecklichsten Form geschichtlicher Herrschaftsverhältnisse, des Faschismus, schien die Möglichkeit eines Aufbruchs zu anderen gesellschaftlichen Beziehungen”⁵³⁴. Mientras que el segundo poema, *Römisches Nachtbild*, ha sido caracterizado por Gargano: “[...] als lyrische variante zum Prosatext zulesen ist [...]”⁵³⁵, Bachmann alude al espacio topográfico de Roma las “siete colinas” como epicentro de unión entre el sujeto y el objeto, trasladando el paisaje real al paisaje de los sentimientos, creando por medio de la utopía una unión simbólica entre la naturaleza y el hombre. Además, anticipa el futuro ensayo sobre Roma *Was ich in Rom sah und hörte*, que será analizado en el próximo capítulo y en el que prevalece la ciudad de Roma como motivo conductor. Sin embargo, en el poema citado, *Römisches Nachtbild*, tanto las siete colinas como el Tíber representan la topografía romana como elementos de la historia y del pasado y subyacen con los demás elementos del poema: “Schlamm, Wasser, Fischer”, creando así una simbología paleocristiana que remite en gran medida al ciclo de la vida⁵³⁶. Tal y como ha reflexionado Unseld la ciudad en su totalidad irrumpe en clave simbólica: “Im *Römischen Nachtbild* verwandelt sich die Stadt zum Schaukelbrett der sieben Hügel, das ins Wasser und nach oben gleitet, wie die Boote der Liebenden”⁵³⁷:

Wenn das Schaukelbrett die sieben Hügel
nach oben entführt, gleitet es auch,

⁵³⁴ Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“- Zyklus*, op.cit., p. 28.

⁵³⁵ Gargano, Antonella: «Wahrnehmung und Symbolik: Bachmanns *Römisches Nachtbild*» en: Kucher, Primus-Heinz y Reitani, Luigi (eds.), op.cit., p.185-191, aquí p.185.

⁵³⁶ Cfr.*Ibid.*, p.191.

⁵³⁷ Unseld, Siegfried, op.cit., p. 17.

von uns beschwert und umschlungen,
ins finstere Wasser,

taucht in den Flußschlamm, bis in unsrem Schoß
die Fische sich sammeln.
Ist die Reihe an uns,
stoßen wir ab.

Es sinken die Hügel,
wir steigen und teilen
jeden Fisch mit der Nacht.

Keiner springt ab.
So gewiß ist's, daß nur die Liebe
und einer den anderen erhöht⁵³⁸.

Una nueva similitud se percibe entre el poema de Bachmann y el de Celan, como así lo ha aseverado Gargano en el análisis del citado poema. Un simbolismo parecido se extrae en el primer verso de la citada antología *Mohn und Gedächtnis* de Celan: “Nachts, wenn das Pendel der Liebe schwingt”⁵³⁹, que configura una analogía con el primer verso de Bachmann, en el que el movimiento del péndulo equivale al balanceo del columpio, cumpliéndose así un precepto de la naturaleza humana: “In beiden Gedichten enthält das Bild der Schaukel natürlich ganz offenkundig den Gedanken der Fruchtbarkeit [...]”⁵⁴⁰. La temática del amor es, por ende, entre otros, un motivo más que configura la obra poética de Bachmann. No obstante, es necesario mencionar el poema *Erklär mir liebe*, que como apunta Blanco: “[...] se confiere al amor la capacidad de explicar lo inexplicable[...]”⁵⁴¹. En este sentido, es necesario recordar la ya repetida premisa del *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein que se basa en que lo inexplicable, como se ha mencionado, se encuentra dentro de lo “místico”. En este sentido, es

⁵³⁸ Bachmann, Ingeborg: *Anrufung des Großen Bären*, op. cit., p. 59.

⁵³⁹ Wiedemann, Barbara (ed.): *Paul Celan. Die Gedichte*, op.cit., p.45.

⁵⁴⁰ Gargano, Antonella, *ibid.*, p. 186.

⁵⁴¹ Blanco, Margarita, *Ingeborg Bachmann, (1926-1973)*, op.cit., p. 27.

necesario citar también la célebre lectura de Christa Wolf, que dedica de nuevo un espacio a Bachmann en su cuarta lección magistral “Frankfurter Poetik-Vorlesung” titulada *Ein Brief über Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit; über sehr alte Zustände und neue Seh-Raster; über Objektivität*⁵⁴² donde de forma epistolar contrasta la analogía existente entre su obra *Kassandra* y el poema citado, del cual la escritora corrobora: “[...] das ich seit langem kenne und liebe [...]”⁵⁴³, y que además se encuentra entre los poemas más interpretados de Bachmann⁵⁴⁴.

La esencia mediterránea se observa nuevamente en *Lieder von einer Insel*⁵⁴⁵, en la tercera parte del ciclo y por último en el extenso poema *Lieder auf der Flucht*, que cierra el ciclo que dio a conocer a la escritora al situarse dentro de un espacio privilegiado del mundo intelectual de su época, y a pesar de vivir en un tiempo de grandes contradicciones sociales y políticas, tal y como reflexiona Holthusen: “Ingeborg Bachmann gehört zu einer Generation, der man eine tiefeingewurzelte Skepsis nachsagt, Nüchternheit und Mißtrauen gegen große, weltauslegende Ideen, die den Anspruch auf Allgemeinverbindlichkeit erheben”⁵⁴⁶. Además de conseguir un aclamado reconocimiento literario y poder salir del anonimato, obtuvo dos premios literarios por los dos ciclos poéticos⁵⁴⁷.

En el ciclo poético *Lieder von einer Insel* se manifiesta una clara similitud con la estancia de Bachmann a su llegada a la isla de Ischia, lo que Hans Werner Henze comenta en su autobiografía: “Sie traf ein an einem Sonntag, am Tage des großen forianischen Festes vom heiligen Veit, San Vito. Ich holte sie am Hafen ab und brachte sie zu dem kleinen

⁵⁴² Wolf, Christa: *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Darmstadt: Luchterhand, 1983, p. 126.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁴⁴ Además de la interpretación de Christa Wolf, es necesario destacar entre otras: Pichl, Robert: «Ingeborg Bachmanns *Erklär mir Liebe*» en: Kucher, Primus-Heinz y Reitani Luigi (eds.), *op.cit.*, pp. 192-199. Gleichauf, Ingeborg: «Erklär mir, Liebe» en: Mayer, Mathias (ed.), *Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2002, pp. 59-66.

⁵⁴⁵ Para un estudio detallado sobre los espacios de la memoria en relación al poema *Lieder von einer Insel*, léase el artículo de Miglio, Camilla: *Gedächtnis, Schrift, 'Musica impura'*. *Ingeborg Bachmanns Lieder con einer Insel* en: Arcadia Band 42 (2007) Heft 2. pp. 352- 374.

⁵⁴⁶ Holthusen, Hans Egon: «Kämpfender Sprachgeist. Die Lyrik Ingeborg Bachmanns» en: Kucher, Primus-Heinz y Reitani Luigi (eds.), *op.cit.*, pp. 24-52, aquí p. 25.

⁵⁴⁷ En relación al ciclo de poemas *Die gestundete Zeit*, Bachmann obtuvo, el premio del Grupo 47 (1953) y para el ciclo de poemas *Anrufung des Großen Bären* se le concedió el Premio de Literatura de Bremen (1956).

Sarazenenhaus, das ich ihr bei mir nebenan gemietet hatte”⁵⁴⁸. La autora evoca en clave ficticia sus recuerdos e impresiones a la llegada a la isla⁵⁴⁹. “Einmal muß das fest ja kommen!” el primer verso de la tercera estrofa alude a la fiesta más importante de Forio⁵⁵⁰, tras describir el paisaje meridional en clave metafórica, en consonancia a *Kassandra* emergen también otras imágenes que remiten a la mitología griega:

In den Umarmungen schöner Knaben
schlafen die Küsten,
dein Fleisch besinnt sich auf meins,
es war mir schon zugetan,
als sich die Schiffe
vom Land lösten und Kreuze
mit unsrer sterblichen Last
Mastendienst taten⁵⁵¹.

En cambio, en *Lieder auf der Flucht* el paisaje meridional se presenta implícito en su conjunto, incidiendo fundamentalmente en la naturaleza y sus elementos, así como los acontecimientos de la historia, a diferencia del anterior poema donde se expresa tanto la topografía geográfica como sentimental. Si bien, como se ha comentado con anterioridad, para Bachmann cualquier cambio geográfico suponía una liberación de las

⁵⁴⁸ Henze, Hans Werner: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, *op.cit.*, p. 154. Además, en 1964, diez años más tarde de la composición de *Lieder von einer Insel*, Henze puso música al poema. „Uraufführung: 23. Januar 1967 zur Einhundertjahrfeier der Firma Rosenthal, Selb“, Bachmann, Ingeborg: *Werke 1*, *op.cit.*, p.652.

⁵⁴⁹ Huml, Ariane, *op.cit.*, p.103. Además, Ariane Huml analiza el poema en su estudio de la siguiente manera: „Zunächst fällt auf, daß der Zyklus aus fünf (bis auf die letzte) reimlosen Einheiten besteht, wobei der erste und zweite Teil (A/B) aus drei Strophen, der dritte (C) aus fünf, der vierte (D) aus einer einzigen und der fünfte (E) aus sechs 'Strophen', d. h. aus fünf zweizeiligen und einem einzeiligen Vers besteht. Eine gewisse Regelmäßigkeit des Strophenbaus findet sich vor allem in den ersten drei Einheiten und im letzten, fünften Teil des Gedichtzyklus“, *cfr. ibid.*, p. 106.

⁵⁵⁰ „Dieses fest zu Ehren des Heiligen San Vito ist das wichtigste Fest der Stadt Forio. Drei Tage lang wird gefeiert, gebetet und getanzt, und zum Höhepunkt des Festes fährt eine Statue des Heiligen hinaus auf das Meer und segnet symbolisch das Wasser und das Land, die Fische und die Fischer bei ihrer Arbeit“, *cfr. ibid.*, p.103. Además, Henze a principios de los sesenta puso música al poema *Lieder von einer Insel* „die ich Anfang der sechziger Jahre für kleinen Chor und eine kleine Anzahl Instrumente (unter ihnen ein Orgelpositiv) gesetzt habe“, Henze, Hans Werner, *op.cit.*, p. 155.

⁵⁵¹ Bachmann, Ingeborg: *Anrufung des Großen Bären*, *op. cit.*, p. 52.

ataduras del pasado, los espacios poéticos sirven como elementos simbólicos de la memoria, tal como reflexiona von Jagow, quien dice que: "Die beschriebenen Orte stehen als Symbole für Vergangenes und holen gleichzeitig die Gegenwart ein"⁵⁵². Se observa en la topografía del poema un acercamiento al espacio geográfico napolitano que fue otra de las ciudades donde vivió Bachmann antes de establecerse en Roma. La topografía real se mezcla con la traumática, tal y como se percibe en la cuarta parte del extenso poema:

Kälte wie noch nie ist eingedrungen.
Fliegende Kommandos kamen über das Meer.
Mit allen Lichtern hat der Golf sich ergeben.
Die Stadt ist gefallen.

Ich bin unschuldig und gefangen
im unterworfenen Neapel,
wo der Winter
Posilip und Vomero an den Himmel stellt,
wo seine weißen Blitze aufräumen
unter den Liedern
und er seine heiseren Donner
ins Recht setzt.

Ich bin unschuldig, und bis Camaldoli
rühren die Pinien die Wolken;
und ohne Trost, denn die Palmen
schluppt sobald nicht der Regen;
ohne Hoffnung, denn ich soll nicht entkommen,
auch wenn der Fisch die Flossen schützend sträubt
und wenn am Winterstrand der Dunst,
von immer warmen Wellen aufgeworfen,

⁵⁵² Jagow, Bettina von: *Ästhetik des Mystischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*, *op.cit.*, p.121. Además, como apunta von Jagow en relación a los espacios de la memoria, éstos se diferencian entre: „heilige Orte, mythische Landschaften oder traumatische Orte“, *ibid.*, p. 121. Una reflexión interesante al respecto, léase el artículo

mit einer Mauer macht,
Auch wenn die Wogen
fliehend
den Fliehenden
dem nächsten Ziel entheben⁵⁵³.

Si bien se reconoce la topografía napolitana por sus descripciones geográficas, se mezcla, además, con la climatología: “Der Palmzweig bricht im Schnee” (primer verso de la primera estrofa), o bien: “Fort mit dem Schnee von der gewürzten Stadt! (primer verso de la quinta estrofa). La ciudad no sólo se percibe como espacio poético, hace alusión también a la época en la que la autora estuvo residiendo en Nápoles⁵⁵⁴. Tiempo y espacio se aunan dando sentido al poema.

Es importante recordar la importancia que Italia y en concreto Nápoles tiene para la autora, desde un punto de vista tanto personal como creativo. Esta época suscita en ella cierta inestabilidad emocional, como se puede apreciar en una de sus cartas: “Ich weiss nämlich nicht gar nicht, wohin ich gehen soll und wo ich mich niederlassen soll”⁵⁵⁵. Sin embargo, siempre receptiva a las imágenes sensoriales, describe Nápoles de la siguiente manera:

Neapel ist fast zu einer Versenkung geworden – oder zu einem
verzauberten Berg (weil ich auf der höchsten Erhebung wohne) und ich

de Antònia Cabanilles: „Els silencis d’Ingeborg Bachmann“ en *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris. Vol XI (2006)* pp. 43-61.

⁵⁵³ Bachmann, Ingeborg: *Anrufung des Großen Bären*, *op. cit.*, p. 72-73.

⁵⁵⁴ „Den Winter 1954/55, in Neapel einer der kältesten Winter des Jahrhunderts, verbrachte sie bei Henze. Er schrieb die «Fünf neapolitanischen Lieder», sie die *Lieder auf der Flucht*“.[...] Im Februar 1956, als Henzes neue Wohnung an der Piazzetta Nunziatella fertig geworden war, zog Bachmann wieder zu ihm. Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie*, *op.cit.*, pp.87-88. Además, una descripción de aquél gélido invierno en Nápoles se manifiesta también en Henze: „Ich sehe sie noch Schnee schaufeln vor unserer Haustür und sehe auch noch den riesigen Kamelienbaum im Innenhof, in voller roter Blüte stehend, schneebedeckt“, Henze, Hans Werner, *op. cit.*, p.169.

⁵⁵⁵ Döpke, Oswald: „Ich weiss nämlich gar nicht, wohin ich gehen soll und wo ich mich niederlassen soll“. Ingeborg Bachmann in Briefen aus den Jahren 1956 und 1957“ en *du. Die Zeitschrift der Kultur*, Heft Nr. 9, September 1994, pp. 36-39, aquí p. 37. Oswald Döpke mantuvo una sólida amistad con Bachmann: „Geb. 1923, 1949-1962 Chef dramaturg bei RADIO BREMEN, Regisseur und Autor von Hörspielen, Bühnenstücken, Fernsehspielen [...]“. Cfr. Kogel, Jörg-Dieter (ed.): *Ingeborg Bachmann. Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung*. München, Zürich: Piper, 2000, p. 83.

muss mich manchmal fest in den Arm zwicken, um das Hiersein zu glauben. Es ist eine Stadt, die aus Lichtern und Stimmen besteht: man kann von heroben die langgezogenen Schreie der Menschen von unten hören, immer schreit jemand und immer steigen fern über Dörfern am Vesuv oder am Meer Feuerwerke, oder die Schiffe schreien und aus den Agipgasfabriken schlagen Feuer. Man kann es vor Fremdsein schwer aushalten, aber es geht langsam unter die Haut⁵⁵⁶.

A pesar de la ficcionalidad que surge de su poesía, es necesario sin embargo mencionar el *élan vital* que caracteriza la obra de Bachmann, como expresa Holthusen:

Ihre geistige Unruhe, ihre sprachliche Ungenügsamkeit verlangt nach ständiger Veränderung. Reisen und Fliehen sind Lieblingsmotive, um ein Höchstmaß von Daseinsgefühl zu beschwören und den Inbegriff des Selbstseins zu bezeichnen⁵⁵⁷.

Para concluir este capítulo, considero adecuado hacer mención al hecho de que Bachmann es una de las autoras en las que aun existiendo unidad de criterio a la hora de definir su poesía y ubicarla en un espacio y tiempo determinados, se percibe también la inquietante certeza –como se ha venido observando– de que su poesía expresa una forma de desenmascarar la confrontación con el reciente pasado bélico y las atrocidades que se llevaron a cabo por el nazismo alemán en la Segunda Guerra Mundial, además de un enfrentamiento con la realidad social existente, que en mayor medida denuncia en *Über Gedichte*, su segunda conferencia de Frankfurt donde sostuvo que la poesía significa “[...] eine Bewegung aus Leidererfahrung”⁵⁵⁸.

Después de la publicación de los dos volúmenes de poesía que preludian la temática que caracterizará la obra bachmanniana, y tras su convivencia con el músico alemán Hans Werner Henze en Nápoles, Bachmann se establece en Roma a partir de 1954 hasta su muerte en 1973,

⁵⁵⁶ *du. Die Zeitschrift der Kultur, op.cit.*, p. 36.

⁵⁵⁷ Holthusen, Hans Egon, *op.cit.*, p.30.

acaecida en circunstancias extrañas⁵⁵⁹. Roma es a la vez el escenario de la obra *Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung*, una serie de reportajes que Bachmann realizó no sólo para *Radio Bremen* sino también como corresponsal en Roma para el *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* de Essen y en los que se refleja fundamentalmente la vida social y política de la Roma de los años 1954 y 1955⁵⁶⁰, tal y como se analizará en el próximo capítulo.

9.2. Was ich in Rom sah und hörte. “In Rom sah ich im Ghetto, daß noch nicht aller Tage Abend ist”⁵⁶¹

En una entrevista realizada a Ingeborg Bachmann refleja lo que Italia suponía para su concepción poética y la imagen positiva que le produjo el país meridional: “In Italien habe ich gelernt, Gebrauch von meinen Augen zu machen, habe schauen gelernt. In Italien esse ich gern, gehe ich gern über eine Straße, sehe ich gerne Menschen an”⁵⁶².

En el ensayo *Was ich in Rom sah und hörte* (1955), Roma adquiere una connotación utópica y en ningún momento se observa una descripción convencional de la ciudad⁵⁶³, sino que de forma despiadada remite a

⁵⁵⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 208.

⁵⁵⁹ Una descripción de las fatales circunstancias que llevaron a la muerte con sólo 47 años a Ingeborg Bachmann a consecuencia de las graves quemaduras sufridas en su último domicilio en el *Palazzo Sacchetti* en la *Via Giulia* de Roma, véase además de Henze, Hans Werner, *op.cit.*, pp. 399-405, Höller, Hans (1999), *op.cit.* 155-157. Constanze Hotz, además de dedicar un capítulo a la muerte de Bachmann, incluye las noticias necrológicas publicadas en la prensa alemana y austriaca. Hotz, Constanze: „*Die Bachmann*“. *Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*. Konstanz: Faude, 1990, pp. 172-214.

⁵⁶⁰ *Los reportajes romanos* fueron escritos por Bachmann bajo el seudónimo de Ruth Keller y publicados por primera vez en 1988 por la editorial Piper de München. „Sie sind mit den für Radio Bremen geschriebenen Berichten von wenigen Ausnahmen abgesehen weder thematisch noch inhaltlich identisch“ Kogel, Jörg-Dieter (ed.): *Ingeborg Bachmann Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung, op.cit.*, p. 96.

⁵⁶¹ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 30. „dass noch nicht aller Tage Abend sind“ verso también de un poema del erudito Gershom Scholem dedicado a Bachmann, cfr. Weigel, Sigrid, citada según Huml, Ariane, *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns, op.cit.*, p. 233.

⁵⁶² Cfr. Kogel, Jörg-Dieter (ed.): *Ingeborg Bachmann. Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung, op. cit.*, p. 83.

⁵⁶³ En este sentido se expresa Hans Höller al respecto: „Der Rom-Essay *Was ich in Rom sah und hörte* wird uns nicht als Stadtführer durch die Ewige Stadt interessieren, sondern als dichterische Apologie der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit, als sinnfällige künstlerische Vergegenständlichung des geschichtlichen Vorstellungsvermögens des Menschen, als konkrete literarische Utopie“. Cfr. Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“- Zyklus, op.cit.*, p.191-192. El

determinados hechos históricos de Roma: “In Rom sah ich, daß dem Palazzo Cenci, in dem die unglückliche Beatrice vor ihrer Hinrichtung lebte, vieler Häuser gleichen”⁵⁶⁴, o bien “Ich sah auf dem Campo de’ Fiori, daß Giordano Bruno noch immer verbrannt wird”⁵⁶⁵. Ambos ejemplos remiten a la experiencia traumática y a la muerte terrible e injusta, siempre presente en la obra bachmanniana. En contraposición a ello, escribió otro pasaje paralelo donde la ciudad, y en concreto *la estación*, se ve reflejada como un lugar de encuentros y despedidas, un espacio para la esperanza: “Auf dem Bahnhof Termini sah ich, daß in Rom die Abschiede leichter genommen werden als anderswo. Denn die fortfahren, lassen denen, die bleiben, einen Gepäckschein auf Sehnsucht zurück”⁵⁶⁶. También se hace eco de este aspecto von Jagow en sus análisis: “Die beschriebenen Orte stehen als Symbole für vergangenes und holen gleichzeitig die Gegenwart ein”⁵⁶⁷. Mientras que Christa Wolf analiza el ensayo en la medida en que observa en la autora un intento de apropiación de la ciudad “[...] sich eine Stadt anzueignen”⁵⁶⁸ a través de los sentidos: “Man sieht, wie sie zu sehen beginnt;

ensayo fue publicado por primera vez en 1955 en la revista literaria *Akzente*, cfr. Kogel, Jörg-Dieter, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁶⁴ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op. cit.*, p. 30. Bachmann fascinada por las leyendas populares romanas, evoca en este pasaje un hecho histórico de la Baja Edad Media: „Es handelt sich um die Geschichte eines versuchten Kindsmordes, aus dem ein Vatermord hervorging, auf die Ingeborg Bachmann mit kurzen Hinweisen abhebt. Der Vater der namentlich genannten unglücklichen Beatrice, Francesco Cenci, ließ laut römischer Überlieferung 1575 eine Kapelle als Grabstätte für seine beiden Kinder Giacomo und Beatrice herrichten, weil er beschlossen hatte, sie zu töten. Wenn man heute auch nicht mehr weiß, aus welchem Grund er dies vorhatte, so löste sein offenes Vorgehen (verständlicherweise) deartige Angst bei seinen Kindern aus, daß diese ihm zuvorkamen und den Vater selbst töteten. Doch wie es das Schicksal bzw. die Gesetze an der Wende vom spätmittelalterlichen zum frühneuzeitlichen Rom es wollten, wurden seine beiden Kinder daraufhin am 11. September 1599 für den Mord an ihrem Vater an der Engelsbrücke geköpft. Francesco Cenci hatte am Ende also doch noch sein Ziel auf schrecklichen Umwegen erreicht: den Tod seiner eigenen Kinder, die in der vom Vater für sie errichteten Kapelle beigesetzt wurden“. Cfr. Huml, Ariane, *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns, op.cit.*, p. 229.

⁵⁶⁵ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 30. Es necesario recordar que el filósofo Giordano Bruno (1548-1600) fue llevado a la hoguera por el Tribunal de la Inquisición en Roma; su obra se hallaba dentro del *Index librorum prohibitorum* desde 1603 incluso hasta 1965 en pleno siglo XX. Eusterschulte, Anne: *Giordano Bruno. Eine Einführung*. Wiesbaden: Panorama, 2005, p. 7.

⁵⁶⁶ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op. cit.*, pp. 32-33.

⁵⁶⁷ von Jagow, Bettina, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁶⁸ Wolf, Christa: «Die zumutbare Wahrheit». En: *Fortgesetzter Versuch. Aufsätze Gespräche Essays*. Leipzig: Reclam, 1980, pp. 245-257, aquí p. 248. „Sehend werden, sehend machen: ein Grundmotiv in den Werken der Ingeborg Bachmann, das Gedicht „An die Sonne“, ihre

wie ihr die Augen aufgehen, wie ihr Hören und Sehen vergeht”⁵⁶⁹. Sin embargo, Roma puede verse reflejada mediante una serie de imágenes paralelas con el *leitmotiv*: ”In Rom sah ich” que remiten –como se ha mencionado anteriormente– no solo a imágenes insólitas de la topografía romana, sino que además se perciben acontecimientos históricos de la misma. Por otro lado, Weigel sostiene que la ciudad se ve caracterizada no solo a través de varias categorías estéticas, sino que, además, hace observaciones desde diferentes perspectivas históricas, afirmando que:

Dabei werden die Blicke touristischer, mythischer, ästhetischer und historistischer Stadtdarstellungen zitiert und durchkreuzt, während aus dieser Bewegung die Stadt als Schauplatz eines kulturellen Gedächtnisses, als Topographie historischer Dauerspuren entsteht⁵⁷⁰.

En concreto, Bachmann poetiza la ciudad de Roma sirviéndose de leyendas, de su historia, de anécdotas de su vida cotidiana, según lo especifica Huml:

Ingeborg Bachmann verknüpft also Legende, Historie, und reale Gegenwart mit einem für ihr Denken und Schreiben utopischem Anspruch, indem sie die von ihr besuchten Orte wie eine verborgene, alte Zeichensprache deutet und im Schreiben über die Stadt auf neue Weise exemplarisch im Spiegel ihrer Erzähler-Ichs festhält⁵⁷¹.

Además Huml diferencia en su tesis el ensayo desde dos perspectivas opuestas: *Rom – Oberirdisch* y *Rom- Unterirdisch*. En la primera perspectiva menciona aspectos topográficos y artísticos que configuran la esencia de la ciudad, mientras que en la segunda perspectiva alude no solo a lugares históricos como fueron las catacumbas de la civilización romana, sino

Rede „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ und das Prosastück „Was ich in Rom sah und hörte“ gehören zusammen“, *ibid.*, p. 247.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁷⁰ Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, *op.cit.*, p. 107.

⁵⁷¹ Huml, Ariane, *op.cit.*, p. 220.

también a otros espacios relacionados con la muerte. El siguiente párrafo ilustra en mayor medida un ejemplo de *Rom – Unterirdisch*:

Schwer zu sehen ist, was unter der Erde liegt: Wasserstätten und Todesstätten. Treppen führen hinunter zu Zisternen, die der Wind ausgetrunken hat, zu Brunnenhäusern, von Kragstein überwölbt und in weichen Tuff gehöhlt, zu Blutstropfen, die Quellen auslösten. Die Wege senken in die Katakomben⁵⁷².

Además del pasado de las catacumbas, la autora describe otro espacio que remite, paradójicamente, al exterminio cristiano por parte del imperio romano y que se presenta asociado a la cultura germánica, en la medida que aporta la imagen de la huella protestante:

In Rom habe ich in der Früh vom Protestantischen Friedhof zum Testaccio hinübergesehen und meinem Kummer dazugeworfen. Wer sich abmüht, die Erde aufzukratzen, findet den der andern darunter⁵⁷³.

En el ensayo *Was ich in Rom sah und hörte*, se entremezclan tanto las imágenes de la vida cotidiana de la autora⁵⁷⁴ con otras de la historia cultural romana: “[...]nund die Bilder der Stadt werden zu Denkbildern ihrer Kulturgeschichte”⁵⁷⁵. Tal como ha demostrado la crítica, además de paisajes diversos y aspectos socioculturales de la mentalidad italiana, las ciudades que habitó Bachmann aparecen intrínsecamente en sus textos, tanto en la lírica como en la prosa, y así lo constata von Jagow: “Ihre Kenntnis von Städten und Landschaften, Mentalität und Gepflogenheiten Italiens fällt in all ihren Texten auf”⁵⁷⁶.

⁵⁷² Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 33.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁷⁴ Para una interesante selección de fotos de Ingeborg Bachmann en Roma véase Bongaerts, Ursula (ed.): „Così luminoso é il mondo e così dissenato“ Ingeborg Bachmann e Roma con fotografie di Garibaldi Schwarze. „So hell ist die Welt und so ausser sich“. Ingeborg Bachmann und Rom.Mit Fotografien von Garibaldi Schwarze. Roma: Casa die Goethe, 2006.

⁵⁷⁵ Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, op. cit.*, p. 107.

⁵⁷⁶ Von Jagow, Bettina, *op. cit.*, p. 123.

Para acabar este punto, se podría decir que los quince apartados que constituyen el texto aportan al lector una pluralidad de lecturas. Por un lado la autora escribe a modo de ensayo sobre la ciudad que formó parte de su existencia en unas mismas coordenadas de espacio y tiempo, desmitificando toda realidad, y por otro, y de una forma muy particular, algunas veces en tono irónico pretende desenmascarar los acontecimientos políticos y sociales de la ciudad elegida para vivir, así ha sido observado por Golisch:

Der Essay »Was ich in Rom sah und hörte« aus dem Jahre 1955 gehört zu den wenigen Texten, in denen Ingeborg Bachmann ihre italienische Wahlheimat explizit zum Thema der Darstellung macht. Nicht zufällig wählt sie die Form des Essays – lädt dieses Genre in seiner programmatischen Offenheit doch a priori zu einer sehr persönlichen Art der Auseinandersetzung ein⁵⁷⁷.

9.3. Römische Reportagen. “Alle Schätze der Erde breiten sich in der luxuriösen Auslagen Roms aus [...]”⁵⁷⁸

En los *Römische Reportagen*⁵⁷⁹ la ciudad revela, como se ha mencionado, los acontecimientos sociopolíticos de Roma entre 1954 y 1955. Estos *reportajes* fueron concebidos por la autora para ser emitidos por radio. El hecho de que la radio fuera el medio de comunicación más usual entre los años cincuenta y sesenta, supuso para la autora un desahogo económico en la que entonces era una sociedad precaria:

Wie kein anderes Medium trug das in den fünfziger und beginnenden sechziger Jahren in Blüte stehende Radio zur Verbreitung und zur

⁵⁷⁷ Cotteri, Roberto (ed.): Golisch, Estefanie: «Fremdheit als Herausforderung: Ingeborg Bachmann in Italien. «Estraneità come sfida: Ingeborg Bachmann in Italia», *Studi Italo-Tedeschi. Deutsch-Italienische Studien. Accademia di Studi Italo-tedeschi*. Akademie Deutsch-Italienischer Studien. Merano: Hauger, 1998, pp. 375-485, aquí p.409.

⁵⁷⁸ Kogel, Jörg-Dieter (ed.): *Ingeborg Bachmann Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung, op.cit.*, p. 30.

⁵⁷⁹ „Alle Texte der Auslandskorrespondentin Bachmann fanden sich – vierzig Jahre nach ihrer Entstehung – im Archiv des Bremer Senders unversehrt wieder [...]“, Kogel, Jörg-Dieter (ed.), *Ingeborg Bachmann Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung, op.cit.*, p. 84. En la edición italiana bajo la presentación de Giorgio Agamben y notas de Jörg-Dieter Kogel se

Popularisierung ihrer Texte bei und sicherte ihr darüber hinaus wesentlich die ökonomische Existenz als freie Schriftstellerin ⁵⁸⁰.

Tal como resalta Kogel: “Italien galt Ingeborg Bachmann stets als zweite Heimat. Sie besaß profunde Kenntnisse der Politik, der Literatur, des Films und der Musik des Landes und hatte sich nicht erst kurzfristig angelesen, wovon sie ihren Beiträgen berichtete”⁵⁸¹. De esta frase se desprende que Bachmann ejercía el periodismo con rigor como *Auslandskorrespondentin*. No obstante, han de señalarse en los *Reportajes* no sólo los acontecimientos sociopolíticos que determinaron un período de la historia italiana⁵⁸², sino que también es necesario mencionar los guiños literarios que se pueden apreciar en el texto: “Wenn man aus Italien das Wort «Streik» hört, ist man geneigt zu sagen: «Im Süden nichts Neues». Die italienische Republik hat Tausende von Streiks zu verzeichnen – mehr Streiks als Festtage im Jahr”⁵⁸³. Además del rigor periodístico con que se describe tanto la situación social como política italianas, se perciben los textos desde una visión un tanto particular de Bachmann ya que no se ajusta solamente al lenguaje periodístico, sino que la autora mantiene además una “sprachliche Originalität”⁵⁸⁴. Así es como señala Höller los textos periodísticos:

Die Rundfunkbeiträge, im wesentlichen Zusammenfassungen aus der italienischen Presse, also keine selbständig recherchierten «Reportagen», sind dort am besten, wo sie gerade nicht journalistisch professionell

incluyen en el mismo volumen *Ingeborg Bachmann Cronache da Roma y Quel che ho visto e udito a Roma*. [Traducción de Kristina Pietra y Anita Raja] Macerata: Quodlibet, 2002.

⁵⁸⁰ Kogel, Jörg-Dieter (ed.), *op.cit.*, p. 79. En el seminario: „Buch, Buchhandel und Rundfunk 1950-1960“ que tuvo lugar durante los días 13 y 14 de marzo de 1997 en el Archivo Literario de Marbach, se recopilaron los 34 textos de Bachmann que fueron emitidos por Radio Bremen. Cfr. *Ibid.*, pp. 79-80. Además, se publicaron por primera vez un año más tarde en la editorial Piper de München.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁸² Para una exhaustiva caracterización de la época, léase: Camps, Assumpta: “La situación económica-política y cultural (1945-1956)” y “La situación económica-social y cultural a partir de 1956” en Camps, Assumpta (ed.): *Historia de la literatura italiana contemporánea*. Volumen II. PPU: Barcelona, 2001, pp. 15-55 y 187-252 respectivamente.

⁵⁸³ Kogel, Jörg-Dieter (ed.), *Ingeborg Bachmann Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung, op. cit.*, pp. 9-10. Se observa en la segunda emisión de los *Reportajes* (10 de agosto de 1954), una clara analogía con el título de la novela *Im Westen nicht Neues* (1929) de Erich Maria Remarque (1898-1970).

wirken, und Bachmanns wörtliche Übersetzung aus den italienischen Zeitungen der deutschen Sprache etwas Ungewohntes verleiht⁵⁸⁵.

Por el contrario, es necesario señalar la importancia de la crítica periodística como forma independiente dentro del texto literario, como refleja Constanze Hotz:

[...] die Lektüre der journalistischen Literaturkritik als eine eigenständige Form des Sprechens über Literatur.[...] Tageskritik soll nicht als eine defizitäre Form der Literaturrezeption betrachtet (und verachtet) werden, sondern als eigene sehr lebendige und zeitsensible Form von Literaturgespräch Beachtung finden⁵⁸⁶.

Por ello, los siguientes textos se consideran una forma más del discurso literario, y bajo este punto de vista resaltan los acontecimientos políticos acaecidos durante el mencionado período, por ejemplo los motivos que rodearon la dimisión del ministro Piccioni:

«Professor Martino übernimmt im Palazzo Chigi eine schwere Erbschaft», schrieb die italienische Presse fast einmütig nach der überraschenden Nominierung eines neuen Außenministers durch Mario Scelba, der das Rücktrittsgesuch Piccionis angenommen hatte. [...] Der 54 jährige elegante und weltgewandte Sizilianer Gaetano Martino, ein angesehener Wissenschaftler, war Rektor der Universität von Messina und Professor für Nervenphysiologie, bevor er die politische Laufbahn einschlug [...] Piccionis Abgang von der politischen Bühne aus tragischen familiären Gründen wird zwar mit Mitgefühl und Bedauern aufgenommen, andererseits ist man aber - zumindest außerhalb der Christlich-Demokratischen Partei - der Meinung, daß er mit seiner

⁵⁸⁴ Albrecht Monika y Dirk Göttische (eds.), *Bachmann – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, op. cit., p. 172.

⁵⁸⁵ Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie*, op. cit., p. 91.

⁵⁸⁶ Hotz, Constanze: „Die Bachmann“. *Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*, op. cit. p. 10.

Demission zu lange gewartet hat, womit er seinem in den Fall Montesi verwickelten Sohn keinen guten Dienst geleistet hat⁵⁸⁷.

A pesar de que parte de la crítica sostiene que son relevantes solamente los ensayos rediofónicos de la escritora sobre Robert Musil, Marcel Proust, Simone Weil y Ludwig Wittgenstein⁵⁸⁸, al menos en lo que a su concepción poética se refiere, sí son relevantes para este trabajo los acontecimientos tanto sociales como culturales que enmarcan la ciudad de Roma como epicentro de la cultura italiana, manteniendo un interés en focalizar una parte importante de la actualidad que vive la escritora en Roma:

Die römische Wintersaison hat begonnen, die Theater beleben sich, in den Galerien wird über neue Bilder diskutiert, die Restaurants sind voll. Vor den Caféhäusern an der luxuriösen Via Veneto – von den Römern «amerikanisches Viertel» genannt – sitzen die Ausländer, vor allem Amerikaner auch abends noch im Freien⁵⁸⁹.

Bachmann, ofrece en algunos de los pasajes de los *Reportajes* una imagen irónica del acontecer romano en relación a los progresos técnicos, además muestra una descripción topográfica de la red metropolitana:

Ihre Geschichte ist nämlich fast so alt wie die Geschichte Roms und hat – wie Rom – auch ihre Legende. Die Metropolitana, vom Volk spöttisch «Mussolinis weißer Marmor-Elefant» genannt, ist sechzehn Jahre alt, also ein ausgewachsener Backfisch. [...] Die neue Republik, die das Erbe von Mussolinis Geisterstadt und den fragmentarischen U-Bahntunneln übernahm, hatte natürlich in den ersten Nachkriegsjahren andere Sorgen, als Geld in diesen Marmor-Elefanten zu stecken, der zum dankbaren Objekt für viele Witze der

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp.16-17., „Diese Ereignisse sind stets in ihren jeweiligen sozialpolitischen Kontext eingebettet, so daß den Hörern und Lesern in Deutschland zugleich die gesellschaftlichen Verhältnisse des Nachbarlandes deutlich werden“, Albrecht, Monika y Götsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, *op.cit.*, pp. 172-173.

⁵⁸⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 172.

steuerzahlenden Römer und zur Zielscheibe für die etwas weniger humorvollen Angriffe der kommunistischen Opposition wurde [...] ⁵⁹⁰.

Estos acontecimientos anteriores se agrupan con otros mucho más cotidianos que mencionan una imagen más pletórica de Roma y que constituyen, en mayor medida, una imagen de la ciudad que sigue vigente en la actualidad:

Die Osterliturgie beherrscht die Ewige Stadt. Pilger und Touristen aus allen Erdteilen bevölkern die Kirchen. Auf dem Corso und auf der Via Veneto geht der Verkehr in ein organisiertes Chaos über. Aber die Stadt zeigt strahlend ihre Gärten und Parks mit Glyzynien, Azaleen und ersten Rosen. In den Ostertagen wächst Rom über seine lokale und nationale Bedeutung hinaus. Die Umrisse der religiösen Metropole werden stärker sichtbar ⁵⁹¹.

No menos acertado es el reportaje que, debido a una catástofe natural, muestra las diferencias sociales entre el norte y el sur de Italia. Bachmann imprime una actitud de desesperanza que se ve reflejada en el texto y que critica la dejadez política en detrimento de la población meridional:

Der Süden ist bis heute der neuralgische Punkt im Lande geblieben, und die Vorwürfe der Presse und der Öffentlichkeit gegen die Regierung sind diesmal besonders hart. Italien hat den Süden in jeder Beziehung zugunsten augenfälliger politischer und wirtschaftlicher Entwicklungen schwer vernachlässigt. Gemeint sind die Provinzen von Lukanien, Kalabrien und Sizilien. Bergrutsche und Überschwemmungen sind zwar im Fremdenparadies zwischen Amalfi und Salerno eine Elementar-Katastrophe, aber im Namen der dreihundert Toten und unzähligen Obdachlosen wird gefragt, ob nicht auch eine Unterlassungssünde daran Schuld trägt ⁵⁹².

⁵⁸⁹Kogel, Jörg-Dieter (ed.): *Ingeborg Bachmann Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung*, op. cit., p. 27.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 24.

En este pasaje citado, la autora refleja de forma crítica y sin contemplaciones la situación social⁵⁹³ y las causas de las continuas catástrofes en el sur de Italia.

Paradójicamente, parte de la crítica considera que esta obra no ha sido una gran aportación a la historia de la literatura, como afirman Albrecht y Göttsche: “Die (Wieder-) Entdeckung der *Römischen Reportagen* ist weder unter poetologischen noch unter literarischen Aspekten bedeutsam zu nennen”⁵⁹⁴. Sin embargo, sí se los considera relevantes en relación a los acontecimientos transcurridos de índole políticosocial y cultural que determinaron un momento concreto de la historia italiana y que la autora transmite fehacientemente a sus oyentes en el espacio temporal de mediados de los años cincuenta: “[...] sie beobachtet und schreibt mit einem fein entwickelten Gespür für die Interessen ihrer weit entfernten Zuhörer”⁵⁹⁵. Además, estos reportajes generan una tentativa en clave periodística de un episodio importante en la vida creativa de la autora:

All dies erledigt sie mit einer Genauigkeit und Detailkenntnis, die von ihren Auftraggebern angesichts ihrer hohen Professionalität in einer Mischung aus Verblüffung, Hochachtung und unverhohlenem Stolz dankbar quittiert wird⁵⁹⁶.

⁵⁹³ „A mediados de los años cincuenta Italia seguía siendo en muchos sentidos un país subdesarrollado.[...] El nivel de vida de la mayoría de los italianos era bajo. Una encuesta llevada a cabo por el gobierno entre 1951-1952 reveló que cerca de un millón de familias, casi todas del sur, nunca comían carne o azúcar, y que más de 2.700.000 familias estaban dentro del umbral de pobreza o necesidad, lo que equivalía a la cuarta parte de la población.[...] El analfabetismo seguía estando muy extendido, y en algunas localidades del sur el único material impreso los constituían los panfletos políticos o las hojas parroquiales“. Cfr. Duggan, Christopher: *Historia de Italia*. [traducción de Adrián Fuentes Luque]. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 366-367.

⁵⁹⁴ Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op.cit., p.173.

⁵⁹⁵ Kogel, Jörg-Dieter (ed.): *Ingeborg Bachmann Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung*, op.cit., p. 81.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 81.

Como se ha mencionado, la escritora compatibilizó su trabajo periodístico en Radio Bremen⁵⁹⁷ con los artículos para el *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* que como se ha mencionado con anterioridad le procuraban un sustento económico en la capital italiana, coincidiendo además con la etapa creativa en la que se emite la citada obra radiofónica *Die Zikaden*. A pesar de que los *Römische Reportagen* tratan de manifiestos políticos y sociales, como se ha mencionado, son relevantes en el marco de este trabajo ya que aportan al lector una imagen real de Roma, al igual que el esbozo, que se analizará en el próximo apartado.

9.4. Ferragosto. “Die Vitalität Roms als Faszination, die Utopie, ein messagio”⁵⁹⁸

En el fragmento *Ferragosto*, la escritora establece en tan sólo dos páginas una imagen sorprendente de Roma en la que la ciudad muestra su imagen más característica, y menos cotidiana. La época del año estival que cambia la topografía de la ciudad, agosto; el *Ferragosto*⁵⁹⁹ supone para los habitantes una transformación de la ciudad y simboliza un espacio de ausencias para los romanos, donde la escritora relata que el mes estival es para sus moradores más importante que las Navidades o la Pascua y simboliza el mes en que la gente abandona la ciudad: “[...] aus de Stadt zu fahren und auf dem Land ausgiebig zu essen und zu trinken [...]”⁶⁰⁰, para dejar el espacio a turistas y a forasteros (*Fremden*). Sin embargo, Bachmann sostiene que hay dos visiones paralelas que establecen la idiosincrasia de la ciudad; por una parte “Die Faszination”, concepto que caracteriza el poder

⁵⁹⁷ Además de los *Römische Reportagen*, se emitieron por esta emisora la narración *Das dreißigste Jahr*. „Der Text wurde am 4. April 1961 bei Radio Bremen produziert, am 19. Mai erstmals ausgestrahlt und seither mehrmals wiederholt sowie von anderen ARD-Anstalten nachgesendet“, y también el esbozo: *Ferragosto* „[...] wurde zuerst bei Radio Bremen im August 1957 gesendet – angekündigt als «Sommerliches aus Rom». Cfr. Kogel, Jörg-Dieter (ed.), *ibid.*, pp. 85-86 respectivamente.

⁵⁹⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 337.

⁵⁹⁹ Ferragosto hace referencia a: „Festività che ricorre in agosto: in origine il primo giorno del mese, in seguito il quindicesimo, nel quale la chiesa celebra la ricorrenza dell’Assunzione di Maria Vergine al cielo (fessta dell’ Assunta); com., breve periodo di vacanza alla metà di agosto. Lat. feriali Augusti ‘ferie d’agosto’//prima del 1571. Cfr. Devoto, Giacomo y Oli, Gian Carlo. *Dizionario Devoto Oli della Lingua Italiana*. A cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone. Edizione 2004-2005. Firenze: Le Monnier, 2004, p. 1078.

seductor de la ciudad como espacio abierto, ilimitado y cuna de civilización, y esta idea va unida intrínsecamente al tiempo: “Sie [die Stadt] ist historisch nicht abgeschlossen”:

[...] Rom als offene Stadt, keine ihrer Schichten kann als abgeschlossen betrachtet werden, sie spielt alle Zeiten aus, gegeneinander, miteinander, das Alte kann morgen neu sein und das Neueste morgen schon alt⁶⁰¹.

Por otra parte, el carácter utópico⁶⁰² está representado aquí por una imagen lejana de la cotidianidad, según una dimensión “existentiell-erkenntnistheoretische” o existencial y teóricamente reconocible como apuntan Albrecht y Göttische. Roma también pertenece a un universo que va más lejos de lo que supone la topografía de la ciudad, y se presenta como un espacio fundamental dentro del canon de la cultura occidental: “Wie jede große Stadt, mehr noch als jede andre große Stadt utopisch, das Gefühl, daß der Bestand in Rom die geistig fühlbare Botschaft der Stadt, ihr utopischer Charakter[---]⁶⁰³.

La búsqueda de la utopía resulta ser una constante en su obra, además Bachmann amplía el concepto en su quinta conferencia, considerando la utopía una condición circunscrita a la literatura: “Wären nicht auch auf seiten der Werke diese utopischen Voraussetzungen, so wäre die Literatur, trotz unserer Anteilnahme, ein Friedhof”⁶⁰⁴, y aunque este concepto se sitúa fundamentalmente en las obras mencionadas no deja de observarse el carácter utópico en el resto de su obra. Arturo Lacarti amplía en su estudio el concepto de utopía en la medida en que ésta abarca varias dimensiones en la obra bachmanniana: “Die über die Sprache vermittelte

⁶⁰⁰ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*, op.cit., p. 336.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 337.

⁶⁰² „Theoretisch relevant verwendet Ingeborg Bachmann den Begriff Utopie nur in vier Texten: im [Ferragosto]-Text, in ihrem beiden Essays zu Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* und in der *Frankfurter Vorlesung* »Literatur als Utopie«, además acerca del concepto de utopía en Bachmann, véase «Bachmanns Utopiebegriff»: Albrecht, Monika Göttische, Dirk (eds.), en: *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., pp. 220-222, aquí p. 220.

⁶⁰³ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*, op. cit., p. 337.

Utopie ist bei Bachmann ein komplexes Gebilde, das mehrere Dimensionen umfasst⁶⁰⁵. Además el fragmento citado, que según estudios se trata de un esbozo de *Was ich in Rom sah und hörte*, también se caracteriza por su carácter utópico: “In ihm findet sich der Versuch, der Stadt Rom einen Status des Utopischen zuzuschreiben”⁶⁰⁶.

9.5. Böhmen liegt am Meer. La búsqueda de la utopía. “Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land”⁶⁰⁷

La utopía también tiene un carácter vinculante en el poema *Böhmen liegt am Meer*, cuyo imagen utópica: “[...] es todo un alegato de esperanza en la fuerza del individuo para sobreponerse a un mundo destructivo”⁶⁰⁸. Bachmann refleja en este poema dos espacios utópicos vinculados entre sí: en primer lugar alude al espacio geográfico Bohemia como “konkrete Utopie”⁶⁰⁹, un país que carece de mar y otorga a esta región de Chequia un cruce de culturas; y en segundo lugar alude al concepto de *Bohème* para designar al mundo artístico y bohemio del siglo XIX. El poema está constituido no solamente con alusiones al *Wintermärchen* de Shakespeare: “wüste Gegend am Meer”, sino que además hay referencias a Heidegger, Wittgenstein⁶¹⁰ y Celan. Es necesario recordar que Bachmann, después de la

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 260.

⁶⁰⁵ Lacarti, Arturo: *Ingeborg Bachmanns. Poetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, p. 225.

⁶⁰⁶ Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, *op. cit.*, p. 484.

⁶⁰⁷ Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, op. cit.*, p.168.

⁶⁰⁸ Bachmann, Ingeborg: *Últimos poemas*. [Traducción y prólogo de Cecilia Dreymüller y Concha García]. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión, 1999, p. 23.

⁶⁰⁹ „Der Ausdruck „konkrete Utopie“ stammt ursprünglich von Ernst Bloch. Und Ingeborg Bachmann war mit seinem Werk durchaus vertraut, während sie die europäische Entwicklung lediglich erhoffen, aber nicht absehen konnte. Bei Bloch ist der Utopiebegriff eng mit dem Heimatbegriff verbunden. Und jenes Böhmen trägt ja eben auch die Konnotation der Heimat in sich, und gerade für eine Österreicherin konnotiert es zudem ein Stück Musilschen Kakaniens“. Cfr. Zimmermann, Rainer E.: «Böhmen als Metopie des Gelingens» en: Tzaneva, Magdalena (ed.): *Hände voll Lilien. 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann. 25.06.1926 Klagenfurt – 17.10.1973 Rom. Berlin: LiDi EuropEdition, 2006, pp. 123-127, aquí pp. 123-124.

⁶¹⁰ „Bachmann reflektiert hier also auf ihre persönliche Lebenserfahrung als Frau ebenso wie – in der zentralen Thematisierung der Begriffe «Grund» und «Grenze» - auf die eigene anhaltende theoretische Auseinandersetzung mit der Wahrheitsontologie Martin Heideggers einerseits, mit der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins andererseits“. Cfr. Ivanović,

dramática separación de Max Frisch estuvo un tiempo en Berlín intentando superar una crisis nerviosa; desde allí se desplazó dos veces a Praga (1964) imbuida completamente por la lectura de Shakespeare⁶¹¹. La ciudad eslava supuso un cambio radical en su existencia tal como lo constata Ivanović “[...]daß Prag für sie eine lebensgeschichtliche Wende bedeutet habe”⁶¹², y además tematiza de nuevo en el poema el motivo de la frontera, que ya había debatido años antes en su mencionado discurso *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*.

Der Wunsch wird uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. [...] Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe⁶¹³.

Según Ivanović, la experiencia de Praga supuso para la escritora una confrontación con la *frontera*, vinculada tanto en su sentido real como utópico, y en el que el yo poético intenta buscar un lugar donde se puedan rebasar las fronteras, aquellas que son difíciles de traspasar, sobre todo para los fracasados y los desposeídos: “*Böhmen liegt am Meer* ist nun in einem ganz ausgezeichneten Sinne das Gedicht einer persönlichen Grenzerfahrung von erlittenem Untergang und wieder gesichtetem Land, von Vernichtung und Rettung”⁶¹⁴.

Con este poema, Bachmann pone fin a la época creativa como poetisa para dedicarse definitivamente a la prosa, además para la escritora supuso un cambio en su concepción poética, no sólo advirtió de una vuelta a sus orígenes, que en ningún momento pretendió señalarlo en un sentido real,

Christine: «Böhmen als Heterotopie» en: Meyer, Mathias (ed.), *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2002, pp. 109-121, aquí p. 121.

⁶¹¹ „Die Lektüre des *Wintermärchens* und die zwei Pragreisen Anfang 1964 verknüpfte Bachmann jedoch dialektisch mit der Vorstellung von einer neuen Literatur, einer besseren Welt und dem Ringen des Künstlers um eine neue ausdrucksstarke, wahre Sprache. „Wie ich nach Prag gekommen bin, habe ich gewußt, doch Shakespeare hat recht: Böhmen liegt am Meer“. Cfr. Hentschel, Barbara: «An der Grenze zu einer neuen Welt: Ingeborg Bachmanns *Böhmen liegt am Meer*» en: Tzaneva, Magdalena (ed.), *op. cit.*, pp. 111-120, aquí p.114.

⁶¹² Ivanović, Christine, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁶¹³ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p.276.

⁶¹⁴ Ivanović, Christine, *op. cit.*, p.111.

sino que lo puntualizó de la siguiente manera: “[...] sondern einer geistigen Heimkehr”⁶¹⁵. Además, la escritora refleja también –como se puede apreciar en el siguiente texto– su esperanza en la humanidad:

Und es für mich das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde. Es ist gerichtet an alle Menschen, weil es das Land ihrer Hoffnung ist, das sie nicht erreichen werden. [...] Deswegen hört für mich dort auch alles auf. Es ist deswegen auch das letzte Gedicht was ich geschrieben habe. Ich würde nie wieder eines schreiben, weil damit alles gesagt ist⁶¹⁶.

Por otra parte, Cambi ha analizado el poema⁶¹⁷ y coincide con la crítica, no solamente con el sentido utópico que engloba el poema, sino que retoma también el concepto extrapolándolo a otros ámbitos y pone de manifiesto algunas de las características temáticas más relevantes del lenguaje poético de Bachmann. Entre otros cabe destacar el compromiso crítico que prima en relación al lenguaje, el concepto de búsqueda por medio del lamento y la insatisfacción del ser frente al amor y ante un mundo incierto, como se puede apreciar en los primeros versos del poema:

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

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.117.

⁶¹⁶ Ingeborg Bachmann citada según Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, *op. cit.*, p. 320.

⁶¹⁷ „Das auf einem komplexen und umfangreichen metrisch-rethorischen Aufbau basierende Gedicht besteht aus 24 Versen und kann als Reihenfolge von drei Kompositionsettapen gelesen werden, dessen Inhalt einer präzise formalen Struktur entspricht. Die ersten 12 Verse, die das *Corpus* eines durch Wiederholungen betonten egozentrischen Ich- Gedichts (das Pronomen »ich« kommt 17mal und zumindest einmal in jedem Vers vor) darstellen, sind Alexandriner, und jeder bildet eine durch Interpunktion in sich abgeschlossene selbstständige syntaktische Einheit. Cfr. Cambi, Fabrizio: «Ein Ich zwischen Scheitern und

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 gehn.

Zugrunde – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen
.....wieder.

Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.

Von Grund auf weiß ich jetzt, und bin unverloren⁶¹⁸.

Para acabar este punto, se puede decir que la actitud crítica de la autora no puede analizarse aislada de su experiencia personal y de su reflexión en torno al lenguaje, sino que de este último texto lírico emergen motivos que se pueden reconocer en la biografía de la escritora, como si del resultado de su estado de ánimo se tratara. Aún así, el poema es uno de los más leídos y analizados de la poética bachmanniana. Después de delimitar el lenguaje utópico en este apartado, es preciso analizar otros “Dreiländereck”⁶¹⁹ unidos a la trayectoria literaria de la escritora.

10. KLAGENFURT, LA CIUDAD DE LA INFANCIA Y LA ADOLESCENCIA. “O STADT. STADT. LIGUSTERSTADT, AUS DER ALLE WURZELN HÄNGEN”⁶²⁰

Die Urft fließt direkt unter dem
Küchenfenster unseres Elternhauses
vorbei. Flussabwärts, wo das Wasser
für die Zehnermühe abzweigt, ist der
Rauschen⁶²¹.

Überm Rauschen

Norbert Scheuer

Annäherung ans Wort. *Böhmen liegt am Meer (1964-66)*, en: Kucher, Primus-Heinz y Reitani Luigi (eds.), *op.cit.*, pp. 243-252, aquí p. 245.

⁶¹⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 1, op.cit.*, p. 167.

⁶¹⁹ Este concepto usado frecuentemente por Bachmann primero para referirse al espacio: „Dreieck Wien – Prag – Gailtal/Kärnten“ que viene implícito en el segundo poema dedicado a la capital de Bohemia *Prag Jänner 64* „wo zwischen der Moldau, der Donau und meinem Kindheitsfluß“, y en segundo lugar para referirse al „Dreieck Wien – Gailtal/Kärnten – Czernowitz (via Budapest) in den »Todesarten«-Romanen. Cfr. Weigel, Sigrid, véase nota en el *Abbildungsverzeichnis* (3), *op.cit.*, p. 601.

⁶²⁰ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*. München. Piper [4550], 2005, p. 15.

⁶²¹ Radisch, Iris (ed.): *Klagenfurter Texte. Die 30. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. Überm Rauschen* de Norbert Scheuer (1951) fue uno de los textos premiados en el encuentro literario de Klagenfurt (2006). Zürich: Piper, p. 2006, p. 74.

Paso a continuación a reflejar la presencia de la ciudad austriaca meridional de Klagenfurt en la obra de Ingeborg Bachmann. Al haber sido esta pequeña urbe provinciana el entorno geográfico y social donde transcurrieron la infancia y adolescencia de la autora, es lógico que permaneciese en su subconsciente y aflorase ese cronotopo en su obra literaria posterior.

1961, fecha de publicación de *Das dreißigste Jahr* fue también para Alemania el año que marcó un cambio político radical con la construcción del muro de Berlín. Esta ignominia humana, que desató el horror entre las dos Alemanias se verá reflejada en los escritos posteriores de Bachmann en su estancia en Berlín entre 1963 y 1965. Además, este período de tiempo fue uno de los más críticos en la existencia de la escritora⁶²², circunstancia que se refleja cuando recibió el prestigioso premio *Büchner* en Darmstadt (1964). En el discurso que dio cuando le fue otorgado dicho premio: *Ein Ort für Zufälle* (1965), Bachmann mantiene una postura autodestructiva que no solamente provoca una fuerte impresión al lector, sino que además presagia una imagen aterradora de Berlín, tal como sostiene Höller: „Die Grenzen zwischen Ich, Anstaltsgebäude und Großstadt sind in diesem experimentellen Text aufgebrochen, es herrscht die anonyme Gewalt des Es. Kein einziges Mal fällt nach dem poetologischen Vorwort das Wort «Ich»“⁶²³. Asimismo, la autora refleja una imagen muy negativa de Berlín, tal y como muestra en el fragmento dedicado a Witold Gombrowicz (1904-1969): “[...] daß dieser Ort nach Krankheit und Tod riecht, für ihn auf eine Weise, für mich auf eine andre”⁶²⁴.

Es necesario también tener en cuenta la opinión de Sigrid Weigel en cuanto a la importancia de los espacios topográficos en la obra bachmanniana, quien sostiene que: “Städte sind in Bachmanns Schriften die herausragenden Schauplätze einer Gedächtnistopographie, in der die Bilder

⁶²²„Nach einem Nervenzusammenbruch versucht sie in mehreren Krankenhausaufenthalten, zuerst in Zürich, dann in Berlin, von ihrer Alkoholabhängigkeit, zu der die Medikamentenabhängigkeit kam, frei zu werden“. Bachmann estuvo internada primero en la *Bircher-Benner-Klinik* de Zürich y después en el *Martin-Luther-Krankenhaus* de Berlín. Cfr. Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie, op.cit.*, 124.

⁶²³ Höller, Hans, *ibid.*, 126.

⁶²⁴ Bachmann, Ingeborg, *Werke 4, op.cit.*, p.326.

aus dem Unbewußten der Kultur mit den Erinnerungsspuren des Subjekts korrespondieren”⁶²⁵, por tanto, la experiencia traumática de la autora se refleja inexorablemente en toda la obra, configurando las ciudades como espacios que sirven de escenario y se encuentran directamente unidos a la memoria histórica.

Si bien las *Frankfurter Vorlesungen*, como ya se ha mencionado, asentaron las bases teóricas en la posterior obra de Bachmann, es necesario añadir que la obra citada, *Das dreißigste Jahr* adquirió una imagen negativa en la crítica. Muy lejos quedaba su veneración con una imagen „spektakulär”, tal como la ensalzaba un artículo diciendo de ella que era la poetisa más aclamada de la posguerra en *Der Spiegel* en 1954⁶²⁶. Paradójicamente en otra imagen de 1961 mucho más vulnerable, Gehle la calificaba como: „[...] eher ein Rücktritt von der literarischen Bühne”⁶²⁷. Sin embargo, después de un largo silencio, en 1971 volvió a ser aclamada por su obra inacabada *Todesartenprojekt*.

En el primer relato de *Das dreißigste Jahr*, *Jugend in einer österreichischen Stadt*⁶²⁸, Bachmann aborda los temas de la infancia y de la adolescencia en una pequeña ciudad de provincias. El relato se sostiene gracias a la experiencia traumática del yo narrador describiendo con qué grado de precariedad vivían los niños. Solamente una K remite a la ciudad en cuestión, aunque por las descripciones topográficas se ha determinado que fuera Klagenfurt:

⁶²⁵ Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, op.cit., p. 364.

⁶²⁶ La revista *Der Spiegel* en agosto de 1954 publica: „Das ist Stenogramm der Zeit im greifbar sinnlichen Bild. Die junge Bachmann hat das visuelle Erlebnis des Südens gehabt wie Generationen von Künstlern aus dem Norden vor ihr, und sie ist bei aller Tortur des Denkens in ihrem Gefühl einfältig genug geblieben, um im Angesicht Roms zum konkreten Bild zu kommen“. Cf. AA. VV.: *Der Spiegel*. Mittwoch, 18. August. 1954, número 34, pp. 26-29, aquí p. 27.

⁶²⁷ Gehle, Holger: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1995, p. 170. Gehle, ha elaborado además en su estudio una completa relación de reseñas sobre los artículos en que ofrecen una imagen tanto negativa como positiva de la escritora, *ibíd*, pp. 225-231.

⁶²⁸ Los siete relatos que componen la novela *Das dreißigste Jahr* fueron esbozados entre 1956 y 1957 y el primer relato *Jugend in einer österreichischen Stadt* fue publicado por primera vez en la revista italiana *Botteghe Oscure* [Roma, Quaderno, 23, Spring 1959. S. 337-345]. Cfr. Bachmann, Ingeborg: *Werke 2*, op.cit., p. 605.

An schönen Oktobertagen kann man, von der Radetzkystraße kommend, neben dem Stadttheater eine Baumgruppe in der Sonne sehen.[...] In seinem Licht ist jetzt auch die Stadt wieder zu erkennen, mit blassen genesenden Häusern unter dunklen Ziegelschöpfen, und der Kanal, der vom See hin und wieder ein Boot hineinträgt, das in ihrem Herzen anlegt⁶²⁹.

Así es como describe Bachmann en las primeras imágenes del relato, una vuelta a la ciudad de la infancia y a la adolescencia, que ha sido analizado por Gürtler no solamente aludiendo a hechos de la biografía de la escritora, sino que además retrata la imagen estricta y opresiva de la sociedad de la pequeña burguesía: „Die Heimkehr in die Stadt der Kindheit[...] eröffnet Erinnerungsszenen, in denen persönliche Erfahrungen zu Kindheitsmustern einer Generation verallgemeinert werden, die in kleinbürgerlichen Verhältnissen im Krieg aufgewachsen ist“⁶³⁰. Este relato no sólo muestra la infancia en una ciudad claustrofóbica donde la cotidianidad nos llega plasmada de recuerdos⁶³¹, sino que además laten fantasmagóricos comportamientos represivos que intoxican los deseos esperanzadores de los niños:

In dem Mietshaus in der Durchlaßstraße müssen die Kinder die Schuhe ausziehen und in Strümpfen spielen, weil sie über dem Hausherrn wohnen. Sie dürfen nur flüstern und werden sich das Flüstern nicht mehr abgewöhnen in diesem Leben. In der Schule sagen die Lehrer zu ihnen: Schlagen sollte man euch, bis ihr den Mund auf tut. Schlagen... Zwischen dem Vorwurf, zu laut zu sein, und dem Vorwurf, zu leise zu sein, richten sie sich schweigend ein⁶³².

⁶²⁹ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op.cit., p. 7.

⁶³⁰ Gürtler, Christa: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom*. Berlin: Ebersbach, 2006, pp. 14-15.

⁶³¹ El relato mencionado aporta analogías con la biografía de la escritora: „Ingeborg Bachmann wohnt bis zu ihrem siebten Lebensjahr in der Durchlaßstraße 5 im Stadtteil Annabichl an der Peripherie von Klagenfurt, wo sich der Flugplatz und der städtische Friedhof befinden“, *ibid.*, p.19. En el relato además de la ubicación de la calle, también se dice: „Jemand ist auf die Idee gekommen, den Flugplatz neben den Friedhof zu legen, und die Leute in K. meinten, es sei günstig für die Beerdigung der Piloten, die eine Zeitlang Übungsflüge machten“. Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op.cit., p. 8.

⁶³² Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op.cit., p. 8.

Bachmann critica en este pasaje un sistema educativo represivo, donde los niños están sometidos a la subordinación y a la adaptación involuntaria a un medio cargado de connotaciones negativas; obligados al mutismo y a la sumisión a las órdenes jerárquicas, y como consecuencia de ello, carecerán de la posibilidad de formar su propia identidad. En consonancia con este pasaje, Bachmann retoma el nombre de la calle mencionada en una entrevista recordando su infancia: „Wenn wir als Kinder spielten, sind wir immer nur das Stück bis zum Durchlaß gegangen, und jetzt wollte ich einmal sehen, was nach dem Durchlaß kommt“⁶³³.

Según Höller, el relato aborda implícitamente unas condiciones históricas específicas: la situación históricosocial de la Primera República, el Nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial en Klagenfurt, capital de Carintia, haciendo hincapié además en las condiciones sociales, las relaciones familiares y la educación como causas que producen en la persona una autodesconfianza y una pérdida de identidad, así como la pérdida del sentimiento de *Heimat*, de no sentirse emocionalmente vinculado al territorio, a la patria chica. Todos estos acontecimientos provocan una confusión en los niños que les conduce a diversas carencias de las que cabe destacar la dificultad de poderse expresar, lo que les lleva al mutismo y la impotencia ante la manipulación del lenguaje, circunstancias que subyacen como condición previa en el conjunto de relatos de la escritora ⁶³⁴.

La crítica literaria de este momento ha observado que “la pérdida de *Heimat*” es un concepto intrínseco que define un determinado tipo de literatura⁶³⁵, condicionada siempre por unos motivos desencadenantes a

⁶³³ Bachmann citada según Gürtler, Christa: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom, op. cit.*, p. 16. Un nuevo paralelismo con los datos biográficos de la autora es la Henselstraße que habitó Bachmann con su familia desde 1933 y en la que en el relato se dice: „Eines Tages ziehen die Kinder um in die Henselstraße.[...] Sie wohnten zwei Straßen weit von der Beethovenstraße, in der alle Häuser geräumig und zentralgeheizt sind, und eine Straße weit von der Radetzkystraße, durch die, elektrischrot und großmäulig, die Straßenbahn fährt. Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr, op.cit.*, p. 10.

⁶³⁴ Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“ – Zyklus, op. cit.*, p. 124.

⁶³⁵ „Figuren wie Brechts Soldat Kragler aus *Trommeln in der Nacht* (1922), Borcherts Unteroffizier Beckmann aus *Draußen vor der Tür* (1946) oder Döblins Invalide Edward Allison aus *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956) verdeutlichen hierbei in ihrer Vielschichtigkeit, daß die Schwierigkeit, eine Heimat zu finden, nicht nur kriegsbedingt ist,

causa de la situación política y cultural que, además, como se puede observar, también se hallan dentro del ámbito biográfico de Bachmann, como se constata en una entrevista realizada por Gerda Bödefeld en 1971 a la escritora⁶³⁶. No obstante, también este sentimiento se hace visible en el mencionado relato:

Auf den Straßen ziehen Kolonnen von Marschierenden. Die Fahnen schlagen über den Köpfen zusammen. «...bis alles in Scherben fällt», so wird gesungen draußen. Das Zeitzeichen ertönt, und die Kinder gehen dazu über, sich mit geübten Fingern stumme Nachrichten zu geben⁶³⁷.

Si bien el relato *Jugend in einer österreichischen Stadt* es el primer texto de la escritora donde se reconoce la topografía de Klagenfurt, ésta se advierte también en *Drei Wege zum See*, el último relato de *Simultan*⁶³⁸ donde emerge nuevamente la topografía de la ciudad de la infancia y adolescencia. Una de las diferencias sustanciales entre los dos relatos es que, en el primero de ellos, el narrador omnisciente relata en primera persona y sólo al final del relato se observa un cambio de perspectiva desde el yo narrador que resulta ser un personaje masculino „ein Durchreisender”; mientras que en el segundo relato *Drei Wege zum See* la protagonista es un personaje femenino, *Elisabeth*, y el enfoque de la narración se produce en estilo indirecto libre⁶³⁹. A pesar de los casi diez años que separan la creación de los dos relatos, una serie de elementos en común caracterizan ambos

sondern zu den grundlegenden Problemen der Mitglieder einer demokratisch-pluralistischen Gesellschaft gehört. Tatsächlich ist neben der sozialen und psychischen auch die räumliche Mobilität ein Wesensmerkmal dieser neu entstandenen Gesellschaften“. Cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.), en: *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, op.cit.*, p. 112.

⁶³⁶ La entrada de las tropas de Hitler en Klagenfurt y la anexión de Austria a la Alemania Nazi en 1938 se hace patente en una entrevista de Gerda Bödefeld a la escritora (1971): „Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt.[...]Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst. Ein ganzes Heer kam da in unser stilles, friedliches Kärnten“, Bachmann citada según Gürtler, Christa: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom, op. cit.*, pp. 20-21.

⁶³⁷ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr, op.cit.*, p. 12.

⁶³⁸ Bachmann, Ingeborg: *Simultan*. München: Piper, 2008. Publicado por primera vez en la misma editorial en 1972.

escritos. Como apunta Bartsch, por un lado, ambos protagonistas huyen del sofocante ambiente de sordidez de una pequeña ciudad de provincias, y por otro, la ciudad es el elemento en común que les condena a soportar –como se ha mencionado anteriormente– la experiencia traumática de la anexión de Austria por Alemania, tal como apunta este crítico: „In beiden Erzählungen verbindet sich aber mit dieser Stadt die Erinnerung an das traumatisch erfordere Erlebnis vom Anschluß Österreichs an Hitler-Deutschland”⁶⁴⁰. No obstante, en *Drei Wege zum See*, la alusión a la ciudad de Klagenfurt es sustancialmente más marginal, aunque a través del relato se observan también descripciones de la topografía de la ciudad y sus alrededores. La protagonista, una mujer de mediana edad con un exitoso perfil laboral como fotógrafa, visita en vacaciones a su padre en Klagenfurt; empieza haciendo un repaso de su vida y llega a una confrontación entre el éxito laboral y la insatisfacción personal. En uno de los paseos por el bosque, recuerda su relación con *Franz Josef Eugen Trotta*, un descendiente del legendario linaje de los “Trotta” en alusión a la familia que marcó el fin del imperio en el mundo novelesco de Josef Roth. La relación termina desafortunadamente. Así es como Golisch lo analiza:

Erst sehr viel später begreift die Protagonistin Trottas geistige Heimatlosigkeit und menschliche Verlorenheit. Es ist die Schmerzhaftigkeit der Erinnerung, die Unerträglichkeit der Konfrontation mit vergangenen Möglichkeiten, die Elisabeth schließlich zum vorzeitigen Abbruch ihres Urlaubes bewegt⁶⁴¹.

El sentimiento de pérdida y de olvido obligan de nuevo a la protagonista a dejar su ciudad para regresar a París. Al igual que en el relato anterior, donde el recuerdo de la casa paterna no estaba en ningún momento unido a sentimientos de protección familiar como “Schutz, Heim und Heimat” o protección, hogar y patria, en este caso para los niños

⁶³⁹ Cfr. Svandrlik, Rita «Per un mondo nuovamente pieno di legende: *Il trentesimo anno*» en: Svandrlik, Rita, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*. Roma: Carocci, 2001, pp.135-173.

⁶⁴⁰ Bartsch, Kurt, *op.cit.*, p. 100.

⁶⁴¹ Golisch, Stefanie: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung, op. cit.*, p. 110.

significaba el lugar de “Zerstörung und Krankheit” o destrucción y enfermedad , donde no se les podía ofrecer ninguna atención; además de ello, no se sentían seguros por la situación bélica que vivía la ciudad:

Die Kinder kommen noch einmal ins Stauen: die nächsten Christbäume fallen wirklich vom Himmel. Feurig.[...] Sie dürfen bei Alarm die Hefte liegen lassen und in den Bunker gehen.[...] Und noch später dürfen sie Laufgräben ausheben zwischen dem Friedhof und dem Flugfeld, das dem Friedhof schon Ehre macht⁶⁴².

Este sentimiento de desprotección se advierte también en el personaje femenino de *Drei Wege zum See*, pues es quien menos seguridad siente en la casa paterna. El peso de los recuerdos invade su existencia, unido a las tres desafortunadas relaciones que la protagonista ha mantenido con los hombres. Se observa un paralelismo con el título del relato ya que también son tres las relaciones que se abordan en el texto. En primera instancia su relación de juventud que, como se ha mencionado, le conduce al recuerdo del desaparecido imperio austrohúngaro valiéndose de la figura de la saga de los Trotta. En segundo lugar, el corto y desafortunado matrimonio con *Hugh*, un arquitecto de Nueva York, quien por su condición de homosexual será incapaz de conciliar su relación matrimonial y, en última instancia, la intención de separarse de su joven amante se verá mezclado en un *affaire* que conducirá a la protagonista a tomar una determinación. No obstante, a pesar de la trivialidad del enfoque en las relaciones, sí se observa la necesidad de la protagonista de alejarse de un mundo –“weit wegzukommen”–, que por una parte le ata a un pasado histórico y por otra a la necesidad de superar el esquema de determinados comportamientos masculinos que anulan en todo momento la personalidad de la protagonista. En clave simbólica dejan de tener vigencia *los tres caminos*, ya que para la

⁶⁴² Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op.cit., pp. 13-14. Bachmann utiliza irónicamente „Christbäume“ para designar la bombas que caían sobre Klagenfurt . „Denn sie verheißen weder Wärme noch bringen sie den versprochenen Frieden. Diese Ironie durchzieht ihre gesamte Erzählung, denn sie zerstört an vielen Stellen die Vorstellung von einer heilen und glücklichen Kindheit“. Cfr. Gürtler, Christa: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom*, op. cit., p. 24.

protagonista no existe ningún espacio que le suponga un “lugar de pertenencia”, ni tampoco existe la esperanza de que el amor tenga cabida en su vida. Su única esperanza es seguir su camino profesional aceptando un encargo fotográfico en Vietnam, a pesar de que ello exija una toma de postura, como expresan Albrecht y Götttsche: “In dieser Auflösung liegt sowohl die Chance der Befreiung als auch das Risiko der Vereinsamung”⁶⁴³.

Un elemento vinculante a tener en cuenta es el carácter nómada de la protagonista que transforma este aspecto en una forma de vida, la de no pertenencia a ningún lugar, al igual que otros personajes bachmannianos: “[...] als freiwilliger oder unfreiwilliger Exilierter im Ausland lebt”⁶⁴⁴, pero siempre en la búsqueda de la utopía tal como la escritora había anticipado en sus *Frankfurter Vorlesungen*. Weigel incide en la importancia de la dimensión topográfica articulada en el relato. En primer lugar y después de unas descripciones que hacen alusión al espacio topográfico donde se sitúa la acción en la narración, sobresale la descripción de la casa paterna que se encuentra en la periferia de Klagenfurt y como analiza Weigel: “[...] handelt also von einer rituellen Rückkehr an den Ort der Kindheit”⁶⁴⁵. No obstante, existen factores determinantes que inducen a la protagonista a rebelarse contra el entorno que la vio crecer. Los paseos por los lugares de su infancia son el escenario de los recuerdos, que a vez quedan suplantados por otros que le alejan del idílico recuerdo. Éstos son, por una parte, los cambios topográficos que la protagonista ha ido observando a su llegada a Klagenfurt tal y como señala Christine Kanz:

Elisabeth Matrei vertraut wie der Erzähler auf eine Wanderkarte von 1968, die dem touristischen Modernisierungsmaßnahmen unterworfenen Ort ihrer Kindheit nicht mehr entspricht, und gelangt deshalb auf allen drei früher richtigen Wegen nicht mehr zum See”⁶⁴⁶.

⁶⁴³ Albrecht, Monika y Götttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p.167.

⁶⁴⁴ Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie*, op. cit., p. 150.

⁶⁴⁵ Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, op.cit., p. 398.

⁶⁴⁶ Kanz, Christine: «Viel couragierter als unsere Herren» – Elisabeth Matrei in *Drei Wege zum See* en: Mayer, Mathias (ed.), *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, op. cit., pp. 196-219, aquí p. 197.

Este hecho unido a otros recuerdos personales son la causa, como manifiesta Kanz en su estudio, de alejarse antes de tiempo del enclave de su infancia. Sin embargo, como ha analizado Lothar Ruttner, la protagonista experimenta con la despedida de su padre y con el definitivo abandono de la ciudad de la infancia no solamente superar la confrontación con el pasado, sino retomar además una nueva identidad: “[...] eine positive zukünftige Entwicklung in der Veränderung für ihre Protagonistin”⁶⁴⁷. Como se ha constatado⁶⁴⁸, el nexo de unión de *Drei Wege zum See* y su anterior narración *Jugend in einer österreichischen Stadt* es la ciudad de Klagenfurt que cobra un espacio fundamental en la vida y obra de la escritora.

Aunque no es la principal intención de este trabajo realizar un estudio de los autores que han escrito sobre Klagenfurt, sin embargo, sí es necesario mencionar la importancia del escritor Uwe Johnson, amigo y escritor contemporáneo de Ingeborg Bachmann que analiza: “Das geistige und seelische Klima”⁶⁴⁹ de la escritora en la citada obra *Eine Reise nach Klagenfurt* (1973), una obra donde documenta además de la biografía de la autora, una descripción topográfica⁶⁵⁰ de Klagenfurt y de Roma, sirviéndose fundamentalmente de cartas dirigidas a la escritora. Además al comienzo de la obra, Johnson sintetiza el recorrido vital de su amiga:

⁶⁴⁷ Ruttner, Lothar: «Ingeborg Bachmanns und Michael Hanekes. *Drei Wege zum See*» en: Tzaneva, Magdalena (ed.), *Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann*, op. cit., pp. 187-193, aquí p. 192. Además, para un análisis crítico en relación a la versión cinematográfica de *Drei Wege zum See*, léase de este mismo autor: „*Kritische Analyse der Verfilmung von Ingeborg Bachmanns Erzählung «Drei Wege zum See»*“. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Deutsche Philologie, eingereicht an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien, 2002.

⁶⁴⁸ „*Drei Wege zum See* unterscheidet sich in dieser Hinsicht deutlich von einem frühen Text wie *Jugend in einer österreichischen Stadt*, der ja in Thematik und Motivik viele Ähnlichkeiten aufweist, der aber auf der optimistischeren Prämisse basiert, daß der Leser durch plötzliche gedankliche Einsichten (dort: in die ideologische Funktion des Heimatsgedankens) beeinflusst werden kann“. Cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.), *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p.168.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁵⁰ „Die Stadt Klagenfurt befindet sich 445 Meter über dem Meere.[...] Ihre Fläche umfaßt 122,11 Quadratkilometer. Sie zählt neuerdings 83,872 Einwohner. Sie besitzt eine Wörthersee-Schiffahrt, die auf der Strecke Klagenfurt-Velden verkehrt. An Wochentagen wird allgemeiner Markt auf dem Benediktinerplatz gehalten. [...] Jeden Donnerstag ist Viehmarkt auf dem Schlachthofgelände. Regelmäßiger Zugverkehr. (Bahnsteig I und II)“. Cfr. Johnson, Uwe: *Eine Reise nach Klagenfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, pp. 14-15.

In Rom lebte sie zwanzig Jahre lang, mit Unterbrechungen, so in Bayern, in England, in der Schweiz, in den USA, in Westberlin, in Frankreich, in Hessen, gelegentlich in Österreich. In Rom ist sie gestorben.[...] Aber Ingeborg Bachmann liegt nicht in Rom begraben. Ihr Grab ist in Klagenfurt⁶⁵¹.

Otro autor, Thomas Bernhard (1931-1989), en la obra *Auslöschung. Ein Zerfall* describe bajo el personaje de *Maria*, donde retrata la existencia de Ingeborg Bachmann en su lugar de procedencia, un lugar de provincias, para establecerse posteriormente en Viena, ciudad de su formación intelectual y su posterior estancia en Roma como espacios vitales para su formación como artista y que Bernhard reconoce según apunta Golisch: “[...] die Notwendigkeit des Lebens in der Fremde für die Genese ihres literarischen Werkes”⁶⁵². Así explica Bernhard el retrato del espíritu creativo de la autora:

Die Maria aus der kleinen, südösterreichischen lächerlichen Provinzstadt (...) Maria ist aus eigenem Antrieb, (...) aus ihrer ihr doch immer gleich schädlichen Kindheitsstadt weggegangen nach Wien, um da Fuß zu fassen, wo es aber immer am schwierigsten gewesen ist, wie ich jetzt wieder dachte, das Mädchen nur mit einer kleinen Handtasche und mit allen Illusionen der Widerstrebenden, der Fluchtergreifenden, der einen Ausweg nicht nur Suchenden, sondern auch gleich Vollziehenden, wie ich⁶⁵³.

Bachmann, propensa a lo largo de su existencia a los frecuentes cambios geográficos, sentía una determinada aversión a la ciudad que no sólo había sido motivo de varias narraciones y poemas, sino que en mayor medida sustentaba el recuerdo de la confrontación con el pasado bélico,

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁵² Cotteri, Roberto (ed.): Golisch, Stefanie: «Fremdheit als Herausforderung: Ingeborg Bachmann in Italien. «Estraneità come sfida: Ingeborg Bachmann in Italia», *Studi Italo-Tedeschi. Deutsch-Italienische Studien. Accademia di Studi Italo-tedeschi, op. cit.*, p. 380.

⁶⁵³ Thomas Bernhard citado según Golisch, Stefanie: *Studi Italo-Tedeschi. Deutsch-Italienische Studien, ibid.*, p. 380.

hecho dramático que como ya se ha mencionado sirvió de hilo conductor en casi toda su obra narrativa. El sentimiento negativo hacia la ciudad de la infancia y de la adolescencia se recoge explícito en 1970 en una carta: “Man müßte überhaupt ein Fremder sein, um einen Ort wie Kl[agenfurt] länger als eine Stunde erträglich zu finden, oder immer hier leben, vor allem dürfte man nicht (...) auch noch wiederkommen”⁶⁵⁴. Por otro lado, emerge un sentimiento positivo que facilita mirar más allá de la propia frontera que se ubica entre la realidad y la imaginación como caracteriza Gürtler: “Diese Kindheitslandschaft an der Grenze ermöglicht den Blick über die Grenze und betont die Herkunft aus dem Topographischen [...]”⁶⁵⁵. Además, este hecho determinante no sólo se aprecia en el personaje femenino, Elisabeth Matrei de *Drei Wege zum See*, sino también en otros personajes como el de la Yo narradora en *Malina* o Franziska Jordan en el *Buch Franza*⁶⁵⁶.

10.1. La Ciudad del espacio existencial y del espacio narrativo. “denn in meiner Erinnerung wird der Weg aus dem Tal nach Wien immer der längste bleiben”⁶⁵⁷

Ingeborg Bachmann abandona Klagenfurt en 1945 para estudiar primero en Innsbruck, lugar donde empezará los estudios de filosofía, psicología, germanística e historia del arte; un semestre más tarde concluye las asignaturas a excepción de historia del arte en su próximo destino Graz para establecerse en Viena en 1946 y poder proseguir su formación académica en la universidad de Viena⁶⁵⁸, concluyendo como ya se ha mencionado con una tesis doctoral sobre Heidegger, *Die kritische Aufnahme*

⁶⁵⁴ Ingeborg Bachmann citada según Uwe Johnson, *Eine Reise nach Klagenfurt*, *op. cit.*, p. 15.

Ibid., p. 15.

⁶⁵⁵ Gürtler, Christa: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom*, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁵⁷ Ingeborg Bachmann: *Werke 4*, *op. cit.*, p. 301.

⁶⁵⁸ „Von den Lehrerpersönlichkeiten beeindruckt sie am stärksten die Philosophen Alois Dempf, Leo Gabriel und Viktor Kraft, der Psychologe Hubert Rohrer und der Psychotherapeut Viktor E. Frankl. Ihren ursprünglichen Plan, bei Dempf über den »Typus des Heiligen« zu dissertieren, muß sie wegen dessen Berufung nach München aufgeben und Doktorvater sowie Dissertationsthema wechseln“. Cfr. Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*, *op. cit.*, p. 171.

*der Existentialphilosophie Martin Heideggers*⁶⁵⁹. Así pues, en su recorrido vital, Bachmann se establece en la capital austriaca entre 1946 y 1949 –siendo su primer domicilio la *Beatrixgasse, 26–*, para trasladarse en este último año a otro espacio cercano, la *Gottfried-Keller-Gasse 13* junto al *Modenapark*, espacios⁶⁶⁰ que paradójicamente también serán escenario de su posterior obra narrativa *Malina* y que la autora denomina “Ungargassenland”.

Además de las influencias filosóficas recibidas a lo largo de su formación, que en mayor medida adquieren una profunda resonancia en su obra, también es relevante señalar las amistades como la de Hermann Hakel, editor de la revista literaria *Lynkeus*, donde aparecen las primeras publicaciones de Bachmann; así como la amistad que le unía a su mecenas, el ya citado Hans Weigel, quien escribe *Unvollendete Symphonie* (1951) a modo de *Schlüsselroman*, donde se observan interrelaciones de carácter personal entre el argumento de la obra citada y la existencia de la autora⁶⁶¹. Además, en la obra *Malina* se observan de forma reiterativa las alusiones a Weigel.

El *Café Raimund* ubicado en la *Museumsstraße 9* de Viena, fue otro de los espacios antropológicos habitados por la intelectualidad vienesa y punto de encuentro de escritores e intelectuales después de la Segunda Guerra Mundial. En este ambiente de café vienés donde habitualmente acudían escritores de la talla de Ilse Aichinger, Milo Dor, Jeannie Ebner, Gerhard Fritsch y Ernst Jandl, entre otros, se apostó por una pacífica convivencia

⁶⁵⁹ Pichl, Robert: *Ingeborg Bachmann. Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. (Dissertation Wien 1949). Mit einem Nachwort von Friedrich Wallner. München: Piper, 1985.

⁶⁶⁰ Para un estudio exhaustivo de Viena como 'espacio de la memoria' en la obra *Malina*, léase Agnese, Barbara: „Wien als 'lieu de mémoire' in Ingeborg Bachmanns *Malina*“ en Agnese, Barbara y Pichl Robert (eds.): *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, pp. 47-67. Agnese define el concepto de 'espacio de la memoria': como „Der Begriff „lieu de mémoire“ weist mehrere Bedeutungsvarianten auf. Ein Erinnerungsort kann sowohl ein materieller, geographischer Gegenstand als auch ein abstraktes und intellektuell konstituiertes Objekt sein. *Ibid.*, p. 48. Para profundizar en el concepto de 'lugar' como espacio antropológico léase: Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. France: Éditions du Seuil, 1992.

⁶⁶¹ En relación al personaje femenino de la obra, el propio Weigel declaró: „Und da alles so lang zurückliegt, kann ich die Vorgänge, soweit sie privat sind, entschlüsseln und der Welt mitteilen, daß es sich um meine Kollegin Ingeborg Bachmann handelt“, Hans Weigel citado según Höller, Hans, *Ingeborg Bachmann. Eine Monographie, op. cit.*, pp. 167-168.

entre verdugos y víctimas⁶⁶². Sin embargo, el fin primordial de los escritores era despertar las conciencias del malestar ocasionado por el crimen y la violencia originados por los atroces acontecimientos bélicos y la impunidad de algunos culpables. Así es como Bachmann lo constata en la cuarta y quinta estrofa el poema *Früher Mittag*:

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

Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken⁶⁶³.

Como señala Dorowin, se reflejan en el citado poema los amenazantes comportamientos fascistas que todavía seguían vigentes, incluso después de algunos años de la contienda bélica⁶⁶⁴ y que, además, cobran notoriedad en gran parte de la obra narrativa de Bachmann, como se observará en el próximo capítulo.

⁶⁶² Gürtler, Christa: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom*, op. cit., pp. 43-44.

⁶⁶³ Bachmann, Ingeborg: *Die gestundete Zeit*, op. cit., p. 26.

⁶⁶⁴ En este sentido se expresa Hermann Dorowin al respecto: „[...] wo das bedrohliche Fortbestehen des Faschismus bzw. die nicht mehr erklärte Fortsetzung des Krieges und die hieraus resultierende Notwendigkeit des Widerstands thematisiert werden, um eine vom Sicherheitsgefühl der Westintegration und des Wirtschaftswunders eingeschläfernte Leserschaft mit «warnenden Pfiffen» zu wecken“. Dorowin, Hermann, «Die schwarzen Bilder der Ingeborg Bachmann» en: Kucher, Primus-Heinz y Reitani, Luigi (eds.), »In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...«. Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns, op.cit., p. 99.

10.1.1. Das dreißigste Jahr. “Die Hauptschauplätze sind Wien und Rom”⁶⁶⁵

En la obra narrativa de *Das Dreißigste Jahr*, Bachmann pone de relieve un tema en común que abarca el conjunto de los relatos, que en opinión de Blanco “[...] podrían considerarse como un ciclo”⁶⁶⁶, además coincide la crítica, como se ha mencionado anteriormente, en que esta obra es considerada el paso decisivo que la escritora da para pasar de la lírica a la narrativa. Es necesario mencionar que esta obra ha sido denominada por la crítica como “lyrische Prosastücke”; ya que no obedece a ningún criterio de lo que se considera una narración, tal como afirma Bondy: “Diese Prosastücke haben keine eigentliche Handlung, keinen Ablauf, keine Charaktere – dies vor allem. Allein das lyrische Ich spricht und stellt sich dar, der ständige formale Rückgriff in den Monolog ist bezeichnend”⁶⁶⁷. Otra de las características particulares que definen la obra en su conjunto es la similitud en la edad en los personajes. En *Das dreißigste Jahr*, el personaje masculino tiene treinta años, lo que Beicken define como “ein existentieller Wendepunkt”⁶⁶⁸, es decir, también como corrobora Blanco: “[...] se concibe la edad de los treinta años con frecuencia como un eje vital que representa un momento crítico en la vida de los seres humanos [...]”⁶⁶⁹. También se observa la misma coincidencia en el relato de *Alles*, donde el personaje masculino también tiene la misma edad y será el nacimiento del hijo quien cambie al protagonista el rumbo de su existencia. Asimismo, se ve reflejado en la obra un retrato de la generación de individuos que vivieron la época de la restauración en la que se iba afianzando una nueva estructura social,

⁶⁶⁵ Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann, op.cit.*, p. 167.

⁶⁶⁶ Blanco Hölscher, Margarita: *Sociedad y género en la narrativa de Ingeborg Bachmann*, Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Oviedo en 1994. En este sentido se expresa Blanco al respecto: „[...] desde el momento en que todos ellos [los relatos] giran alrededor de un tema en común: la representación de una crisis existencial motivada por la contradicción entre las exigencias individuales y las imposiciones sociales. Este conflicto desemboca en la mayoría de los relatos en una lucha solitaria del protagonista por conseguir su forma de existencia, llegando, en ocasiones, a plantear situaciones límites“, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁶⁷ Bondy, Barbara: «Schichtwechsel» en: Schardt, Michael Matthias (eds.), *Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952-1992)*, *op. cit.*, pp. 62-64, aquí p. 64.

⁶⁶⁸ Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann, op. cit.*, p. 167.

⁶⁶⁹ Blanco Hölscher, Margarita: *Sociedad y género en la narrativa de Ingeborg Bachmann, op. cit.*, p. 131.

basada no sólo en nuevos conceptos antimodernistas sino también en asimilar una nueva sociedad pluralista y democrática.

Siguiendo la tradición musiliana, al igual que Ulrich, el protagonista de *Der Mann ohne Eigenschaften*, el protagonista de *Alles* se plantea también un cambio en su existencia, como señala Svandrlik “[...] prova l’impulso di prendere congedo dalla sua esistenza quale era stata fino a quel momento”⁶⁷⁰. El protagonista abandona su ciudad; como es sabido, la narración está localizada primero en Viena y posteriormente en Roma. Viena significa para el narrador el espacio vital por el cual se siente atrapado debido a las normas sociales y, consecuentemente, su intención es huir siguiendo sus impulsos a la búsqueda de una nueva identidad. En opinión de Beicken lo que Viena representa para el protagonista es lo siguiente: “Wien als Studienort und Stadt der frühen menschlichen Verfehlungen, Kränkungen und Erkenntnisaugenblicke, wobei besonders das Erlebnis in der Nationalbibliothek Begrenztheit und Grenzübertritt im Erkennen deutlich macht”⁶⁷¹. Así pues, Bachmann retoma el tema de la crisis existencial del sujeto quien decide por medio de un viaje que durará casi un año superar no solamente su crisis, sino que además, en una situación límite, intenta superar el conflicto de su autoestima. Después de una breve descripción de su estado anímico al cumplir los treinta años, el narrador desvela el espacio geográfico “[...] über die Restaurationsarbeiten am Stephansdom”⁶⁷². De este modo el lector averigua al comienzo del relato la situación espacio temporal, asimismo como indica el siguiente párrafo es notorio el momento en que el narrador desvela el cambio que se produce en la vida del protagonista:

Es ist ein regnerischer Juni, mit dem dieses Jahr beginnt. Früher ist er verliebt gewesen in diesen Monat, in dem er geboren ist, in den frühen Sommer, in sein Sternbild, in die Verheißung von Wärme und guten Einflüssen guter Gestirne.

⁶⁷⁰ Svandrlik, Rita: *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, op. cit., p. 142.

⁶⁷¹ Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann*, op. cit., p. 167.

⁶⁷² Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., p. 18.

[...] Unruhe überfällt ihn. Er muß die Koffer packen, sein Zimmer, seine Umgebung, seine Vergangenheit kündigen. Er muß nicht nur verreisen, sondern weggehen. Er muß frei sein in diesem Jahr, alles aufgeben, den Ort, die vier Wände und die Menschen wechseln ⁶⁷³.

Después de esta incursión en su existencia no satisfecha, el protagonista decide alejarse de la ciudad que fue testigo de su vida durante treinta años; el espacio donde hasta el punto de su partida se convirtió en el lugar de sus primeras vivencias, de su formación y aprendizaje. A la vez se trata el mismo espacio donde el protagonista se siente atrapado por los recuerdos del pasado que le conducen no solo a una insatisfacción que le lleva a una crisis existencial, sino que además el narrador muestra una Viena representada por características en las que confluyen ciertas insatisfacciones, como “Intoleranz, Konkurrenzdenken, Unaufrichtigkeit”⁶⁷⁴ señaladas por Albrecht y Göttsche. Estos conceptos citados son elementos distintivos de Viena durante el proceso de restauración posbélica, una época histórica que condicionó a la sociedad y que Bachmann denuncia a través de su personaje literario, quien se siente insatisfecho de su vida, lo que le conduce a una crisis de identidad. Esta crisis está condicionada fundamentalmente por la inestabilidad de encontrarse en un lugar donde no puede ser libre, y antes de su definitivo regreso, el narrador describe una Viena no sólo llena de contradicciones sino que además, hace una relación de diversos aspectos negativos que vive la ciudad a lo largo de su historia:

Stadt ohne Gewähr!

Laßt mich nicht von irgendeiner Stadt reden, sondern von der einzigen, in der meine Ängste und Hoffnungen aus so vielen Jahren ins Netz gingen. [...] Beim Schwarzwasser der Donau und dem Kastanienhimmel über den Schimmelgrünen Kuppeln: Laßt mich etwas von ihrem Geist

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 19. A modo de guiño literaria, la escritora revela su mes de nacimiento „Juni“. Además, existe un determinado paralelismo entre el narrador de *Das dreißigste Jahr* y la autora, según observa Gürtler: „Zu jenen Gestalten, die von Wien weggehen, zurückkommen und wieder aufbrechen, zählt die Hauptfigur in der Erzählung *Das dreißigste Jahr*, deren Lebensgeschichte einige Parallelen mit jener der Autorin aufweist“, Gürtler, Christa: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom, op. cit.*, p. 49.

hervorkehren aus dem Staub und ihren Ungeist dem Staub überantworten! Dann mag der Wind kommen und ein Herz hinwegfegen, das hier stolz und beleidigt war!

Strandgutstadt!

Denn Länder wurden an sie geschwemmt und Güter aus anderen Ländern: die Kreuzstichdecken der Slowaken und die pechigen Schnurrbärte der Montenegriner, die Eierkörbe der Bulgaren und ein aufsässiger Akzent aus Ungarn.

Türkenmondstadt! Barrikadenstadt!

Soviel zerbröckelter Stein, sovieler hohle Wände sind da, daß man es flüstern hört von langher, von weither.

O alle die Nächte, die aufkamen in Wien, soviel bittere Nächte!⁶⁷⁵

Dentro de un amplio abanico de deseos, el protagonista decide emprender un viaje a Italia. Después de estar en Venecia y Brindisi regresa a Viena para inmediatamente después volver a Italia y recorrer ciudades como Génova, Milán y Roma. Allí en Roma tampoco encontrará su estabilidad emocional, a pesar de que tal como apunta de nuevo Beicken: “Rom, ursprünglich der Ort des geistigen Erwachens, der Freude, der Freiheit und der sinnlichen Aufnahmefähigkeit, ist zu einem Existenzbereich geworden [...]”⁶⁷⁶. No obstante, Roma representa en principio el “Wiedergeburt” goetheano para el protagonista, al igual que Goethe ve la ciudad meridional con el mismo sentimiento. Así lo explica el narrador: “Er muß nach Rom gehen, dorthin zurück, wo er am freiesten war, wo er vor Jahren sein Erwachen, das Erwachen seiner Augen, seiner Freude, seiner Maßstäbe und seiner Moral erlebt hat”⁶⁷⁷.

Sin embargo, la ciudad de Roma no cumple las expectativas deseadas, un espacio que antaño representaba la libertad, ahora se ha vuelto hostil. Después de su estancia en Roma, el protagonista no encuentra lo esperado por lo que decide regresar al lugar de sus orígenes. Un grave accidente en el que perece el conductor del vehículo y en el que el protagonista se ve

⁶⁷⁴ Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p.114.

⁶⁷⁵ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., pp. 49-50.

⁶⁷⁶ Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann*, op. cit., pp. 167- 168.

involucrado, será el motivo que transforme su vida como si de un momento epifánico se tratara. De este modo el protagonista descubre cuán importante es la vida. La narración es sobre todo según dice Golisch: “Eine Grenzsituation, ein Konflikt auf Leben und Tod”⁶⁷⁸ que Bachmann resuelve con un pasaje evangélico: “Steh auf und geh”⁶⁷⁹.

10.1.2. Unter Mördern und Irren. “Wir sind in Wien, mehr als zehn Jahre nach dem Krieg”⁶⁸⁰

El cuarto relato de la obra *das dreißigste Jahr, Unter Mördern und Irren* muestra Viena diez años después de finalizar la guerra, y recuerda, como sus protagonistas, un grupo de siete personas se encuentra los viernes por la noche en un local vienés, acuden allí para reunirse después al regresar de sus respectivos trabajos. Una vez más Bachmann reivindica la situación políticosocial en la que a pesar de la amnistía: “In Österreich geschah dies endgültig durch die sogenannte NS-Amnestie vom 14. März.1957”⁶⁸¹, sigue todavía vigente la herencia fascista. A pesar del carácter utópico de la narración, sus personajes, todavía unidos psicológicamente al pasado nacionalista, aún encontrándose en la época de la restauración, siguen desarrollando modelos y comportamientos propios del pasado fascista. Bachmann, denuncia en este relato el poder que aún disfrutaban algunos adeptos al pasado régimen, que aunque se han adaptado a la nueva sociedad democrática siguen aprovechándose de la situación, como señalan Albrecht y Göttsche: “Viele Ehemalige und Sympathisanten des NS-Regimes, darunter Professoren, Mediziner, Juristen und Wirtschaftslenker, rückten schnell wieder in ihre früheren Posten ein, während Exilierte und verfolgte oftmals mit Integrationsschwierigkeiten zu kämpfen hatten”⁶⁸².

⁶⁷⁷ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., p. 20.

⁶⁷⁸ Golisch, Stefanie: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*, op. cit., p. 97.

⁶⁷⁹ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., p. 60.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁸¹ Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p.117.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 117.

En el relato se observa la ciudad de Viena desde una perspectiva muy particular, retratando una despiadada imagen de algunos miembros de la sociedad austriaca de la posguerra. A partir de las impresiones del yo narrador, éste observa el comportamiento de los miembros de una sociedad asolada por los recuerdos del pasado:

»Nach dem Krieg« - dies ist die Zeitrechnung.

Wir sind abends in Wien und schwärmen aus in die Kaffeehäuser und Restaurants. Wir kommen geradewegs aus den Redaktionen und den Bürohäusern, aus der Praxis und aus den Ateliers und treffen uns, heften uns auf die Fährte, jagen das Beste, was wir verloren haben, wie ein Wild, verlegen und unter Gelächter.[...] An dem Abend kam ich mit Mahler in den «Kronenkeller» in der Inneren Stadt zu unserer Herrenrunde. Überall waren jetzt, wo es Abend in der Welt war, die Schenken voll, und die Männer redeten und meinten und erzählten wie die Irrfahrer und Dulder, wie die Titanen und Halbgötter von der Geschichte und den Geschichten; sie ritten herauf in das Nachtland, ließen sich nieder am Feuer, dem gemeinsamen offenen Feuer, das sie schürten in der Nacht und der Wüste, in der sie waren⁶⁸³.

Desde las primeras páginas del relato, el lector se da cuenta de la mentalidad que prevalece en sus personajes. Para ellos sigue siendo dominante no solamente el recuerdo del pasado bélico sino que además cuatro de los siete componentes del grupo siguen jactándose presuntuosamente como lo hicieron en el pasado. Bachmann escribe el relato desde la perspectiva del yo narrador, quien con Friedl y Mahler forman parte de los personajes antagónicos, “las víctimas” que se debaten a la hora de tomar parte o no en la reunión. Al margen del relato, un joven desconocido entra en el local y, a pesar de considerarse un asesino, es absuelto por haber sido incapaz de enfrentarse al enemigo y disparar. Sin embargo, encontrará la muerte ante un grupo de combatientes que están celebrando su participación en el frente en una sala contigua. El relato muestra una idea de lo que fue la historia social de la posguerra vienesa, tal

⁶⁸³ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., p. 82.

y como escribe Beicken: “Diese Geschichte schildert den fast totemistischen Zauber einer Bluttaufe und Einweihung in den Kreis der Opfer und Märtyrer, eine Art Unverwundbarmachung gegenüber den Anfeindungen des Mörderischen und dem Wahnsinn der jüngsten Zeitgeschichte”⁶⁸⁴.

Bachmann desenmascara en este relato las condiciones sociales y políticas de la época de la guerra fría en Viena, mientras que “los locos” son quienes rememoran el pasado y saben sacar provecho de la historia tal y como se observa en el personaje del profesor de historia, Ranitzky:

Er war allerdings zwei Jahre lang ohne Bezüge gewesen nach 1945 und vielleicht sogar in Haft gewesen, aber jetzt war er wieder Professor an der Universität. Er hatte in seiner 'Geschichte Österreichs' alle Seiten umgeschrieben, die die neuere Geschichte betrafen, und sie neu herausgegeben⁶⁸⁵.

Sin embargo, Svandrlik define esta actitud de la siguiente manera: “La pazzia provocata dalla scissione della personalità e all' origine della violenza storica, che a sua volta provoca il disagio e la malattia psichica degli individui”⁶⁸⁶. Así pues, el comportamiento del individuo además de haber sabido adaptarse a las circunstancias sociales de la posguerra, también ha sabido aprovecharse de ellas, lo que en mayor medida es lo denunciado por la escritora en su relato.

Los asesinos, por el contrario, son aquellos que todavía siguen utilizando la violencia al finalizar la guerra, e incluso mucho después, y actúan impunemente después de la amnistía que puso fin a los crímenes de la época nacionalsocialista. La muerte del joven en manos de auténticos “asesinos” supone para el yo narrador una verdadera eclosión hacia una forma de rechazo a la violencia y que de alguna manera es una denuncia de todos los comportamientos agresivos que aún seguían vigentes. A diferencia del anterior relato, el tercer relato, *Alles*, está considerado por la crítica como el más logrado de la colección. De igual forma que el anterior, su

⁶⁸⁴ Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann*, op. cit., p. 176.

⁶⁸⁵ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., pp. 89-90.

⁶⁸⁶ Svandrlik, Rita: *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, op. cit., p. 157.

protagonista, Fipps, también llega a ser una víctima más, pero a diferencia del anterior relato, el niño se enfrenta a la muerte accidentalmente cuando en una excursión del colegio sufre una caída que tendrá trágicas consecuencias. El narrador en primera persona y de forma lineal pone de relieve la relación de sumisión entre padre e hijo, en la que el padre desde mucho antes del nacimiento del hijo establece una relación paterno-filial que supone la exclusión de la madre en las tareas educativas. Además, las expectativas del padre para poder enseñar a su hijo un nuevo lenguaje que supere los roles de la anquilosada sociedad posbélica, se verán anuladas al sentirse culpable por la muerte de su hijo. Bachmann no aceptó en ningún momento los medios propagandísticos de la pedagogía reinante de los años posteriores a la guerra, por lo que Albrecht y Göttsche apuntan al respecto: “Nicht das Kind, sondern der Erzieher mußte nach ihrer Auffassung die gesellschaftliche Erneuerung zustande bringen”⁶⁸⁷. La idea de la renovación del lenguaje, como se ha apuntado anteriormente, ya había sido expresada por Bachmann en las *Frankfurter Vorlesungen*: “Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt”⁶⁸⁸. Bachmann desenmascara en este relato la enfermiza sociedad burguesa de la Viena de la posguerra:

Denn jeder kommt nur einmal an die Reihe für das Spiel, das er vorfindet und zu begreifen angehalten wird: Fortpflanzung und Erziehung, Wirtschaft und Politik, und beschäftigen darf er sich mit Geld und Gefühl, mit Arbeit und Erfindung und der Rechtfertigung der Spielregel, die sich Denken nennt.[...]

Ich fing an, *alles* auf das Kind anzusehen. Meine Hände zum Beispiel, die es einmal berühren und halten würden, unsere Wohnung im dritten Stock, die Kandlgasse, den VII. Bezirk, die Wege kreuz und quer durch

⁶⁸⁷ Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, *op. cit.*, p. 116. La educación de los niños basada en los supuestos pedagógicos de Maria Montessori (1870-1952) seguían vigentes en los años cincuenta, además de en los Estados Unidos, también en Italia, Alemania y Austria. Montessori apostaba por una educación radical, tal como formuló en su escrito *Frieden und Erziehung* de 1932, en la que decía: „Wir müssen uns zum Kinder wenden als zu einem Messias, zu einem Retter und Erneuerer des Volkes und der Gesellschaft“. Cfr. *Ibid.*, p. 116.

⁶⁸⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*, p. 192.

die Stadt bis hinunter zu den Praterauen und schließlich die ganze angeräumte Welt, die ich ihm erklären würde⁶⁸⁹.

Como se ve en el anterior pasaje, se muestran las primeras impresiones del Yo narrador respecto a la circunstancia de cada individuo dentro de la situación políticosocial de aquel momento. Además, el narrador ilustra al escribir los espacios urbanos del distrito VII de Viena; barrio que en mayor medida rebela el espacio topográfico de gran parte de la obra narrativa de Bachmann.

10.1.3. Ein Schritt nach Gomorrha. “Geplätscher vom Brunnen still”⁶⁹⁰

Al mismo tiempo, se observa de nuevo la topografía vienesa en la narración *Ein Schritt nach Gomorrha*, donde la autora cambia la temática de los anteriores relatos, es decir, deja de lado la problemática de la confrontación con el pasado nacionalsocialista y sus nefastas consecuencias tanto políticas como sociales para centrarse en la temática de las relaciones individuales y, concretamente, abordar el papel que desempeña el sujeto femenino en la sociedad, además del conflicto que supone en sí las relaciones humanas, concretamente entre la constelación masculina y la femenina. Bachmann toma como referencia en este relato, por un lado, el pasaje bíblico del Antiguo Testamento “Sodom und Gomorrha”⁶⁹¹ y por otro, el material literario de Proust, retomando la temática de *Sodoma y Gomorra* de la obra *En busca del tiempo perdido*⁶⁹². Además, en mi opinión, se observa

⁶⁸⁹ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., pp. 63-64.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁹¹ Cfr. Ewering, Cäcilia: *Frauenliebe und -literatur. (Un)gelebte (Vor)Bilder bei Ingeborg Bachmann, Johanna Moosdorf und Christa Reinig*. Essen: Die Blaue Eule, 1992, p. 39.

⁶⁹² Cfr. Svandrlik, Rita: *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, op. cit., p. 157. Es necesario precisar aquí que Bachmann conocía muy bien la obra de Marcel Proust, y así se puede observar en la siguiente cita: „nämlich daß Prousts Werk in Deutschland noch fast unbekannt ist“. Sobre la obra magistral de Proust, *À la recherche du temps perdu* se expresó la escritora se expresó al respecto: „Die Suche nach der verlorenen Zeit ist ein schreckliches Buch, ein wahres, es ist eins von den Büchern, von denen man hoffen soll, sie nie ganz zu verstehen, sie nie ganz zu lesen, es ist ein Buch von radikaler Ent-Täuschung, ein Abenteuer des elenden und heimgesuchten Herzens, ein Buch ohne die geringste Beschönigung und von der höchsten Schönheit“, cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.), «Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium». *Kritische Schriften*. München: Piper, 2005, pp. 218-219, aquí p. 219.

una similitud con la corriente decimonónica, en concreto con Charles Baudelaire (1821-1867) en la medida en que la narración se halla en el mismo nivel de receptividad en la situación de desgarramiento femenino, tal y como puede observarse en *Las Flores del Mal* (1857)⁶⁹³ del escritor francés.

Este relato se distingue de los demás porque está enfocado desde una perspectiva femenina. Además el relato anticipa la que después se considerará su obra inacabada, *Todesartenprojekt*. La acción, como se ha comentado anteriormente, se desarrolla en Viena, en casa de la pianista Charlotte, quien se enfrenta a un proceso emancipador por doble partida. Primero al conocer a Mara, una estudiante lesbiana insatisfecha con su entorno y con su mundo. La joven Mara aportará a la pianista otra visión del mundo, además de una serie de relaciones para ella desconocidas que le harán enfrentarse a un dilema “[...] daß die Homosexualität keine Lösung, sondern nur eine eine Verlagerung ihrer Beziehungsprobleme mit sich bringen würde”⁶⁹⁴; en segundo lugar, este hecho hará reflexionar a Charlotte sobre los obstáculos existentes en su matrimonio convencional. Por consiguiente, la relación con Mara será el detonante de una clara manifestación de un complejo de culpa y de un estado de insatisfacción de la protagonista en relación con su matrimonio.

Si bien la descripción topográfica no es relevante en el relato, sí aporta una información de tipo espaciotemporal donde las dos protagonistas se encuentran ubicadas:

Der Franziskanerplatz lag da wie ein Dorfplatz, still. Geplätscher vom Brunnen, still. Man hätte gerne Wiesen und Wälder von nah gerochen, einen Blick nach dem Mond getan, zum Himmel, der sich wieder dicht und nachtblau eingestellt hatte nach einem lärmigen Tag. In der Weihburggasse ging niemand. Sie gingen rasch hinauf bis zur Kärtner

⁶⁹³ Baudelaire, Charles: *Las Flores del Mal*. Madrid: Edimat, 2007. Baudelaire expone en su obra el tema de la condición humana que: „se plasma en la constatación de que somos naturalezas urgidas por instancias no sólo diferentes, sino contrapuestas“ *ibíd.*, p. 5. En este sentido, Bachmann retoma dicha temática en su relato.

⁶⁹⁴ Albrecht, Monika y Götsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 119.

Straße, und plötzlich nahm Mara wieder, wie ein furchtsames Kind, Charlottes Hand ⁶⁹⁵.

En realidad Bachmann, en este relato, describe la confrontación del ser humano frente a la homosexualidad, que como es sabido, es una llamada de atención a un tema que era tabú en los años cincuenta y sesenta, no tanto para mostrar ésta como si de un ideal utópico se tratara dentro de las relaciones sentimentales, sino, más bien, la escritora pretendió, en mi opinión, reivindicar por medio de la escritura la posibilidad de liberación de determinadas estructuras en torno a las relaciones afectivas de la sociedad burguesa de la época citada. Para entender la concepción de las relaciones interpersonales en Bachmann, creo pertinente tener en cuenta la situación tanto sexual como personal de mediados de los años cincuenta, donde el papel de la mujer estaba marcado por una sociedad patriarcal y en la que solo en raras excepciones, el sujeto femenino podía ampliar su desarrollo personal, tal era el caso de la protagonista del relato, Charlotte, quien a pesar de vivir en una sociedad encorsetada dentro de unas normas muy rígidas, gozaba de una amplia libertad que se observa al principio del relato, cuando la protagonista, una pianista célebre, da una fiesta para numerosos invitados en ausencia del marido. Allí es donde conocerá a una muchacha que proviene del sur de Austria, y de la que la narradora dice lo siguiente: “Hat kein Geld oder findet sich nicht zurecht in Wien, kommt von da unten, eine Slowenin, halbe Slowenin, von der Grenze, jedenfalls aus dem Süden, der Name klingt auch danach, Mara”⁶⁹⁶. El encuentro entre ambas mujeres será el motivo crucial para que la pianista se enfrente a un dilema personal a través de la muchacha que vive una situación de insatisfacción continua y en ningún momento consigue adaptarse a Viena. Admite que sólo alcanzará la felicidad al conocer a la pianista: “Ah, wie ich das alles hasse. Wie ich Wien hasse! Dieses Studium hasse, die Schwätzer, diese Männer, diese Weiber, die Akademie, alles. Nur du, seit ich dich gesehen habe...[...]⁶⁹⁷. Esta impresión negativa de la ciudad y el deseo de la

⁶⁹⁵ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., pp. 112-113.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 120.

muchacha será, en primer lugar, motivo de reflexión por parte de la pianista, lo que le conduce no sólo a establecer una crítica particular sobre la institución del matrimonio, sino que además, por medio del conocimiento de Mara, que aportará a Charlotte una nueva visión del mundo –según indica Svandrlik “[...] è una creazione del desiderio di Charlotte [...]”⁶⁹⁸– y la protagonista reflexionará sobre las limitaciones afectivas que se ha impuesto sobre sí misma y de este modo decide ser dueña de su vida, rompiendo con las imposiciones sociales y así poder construir su propia identidad.

Por otra parte y según la tesis de Rétif, en el relato de Bachmann hay una similitud y considerables puntos en común con la obra de Simone de Beauvoir, *L’invitée*⁶⁹⁹, en la medida en que se han abordado los siguientes puntos: en primer lugar se encuentra en ambos textos un paralelismo entre las dos protagonistas, quienes, siendo sujetos femeninos, viven sometidas a una tercera persona, y a su vez éstas, voluntariamente, aceptan la sumisión. Asimismo, ambas protagonistas femeninas muestran la insatisfacción de su entorno y no muestran otro interés que no sea contentar sus caprichos, y en segundo lugar, ambas son igual de violentas⁷⁰⁰. La causa de la violencia de Mara es por tanto, según Rétif, la consecuencia de la resistencia que opone Charlotte al no aceptar un nuevo sometimiento:

Charlotte dachte: mir ist dauernd unklar, wovon sie spricht. Die Sprache der Männer war doch so gewesen in solchen Stunden, daß man sich daran hatte halten können. Ich kann Mara nicht zuhören, ihren Worten ohne Muskel, diesen nichtsnutzigen kleinen Worten⁷⁰¹.

⁶⁹⁸ Svandrlik, Rita: *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura, op. cit.*, p. 161.

⁶⁹⁹ La obra *L’invitée* fue publicada en París en 1943, traducida al alemán y publicada por Rowohlt en 1953 con el título *Sie kam und blieb*, mientras que el relato *Ein Schritt nach Gomorrha* data de 1956/1957. Rétif ha observado en su tesis una considerable influencia en Bachmann de la obra de Simone de Beauvoir. Cfr. Rétif, Françoise, «*Le fascisme des femmes. Ein Schritt nach Gomorrha et L’invitée*» en: *Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann: Tristan ou L’androgynie? La femme et son amour*. Berne: Lang, 1989, pp. 69-76, aquí, p. 70.

⁷⁰⁰ „Le comportement fasciste n'est pas exclusivement masculin. Opprimer l'autre ou vouloir l'opprimer dépend bien moins de l'appartenance à l'un ou l'autre sexe que de la *situation* dans laquelle se trouve l'individu. [...] Les deux jeunes femmes sont, en outre, également violentes“, cfr. *Ibid.*, pp. 70-71.

⁷⁰¹ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr, op. cit.*, p. 121.

Respecto a la configuración del lenguaje en este relato, los críticos Albrecht y Göttsche afirman que “[...] ist relativ untypisch für Bachmanns Erzählstil dieser Jahre”⁷⁰², ya que Bachmann, en este relato, introduce el monólogo interior y el estilo directo, con lo que hace partícipe al lector de las impresiones de la protagonista en torno a la problemática de las relaciones personales:

Wenn sie Mara lieben könnte, wäre sie nicht mehr in dieser Stadt, in dem Land, bei einem Mann, in einer Sprache zu Hause, sondern bei sich – und dem Mädchen würde sie das Haus richten. Ein neues Haus. Sie mußte dann die Wahl treffen für das Haus, für die Gezeiten, für die Sprache. Sie wäre nicht mehr die Erwählte und nie mehr konnte sie in dieser Sprache gewählt werden.

Zudem war, bei allen Freuden, die ihr die Liebe zu Männern eingetragen hatte, etwas offen geblieben. Und obwohl sie jetzt, in der Stunde, da sie wachte, noch glaubte, daß sie die Männer liebe: es gab eine unbetretene Zone⁷⁰³.

Por otra parte, Cécilia Ewering en su estudio sobre el relato *Ein Schritt nach Gomorrha*, parte de la crítica de Bachmann y aboga por la superación de las normas sociales partiendo de las relaciones heterosexuales, con lo que para Ewering el texto bachmanniano supone “[...] ein einziges Mal in der Thematisierung einer möglichen Frauenbeziehung eine Alternative zur Befreiung aus traditionell-konventionellen Rollenbildern gesehen”⁷⁰⁴. Por otro lado, además, surge el motivo del “amor” pero desde otras perspectivas temáticas como afirma la crítica Sigrid Weigel:

Immer erscheint darin die Liebe als Anderes der bürgerlichen Ordnung, als ein Zustand, der nicht faßbar ist, als etwas außerhalb der Raum- und Zeitkoordinaten der sozialen Existenz, ohne Ort im Sozialen bzw. Symbolischen und ohne Zukunft, ein quasi sprachloser Zustand, eine

⁷⁰² Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.), *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 119.

⁷⁰³ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., p. 128.

Art zauberhafter, begriffsloser Übereinstimmung, die der Worte nicht bedürfe, die vielmehr durch Worte zerstört zu werden drohe⁷⁰⁵.

Asimismo, Weigel cuestiona la evolución generalizada en los personajes literarios de las escritoras de los años cincuenta y sesenta ya que durante este período el tema del amor, era recurrente, mientras que ya en los años setenta se observa ya una evolución en las relaciones personales, así lo indica Weigel: “An die Stelle von Liebesgeschichten treten jetzt Geschichten von Trennungen oder Beziehungsgeschichten, wie überhaupt die Rede über ›Liebe‹ durch die Rede über ›Beziehungen‹ und über Sexualität ersetzt wird⁷⁰⁶.

Por todo ello y según mi opinión, Bachmann llega a ser una de las principales precursoras del movimiento feminista de los años setenta, en la medida en que ya una década antes de la eclosión del movimiento feminista se observa una evolución en los personajes femeninos bachmannianos, quienes otorgan una llamada de atención a la sociedad patriarcal contra la cual la autora se pronuncia muy abiertamente. Al respecto se expresa Golisch de la siguiente manera “Die patriarchalische Gesellschaft ist ein permanenter Mordschauplatz, bevölkert von lebenden Toten”⁷⁰⁷. Asimismo, este tipo de sociedad no sólo se proyecta negativamente sobre el sujeto femenino sino que, además, inhibe su desarrollo personal, como dice Blanco: “Las restricciones de la sociedad tendrán también su manifestación en los usos lingüísticos determinados por la distribución de papeles otorgada a cada sexo”⁷⁰⁸. En este sentido, se pronuncia Bachmann en el texto del siguiente modo:

Aber wenn ihr Reich kam, dann konnte diese Sprache nicht mehr gelten, dann richtete diese Sprache sich selbst. Dann war sie

⁷⁰⁴ Ewering, Cäcilia: *Frauenliebe und -literatur*. (Un)gelebte (Vor)Bilder bei Ingeborg Bachmann, Johanna Moosdorf und Christa Reinig, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁰⁵ Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, p. 220.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 216.

⁷⁰⁷ Golisch, Stefanie: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*, *op. cit.*, p. 103.

ausgetreten, konnte jedes Urteil belachen, und es bedeutete nichts mehr, wofür jemand sie hielt. Die Sprache der Männer, soweit sie auf die Frauen Anwendung fand, war schon schlimm genug gewesen und bezweifelbar[...]”⁷⁰⁹.

También su último relato, que cierra la colección *Undine geht*, es abordado desde una perspectiva femenina, y es concebido por Bachmann como la negación de los demás mitos. Sin embargo, en él predice “el último viaje” como la definitiva y ulterior despedida de la constelación masculina. Siguiendo la tradición de Theodor W. Adorno (1903-1969) que se basa en un compromiso con la literatura y en la que no se debe ejemplificar a un hecho social: “Adorno plädierte demgegenüber für eine des Holocaust jederzeit eingedenk bleibende Kunst [...]”⁷¹⁰, Bachmann retoma la premisa del filósofo en la que se sirve de la figura mítica para representar el arte, tal como señalan Albrecht y Göttsche: “*Undine geht* ist damit in erster Linie ein künstlerisches Manifest der Autorin, die darin u.a. auf poetische Weise beschreibt und begründet, weshalb ihre Texte nicht problemlos zu konsumieren sind, sondern schwerverständlich sein müssen”⁷¹¹.

La tradición literaria de las ninfas se encontraba ya representada en Paracelso (1493-1541) quien en su obra *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* expuso una teoría en la cual los espíritus del agua podían llegar a tener alma si se casaban con un ser humano pero si se les ofendía debían regresar a su mundo acuático. Esta tradición llegó hasta el Romanticismo alemán con Friedrich de La Motte Fouqué (1777-1843) ⁷¹², para quien la ninfa Ondina se ofendió con el marido en un viaje por el Danubio y tuvo que regresar al mundo de los espíritus del agua. Seguidamente la tradición fue retomada por E.T.A. Hoffmann (1776-

⁷⁰⁸ Blanco, Margarita: *Ingeborg Bachmann (1926-1973) op. cit.*, p. 39.

⁷⁰⁹ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr, op. cit.*, p. 131.

⁷¹⁰ Cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, op. cit.*, p. 121.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 122.

⁷¹² Hermann Dorowin caracteriza la ninfa de Fouqué de la siguiente manera: „hatte Fouqué die romantische Utopie einer harmonischen Vereinigung von Mensch und Natur, von Mann und Frau, von Rationalität und Gefühl, von Prosa und Poesie auf suggestiv-symbolische Weise gestaltet“.: *Ingeborg Bachmann: Undine geht*. www. Bachmann – Forum [Stand: 1.6.2000].

1822), quien basándose en los presupuestos de Fouqué creó, como es sabido, la conocida ópera romántica, llegando a considerarse a la ninfa un “neuromantisches Einheitssymbol”⁷¹³. Otros autores retomaron también el símbolo de la ninfa como es el caso de Hans Christian Andersen (1805-1875), Gerhart Hauptmann (1862-1946) y por último Jean Giraudoux (1882-1944)⁷¹⁴, en este último texto coincide el nombre del protagonista, Hans, con el texto bachmanniano: “Ihr Ungeheuer mit Namen Hans! Mit diesem Namen, den ich nie vergessen kann”⁷¹⁵. Además, la escritora defiende en *Literatur als Utopie* la importancia del procedimiento intertextual para la creación de la obra literaria:

So ist die Literatur, obwohl und sogar weil sie immer ein Sammelsurium von Vergangenen und Vorgefundenem ist, immer das Erhoffte, das Erwünschte, das wir ausstatten aus dem Vorrat nach unserem Verlangen – so ist sie ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekanntem Grenzen⁷¹⁶.

El penúltimo relato que cierra la colección, *Ein Wildermuth* ofrece una imagen en común con la mayoría de los relatos en la medida en que están unidos como dice Golisch por determinadas: “Grenzsituationen der menschlichen Existenz”⁷¹⁷. Las situaciones límites, que se han venido observando en el anterior relato, emergen de nuevo en *Ein Wildermuth*, pero dentro de la constelación masculina, donde el protagonista se rebela también contra las imposiciones de la sociedad patriarcal, heredadas de su progenitor.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 3.

⁷¹⁴ Para un estudio comparativo entre *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué, *Ondine* de Jean Giraudoux und *Undine geht* de Ingeborg Bachmann, léase: Nawab, Mona el: *Ingeborg Bachmanns 'Undine geht'. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués 'Undine' und Jean Giraudoux 'Ondine'*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1993. También es necesario resaltar al respecto el siguiente estudio: Fassbind-Eigenheer, Ruth: *Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz. Akademischer Verlag Stuttgart, 1994.

⁷¹⁵ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., p.176.

⁷¹⁶ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*, p. 258.

10.1.4. Ein Wildermuth. “Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit”⁷¹⁸

En efecto, también se observa la topografía vienesa en el sexto relato *Ein Wildermuth*. Sin embargo, la topografía espacial es mucho menos relevante que en *Das dreißigste Jahr*. Por otro lado, la temática se centra fundamentalmente en la problemática del ser humano dentro de una misma constelación espaciotemporal y en las mismas condiciones culturales, tal como se resume en una reseña, en la que se analiza el punto de unión con el conjunto de relatos que componen la obra; como dice Bondy: “Sieben Variationen über ein Thema: aus Angst, Einsamkeit und Schwermut geborene Auflehnung gegen die *conditio humana*, gegen das Los des Menschen in dieser Welt”⁷¹⁹. En el caso del juez Anton Wildermuth, protagonista del relato, debe juzgar a un asesino que ha matado a su padre. El juez está obsesionado por llegar a la verdad absoluta. Su gran decepción se basa en que llega a la conclusión de que no existe una verdad absoluta; además la verdad puede llegar a ser relativa. En este sentido se expresan Albrecht y Götsche sobre la temática del relato de Bachmann “[...] das Problem der Durchsetzung und Rechtfertigung eines solchen Relativismus, ”⁷²⁰ conducirá al juez, al final del relato, a romper con todo orden establecido en una sociedad dominada por las imposiciones paternas desde los primeros recuerdos de la infancia en la relación paternofilial: “Er war der Erfinder des Wortes “wahr” in allen seinen Bereitschaften, mit allen seinen Verbindungs und Verknüpfungsmöglichkeiten”⁷²¹. Asimismo, en un sentido paralelo y de modo similar con el acusado que asesina a su padre por haber estado sometido toda su infancia a su voluntad, así reacciona el juez, cometiendo un parricidio simbólico para liberarse del ideal del padre como poder absoluto.⁷²²

⁷¹⁷ Golisch, Stefanie: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*, op. cit., p. 99.

⁷¹⁸ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., p.137.

⁷¹⁹ Bondy, Barbara: «Schichtwechsel» en: Schardt, Michael Matthias (ed.) *Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952-1992)*, op. cit., pp. 62-64, aquí p. 63.

⁷²⁰ Albrecht, Monika y Götsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 120.

⁷²¹ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., p.150.

⁷²² Cfr. Svandrlik, Rita: *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, op. cit., p. 168.

En la primera parte del relato, el narrador en tercera persona investiga sobre la coincidencia de su nombre y el del acusado, Joseph Wildermuth:

Als der Oberlandesgerichtsrat Wildermuth diesen Fall zugewiesen bekam, wurde er, der Form halber, befragt, ob ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen ihm und diesem Wildermuth vorliege. Er konnte das verneinen; selbst ein fernster Zusammenhang war ausgeschlossen, seine Familie stammte aus Kärnten, der Angeklagte aber war alemannischer Herkunft⁷²³.

Asimismo, la circunstancia de tener ambos el mismo nombre condiciona al juez al sentimiento ambiguo de insatisfacción e incapacidad para encontrar una resolución al citado caso: por un lado tiene que aplicar la ley a un caso que aparentemente se encuentra dentro de su rutina laboral; por otro le insta por primera vez a sentirse abatido para tomar una determinación que no se sentirá capaz de resolver:

Der Fall Wildermuth, ein Routinefall sozusagen, doch ein Fall, der ihn an seine ersten selbständig geführten Prozesse in Wien, also an glücklichere Zeiten, erinnerte, begann ihn darum belebend zu beschäftigen in seiner Klarlinigkeit und Einfachheit,[...] Während er die Akten Wildermuth studierte, hatte Anton Wildermuth aber dann zusehends Unruhe verspürt, einfach deswegen, weil er seinen Namen immer wieder lesen mußte als den eines Fremden⁷²⁴.

En la segunda parte del relato, el juez rememora, por medio del monólogo interior, haber estado sometido a “verdades” bien diferenciadas y que según la tesis de Beicken éstas son “[...] geschlechtsspezifische Differenz der Wahrheiten”⁷²⁵. Por un lado ha regido en la vida del juez la “verdad” patriarcal y autoritaria que en el proceso histórico se ha formado como principio de autoridad que debe seguir la sociedad; por otro, experimenta la verdad heredada del sentimiento materno, una verdad que se encuentra

⁷²³ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*, op. cit., p.139.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 140-141 .

⁷²⁵ Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann*, op. cit., p. 181.

como ideal utópico de su vida, y que se reflejará en su relación con Wanda, una verdad fuera de todo convencionalismo burgués.

En lo que respecta al lenguaje y de igual forma que en *Ein Schritt nach Gomorrha*, se observa una crítica por parte de la escritora en torno a las limitaciones del lenguaje, en la medida que, en este último relato, se aprecian las dificultades lingüísticas al expresar las experiencias femeninas, y con ello es necesario una confrontación en traspasar las fronteras de lo posible, tal como observa Völker-Hezel: “Eine andere Möglichkeit der Grenzüberschreitung ist der Versuch, durch das Wagnis der gleichgeschlechtlichen Liebe die alten Gesetze aufzuheben”⁷²⁶. Por otro lado, se observan las limitaciones del lenguaje en torno a la verdad absoluta. Debido a la sumisión paterna, el juez antepone la verdad sobre todo lo demás, hasta que llega a la conclusión de que dicha verdad es un concepto relativo, fundamentalmente condicionado en este sentido, como se ha dicho anteriormente, por una mentalidad hederada de las controversias del nacionalsocialismo y que, además, como es sabido estaban aún por consolidar las estructuras democráticas y plurales de la nueva sociedad de la posguerra. Como observa Blöcker: “Sie [Die Autorin] läßt die «Geschichte» fragmentarisch auf sich beruhen und behilft sich mit einem angehängten halblyrischen Monolog, in welchem der Mann der Wahrheit und des Rechts über sich selbst reflektiert”⁷²⁷. Asimismo Bachmann deja constancia de su posicionamiento en el citado discurso *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*:

Nun steckt aber in jedem Fall, auch im alltäglichsten von Liebe, der Grenzfall [...] Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. Nicht um mich zu widerrufen, sondern um es deutlicher zu ergänzen, möchte ich sagen: Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt

⁷²⁶ Völker-Hezel, Barbara: «Nicht das reich der Männer und nicht das der Weiber: Ingeborg Bachmanns Blick auf das ganze Unglück» en: Koschel, Christine y von Weidenbaum, Inge, (eds.): *Kein Objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, op. cit., pp. 231-249, aquí p. 241.

aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe⁷²⁸.

En este sentido Bachmann advierte de las limitaciones a que está sometido el lenguaje, e intenta rescatar a través de la escritura lo que ya anticipó en las citadas *Frankfurter Vorlesungen*, en las que la transgresión de las fronteras es tarea fundamental en los escritores de su época. Así lo expresa en las mencionadas conferencias:

Wir meinen, wir kennen sie doch alle, die Sprache, wir gehen doch mit ihr um; nur der Schriftsteller nicht, er kann nicht mit ihr umgehen. Sie erschreckt ihn, ist ihm nicht selbstverständlich, sie ist ja auch vor der Literatur da, bewegt und in einem Prozeß, zum Gebrauch bestimmt, von dem er keinen Gebrauch machen kann. Sie ist ja für ihn kein unerschöpflicher Materialvorrat, aus dem er sich nehmen kann, ist nicht das soziale Objekt, das ungeteilte Eigentum aller Menschen⁷²⁹.

Bachmann realiza con su crítica un acercamiento a la impronta del filósofo Wittgenstein ante su conocido lema: “*Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*”⁷³⁰ y del que Bachmann ya trató en su ensayo *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins*. La escritora aplica dicho lema al relato ya que se observa una similitud en el grito mudo del juez al sentirse incapaz de dictar sentencia: enmudecido y desprovisto de toda fuerza moral, el juez se siente incapaz de pronunciar la palabra condenatoria.

Un nuevo punto en común entre los relatos *Das dreißigste Jahr* y la próxima obra que se va a tratar, *Simultan*, son los paralelismos existentes

⁷²⁷ Blöcker, Günter: «Nur die Bilder bleiben» en Schardt, Michael Matthias (ed.): *Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952-1992)*, op. cit., pp. 75-78, aquí p. 77.

⁷²⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*, p. 276.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁷³⁰ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916 Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1963, p. 64.

entre el comportamiento tanto de los personajes masculinos como femeninos como ha sido nuevamente observado por Völker-Hezel:

In den Erzählbänden *Das dreißigste Jahr* und *Simultan* lässt die Autorin, was die Verteilung von guten und schlechten Rollen angeht, beiden Geschlechtern epische Gerechtigkeit angedeihen; Mann und Frau erhalten auch die Gelegenheit, aus der Ich-Position heraus zu agieren, wobei zunächst die männliche Position überwiegt, dann aber nur noch die der weiblichen Figuren [...] ⁷³¹.

Tal y como se ha expresado en esta última cita, los personajes femeninos cobran una relevante importancia en el conjunto de relatos de *Simultan* que, como es sabido, fueron publicados en 1972, un año antes de la muerte de la escritora. En estos relatos hay también muchos paralelismos, coincidencias e incluso analogías con los personajes de su obra inacabada *Todesartenprojekt*. No obstante, una de las características principales de sus protagonistas es el carácter irónico, poco apreciable en el resto de sus obras, pero predominante en el conjunto de estos relatos.

10.1.5. *Simultan*. “Die Städte wirbelten auf in der Nacht”⁷³²

Al igual que *Das dreißigste Jahr*, esta obra posterior está condicionada por un proceso de cambio tanto social como personal de la escritora. Respecto a los cambios sociales, existía una imperante radicalización de los movimientos estudiantiles, además de una confrontación de los escritores que habían optado por un distanciamiento histórico. Como observa Joseph McVeigh impera una radicalización del “Nationalgefühl” en contraste con la nueva generación de escritores que debatían por “[...] nach der Notwendigkeit eines kulturellen Neubeginns”⁷³³. Bachmann, partiendo del

⁷³¹ Völker-Hezel, Barbara: «Nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber: Ingeborg Bachmanns Blick auf das ganze Unglück» en Koschel, Christine y von Weidenbaum, Inge: *Kein Objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, op. cit., pp. 237.

⁷³² Bachmann, Ingeborg: *Simultan. Erzählungen*. München: Piper, 1990, p. 9.

⁷³³ McVeigh, Joseph: *Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1988, p. 209.

pluralismo democrático, criticaba por un lado la ideología fascista todavía vigente entre los valores conservadores y burgueses dominantes, todo lo que se deconstruye en clave poética a lo largo de sus relatos. Por otro lado, tal y como sostienen los críticos Albrecht y Götttsche, el pluralismo de la sociedad repercutía directamente en el individuo: “[...] wie Bachmann jetzt immer deutlicher zeigt, als Flexibilisierung der Persönlichkeit nieder, was wiederum zu spezifischen Problemen im Bereich der Sozialität und der Moralität führt”⁷³⁴. En opinión de los críticos que se acaba de citar, la escritora no se distanció de los principios del pluralismo democrático, sin embargo, sí se observan en los relatos de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta un considerable viraje en relación a la personalidad de sus protagonistas, los cuales están sometidos desde un punto de vista psicológico y psiquiátrico a la problemática de la pérdida de identidad. Además, subyacen problemas existenciales en relación a la problemática del lenguaje y a los sociolectos, así como la supresión del ideal del amor romántico, la fragilidad en las relaciones personales y, por último, el aislamiento producido por la movilidad tanto social como espacial de sus protagonistas⁷³⁵.

Si bien Bachmann se sirve en esta colección de relatos sobre personajes femeninos poniendo de relieve su desarrollo tanto personal como psicológico dentro de una sociedad en que regían las normas patriarcales⁷³⁶, la escritora insiste en su esbozo poético que en ningún momento pretendió la orientación de los textos a la literatura de mujeres, sino más bien dirigirlo a las personas, expresándose en los siguientes términos: “Es ist also kein Buch für Frauen und auch keins für Männer, es ist ein Buch für Menschen”⁷³⁷.

⁷³⁴ Albrecht, Monika y Götttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 160.

⁷³⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 160.

⁷³⁶ Véase en este sentido el capítulo: «Las dos caras del patriarcado» de la obra de Tubert, Silvia: *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid: Síntesis, 2001, pp. 175-182.

⁷³⁷ Ingeborg Bachmann citada según Greber, Erika: «Fremdkörper Fremdsprache» Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan.*, en Mayer, Mathias (ed.): *Interpretationen Werke von Ingeborg Bachmann*, op. cit., pp. 176-195, aquí p. 182.

Nadja, El personaje femenino del primer relato *Simultan*⁷³⁸ que lleva el mismo nombre que el de la colección, posiblemente sea en mi opinión, el relato con el mayor número de espacios topográficos mencionados del conjunto de la obra bachmanniana. En principio, los relatos fueron denominados *Die Wienerinnen*. Así es como la escritora rinde homenaje a la población femenina de Viena: “Die Wienerinnen sind mein hommage an etwas, das ich sehr vernachlässigt habe, also an die Frauen, die auch existieren, während ich mich beschäftige mit den Kontroversen, den Ideen, den Männern also, die sie haben, in diesen Jahrzehnten”⁷³⁹.

Asimismo, se observan –como se ha mencionado anteriormente–, muchos paralelismos en el proyecto inacabado de la escritora. No obstante, estos relatos difieren en la “Erzählposition” del mencionado proyecto como menciona Sigrid Weigel en la medida en que los considera “[...] undramatische Seitenstücke zum «Todesarten»-Projekt”⁷⁴⁰. La disimilitud fundamental que determina una considerable diferenciación entre el proyecto inacabado y *Simultan* es, según la observación de Greber “[...] durch den gewissen optimistischen Grundzug des Erzählschlusses”⁷⁴¹. Por tanto, el final del relato marca una de las premisas diferenciadoras en relación al proyecto inacabado de Bachmann, en el que sus personajes están sometidos a situaciones límite originadas por los permanentes ataques a la personalidad de sus individuos, a los continuos sufrimientos y a las permanentes crisis, así como a la sumisión del papel de víctimas causada en gran medida por la situación social de la mujer en los años sucesivos de la posguerra. Al mismo tiempo ha sido considerado por los críticos de la recepción literaria de la siguiente manera: “[...] Die in den ersten Rezeptionswelle getroffene Unterscheidung zwischen der fröhlichen und der

⁷³⁸ Antes de publicarse *Simultan* en la editorial Piper de München (1972) tuvieron lugar otras versiones con determinadas variaciones, la primera en versión radiofónica en la NDR en octubre de 1968, y la primera versión impresa tuvo lugar en la *Neue Rundschau* en 1970. Además el boceto original fue escrito en un solo día. Cfr. Greber, Erika: «Fremdkörper Fremdsprache» Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*., en: Mathias, Mayer (ed.): *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, *ibid.*, p. 176.

⁷³⁹ Ingeborg Bachmann citada según Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 231.

⁷⁴¹ Greber, Erika: «Fremdkörper Fremdsprache» Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*., en Mayer, Mathias (ed.): *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, *op. cit.*, p. 177.

traurigen Bachmann [...]”⁷⁴². Por un lado la autora constató que el proyecto *Todesarten* le supuso un gran esfuerzo y sufrimiento, por otro lado en relación a la obra *Simultan* que denominó “meine Abfälle”⁷⁴³ o bien “Skizzen, mehr nicht, am Rand”⁷⁴⁴ le causó no sólo una gran satisfacción personal, sino que además, le sirve de reflexión y se cuestiona un nuevo proceso de escritura.

De igual manera, el crítico Marcel Reich-Ranicki (1920) manifestó no sólo el cambio estético efectuado por la escritora en su evolución de poetisa a narradora, tal y como se ha mencionado anteriormente, sino que además critica las considerables diferencias que existen entre *Malina*, obra escrita paralelamente a *Simultan* y de las que extrae las siguientes diferencias:

Denn dieser Roman [Malina] ist ein trübes Gewässer, das manche deshalb – und nur deshalb – auf für tief hielten. Die gewichtige und präntiöse Symbolik, der pseudophilosophische Anspruch, das Dunkle und Mysteriöse, das Wirre und Chaotische, all das also, was viele *Malina*-Leser etwas ratlos gemacht hat, spielt hier nur eine unerhebliche Rolle: Von einigen Akzenten abgesehen, sind diese fünf Erzählungen recht einfach und ganz durchsichtig, statt geheimnisvoller Chiffren bieten sie Klartext⁷⁴⁵.

Por último y según la opinión de Golisch, *Simultan* significa fundamentalmente “[...] eine zunehmende Öffnung für fremde”⁷⁴⁶, ya que la protagonista, Nadja, debido a su profesión de intérprete viaja continuamente por motivos de trabajo. Con esta narración, Bachmann, se perfila como una de las escritoras precursoras de la literatura multicultural y además, como apunta Greber, anticipa lo que posteriormente van a ser los Estudios de género.

⁷⁴² Ingeborg Bachmann citada según Greber, Erika, *ibid.*, p. 177.

⁷⁴³ *ibid.*, p. 177.

⁷⁴⁴ *ibid.*, p. 176.

⁷⁴⁵ Reich-Ranicki, Marcel: «Zum Erzählungsband *Simultan*. Die Dichterin wechselt das Repertoire [1972], en: Koschel, Christine y von Weidenbaum, Inge, (eds.): *Kein Objektives Urteil-Nur ein Lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, op. cit., pp. 188-192, aquí p. 189.

⁷⁴⁶ Golisch, Stefanie: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*, op. cit., p. 106.

Simultan comienza con la exclamación: “Boze moj!”⁷⁴⁷, que advierte al lector del conflicto de la protagonista, quien a través del trabajo, en primer lugar le llevará a una pérdida de su lengua materna, el alemán, y en segundo lugar el lenguaje a una pérdida de identidad. El primer espacio mencionado es Paestum, uno de los lugares que aporta con su gran civilización desaparecida un considerable enriquecimiento cultural, ya cuestionado por la escritora desde el primer momento de la narración. El espacio de la intérprete, Nadja, por motivo de trabajo se ubica en Roma, allí tendrá lugar un encuentro con el también vienés Ludwig Frankel quien trabaja como alto funcionario para la organización de la FAO (Food and Agriculture Organization of the United Nations). Ambos, que por su trabajo están condicionados a hablar además del alemán muchas otras lenguas, serán incapaces de comunicarse en su lengua materna, hecho que les condicionará y conducirá a una pérdida de identidad. El encuentro en Roma originará en Nadja un sentimiento de pérdida y de desorientación, debido al problema ya expuesto, y esto es que no se expresan los dos personajes en su lengua materna, lo que es fundamental para conformar la identidad de la protagonista. Por el contrario, estos personajes se expresan en otras lenguas como el inglés, italiano, francés, español, ruso, además del dialecto vienés. Este hecho, junto con otro de carácter personal que remite a la protagonista a recordar anteriores relaciones que le causaron gran frustración, –debido a la incapacidad de compartir la propia independencia con la vida en pareja,– produce en la intérprete una situación de distanciamiento que le conduce a un aislamiento de la personalidad. Bachmann anticipó en varios escritos teóricos la sensación de pérdida del lenguaje basándose en los ya citados presupuestos filosóficos de Wittgenstein y que formula en el diálogo sobre el filósofo:

⁷⁴⁷ Expresión que abre la narración y que la traducción del ruso significa al alemán „Mein Gott“. Lo más probable es que esta exclamación significara una señal de protesta a la editorial Piper por la concesión de una traducción de un poemario de su admirada poetisa rusa Anna Ajmátova (1889-1966) a un traductor nazi, además hay que añadir que la obra *Simultan* fue la última obra según la obligación contractual adquirida por la escritora con la citada editorial. Cfr. Greber, Erika: «Fremdkörper Fremdsprache» Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan.*, en Mayer, Mathias (ed.): *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann, op. cit.*, p. 192.

Die Sprache kann nur über Tatsachen sprechen und bildet die Grenze unserer – meiner und deiner – Welt. Die Entgrenzung der Welt geschieht, wo die Sprache nicht hinreicht und daher auch das Denken nicht hinreicht. Sie geschieht, wo sich etwas «zeigt», und was sich zeigt, ist das Mystische, die unaussprechliche Erfahrung – ⁷⁴⁸.

En consecuencia, Nadja alcanza en palabras de Greber “[...] eine wortlose mystische Erfahrung”⁷⁴⁹ con el compañero de viaje vienés, debido a que la comunicación entre ambos no sólo tendrá lugar en varios niveles lingüísticos, sino que también se efectuará en varias lenguas, manifestando así la incapacidad de exteriorizar los sentimientos en su lengua materna.

En relación al discurso de la comunicación entre la lengua materna, lenguaje dialectal y la lengua foránea, Bachmann anticipa su postura en el escrito *Tagebuch* destinado a una revista multilingüe y de la cual se extrae el siguiente texto:

[...] für eine größere und weiterreichende Leidenschaft, in der französisch und italienisch und deutsch und so fort sich als fruchtbare und eigentümliche Dialekte erweisen, mit einer Rücksicht auf eine umfassendere Sprache, die dann freilich niemand zu gründen braucht und sprechen muß. Wenn er nur in seinem Dialekt sie mit meint und mit im Auge behält. Und dazu hat man sich ja oft fähig gewußt, fähig gewünscht ⁷⁵⁰.

El uso de varias lenguas se convierte en el eje constitutivo del relato, pero además sirve como punto de unión entre varias culturas, lo que se aprecia no sólo al principio, sino también al final del relato. Así es como la exclamación final “Auguri!” sirve para localizar un espacio topográfico concreto que ejerce de punto de unión con la cultura meridional y en la que

⁷⁴⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*, p. 118.

⁷⁴⁹ Greber, Erika: «Fremdkörper Fremdsprache» Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan.*, en Mayer, Mathias (ed.): *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, op. cit., p. 186.

⁷⁵⁰ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*, p. 65.

subyace Italia como espacio topográfico recurrente a lo largo del relato. Así es como Greber ejemplifica la asociación:

Die binäre Ausgangsopposition Fremdsprache versus Muttersprache wird also im Lauf der Erzählung abgearbeitet zugunsten einer Vielzahl falladäquater Optionen. Das erste und das letzte Wort der Erzählung sind in der Sprachwahl symbolisch: Am Anfang steht das als unverständliche Geheimsprache benutzte Russisch, am Ende als verstehebare Landessprache fungierende Italienisch – eine Entwicklung vom Fremdsprachenjonglieren zum interkulturellen Kommunizieren⁷⁵¹.

10.1.6. Probleme Probleme. “Sie fand Wien wenig rigolo, eine langweilige Stadt, aber ausgerechnet das Café Sacher chic”⁷⁵²

En contraste con el primer relato del volumen *Simultan*, en éste ejemplifica el polo opuesto de la movilidad espacial, anímica y psíquica de la protagonista, tal y como mencionan Albrecht y Götttsche en su obra crítica⁷⁵³. En este sentido, Beatrix, de veinte años, vive en Viena, representa una nueva forma de existencia femenina y es la antítesis de Nadja. Como indican Albrecht y Götttsche, la protagonista se sumerge en “[...] die Inkorporation der Mobilitätsverweigerung”⁷⁵⁴. Desencantada de su realidad, y de su entorno, la protagonista mantiene una vida anodina y sedentaria, desvinculada de la relación materna debido a que después de enviudar, su madre se ha vuelto a casar y vive en Sudamérica y el único nexo que le une a la constelación masculina y al mundo es, por un lado, la relación con Erich, un empleado de la compañía aérea austriaca AUA, quien se desvive por complacerla. Esta relación le sirve a Erich para afrontar su drama personal y enfrentarse a su mujer depresiva que ha intentado suicidarse repetidas veces. Mientras que, por otra parte, su otro vínculo con la realidad es la visita semanal a un salón de belleza. Allí se enfrenta con su única

⁷⁵¹ Greber, Erika: «Fremdkörper Fremdsprache» Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*., en Mayer, Mathias (ed.): *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann, op. cit.*, p. 189.

⁷⁵² Bachmann, Ingeborg: *Simultan. Erzählungen, op. cit.*, p. 47.

⁷⁵³ Cfr. Albrecht, Monika y Götttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, op. cit.*, p. 162.

rutina: la sesión de maquillaje que distorsiona su realidad y de la que su nueva imagen se verá reflejada de forma artificiosa, hecho que supone la confrontación de Beatrix con su existencia y la relación con su entorno familiar:

Alle bei RENÉ verstanden sie auch besser als andere Menschen, es behagte ihr darum nur die Atmosphäre in der Rotenturmstraße, im ersten Stock, und es sollte nur keiner mehr kommen und verlangen, daß sie sich ein Beispiel nähme an ihrer Cousine Elisabeth, die studiert und doktoriert hatte und sich abrackerte, dieses Musterkind, und das hatte es nun davon, mit seiner ganzen Gelehrtheit, daß es schon dreißig alt war und vor lauter Selbständigkeit, Demütigungen und aussichtslosen Existenzkämpfen doch nirgend richtig unterkam, sich obendrein nicht einmal zum Friseur wagte und darum wirklich wie dreißig aussah ⁷⁵⁵.

Si bien sus dos vínculos para afrontar la realidad tampoco la complacen, decide sumergirse en el sueño como una táctica para afrontar su cotidianidad. El sueño es un tema recurrente en la obra de Bachmann y aquí sirve a Beatrix para protegerse de las imposiciones de la sociedad. Estas pesan en su existencia como una carga psicológica, particularidad que se repite en el conjunto de protagonistas que componen los cinco relatos. Así lo indica Gürtler: “Die Wahrnehmungsverweigerung der Außenwelt, das Nicht-Akzeptieren herrschender Normen und Regeln, kennzeichnet die Wienerinnen”⁷⁵⁶. Al igual que Beatrix, la protagonista del relato *Ihr glücklichen Augen*, Miranda, –como se observará en el próximo apartado– también desarrollará estrategias de supervivencia para poder afrontar una realidad que considera distorsionada.

La protagonista de *Probleme Probleme* no quiere ver la concreción. Además de encontrar ésta horrible e insostenible, se sumerge en el sueño,

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁷⁵⁵ Bachmann, Ingeborg: *Simultan. Erzählungen*, op. cit., pp. 53-54.

⁷⁵⁶ Gürtler, Christa: «Ironie und Komik in Ingeborg Bachmanns *Erzählband Simultan*» en Béhar, Pierre (ed.): *Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann*. Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. und 8. November 1996. St. Ingbert: Röhrig, 2000, pp. 127-146, aquí p. 134.

hilo conductor del relato en que la protagonista, como menciona Gürtler, sufre bajo un sueño de signo fetichista⁷⁵⁷. No obstante, Bachmann no pretende que el espacio del sueño sea un espacio concreto, al igual que en la obra paralela *Malina*: “Und die Traumszenen führen das träumende Ich an einen anderen Ort: «Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends».”⁷⁵⁸. En primer lugar se encuentra un espacio real, que en gran parte de la narración *Probleme Probleme* se observa como espacio cerrado y es, como se ha citado anteriormente, en donde Beatrix se sumerge en el sueño, mientras que el espacio urbano se advierte cuando la protagonista recibe la visita de su amiga francesa y donde se detalla no sólo la relación existente entre las dos amigas sino también algunos espacios muy característicos que conforman la ciudad de Viena:

Sie waren beide gleich alt, Jeanne sogar fast schon einundzwanzig, aber Beatrix hatte gefunden, daß diese Jeanne ein Monstrum war an Aktivität und alles auf einaml wollte, wissen, wo es Hasch gab, Burschen kennenlernen, tanzen gehen, in die Oper rennen, danach noch in den Prater oder zum Heurigen, und sie war drauf und dran gewesen, Jeanne zu sagen, daß sie ihren Pariser Kopf voll konfuser Ideen hatte und weiter nichts, denn man konnte schließlich nicht ein Hippie sein und auch noch in die Oper wollen, Riesenrad fahren und die Welt umstürzen, jedenfalls nicht in Wien, und obendrein noch arrogant im Café Sacher sitzen, obwohl Jeanne einmal wild geworden war und ihr erklärt hatte, daß sie einfach ein drop-out-sei, was sie komisch aussprach⁷⁵⁹.

En segundo lugar, en cambio, emergen otros espacios relacionados con la identidad cultural vienesa: “el famoso museo de grabados–Albertina, y el Museo de Arte o Kunsthistorisches Museum”⁷⁶⁰; además de la cultura que se crea en torno a los espacios tan relevantes como los cafés de Viena: *Café*

⁷⁵⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 133.

⁷⁵⁸ Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, op. cit., p. 534.

⁷⁵⁹ Bachmann, Ingeborg: *Simultan. Erzählungen*, op. cit., pp. 45-46.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

Sacher, Café Eile, Hochhauscafé, entre otros, como centros neurálgicos que forman parte de la cultura y la idiosincrasia de la cultura de Viena.

10.1.7. Ihr glücklichen Augen. “... denn für sie ist der Römische Kaiser der schönste und beste Platz in Wien”⁷⁶¹

En el presente relato la protagonista tiene características similares al personaje del anterior relato, ya que su conflicto existencial rehuye toda relación de espacios exteriores, centrándose fundamentalmente –también como en el anterior relato– en sus conflictos interiores. Así lo reconoce Gürtler cuando dice “[...] führen uns Frauen vor, die sich der Außenwelt verweigern – Handlungsräume der Texte sind nicht zufällig Innenräume”⁷⁶². Es en el espacio interior donde se produce el desarrollo de la lucha personal de la protagonista. Miranda se protege del mundo, de su entorno y de la relación con su pareja, poniendo como excusa su miopía. Su defecto visual le protegerá de toda relación con el mundo y de toda confrontación con la realidad circundante; no obstante, sus problemas ópticos no le redimirán del enfrentamiento con su pareja. Es en esta relación donde la protagonista se enfrenta de nuevo con las dificultades de la existencia femenina⁷⁶³ en una sociedad marcada primordialmente por estereotipos masculinos, aislándose así del cotidiano mundo circundante. Una realidad que deja su impronta en el conjunto de la obra bachmanniana. Su reducida capacidad visual no impedirá extraer una visión de Viena que se observa desdibujada, en parte por el problema visual, aunque sabe ubicarse en el espacio físico y sabe generar una imagen topográfica a partir de los sentidos:

Sie vergrößert, verkleinert, sie dirigiert Baumschatten, Wolken und bewundert zwei schimmelgrüne Klumpen, weil sie weiß, das muß die

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁶² Gürtler, Christa: «Ironie und Komik in Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*» en: Béhar, Pierre (eds.) *Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann*. Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. und 8. November 1996, *op. cit.* p. 133.

⁷⁶³ Sobre la imagen femenina y su rol social en la obra de Ingeborg Bachmann léase Redwitz, Eckenbert von: *the Image of the Woman in the Works of Ingeborg Bachmann*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.

Karlskirche sein, und im Wienerwald sieht sie nicht die Bäume, aber den Wald, atmet tief, versucht, sich zu orientieren.

Da, schau, der Bisamberg!

Es ist nur der Leopoldsberg, aber das macht nichts⁷⁶⁴.

Esta imagen distorsionada que percibe de su entorno ayudará en todo momento a la protagonista a la confrontación con su identidad y a establecer así una posibilidad de distanciamiento con la realidad, así lo recalca la narradora: “Denn es erstaunt sie, wie die anderen Menschen das jeden Tag aushalten, was sie sehen und mit ansehen müssen”⁷⁶⁵. En realidad, consigue mediante su miopía establecer una estrategia para crear una resistencia ante los conflictos personales.

El conflicto de la protagonista reside en una relación triángular entre ella, su amante Josef, y Anastasia, amiga de la protagonista que se va a convertir en su rival. Pero ella, antes del desenlace traumático, consigue liberarse y romper la relación con su amante. Una analogía similar entre los relatos de *Simultan* y su futura obra inacabada *Todesarten* están configurados en la temática de los conflictos emocionales inconscientes.

Bachmann, conocedora y estudiosa de varias corrientes del psicoanálisis escribió el relato como homenaje a Georg Groddeck⁷⁶⁶, a quien la escritora le había dedicado un fragmento de un ensayo.

Además del espacio vienés, otro de los espacios donde se desarrolla el desenlace traumático se sitúa en el café *Bazar* de Salzburg, lugar de un casual reencuentro con su antiguo amante, y con Anastasia. Allí, Miranda

⁷⁶⁴ Bachmann, Ingeborg: *Simultan. Erzählungen*, op. cit., p. 82.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁶⁶ Georg Groddeck (1866-1934), médico, escritor y precursor de la psicósomática, sostenía que: „las enfermedades orgánicas, incluso la miopía, eran simplemente expresiones físicas de conflictos emocionales inconscientes“.

http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=80109[31.11.2009]. Además, Martynkewicz menciona la importancia de Groddeck en el origen de enfermedades orgánicas: „Groddeck war ein Enfant terrible im Kreis der noch jungen Psychoanalyse. 1917 nahm der Sanatoriumsarzt aus Baden-Baden Kontakt mit Sigmund Freud. [...] Während des Ersten Weltkriegs beginnt er die Psychoanalyse für sich zu entdecken und wendet sie in spezieller Weise auf organische Krankheiten an. Das war damals, als die psychosomatische Medizin noch nicht erfunden war, neu. [...] Er nahm die Position eines Grenzgängers, eines Nonkonformisten ein. Mit verblüffenden Aussagen faszinierte er seine Patienten. Cfr. Martynkewicz, Wolfgang: «'Zersichtigkeit'. Ingeborg Bachmanns Blick auf Georg Groddeck» en: Tzaneva, Magdalena (eds.): *Hände voll Lilien. 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann*, op.cit., p. 47-54, aquí p. 47.

decide huir del encuentro y debido a su miopía choca con una puerta de cristal giratoria, ocasionándole graves cortes en la cara y en la boca.

La miopía es para Miranda un arma de defensa ante los acontecimientos que prevalecen en su memoria, prefiere prescindir de la realidad, ya que el hecho de ponerse unas lentes le acerca a una materialidad que prefiere no reconocer, como expresan Albrecht y Göttsche: “[...] die nackte Fratze des permanenten Krieges, der in der nur äußerlich befriedeten Gesellschaft herrscht”⁷⁶⁷.

En este relato, Bachmann vuelve a reiterar su crítica radical a la sociedad pluralista y democrática de los años 60 y 70, en la que a pesar de existir una sociedad pacífica seguían vigentes las normas brutales de antaño⁷⁶⁸.

Para expresar los vaivenes del estado anímico de la protagonista, la narradora se sirve del estilo indirecto, el monólogo interior y la forma ominisciente de contar los hechos para expresar de qué manera influye el comportamiento humano en su vida.

Para concluir este apartado es necesario añadir la importancia de la lectura de Bachmann sobre el psicoanálisis y más concretamente la importancia de los escritos de Groddeck: *Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen*. Este autor piensa que el proceso de ver es un elemento constitutivo de la represión⁷⁶⁹. Groddeck se refiere a actitudes represivas directamente relacionadas con el comportamiento sexual, tal como lo expresa Martynkewicz: “Verdrängt werden Wahrnehmungen, die in irgendeiner Weise mit Sexuellen verknüpft sind, sie müssen vom Bewusstsein ferngehalten werden. Je stärker die Sexualsymbole

⁷⁶⁷ Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 164.

⁷⁶⁸ Albrecht y Göttsche opinan al respecto: „Bachmann war nicht antidemokratisch und nicht antipluralistisch eingestellt, doch sie erkannte und beschrieb mit unnachsichtiger Konsequenz, wie dieser Pluralismus im Großen wie im Kleinen, im Öffentlichen wie im Privaten, immer wieder als Deckmantel für ungezügelter Wettbewerb und für die gewaltsame Durchsetzung des eigenen Ego mißbraucht wird“. Cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.), *ibid.*, p. 164.

⁷⁶⁹ Cfr. Martynkewicz, Wolfgang: «'Zersichtigkeit'. Ingeborg Bachmanns Blick auf Georg Groddeck» en: Tzaneva, Magdalena (eds.): *Hände voll Lilien. 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann*, op.cit., p.50.

hervortreten, um so größer muss der Kraftaufwand zur Verdrängung sein”⁷⁷⁰.

La miopía, según el mencionado estudio, no deja de ser una forma de autoprotegerse de la realidad, como es el caso de la protagonista, quien a través de sus lentes se protege de un mundo que no quiere ver ni aceptar; huyendo así de la concreción, de la objetividad.

10.1.8. Das Gebell. “...wohnte zwar in Hietzing aber in einer verlotterten Villa”⁷⁷¹

Este relato va a ser el último incluido en este apartado y a pesar de haber sido escrito posteriormente a otro de sus relatos, *Der Fall Franza*⁷⁷² – que forma parte de la trilogía inacabada del *Todesartenprojekt*– están unidos por la misma temática. La diferencia fundamental entre *Das Gebell*⁷⁷³ y *Der Fall Franza* se basa en que en el primer relato se observa la génesis del mal llevado a cabo por el hijo de *Frau Jordan*, mientras que en *Der Fall Franza* aparecen en primer plano las consecuencias del poder destructor del protagonista⁷⁷⁴. En ambos textos se reflejan las características propias de los años 60, donde siguen vigentes las estructuras autoritarias de los años 50. La admiración que sienten sus protagonistas por el psiquiatra Dr. Jordan, personaje enigmático que acaba siendo el causante de todos los males en la constelación femenina, resultará ser un personaje que representa una parte de la sociedad vienesa.

La acción se desarrolla en Viena y el espacio acontece en esta misma ciudad, donde la madre anciana de un famoso profesor y psiquiatra, abandonada a su suerte, ocupa un pequeño apartamento, que es lo único a

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁷¹ Bachmann, Ingeborg: *Simultan. Erzählungen*, op. cit., p. 97.

⁷⁷² La obra fragmentada *Der Fall Franza* fue escrita entre 1964 y 1966, a pesar de que se publicara en 1978. Cfr. Bannasch, Bettina: *Von vorletzten Dingen. Schreiben nach „Malina“: Ingeborg Bachmanns „Simultan“-Erzählungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.

⁷⁷³ El relato *Das Gebell* fue publicado por vez primera en el *Süddeutsche Zeitung* (13/14.5.1972), cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 165.

⁷⁷⁴ Cfr. Trummer, Daniela: «Die Furcht in *Das Gebell* und *Der Fall Franza*» en: Tzaneva, Magdalena (eds.): *Hände voll Lilien. 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann*, op.cit., pp. 162-167, aquí p. 162.

lo que la módica cantidad de dinero que percibe de su hijo puede hacer frente. La anciana vive de recuerdos y rememora la época en que tenía una existencia acomodada. Dichos recuerdos le transportan a un tiempo lejano, a los años veinte, al final de la era burguesa. Desde entonces la historia cambió varias veces de rumbo –como ya se ha explicado en el capítulo quinto– con acontecimientos como la superación del pasado nazi y la política de restauración posbélica, que son la clave para entender muchos de los comportamientos que condicionaron al ser humano. Este es el caso de *Frau Jordan* que padece alucinaciones “acústicas” al oír el ladrido de un perro que siempre le hace retornar al pasado. Tanto la madre del psiquiatra como su nuera están unidas por la misma persona que resulta ser el motivo de su drama personal. El personaje masculino, *Leo Jordan*, además de tener una personalidad compleja, es el prototipo que representa la complejidad de las relaciones humanas. A través de él se observa el sometimiento de la mujer en un sistema social dominado por los hombres y que se hace patente a lo largo del relato. Este sometimiento es el que implica la aceptación del comportamiento masculino y que Bachmann critica a lo largo de toda su obra. Además, el personaje masculino será el causante de la semilla del mal desde el momento que no toma partido –aún cuando tenía poder para ello– por uno de sus primos que va a ser conducido a un campo de concentración por su condición de homosexual. Así lo explica Bannasch:

In der Erzählung wird Johannes, der Jordan das Studium finanziert hatte, kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs als Homosexueller in ein Konzentrationslager gebracht. Jordan bemüht sich nicht um die Entlassung Johannes; die zurückhaltenden und vorsichtigen Äußerungen der alten Frau legen die Vermutung nahe, daß Jordan Schuld sich nicht auf Passivität beschränkt⁷⁷⁵.

Una diferencia fundamental del personaje de *Johannes* es que en el relato *Der Fall Franza* será el propio hermano de Jordan quien será conducido a un campo de concentración y con ello se efectuará una de las

investigaciones de *Jordan*⁷⁷⁶. Si bien la anciana madre defiende al hijo, sí llega un momento en la narración en que duda de la integridad moral del hijo, tal y como la voz de la narradora lo determina en el siguiente párrafo:

Die alte Frau war merkwürdig stumm, sie verstand sicher nicht die Tragweite dieser Arbeiten, vielleicht überhaupt nicht, was ihr Sohn tat. Dann sagte sie überraschend: Wenn er sich nur nicht zu viele Feinde damit macht, hier in Wien, und dann ist da noch etwas...⁷⁷⁷.

Los espacios geográficos que componen el relato no sólo son espacios físicos como tal, sino que además engloban una tradición histórica: así es el caso de *Hietzing* en el distrito 13 de Viena y domicilio de la anciana: “[...] Frau Jordan wohnte zwar in Hietzing, aber in einer verlotterten Villa, in einer Einzimmerwohnung mit einer winzigen Küche und einem Bad, in dem es nur eine Sitzbadewanne gab⁷⁷⁸”. Es necesario mencionar que este espacio geográfico tiene una importancia fundamental en la historia de Viena, no sólo por la razón de que en el distrito se encuentra ubicado el palacio de *Schönbrunn*, que fuera residencia de verano de los Habsburgo hasta 1900, sino que además este distrito se caracteriza por ser un lugar donde residían muchas familias judías, las cuales en 1938 fueron desposeídas de sus derechos y una gran mayoría fueron deportadas como consecuencia de la barbarie nazi. Bachmann retoma con ello nuevamente el pasado en toda su dimensión.

Los cambios efectuados en el proceder del protagonista se observarán como hilo conductor en el primer relato del *Todesartenprojekt* obra a la que se dedica el siguiente capítulo.

⁷⁷⁵ Bannasch, Bettina, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁷⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 42.

⁷⁷⁷ Bachmann, Ingeborg: *Simultan. Erzählungen*, *op. cit.*, p.107.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 97.

11. **TODESARTENPROJEKT. VIENA CIERRA EL CICLO NARRATIVO DE BACHMANN**

Vivere ardendo e non sentire il male⁷⁷⁹.

Gaspara Stampa

Para la constitución del *Todesartenprojekt*, Bachmann se valió de otros textos previos escritos algunos años antes de la ejecución del proyecto: en primer lugar y como historia previa a dicho proyecto es necesario mencionar *Stadt ohne Namen* (escrito entre 1947 y 1952)⁷⁸⁰, fragmento inacabado constituido tan sólo por dos partes: la primera lleva el subtítulo *Der Kommandant*, fragmento que critica el poder autoritario de un sujeto, un comandante que ejerce el poder sobre la ciudad. Este relato se completa con una segunda parte llamada *Anna-Fragment*. El poder autoritario se une a su vez con el poder patriarcal y ambos ejercen una fuerza mayor junto con las fuerzas de la naturaleza sobre el personaje femenino. Así es como lo describe la voz narradora: “Über ihr Gesicht rannen Tränen und rannen unaufhörlich für die Stadt”⁷⁸¹. Con este pasaje Bachmann anticipa la temática que culminará con su única obra acabada, *Malina*. En este relato la escritora avanza partes sustanciales no sólo de la narrativa como es *der Legende der Prinzessin von Kagran*, elemento constitutivo de su proyecto narrativo (*Malina*), sino también como elementos que forman parte de su obra lírica, tales como algunas similitudes con el poema *Mein erstgeborenes Land*.

Si bien en ningún momento se encuentra en la constelación “genética” del fragmento ninguna alusión directa a Viena, sí es necesario mencionar que existen pasajes relacionados con momentos de la destrucción de la

⁷⁷⁹ Gaspara Stampa citada según Moser, Isolde; Bachmann, Heinz y Moser, Christian (eds.): *Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*, op. cit., p. 7.

⁷⁸⁰ Novela escrita cuando Bachmann contaba tan sólo 21 años y a pesar de estar respaldada por Weigel, Melchinger y Doderer, los grandes de la cultura vienesa en aquél momento, no fue aceptada por ninguna editorial importante, si bien hubiera podido publicarse después de modificaciones en Herold, una pequeña editorial vienesa, pero la autora rehusó a ello, conservándose tan sólo como fragmento. Cfr. Svandrlik, Rita: *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, op. cit., p. 23.

⁷⁸¹ Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): Unter Leitung von Robert Pichl. »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe. Band I. *Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für*

ciudad a causa de la guerra⁷⁸². Además es necesario añadir que el núcleo temático de su primera obra se considera una reflexión sobre la perversión del poder y de las consecuencias que éste ejerce en la sociedad, hecho que también se verá reflejado en la posterior obra bachmanniana.

En segundo lugar y siguiendo con este preámbulo merece una atención especial el relato *Ein Fenster zum Ätna*, donde el espacio geográfico se traslada a la Italia septentrional. Los dos personajes masculinos admiran el paisaje del sur de Italia, poseídos del recuerdo de la guerra que ha marcado irremediablemente sus vidas. En el tercer relato fragmentado que conforma el citado preámbulo denominado *Eugen-Roman I*, la autora describe varios episodios de la vida de *Eugen Tobai* quien, herido de guerra, se encuentra en un hospital militar en Praga. Posteriormente seguirá su odisea como foráneo y una persona sin recursos en Roma, donde después de mantener una relación fugaz con un personaje extravagante, Leda Steinar, regresa al lugar de sus orígenes, al *Stadtpark* de Viena. A pesar de ser un relato inacabado tendrá una importancia fundamental para el futuro proyecto, ya que en él se documenta el estilo posterior que conformará el conjunto de la obra bachmanniana.

Un segundo bloque de fragmentos constituirán la pre-historia del proyecto. Cabe señalar en primer lugar *Geschichte einer Liebe*, que relata la imposibilidad de la relación entre una mujer vienesa y su amante italiano: “Die Erzählung thematisiert auch die Gefahr, daß eine solche Liebe auf Distanz – zumal wenn eine Sprachbarriere die Partner trennt – zur Bildung von subjektiv-egozentrischen Projektionen und zur Entfernung von der historisch-gesellschaftlichen Realität führen kann”⁷⁸³. Además Bachmann remite a los cambios surgidos en los conceptos de pareja y familia y cómo se caracteriza esta evolución en una sociedad pluralista. A continuación el segundo relato *Zeit für Gomorrha*, no sólo alude a un capítulo de su posterior

Fanny Goldmann, *Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte*. München: Piper, 1995, p. 21.

⁷⁸² „Als sie die Soldaten erreicht hatte und fürchten mußte, nun doch ergriffen zu werden, zerrissen rasch nacheinander einsetzende Detonationen die Stille und verwandelten die Luft über der Stadt zu Rauch. Alle hielt das Verderben gefangen, die Pracht der Vernichtung und die schweren Ketten der Unentrinnbarkeit“, *ibid.*, p. 23.

⁷⁸³ Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (es.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 125.

novela, *Das dreißigste Jahr*, sino que su personaje masculino, *Justine*, implicado en asuntos criminales, acabará suicidándose. Otro dato a destacar es que constituye un paralelismo, con el personaje de la novela de Sade, *La nouvelle de Justine* (1797), y también recuerda a la trilogía *The Alexandria Quartet* (1957-60) de Lawrence Durrell⁷⁸⁴. Por último, *Sterben für Berlin* (1961/1962) es el título de ese fragmento, que Bachmann toma de un artículo de un publicista americano en *Der Spiegel* (15.11.1961)⁷⁸⁵; en el que el texto gira en torno a un debate sobre la energía nuclear. En este relato la escritora une elementos autobiográficos con elementos ficcionales. Es necesario recordar aquí su estancia en Berlín (1961-1963) durante la cual Bachmann no sólo vivió la construcción del muro de Berlín sino que además se documenta sobre la situación política, motivos que surgirán en *Ein Ort für Zufälle* que se tratará en el duodécimo capítulo del trabajo.

11.1. Der Fall Franza. “Wie unwiderstehlich ist Galicien, die Liebe”⁷⁸⁶

En este epígrafe se va a tratar nuevamente la obra *Der Fall Franza* ya citada con anterioridad en el apartado 10.1.8., si bien ahora será desde el punto de vista argumentativo.

A pesar de que esta novela inacabada se publicó de manera póstuma en las obras completas (*Werke*) (1978), Bachmann ya había anticipado en la lectura del manuscrito (1966)⁷⁸⁷ la verdadera intención del relato, a saber: retomar nuevamente no solamente el pasado nacionalsocialista en todas sus dimensiones sino también todas las formas de aniquilación posibles de la

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁸⁵ el artículo sobre la situación política de Berlín decía: „[...] ob es die Alliierten veantworten könnten, im Falle einer atomaren Eskalation des Ost-West-Konfliktes das Leben von 200 Millionen Menschen für die Verteidigung von 2 Millionen Berlinern aufs Spiel zu setzen“, cfr. *ibid.*, p. 125.

⁷⁸⁶ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, pp. 356-357.

⁷⁸⁷ En un principio el título de esta obra era *Wüstenbuch* (1964/1965) pero quedó inacabada y Bachmann optó por la reestructuración del ciclo, siguiendo con *Requiem für Fanny Goldman* (1966) también inacabada, para concluir con *Malina* (1971), la única obra del ciclo terminada y publicada todavía en vida de la autora. Cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.), *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, op. cit.*, p. 144. Véase al respecto Gutjahr, Ortrud: *Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns Der „Fall Franza“*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1988, p.13.

personalidad humana. Bachmann incide además en que a pesar de un considerable transcurso temporal desde la finalización de la guerra, como se ha dicho anteriormente, todavía seguían vigentes los comportamientos totalitarios en la sociedad. Este hecho se ve representado en el personaje masculino *Der Professor, das Fossil* (Leopold Jordan) que, aún viviendo como un respetable burgués, ejerce y practica las fórmulas más brutales que se habían utilizado durante el régimen nazi para reducir, a través de los experimentos la personalidad del individuo. A la inversa, tal como se ha explicado en el apartado anterior, en esta obra uno de los personajes masculinos no interfiere con el origen del mal en sí, sino que arremete contra las consecuencias del poder destructor que éste genera en el individuo.

Las diferentes lecturas que parten de la crítica han considerado la importancia de los sueños, las visiones, los mitos⁷⁸⁸ e incluso el cuento como elementos fundamentales en la constitución del texto. Es necesario resaltar que Scheifele en su investigación sobre *Der Fall Franza* aporta un exhaustivo análisis sobre la estructura de la obra, basándose en alusiones a diversos pasajes bíblicos que constituyen una metáfora para recuperar recuerdos de la historia y que se materializan a través de la protagonista. Destaca, en este sentido, el título del tercer y último capítulo que tiene que ver directamente con un pasaje bíblico. Así lo expresa Scheifele en relación al tercer capítulo titulado: *Die ägyptische Finsternis* u oscuridad egipcia del que dice que “[...] so der Titel des dritten Kapitels, erinnert an die neunte der zehn von Gott verhängten Plagen, nach denen der Pharao schließlich das jüdische Volk ziehen ließ [...]”⁷⁸⁹. Una parte del espacio geográfico se desarrolla en la península del Sinaí, lugar donde se fundaron las tres religiones monoteístas. Será además el espacio elegido por la protagonista para deshacerse de todo

⁷⁸⁸ Sobre el mito y su aplicación en textos literarios de la literatura contemporánea, léase: Schuscheng, Dorothe: *Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1987.

⁷⁸⁹ Scheifele, Sigrid: „... nichts Halbes dulndend, fingen Ich und Ich an, gegeneinanderzugehen“. Weibliche Lebensentwürfe in 'Das Buch Franza' von Ingeborg Bachmann» en: Würker, Achim; Scheifele, Sigrid y Karlson, Martin: *Grenzgänge. Literatur und Unbewußtes. Zu H.v.Kleist, E.T.A. Hoffmann, A. Andersch, I. Bachmann und M. Frisch*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, pp. 101-123, aquí p. 101.

su pasado y será también el lugar que suponga el final de su *via crucis*. Por último, el nombre de *Jordan* no sólo es el nombre del marido de la protagonista, sino que además alude claramente al río Jordán en la tierra prometida⁷⁹⁰.

Además del sentido bíblico que subyace en el texto, también es necesario mencionar otras connotaciones que tienen que ver con la infancia de la protagonista y que se explican en el primer capítulo: *Heimkehr nach Galicien*. En este espacio geográfico, la región austriaca de Galicia, fue donde en otros tiempos la protagonista vivió una infancia feliz a pesar de los acontecimientos históricos. Así los define Eva Höhn: “Der Einbruch des Ersten Weltkrieges und die Machtübernahme des Nationalsozialismus werden im Buch als ein geschichtlicher Wendepunkt dargestellt”⁷⁹¹. La recuperación de los recuerdos le llega en un primer momento a través de *Martin*, el hermano de la protagonista. Se trata de imágenes relacionadas con su infancia en un lugar donde *Martin* siempre será el apoyo de la hermana que se encuentra perdida en un estado de desequilibrio emocional y de desolación ocasionado por el comportamiento fascista del marido, el que le llevará a tomar una decisión.

Como se ha mencionado, los espacios geográficos confluyen no sólo con espacios urbanos de Viena sino con otros de carácter rural y regional (de manera ficticia *das Dorf Galicien und Kärnten*), además de otros espacios relacionados con el desierto (*die arabische, lybische, die sudanische*). Todos ellos interfieren directamente los espacios afectivos del narrador. Dichos espacios forman una dicotomía entre lo urbano y lo rural, entre lo cultural y lo natural⁷⁹².

Viena es vista como la ciudad que contribuyó a la formación de los protagonistas. En el caso de *Franza* es la ciudad donde estudió Medicina y a

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁹¹ Höhn, Eva: «Bachmann lesen. Ja oder nein? Geschichte einer literarischen Rezeption» en Bombitz, Attila; Cornejo, Renata; Piontek, Sławomir y Ringler-Pascu, Eleonora (eds.) en: *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*. Wien: Praesens, 2009, pp. 167-174, aquí p. 172.

⁷⁹² Cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, *op. cit.*, p. 144. Además de considerarse espacios geográficos reales y encontrarse muchos paralelismos con la biografía de la autora y de su viaje a Egipto en 1964, el conjunto de los espacios configuran una topografía imaginaria. *op. cit.*, p. 144.

su vez es la ciudad donde se casó con el famoso psiquiatra *Leopold Jordan* quien con su proceder –utiliza formas de investigación propias del nacionalsocialismo– la conducirá a un deterioro físico y psíquico, llevándola a la muerte. Por el contrario, Viena, es para su hermano *Martin* la ciudad donde estudió Geología. No sólo supone un espacio de formación, sino que también es el espacio donde se configura su identidad. El motivo de los estudios de *Martin* le llevará, algún tiempo más tarde, a emprender un viaje a Egipto en el cual, *Franza* en un estado lamentable de deterioro, le acompañará. Además Viena representa el vínculo de unión fraternal entre ambos hermanos y el espacio de aniquilación de *Franza*. Así es como el narrador describe la ciudad:

Und er fuhr nach Wien, nachdem er so peinlich vorbereitet abgereist war aus Wien, Miete vorausbezahlt, Hände geschüttelt, Institutsachen geregelt, und da fuhr er nun wieder hin, während der Aufbruch schon stattgehabt hatte. Wiener Neustadt in seiner nagelneuen Hässlichkeit, endlich Baden, dann wieder Wien, Südbahnhof ⁷⁹³.

Martin es además quien desvela la verdadera historia de *Franza*, interfiere como un cronista en el proceso de destrucción tanto de índole físico como psíquico de su hermana a través de un viaje que, como se ha mencionado anteriormente, será el final de su *via crucis* particular:

Auf die Gesamtanlage des Romanfragments bezogen, wirkt Martin zunächst wie der Überlieferer der Geschichte seiner Schwester Franza, wie ein Chronist. Er findet die kranke, zerstörte Franza im großelterlichen Haus in Galizien und nimmt sie mit auf die Reise nach Ägypten, was für Franza eine Reise durch ihre Krankheit wird, mit ihrem Tod endend. Martin kehrt schließlich als Überlebender nach Wien zurück⁷⁹⁴.

⁷⁹³ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3, op.cit.*, p. 347.

⁷⁹⁴ Grimkowski, Sabine: *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmann „Der Fall Franza“ und „Malina“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992, p. 9.

Según la crítica, la intención de Ingeborg Bachmann era aportar al conjunto de la obra *Todesarten* una situación muy marcada históricamente en la cual, a pesar de la reciente democracia, no se podían omitir las formas sociales represivas, y según ella y otros autores del *Grupo 47* no se podía ni debería olvidar el reciente pasado nacionalsocialista. Este hecho no sólo viene implícito en la citada obra, sino también en gran parte de la obra lírica, tal y como por ejemplo se puede ver en el comienzo del poema “Alle Tage” del volumen *Die gestundete Zeit*: “Der Krieg wird nicht mehr erklärt, sondern fortgesetzt”. En este sentido, este aspecto de su obra también ha sido observado por Ortrud Gutjahr, quien ha extraído de su legado la siguiente formulación:

Die Todesarten wollen die Fortsetzung sein, in einer Gesellschaft, die sich die Hände in Unschuld wäscht und nur keine Möglichkeit hat, Blut fließen zu lassen, zu foltern, zu vergasen. Aber die Menschen, die sind nicht so, nicht plötzlich zu Lämmern und Entrüsteten geworden. Unsere Literatur möchte kühn sein, auf Kosten der Vergangenheit, aber ich habe herausgefunden, daß sie unbewußt einer Täuschung unterliegt. Daß sie, ohne es zu wissen, verheimlicht, welche Dramen sich abspielen, welche Arten von Mord. (N/2768)⁷⁹⁵.

Al finalizar el capítulo se encuentra una referencia tomada del poema *Isis und Osiris* de Robert Musil que ha sido analizado tanto por Grimkowski como por Gutjahr como uno de los elementos míticos del texto. “Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz”⁷⁹⁶. Esta frase musiliana de culto que finaliza el capítulo, sirve de paréntesis entre el recuerdo de la infancia de los dos hermanos en Galizien con la imagen de la adolescencia de *Franza* en Viena. El narrador describe la imagen de *Franza* en la ciudad del siguiente modo:

⁷⁹⁵ Cfr. Gutjahr, Ortrud: *Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektengrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1988, p. 32.

[...] die ihre Frisuren wechselte und mit ihrer Sprachbegabung akzentlos aus Galicien herausgefunden hatte und auf einen anderen Akzent in Wien übergewechselt hatte, die durch die Herrengasse und über den Kohlmarkt ging, als wäre sie nie über die Zündhölzelbrücke gegangen⁷⁹⁷.

En el muy fragmentado segundo capítulo *Jordanische Zeit*, una vez *Franza* deja la clínica de Baden, cerca de Viena, es cuando emprende junto con su hermano un viaje desde Génova a Egipto. En el espacio limitado del barco donde viajan, la protagonista rememora de nuevo su infancia, imagen que se repetirá de forma recurrente en el conjunto de su obra. Además de su deterioro físico, y por más que se empeñe en una recuperación, exterioriza, una serie de dolencias:

Ach, jetzt ist wieder die Luft weg, sie lachte, ihr Atem ging pfeifend, sie starrte auf ihre Hände, wo sich Blasen gebildet hatten, die aufplatzten, ich häute mich, sagte sie, siehst du, es wird alles besser, ich bekomme eine neue Haut. Ich bin sicher, daß es nicht ansteckend ist. Graust dir vor mir⁷⁹⁸.

Por otra parte, las consecuencias de las “diversas formas de morir”, supuestamente ocasionadas por el marido, siguen latentes en la protagonista en todo momento.

Como se ha mencionado, en el estudio de Gutjahr se encuentra un análisis de las referencias bíblicas donde no sólo analiza el espacio geográfico de la actual Jordania sino que también analiza, a modo de comparación, el pasaje bíblico en el que la mujer de Lot, quien al desobedecer la orden de no mirar hacia atrás se quedará convertida en una estatua de sal. Esta es solo una de las muchas similitudes con la vida de la protagonista que la crítica Gutjahr ve en los textos bíblicos⁷⁹⁹.

⁷⁹⁶ Bachmann, Ingeborg. *Werke 3*, *op.cit.*, p. 397. Según el poema *Isis und Osiris* de Robert Musil es :“Aller hundert Brüder dieser eine,/ Und er ißt ihr Herz, und sie das seine“. Cfr. Grimkowski, Sabine, *op.cit.*, p. 50.

⁷⁹⁷ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3*, *op.cit.*, p. 359.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 399.

⁷⁹⁹ Cfr. Gutjahr, Ortrud: „Die Kapitelüberschrift 'Jordanische Zeit' verweist wie schon 'Heimkehr nach Galicien' auch auf eine geschichtliche Zeit, die der eigenen Erfahrung

Por otro lado, es destacable en la obra la percepción que de los espacios geográficos tienen los dos hermanos. Por un lado *Martin* observa los espacios de forma real, retratando la realidad a modo de cronista; en cambio para *Franza* no son vistos como tales espacios geográficos, sino que todos ellos llevan una connotación muy distinta. Así lo ha observado Grimkowski: "Kairo ist für ihn Kairo und nicht, wie für Franza, der Anblick einer gefesselten, von dem Araber an ihrem zu einem Strick gezwirbelten Haar gehaltenen Frau; eine Seewalze ist ein Tier und löst keine Gottesvision bei ihm aus"⁸⁰⁰.

El mito es otra de las constantes en este capítulo y en el conjunto de la obra de Bachmann. Una vez más emerge el hecho mítico: el infinito mar es el puente que simboliza el espacio del recuerdo entre el espacio olvidado de la infancia y Egipto, como lugar de origen cultural del mito de Isis y Osiris⁸⁰¹, vendrá a decir Gutjahr en la edición crítica de la obra.

Por último, en el tercer capítulo *Die ägyptische Finsternis*⁸⁰², también de carácter inacabado, la protagonista se sumerge en la historia de Egipto pero también en un viaje que le conducirá a su propia muerte.

vorgängig ist. Im alten Testament, in den Büchern Moses, ist die Gegend am Jordan (heute Jordanien) zugleich symbolischer Ort der Vernichtung. DIE BIBEL, 1. Moses 19.28. Am Jordan, der in Palästina durch den See Genezareth und das Tote Meer fließt, hatte sich Lot, der Bruder Abrahams, niedergelassen: Bei Moses 13.10 heißt es: „Da hob Lot seine Augen auf und besah die ganze Gegend am Jordan. Denn ehe der Herr Sodom und Gomorrha verderbte, war sie wasserreich, bis man gen Zoar kommt, als ein Garten des Herrn, gleich wie Ägyptenland.“ Als Sodom und Gomorrha vernichtet werden, dreht sich Lots Frau trotz des Verbots um und wird zur Salzsäure. Über Abraham aber heißt es: „und wandte sein Gesicht gegen Sodom und Gomorrha und alles Land der Gegend und schaute; und siehe, da ging ein Rauch auf vom Land wie ein Rauch vom Ofen.“ *op.cit.*, p.102. Véase al respecto el artículo de Karen Achberger: *Bachmann und die Bibel. Ein Schritt nach Gomorrha* als weibliche Schöpfungsgeschichte. In: Höller, Hans (ed.): *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang Folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. pp. 97-110. Wien, München: Löcker, 1982. Recuérdese además que la segunda narración de „Simultan“ de Bachmann tiene por título *Ein Schritt nach Gomorrha*. Sobre la dimensión religiosa del lenguaje en la obra de Bachmann también es necesario señalar la obra de Weber, Hermann: *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen: Die blaue Eule, 1986.

⁸⁰⁰ Grimkowski, Sabine, *op.cit.*, p. 21.

⁸⁰¹ Cfr. Gutjahr, Ortrud, *op.cit.*, p. 102.

⁸⁰² Para Ingeborg Bachmann ni Egipto ni Sudán son desconocidos, ya que viajó a estos países en 1964 con su amigo Adolf Opel quien constató: „Vermutlich stand schon damals Ägypten, die Wüste, als 'große Heilanstalt' für sie fest, als die sie später in 'Todesarten' beschrieben wird. Cfr. Gutjahr, Ortrud, *op.cit.*, p. 135.

A modo de resumen, en el primer capítulo Franza se enfrenta al final de la infancia en la que se encuentran sus orígenes. Por una parte, los recuerdos de una infancia feliz en el entorno del calor del hogar familiar y, por otra, el recuerdo de un incipiente malestar dominado por los recuerdos trágicos del pasado reciente. En el segundo capítulo es donde tendrán lugar los traumáticos recuerdos de la relación con su marido *Jordan*. Y por último en el tercer capítulo, poseída todavía por el lastre de su pasado, se enfrenta a su último viaje, que le conducirá a la pérdida de su identidad femenina. Gutjahr dirá al respecto que

Die empathische Auseinandersetzung mit der ägyptischen Archäologie wird für Franza dabei zu einer Archäologie ihrer zerstörten Weiblichkeit, indem sie die kulturgeschichtlichen Zeichen als Zeichen ihrer eigenen Entwicklungsgeschichte zu deuten beginnt⁸⁰³.

Sin duda Bachmann vuelve a los orígenes del motivo de Isis y Osiris como ya había sido indicado en su ensayo radiofónico sobre Musil. Hay una semejanza con la anteriormente citada obra musiliana *Der Mann ohne Eigenschaften*, donde sus protagonistas los hermanos Ulrich y Agathe se trasladan también a un país meridional, Italia, en el que tiene lugar una relación amorosa entre ambos: “Nach den Leiden des Körpers die Sehnsucht nach primitivem Glück ausleben⁸⁰⁴. Pero este hecho se sucede de forma muy distinta, ya que en el escrito de Bachmann dedicado a Musil, el incesto se considera un estado utópico de los acontecimientos:

Um es vorwegzunehmen: das Experiment scheitert und damit die Utopie des «anderen Zustands», und Ulrich findet plötzlich den Grund nicht mehr, sich töten zu müssen. Die Geschwister trennen sich. Um Ulrich nicht wieder lieben zu müssen, wird Agathe Verhältnisse mit anderen Männern haben [...]⁸⁰⁵.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 134-135.

⁸⁰⁴ Robert Musil citado según Gutjahr, Ortrud, *ibid.*, p. 135.

⁸⁰⁵ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 101.

Al igual que en la obra de Musil, el reencuentro de ambos hermanos va mucho más lejos de toda convicción social, simboliza una forma de construcción de la propia identidad: “[...] für die symbiotische Beziehung, die zugleich den ursprünglichen Wunsch nach Einheit, Integrität und Anerkennung symbolisiert”⁸⁰⁶.

Como Robert Musil, la escritora retrata en *Der Fall Franza* la relación fraternal donde al no poder verse cumplido un deseo sexual, se opta por volver a los orígenes de la infancia en la que ellos encuentran un estado ideal de humanidad. Así lo describe Frauke Meyer-Gosau:

[...] beschwören die Verse im Werk Ingeborg Bachmanns zum einen die platonische Liebe zwischen Bruder und Schwester, nicht minder auch das Inzest-Tabu – stets spielt der Bruder die Rolle eines naturhaft mit der Schwester verbundenen männlichen Ebenbildes, eines Spiegels, in dem sie die vergangene Zeit aufrufen wie auch die sich mit den Jahren verschiebenden Beziehungsverhältnisse der beiden untereinander lesen kann⁸⁰⁷.

Por último, en el tercer capítulo, en el *Fragmente zum dritten Kapitel* asimismo inacabado al igual que los anteriores y a modo de comparación, el personaje femenino rememora de nuevo la similitud entre los acontecimientos vividos en su viaje y los imborrables recuerdos del pasado:

Ein Abend irgendwo, also im Sudan, auf der Höhe von einer Stadt, die es in kurzer Zeit nicht mehr geben wird. Alle Dörfer sind schon leer, die letzten Frauen sind verschifft, die Männer sind längst ausgezogen, in die neuen Unterkünfte. Aber da ist noch diese Stadt, ein Anflug von Leben, und das Flirren von grünen Mücken in jedem Augenblick, vom ersten Anlegen des Schiffs an, in den ersten Stunden das Inferno, die Hoffnungslosigkeit, der blitzartige Einfall, daß es keine Wiederkehr gibt, daß es kein Schiff, keinen Zug mehr geben wird⁸⁰⁸.

⁸⁰⁶ Gutjahr, Ortrud, *ibid.*, p. 146.

⁸⁰⁷ Meyer-Gosau, Frauke: *Eine Reise zu Ingeborg Bachmann. Einmal muss das Fest ja kommen*. München: Beck, 2008, p. 194.

⁸⁰⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3, ibid.*, p. 476.

Cuando Ingeborg Bachmann regresa de Egipto en la primavera de 1964⁸⁰⁹, la autora aporta de aquel viaje tanto el material bibliográfico como literario para la concepción de la obra *Der Fall Franza*, sirviéndose del fragmento denominado “Wüstenbuch”, que serviría como preámbulo al discurso a la concesión del renombrado premio *Georg Büchner*, cuyo título *Ein Ort für Zufälle* mencionado ás arriba, se tratará más adelante.

La obra que culminó el proyecto inacabado fue *Malina* que se publicó en 1971, y que como se ha dicho con anterioridad todavía se publicó en vida de la autora, mientras que el conjunto de obras que formas el proyecto *Todesarten* se publicó de forma póstuma.

11.2. *Malina*. “wohnhaft Ungargasse 6, Wien III”⁸¹⁰

Malina no es sólo la obra más estudiada por la crítica sino que también destaca por su complejidad estructural, tal y como lo expresa lo expresa Iris Denneler: “[...]ist ein hochkomplexes Konstrukt aus Handlung, Textmontage, autobiographischem Substrat un poetologischen Reflexionen”⁸¹¹. En el conjunto de las obras de Bachmann, *Malina* se podría definir en primer lugar como “una novela vienesa”, debido a que la trama se desenvuelve en la ciudad de Viena. Este hecho se refleja detalladamente ya al comienzo del primer capítulo: “[...] geboren 1935 in Ungarn, Pécs (vormals Fünfkirchen). Lebt seit einigen Jahren in Wien und geht einer geregelten Arbeit nach, in einem Gebäude, das am Kärntnerring liegt”⁸¹². Con estos datos, se conoce el tiempo de narración de la novela, en la que predomina el

⁸⁰⁹ Ingeborg Bachmann viajó en 1964 con su amigo Adolf Opel no sólo a Egipto y a Sudán sino también a Praga, espacio donde escribió los poemas *Böhmen liegt am Meer* y *Prag Jänner 64*. „Adolf Opel, neun Jahre jünger als die Autorin, war Mitte der fünfziger Jahre in Wien mit einem Thaterstück als eine Art literarisches Wunderkind aufgefallen, nun reiste er als Journalist in der Welt umher, charmant, gut aussehend und mittlerweile wohl vor allem ein Kontaktwunder, wenn man die Leichthändigkeit sieht, mit der er sich in Berlin Zugang zur privaten Ingeborg Bachmann verschaffte“. Meyer-Gosau, Frauke, *ibid.*, p. 127.

⁸¹⁰ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3, ibid.*, p. 12.

⁸¹¹ Denneler, Iris: *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, p. 27.

⁸¹² Bachmann, Ingeborg: *Werke 3, ibid.*, p. 11.

tiempo presente: “Zeit Heute”y el lugar Viena: “Ort Wien”. Sin embargo, el tiempo cambia al final de la obra, donde al utilizar la frase “Es war Mord” da a entender que el presente de la narración ha concluido, otorgándole así un valor que se podría calificar de “atemporal”. En segundo lugar, la obra *Malina* representa la constante búsqueda de la propia identidad de un yo femenino⁸¹³ en una sociedad dominada por los hombres y en la que la relación amorosa tiene un papel fundamental, aún cuando ésta transgreda todo orden social debatiéndose entre los impulsos sexuales y la racionalidad. Esta idea la recoge la profesora Christine Lubkoll en su valiosa obra crítica sobre el texto bachmanniano de “Malina”:

Der Roman bettet die Suche des weiblichen Ich einerseits in eine Liebesgeschichte ein, und diese erscheint auf den ersten Blick geradezu trivial: Das Ich liebt Ivan, einen (verheirateten oder geschiedenen) Mann mit zwei Kindern. Mit ihm entwirft die Protagonistin die Utopie eines 'anderen Zustands' der Liebe, die Vision einer romantischen Verschmelzung von Mann und Frau außerhalb jeder gesellschaftlichen Ordnung, auch die Utopie einer 'neuen Sprache' der Liebe⁸¹⁴.

Además, a lo largo de la obra es patente la importancia que se concede a la historia de Austria⁸¹⁵, al igual que en Robert Musil, donde el imperio austro-húngaro, dirige la trama como telón de fondo. Walter Fanta dice a propósito de la escenografía en la que se desarrolla la trama que “Das Ambiente, in dem sich die Ich-Figur in *Malina* bewegt, ist mit weiteren Komponenten eines altösterreichischen Kontinuums ausgestattet”⁸¹⁶. Con

⁸¹³ Sobre el discurso feminismo y lenguaje en esta obra, léase el artículo de Berit Balzer „Feminismo y lenguaje en *Málina*: El lento viaje al yo de Ingeborg Bachmann“ en *Cuadernos de Investigación Filológica*. C.I.F. XIX-XX (1993-1994), pp. 151-169.

⁸¹⁴ Lubkoll, Christine: „*Fragmente einer Sprache der Liebe*“ *Sprachutopie und Diskurskritik in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“*. Emmy-Noether-Vorlesung 2007 [14.6.2007] Erlanger Universitätsreden Nr. 69/2007, 3. Folge. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Erlangen: Mayer, 2007, p. 11.

⁸¹⁵ Sobre la identidad austriaca desde una perspectiva histórica léase al respecto Daviau, Donald G.: „Österreichische Identität in historischer Perspektive“ en Roth, Marie-Louise y Béhar, Pierre (eds.) in Zusammenarbeit mit Annette Daigger: *Literatur im Kontext Robert Musil. Littérature dans le contexte de Robert Musil. Colloque International – Strasbourg 1966*. Bern: Peter Lang, 1999, pp. 63-82.

⁸¹⁶ Fanta, Walter: «Rückkehr nach Kakanien. Der habsburgische Mythos in der Prosa von Ingeborg Bachmann» en: Lichtmann,Tamás (ed.): *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur*

ello pone de ejemplo en uno de los pasajes a la *Familie Altenwyl*, nombre tomado de una comedia de Hofmannstahl, donde prevalecen las viejas costumbres del antiguo régimen. Además, la “yo narradora” hace énfasis en la topografía que a consecuencia de la guerra, cambió las fronteras:

Stellen Sie sich vor, daß nach den beiden letzten Kriegen jedesmal mitten durch das Dorf Galicien die neue Grenze gezogen werden sollte. Galicien, das niemand außer mir kennt, das anderen Menschen nichts bedeutet, von niemand besucht und bestaunt wird, geriet immer genau unter den Federstrich auf den Stabskarten der Alliierten, aber beide Male wurde es, jedesmal aus anderen Gründen, wieder bei dem, was heute Österreich heißt, gelassen, die Grenze liegt nur wenige Kilometer davon, auf den Bergen, und im Sommer 1945 fiel die längste Zeit keine Entscheidung [...] ⁸¹⁷.

A pesar de su tardía publicación, la concepción de la obra remite a los años 60, época de grandes cambios sociales y políticos en Europa. Entre ellos tuvieron lugar los procesos políticos de la revolución del 68, la liberación sexual, el movimiento feminista⁸¹⁸ y la literatura documental, que

österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposiums zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993. Peter Lang: Frankfurt am Main, 1995, pp. 141-170, aquí . 158.

⁸¹⁷ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3, ibid.*, pp. 99-100. Resulta interesante leer la observación topográfica de Fanta. „Zwar existiert ein Ort dieses Namens (deutsch: Galizien) südöstlich von Klagenfurt, zwar ist die Bedrohung der territorialen Integrität des österreichischen Bundeslandes Kärnten nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg historisch verbürgt, doch läßt das Teilungsbild den Leser sofort an noch größeres denken, an die Konferenz von Jalta, an Berlin und andere, auch heute noch geteilte Städte infolge von Nachkriegsgrenzziehungen, wie zum Beispiel an Gorizia (Italien-Slowenien), Fanta, Walter, *op. cit.*, p. 152.

⁸¹⁸ El movimiento feminista tuvo una rápida expansión en los Estados Unidos a finales de la década de los sesenta expandiéndose rápidamente a Europa por los grupos políticos de izquierda, véase Höhn, Eva „Die feministische Bewegung etablierte sich aus der Linken des Jahres 1968, die die weiblichen Initiativen wie die Gründung der Frauenzentren und Gruppen der Selbsterkenntnis mit sich brachte und so zu einer sozialen Transformation beitrug. Die Aufmerksamkeit der Fraueninitiativen richtete sich auf existenzielle Probleme der Frauen. Im Zusammenhang mit den über die Unterdrückung der Frauen verbundenen Fragen rückte die These des Patriarchats in den Vordergrund, das in der Antike die matriarchal organisierten Gesellschaften verdrängt hatte. Von zentraler Bedeutung wurde die These über die Dominanz des Mannes und der Repression des Femininen“. Höhn, Eva, «Bachmann lesen. Ja oder nein? Geschichte einer literarischer Rezeption» en: Bombitz, Attila, Cornejo, Renata; Slawomir, Piontek y Ringler - Pascu, Eleonora (eds.): *Österreichische Literatur ohne Grenzen.* Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler. Praesens: Wien, 2009, p.167.

toma sus argumentos de hechos reales. Todos ellos forman parte de un conjunto como si de un elemento constitutivo del texto se tratara.

Una de las características fundamentales que envuelve el entramado del texto es la génesis de su carismática obra que confluye con el resto de textos del *Todesarten*, “[...] läßt sich *Malina* im Anschluß an diese lange Konzeptionsphase als Verdichtung, Verchiebung und Weiterentwicklung älterer Textentwürfe verstehen”⁸¹⁹. Además, como ha observado Dirk Göttsche, esta obra no sólo marca la *Ouverture* de *Malina* sino que al mismo tiempo sirve de *Finale* de un largo proceso de escritura⁸²⁰.

Existen claros indicios de la similitud de la identidad de la yo narradora con la biografía de la autora, tal y como lo define Eva Höhn “Das weibliche Publikum hat die Franza-Geschichte als auch die der Ich-Figur des *Malina* Romans mit ihrem eigenen Leben verbunden”⁸²¹. A lo largo de la obra existe una similitud de descripciones personales, tal es el caso de Klagenfurt, ciudad de procedencia de la narradora, así como de espacios reales donde habitó Bachmann como la *Beatrixgasse 26* de Viena. Sabine Grimkowski hace alusión a ello, diciendo que: “Die Details sind zweifellos vorhanden und spielen für den Roman eine zentrale Rolle [...]”⁸²². Además Grimkowski corrobora este hecho en otras obras de la literatura universal, como es el caso de *Adrian Leverkühn* en Thomas Mann o *K.* en Franz Kafka.

El tema principal que subyace en los tres capítulos de la novela es la problemática de una búsqueda de la identidad femenina en una sociedad patriarcal⁸²³. Desde el primer capítulo, *Glücklich mit Ivan*, la narradora mantiene en todo momento una relación destructiva en torno a su amante, un individuo que proviene de Hungría y que tiene un nombre eslavo. Aquí una vez más la autora explica, como hacen también otros tantos autores tales como Musil, Hofmannsthal o Canetti, la relación de Viena con la

⁸¹⁹ Cfr. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 131.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁸²¹ Höhn, Eva, op. cit., p. 167.

⁸²² Grimkowski, Sabine, op.cit., p. 71.

⁸²³ „[...]”, die neue Frauenbewegung war gerade im Aufbruch, Frauen hinterfragten patriarchalische Rollenklischees, sie entdeckten ihre Fähigkeiten und entwickelten ein weibliches Selbstbewußtsein gegen gesellschaftliche Vorurteile und männliche

nostalgia de tiempos pasados y a su vez la relación de amor-odio de la autora con el perdido imperio austro-húngaro. Este hecho que más bien recuerda a un trastorno bipolar de los vieneses vanguardistas por un lado y añorantes de un pasado glorioso por otro, se percibe en muchas obras literarias. Así lo describe Eva-Maria Stuckel: “Ingeborg Bachmann hat [...] Hinweise auf eine literarische Umformung des Habsburg-Mythos gegeben und diesen einer kathartischen Modernisierung unterzogen”⁸²⁴.

Este elemento constitutivo del texto se encuentra presente desde el primer capítulo, dando un sentido histórico⁸²⁵ al texto y fijando en mayor medida algunos límites extraterritoriales y sobrenacionales del extinguido imperio, concediendo una dimensión transfronteriza a la esencia de “La Casa de Austria”:

Am liebsten war mir immer der Ausdruck ›das Haus Österreich‹, denn er hat mir besser erklärt, was mich bindet, als alle Ausdrücke, die man mir anzubieten hatte. Ich muß gelebt haben in diesem Haus zu verschiedenen Zeiten, denn ich erinnere mich sofort, in den Gassen von Prag und im Hafen von Triest, ich träume auf böhmisch, auf windisch, auf bosnisch, ich war immer zu Hause in diesem Haus, und, außer im Traum, in diesem geträumten Haus, ohne die geringste Lust, es noch einmal zu bewohnen, in seinen Besitz zu gelangen, einen Anspruch zu erheben, denn die Kronländer sind an mich gefallen, ich habe abgedankt, ich habe die älteste Krone in der Kirche Am Hof niedergelegt⁸²⁶.

Esta característica que envuelve la mentalidad de los vieneses recuerda, en cierto sentido, a la desolación anímica de nuestros autores de

Machtstrukturen“. Cfr. Röhnelt, Inge: *Hysterie und Mimesis in 'Malina'*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990, p. 1.

⁸²⁴ Stuckel, Eva-Maria: *Österreich, Monarchie, Operette und Anschluss. Antisemitismus und Nationalsozialismus im Fadenkreuz von Ingeborg Bachmann und Elias Canetti*. Mit einem Nachwort von David Jäger. Gladbeck: KFVR – Kulturförderverein Ruhrgebiet e. V., 2001, p. 39.

⁸²⁵ Sobre el concepto de 'Centroeuropa' léase: Le Rider, Jacques: *Der österreichische Begriff von Zentraleuropa: Habsburgischer Mythos oder Realität*. The 2007 Ingeborg Bachmann Centre Lecture. Ingeborg Bachmann Centre for Austrian Literature. Institute of Germanic & Romance Studies. School of Advanced Study. London: University of London, 2008.

⁸²⁶ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3, ibid.*, p. 99.

la generación del 98 tras la pérdida de nuestras colonias y el consiguiente empequeñecimiento de España.

Esta seña de identidad vienesa se encuentra como preámbulo del capítulo, incluso de forma topográfica emplea el nombre 'Ungargassenland', como punto neurálgico entre la relación de la yo narradora, su amante *Ivan* y *Malina*:

[...] denn der Ort ist im großen und ganzen Wien, daran ist noch nichts sonderbar, aber eigentlich ist der Ort nur eine Gasse, vielmehr ein kleines Stück von der Ungargasse, und das hat sich daraus ergeben, daß wir alle drei dort wohnen, Ivan, Malina und ich. Wenn man die Welt vom III Bezirk aus sieht, einen so beschränkten Blickwinkel hat, ist man natürlich geneigt, die Ungargasse herauszustreichen, über sie etwas herauszufinden, sie zu loben und ihr eine gewisse Bedeutung zu verleihen.⁸²⁷

Esta creación topográfica del 'Ungargassenland' como espacio imaginario recuerda en ocasiones al recurso utilizado por autores del llamado realismo mágico.

De los tres capítulos que componen la novela posiblemente sea el segundo, *Der dritte Mann*, el que mejor marca un espacio temporal vienes muy relevante. Por una parte destaca el mercado negro, característica que se observa por la semejanza del título citado en la película de Carol Reed *The third man* (1949)⁸²⁸, así como uno de los emblemas que todavía en nuestros días marcan una seña de identidad peculiar de la ciudad, el *Riesenrad* o

⁸²⁷ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3, ibid.*, p. 14.

⁸²⁸ „En „Der dritte Mann“[...] se trata de una referencia implícita a la película de Carol Reed (1949), *The third man*. Los paralelismos temporales son una constante tanto en la obra de Bachmann como en la película de Reed, incluso el espacio va a ser el mismo, la ciudad de Viena. [...] En consonancia con la película, su protagonista Holly Martins es un escritor americano que visita Viena para ver a un amigo al poco de terminar la Segunda Guerra Mundial; éste ha muerto en un extraño accidente, además de haber sido acusado por la policía de los mayores crímenes, por lo que Martins se ve abocado a demostrar la inocencia de su amigo, pero las circunstancias no sólo le llevarán a perder definitivamente a la mujer de la cual se ha enamorado, sino que condena a su amigo Harry Lime a una segunda muerte, paralelismos que podemos asociar con la idea de fondo de la obra.“ Veáse, por ejemplo, mi artículo « „Das ist der Friedhof der ermordeten Töchter“ . A propósito de la violencia en *Malina* de Ingeborg Bachmann» en: Siguan, Marisa; Jané, Jordi; Vilar, Loreto y

noría gigante en el *Prater* de Viena. En este espacio de ocio es donde realmente se realiza la idiosincrasia propia de la ciudad de Viena, y que se puede observar en muchos otros autores de la literatura austriaca, como por ejemplo en Schnitzler.

Además de los espacios geográficos⁸²⁹ y sociales en que se mueven los protagonistas, también hay otros espacios relevantes que marcan el proceso de escritura de *Malina*, entre ellos cabe destacar el espacio de los sueños. Concretamente los sueños son los que moverán la trama del relato, la narradora se enfrenta, a partir de los sueños a un estado de inestabilidad emocional. En estos sueños, la figura del padre recobra una especial importancia ya que es el causante de tanto dolor en la víctima. Las estructuras patriarcales prevalecen en el subconsciente social; las escenas repetitivas que surgen en el citado capítulo rememoran en mayor medida alusiones directas a los campos de concentración y la barbarie llevada a cabo por el nacionalsocialismo, imágenes muy concretas del nazismo confrontadas con el yo:

Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch, durch das es hereinbläst, und ich ducke mich, mein Vater geht weiter, nimmt einen Schlauch nach dem anderen ab, und eh ich schreien kann, atme ich schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin⁸³⁰.

Además es necesario añadir, como apunta Svandrlik, que este espacio recobra un lugar fundamental en el relato, y a pesar de que menciona los sueños que se acaban de producir, en realidad son espacios míticos que tienen una importancia fundamental en el desarrollo del relato:

Pérez Zancas, Rosa (eds.): „Erzählen müssen, um zu überwinden“. *Literatura y supervivencia*. Barcelona: Sociedad Goethe en España, 2009, pp. 331-340, aquí pp. 336-337.

⁸²⁹ Sobre la topografía de Bachmann tanto en la obra lírica como en la prosa, léase el artículo de Svandrlik, Rita: „Topografie bachmanniane. Dal «paese primogenito» alla «Ungargassenland» en Cercignani, Fausto (ed.): *Studia austriaca V. Istituto Austriaco di Cultura di Milano*. Milano: Edizioni Minute (E.M), pp. 9-20.

⁸³⁰ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3, ibid.*, p. 175.

Il secondo capitolo è situato in un tempo e in un luogo mitici, anche se Io dice che racconterà «i sogni di questa notte»; si tratta di una sequenza di 36 segmenti narrativi, interrotti da dialoghi con Malina, in cui in un'atmosfera da incubo e tramite un linguaggio onirico vengono messi in scena le violenze, le torture, l'incesto, i vari tipi di morte (Todesarten) inflitti dal padre a Io⁸³¹.

Además, la enfermedad del yo en *Malina* se exterioriza a través de ataques de histeria⁸³² que están implícitos en el subconsciente. Es necesario añadir, como se ha comentado con anterioridad, que el conjunto de obras del *Todesartenprojekt* está especialmente influido por el psicoanálisis freudiano. En este sentido, Michèle Pommé demuestra en su estudio la existencia de una referencia directa a los estudios sobre la histeria de Freud, tanto en la citada obra como en *Das Buch Franza*. Además de ellos, estudió las repercusiones que conlleva el desarrollo histórico y sociocultural. Y la citada autora lo defiende del modo siguiente:

Eine der Hysterie gewidmete Untersuchung kann Bachmanns *Todesarten* jedoch durchaus gerecht werden, vorausgesetzt, sie zeigt auf, wie die Autorin die Krankheit ihrer Protagonistinnen als Folge soziokultureller und historischer Entwicklungen inszeniert. Eine solche Interpretation pathologisiert nicht, sondern veranschaulicht vielmehr, dass Bachmanns Hysterie-Inszenierungen einer Aufwertung der Krankheit im Zeichen einer umfassenden Zivilisationskritik entsprechen⁸³³.

Bachmann incide en su obra no sólo en estados emocionales del subconsciente sino también en otros aspectos freudianos como son las relaciones de poder y la diferencia entre sexos. Además, la escritora hace una llamada de atención a la necesidad de crear una nueva imagen de la identidad femenina:

⁸³¹ Svandrlik, Rita, *op. cit.*, p. 192.

⁸³² Véase, en este sentido, la evolución de la histeria como enfermedad a lo largo de la historia. Röhnelt, Inge. *Hysterie und Mimesis in 'Malina'*, *op. cit.*, pp. 5-10.

⁸³³ Pommé, Michèle: *Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franza, Die Klavierspielerin und die Wand*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2009, p. 63.

Die Autorin schildert in ihren Texten nicht ihre eigene psychische Verfassung, vielmehr spiegelt ihre Darstellung von Sexualität ihre in den *Todesarten* umfassend konzipierte Analyse des Geschlechterverhältnisses, insofern Bachmann veranschaulicht, wie sich das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern auf die sexuelle Beziehung zwischen Mann und Frau auswirkt⁸³⁴.

De las diferentes lecturas posibles que Bachmann otorga a sus textos –que como se ha mencionado van desde los cuentos, los mitos, los pasajes bíblicos, y el psicoanálisis– también existen otros elementos a tener en cuenta; Es lo que Joachim Eberhardt denomina *Literarische Korrespondenzen*⁸³⁵. Como correspondencias se entienden citas tanto de Paul Celan como de Max Frisch –ambos autores fundamentales en la vida y en la obra de Bachmann– que se encuentran intercaladas en el texto de *Malina*. Así lo explican Sigrid Weigel y Bernhard Böschenstein: “Die Zitate aus Paul Celans Gedichten, die Ingeborg Bachmann ihrem Roman *Malina* 1971 eingeschrieben hat, bilden den Ausgangspunkt für die hier versuchte Rekonstruktion einer literarischen Konstellation”⁸³⁶.

Asimismo se observan también referencias directas en *Malina* al grado de amistad y de dolor que sintió Bachmann en relación a la desaparición de Paul Celan: “Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluß ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben”⁸³⁷. Indudablemente este párrafo es un reflejo directo a la trágica muerte de Paul Celan en aguas del Sena en París.

⁸³⁴ op. cit., p. 60.

⁸³⁵ „Eine Fülle Namen von Autoren und Werken könnte diesbetreffend hier genannt werden – von Joseph Roths ›Kapuzinergruft‹ in ›Drei Wege zum See‹ über Rimbauds ›Eine Zeit in der Hölle‹ in ›Malina‹ bis hin zu Wilhelm Müllers ›Der Lindebaum‹ in dem Gedicht ›Früher Mittag‹“. Eberhardt, Joachim: «Es gibt keine Zitate»: *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Tübingen: Niemeyer, 2002, p. 62.

⁸³⁶ Weigel, Sigrid y Böschenstein, Bernhard: «Paul Celan – Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation» en: Böschenstein Bernhard y Weigel Sigrid (eds.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, pp. 7-14, aquí p. 7.

⁸³⁷ Bachmann, Ingeborg, Werke 3, op.cit., p.195. Es necesario recordar que Paul Celan se suicidó en 1970, arrojándose al Sena. Cfr. Brachmann, Jens: *Enteignetes Material. Zithaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1998, p. 50.

Por otra parte, también se encuentran referencias directas a Max Frisch⁸³⁸ en el esbozo *Aus den Entwürfen zur Figur Malina* donde la autora crítica duramente la actitud de Max Frisch al sentirse identificada en la obra *Mein Name sei Gantenbein* (1964)⁸³⁹, circunstancia que ya se ha explicado en el apartado 7.1 y que conduciría a la autora a sufrir varias crisis nerviosas, a consecuencia de las cuales tuvo que someterse a varios internamientos, entre ellos su estancia en Berlín, que se explicará más ampliamente en el capítulo 12.

Por último, el tercer capítulo *Von letzten Dingen*⁸⁴⁰ es el enfrentamiento del yo femenino y sus contradicciones con el personaje masculino *Malina*. Una vez más, la escritora hace hincapié en el papel de la mujer en una sociedad patriarcal, como expresa Margarita Blanco en su tesis: “[...] la dificultad que supone para ellas encontrar su propia identidad en una sociedad dominada por los hombres”⁸⁴¹. Por medio de un diálogo entre *Malina*⁸⁴² y la narradora se conocerán las verdaderas causas que llevaron a la narradora a la destrucción de su yo, en el pasado, aunque muchas veces este pasado no tenga un espacio temporal concreto, pero sí es cierto que la narradora recuerda Viena como espacio de estas escenas que le recuerdan la historia reciente austriaca:

Du wirst dich nicht mehr erinnern können an die ersten Jahren nach dem Krieg. Wien war, gelinde gesagt, eine Stadt mit den sonderbarsten

⁸³⁸ Sobre la importancia de Max Frisch en el proyecto narrativo bachmanniano véase Albrecht, Monika: *Die andere Seite. Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns „Todesarten“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989.

⁸³⁹ „Als 1964, zwei Jahre nach der Trennung, Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein* erscheint, fühlt sich Ingeborg Bachmann zutiefst getroffen, da die weibliche Hauptfigur, Lila, zum Teil ihre Züge trägt. Viele ihrer Bekannten lesen dann Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* aus dem Jahr 1971 als eine Art Antwort auf Frischs Text, wobei vor allem die Vaterfigur mit Frisch identifiziert wird“. Hapkemeyer, Andreas, *Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. op. cit.*, p. 101.

⁸⁴⁰ Según la tesis de Svandrlik es posible que el título del tercer capítulo haga alusión a la obra póstuma de Otto Weininger (1880-1903) *Über letzte Dinge* (1907), cfr. Svandrlik, Rita, *op. cit.*, p. 197.

⁸⁴¹ Blanco Hölscher, Margarita: *Sociedad y género en la narrativa de Ingeborg Bachmann*. Tesis Doctoral (1994). Universidad de Oviedo, p. 251.

⁸⁴² Como expone Margarita Blanco al respecto: „Pero teniendo en cuenta que *Malina* constituye una parte de la personalidad del yo femenino, hemos de entender también estos diálogos como muestra del conflicto que tiene lugar en el interior de la protagonista“, cfr. Blanco, Margarita: *Ingeborg Bachmann* (1926-1973), *op. cit.*, p. 45.

Einrichtungen. Diese Zeit ist aber aus ihren Annalen getilgt worden, es gibt keine Leute mehr, die noch darüber sprechen. Verboten ist es nicht direkt, aber man spricht trotzdem nicht darüber. An Feiertagen, sogar wenn es Marientage oder Himmelfahrtstage oder Republikstage waren, wurden die Bürger gezwungen, in den Teil des Stadtparks, der an die Ringstraße grenzt, an den Parkring, in diesen grauenvollen Park zu gehen und dort öffentlich zu tun, was sie tun wollten oder tun konnten, besonders in der Zeit, in der die Kastanien blühten, aber auch noch später, als sie reiften und die Roßkastanien aufplatzten und herabfielen⁸⁴³.

Si bien es cierto que Viena es el espacio donde se aunan los recuerdos de la narradora, y de igual modo el espacio del desenlace de su trágico final, existen en la obra otros espacios que la narradora evoca y que además están siempre presentes en su narrativa. Este es el caso de Roma, que como se ha dicho, es fundamental en la vida y en la obra de Bachmann. Así es como recuerda de nuevo la ciudad en *Malina*:

Eine Zeitlang, es war in Rom, sah ich nur Matrosen, sie stehen dort am Sonntag herum auf einem Platz, ich glaube, auf der Piazza del Popolo, wo nachts Leute vom Land mit verbundenen Augen versuchen, gradeaus zu gehen, von dem Brunnen mit dem Obelisk aus, zum Corso. Es ist eine unlösbare Aufgabe. Auch in der Villa Borghese stehen Matrosen herum, aber noch viel mehr Soldaten⁸⁴⁴.

Además para la escritora Italia fue el espacio donde escribió la mayor parte de su obra literaria mientras que Austria siempre representó un lugar utópico. Brigitte E. Jirku lo defiende así: “Bachmann zog sich nicht aus der Sprache, sondern aus dem Land zurück, indem sie ihren Hauptwohnsitz nach Italien verlegte; Österreich verwandelt sich in einen Ort der Utopie, die sich auf eine lebendige Vergangenheit bezieht”⁸⁴⁵.

⁸⁴³ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3, op.cit.*, p. 274.

⁸⁴⁴ *ibid.*, pp. 276-277.

⁸⁴⁵ Jirku, Brigitte E.: «Aus dem Reich der Un-Toten. Elfriede Jelinek schreibt Ingeborg Bachmann fort» en: Jirku, Brigitte E. y Schulz, Marion (eds.): „*Mitten ins Herz*“.

Para concluir este capítulo y partiendo de la génesis de la obra es necesario incidir en la complejidad de lecturas necesarias que han sido llevadas a cabo por la crítica, y que van desde una lectura freudiana, pasando por una lectura policíaca y llegando en última instancia a una lectura feminista. Sin embargo, también para la autora fue un proceso de escritura largo y complejo, tal y como expresó en una entrevista en 1969: “Für mich ist es kein Roman, es ist ein einziges langes Buch. [...] Es heißt Todesarten und ist es für mich einen einzige Studie aller Todesarten”⁸⁴⁶.

11.3. *Requiem für Fanny Goldmann. [...] aber wieder in Wien aus dem Weg ging [...]*⁸⁴⁷

El relato de Fanny Goldmann, se encuentra más fragmentado que *Der Fall Franza* ⁸⁴⁸ De forma implícita, parte de un acontecimiento de la historia de la burguesía vienesa. La protagonista es Fanny, en realidad Stephanie Theres Wischnewski, hija de un coronel implicado en el asesinato del canciller Engelbert Dollfuß (1934). La protagonista, cuya muerte se percibe desde el principio del relato, adquiere el apellido de Goldman por su marido, Harry–Ernst Goldmann, un oficial judío emigrado en dos ocasiones a los Estados Unidos de Norteamérica y que finalmente acaba estableciéndose nuevamente en Viena.

En este relato se encuentran muchos paralelismos tanto con *Der Fall Franza* como con *Malina*, en cuya obra aparece también un segundo personaje masculino, el escritor *Anton Marek*, quien será el amante de Fanny, aunque éste en todo momento utilizará a Fanny para su propio provecho. Por una parte, no sólo utilizará el éxito de Fanny como actriz, quien le ayudará a encontrar un espacio en una sociedad cerrada, sino

KünstlerInnen lesen Ingeborg Bachmann. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009, pp. 193-219, aquí p. 199-200.

⁸⁴⁶ Ingeborg Bachmann citada según Holger Pausch, *Ingeborg Bachmann*. Berlin: Colloquim, 1975, p.74.

⁸⁴⁷ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3, op.cit.*, p. 518.

⁸⁴⁸ „Parallel zur Arbeit am *Buch Franza* hat Ingeborg Bachmann 1966 auch den Fanny-Stoff des ersten *Todesarten*-Romans wiederaufgenommen und zu Entwürfen einer eigenen Erzählung mit dem Titel *Requiem für Fanny Goldmann* ausgeweitet, deren Material Ende

también le será útil en su proceso creativo. Además su comportamiento inadecuado hará llegar a Fanny al trágico desenlace de su vida. La protagonista no se dará cuenta de que *Marek* sólo la utilizará como medio para contactar con autores de teatro y editoriales, mientras que ella se obcecará con la idea de que no sólo es un gran escritor sino que también se sentirá muy atraída sexualmente por *Marek*. Edith Bauer lo puntualiza diciendo que: “Fannys sexuelle Abhängigkeit und die daraus resultierende Idealisierung Mareks, den sie für ein literarisches Genie hält, führen zum fatalen Wirklichkeitsverlust”⁸⁴⁹, este hecho se percibe desde el principio de la narración. Este relato contiene además acontecimientos que se debaten entre la realidad y la ficción de la autora⁸⁵⁰. Además, por parte de la crítica este relato ha sido cotejado como: “Bild der letzten zwanzig Jahren nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und des Faschismus”⁸⁵¹.

Resulta inevitable no relacionar este texto con las circunstancias sociales y políticas que tuvieron lugar en la Austria nacionalsocialista. Tanto en *Der Fall Franza* como en *Requiem für Fanny Goldmann*, ambos protagonistas masculinos son los portadores del mal, puesto que *Marek* es al igual que *Jordan* “[...] ein skrupelloser Tyrann, beide sind sie, um mit Bachmann zu sprechen, “Musterschüler de Zeit” ⁸⁵². A ello hay que añadir sus comportamientos violentos en torno a su relación con sus respectivas parejas. El primero, como ya se ha mencionado anteriormente, experimenta con su mujer *Franza* prácticas con métodos utilizados en los campos de concentración, hasta que ésta a través de un proceso de deterioro físico y

1966/67 dann aber in den Goldmann/Rottwitz-Roman eingearbeitet wurde“. Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.), *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 155.

⁸⁴⁹ Bauer, Edith: *Drei Mordgeschichten. Intertextuelle Referenzen in Ingeborg Bachmanns Malina*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988, p. 47.

⁸⁵⁰ Si bien a lo largo de toda la obra narrativa, Bachmann intenta reflejar la situación político-social de los años 50 a los 70, es relevante añadir que se encuentran muchos pasajes en el conjunto de su obra narrativa en que se denotan muchos elementos autobiográficos en relación a la autora, véase al respecto: Sauthoff, Stephan, *Die Transformation (auto)biographischer Elemente im Prosawerk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.

⁸⁵¹ Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.), *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 157.

⁸⁵² Heidelberger-Leonard, Irene, «Ingeborg Bachmanns Todesarten-Zyklus und das Thema Auschwitz» en: Pichl, Robert y Stillmark Alexander (eds.): *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*. [Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973)], Wien: Hora Verlag, 1994, pp. 113-124, aquí p. 118.

psíquico sucumbe lejos de su país. En el segundo caso, se desencadenan sobre *Fanny*, sentimentalmente explotada, una serie de procesos de aniquilación cuyo resultado será su muerte a consecuencia del excesivo consumo de alcohol, y además se sentirá utilizada para los fines propios del amante *Marek*, quien en todo momento tendrá un comportamiento inhumano y será el prototipo de algunas conductas represivas, tal y como bien describe la narradora:

Er war, in mancher Hinsicht, [...] ein gerissener kleiner Verbrecher, von einer Skrupellosigkeit, die sich noch die Skrupel der erstrebten Gesellschaft einverleibt, alle ihre Dogmen akzeptiert, und zwar ihre besten, da die einem Provinzler am besten zu Gesichte stehen⁸⁵³.

Por una parte, para entender el particular significado de este relato, la investigadora Irene Heidelberger-Leonard ha analizado el texto haciendo hincapié en que posiblemente éste sea el texto bachmanniano con mayor impronta al pasado nacionalsocialista: “[...] vielleicht als Bachmanns radikalster Beitrag zur Auseinandersetzung mit der österreichischen NS-Vergangenheit gelesen werden”⁸⁵⁴. Desde el comienzo del relato, la narradora sitúa en un momento crucial la historia de Austria:

In einer längst vergangenen Zeit, die von unregelmäßiger Bedeutung ist, trotz ihres Eingreifens in das Leben aller, die damals gelebt haben, gab eine Fanny Wischnewski, Tochter der Frau Oberst Wischnewski, und angenommenerweise auch eines Obersten des österreichischen Heeres, der sich an einem Märztag im Jahre 1938 eine Kugel durch den Mund geschossen hatte⁸⁵⁵.

Por otra parte, se debe de tener en cuenta que en ningún texto bachmanniano existe una alusión directa a Auschwitz, pero como ha recopilado Irene Heidelberger-Leonard sí se encuentran en todo momento las huellas del campo de concentración: “[...] sie schreibt, um es noch

⁸⁵³ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3*, op. cit., p. 496.

⁸⁵⁴ Heidelberger-Leonard, Irene, op. cit., p. 119.

deutlicher zu sagen i h r Auschwitz”⁸⁵⁶. En todo momento y de forma implícita todo el conjunto del *Todesartenprojekt* posee intrínsecamente en clave de denuncia las monstruosidades llevadas a cabo por los partidarios del nacionalsocialismo⁸⁵⁷.

Además en los diferentes pasajes en que se observa una alusión a Viena, siempre prevalece un paisaje urbano, gris y desolador:

[...] und rannte wieder durch die Innere Stadt, wie an dem ersten Abend, und die finsternen Schatten im Burggarten überfielen sie, am Michaelertor kam ihr eine Gruppe von Betrunkenen entgegen, und als sie zur Kirche kam, blieb sie am Tor stehen und rüttelte, man mußte ihr aufmachen, sie mußte doch hineindürfen, grade in der Nacht, wann anders sollte man in eine Kirche wollen. Sie ging den Kohlmarkt hinunter bis zum Graben, dort stand sie unschlüssig am Eck und bog dann ein, es ging so rasch, sie kam zur Kärntnerstraße, in der meterweise noch Leben war, eine Stimme, drei Stimmen, dann wieder Stille, sie lehnte sich an ein Schaufenster und weinte hilflos, ich muß jemand anrufen, ich muß doch irgendwohin können⁸⁵⁸.

En el relato *Die gestohlenen Jahre* es dónde en pocas páginas la protagonista sufrirá un desequilibrio emocional que le conducirá a un proceso de deterioro físico y psíquico. El motivo de su decepción se manifiesta por el hecho de que *Marek* se ha servido de su persona para elaborar el material narrativo de su libro. En palabras de Rita Svandrlik: “[...] ma una vittima la cui storia viene «macellata» da uno scrittore in cerca di affermazione”⁸⁵⁹, y por ende es una víctima más de una sociedad enmarcada por unos comportamientos masculinos que aniquilan el yo femenino.

⁸⁵⁵ Bachmann, Ingeborg, *Werke 3*, *op.cit.*, p. 485.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p.113.

⁸⁵⁷ Cfr. Schlinsog, Elke: „Auschwitz ist, umso mehr durch die zeitliche Nähe zum Prozess, latenter Stoff der Berliner Schreibebeit. Dabei lässt sich in ihren Texten nirgends eine realistische, geschweige denn dokumentarische Beschreibung dieses Ortes finden. In keinem ihrer Texte, weder in den zwei Romanfragmenten noch in weiteren Berliner Nachlassentwürfen, fällt der Name“. Schlinsog, Elke: *Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“ – Projekt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, pp. 18-19.

⁸⁵⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 3*, *op.cit.*, p. 505-506.

Si bien en este relato la autora pretende censurar una vez más los comportamientos agresivos y sus consecuencias en la sociedad postbélica, también sirve como preestadio de *Ein Ort für Zufälle* que se analizará en el próximo capítulo.

12. BERLÍN. “DIE STADT DER AGONIE”

12.1. *Ein Ort für Zufälle*. “Unter den Linden sind schwarz, rot und gold die Osterglocken versteckt”⁸⁶⁰

Geschriebene Bücher schaffen es nicht.
Kein Wortkünstler, und sei es der größte,
kann der Waffe des Bildes gleichkommen⁸⁶¹.
Waffe gegen den Krieg

Kurt Tucholsky

Como ya he mencionado en el capítulo 7 en el contexto sociopolítico y cultural de la Viena en los años 50 en la obra de Ingeborg Bachmann y concretamente en el caso de Berlín cuyo ambiente posbélico era tremendamente opresivo queda patente esa visión pesimista, acentuado en el caso de la escritora austriaca por su propio carácter difícil y psicológicamente complicado. Esto me lleva a pensar que tanto el entorno espaciotemporal como sus características personales empujaron a la escritora a mantener con sus semejantes unas relaciones en las que afloraba también esa visión negativa. Así pues se podría decir que una de las dificultades mayores que ofrece la obra literaria de Ingeborg Bachmann para ser interpretadas se debe al carácter autobiográfico que imprime a sus obras.

El texto berlinés de Bachmann *Ein Ort für Zufälle* (1964), fue escrito por la autora en circunstancias muy especiales. Por un lado se trata del

⁸⁵⁹ Svandrlik, Rita, *op. cit.*, p. 213.

⁸⁶⁰ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p. 290.

⁸⁶¹ Becker, Sabina y Maack, Ute: *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk, op. cit.*, p. 67.

discurso que pronunció al serle concedido el Premio Georg-Büchner⁸⁶²; y por otro, la autora vivió a principios de los años 60 en Berlín, donde fue becada por la *Ford-Foundation*, institución dedicada a ayudar a los artistas⁸⁶³. Allí en 1963 conocería a Witold Gombrowicz (1904-1969), quien le causó un fuerte impacto. Encontrándose este autor en Buenos Aires en el momento del estallido de la Segunda Guerra Mundial, comenzaría su prolongado exilio que duraría veinticuatro largos años; y durante el cual, a pesar de provenir de una familia noble, sus años en Argentina transcurrieron viviendo bajo una extrema precariedad. Ambos vivirían una experiencia muy particular en el Berlín de la época. Así lo define Bachmann en el boceto dedicado al escritor:

Gombrowicz kam aus Argentinien, ich auch auf hundert Umwegen aus vielen Ländern, und wenn wir etwas voneinander begriffen haben, ohne es einander je zu gestehen, daß wir verloren waren, daß dieser Ort nach Krankheit und Tod riecht, für ihn auf eine Weise, für mich auf eine andre⁸⁶⁴.

Ambos escritores, becados por la citada fundación, compartirían espacio en la *Akademie der Künste*, allí entablaron una amistad que se extendería durante toda la estancia de la autora en Berlín y que ella misma rememora de nuevo en el boceto dedicado a Witold Gombrowicz: “Ich

⁸⁶² Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises. (Gehalten unter dem Titel *Deutsche Zufälle*). Erstveröffentlichung in: HF-Livesendung des HR Frankfurt in der Orangerie Darmstadt vom 17. Oktober 1964 (Tag der Preisverleihung).

Erstdruck unter dem Titel *Ein Ort für Zufälle* in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt. Jahrbuch 1964. Verlag Lambert Schneider, Heidelberg/Darmstadt 1965. S. 157-169. Cfr. Bachmann, Ingeborg, *Werke 4, op.cit.*, p. 389.

Su amigo el también escritor Paul Celan (1920-1970) recibió con *Der Meridian* el premio Georg Büchner cuatro años antes, en 1960.

⁸⁶³ Entre otros, también el compositor Hans Werner Henze (1964) estuvo becado por la citada fundación, quien en la primavera de aquél año compuso la música del libreto de Ingeborg Bachmann *Der Junge Lord*. Además la fundación Ford fue fundamental en el ámbito tanto universitario como político y cultural de Berlín de los años sucesivos a la Segunda Guerra Mundial: „Ferner investierte die Ford-Stiftung in den Aufbau der „Freien Universität Berlin“, förderte in den Folgejahren unter anderem das „Literarische Colloquium Berlin“ und dessen Schreib- und Theaterprojekt, sowie den Aufbau des „Literarisch-politischen Salons“ im sogenannten „Fischer-Haus“ in Grunewald. Bis 1972 war der Salon eine Begegnungsstätte für Schriftsteller, Politiker, Schauspieler, Wissenschaftler und Journalisten“. Cfr. Schlinsog, Elke, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁸⁶⁴ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op. cit.*, p. 326.

erinnere mich, daß wir durch die uns beiden so fremden Straßen von Berlin gingen und oft lachten und riefen, voyez, il y a quelqu'un, denn die Straßen waren so unendlich leer, jedenfalls für uns"⁸⁶⁵.

Esta fructífera amistad entre ambos escritores se ve reflejada en el *Diario (1953-1969)* de Witold Gombrowicz y forma parte de la experiencia berlinesa del escritor polaco, en la que Ingeborg Bachmann configura una parte esencial de su relato sobre la ciudad que para ambos les era ajena y que por lo tanto les hizo desarrollar un sentimiento de "Heimatverlust" o pérdida de sentimiento patrio.

Según la crítica literaria, el *Diario* no sólo representa un documento valioso en cuanto a la vida y a las experiencias vitales del escritor, sino que además aporta al lector una premisa fundamental en relación con la evolución creativa y poética del autor, centrándose fundamentalmente, como detallan Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles, en "[...] fragmentos con carácter de ensayo filosófico, polémicas encendidas, partes líricas, bromas grotescas y estilizaciones, y también abiertamente ficción literaria[...]"⁸⁶⁶. Además, en todo momento, el autor confiere al diario no sólo un carácter de su trayectoria personal sino que en él aporta la relación que mantuvo con otros intelectuales que en aquella época se encontraban también en Berlín y también hace énfasis en la amistad que mantuvo con la escritora austriaca. Así lo detalla en su diario:

Ingeborg Bachmann, poetisa austriaca, también invitada por Ford y alojada en la misma Akademie der Künste, fue la primera persona con la que trabé amistad. Paseábamos, ambos un poco asombrados o incluso aturridos por esa isla en medio del océano comunista, o quizá por algo más; [...] En los lugares desconocidos y lejanos nos invade cierta dificultad de ver, de orientarnos... Esto ocurre sobre todo en lugares insólitos, exóticos...[...] Y esa dificultad de orientarnos, que por otro lado nos acompaña en todas partes, en nuestra casa, en nuestra habitación,

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁸⁶⁶ Gombrowicz, Witold, *Diario 1 1953-1956*. [Traducción de Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles] Madrid: Alianza, 1988, pp. 9-10.

se vuelve aún más pertinaz cuando una o más anomalías confieren a un lugar el carácter de algo codificado⁸⁶⁷.

Después de esta introducción sobre el lugar escenario de hechos causales, que supuso Berlín tanto para el autor polaco como para la autora austriaca, pasó ahora al correspondiente análisis de la obra *Ein Ort für Zufälle* (1964). Es el texto bachmanniano más relevante ya que sirve de preámbulo a los “daños colaterales”, es decir, las consecuencias acaecidas por la reciente historia europea y que como se ha observado, se tematizan en el *Todesartenprojekt*, y especialmente sirven de preámbulo a *Der Fall Franza* así como al fragmentado texto *Fanny Goldmann*⁸⁶⁸. Los escritos de esta época berlinesa configuran una fase fundamental de la etapa creativa de la autora y que sirven de sustento al conjunto de su prosa. Así lo afirma Elke Schlinsog: “Die Berlin-Prosa markiert nun auch nach außen einen deutlichen Wendepunkt in ihrem Werk”⁸⁶⁹. Con ello esta investigadora pretende demostrar que el espacio berlinés fue para Bachmann un espacio fundamental donde no sólo tuvo lugar la génesis del *Todesartenprojekt*, sino que fue el espacio que también marcó un antes y un después en su vida personal. Si bien es necesario señalar que son muchos los factores que influyeron en la creación artística de Bachmann durante la época berlinesa, también es necesario recordar que durante esta época la escritora estaba aquejada de fuertes crisis nerviosas ocasionadas, en parte, debido al desengaño que le produjo la separación con Max Frisch⁸⁷⁰, cuya

⁸⁶⁷ Gombrowicz, Witold: *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral, 2005. [Traducción de Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles] p. 721.

⁸⁶⁸ „Was Bachmann im ersten *Todesarten*-Roman *Die gestohlenen Jahre* (1963/64) an der zerrissenen und kranken Figur der Fanny Strotzka als privates Verbrechen erprobt, erweitert sie – in einer Nebenlinie – in *Ein Ort für Zufälle* (1964) auf den gesamten Stadtkörper Berlin, dessen Krankenblatt sie in 26 verschobenen Stadtbildern darstellt, bis sie schließlich im zweiten *Todesarten*-Roman *Das Buch Franza* (1965-66) die ausschließlich weiblichen Krankengeschichten weiterschreibt. Cfr. Schlinsog, Elke, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁷⁰ Ingeborg Bachmann mantuvo una relación amorosa con Max Frisch (1958-1962) donde ambos compartieron espacio, primero en Uetikon am See (Suiza) y más tarde en Roma, ciudad donde terminó su relación de forma traumática en 1962. Es necesario añadir que en otra de las novelas de Max Frisch *Mein Name sei Gantenbein* (1964) también en esta novela Ingeborg Bachman se siente identificada y traicionada por considerarlo un ataque a su intimidad. „Das *blaue Haus* in der Feldeggstraße, von dem in Max Frischs *Gantenbein*-Roman die Rede ist. Ingeborg Bachmanns erster Wohnsitz in Zürich im Herbst 1958“. Cfr. Höller, Hans, *Ingeborg Bachmann. Monographie*, *op. cit.*, pp. 180 y 120 respectivamente.

consecuencia fue su ingreso en la *Bircher-Benner- Klinik* de Zürich (1962) y, un año más tarde, en el *St. Martin Hospital* de Berlín donde se sometería a una cura por su adicción al alcohol y a los medicamentos. Este deplorable estado de ánimo de la autora se pone de manifiesto en sus textos, como se puede observar en el poema *Alkohol*:

Trinken, was trinken,
ich trinke, trinke den Staub auf den Flimmer auf
ich trinke in mich hinein soviel Schilling
ich trinke meine Arbeit in mich hinein trinke
heraus, ich kann nur mehr trinken
mich aus allem heraus trinken, das säuft
den Geschmack weg aus allem, aus Staub aus [...]
Und was Liebe und Krätzen und Fortschritt
es weiß ja jeder und wer nicht säuft, weiß
auch, es weiß ja jeder, das sag ich nicht mehr,
weiß weiß weiß weiß weiß weiß
weiß weiß weiß
weiß
mehr sag ich nicht
als das jeder weiß⁸⁷¹

Tanto “la enfermedad” como “la violencia”, son motivos fundamentales latentes⁸⁷² y además recurrentes no sólo en sus textos en prosa, sino en su obra lírica berlinesa. Así lo expresa Schlinsog:

Die Berliner Werkgenese der *Todesarten* wird vorrangig an den Motiven von Krankheit und Gewalt verfolgt. Das Motiv der Krankheit, der zentrale Topos der Berliner Schreibe, wird in einer Motiv-Genese von den

⁸⁷¹ Moser, Isolde, Bachmann, Heinz y Moser, Christian (eds.): *Ingeborg Bachmann. Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*. München: Piper, 2000, p. 151.

⁸⁷² Sobre el tema de la violencia tanto física como psíquica en la antología *Ich weiß keine bessere Welt* léase el artículo de Falconi, Francesca: “Ingeborg Bachmann. Non conosco alcun mondo migliore” en Cercignani, Fausto (ed.): *Studia austriaca XII. Forum Austriaco di Cultura a Milano*. Milano: Cooperativa Universitaria Editrice Milanese (CUEM), pp. 125-134.

nachgelassenen Berlin-Gedichten bis zum *Todesarten-Roman Das Buch* Franza exponiert herausgearbeitet⁸⁷³.

Con este texto la escritora intentará materializar a través del lenguaje, una imagen dolorosa de la ciudad, en la cual en ningún momento se extrae una descripción topográfica de la urbe en lo referente a la magnificencia de sus monumentos ni señas de identidad que configuran la imagen de Berlín. En cambio el texto sí describe la actitud crítica de la autora frente a la historia reciente, y a su vez es una apelación a cambiar determinadas estructuras sociales y políticas que han conducido a la humanidad a una destrucción sin límites. A través el estado anímico de la autora el lector extrae una imagen de Berlín basándose en la experiencia histórica. Así lo señala Birgit Kempker:

Der Berlin-Text entwirft eine Serie variabler Krankheitsbilder von Berlin, in denen Bilder aus der verdrängten Geschichte der Stadt zurückkehren. Darin gestaltet Bachmann die Topographie Berlins als Symptomlandschaft, in der im kulturellen Gedächtnis der Stadt die Krankheitsbilder als Erinnerungssymbole lesbar werden: lesbar aufgrund einer spezifischen Belichtung oder Haltung, einer Einstellung auf Krankheit⁸⁷⁴.

Por una parte, el texto berlinés ofrece una imagen de Berlín que parte fundamentalmente de los avatares históricos acaecidos en la ciudad. Es necesario mencionar que en los años sesenta, Berlín era una ciudad muy marcada no sólo por el hecho de estar dividida en cuatro zonas de ocupación, sino que, además, y a pesar de haber transcurrido algunos años de la capitulación, seguía siendo una ciudad cuyas heridas producidas por los acontecimientos bélicos seguían estando latentes y bien visibles; en primer lugar, debido a la construcción del muro de Berlín como una de las

⁸⁷³ Schlinsog, Elke, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁷⁴ Kempker, Birgit, «Du sollst nicht sein von und zu Ingeborg Bachmann» en: Studer, Liliane: *Schriftwechsel. Eine literarische Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann*. Zürich; Dortmund: eFeF, 1994, p. 32.

consecuencias más dramáticas de la guerra. La ciudad dividida ya no goza del esplendor de tiempos pasados.

Bachmann en su texto berlinés parte de la obra *Lenz* (1839) de Georg Büchner (1813-1837), donde se relata la enfermedad psíquica del escritor del *Sturm und Drang* Jakob Michael Reinhold, para contraponer “la locura” – como uno de los males que ha llevado a la deshumanización del ser humano–, a los efectos trágicos causados por los conflictos bélicos. “Zufälle” es el término que usa Büchner para describir “la locura” mientras que Bachmann usa el término “Wahnsinn” para describir desde un hospital el estado mental de un narrador anónimo. Bachmann no se centra en el estado psíquico de un individuo en particular, sino de un colectivo cuya enfermedad trasciende a toda una sociedad, y donde Berlín representa para la escritora el centro neurálgico del desarraigo y del horror. Así es como lo describe la investigadora Francesca Falconi:

Berlino viene rappresentato come il luogo per antonomasia da cui ha origine lo spirito claustrofobico tedesco, che pur di non aprirsi all'esterno, si ammala ulteriormente fino ad impazzire. Il fatto stesso che parlando della malattia non ne venga citata la causa, ma venga data per scontata od occultata con il termine “Zufall” indica che la patologia è considerata come congenita e in un certo modo non sanabile alla radice⁸⁷⁵.

La lectura que ofrece Bachmann de Berlín está condicionada por hechos históricos y catástrofes que se han sucedido constantemente, convirtiéndose así el texto en una “memoria histórica” de la ciudad. En contraposición a los textos romanos, Bachmann desarrolla un nuevo modelo basándose en un espacio donde prevalece el pasado nacionalsocialista en todas sus dimensiones, tal como lo expresan Monika Albrecht y Dirk Göttsche: “[...] entwickelt Bachmann mit der ›kranken‹ Stadt Berlin das

⁸⁷⁵ Falcone, Francesca: *L'opera di Ingeborg Bachmann alla luce della raccolta lirica postuma Ich weiß keine bessere Welt*. Trieste: Edizioni Parnaso, 2004, p. 88.

Gegenmodell zu dem ›gesunden‹ Rom”⁸⁷⁶. El espacio de Berlín se convierte en un espacio inhóspito sin ningún orden cronológico, donde emerge la enfermedad y la tragedia como hilo conductor y en la que se reconoce la permanente huella del pasado. Así lo describe Schlinsog: “*Ein Ort für Zufälle* liest sich als ein rasender, fiebernder Text über Berlin, der mit seinen zahlreichen Groß- und Kleinkatastrophen die Stadt einzig anhand ihrer typischen Straßen und Wahrzeichen erkennen lässt”⁸⁷⁷.

La descripción geográfica se sustenta sobre elementos simbólicos relacionados con acontecimientos de la historia reciente de Berlín y desde un principio la autora parte de un punto donde la ciudad se ve observada por una sucesión de imágenes a partir de la destrucción de Berlín a consecuencia de la guerra. A continuación se muestra un pasaje de cómo ve Ingeborg Bachmann la ciudad:

Die Beschädigung von Berlin, deren geschichtliche Voraussetzungen ja bekannt sind, erlaubt keine Mystifizierung und keine Überhöhung zum Symbol. Was sie erzwingt, ist jedoch eine Einstellung auf Krankheit, auf eine Konsequenz von variablen Krankheitsbildern, die Krankheit hervorrufen⁸⁷⁸.

Del mismo modo, esta cita refleja el estado físico y psíquico en que se encontraba la autora en su estancia berlinesa y que, a pesar de que no se trata de material autobiográfico como ha sido estudiado por la crítica, sí se encuentran episodios relacionados con las crisis de la autora⁸⁷⁹.

⁸⁷⁶ Albrecht, Monika y Göttsche, Dirk (eds.): *Bachmann Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., p. 157.

⁸⁷⁷ Schlinsog, Elke, op. cit., p. 113.

⁸⁷⁸ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4*, op.cit., p. 279.

⁸⁷⁹ De la correspondencia mantenida entre Ingeborg Bachmann y su editor Klaus Piper, se extrae las estancias de la autora en varios hospitales y clínicas que comprenden las ciudades de Zúrich, Viena, Berlín y Baden-Baden. Cfr. Schlinsog, Elke, op. cit., p. 119.

Elfriede Gerstl fue otro de los testigos del estado psicológico de Ingeborg Bachmann en su estancia en Berlín: „als ich hörte, dass sie im *grunewald* in einem krankenhaus war, besuchte ich sie. so einsam, isoliert und missverstanden wie ich in berlin war, halte ich es für möglich, dass ich in der hoffnung freundlichkeit und anteilnahme bietend, ähnliches zu erhalten wünschte. und wirklich hat sich nach ihrer anfänglichen überraschung – ich kam mit meinem ersten kleinen mausgrauen gedichtbändchen – ein angenehmes gespräch ergeben, in dem sie sich als souveräne, gebildete frau von welt zeigte, mit der intelligent über leben in berlin, allerlei leiden und der literaturbetrieb zu reden war“. Gerstl, Elfriede, «bachmann traurig – Bachmann froh - in berlin und anderswo» en Aspetsberger, Friedbert:

Paradójicamente, en el texto se hallan pasajes de otra índole, descripciones de Berlín en su sentido más topográfico, imágenes superpuestas de la ciudad desprovistas de toda carga emocional y en donde prevalece una descripción de pasajes a modo de la técnica de montaje tal como ya se pudo apreciar en *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. En una cadena de imágenes sucesivas, así describe Bachmann la ciudad:

Es ist zehn Häuser nach Sarotti, es ist einige Blocks vor Schultheiß, es ist fünf Ampeln weit von der Commerzbank, es ist nicht bei Berliner Kindl, es sind Kerzen im Fenster, es ist seitab von der Straßenbahn, ist auch in der Schweigestunde, ist ein Kreuz davor, ist eine Kreuzung davor, es ist so weit nicht, aber auch nicht so nah, ist – falsch geraten! eine Sache auch, ist kein Gegenstand, ist tagsüber, ist auch nachts, wird benutzt, sind Menschen drin, sind Bäume drum, kann, muß nicht, soll, muß nicht, wird getragen, abgegeben, kommt mit den Füßen voraus, hat blaues Licht, hat nichts zu tun, ja ist, ist vorgekommen, ist aufgegeben, ist jetzt und schon lange, ist eine ständige Adresse, ist zum Umkommen, kommt, kommt vor un hervor, ist etwas – in Berlin⁸⁸⁰.

12.2. Berlín espacio de la experiencia histórica

Ingeborg Bachmann establece en todo momento y en pocas páginas unos atributos apocalípticos sobre la imagen de Berlín, donde se aprecia no sólo la ciudad en movimiento continuo sino imágenes de un desaforado consumo, como fue en la época del “milagro económico alemán”. También se pueden observar una cadena de excesos que de forma irónica pretenden borrar las huellas del pasado, tal como lo destaca Hans Höller:

Die wahnsinnigen Geräusche und Bewegungen, die alles übertönen und niederreißen, die Konsumwut in der Manie des Kaufens und Verkaufens, die wie Naturkatastrophen über die Menschen hereinbrechenden

Ingeborg Bachman. Neue Bilder zu ihrer Figur. Von Filmerinnen und einer Graphikerin, DichterInnen, einem Mediziner und fünf Literatur-ForscherInnen. Innsbruck: Studien Verlag, 2007, p. 23.

⁸⁸⁰ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, pp. 279-280.

Warenberge und Ströme von Alkohol sollten die unbewältigte Vergangenheit auslöschen helfen⁸⁸¹.

También Hans Höller insiste en que la experiencia histórica que se observa en el lenguaje de *Ein Ort für Zufälle* deja su impronta no sólo en el conjunto de la obra bachmanniana sino que también se observan en la autora influencias de otros escritores de la literatura contemporánea, fundamentalmente en el referente de la “Großstadtswahrnehmung”, tal es el caso de la anteriormente citada obra de Rainer Maria Rilke *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.⁸⁸² Tanto Rilke como Bachmann convierten la ciudad en un *pandemonium* de sensaciones y ruidos, dando como resultado el pulso nervioso de las ciudades y la dinamización de la ciudad por los efectos del constante movimiento tanto social como económico, llevando al ser humano a la alienación y al desarraigo, tal como observó Georg Simmel en el citado artículo *Die Größstädte und das Geistesleben*, al que se hace alusión en el apartado correspondiente al concepto de espacio abierto.

El incipiente crecimiento económico y los efectos de los cambios socioeconómicos también se observan en varios de los poemas que supuestamente fueron escritos por Ingeborg Bachmann en Berlín. Se publicaron a partir de algunos documentos de su legado en el volumen póstumo *Ich weiß keine bessere Welt*⁸⁸³. Entre estos poemas, es necesario nombrar en primer lugar *Das Deutsche Wunder* como un ejemplo no sólo de los cambios originados por el desarrollo tecnológico de la gran urbe sino que además refleja una imagen documental de la ciudad dividida:

Frühmorgens, wenn
Fruchtliegerwagen durch die Stadt
poltern, wenn die S-Bahn

⁸⁸¹ Höller, Hans, *Ingeborg Bachmann Das Werk Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“ – Zyklus*, op. cit., p. 221.

⁸⁸² Cfr. *Ibid.*, p. 220.

⁸⁸³ „Geschrieben wurden diese Gedichte in Zürich, Berlin und Rom, den Lebensstationen Ingeborgs der letzten Jahre, in der Zeit zwischen 1962 und 1964, einige auch später. Hinweise auf reale Orte sind vielfältig, und vielfältig ist die Verbindung mit dem Prosawerk. Eine genaue chronologische Zuordnung der Texte ist nicht rekonstruierbar, denn

durch dein Bett fährt
und die Einflugschneise
tiefer hängt als sonst,

mußt du, du mußt,
du kannst nicht schlafen,

frühmorgens, wenn die
Amerikaner im geteilten
Berlin das Manöver beginnen,
wenn die Schüsse fallen, als
ging es an,

mußt du, aber du mußt nicht
du kannst auch schlafen.

Frühmorgens, wenn es hell
ist und im Tiergarten
die Generäle ihren Bauch
vorstrecken, auf den Ton
gefallen ist, mußt du
schließlich einmal wieder einschlafen.

Du schläfst, schläfst, es ist
eine Geschichte, Geschichte nicht,
deutbar. Da schläfst du besser ein [...] ⁸⁸⁴.

En la segunda parte del poema, la imagen de Berlín en constante agitación y movimiento queda relegada a otro espacio de carácter histórico, concretamente hace referencia al proceso de Frankfurt, cuya consecuencia después de dos largos años de procedimientos legales, dio como resultado la condena de los asesinatos cometidos por el régimen nazi en Auschwitz⁸⁸⁵. De

Datierungen sind nicht vorhanden“. Cfr. Moser, Isolde; Bachmann, Heinz y Moser, Christian (eds.) *op. cit.*, p. 5.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁸⁵ „Mit dem Urteilsspruch des Frankfurter Auschwitz-Prozesses vom 19. August 1965 geht nach fast zwei Jahren das aufwändigste und größte Rechtsverfahren wegen Massenmords

alguna forma Bachmann retoma lo que en realidad ya había creado en textos anteriores como el relato en prosa ya anteriormente citado *Was ich in Rom sah un hörte*, en tanto que en este último relato, Bachmann se centra, como se ha mencionado anteriormente, en los acontecimientos de carácter políticosocial ocurridos en un espacio determinado de Roma. En definitiva, aquí se puede constatar que la escritora elabora su narración a partir de la experiencia histórica. Una vez más, Bachmann incide en la importancia del pasado como elemento constitutivo de todos sus textos. En este sentido, Bachmann revela la esencia de la ciudad vista desde su experiencia, creando así una imagen real del Berlín de los años posteriores a la construcción del muro:

Geheimdienste
Flüchtlinge
wenn die ersten
Worte laut werden, dann
aber schläfst
du, hast
für Worte
nichts übrig

Frühmorgens
wenn die Prozesse
beginnen und die
sanften Gesichter
der Mörder und
die urteilsprechenden
Richter einander
vermeiden,
wenn ein Flugzeug-
flügel dein

der deutschen Nachkriegsgeschichte zu Ende. [...] Im Gegensatz zum Nürnberger Prozess standen in Frankfurt keine führenden Repräsentanten des Nazi-Regimes vor Gericht, vielmehr waren die Angeklagten unauffällige Personen, die nach ihrer Mitwirkung am Massenmord problemlos wieder in das zivile Leben zurückkehrten und als Angestellter,

Haar streift,
wenn du
deinen Korridor
findest, in
den Tod, in
die Abgeschiedenheit
ins Vergessen
dann schläfst
du, beim Gong-
schlag, und
sie sprechen über
den Schlaf wie
über ein Wunder⁸⁸⁶.

En segundo lugar, es necesario mencionar otro de los poemas berlineses *In Feindeshand*, en el que se puede apreciar un paralelismo con el texto en prosa *Ein Ort für Zufälle* en la medida en que en ambos textos no solo prevalece “lo grotesco”⁸⁸⁷ como referente, sino que además se crea una dialéctica entre el horror y el trauma:

Du bist in Feindeshand,
sie mahlen schon Deine
Knochen, sie verlangen
Deinen Blick
sie treten Deine Blicke
aus mit den Füßen
trillern dir ins Ohr
mit den Alarmpfeifen
Alarm⁸⁸⁸.

Kaufmann oder Krankenpfleger eine bürgerliche Existenz aufbauten“. Cfr. Schlinsog, Elke, *op. cit.*, p. 201.

⁸⁸⁶ Moser, Isolde; Bachmann, Heinz y Moser, Christian, (eds.), *op. cit.*, pp. 133-134.

⁸⁸⁷ En concepto de „Prosagroteske“ fue sugerido por Kurt Bartsch para diferenciar de forma sustancial el texto *Ein Ort für Zufälle* con el resto de la prosa bachmaniana. Cfr. Höller, Hans, *Ingeborg Bachmann Das Werk Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“ – Zyklus*, *op. cit.*, p. 215.

⁸⁸⁸ Moser, Isolde; Bachmann, Heinz y Moser, Christian (eds.), *op. cit.*, p. 139.

La autora manifiesta en sus escritos críticos que la poesía se basa en fórmulas de pensamiento, palabras que unidas y entrelazadas con otras ofrecen una nueva forma de ver la realidad del mundo. Con ello Bachmann quiso expresar la necesidad de una reevocación del pasado, una reproducción *in situ* de la barbarie ocasionada por el nacionalsocialismo y sus consecuencias destructoras en el ámbito tanto de la vida social como individual. En uno de sus escritos críticos [*Wozu Gedichte?*] Bachmann apela a la poesía exponiéndola de la siguiente manera:

Was ist zu beweisen und wem ist etwas zu beweisen? Wenn Gedichte ein Beweis zu nichts sein sollten, müßten wir uns dran halten, daß sie das Gedächtnis schärfen.

Ich glaube, daß Gedichte dies vermögen und daß, wer Gedichte schreibt, Formeln in ein Gedächtnis legt, wunderbare alte Worte für einen Stein und ein Blatt, verbunden oder gesprengt durch neue Worte, neue Zeichen für Wirklichkeit, und ich glaube, daß wer die Formeln prägt, auch in sie entrückt mit seinem Atem, den er als unverlangten Beweis für die Wahrheit dieser Formeln gibt⁸⁸⁹.

12.3. Berlín espacio del trauma

Es necesario añadir que el tema del trauma es una constante en los textos berlineses, tanto en lo referente a la poesía que la autora escribió en Berlín como en su texto en prosa *Ein Ort für Zufälle*. En todo momento su creación berlinesa establece una dicotomía entre memoria e historia y pone de manifiesto la necesidad de apelar al lector a involucrarse desde su posición ética a cuestionar los infames resultados de la reciente historia de Berlín. En este sentido, Sigrid Weigel escribe sobre los efectos del trauma en relación a la reciente historia tal como se ha venido observando en los textos bachmannianos: “[...] einer Sprache der Erinnerung, die sich auf ein vergessenes Ereignis bezieht, das in ihr verborgen und verschlossen bleibt,

⁸⁸⁹ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, pp. 303-304.

während sich deren Ökonomie und Bewegungen doch weiterhin vom ihm herschreiben und fortzeugen”⁸⁹⁰.

Además Sigmund Freud ya había anticipado en su estudio *Jenseits des Lustprinzips* (1920) que los cuadros de neurosis traumáticas⁸⁹¹ no sólo son producidas por accidentes sino también por los efectos de la guerra⁸⁹². Para Freud la neurosis traumática presenta otros síntomas parecidos, entre ellos la histeria, y además los conceptos de terror, miedo y angustia van unidos intrínsecamente al trauma.

En cierta manera es lo que refleja de forma vehemente Bachmann en el escrito anteriormente citado sobre *Witold Gombrowicz*. Así se exteriorizan algunos de los efectos que produjo el trauma de la guerra en la población y como éste se puede llegar a expresar ante la reacción de algunas personas en una situación determinada:

Eines Tages gingen wir in eine kleine Wirtschaft in Berlin essen, der Kellner dachte, wir verstünden kein deutsch, am Ende sprach ich deutsch mit ihm, und es war einer der vielen Schocks, die sich sehr oft wiederholt haben in Berlin für mich. Es war aber nicht der Kellner, der mir sagte, wir sind doch hier keine Polenwirtschaft. Er sagte etwas anderes, er war vorsichtig, er wußte nicht, wie man uns unterbringen sollte, und ob Ost oder West oder etwas Drittes, aber er sagte etwas Fürchterliches, wir standen beide auf und zahlten sofort und gingen⁸⁹³.

⁸⁹⁰Weigel, Sigrid: «Télescopage im Unbewußten Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur» en: Bronfen Elisabeth; Erdle, Birgit R. y Weigel, Sigrid (eds.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln: Böhlau, 1999, pp. 51-76, aquí pp. 51-52.

⁸⁹¹ „Das Zustandsbild der traumatischen Neurose nähert sich der Hysterie durch seinen Reichtum an ähnlichen motorischen Symptomen, übertrifft diese aber in der Regel durch die stark ausgebildeten Anzeichen subjektiven Leidens, etwa wie bei einer Hypochondrie oder Melancholie, und durch die Beweise einer weit umfassenderen allgemeinen Schwächung und Zerrüttung der seelischen Leistungen“ cfr. Freud, Anna (ed.): *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Dreizehnter Band. Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Frankfurt am Mein: S. Fischer, 1972, p. 9.

⁸⁹² Para Aleida Assmann el tema del trauma se puede apreciar en muchos autores que vivieron en épocas bélicas: „Eine spezifische Variante des Traumes ist das Kriegstrauma (*battle shock*), das als ein psychiatrischer Befund im Umkreis des ersten Weltkriegs zum ersten Mal medizinisch diagnostiziert und therapiert wurde“. Cfr. Assmann, Aleida «Trauma des Krieges und Literatur» en: *Trauma Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Ibid.* pp. 95-116, aquí p. 95.

⁸⁹³ Bachmann, Ingeborg: *Werke 4, op.cit.*, p.327.

Al igual que esta imagen desconcertante de Berlín también en el citado *Diario (1953-1969)* del escritor polaco Witold Gombrowicz se manifiesta otra imagen traumática de esta ciudad. Witold Gombrowicz comparte con Ingeborg Bachmann las mismas experiencias en la ciudad de Berlín. Así escribe el escritor polaco otra de las muchas imágenes traumáticas del cielo de Berlín:

No pocas veces me despertaba a las siete de la mañana una serie de cañonazos; y desde mi decimoquinta planta veía estallar en las nubes los obuses antiaéreos del lado rojo, veía el muro y los helicópteros americanos, veía a los soldados ingleses, y de pronto crecía la tensión porque una vez más habían abatido a un joven temerario que se había puesto a correr como un loco por la tierra de nadie que separaba el muro de los puestos militares occidentales. ¿Así que el peligro es la Historia? Pues no, en Berlín lo que amenaza no es eso, sino el tranquilo curso del quehacer cotidiano, lo demoníaco aquí es la normalidad y el detalle⁸⁹⁴.

En esta cita se refleja una imagen de la historia de Berlín de los años 60, que llegó a ser execrable para la humanidad. La construcción del muro en 1961 no sólo supuso un desarraigo físico y moral para los habitantes de los dos sectores berlineses durante veintiocho largos años, sino que además causó daños moralmente irreparables para una gran parte de la población berlinesa.

También Bachmann alude a este hecho histórico en sus escritos berlineses y que se configuran de la siguiente forma: En el citado texto en prosa *Sterben für Berlin* (1961/62), fragmento anterior a *Ein Ort für Zufälle* y que conjuntamente con los otros dos fragmentos en prosa citados en el anterior capítulo *Geschichte einer Liebe y Zeit für Gomorrha*, no sólo sirvieron de génesis a la posterior obra bachmanniana, sino que además marcaron la experiencia espaciotemporal en la obra y en la vida de Ingeborg Bachmann y

⁸⁹⁴ Gombrowicz, Witold, *Diario (1953-1969)* [Traducción de Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles] Barcelona: Seix Barral, 2005, *op. cit.*, pp. 738-739. No sólo en los escritos de Ingeborg Bachmann se hace alusión a la amistad que surgió entre ella y el escritor polaco sino que también Witold Gombrowicz relata en su diario la amistad que mantuvo con la escritora austriaca y sus paseos por la ciudad en el Berlín del 1964.

su relación con la ciudad de Berlín, y sirvieron de premisa para configurar su posterior obra. Así lo indica Isabella Rameder:

Diese Texte gehören in thematisch-motivischer sowie in genetischer Hinsicht in die Entstehungsgeschichte der *Todesarten*. Offenbar zeigen sie den Versuch der Autorin, ein geeignetes Erzählverfahren zu finden, das es schafft, Erlebnisse aus dem privaten Bereich, gesellschaftliche Ereignisse und die schwer lastende Geschichte einer Nachkriegszeit zu vereinigen und in ein großes Werk einzubinden⁸⁹⁵.

Ingeborg Bachmann anticipa en sus escritos no sólo el desencadenante de su crisis personal sino que además ésta prevalece unida a la crisis social de la época y con ello censura los efectos políticosociales que tuvieron lugar en Berlín a raíz de la construcción del muro. Todos estos efectos y sus consecuencias se reflejan en la nueva forma de creación de la escritora. Así lo detalla Rameder: “Die Schmerzen, Krankheiten, die Verletzungen, die sich die Menschen auf psychischer Ebene zufügen, all das begann sich in ihrem Schreiben zu reflektieren”⁸⁹⁶.

Como se ha mencionado, Bachmann ha retomado en los “poemas berlineses” una nueva forma de expresión que llevará a extenderse a un nuevo e innovador proceso de reconstrucción poética. La autora austriaca se servirá de la ciudad de Berlín para transmitir el trasfondo histórico y así evocar un mundo de desesperación y horror, como se puede leer en la última estrofa del poema *Rationen*:

Berlin, ich verlier auf
den Straßen Schreie,
wahrhaftige, bis
mein Hirn blutrot anläuft
innen, ich verlier alles,
ich verlier nur nicht
das Entsetzen, daß

⁸⁹⁵ Rameder, Isabella: *Ich habe die Gedichte verloren. Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlaß und ihre Beziehung zum Todesarten-Projekt*. Klagenfurt: Wieser, 2006, p. 32.

man seine Schreie verlieren
kann jeden Tag und
überall⁸⁹⁷.

Así es como es descrita la ciudad de Berlín para la escritora según Francesca Falconi: “Berlino è un delle tappe geo-spirituali che componono il viaggio poetico ed umano dell poetessa”⁸⁹⁸. Esta aseveración se verá también observada en otro de los poemas berlineses *An das Fernmeldeamt Berlin* en el cual en la penúltima estrofa sobresale la muerte como metáfora:

In der Muerritze habe ich in der Schrecksekunde
einen schwarzen Käfer gesehen,
der stellt sich tot. Totgestellt.
Und ich lerne von ihm,
ich stelle mich tot,
ohne Kind, ohne Geliebten,
ohne Radio, ohne Telefon,
in dieser Ritze, verlaufen
auf diesem Planeten, in
diesem Berlin [...] ⁸⁹⁹.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁹⁷ Moser, Isolde; Bachmann, Heinz y Moser, Christian (eds.) *op. cit.*, p. 145.

⁸⁹⁸ Falconi, Francesca: *op. cit.*, p. 87.

⁸⁹⁹ Moser, Isolde; Bachmann, Heinz y Moser, Christian (eds.) *op. cit.*, p. 130.

13. CONCLUSIONES

Las ciudades son transformables, son, ante todo, las ideas que tenemos de ellas. Las ciudades nacen del pensamiento, de la capacidad de imaginarlas, y de aplicar nuestro conocimiento para realizarlas⁹⁰⁰.

Ferran Mascarell

Una vez finalizado el trabajo, se hace imprescindible, a modo de resumen, ofrecer una serie de conclusiones como reflejo de las ideas y reflexiones surgidas durante el desarrollo de la investigación, con el fin de validar mi hipótesis de trabajo y comprobar la consecución de los objetivos que me planteé al inicio del mismo.

Una de las ideas que siempre me ha acompañado a lo largo de estos últimos años de investigación ha sido la profunda convicción de la imprescindible formación humanística que debe acompañar de forma natural al filólogo. La prolongada lectura de obras literarias necesarias para llevar a cabo mi trabajo no ha hecho más que ahondar en esta idea hasta convertirla en una necesidad vital y profesional. Pero no sólo la lectura, sino también el seguimiento geográfico que he hecho tras las huellas de Ingeborg Bachmann. Ese contacto con las ciudades de su entorno literario y la observación de los espacios urbanos considero que debería de ser una obligación para todos aquellos que deseen conocer con mayor profundidad a un determinado autor y su contexto.

A propósito del conocimiento más profundo de los autores literarios, es indudable que mi investigación me ha llevado a especializarme en esta autora concreta, pero también he podido afianzar mi honda afición a la literatura y mi conocimiento sobre otros autores de expresión alemana. Esa especialización es la que, una vez finalizada la tesis, me conduce al deseo que me planteaba inicialmente como uno de mis objetivos, a saber: contribuir a extender el conocimiento sobre esta autora y su obra en el

⁹⁰⁰ Mascarell, Ferran: *La cultura en la era de la incertidumbre: sociedad cultura y ciudad*. Barcelona: Roca Editorial de Libros, 2005, p. 150.

polisistema literario español. No cabe duda que el exhaustivo estudio analítico que he llevado a cabo sobre la obra literaria de Ingeborg Bachmann en relación con la ciudad, me abre caminos de investigación para seguir profundizando en el concepto espacial, en general, y, concretamente, en la literatura urbana.

En esta literatura urbana, teniendo en cuenta tanto los espacios como el tiempo sociohistórico analizados, es relevante volver a destacar aquí, a modo de conclusiones, la fuerte influencia que ejercen sobre la obra literaria. En tal sentido, la obra de Ingeborg Bachmann, cargada de referencias pesimistas y una visión negativa de las relaciones humanas y de la sociedad, es indudable de que está reflejando esa influencia *cronotópica* analizada en mi trabajo. Esta idea destaca especialmente cuando se hace la comparación con otros autores de expresión alemana que han incluido como espacio de sus argumentos literarios algunas de las ciudades vividas por Bachmann. Especialmente si se trata de autores que no vivieron personalmente los acontecimientos bélicos y posbélicos, esa diferencia es mayor, ya que, por un lado, tenemos una visión negativa y pesimista frente a una visión generalmente más amable y positiva de la vida y del entorno.

Por otro lado, la trayectoria vital y creativa de Ingeborg Bachmann es semejante a la de otros autores contemporáneos, en el sentido de que estos autores lo que hacen es escribir contra el olvido de las grandes dificultades sociales, económicas, políticas e históricas de su época, es decir con su literatura aportan un *continuum*, fundamental para entender muchos de los referentes culturales del siglo pasado.

A propósito de *continuum* y *discontinuum*, la a veces visión pesimista de la existencia puede contribuir a acentuar el carácter fragmentario de su obra. Es sabido que solamente completó *Malina*, mientras que el resto de las obras que formaban parte del *Todesartenprojekt* quedaron inconclusas. Su pensamiento y su concepción del mundo son, a veces, decepcionantes.

Como prueba literaria de esta idea que he mencionado más arriba, es decir el predominio positivo o negativo que el entorno ejerce sobre la autora, y sobre la que he procurado reflexionar en el desarrollo del trabajo, se encuentra la influencia que el mundo meridional, y concretamente la ciudad

de Roma, también analizada desde el punto de vista literario bachmanniano en mi tesis, ejerce sobre la autora. Al no tener este entorno urbano un peso tan negativo en el momento sociohistórico en que la autora está en Roma, en las obras relacionadas con esta ciudad la visión es indudablemente más positiva.

Esta tesis doctoral me ha llevado también no sólo a ampliar mis conocimientos literarios, sino también a entender la compleja estructura lingüística de la cual se sirve la autora austriaca y a desentrañar su estado emocional y el porqué de muchas de sus afirmaciones y expresiones. Ahondando en los aspectos lingüísticos de Bachmann, tengo que decir que presenta barreras que al hipotético lector de una sola de sus obras le podrían conducir a abandonar, quizá, la lectura de un determinado texto. Considero que para llegar a conocer a un autor concreto, es imprescindible leer sus obras completas para poder salvar dichas barreras lingüísticas, estilísticas, psicológicas, etc. Uno de estos obstáculos lingüísticos lo ofrece la constante presencia de variantes diatópicas y referentes culturales, por un lado, y, por otro, una rebuscada sintaxis que, en ocasiones, conduce a la incompreensión textual, solamente superada cuando se domina el estilo de la autora con la lectura de sus obras completas.

Una de las grandes dificultades que ofrece la obra literaria de esta autora, reside, entre otras cosas, en los libros inacabados, debido a que da lugar a nuevas sugerencias y nuevas propuestas de investigación. En este aspecto, es decir la presencia de obras inacabadas y su significado, hasta ahora la crítica literaria se muestra contradictoria, sin unanimidad en sus juicios. Confío, modestamente, en que mi trabajo contribuya a clarificar el porqué de las ideas contradictorias de la crítica literaria en torno a las obras inacabadas, fragmentos de gran valor en la obra de Bachmann. Además, los escollos que entraña la obra no sólo son ocasionados por la crítica literaria sino también por la dificultad que presenta la traducción, una de las razones de que, hasta hoy día, apenas se hayan traducido al español un par de obras narrativas de la autora, si bien por un gran traductor, como es el caso de Juan José del Solar.

Otro de los aspectos que destacaría como reflexión tras la realización del trabajo es la indudable diferencia existente entre las literaturas de expresión alemana en las culturas alemana, austriaca y suiza. Los acontecimientos históricos vividos en unos y otros espacios geográficos provocan unas diferencias vivenciales y culturales que quedan reflejadas en los textos. En tal sentido, la literatura austriaca de expresión alemana presenta unas características propias que la singularizan con respecto a las otras dos. La bipolaridad entre la añoranza de un pasado glorioso, espacialmente grandioso, y la experimentación real de un empequeñecimiento geográfico y político, provoca que la sociedad viva un pesimismo innato y un relativismo que conduce, en ocasiones, a la superficialidad. Gran parte de la visión vital negativa de Ingeborg Bachmann y su destructiva personalidad pienso que se deben a la determinante influencia del entorno espaciotemporal.

Para finalizar, confío en que mi tesis doctoral pueda contribuir, como ha sido mi interés desde el principio de mi andadura investigadora, a extender el conocimiento sobre esta interesante y original autora austriaca. Si bien la recepción de la autora en España no se puede decir que sea escasa, sí es cierto que la mayoría de las traducciones no son ediciones críticas, por lo que considero que mi trabajo puede ayudar a conocer aspectos sobre la personalidad y el estilo literario determinantes en su obra literaria.

Y allá donde inventan los sueños
no hubo suficientes para nosotros.
Vimos uno y había en él
la fuerza de la primavera al llegar⁹⁰¹.

A manera de epílogo

Anna Ajmátova

⁹⁰¹ Ajmátova, Anna: *Soy vuestra voz. Antología*. [Traducción de Belén Ojeda] Edición bilingüe. Madrid: Hiperión, 2007, p. 163. El grado de afecto y admiración que sentía Ingeborg Bachmann por Anna Ajmátova se expresa en un poema dedicado a la poetisa rusa: *Wahrlich. Wem es ein Wort nie verschlagen hat, / und ich sage es euch, / wer bloß sich zu helfen weiß / und mit den Worten - / dem ist nicht zu helfen. / Über den kurzen Weg nicht / und nicht über den langen. / Einen einzigen Satz haltbar zu machen, auszuhalten in dem Bimbam von Worten. / Es schreibt diesen Satz keiner, / der nicht unterschreibt. Ingeborg Bachmann, Liebe: Dunkler Erdteil. Gedichte aus den Jahren 1942- 1967, op. cit., p. 53.*

14. Anexos

En este apartado he considerado oportuno, por su valor e interés, documentar e incluir tanto noticias en prensa sobre Ingeborg Bachmann como algunos documentos procedentes de su legado que se custodia en la Biblioteca Nacional de Austria. He incluido especialmente aquellos textos manuscritos que presentan interés para aclarar algunas dudas sobre aspectos concretos de la autora. Por último he incluido además los planos de Berlín, Roma y Viena, una foto de la autora y fotos de las viviendas y lugares de interés tanto de Roma como de Viena.

Índice de anexos

1. Die Zeit (26.10.1973)	330
2. Wiener Zeitung (29.03.1991).....	331
3. Die Welt (22.06.1996)	332
4. Neue Zürcher Zeitung (Fernausgabe) – (19.11.1998).	333
5. Frankfurter Rundschau (26.06.1999).....	334
6. Bachmann Nachlass (NL). Nr. 5856.	335
7. Bachmann Nachlass (NL). Nr. 5832.	336
8. Bachmann Nachlass (NL). Nr. 5575.	337
9. Bachmann Nachlass (NL). Nr. 5553.	338
10. Bachmann Nachlass (NL). Nr. 15959 – 15959 ^a - 15917.....	339
11. Berlin. Plano.....	340
12. Roma. Plano.	341
13. Viena. Plano.	342
14. Ilustración.	343
15. Ingeborg Bachmann. Foto.	344
16. Roma. Via Giulia, 66.....	345
17. Roma. Via Bocca di Leone 60.....	346
18. Viena. Beatrixgasse.	346
19-20. Viena. Beatrixgasse, 26	347
21. Viena. Ingeborg Bachmann Park.....	348
22. El Modenapark cerca de Gottfried-Keller-Gasse, 13.....	348
23. Viena. “Wohnhaft Ungargasse 6, Wien III” (Malina p. 12).....	349
24. Viena. Kagran nombre asociado a la obra Malina y espacio vienés a la orilla del Danubio.	350

Mit scharfem Gehör für den Fall

Von Erich Fried

ZUM TOD VON
INGEBORG BACHMANN
Die Zeit, 26.10.73 1/44

GÜNTER GRASS:

Todesarten

*Du hast sie gesammelt:
Schränke voll,
deine Aussteuer.*

*In leichteren Zeiten, als das noch anging
und die Metapher auf ihren Freipaß pochte,
wäre dir (rettend) ein Hörspiel gelungen,
in dem jener typisch doppelbödig Tröller,
durch dich vergöttert, alte Todesarten verliehen
nene aufgekauft hätte.*

*Bedrängt von.
Keine kam dir zu nah.
So schön warst du nicht.
Wachsende Knaben hatten den Vorhang gelü-
bert:
jeder sah alles, Seide und chemische Faser
die jüngste Kollektion, bezügliche Zitate.*

*Todesarten: außer den windigen Kleidchen
diese probieren und diese;
die letzte paßte.*

(Als Ingeborg Bachmann starb)

Vieles an ihr ist immer gleich geblieben. Im Spätherbst 1950 habe ich sie zum erstenmal gesehen, fast genau einundzwanzig Jahre später zum letztenmal. In dieser Zeit hat sich ihr Gesicht verändert, aber nicht der Augenausdruck, nicht das Suchende, scheinbar Unsichere in ihrer Sprechweise, das täuschen konnte: Sie war nicht in allem unsicher. Wo sie ihre Fragen stellte und was sie in Frage stellte, wußte sie ziemlich genau, und sie wußte auch, mit welchen Antworten sie sich nicht abspesen ließ. Das Entgegenkommende, das auf den ersten Blick manchmal gekünstelt ging nicht auf Kosten dessen, was für sie wesentlich war. Ihre Grundfragen blieben immer die gleichen. Ihre Hilflosigkeit und pchvogelhaftige Anfälligkeit für allerlei kleineres Mißgeschick und unwahrscheinliche Unfälle beruhen vielleicht unmittelbar auf der Ratlosigkeit gegenüber den Grundfragen, an denen sie dennoch festhielt. Zur Ratlosigkeit zwangen diese Fragen; sie war keiner persönlichen Schwäche des Menschen oder der Dichterin zuzuschreiben.

Ingeborg Bachmann war vor allem denkende lyrische Dichterin. Von ihrer Prosa (die letzten Jahre verbrachte sie über einem großen epischen Werk mit dem Titel „Todesarten“) werden wahrscheinlich nur einige Kurzgeschichten bleiben. Ihre Prosadiktion war nie so sicher wie die ihrer Verse, auch nicht wie die ihrer Hörspiele, obwohl sie sich auch in diesen nie ganz sicher fühlte, zum Beispiel nie genau wußte, ob „Der gute Gott von Manhattan“ nicht vielleicht doch darunter litt, daß die Botschaften der Eichhörnchen als tatsächlich und nicht nur in der Phantasie eines Irren von den Eichhörnchen kommend dargestellt werden.

Von ihren Gedichten wird voraussichtlich viel mehr bleiben, verdient jedenfalls zu bleiben. Chotjewitz hat ihre Lyrik einmal als Kitsch bezeichnet. Um dieses Mißverständnis zu vermeiden, muß man vielleicht auf gewisse Unterschiede zwischen deutscher und österreichischer Lyrik in den ersten Jahren nach 1945 eingehen.

In Deutschland empfanden viele das Jahr des Zusammenbruchs als das Jahr Null oder Jahr Eins, sprachen von *tabula rasa* und völligem Neubeginn. In Österreich sprach man von der Niederlage der Deutschen und von der Rückbesinnung auf die eigenen alten Werte. Beides war falsch. Das völlige Neubeginnen ist unmöglich (hätte auch Verzicht auf die Sprache vorausgesetzt), und die guten alten Werte Österreichs waren zum großen Teil nicht so gut. Für die Literatur aber wurde es wichtig, daß die beiden Mißverständnisse in einem Gegensatz zueinander standen. So konnte die deutsche Lyrik der ersten Nachkriegszeit in ihrer Zurückgenommenheit manchem entgegenwirken, was sich in der österreichischen Lyrik noch allzuviel Spielraum und Verspieltheit gestattete, während österreichische Dichter wie Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann (auch Celan muß man da zur österreichischen Tradition rechnen) ein wichtiges Gegengewicht gegen die Zurücknahme und Armut der Dichtung darstellten, denn die deutsche Kahlschlaglyrik war bittere Medizin gewesen. Freilich begünstigte der Einfluß der Österreicher in der Bundesrepublik dann indirekt bis zu einem gewissen Grad die Benn-Oberschätzung. Der Einfluß der Lyrik Brechts war unglücklicherweise durch den Kalten Krieg zunächst stark beschränkt.

Bei Ingeborg Bachmann finden sich gewisse Benn-Einflüsse, vor allem Einflüsse seiner Spätzeit, die nicht seine beste war, in ihrem zweiten Gedichtband, obwohl sie Brechts Gedichte schon früh kannte und liebte.

Sie erfuhr übrigens später, daß es in Brechts Nachlaß Randglossen und Anmerkungen zu ihren Gedichten gab, teils kritisch, teils auch sehr positiv, und hatte immer vor, in die DDR zu fahren und sich diese Anmerkungen anzusehen, obwohl sie, da sie von Brechts Urteil viel hielt, auch große Angst davor hatte. Es kam ihr aber immer wieder etwas dazwischen, und sie hat Brechts kritische Anmerkungen nie gesehen.

Obwohl die „Anrufung des Großen Bären“ bedeutende Gedichte enthält, wie „Reklame“ oder „Landnahme“, finden sich von ihren besten Gedichten mehr im ersten Band. „Die gestundete Zeit“, der 1952 erschienen ist. Das größte Gedicht dieses Bandes, „Große Landschaft bei Wien“, enthält Beispiele für fast alle ihre besonders guten dichterischen Eigenschaften. Von der Bedrohtheit der Landschaft bei Wien sagt sie:

... aus dem Feld schlagen
die Bohrtürme den Frühling.

Die unheimliche Genauigkeit dieser Worte „aus dem Feld schlagen“ wirkt im Textzusammenhang gar nicht gesucht, gekünstelt, aber ihre Präzision hilft wenige Zeilen später eine Stelle tragen, die sonst vielleicht zu „lyrisch“ wäre, namentlich für den Geschmack der damaligen bundesdeutschen Kahlschlagdichter:

... und es wacht

1. Zum Tod von Ingeborg Bachmann. Mit scharfem Gehör für den Fall. Von Erich Fried. Die Zeit (26.10.1973). Innsbrucker Zeitungsarchiv / IZA

Bachmann in der Abstellkammer

Literatur in Kärnten / Von Ilse Gerhardt

WZ 29.3.91

Was die Literatur betrifft, ist Kärnten ein Emigrantenland. Denn beinahe alles, was gut und prominent genannt werden darf, schreibt außerhalb der Grenzen des südlichsten Bundeslandes. Und während sich die literarischen Aushängeschilder das Wiener oder Pariser Löffel um die Nase wehen lassen, atmen die Daheimgebliebenen den Stickstoff der provinziellen Unzulänglichkeiten und Unmöglichkeiten.

Das wußte schon Ingeborg Bachmann, die aus ihrer Geburtsstadt Klagenfurt nach Wien und später nach Rom geflüchtet ist. Im sogenannten „Musil-Haus“ beim Hauptbahnhof übt Klagenfurt nun posthume Rache an der Abtrünnigen. Zwei Wohnräume, „Bachmann-Museum“ genannt, bestätigen den Abscheu der Dichterin durch ihre Jämmerlichkeit: Ein paar Fotos, wenige Erstausgaben, Handschriften, künstlerisch abzulehnende Porträtzeichnungen und eine geschmacklerische Büste dienen eher dem Mitleid mit der sich nicht mehr wehren könnenden toten Autorin, denn einem bleibenden Eindruck. Letzterer jedoch befällt jene Kandidaten, die beim Ingeborg-Bachmann-Bewerb von diversen Juroren durch den Kakao gezogen wurden und sicher auch die Sieger, deren Marktwert quasi über Nacht ungeahnte Höhenflüge erfuhr.

Läßt der Besucher das Bachmann-Abstellkammerchen aus Scham rechts liegen, betritt er den Peinlichkeit atmenden Vitrinenraum des „Musil-Museums“, wo er Eßbesteck, Speiseservice, Hüte, Hemden und Brillen des großen österreichischen Romaniers vorfindet. Eine Schreibmaschine, einige Erstausgaben und auch sonst Foliantiges mögen hier an den Schreiber gemahnen. Im anschließenden kleinen Vortragssaal kann man, vitrinös unterstützt, Musils Lebens- und Schaffensweg verfolgen und einmal im Jahr das „Musil-Seminar“ über sich ergehen lassen.

Robert Musil, gerne von Politikern als „großer Sohn dieser Stadt“ verkleinert, hat in Klagenfurt nicht viel mehr als seinen ersten Schrei – im Badezimmer über dem „Museum“ – ausgestoßen. Im Vorbeifahren mit dem Zug, auf der Reise von Wien in den Süden, soll er einmal gesagt haben: „Hier bin ich geboren.“ Das „Hier“, nämlich die Stadt Klagenfurt, vergibt daher im Jahresrhythmus an verdiente „Musil-Spezialisten“ mehrere „Musil-Medaillen“. Den meisten Medailleempfängern müssen sie aber zugeschickt werden, weil die Herrschaften nicht anreisen wollen oder können. Seit kurzem werden gar Schauspieler, die einmal Musil gut gespielt oder gelesen haben, medaillenverwöhnt.

Dennoch ist ein anderer Musil in Klagenfurt besser bekannt als Robert, der Dichter. Er heißt Bartholomäus und schöpft aus dem Vollen seiner führenden Zuckerbäckerei, seiner Hotelrestaurants, Kaffeehäuser und seiner Italienkenntnis. Ein Musil-Kenner muß also nicht unbedingt ein Intellektueller sein, man kann ihn auch unter den Gourmets finden.

Doch nicht alle in Kärnten geschätzten Autoren müssen im Ausland gestorben sein, auch einige im Ausland oder in Restösterreich lebende – was allerdings hierzulande dem Begriff „Ausland“ recht nahekommt – ernten bewundernde Erwähnung (aber nicht alle). Peter Handke, einst Griffener Bub, Tanzenberger Zögling und Klagenfurter Maturant, zieht die Aura des Weltstars und jetzt, da er in Frankreich verweilt, auch die der unnahbaren Größe. Gert Jonke ist leider nahbar, also viel zu oft bei seiner Mutter in Klagenfurt, um hier wie Handke vergoldet zu werden. Erst, wenn er draußen in der weiten Welt sein Heil sucht, erinnern sich seine Landsleute Jonkes Schreiberprominenz.

Nur vom Seelendoktor Erwin Ringel und „linken“ Kärntnern geschätzt

wird der aus Maria Saal stammende Peter Turrini. Für den Rest ist und bleibt er ein „Schmutzfink“, was ihm – hier sei es einmal festgestellt – eher zur Ehre gereicht, als ihn disqualifiziert. Und daß Werner Kofler ebenfalls Kärntner ist, wissen im Land an der Drau ohnehin die wenigsten, was aber seinen Erfolg bei Insidern nicht schmälert.

Im Lande geblieben ist Josef Winkler. Aber wo sonst könnte er seinen Ekel und sein Landleid so authentisch empfinden und sich von der Seele schreiben, wo sonst so bestenlistig ausformulieren? Die Bestenliste leitet zur späten Ehre der Christine Lavant über, der Thomas Bernhard posthum zu internationalem Ruhm verholfen hatte. Kärntenbezeichnend hat sich der Lavant aber keine Gesellschaft angenommen wie beispielsweise des ehemaligen Nazifunktionärs und später reuevollen Georg Friedrich Perkonig, den im Vorjahr ganz Österreich markig auf Inlandbriefe kleben konnte.

Zurück zum Stickstoff: Das Land Kärnten fördert die Hiergebliebenen mit einigen Tausendern pro Jahr, was der Kulturbericht ausweist. Ab und an kauft ein Beamter gar ein Buch, ein Umstand, der lebenslangen Dank nach sich zieht. Sonst aber sind die Autoren sich selbst überlassen. Sie produzieren Prosa, die kaum einer liest, sondern Lyrisches ab, das in Ö-Regional Absatz findet, und verfassten Dramatisches, das im Klagenfurter Stadttheater höchstens Achselzucken nach sich zieht. Die Slowenen Florijan Lipuš und Gustav Januš wurden zwar von Handke übersetzt, sind aber im Volk nur namentlich – wenn überhaupt – bekannt, und der Kärntner Schriftstellerverband blutet sich mit der Finanzierung der Priesacher Schriftstellertagung aus. Der junge, revoluzzerische „Kärntner Literaturfrühling“ fraß längst seine Kinder und ersoff in Streit und finanziellem Chaos.

2. Bachmann in der Abstellkammer. Literatur in Kärnten. Von Ilse Gerhardt. Wiener Zeitung (29.03.1991). Innsbrucker Zeitungsarchiv / IZA

Fatale Neigung zu Unfällen

WELT 22.6.96
Adolf Opel erinnert sich an „Ingeborg Bachmann in Ägypten“



Liebe als „Racheakt an dieser Einteilung, der Geschiedenheit“ der Geschlechter (Bachmann) – Relief im Tal der Könige FOTO: DEUTICKE

Am Ende war ihr „das Lachen zurückgekommen“, glaubte sie sich gerettet, „ich lebe, lebe wieder.“ In der „Heilanstalt der Wüste“, während einer siebeneinhalbwöchigen Reise mit dem Kollegen Adolf Opel nach Athen, Ägypten und in den Sudan, hatte die Lyrikerin Ingeborg Bachmann 1964 ihr Leben wieder in eine hochgefährdete Balance gebracht: Kurz zuvor war sie am Ende gewesen. Ihre Beziehung mit Max Frisch hatte in einer Katastrophe geendet, sie war – unfähig zur Arbeit und akut suizidgefährdet – in Alkohol und Tabletten geflüchtet. In Ägypten, mit Opel, dem Geliebten, auf den sie – eine gegenseitige Abmachung – kein Exklusivrecht hat, löst sich ihre Verschüttung.

Mehr als 30 Jahre später und pünktlich zum 70. Geburtstag (25. Juni) der 1973 bei einem Brand in Rom gestorbenen Ingeborg Bachmann verfertigte Adolf Opel zusammen mit aktuellen Aufnahmen Kurt-Michael Westermanns aus Erinnerungen und Aufzeichnungen eine Art nachträgliches Tagebuch (*Ingeborg Bachmann in Ägypten. „Landschaft, für die Augen gemacht sind“*, Deuticke, Wien, 192 S., 98 Mark). Ungeachtet der Enthüllung einer erotischen Eskapade der Bachmann mit zwei Griechen und ihm in Athen – einem „Racheakt an dieser Einteilung, der Geschiedenheit“ der Geschlechter, bei dem „die abgetakelte Moral in einem Sog der Aufrichtigkeit untergeht“ (Bachmann) – ist Opels Reisebericht diskret. Der Alltag und die komplexe Psyche der Geliebten, die eine „fatale Neigung zu Unfällen“ hat, scheint durch. So zeigt Opels Bachmann-Spiegelung (die Ägypten-Reise ist Hauptquelle für „Der Fall Franz“), wie sich bei ihr Biographie in Literatur verwandelt.

P. S. Zum 70. erschien auch eine neue Biographie: *Christa Dericum: Faszination des Feuers. Das Leben der Ingeborg Bachmann*. (Herder, Freiburg, 153 S., 14,80 Mark.) elk

Innsbrucker
Zeitungsarchiv

3. Fatale Neigung zu Unfällen. Adolf Opel erinnert sich an „Ingeborg Bachmann in Ägypten“. Die Welt (22.06.1996)

N 22

19.11.98



Ingeborg Bachmann 1959, Kellner/Fries

Begegnungen

Ingeborg Bachmann in Uetikon

web. Faszinierend sei es gewesen; die Art und Weise, wie Ingeborg Bachmann sprach. «Sie zog an der Zigarette, nahm einen Schluck aus dem Whisky-Glas, redete, redete...», erzählt Hanny Fries. – Ingeborg Bachmann in der Wohnung Max Frischs in Uetikon am See. Das müsse 1959 gewesen sein. 1958 hatten die beiden sich in Paris getroffen. Bachmann wollte sich eine Aufführung von «Biedermann und die Brandstifter» anschauen, Frisch soll sie überredet haben, mit ihm statt dessen essen zu gehen. Das war der Anfang einer Liebesgeschichte, die, so muss angenommen werden, schmerzhaft Wunden hinterlassen hat: «Das Ende haben wir nicht gut bestanden, beide nicht», berichtet der Ich-Erzähler in Max Frischs «Montauk»; und Ingeborg Bachmann wird den Namen der Stadt Zürich aus ihren Werken verbannen.

Das Paar lebte bis zur Trennung um die Jahreswende 1962/63 abwechselungsweise in Rom und Zürich, wo Ingeborg Bachmann in ihrer Wohnung an der Kirchgasse arbeitete, im Haus, in dem Gottfried Keller als Staatsschreiber gewohnt hatte. Und bei jenem Besuch? Wohnten da beide in Uetikon? «So etwas fragte man damals nicht», sagt Hanny Fries. «Das wäre ja ein Konkubinat gewesen.» Und dertei war bekanntlich im Kanton Zürich verboten, bis 1972. «Man redete nicht darüber, auch nicht unter Freunden.» Es sei eine ganz persönliche Zusammenkunft gewesen. Sie habe erst kaum gewagt zu fragen, ob sie zeichnen dürfe. Doch Ingeborg Bachmann habe das nicht gestört. «Heute bin ich sehr froh, dass ich das gemacht habe. Ich dachte, sie würde noch lange leben.»

Die Skizze ist eine unveröffentlichte Zeichnung der Zürcher Malerin und Zeichnerin Hanny Fries. Bekannt geworden ist sie durch ihre langjährige Tätigkeit als Theaterzeichnerin für verschiedene Zürcher Tageszeitungen. Am kommenden 27. November feiert sie ihren 80. Geburtstag.

4. Begegnungen. Ingeborg Bachmann in Uetikon. *Neue Zürcher Zeitung* (Fernaussgabe) – (19.11.1998). Innsbrucker Zeitungsarchiv IZA.

Helmut Böttiger FR 26.6.1999

Paulownien Nr. 145

Ingeborg Bachmann und Paul Celan: der Ort dieser Liebesgeschichte ist das Schreiben

Es gibt ein einziges Foto, auf dem Paul Celan und Ingeborg Bachmann gemeinsam zu sehen sind. Es ist auf einer Tagung der Gruppe 47 aufgenommen, im Mai 1952 in Niendorf an der Ostsee. Wir blicken in das Interieur einer Kantine, in einem Gebäude des ehemaligen Nordwestdeutschen Rundfunks: Ein weißes Tisch Tuch liegt auf dem Tisch, weiße Tellerchen mit einzelnen Gabeln liegen zwischen geschliffenen 50er-Jahre-Gläsern, die halb geleert sind. Auf dem Ausschnitt des Bildes erkennen wir eine vierköpfige Gesprächsgruppe. Nebeneinander sitzen Milo Dor, Ingeborg Bachmann und Paul Celan, auf der anderen Seite des Tisches blickt Reinhard Federmann sichtlich erregt, den gesamten Körper angespannt, auf Paul Celan, der soeben im Sprechen begriffen ist und gerade nach dem nächsten Wort zu suchen scheint. Milo Dor hat den Blick gesenkt, hört aber ebenfalls konzentriert zu.

Ingeborg Bachmann ist vornübergebeugt, fast ein bißchen aufgeschreckt, sie blickt Celan von der Seite her an. Sie wirkt ängstlich, sie ist sichtlich auf vieles gefaßt, was Celan als nächstes sagen könnte, sie kann ihre innere Unruhe nicht verbergen. Nervös kratzt sie sich am linken Handgelenk, man sieht ihre auffällig lackierten Fingernägel. Ihr Lippenstift scheint ein signalroter zu sein. Celan blickt seitlich an ihr vorbei, ins Leere, zwischen seiner Hand mit der Zigarette und seinem Gesicht heben sich die Kringle des Zigarettenrauchs ab.

Zu diesem Zeitpunkt war die wichtigste Phase in der Beziehung zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan schon länger vorbei. Wir wissen fast nichts darüber — nur, daß sie sich sehr früh kennengelernt haben, als beide noch völlig unbekannt waren. Paul Celan kam im Dezember 1947 als mittelloser Flüchtling aus Rumänien nach Wien, und er verließ Wien im Sommer 1948. In diesem halben Jahr haben die beiden in derselben Stadt gewohnt, Ingeborg Bachmann studierte in Wien Philosophie.

Celan war nur dieses eine Mal, im Mai 1952, bei einer Tagung der Gruppe 47. Er, der osteuropäische Jude, paßte überhaupt nicht in das Selbstverständnis der Gruppe, von der die meisten kurz vorher noch Landsler gewesen waren; er schien etwas Verdrängtes zu verkörpern. Ingeborg Bachmann hingegen war ein aufsteigender Stern, kurz danach würde sie den begehrten Preis der Gruppe 47 bekommen und als Covergirl der Lyrik die 50er Jahre befruchten — allerdings, zum Teil gerade deswegen, mit dem Gedichteschreiben bald wieder aufhören. Die Entwicklungslinien der beiden verlaufen in verschiedenen Richtungen. Doch was in jenen Monaten in Wien geschah, in der ersten Hälfte des Jahres 1948, scheint ein Geheimnis zu bergen.

Im Roman *Malina* von Ingeborg Bachmann, der im März 1971 erschien, ein knappes Jahr nach dem Freitod von Celan, tritt die Wiener Zeit des Jahres 1948 auf eigenständige Weise hervor. Es gibt in diesem Roman, der in mehreren Perspektiven das Verhältnis von Mann und Frau beleuchtet, einen Abschnitt, der wie ein Fremdkörper wirkt. Er heißt *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*, ist

in den Fortlauf des Romans kursiv eingeschoben und fällt in seinem Ton einer Legende völlig aus dem Roman heraus.

Diese Legende spielt in ritterlicher Vorzeit, und es taucht darin ein rätselhafter Fremder auf, der von vielen Zitaten aus Gedichten Paul Celans umrankt wird. Diese Zitate stammen fast alle aus dem Band *Der Sand aus den Urnen*, der 1948 in Wien erschienen ist. In Ingeborg Bachmanns Nachlaß fand sich ein Widmungsexemplar Celans, das bei vielen Gedichten, und bei den als solchen erkennbaren Liebesgedichten vor allem, den handschriftlichen Eintrag „f. D.“, „für Dich“, aufweist.

Es gibt in *Malina* aber auch Alpträumensequenzen. Es geht um „Baracken“, es geht um einen „Abtransport“, und: „In den vielen Baracken, im hintersten Zimmer, finde ich ihn, er wartet dort müde auf mich, in seinem schwärzer als schwarzen siderischen Mantel, in dem ich ihn vor einigen tausend Jahren gesehen habe.“ Der Traum endet so: „Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluß ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben.“

Das Schicksal Celans wird hier mit dem rätselhaften Fremden aus der Vorzeit, der eine Schnsuchtfigur ist, kurzgeschlossen: das Schicksal, als Jude in „Baracken“ gewesen zu sein, „Abtransporte“ miterlebt zu haben und schließlich in einem Fluß ertrunken zu sein.

Die Liebe, aber gleichzeitig auch ihre Unmöglichkeit durch die Bedingungen der Geschichte: Das ist eines der Hauptthemen von *Malina*. Im Alpträum, der in den Baracken spielt, sagt die weibliche Ich-Figur: „Nur ich habe immer noch Todesangst, weil es wieder anfängt, weil ich wahnsinnig werde, er sagt: Sei ganz ruhig, denk an den Stadtpark, denk an das Blatt, denk an den Garten in Wien, an unseren Baum, die Paulownia blüht. Sofort bin ich ruhig, denn uns beiden ist es gleich ergangen, ich sehe, wie er auf seinen Kopf deutet, ich weiß, was sie mit seinem Kopf gemacht haben.“

„Was sie mit seinem Kopf gemacht haben“: Das geht auf Celans späte Aufenthalte in psychiatrischen Kliniken ein, auf seine persönliche Situation, als Jude überlebt zu haben, den Antisemitismus auch in jeder kleinsten Andeutung zu spüren, damit nicht mehr umgehen zu können. Die weibliche Ich-Figur identifiziert sich damit — aus ihrer eigenen, sehr persönlichen Geschichte heraus.

Der Stadtpark in Wien, die Paulownia: Hier tritt eine geheime Zwiesprache an die Oberfläche. Die Paulownia erscheint als Celans Lebensbaum: Sie verbindet seinen Vornamen mit einer slawischen Endung. In Celans Gedicht *La Contrescarpe* gibt es einen Einschub, der die Eisenbahnfahrt Celans am Tag der „Reichskristallnacht“ im November 1938 in Erinnerung ruft. Celan fuhr damals über Berlin

Innsbrucker
Zeitungsarchiv

5. Helmut Böttiger. Paulownien. Ingeborg Bachmann und Paul Celan: der Ort dieser Liebesgeschichte ist das Schreiben. *Frankfurter Rundschau* (26.06.1999). Innsbrucker Zeitungsarchiv / IZA

Es war schön, so in der Sonne zu liegen.
 Karoline glaubte, daß das die einzigen
 Stunden waren, in denen man nicht fähig war
 zu denken, oder anders zu fühlen als ob
 Begierde durch die Freiheit von Luft, Sonne
 und Wasser. Es waren die Stunden, in denen
 man zum Freier wird, nie völlig brennt und
 dehnt, nur vom Bewußtsein des Körperseins
 erfüllt. Hier begann das Vertrauen mit der
 Nacktheit des Körpers. Jedes Glied bekam hier
 seine ursprüngliche Schönheit in ununterbrochener
 und Ruhe wieder und unter dieser Sonne verlor
 sich fast dem gewöhnlichen Menschen und jede Mode
 farkheit, die im jetzigen Zeit die dunkle Mäule
 der Haut puderte und es war nur mehr der
 Umwurf des Körpers lebendig und einmal aus
 den Tersch der Väter und Mätern, die ihm
 der Alltag auferlegte in lösen. - Und hier in
 Atmen, die sich schmelzt nach ~~der~~ Freiheit und
 Sonne aufjubelt erfüllt es sich. Tederide hielt
 die Arme mit dem Kopf verallbrüht und schmei-
 te mit geschlossenen Augen aus Höle.
 "Es ist gut, daß sie hierher gegangen sind. In-
 ne langsam ohne Begierde. " Ja, es ist gut so es
 ordnet Karoline. - Dann lagen sie wieder still,
 jede in ihren Gedanken und es war, daß sie in
 diesen trüben Augenblicke allüberall gut einander
 der waren. - Karoline wollte ohne bestimmten Zweck
 Umwurf und ohne mit der brennenden
 Stelle stören zu lassen den Himmel ab. Es war

5832

Sundette: Die Herren werden sich
wundern. Das ist jedoch gleich-
gültig. Mund nun zur Suche
(Heißt die Karte auf) Wir liegen
40 km südwestlich von Bilbao, ...
In drei Tagen können wir
in Zamora sein.
Pi mit: Nach Zaragoza!
Ist es Euer Ernst?
Sundette: Ihr seid erstarrt.
Gott sei Dank, es ist die Freude
und vor allem Kampflust,
die so vor Euren Augen
leuchtet. Ihr müßt wissen, was
das für mich bedeutet. Dem
gingen meine eigenen Leute
nicht mit dem Gedanken,
ich verlore selbst den Mut, dies
ungeheure Wagnis zu versuchen.
Versuchen Nein, ein
Versuch soll es nicht sein. Die
Tut! Die herrlich lobenswerte

Cod. Ser. n. 25.094-25.202

19. Beilage

1

Junibund, 5. X. 65:

Jetzt ist die letzte Sonne auch
 und alle Gleichheit, den selten
 Der Herbst hat sich dem Tag der
 und im mit Regen und im
 Raum geteilt.

Ich fühle, wie ich eine Welt verlor
 Die Welt ist im mit der ganzen
 Welt

Ich bin im Sommer und im Jahr
 und heute selig im mit der Welt.

Ich bin an jeder Stelle lausend
 und heute stumm in der Sonne.

Und wenn ich jede volle Stunde
 Das ist ein gutes und ein gutes Kind.

Ich ging, die Augen tief und tief
 und halt im Traum in dieser dunklen
 Zeit

Vellach, 18. Mai 45.

5553

Verliebter Mann!

Hätte ich nun eine Seele, die
wüßte, wo sie suchen, in den
dunklen Nächten, die sie
heute vor meinem Fenster
liegen. Ich bin tagelang bummelnd
und ohne die besten Gründe,
die mich zu Dir tragen, die
mich in die Berge führen
und in die Tiefe führen.
Manchmal fühle ich, daß ich
Dich liebe.

Viele Male aber ist ein fremder
Mann an meinem Bett
in stundenlangender Versuchung mich
zu hören, ein Mund, um
aus mich zu sprechen.

Ich dulde und wünsche es.

Ich bin selbstlos und still.

Cod. Sec. n. 25.094-25.202

17. Beilage 1

15959

Vor einem Instrument.

Ich bleibe hier und mich selbst
 abhören
 In dieser Welt, um sie ganz
 zu lösen.
 Ich liebe deine Macht und
 mich ihr weihen
 Wie einem Herrn.

Ich möchte dich an meinem Orte
 machen,
 Weil ich in diesem Klang mich
 ganz verliere.
 Und dich verabschiede ich nicht,
 Das Letzte sage.

Ich würde meine Freude auch
 verlieren.

15960

Wai' an die Welt ich nicht vergan
 gebunden
 'Hab' ich doch immer noch
 im Verlangen
 mich stets gefunden.

15917

Vor einem Instrument.

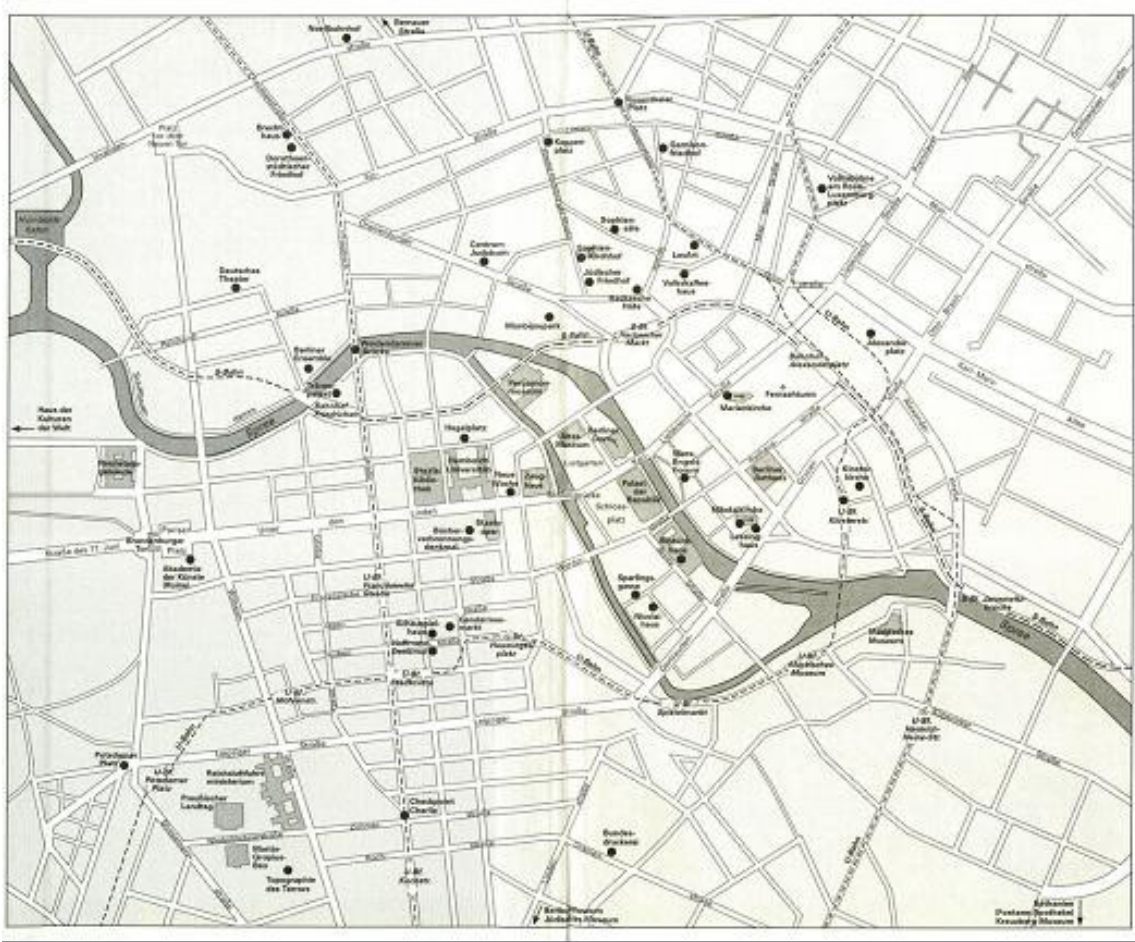
Ich möchte diesen Ort mich selbst erlösen
 In dieser Welt, um sie ganz zu lösen.
 Ich liebe deine Macht und mich ihr weihen
 Wie einem Herrn.

Ich möchte dich an meinem Orte machen,
 Weil ich in diesem Klang mich ganz verliere.
 Und dich verabschiede ich nicht, dass ich nicht ferne
 Das Letzte sage.

Ich würde meine Freude auch verlieren,
 Nur an die Welt ich nicht so ganz gebunden.
 Ich hab' doch manchmal immer im Verlangen
 mich stets gefunden.

Kleines Gedicht (unvollständig).
 Verschluss (vgl. auch die Hand-
 schrift auf vorhergehender Seite)
 und Sperrblatt von 1948

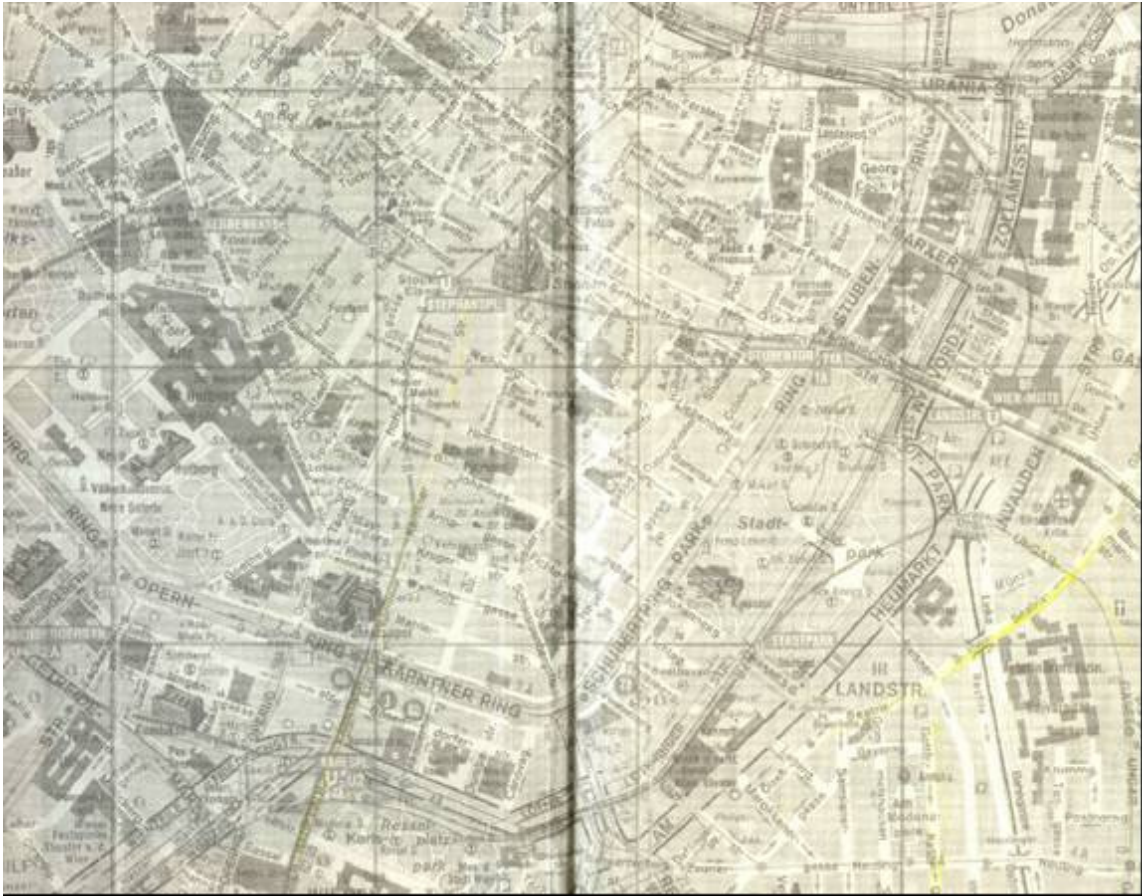
10. Bachmann Nachlass (NL). Nr. 15959 – 15959^a - 15917. Sammlung von Handschriften und alten Drucken. Österreichische Nationalbibliothek Wien



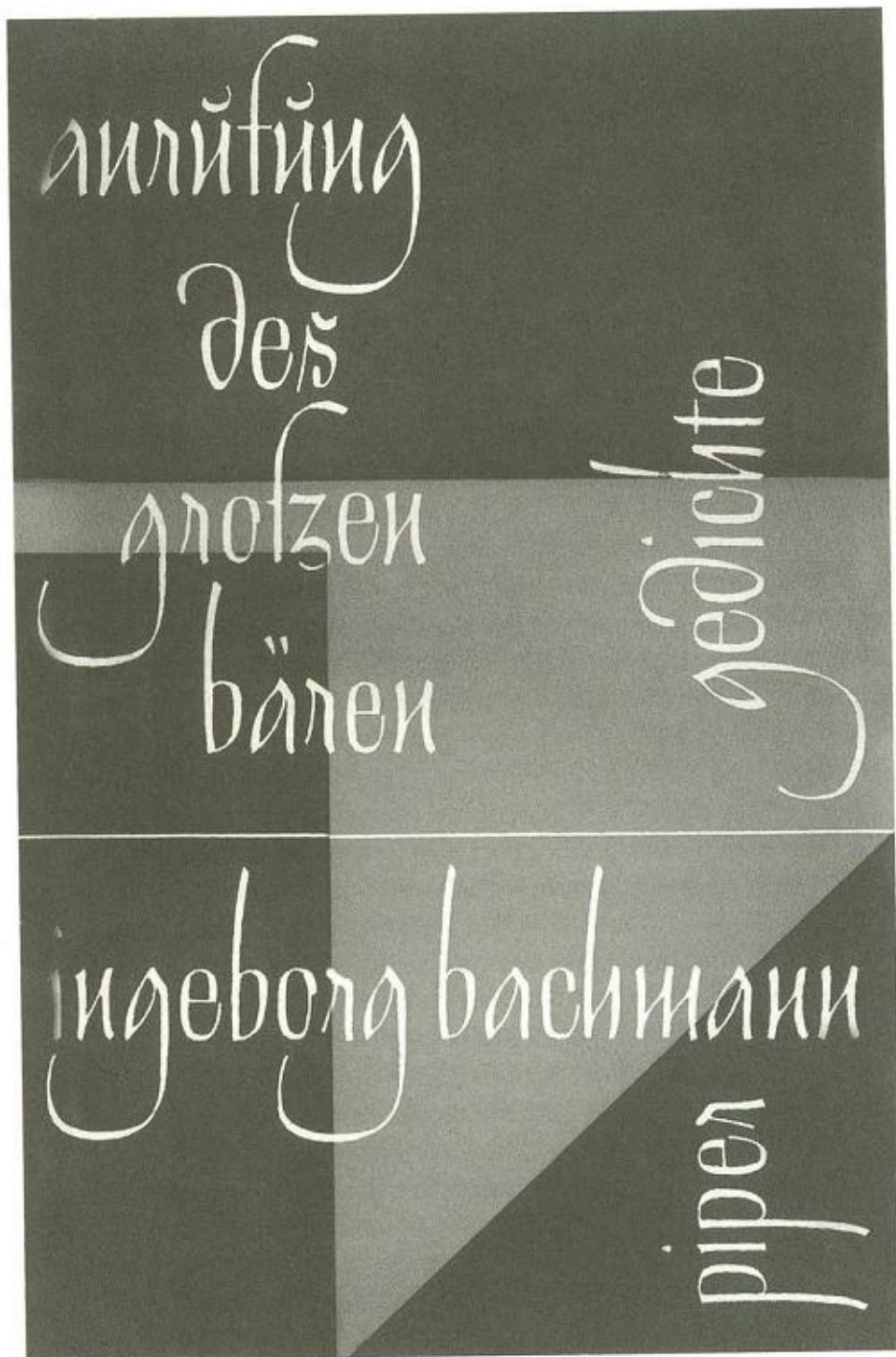
11. Berlin. Plano portada. Michael Bienert. *Berlin Wege durch den text der Stadt*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999.



12. Roma. Plano contraportada. Christa Gürtler: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt–Wien–Rom*. Berlin: Ebersbach, 2006.



13. Viena. Plano portada. Christa Gürtler: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt–Wien–Rom*. Berlin: Ebersbach, 2006.



14. Ilustración. Piper Verlag GmbH. *Briefe und Texte. Ingeborg Bachmann.* Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg, 2002



15. Ingeborg Bachmann. ©Copyright Piper Verlag



16. Roma. Via Giulia, 66. Última residencia de Ingeborg Bachmann (1972 hasta 1973) Foto: Isabel Serra Pfennig



17. Roma. Via Bocca di Leone 60 (1966-1971). Foto: Isabel Serra Pfennig



18. Viena. Beatrixgasse. Foto: Isabel Serra Pfennig



19-20. Viena. Beatrixgasse, 26 residencia de Ingeborg Bachmann.(1946 – 1949)
Fotos: Isabel Serra Pfennig



21. Viena. Ingeborg Bachmann Park. Foto: Isabel Serra Pfennig



22. *Modenapark* cerca de Gottfried-Keller-Gasse, 13 una de las viviendas donde se trasladó Ingeborg Bachmann en 1949. Foto: Isabel Serra Pfennig



23. Viena. “Wohnhaft Ungargasse 6, Wien III” (Malina p. 12). Espacio donde vive el yo narrador de la obra Malina. Foto: Isabel Serra Pfennig



24. Viena. Kagran nombre asociado a la obra Malina y espacio vienés a la orilla del Danubio. Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran: “Es war einmal eine Prinzessin von Chagre oder von Chageran, aus einem Geschlecht, das sich in späteren Zeiten Kagran nannte” (Malina p. 62). Foto: Isabel Serra Pfennig

15. BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: OBRAS DE INGEBORG BACHMANN.

Bachmann, Ingeborg: *Anrufung des Großen Bären*. München: Piper, 2001.

Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*. München: Piper, 2005.

Bachmann, Ingeborg: *Der gute Gott von Manhattan. Hörspiel. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden*. Bilder von Lieselotte Schwarz. Frankfurt am Main, Wien: Büchergilde Gutenberg, 1995.

Bachmann, Ingeborg: *Die gestundete Zeit*, München: Piper, 2002.

Bachmann, Ingeborg: *Ingeborg Bachmann. Quel che ho visto e udito a Roma*. [Traducción de Kristina Pietra y Anita Raja]. Presentación de Giorgio Agamben y notas de Jörg-Dieter Kogel. Macerata: Quodlibet, 2002.

Bachmann, Ingeborg: *Ingeborg Bachmann: Últimos poemas*. [Traducción y prólogo de Cecilia Dreymüller y Concha García] Edición bilingüe. Madrid: Hiperión, 1999.

Bachmann, Ingeborg: *Invocación a la Osa Mayor*. [Traducción y prefacio de Cecilia Dreymüller y Concha García] Edición bilingüe. Madrid: Hiperión, 2001.

Bachmann, Ingeborg: *Liebe: Dunkler Erdteil. Gedichte aus den Jahren 1942-1967*. Piper: München, 1997.

Bachmann, Ingeborg: *No sé de ningún mundo mejor. Ich weiß keine bessere Welt*. [Traducción y notas de Jan Pohl] Edición bilingüe. Madrid: Hiperión, 2003.

Bachmann, Ingeborg: *Poesia completa*. [Traducción de Teresa Pascual y Karin Schepers] València: Edicions Alfons el Magnànim, 1995.

Bachmann, Ingeborg: *Problemas de la literatura contemporánea. Conferencias de Frankfurt*. [Introducción y traducción de José María Valverde]. Madrid: Tecnos, 1990.

Bachmann, Ingeborg: *Simultan. Erzählungen*. München: Piper, 2008.

Höller, Hans (ed.): *Ingeborg Bachmann / Hans Werner Henze. Briefe einer Freundschaft*. München: Piper, 2004.

Kogel, Jörg-Dieter (ed.): *Ingeborg Bachmann: Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung*. München: Piper, 2000.

Koschel, Christine; Weidenbaum, Inge von y Münster, Clemens (eds.): *Ingeborg Bachmann . Werke 4 Bände*. München: Piper, 1993.

Moser Isolde; Bachmann Heinz y Moser Christian (eds.): *Ingeborg Bachmann. Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*. München: Piper, 2000.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE INGEBORG BACHMANN.

Agnese, Barbara y Pichl Robert (eds.): *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Agnese, Barbara: *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien: Passagen, 1996.

Albrecht Monika y Götttsche Dirk (eds.): *Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften*. München: Piper, 2005.

Albrecht, Monika y Götttsche, Dirk (eds.): *Bachmann-Handbuch. Leben–Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.

Albrecht, Monika y Götttsche, Dirk (eds.): Unter Leitung von Robert Pichl. «Todesarten»–Projekt. Kritische Ausgabe. *Band I. Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte*. München: Piper, 1995.

Albrecht, Monika: *Die andere Seite. Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns “Todesarten”*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989.

Aspetsberger, Friedbert: *Ingeborg Bachman. Neue Bilder zu ihrer Figur. Von Filmerinnen und einer Graphikerin, DichterInnen, einem Mediziner und fünf Literatur-ForscherInnen*. Innsbruck: Studien Verlag, 2007.

Badiou Bertrand; Höller, Hans; Stoll, Andrea y Wiedemann, Barbara (eds.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

Bannasch, Bettina: *Von Vorletzten Dingen. Schreiben nach “Malina”: Ingeborg Bachmanns “Simultan”–Erzählungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.

Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997.

Bauer, Edith: *Drei Mordgeschichten. Intertextuelle Referenzen in Ingeborg Bachmanns Malina*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988.

Baumgart Reinhard y Tebbe Thomas (eds): *Einsam sind alle Brücken. Autoren schreiben über Ingeborg Bachmann*. München: Piper, 2001.

- Beck, Thomas: *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*. Würzburg: Ergon, 1997.
- Béhar, Pierre (ed.): *Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann*. Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. und 8. November 1996. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2000.
- Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann*. München: Beck, 1992.
- Benay, Jeanne (ed.): *«Und wir werden frei sein, freier als je von jeder Freiheit». Die Autorin Ingeborg Bachmann*. Wien: Praesens, 2005.
- Bielefeldt, Christian: *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld: Transcript, 2003.
- Blanco Hölscher, Margarita: *Sociedad y género en la narrativa de Ingeborg Bachmann*. Tesis Doctoral presentada en el Departamento de Filología Anglogermánica y francesa de la Universidad de Oviedo (1994).
- Blanco, Margarita: *Ingeborg Bachmann (1926-1973)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2006.
- Bongaerts, Ursula (ed.): „Così luminoso è il mondo è così dissenato“ Ingeborg Bachmann e Roma con fotografie di Garibaldi Schwarze. „So hell ist die Welt und so ausser sich“. Ingeborg Bachmann und Rom. Mit Fotografien von Garibaldi Schwarze. Roma: Casa die Goethe, 2006.
- Böschenstein Bernhard y Weigel Sigrid (eds.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Bothner, Susanne: *Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986.
- Brachmann, Jens: *Enteignetes Material. Zeithaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns "Malina"*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1999.
- Brokoph-Mauch y Gudrun, Daigger Annette (eds.): *Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium Saranac Lake, 6-9 Juni 1999*. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1995.
- Burkart Annette: *“Kein Sterbenswort, Ihr Worte!” Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath. acting the poem*. Tübingen, Basel: Francke, 2000.
- Caduff, Corina: *«Dadim Dadam»– Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1998.

- Cambi, Fabrizio: *La recezione della filosofia del linguaggio di L. Wittgenstein nell'opera de Ingeborg Bachmann*. Pisa: Giardini Editore, 1979.
- Cotteri, Roberto (ed.): Golisch, Stefanie: «*Fremdheit als Herausforderung: Ingeborg Bachmann in Italien. «Estraneità come sfida: Ingeborg Bachmann in Italia»*», *Studi Italo-Tedeschi. Deutsch-Italienische Studien. Accademia di Studi Italo-tedeschi. Akademie Deutsch- Italienischer Studien*. Merano: Hauger, 1997.
- Denneker, Iris: *Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gottfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W.G. Sebald*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Drossel-Brown, Cordula: *Zeit und Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Lyrik der Fünfziger Jahre: Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Christine Lavant*. New York: Peter Lang, 1995.
- Eberhardt, Joachim: «*Es gibt keine Zitate*»: *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Tübingen: Niemeyer, 2002.
- Ertugrul, Bilge: *Espace et Temps dans l'oeuvre en prose d'Ingeborg Bachmann. Polarité et tensions*. Tesis doctoral presentada en la Université Paris IV – Sorbonne. U.F.R. D'études Germaniques. (1997-1998).
- Ewering, Cäcilia: *Frauenliebe und -literatur. (Un)gelebte (Vor)Bilder bei Ingeborg Bachmann, Johanna Moosdorf und Christa Reinig*. Essen: Die Blaue Eule, 1992.
- Falconi, Francesca: *L'opera di Ingeborg Bachmann alla luce della raccolta lirica postuma. Ich weiß keine bessere Welt*. Trieste: Edizioni Parnaso, 2004.
- Fassbind- Eigenheer, Ruth: *Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz. Akademischer Verlag Stuttgart, 1994.
- Funke, Horst-Günter: *Ingeborg Bachmann. Zwei Hörspiele. Die Zikaden. Der Gute Gott von Manhattan*. München: Oldenbourg, 1975.
- Gehle, Holger: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1995.
- Golisch, Stefanie: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung*. Wiesbaden: Panorama, 2005.
- Göttsche, Dirk y Ohl Hubert: *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.

- Göttsche, Dirk; Meyer, Franziska; Glunz, Claudia y Schneider, Thomas F. (eds.): *Schreiben gegen Krieg und Gewalt. Ingeborg Bachmann und die deutschsprachige Literatur 1945-1980. Writing Against War and Violence. Ingeborg Bachmann an Literature in German 1945-1980*. Göttingen: V & R Unipress, 2006.
- Grell, Petra: *Ingeborg Bachmann Libretti*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.
- Grimkowski, Sabine: *Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmann "Der Fall Franza" und "Malina"*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992.
- Gürtler, Christa: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom*. Berlin: Ebersbach, 2006.
- Gutjahr, Ortrud: *Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns Der "Fall Franza"*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1988.
- Hamen Sylvie: *Hommes et femmes dans l'oeuvre d'Ingeborg Bachmann. Déchirure et altérité*. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1994.
- Hapkemeyer, Andreas: *Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1990.
- Heidelberger-Leonard, Irene (ed.): *"Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?" Lesarten zur kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Hölller, Hans (ed.): *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang Folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Wien, München: Löcker, 1982.
- Hölller, Hans (ed.): *Ingeborg Bachmann/ Hans Werner Henze: Briefe einer Freundschaft*. München: Piper, 2004.
- Hölller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.
- Hölller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Kriegstagebuch. Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Hölller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Monographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Hotz, Constanze: *"Die Bachmann"*. *Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*. Konstanz: Ekkehard Faude, 1990.

- Huml, Ariane: *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns*. Göttingen: Wallstein, 1999.
- Ingeborg Bachmann. *L'oeuvre et ses Situations. Actes du Colloque en el Departement D'études Germaniques de la Universidad de Nantes*. (29, 30 31 Janvier 1986.)
- Jagow, Bettina von: *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2003.
- Jakubowicz-Pisarek, Marta: *Stand der Forschung zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1984.
- Jirku, Brigitte E. y Schulz Marion (eds.): *„Mitten ins Herz“ KünstlerInnen lesen Ingeborg Bachmann*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.
- Kogel, Jörg-Dieter (ed.): *Ingeborg Bachmann. Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung*. München: Piper, 2000.
- Koschel Christine y Weidenbaum, Inge von: *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München: Piper, 1989.
- Koschel, Christine y Weidenbaum, Inge von (eds.): *Ingeborg Bachmann. Debemos encontrar frases verdaderas. Conversaciones y entrevistas*. [Traducción de Ana María Cartolano] México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Kresimon, Andrea: *Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
- Kucher, Primus-Heinz y Reitani, Luigi (eds.): *«In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...»*. Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2000.
- Lacarti, Arturo y Schiffermüller, Isolde (eds.): *Ingeborg Bachmanns. Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.
- Lacarti, Arturo: *Ingeborg Bachmanns Poetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.
- Lichtmann Tamás, (ed.): *Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen. Beiträge des Debrecener Germanistischen Symposiums zur Österreichischen Literatur nach 1945 im Oktober 1993*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.
- Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg e.V. (eds.): *Ingeborg Bachmann. Zu ihren Essays, Gedichten und Briefen an den Akzente-Herausgeber Walter*

- Höllerer. *Briefe und Texte Bd.2*. Oberpfalz, Amberg: Sulzbach-Rosenberg, 2002.
- Lubkoll, Christine: „*Fragmente einer Sprache der Liebe*“ *Sprachutopie und Diskurskritik in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“*. Emmy-Noether-Vorlesung 2007 [14.6.2007] Erlanger Universitätsreden Nr. 69/2007, 3. Folge. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Erlangen: Mayer, 2007.
- Mayer, Mathias (ed.): *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Meyer-Gosau, Frauke: *Einmal muss das Fest ja kommen. Eine Reise zu Ingeborg Bachmann*. München: Beck, 2008.
- Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Nawab, Mona el: *Ingeborg Bachmanns 'Undine geht'. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués 'Undine' und Jean Giraudoux 'Ondine'*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.
- Pichl Robert y Stillmark, Alexander (eds.): *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.73)*. Wien: Hora, 1994.
- Pichl, Robert: *Ingeborg Bachmann. Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. (Dissertation Wien 1949). Mit einem Nachwort von Friedrich Wallner. München: Piper, 1985.
- Pommé, Michèle: *Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franza, Die Klavierspielerin und die Wand*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2009.
- Prinzjakowitsch, Silvia: *Städtebilder in der Literatur. Räumliche Wahrnehmung und Großstadtwirklichkeit am Beispiel von Wien in den Romanen „Malina“ von Ingeborg Bachmann und „Die Ausgesperrten“ von Elfriede Jelinek*. Wien: Diplomarbeit am Institut für Germanistik der Universität Wien, 1989.
- Rameder, Isabella: *Ich habe die Gedichte verloren. Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlaß und ihre Beziehung zum Todesarten-Projekt*. Klagenfurt: Wieser, 2006.
- Redwitz, Eckenbert von: *the Image of the Woman in the Works of Ingeborg Bachmann*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.
- Rétif, Françoise: *Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann: Tristan ou L'androgynie?. La femme et son amour*. Berne: Peter Lang, 1989.

- Röhnelt, Inge: *Hysterie und Mimesis in 'Malina'*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.
- Ruttner, Lothar: *Kritische Analyse der Verfilmung von Ingeborg Bachmanns Erzählung "Drei Wege zum See"*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Deutsche Philologie, eingereicht an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 2002.
- Sauthoff, Stephan: *Die Transformation (auto)biographischer Elemente im Prosawerk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.
- Schardt, Michael Matthias (ed.): *Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts- Würdigungen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten*. Paderborn: Igel, 1994.
- Schlinsog, Elke: *Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns Todesarten – Projekt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Schneider, Jost: *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina, und Simultan*. Bielefeld: Aisthesis, 1999.
- Schuscheng, Dorothe: *Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggens*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987.
- Siguan, Marisa; Jané, Jordi; Vilar, Loreto y Pérez Zancas, Rosa (eds.): *„Erzählen müssen, um zu überwinden“*. *Literatura y supervivencia*. Barcelona: Sociedad Goethe en España, 2009.
- Solibakke Karl: *Geformte Zeit. Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Starck, Astrid: *Malina. Lecture plurielle du roman d'Ingeborg Bachmann*. Berne: Peter Lang, 1987.
- Stuckel, Eva-Maria: *Österreich, Monarchie, Operette und Anschluss. Antisemitismus und Nationalsozialismus im Fadenkreuz von Ingeborg Bachmann und Elias Canetti*. Mit einem Nachwort von David Jäger. Gladbeck: KFVR – Kulturförderverein Ruhrgebiet e. V., 2001.
- Studer, Liliane (ed.): *Schriftwechsel. Eine literarische Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann*. Zürich, Dortmund: eFeF, 1994.
- Svandrlík, Rita: *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*. Roma: Carocci, 2001.
- Tzaneva, Magdalena (ed.): *Hände voll Lilien. 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg*

Bachmann. 25.06.1926 Klagenfurt – 17.10.1973 Rom. Berlin: LiDi EuropEdition, 2006.

Weber, Hermann: *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns.* Essen: Die blaue Eule, 1986.

Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses.* Wien: Zsolnay, 1999.

Würker, Achim; Scheifele, Sigrid y Karlson, Martin: *Grenzgänge. Literatur und Unbewußtes. Zu H.v.Kleist, E.T.A. Hoffmann, A. Andersch, I. Bachmann und M. Frisch.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE TEORÍA LITERARIA, CRÍTICA LITERARIA, TEORÍA DEL ESPACIO, HISTORIA Y FILOSOFÍA.

Abellán Joaquín: *Nación y nacionalismo en Alemania. La «cuestión alemana» (1815-1990)* Madrid: Tecnos, 1997.

Acosta, Luis A.; Esteve, María Luisa; Hernández, Isabel y Raders Margit (eds.): *Encuentros con Goethe.* Madrid: Trotta, 2001.

Adel, Kurt: *Aufbruch und Tradition. Einführung in die österreichische Literatur seit 1945.* Wien: Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1982.

Alexandre, Maxime: *Romantiques allemands. Jean Paul – Novalis – Friedrich Schlegel – Ludwig Tieck – E.T.A. Hoffmann – Heirich von Kleist – Frédéric de la Motte – Fouqué.* Francia: Éditions Gallimard, Aubier, Denoël, Stock, 1963.

Alomar, Gabriel: *Teoria de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista.* Madrid: Taravilla, 1980.

Arnold, Heinz Ludwig: *Die Gruppe 47.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2004.

Aspetsberger, Friedbert; Frei, Norbert y Lengauer Hubert (eds.): *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich.* Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984.

Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité.* France: Éditions du Seuil, 1992.

Barthes, Roland: *La aventura semiológica.* [Traducción de Ramón Alcalde] Barcelona: Paidós, 1990.

Becker Sabina y Maack, Ute (eds.): *Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

Bernd, Marizzi y Muñoz, Jacobo (eds.): *Karl Kraus y su época.* Madrid: Trotta, 1998.

- Bombitz, Attila; Cornejo, Renata; Piontek, Sławomir y Ringler-Pascu, Eleonora (eds): *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*. Wien: Praesens, 2009.
- Bravo de la Varga, Roberto: *El espacio en la literatura austriaca moderna*. Tesis Doctoral presentada en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Bronfen, Elisabeth; Erdle, Birgit R. y Weigel, Sigrid (eds.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln: Böhlau, 1999.
- Buck-Morss, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. [Traducción de Nora Rabotnikof] Madrid: Antonio Machado, 2001.
- Burckhardt, Jacob: *Briefe. Dritter Band. Erster Aufenthalt in Rom, Arbeiten in Berlin im Auftrage Kuglers Zweiter Aufenthalt in Rom, Extraordinariat in Basel. Das Italienjahr des «Cicerone», Professur am Polytechnikum in Zürich April 1846 bis März 1858*. Basel: Benno Schwabe & Co, 1955.
- Camps, Assumpta (ed.): *Historia de la literatura italiana contemporánea*. Volumen II. PPU: Barcelona, 2001.
- Castells, Manuel: *La cuestión urbana*. [Traducción de Irene C. Oliván]. México: Siglo Veintiuno XXI, 1974.
- Corbinau-Hoffmann, Angelika: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.
- Coronel Ramos, Marco Antonio (ed.): *El espacio: ficción y realidad en el mundo clásico*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- Desuché, Jacques: *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. [Traducción de Ricard Salvat] Barcelona: Oikus-tau, 1968.
- Devoto, Giacomo y Oli, Gian Carlo: *Dizionario Devoto Oli della Lingua Italiana. A cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone. Edizione 2004-2005*. Firenze: Le Monnier, 2004.
- Díez Espinosa, José Ramón y Martín de la Guardia, Ricardo M. : *Historia Contemporánea de Alemania (1945-1995)*. Madrid: Síntesis, 1998.
- Doppler, Alfred: *Geschichte im Spiegel der Literatur: Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts*. Innsbruck: Ins. für Germanistik, 1990.
- Duggan, Christopher: *Historia de Italia*. [Traducción de Adrián Fuentes Luque] Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- Dünne, Jörg y Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Eusterschulte, Anne: *Giordano Bruno. Eine Einführung*. Wiesbaden: Panorama, 2005.
- Facio, Angel (edición y coordinación) AA.VV: *Ópera. Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*. Cuadernos del Teatro Español Nr. 15. Temporada 2007. [Traducción de Feliú Formosa]. Madrid: Teatro Español, 2009.
- Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Fliedl, Konstanze: *Das andere Österreich. Eine Vorstellung*. München: Deutscher Taschenbuch, 1998.
- Freisfeld, Andreas: *Das Leiden an der Stadt. Spuren der Verstädterung in deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts*. Köln, Wien: Böhlau, 1982.
- Freud, Anna (ed.): *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Dreizehnter Band. Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Frankfurt am Mein: S. Fischer, 1972.
- Fritzsche, Peter: *Berlin 1900. Prensa, lectores , y vida moderna*. [Traducción de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba] Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2008.
- Fritzsche, Peter: *Vida y muerte en el Tercer Reich*. [Traducción de Luis Noriega]. Barcelona: Crítica, 2009.
- Gallego, Ferran: *De Auschwitz a Berlín. Alemania y la extrema derecha, 1945-2004*. Barcelona: Plaza & Janés, 2005.
- González, Arantzazu: *El pensamiento filosófico de Lou-Andreas-Salomé*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Görtz, Franz Josef y Sarkowicz, Hans (eds.): unter Mitarbeit von Anja Johann. *Erich Kästner. Eine Biographie*. München, Zürich: Piper, 1999.
- Grambow, Jürgen: *Uwe Johnson Monographie*. Reinbek bei Hamburg: Rohwohlt, 1997.
- Gullón, Ricardo: *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch, 1980.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 2006.
- Herder, Johann Gottfried: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Mit einem Vorwort von Gerhart Schmidt. Darmstadt: Metzler, 1966.
- Hofmann, Michael: *Uwe Johnson*. Stuttgart: Reclam, 2001.

- Hussong, Marion: *Der Nationalsozialismus im österreichischen Roman 1945-1969*. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Jonas, Iلسedore B.: *Thomas Mann und Italien*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1969.
- Koch, Manfred: *Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W.Kohlhammer, 1973.
- Konstantinović Zoran y Rinner Fridun: *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*. Innsbruck: Studienverlag, 2003.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. [Traducción de Ruth Baumgarten y Karsten Witte] Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Kremer, Detlef (ed.): *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- Kuhn, Andreas-Michael: *Topografien der Apokalypse – ROM*. Hamburg: Dr. Kovač, 2007.
- Le Rider, Jacques: *Der österreichische Begriff von Zentraleuropa: Habsburgischer Mythos oder Realität*. The 2007 Ingeborg Bachmann Centre Lecture. Ingeborg Bachmann Centre for Austrian Literature. Institute of Germanic & Romance Studies. Scholl of Advanced Study. London: University of London, 2008.
- Lefebvre, Henri: *El derecho a la ciudad*. [Traducción de J. González – Pueyo] Barcelona: Península, 1978.
- Lefebvre, Henri: *La revolución urbana*. [Traducción de Mario Nolla]. Madrid: Alianza, 1972.
- Lipinski, Krzysztof: *Auf der Suche nach Kakanien. Literarische Streifzüge durch eine versunkene Welt*. St. Ingbert: Röhrig, 2000.
- Luchsinger, Martin: *Mythos Italien. Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau: 1996.
- Maderuelo, Javier: *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.
- Mahler, Andreas (ed.): *Stadt-Bilder. Allegorie Mimesis Imagination*. Heidelberg: Winter, 1999.
- Mammarella, Giuseppe: *Historia de Europa contemporánea desde 1945 hasta hoy*. [Traducción de Juana Bignozzi y Francisco J. Ramos] Barcelona: Ariel, 1996.

- Marizzi, Bernd y Muñoz, Jacobo (eds.): *Karl Kraus y su época*. Madrid: Trotta, 1998.
- Martino Alba, Pilar: “Figuras literarias en el 'anticanónico' género popular de la canción vienesa” en: García Adánez, Isabel; Gimber, Arno; Gómez García, Carmen y Ortiz-de-Urbina, Paloma (eds.): *Germanistik und Deutschunterricht in Spanien. Germanística y Enseñanza del Alemán en España. Kulturwissenschaft – Literatur – Übersetzung. Estudios culturales – Literatura – Traducción*. Volumen II. Madrid: Editorial Idiomas Hueber, 2008, pp. 267-274.
- Martino Alba, Pilar: “El proceso traductor ante la «pluma del artista plástico» y la «paleta del escritor» como autores de textos plurigenéricos” en: Schrader-Kniffki, Martina y Jansen, Silke (eds.): *La traducción a través de los tiempos, espacios y disciplinas*. Berlín: Franck & Timme, 2012 (en prensa), 20 pp.
- Mascarell, Ferran: *La cultura en la era de la incertidumbre: sociedad cultura y ciudad*. Barcelona: Roca Editorial de Libros, 2005, p. 150.
- Matzkowski, Bernd: *Erläuterungen zu Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz*. Hollfeld: C. Bange, 2000.
- McVeigh, Joseph: *Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1988.
- Neumann, Michael: *Thomas Mann. Romane*. Berlin: Erich Schmidt, 2001.
- Nürnberg, Helmuth: *Joseph Roth*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1981.
- Pardo, José Luis: *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal (Colección Delos, 4), 1991.
- Parkes, Stuart y White, John J. (eds.): *The Gruppe 47 fifty years on a re-appraisal of its literary and political significance. German Monitor No. 45*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999.
- Pau, Antonio: *Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*. Madrid: Trotta, 2007.
- Paulsen, Wolfgang (eds.): *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*. Bern: Francke, 1980.
- Pérez, Ana (ed.): *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*. Madrid: Marcial Pons, 2008.
- Polheim, Karl Konrad (ed.): *Literatur aus Österreich österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium*. Bonn: Bouvier, 1981.
- Requadt, Paul: *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung. Von Goethe bis Benn*. Bern: A. Francke, 1962.

- Roth, Marie-Louise y Béhar, Pierre (eds.) in Zusammenarbeit mit Annette Daigger: *Literatur im Kontext Robert Musil. Littérature dans le contexte de Robert Musil. Colloque International – Strasbourg 1966*. Bern: Peter Lang, 1999.
- Ruiz Tarazona, Andrés: *Kurt Weill: De la Alemania profunda a Broadway* en: Cuadernos del Teatro Español Nr. 15. Edición y coordinación de Ángel Facio. AA.VV. Madrid: Teatro Español, 2009.
- Sanguinetti, Federico (ed.): *Dantis AlagherII Comedia*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Schebera, Jürgen: *Kurt Weill. An Illustrated life*. [Traducción de Caroline Murphy]. Wiesbaden: Breitkopf & Härte, 1990.
- Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.
- Schmidt, Raymund (ed.): *Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner, 1956.
- Schmidt-Dengler; Sonnleitner y Zeyringer (eds.) *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 1995.
- Schorske, Carl E: *Pensar con la historia*. [Traducción de Isabel Ozores] Madrid: Taurus, 2001.
- Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Schröter, Klaus: *Thomas Mann. Monographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.
- Schulz, Klaus-Peter: *Tucholsky*. Hamburg: Rowohlt, 1980.
- Schweikert, Rudi (ed.): *Korrespondenzen. Festschrift für Joachim W. Stork aus Anlaß seines 75. Geburtstages*. St. Ingbert: Röhrig, 1999.
- Serra, Fabricius: *M. Manilius. Astronomicon*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1975.
- Seta, Cesare de: *La ciudad europea del Siglo XV al XX*. [Traducción de I. Morán García] Madrid: Istmo, 2002.
- Sieber–Rilke, Ruth y Sieber, Carl (eds.): *Rainer Maria Rilke. Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904*. Leipzig: Insel-Verlag, 1939.
- Simmel, Georg: *Roma, Florencia, Venecia*. [Traducción de Oliver Strunk] Gedisa: Barcelona, 2007.
- Smuda, Manfred (ed.): *Die Großstadt als „Text“*. München: Fink, 1992.

- Steinbach, Dietrich (ed.): *Literarisches Leben im Exil 1933-1945*. Stuttgart: Klett, 1995.
- Straub, Wolfgang: *Literarischer Führer Österreich*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 2007.
- Strauss, Leo: *La ciudad y el hombre*. [Traducción de Leonel Livchits] Buenos Aires: Katz, 2006.
- Strelka, Joseph P.: *Der Odysseus Nachfahren: österreichische Exilliteratur seit 1938*. Tübingen, Basel : Francke, 1999.
- Sturm- Trigonakis, Elke: *Barcelona in der Literatur (1944-1988). Eine Studie zum Stadroman Barcelonas unter besonderer Berücksichtigung urbaner Räume*. Kassel: Reichenberger, 1994.
- Sturm- Trigonakis, Elke: *Barcelona. La novela urbana (1944-1988)* [Traducción de Rosa Ribas] Kassel: Reichenberger, 1996.
- Szamosi, Géza: *Las dimensiones gemelas*. [Traducción de Alfredo Arche Miralles] Madrid: Pirámide, 1967.
- Tiedemann, Rolf y Schweppenhäuser, Hermann (eds.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Das Passagen Werk*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Trapassi, Leonarda: *Canon literario y Romanticismo en Anna Seghers y Christa Wolf*: Tesis doctoral presentada en la Facultad de Filología en la Universidad de Sevilla, 2003.
- Trías, Eugenio: *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama. 1983.
- Tubert, Silvia: *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel: *Arthur Schnitzler: Aspectos socioliterarios de su obra*. Tesis Doctoral presentada en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 1985.
- Vietta Silvio (ed.): *Das literarische Berlin im 20 Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Wagner, Frank; Emmerich, Ursula y Radvanyi, Ruth (eds.): *Anna Seghers. Eine Biographie in Bildern. Mit einem Essay von Christa Wolf*. Berlin, Weimar: Aufbau, 2000.
- Weber, Max: *La ciudad*. [Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría] La Piqueta: Madrid, 1987.

- Weigel, Sigrid: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel: Tende, 1994.
- Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.
- Weitz, Eric D.: *La Alemania de Weimar. Presagio y Tragedia* [Traducción de Gregorio Cantera] Madrid: Turner, 2009.
- Wende, Waltraud: *Großstadtlyrik*. Stuttgart: Reclam, 1999.
- Wiedemann, Conrad (ed.): *Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metrolophen. Ein Symposium*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916 Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1963.
- Wolf, Christa : *Fortgesetzter Versuch. Aufsätze Gespräche Essays*. Leipzig: Reclam, 1980.
- Wolf, Christa: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche 1959-1985. Band I*. Berlin, Weimar: Aufbau: 1986.
- Wolf, Christa: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche 1959-1985. Band II*. Berlin, Weimar: Aufbau, 1986.
- Wolf, Christa: *Voraussetzungen einer Erzählung : Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1983.
- Zima, Peter V. (ed.): *Literatur intermedial Musik Malerei Photographie Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Žmegač, Viktor (ed.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band III/2 1945-1980*. Weinheim: Beltz Athenäum, 1994.
- Zumthor, Paul: *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. [Traducción de Alicia Martorell] Madrid: Cátedra: 1994.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE ROMA, VIENA Y BERLÍN

- Bienert, Michael (ed.): *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*. Köln: Kiepenhauer & Witsch, 2010.
- Bienert, Michael y Buchholz, Linda (eds.): *Die Zwanziger Jahre in Berlin. Ein Wegweiser durch die Stadt*. Berlin: Berlin Story, 2010.

- Bienert, Michael: *Berlin Wege durch den Text der Stadt*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999.
- Bienert, Michael: *Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Bienert, Michael: *Mit Brecht durch Berlin*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1998.
- Casals, Josep: *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. München: Deutscher Taschenbuch, 1987.
- Freund, Jutta (ed.): *Wien erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1995.
- Fritzsche, Peter: *Berlin 1900. Prensa, lectores , y vida moderna*. [Traducción de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba] Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2008.
- Gabaldoni, Luis E.: *En Viena Barroca y actual*. Madrid: Cabal, 1964.
- Hessel, Franz: *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin: Das Arsenal, 2007.
- Janik, Allan y Toulmin Stephen: *La Viena de Wittgenstein*. [Traducción de Ignacio Gómez de Liaño] Madrid: Taurus, 1983.
- Kiaulehn, Walther: *Berlin Schicksal einer Weltstadt*. München, Berlin: Biederstein, 1958.
- Krüger, Ingrid y Schmitz, Eike (eds.): *Berlin, du deutsche deutsche Frau. Eine literarische Chronik der geteilten Stadt mit Texten und Bildern von Autoren aus Ost un West*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1985.
- Mahr, Johannes (ed.): *Rom – die Gelobte Stadt – Texte aus fünf Jahrhunderten*. Stuttgart: Reclam, 1996.
- Riess, Curt: *Berlin Berlin 1945-1953*. Berlin: Bostelmann & Siebenhaar, 2002.
- Schmidt-Dengler; Sonnleitner y Zeyringer (eds.): *Konflikte – Skandale – Dichterfaden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 1995.
- Schorske, Carl E.: *Viena Fin-de-Siècle*. [Traducción de Iris Menéndez] Barcelona: Gili, 1981.
- Serra Pfennig, Isabel: *Una imagen de Berlín. La ciudad en la literatura alemana según Alfred Döblin. Su intermedialidad: Literatura, cine, pintura*. Trabajo del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) presentado en el

Departamento de Alemán de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Spiel, Hilde: *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch*. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein, 1991.

Valverde, José María: *Viena fin del Imperio*. Barcelona: Planeta, 1990.

Vogel, Werner: *Führer durch die Geschichte Berlins*. Berlin: Arani, 1993.

Worbs, Michael: *Nervenkunst Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1983.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE OTROS AUTORES

Aichinger, Ilse: *Die grössere Hoffnung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1976.

Aichinger, Ilse: *Kleist, Moos, Fasane*. Frankfurt am Main: Fischer, 1987.

Baudelaire, Charles: *Las Flores del Mal*. [Traducción de Enrique López Castellón] Madrid: Edimat, 2007.

Brinkmann, Rolf Dieter: *Rom, Blicke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1979.

Calvino, Italo: *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, 1993.

Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. München, Wien: Carl Hanser, 1980.

Delius, Christian Friedrich: *Bildnis der Mutter als junge Frau*. Berlin: Rowohlt, 2006.

Delius, Christian Friedrich: *Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

Dos Passos, John: *Manhattan Transfer*. [Traducción de José Robles Piquer] Madrid: Biblioteca El Mundo (colección: Las mejores novelas de la literatura universal contemporánea), 2002.

Dostoyevski, Fiódor M.: *El idiota*. [Versión directa del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas] Madrid: Alianza, 1996.

Fliedl, Konstanze (ed.): *Arthur Schnitzler. Frau Berta Garlan*. Reclam: Stuttgart, 2006.

Frisch, Max: *Montauk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Frisé, Adolf (ed.): *Robert Musil. Essays und Reden. Gesammelte Werke 8*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

- Frisé, Adolf (ed.): *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Gesammelte Werke I*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.
- Goethe, Johann W.: *Elegías Romanas*. [Traducción de Salvador Mas Torres] Madrid: Machado, 2005.
- Goethe, Johann W.: *Obras Completas. Tomos I-III*. Recopilación, traducción. Estudio Preliminar, Prólogos y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1968.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Band I*. München: Deutscher Taschenbuch, 1977.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Werke. Dritter Band. Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Frankfurt am Main: Insel, 1982.
- Goethe: *Italienische Reise*. München: Beck, 1981.
- Gombrowicz Witold: *Diario (1953-1969)* [Traducción de Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles]. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Gombrowicz, Witold, *Diario 1 1953-1956*. [Traducción de Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles] Madrid: Alianza, 1988.
- Gürsel, Nedim: *De ciudad en ciudad. Sombras y huellas*. [Traducción de María Dolores Torres París y Carmen Torres París] Madrid: Alianza, 2011.
- Henze, Hans Werner: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926 –1995*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.
- Hoffmann, E.T.A.: *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners*. Köln: Köneman, 1994.
- Ippen, Dirk (ed.): *Die 100 beliebtesten deutschen Gedichte*. München: Beck, 2006.
- Johnson, Uwe: *Berliner Sachen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Johnson, Uwe: *Das dritte Buch über Achim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Johnson, Uwe: *Eine Reise nach Klagenfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Kaschnitz, Marie Luise: *Engelsbrücke. Römische Betrachtungen*. Düsseldorf: Claasen, 1988.
- Kästner, Erich: *Fabian. La historia de un moralista*. [Traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda]. Barcelona: Minúscula, 2010.

- Koeppen, Wolfgang: *Die drei Romane. Tauben im Gras, Das Treibhaus, Der Tod in Rom*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Magris, Claudio: *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. [Traducción de Guillermo Fernández] México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Magris, Claudio: *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori, 2006.
- Mann, Thomas: *Der Erwählte*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.
- Mas, Salvador (ed.): *Goethe; Johann W. Elegías Romanas*. Madrid: Antonio Machado, 2005.
- Meyer, Conrad Ferdinand: *Sämtliche Werke. Gedichte. Apparat zu den Abteilungen III und IV*. Bern: Benteli, 1997.
- Olañeta, José J. de (ed.): *E.T.A. Hoffmann. Los elixires del diablo. (Papeles póstumos del hermano Medardo, un capuchino)*. [Prólogo y traducción de Carmen Bravo-Villasante]. Palma de Mallorca: El Barquero, 2005.
- Piccioni, Leone: *Giuseppe Ungaretti. Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2009.
- Radisch, Iris (ed.): *Klagenfurter Texte. Die 30. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt*. München, Zürich: Piper, 2006.
- Rilke, Rainer Maria: *Das Stundenbuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Rilke, Reiner Maria: *Fünfzig Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Rosendorfer, Herbert: *Rom. Eine Einladung*. Köln: Kiepenhauer & Witsch, 2008.
- Roth, Joseph: *Die Kapuzinergruft*. Köln: Kiepenhauer & Witsch, 1987.
- Schnitzler, Arthur: *der Weg ins Freie. Das erzählerische Werk. Band 4*. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
- Schnitzler, Arthur: *Reigen, Liebelei*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.
- Sinhuber, Bartel F.: *Unterm Riesenrad. Geschichten aus dem alten Prater*. Wien, München: Amalthea, 2000.
- Spiel, Hilde: *Welche Welt ist meine Welt? Erinnerungen 1946-1989*. München: List, 1990.
- Spiel, Hilde: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946*. München, List 1989.

Spiel, Hilde: *Glanz und Untergang Wien 1866 bis 1938*. München: Deutscher Taschenbuch. 1994.

Steiner, Herbert (ed.): *Hugo von Hofmannstahl: Der Rosenkavalier Gesammelte Werke. Lustspiele I*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1959.

Steiner, Herbert (ed.): *Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Der Schwierige. Lustspiele II*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1954.

Stenzel, Gerhard (ed.): *Goethes Werke. In zwei Bänden. Band I*. Salzburg: Das Bergland Buch, 1951.

Tieck, Ludwig: *Frühe Erzählungen und Romane*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

Wiedemann, Barbara (ed.): *Paul Celan. Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Wolf, Christa: *Bajo los tilos*. [Traducción de Marisa Presas] Barcelona: Laia, 1986.

Wolf, Christa: *Unter den Linden*. München: Deutscher Taschenbuch: 1997.

Wolf, Christa: *Der geteilte Himmel*. München: Deutscher Taschenbuch, 1973.

Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer, 1981.

ARTÍCULOS EN REVISTAS LITERARIAS.

AA.VV.: *Der Spiegel*, Mittwoch, 18. August. 1954, número 34, pp. 26-29.

Arnold, Heinz Ludwig (ed.): *Text und Kritik*. IV 98. 138/139. *Arthur Schnitzler*. München: Edition Text + Kritik Verlag, 1998, pp. 3-23.

Balzer, Berit: "Feminismo y lenguaje en *Málima*: El lento viaje al yo de Ingeborg Bachmann" en: *Cuadernos de Investigación Filológica*. C.I.F. XIX-XX (1993-1994), pp. 151-169.

Buck Theo: "Anstände mit de Wahrheit oder Von einem Autor, der es sich un seinen Lesern nicht leicht macht" en: Arnold, Heinz Ludwig (ed.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. 65/66. *Uwe Johnson*. München: Text+Kritik edition, 1980, pp. 10-28.

Cabanilles, Antònia: "Els silencis D'Ingeborg Bachmann".en: *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*. Universitat de València. Vol XI (2006) 43-61.

Cartas de una amistad. Ingeborg Bachmann y Hans Werner Henze [Traducción de Susana Zapke] en: *Revista de Occidente*, diciembre 2004 (283), pp. 107-115.

- Coninx, Hans Heinrich (ed.): *du, Die Zeitschrift der Kultur*. Heft Nr. 9. September 1994. Zürich: TA Media AG.
- Cullin, Michael: “El final de una república. Los años treinta” [Traducción de Luis C. Rodríguez] en: *Debats*. Viena 1880-1938. N°. 18/Diciembre/86. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana D’Estudis i Investigació, pp.129-134.
- Döpke, Oswald: “Ich weiss nämlich gar nicht, wohin ich gehen soll und wo ich mich niederlassen soll”. Ingeborg Bachmann in Briefen aus den Jahren 1956 und 1957” en: *du. Die Zeitschrift der Kultur*, Heft Nr. 9, September 1994, pp. 36-39.
- Falconi, Francesca: “Ingeborg Bachmann. Non conosco alcun mondo migliore” en: Cercignani, Fausto (ed.): *Studia austriaca XII. Forum Austriaco di Cultura a Milano*. Milano: Cooperativa Universitaria Editrice Milanese (CUEM), pp. 125-134.
- Gidion, Heidi: “Haupt- und Nebensache in Arthur Schnitzlers Roman «Der Weg ins Freie»” en: Arnold, Heinz Ludwig (ed.): *Text + Kritik*, Heft 138/139, 1998, pp. 47-60.
- Höller, Hans: “Geschichtsbewusstsein und moderne Lyrik Zu einigen Gedichten von Ingeborg Bachmann” en: *Literatur und Kritik*, 1997. Nr. 12., pp. 291-308.
- Miglio, Camilla: “Gedächtnis, Schrift, 'Musica impura'. Ingeborg Bachmanns Lieder con einer Insel” en: *Arcadia Band 42 (2007) Heft 2*. pp. 352- 374.
- Neumann, Uwe: “Spurensuche. Zur produktiven Rezeption von Uwe Johnson in der deutschsprachigen Literatur” en: Arnold, Heinz Ludwig (ed.) *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 65/66. *Uwe Johnson*. Zweite Auflage: Neufassung. München: Richard Boorberg, 2001, p.21.
- Popeanga, Eugenia y Fraticelli Barbara: “Historia y poética de la ciudad. Estudio sobre las ciudades de la Península Ibérica” en: *Revista de Filología Románica. Anejos. Anejo III. 2002*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Servicio de publicaciones).
- Schuller, Marianne: “Hörmodelle. Sprache und Hören in den Hörspielen und Libretti” en: Arnold, Heinz Ludwig (eds.): *Ingeborg Bachmann*. München: *Text+Kritik*, 1984, pp. 50-57.
- Simmel, Georg: “Conflicto de la cultura moderna” en: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*. Nr. 89 Enero-Marzo 2000. [Traducción de Celso Sánchez Capdequí] Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. CIS, pp. 315-330.
- Svandrlík, Rita: “Topografie bachmanniane. Dal «paese primogenito» alla «Ungargassenland»” en: Cercignani, Fausto (ed.): *Studia austriaca V*.

Forum Austriaco di Cultura a Milano. Milano: Edizioni Minute (E.M.), pp. 9-20.

Trapasssi, Leonarda: "Gestundete Zeit – Sentimento del Tempo. Notas sobre tiempo y poesía en la poética de I. Bachmann y de G. Ungaretti" en: *Philologia Hispalensis*. Volúmen 15 (2), 2001, pp. 115-126.

Weber, Fritz: "La crisis de 1929 en Austria" [Traducción de Gustau Muñoz] en: *Debats*. Viena 1880-1938. N°. 18/Diciembre/86. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana D'Estudis i Investigació, pp. 125-128.

Weigel, Sigrid: "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise" en: Arnold, Heinz Ludwig (ed.): *Ingeborg Bachmann*. München: *Text + Kritik*, 1984, *op.cit.*, pp. 58-92.

Wunberg, Gotthart: „Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft“ en: Arnold, Heinz Ludwig (ed.): *Arthur Schnitzler*. Heft 138/139. München: *Text+Kritik*, 1998, pp. 3-23.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS Y NO CITADAS.

Abrams, Lynn y Harvey, Elizabeth (eds.): *Gender Relations in German history. Power, agency and experience from the sixteenth to the twentieth century*. London: UCL Press Limited. University College London, 1996.

Agamben, Giorgio: *Lo abierto. El hombre y el animal*. [Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera]. Valencia: Pre-Textos, 2005.

Albrecht Monika y Götttsche, Dirk (eds.) *Ingeborg Bachmann*. «Todesarten»-Projekt. *Kritische Ausgabe*. Band 2. *Das Buch Franza*. München: Piper, 1995.

Albrecht Monika y Götttsche, Dirk (eds.) *Ingeborg Bachmann*. «Todesarten»-Projekt. *Kritische Ausgabe*. Band 3.1. *Malina*. München: Piper, 1995.

Albrecht Monika y Götttsche, Dirk (eds.) *Ingeborg Bachmann*. «Todesarten»-Projekt. *Kritische Ausgabe* Band 3.2. *Malina*. München: Piper, 1995.

Albrecht Monika y Götttsche, Dirk (eds.) *Ingeborg Bachmann*. «Todesarten»-Projekt. *Kritische Ausgabe*. Band 4. *Der «Simultan»-Band und andere späte Erzählungen*. *Das Buch Franza*. München: Piper, 1995.

Amann, Klaus: «Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen». *Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit* Klagenfurt/Celovec. Drava, 1977.

Amann, Klaus: *Zahltag. Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich*. Frankfurt am Main: Athenäum 1988.

- Amendola, Giandomenico: *La ciudad Postmoderna. Magia y Miedo de la Metrópolis Contemporánea*. [Traducción de Marisa García Vergaray y Paolo Sustersic] Madrid: Celeste, 2000.
- Arlt, Herbert y Belobratow Alexandr W. (eds.) *Interkulturelle Erforschung der österreichischen Literatur*. St. Ingbert: Röhrig, 2000.
- Arlt, Herbert: *Österreichische Literatur: „Strukturen“, Transformationen, Widerspruchsfelder*. St. Ingbert: Röhrig, 2000.
- Aspetsberger Friedbert (ed.): *Staats und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Bundesverlag, 1977.
- Baasner, Frank (ed.): *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland. Traditionen und aktuelle Probleme*. Tübingen: Niemeyer, 1989.
- Bachmann, Ingeborg: *Ansia y otros cuentos* [Traducción de Ana María de la Fuente] Madrid: Siruela, 2005.
- Bachmann, Ingeborg: *Malina*. [Traducción de Juan J. del Solar] Madrid: Alfaguara, 1986.
- Bachmann, Ingeborg: *Tres senderos hacia el lago*. [Traducción de Juan J. del Solar]. Madrid: Alfaguara, 1987.
- Bachmann, Ingeborg: *Vor den Linien der Wirklichkeit. Radioessays*. München: Piper: 1993
- Battiston-Zuliani, Régine (ed.): *Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur. Nature et paysages: Un enjeu autrichien*. Bern: Peter Lang, 2004.
- Benz, Wolfgang; Graml Hermann y Weiß, Hermann (eds.): *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch, 1998.
- Bernárdez, Asun (Coord). *Perdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares*. Madrid: Huerga y Fierro, 1999.
- Blanchot, Maurice: *El espacio literario* [Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkins] Barcelona: Paidós, 1992.
- Blanco Martínez, Rogelio: *La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*. Madrid: Akal, 1999.
- Blumensberger, Susanne: *Frauen schreiben gegen Hindernisse. Zu den Wechselwirkungen von Biografie und Schreiben im weiblichen Lebenszusammenhang*. Wien: Praesens, 2004.

- Böhme, Hartmut (ed.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. DFG-Symposium 2004*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1963.
- Bourdieu, Pierre: *Capital cultural, escuela y espacio social*. [Traducción de Isabel Jiménez] Madrid: Siglo XXI editores, 1997.
- Buschmann Albrecht y Ingenschay Dieter (eds.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Cacciari, Massimo: *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*. [Traducción de Francisco Jarauta] Barcelona: Península 1989.
- Casullo, Nicolás (comp.): *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.
- Chabod, Federico : *Italien – Europa. Studien zur Geschichte Italiens im 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 1962.
- Cossio, Luciano: *Roma nella vita e nell'opera di scrittori tedeschi contemporanei. Aspetti e motivi*. Udine: Campanotto, 1985.
- Czeik, Felix (ed.): *Ernst, Peter: Wiener Literatur Gedenkstätten*: Wien: J & V Edition, 1990.
- Daus Ronald (ed.): *Großstadtliteratur. Ein internationales Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen in Berlin 14-16 Juni 1990*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- Draesner, Ulrike: *Schöne Frauen lesen. Über Ingeborg Bachmann, Annette von Droste-Hülshoff, Friederike Mayröcker, Virginia Woolf u. v. a*. München: Luchterhand, 2007.
- Duschlbauer, Thomas Werner y Klimitsch, Peter (eds.): *sprach.räume. Literatur findet Stadt*. Linz: Edition Gruppe für angewandte Texte, 2002.
- Ecker, Hans Peter (ed.): *Orte des guten Lebens. Entwürfe humaner Lebensräume*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Estébanez Calderón, Demetrio: *Diccionario de términos literarias*. Madrid: Alianza, 1999.

- Ette, Ottmar: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa un Amerika*. Göttingen: Vellbrück Wissenschaft, 2001.
- Fetzer, Günther (ed.): *Österreichische Erzähler des 20. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Heyne, 1993.
- Fiddler, Allyson (ed.): *'Other' Austrians Post-1945 Austrian Women's Writing*. Berne: Peter Lang, 1998.
- Freud, Sigmund: *Obras completas*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Volumen 18 (1920-22): *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. [Traducción de José L. Etcheverry]. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- Fuchs Gotthard; Moltmann, Bernhard y Prigge Walter (eds.): *Mythos Metrolope*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Galle, Roland; Klingen, Protti; Johannes (eds.): *Städte der Literatur*. Heidelberg: Winter, 2005.
- Gnisci, Armando (ed.): *Introducción a la literatura comparada*. [Traducción de Luigi Giuliani]. Barcelona: Crítica, 2000.
- Gómez i Oliver, Valenti: *Roma Paseos por la Eternidad*. Barcelona: Apóstrofe, 2001.
- González Prada, Charo (ed.): *Eugenio Xammar. Crónicas desde Berlín (1930-1936)* Barcelona: Acantilado 2005.
- Graevenitz, Gerhart von (ed.): *Die Stadt in der Europäischen Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Grimm, Jacob y Grimm Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch. Achter Band*. München: Deutscher Taschenbuch, 1984.
- Hansel Johannes y Kaiser Lydia (eds.): *Literaturrecherche für Germanisten. Studienausgabe*. Berlin: Erich Schmidt, 2003.
- Held, Gudrun, Kuon, Peter y Zaiser, Rainer (eds.) Unter Mitarbeit von Monika Neuhofer: *Sprache und Stadt. Stadt und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 2001.
- Hoffman Baruch; Elaine y Rohrlich, Ruby (eds.): *Weder Arkadien noch Metropolis. Frauen auf der Suche nach ihrer Utopie*. [Traducción de Adelheid Ohlig]. München: Frauenoffensive, 1986.
- Hoffmann, Michael, Keßler Christine (eds.): *Berührungsbeziehungen zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2003.

- Höller, Hans (ed.): *Ingeborg Bachmann. Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Johnston, William M.: *El genio ausrohúngaro. Historia social e intelectual (1848-1938)* [Traducción de Agustín Coletes Blanco (coord.); Rocío Coletes Laspra; Ángel Huerga García y Teresa José Sánchez] Oviedo: KRK Ediciones, 2009.
- Jonas, Klaus W. (eds.): *Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann*. Tübingen: Max Niemeyer, 1972.
- Keetman-Maier, Gloria: *Mein erstgeborenes Land. Gedichte und Prosa aus Italien*. München, Zürich, Piper, 1992.
- Klein, Claude: *De los espartaquistas al nazismo: La República de Weimar*. [Traducción de María Luisa Feliu] Madrid: Sarpe, 1985.
- Klotz Volker: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.
- Koch Anton Friedrich: *Subjektivität in Raum und Zeit*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1990.
- Koschel, Christine y Weidenbaum Inge von (eds.): *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden*. München: Piper, 1991.
- Krali, Alberto (ed.): HG. Gadamer, E. Morin, E. Severino, E. Levinas, G. Scaramellini, E. Zolla, K. F. Werner, K. Hauck, A. Krali, R. Klein. *L'identità culturale europea tra germanesimo e latinità*. Milano: Jaca Book, 1988.
- Krier, Rob: *El espacio urbano* [Traducción de Iris Erlenkämper]. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Lewis, Clive Staples: *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. [Traducción de Carlos Manzano] Barcelona: Península, 1997.
- Magris, Claudio: *Der unauffindbare Sinn. Zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Klagenfurt: Carinthia, 1978.
- Marchese, Angelo: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. [Traducción de Joaquín Forradellas] Barcelona: Ariel, 1994.
- Meckseper Cord y Schraut, Elisabeth: *Die Stadt in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.
- Miller, Norbert: *Der Wanderer. Goethe in Italien*. München, Wien: Carl Hanser, 2002.
- Moi, Toril: *Teoría literaria y feminista*. [Traducción de Amaia Bárcena] Madrid: Cátedra, 1988.

- Morris, Charles: *Fundamentos de la teoría de los signos*. [Traducción de Rafael Grasa] Barcelona: Paidós: 1985.
- Morselli, Guido: *Roma sin Papa*. [Traducción de Ignacio Martínez de Pisón] Barcelona: Anagrama 1987.
- Niefanger Dirk: *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993.
- Perec, Georges: *Especies de Espacios*. [Traducción de Jesús Camarero] Barcelona: Montesinos, 1999.
- Piatti, Barbara: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein, 2009.
- Polheim, Karl Konrad (eds.): *Literatur aus Österreich Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1981.
- Popa-Liseanu Doina y Fraticelli, Barbara (eds.): *La ciudad como escritura*. Bucuresti: Cartea Universitara, 2006.
- Porrúa, Ma. Carmen (ed.): *Lugares. Estudios sobre el espacio literario*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1999.
- Reich Ranicki, Marcel (ed.): *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Erster Band*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1996.
- Rocha Barco, Teresa: *Miscelánea Vienesa*: Cáceres: Universidad de Extremadura (Servicio de publicaciones), 1998. .
- Salvador, Alvaro. *El impuro amor de las ciudades*. Madrid: Visor, 2002.
- Scherpe, Klaus R.: *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.
- Schnitzler, Arthur: *Juventud en Viena. Una autobiografía*. [Traducción de Isabel García Adánez]. Acantilado: Barcelona: 2004.
- Sereny, Gitta: *El trauma alemán. testimonios cruciales de la ascendencia y la caída del nazismo*. [Traducción de Ana Duque de Vega]. Barcelona Península, 2005.
- Sichelschmidt, Gustav (ed.): *Berlin! Berlin! Ein literarische Bilderbogen der letzten 150 Jahre*. Tübingen: Erdmann, 1980.
- Siguan ,Marisa y Jané, Jordi (eds): *Ihr mögt mich benutzen. Goethe: usos y abusos*. Barcelona: Sociedad Goethe de España. Edición Forum 3, 2003.
- Sloterdijk, Peter: *Esferas I. Burbujas. Microferología*. [Traducción de Isidoro Reguera] Madrid: Siruela, 2003.

- Sloterdijk, Peter: *Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico* [Traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos] Madrid: Siruela, 2010.
- Sloterdijk, Peter: *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. [Traducción de Germán Cano] Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Tubert, Silvia: *Malestar en la palabra. El pensamiento crítico de Freud y la Viena de su tiempo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999
- Vedda, Miguel: *György Lukács y la Literatura Alemana*. Buenos Aires: Herramienta, 2005.
- Weedon, Chris: *Postwar women's writing in german*. Oxford: Berghahn Books, 1997.
- Wischenbart, Rüdiger: *Literarischer Wiederaufbau in Österreich 1945-1949. Literatur in der Geschichte Geschichte in der Literatur Band 9* Hain: Königsstein/Ts: Hein, 1983.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. [Traducción e interpretación de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera] Madrid: Alianza, 1993.
- Zeman Herbert (ed.): *Das 20 Jahrhundert. Geschichte der Literatur in Österreich. Band 7*. Graz: Akademische Druck- u- Verlagsanstalt, 1999.

WEBLIOGRAFÍA

- Bormuth, Matthias: Utopie und Sprache bei Ingeborg Bachmann. <http://parapluie.de/cgi-bin/show.cgi?url=/archiv/worte/bachmann/index.html&key=Ingeborg%20Bachmann>. [14.04.2009].
- Brissac Peixoto, Nelson. Dérive Zeitschrift für Stadtforschung. http://www.derive.at/index.php?p_case=2&id_cont=492&issue_No=21. [19.10.2006].
- Dorowin, Hermann: Ingeborg Bachmann: *Undine geht*. . http://www.uni-due.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/pdf/bachmann_undine.pdf [01.06.2000].
- Dünne, Jörg. Der blinde Passagier im Containerschiff. Überlegungen zum Verhältnis von Raumtheorie und Literaturwissenschaft anlässlich aktueller Sammelbände. PhiN 35/2006: 64. <http://web.fu-berlin.de/phin/phin35/p35t5.htm>. [02.07.2007].
- Dünne, Jörg; Doetsch, Hermann y Lüdeke Roger: *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*. Arbeitsgruppe Raum – Körper – Medium. <http://www.raumtheorie.lmu.de/sammelband.php>. [11.10.2006].

Frankfurter Vorlesungen - Gastdozentur für Poetik (1959/60),
<http://www.ingeborg-bachmann-forum.de/> [03.04.2006].

Georg Groddeck (1866-1934 http://www.antroposmoderno.com/antroposmoderno/articulo.php?id_articulo=801, [31.11.2009].

Höller, Hans: Schlafen ohne Furcht. Hans Höller zur Ausstellung Schreiben gegen den Krieg. Ingeborg Bachmann (1926–1973) <http://www.ingeborg-bachmann.cc/uploads/media/SchlafenOhneFurcht.pdf> . [14.04.2009].

Kalt, Daniel: Space Invasion: Mit der Stadt und ihren BewohnerInnen spielen. Dérive Zeitschrift für Stadtforschung.
http://www.derive.at/index.php?p_case=2&id_cont=546&issue_No=24.
[19.10.2006].

PhiN.Philologie im Netz. <http://web.fu-berlin.de/phin/>. [11.10.2006].

Räume der Stadt. Perspektiven einer kunstgeschichtlichen Raumforschung.
<http://www.raeume-der-stadt.de/>. [11.10.2006].