

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

***GUTE LITERATUR IST MIT DEM TOD IDENTISCH:*
ANÁLISIS NARRATIVO DE TRES RELATOS DE ILSE AICHINGER
CON ENFOQUE INNATURAL**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS
(LETRAS ALEMANAS)

PRESENTA

RICARDO LÓPEZ ROA

ASESORA

DRA. KUNDALINI MUÑOZ-CERVERA AGUILAR

Cd.Mx. 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi madre, a quien eternamente deberé buena parte de quien soy y donde estoy.

A Mariana, mi compañera, mi alma gemela, por sostener mi mano e impulsarme todos los días a ser mejor.

A Nina, porque, sin saberlo, me acompaña y me da fuerza.

A mis profesores y profesoras, por encausar este camino, sin importar si lo hicieron con consciencia o no.

A mi asesora, la Dra. Kundalini, por guiarme con sabiduría y paciencia.

A la Facultad de Filosofía y Letras, a la sede de la UNAM en Alemania, a la DGECI y a la UNAM.

Dir

Índice

Introducción.....	8
I. Ilse Aichinger	12
II. La destrucción del lenguaje: Sprachkrise, Sprachskepsis, Sprachkritik.....	17
III. Sobre narrativas y narratologías innaturales	31
IV. Tres relatos de Ilse Aichinger	40
IV.I Jetzt ist es zu spät: La destrucción en “Wo ich wohne”	45
IV.II. Im Spiegel sagt man alles, dass es vergessen sei: la revisión en “Spiegelgeschichte”	57
IV.III. Wenn meine Sprache die Stimme verliert: El abandono de “Meine Sprache und Ich”.68	
V. Conclusión.....	73
Referencias	76
Apéndice	81

*Lass dir Alles geschehn;
Schönheit und Schrecken
Man muss nur gehen:
Kein Gefühl ist das fernste.*

R. M. Rilke

Schreiben ist sterben lernen.

Introducción

La primera vez que escuché de Ilse Aichinger fue la última vez que escuché de Ilse Aichinger. Cuando, en 2016, murió Aichinger, ese nombre no significaba nada para mí. Jamás hubiera imaginado que mi proyecto de titulación giraría en torno a ella. Sin embargo, ese día se abrió la puerta a una literatura fascinante y cautivadora, que me vuelve a emocionar cada vez que la leo. Irónicamente, la muerte de Aichinger fue el inicio de este trabajo.

Si bien la obra de Aichinger ya se ha estudiado con un enfoque más bien estructuralista que pretende encontrar orden en la literatura deliberadamente desordenada de la escritura austríaca. En “Ilse Aichinger’s Absurd ‘I’”, Patricia Haas Stanley (333), profesora asociada de alemán en la Universidad Estatal de Florida, cataloga a la autora austríaca como una representante del “absurdo” alemán, a la par del poeta Günther Eich (1907-1972) y Peter Weiss (1916-1982), dramaturgo y novelista alemán. Por su parte, la profesora de lengua alemana Claire E. Scott hace un análisis lingüístico de la obra de Aichinger y es, probablemente, la primera persona que reconoce técnicas innaturales en la misma, pero me parece que su enfoque deja de lado el aspecto narrativo de las obras. Alan Corkhill (416) rescata la importancia de la literatura feminista de la posguerra y ubica a Ilse Aichinger como una escritora de autoridad en esa época, junto a Gabrielle Wohmann (1932-2015) y Marie Luise Kaschnitz (1901-1974). Por último, Joel Morris (204) destaca también a Ilse Aichinger como una escritora relegada —que escribe desde la periferia— y que, precisamente por esa condición, fue capaz de observar y resolver problemas de identidad.

Las posturas sobre la obra de Aichinger son diversas. Si bien ya se han identificado algunos elementos absurdos en su obra, como el carácter fragmentario y el uso de imágenes

surreales que desafían a quienes leen sus textos, a la vez que cuestionan las nociones tradicionales de la realidad, este análisis no se ha llevado a fondo. Los críticos antes mencionados, por ejemplo, no inscriben la obra de Aichinger del todo en la literatura innatural, aun cuando claramente la autora utilizó muchos recursos que se alejan de la mimesis del mundo real. Más aún, quienes sí han estudiado el carácter absurdo de la obra de Ilse Aichinger no ahondan mucho en el efecto de tal literatura.

Además, lo que no se ha explorado con profundidad es la relación de la narrativa innatural de Aichinger con la *Sprachskepsis*. El propósito del presente trabajo es, por tanto, analizar la obra de Ilse Aichinger con el fin de demostrar que las formas poco convencionales de su literatura no sólo inscriben a esta escritora dentro de una corriente de escepticismo frente al lenguaje, sino que son producto del intento de lidiar con la crisis lingüística posterior a la Segunda Guerra Mundial. Pretendo, además, destacar la figura de Aichinger como una particular dentro de la corriente de pensamiento que la *Sprachskepsis* supone en el desarrollo de las letras alemanas, puesto que su condición de doblemente marginada (mujer y judía) le brindó una perspectiva objetiva del lenguaje mismo.

Asimismo, me interesa dar a conocer a una escritora que, si bien es celebrada hasta cierto punto en el ámbito germanoparlante, es casi desconocida en el contexto de Latinoamérica. Considero que sería de mucho valor que su obra tenga mayor difusión porque encuentro, inclusive, similitudes con obras y autores de nuestro continente, coetáneos a Aichinger, como el escritor cubano Alejo Carpentier (1094-1980) y su “Viaje a la semilla”, o “Diálogo con el espejo” de Gabriel García Márquez (1927-2014). Por ello, esta investigación, además de brindar un nuevo parámetro para estudiar la obra de Aichinger,

Esta tesis se divide en dos. La primera parte se compone de los tres primeros capítulos y es, en su gran mayoría, de carácter teórico. El primer capítulo está dedicado a la vida y obra de Aichinger. Presento ahí también la relación que la autora tuvo con su literatura de su época y el papel que desempeñó dentro de la *Sprachskepsis* germana. El segundo capítulo trata lo que yo he decidido llamar la “destrucción del lenguaje”, cuyas etapas son la crisis del lenguaje (*Sprachkrise*), la crítica del lenguaje (*Sprachkritik*) y el escepticismo del lenguaje (*Sprachskepsis*). Presento una explicación más amplia de estos conceptos, así como una breve reconstrucción histórica dentro del Occidente y, de manera deductiva, en el panorama germanoparlante. Para realizar este trabajo, he recorrido a historias literarias de lengua alemana así como estudios críticos sobre los autores más relevantes que participaron de esta corriente.

Para terminar la primera parte, en el tercer capítulo de ésta, explico a detalle los conceptos teóricos de “relato” y “narratología innaturales”, con base en los estudios de Jan Alber y Brian Richardson, los cuales serán necesarios más adelante, pero parto de nociones generales de la narratología. Para consolidar este apartado, fue necesaria una revisión de la historia de los estudios narratológicos desde su concepción, con autores como Roland Barthes y Gérard Genette. El objetivo de rastrear el origen de dichas teorías es sentar una base crítica de la cual se desprenden, después, las propuestas de relatos innaturales.

La segunda parte, a partir del cuarto capítulo, está totalmente dedicada al análisis de los textos de Aichinger que he seleccionado. Ahí se aplican los conocimientos teóricos de la primera parte para demostrar los objetivos expuestos. Cada subcapítulo está dedicado a uno de los textos e inicia con una contextualización de éstos. Continúo con el análisis de los aspectos formales, para continuar con escenas puntuales que mejor demuestren las

estrategias narrativas que construyen, en general, un relato innatural. Empiezo el análisis con “Wo ich wohne” (“Donde yo vivo”), que fue escrito entre 1948 y 1952; continuó con “Spiegelgeschichte” (“Historia en espejo”) de 1953; y termino con “Meine Sprache und Ich” (“Mi lenguaje y yo”) que data de 1968.

En un artículo sobre Ilse Aichinger, Cecilia Bortolan enfatiza que, dentro de la obra de la escritora austríaca, los espacios o lugares tienen gran importancia. Bortolan afirma que las casas, las calles de Aichinger conservan los recuerdos y son evidencia de la destrucción y de que había que reconstruirlos. Destaca también los espacios liminales, como los puertos y las costas, que son la frontera entre la tierra y el mar. Los textos aquí presentados cuentan la historia de la destrucción del lenguaje: “Wo ich wohne” ocurre en un departamento que representa la muerte, el fin y el inicio a su vez, y la crisis que viene con ello; por la alusión al puerto y los barcos, se entiende que “Spiegelgeschichte” sucede en un lugar costero, en el que es posible una narración “en espejo” a modo de retrospección, o la crítica; al final, en “Meine Sprache und ich”, la acción termina a la orilla del mar, distante, última: el escepticismo.

I. Ilse Aichinger

Ilse Aichinger nació el 1 de noviembre de 1921 en Viena, Austria, y murió el 11 de noviembre de 2016 en la misma ciudad. En las letras alemanas, se le considera una de las mayores representantes de la llamada “literatura de la posguerra” (*Nachkriegsliteratur*) y, sin duda, es una de las más importantes escritoras de Austria. Fuera, sin embargo, de la tradición de habla alemana, su nombre es poco reconocido. En el mundo anglosajón, apenas se le empieza a valorar junto a Ingeborg Bachmann (1926-1973) o Paul Celan (1920-1970); y en Latinoamérica si acaso se conoce alguna de sus obras.

A pesar de haber nacido en una familia étnicamente judía por parte de su madre, Ilse Aichinger y su hermana gemela Helga fueron criadas en el catolicismo. Esto no evitó que, tras la anexión de Austria al Tercer Reich (*Anschluss*) en 1938, su familia, como muchas otras familias judías, fuese perseguida. Al respecto, el ensayista y periodista español Antonio Ramos-Oliveira escribe:

Los judíos quedaron privados prácticamente de todos los derechos del ciudadano. La persecución culminó, antes de la guerra, en el programa del 9-10 de noviembre de 1938 dirigido por la S. S. Les fueron confiscados a los judíos la mayor parte de sus bienes y aquellos que escaparon al asesinato permanecieron concentrados en *ghettos* hasta que estalló la guerra. (138)

Y tal fue el caso de la familia de Aichinger. Su madre Berta Aichinger perdió su puesto como doctora municipal; su abuela y tíos fueron enviados a campos de concentración y posteriormente asesinados; Helga, su hermana gemela, huyó a Inglaterra; y la propia Ilse,

también judía, aunque permaneció en Austria, no pudo continuar sus estudios y se vio obligada a trabajar en una fábrica de botones.

En 1945, después de la capitulación alemana, Ilse Aichinger comenzó a estudiar medicina, como su madre, en la Universidad de Viena y escribía en su tiempo libre, pero en 1948 abandonó definitivamente su educación en favor de terminar su primera y única novela, *Die größere Hoffnung* ('La esperanza más grande'), en la que narra las experiencias de un grupo de niños judíos amenazados por la persecución bajo el régimen del Nacionalsocialismo. Así comenzó su carrera literaria.

En 1949, Aichinger publicó "Spiegelgeschichte", texto que le significó amplio reconocimiento tanto en el ámbito literario como fuera de éste. Un año más tarde comenzó a trabajar para la editorial Fischer y la Escuela Superior en Ulm. En 1951, fue invitada a unirse al Grupo 47, que, un año después, le concedió el premio literario de la misma organización. En el grupo también conoció al poeta Günther Eich, con quien se casó en 1953. Ilse Aichinger, junto con Günther Eich y sus dos hijos, Mirjam y Clemens, vivieron en el sur de Alemania y luego en Salzburgo. Mientras tanto, Aichinger siguió escribiendo. Tras la muerte de Eich en 1972, Ilse Aichinger se mudó a Fráncfort y después volvió a Viena.

Aichinger, además de la ya mencionada novela, se abocó en realidad a la producción de narraciones breves, poemas y obras radiofónicas, por los que recibió más de una veintena de reconocimientos, entre los que destacan el Premio de Literatura de la Academia Bávara de las Bellas Artes, que ganó en dos ocasiones (1961 y 1991), el Premio Nelly Sachs (1971), el Premio Georg Trakl (1979), el Premio Petrarca (1982), el Premio Kafka (1983), el Gran Premio del Estado Austríaco (1995) y el Premio del Estado Austríaco de Literatura Europea (1996).

La producción literaria de Aichinger no puede ser catalogada de manera sencilla. Por un lado, sus textos están, inevitablemente, ligados a su contexto social e histórico y, por la influencia directa o indirecta de autores coetáneos, comparten ciertas características con obras de la posguerra, como la escasez y concisión del lenguaje. Los textos de Aichinger son, como dijera Wolfgang Borchert (1921-1947), “concisos y claros” (*knapp und klar*). Además, se deja entrever cierto escepticismo hacia el propio lenguaje, o la resignación ante la reconstrucción de una sociedad en ruinas, y que es una clara respuesta a la perversión del lenguaje por parte del nacionalsocialismo, pero ahondaré en esto más adelante. Por otra parte, y para entender mejor la obra de Aichinger, hay que considerar también las condiciones políticas y sociales del tiempo que le precede, el *fin de siècle* austríaco, y los primeros años del siglo siguiente.

Durante el cambio de siglo, Austria fue uno de los sitios donde el sentimiento antisemita se agudizó,¹ incluso antes de Hitler y los horrores del Holocausto.² En muchas ciudades europeas, y aun cuando muchos judíos se identificaban como judíos solamente por razones culturales y ya no realmente por sus creencias religiosas, sus comunidades (también conocidas como juderías) estaban apartadas del resto y sus habitantes eran ciertamente rechazados. Las *juiverie* italianas, la Jodenbresstraat en Ámsterdam y el famosísimo gueto de

¹ La hostilidad hacia el pueblo judío es tan antigua como la civilización occidental misma y no está limitada a Europa solamente. Famosas son las persecuciones de la Edad Media y el repudio hacia los judíos en el mundo árabe tampoco es extraño, incluso hasta nuestros días, pero éste era un odio de carácter religioso. El antisemitismo, como concepto, y la persecución por motivos étnicos son modernos. Wilhelm Marr, periodista alemán, utilizó el término “antisemita” por primera vez en 1873, con la intención de descalificar a un grupo por motivos étnicos. (Pérez 85-86)

² Considérese a Karl Lueger (1844-1910), quien fue alcalde de Viena, además de líder y fundador del Partido Socialcristiano de Austria (1891), quien era abiertamente antisemita y se proclamaba admirador de Édouard Drumont, iniciador de la Liga Antisemita de Francia. (Watson 24)

Praga (Josefstadt) son ejemplos del intento de marginación urbana contra los judíos. En Viena, los judíos estaban recluidos en el suburbio de Leopoldstadt.³

No obstante, el fin del siglo XIX nos dejó personalidades que definirían el rumbo de la cultura occidental durante el siguiente siglo. Dentro de los confines aquel imperio, nacieron Sigmund Freud (1856-1939), Franz Kafka (1883-1924), Arthur Schnitzler (1862-1931), Joseph Roth (1894-1939) o Paul Celan (1920-1970). Todos ellos, hombres, lo cual nos lleva a la segunda marca.

Además de judía, Aichinger nació en un sistema patriarcal en el que el papel de la mujer en cualquier ámbito estaba relegado a un segundo plano. Uno podrá imaginar cuán alejada del epicentro social y cultural se encontraban las mujeres judías a principios del siglo XX. En la sociedad europea, patriarcal y cristiana del siglo XX, Aichinger fue orillada a la periferia.

Pero parece que esta perspectiva marginal —originada por su condición de mujer judía— permitió a la escritora austríaca distanciarse de su objeto de estudio, que fue el lenguaje, y de su tiempo de manera más fácil. Es decir que, en lugar de participar cabalmente de las tendencias literarias de su tiempo, Ilse Aichinger fue capaz de observar su entorno y las relaciones del interior de una manera crítica y claramente distinta a la de sus coetáneos, por lo que clasificarla junto a Heinrich Böll (1917-1985), Carl Zuckmayer (1896-1977) o Wolfgang Borchert (1921-1947) sería insuficiente e incluso incorrecto.

³ Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, Leopoldstadt sirvió como refugio para muchos judíos de las partes más orientales del Imperio austrohúngaro y la población judía creció considerablemente. Muchas sinagogas importantes estuvieron en aquel suburbio, hasta que fueron destruidas en la llamada “Noche de los cristales rotos” (*Kristallnacht*) de 1938, tras la anexión de Austria por parte de la Alemania nazi. La gran mayoría de la población judía fue trasladada a los campos de concentración. Solo hasta finales del siglo XX y tras la disolución de la Unión Soviética, reanudó la migración desde Europa del este y actualmente en Leopoldstadt se concentra una gran cantidad de población judía.

La escritora austríaca que pasó de escribir novelas, como *Die größere Hoffnung*, a textos cada vez más cortos, aforismos que trataban de concentrar mayor significado en menor número de palabras, confirmaba así una clara postura crítica hacia el lenguaje, una postura de escepticismo. En la obra de Aichinger, el lenguaje es subversivo y hasta absurdo porque constantemente desafía las convenciones lingüísticas y literarias. Aichinger señala la manera en que el lenguaje puede ser utilizado para manipular, controlar y hasta excluir individuos. Particularmente en sus cuentos, que son evidencia de relatos que no tienen estructuras claras ni siguen paradigmas, ocurren acontecimientos inesperados, cuya forma de presentarse puede parecer incluso incómoda, en tanto que no presentan una narración linear o conclusa. Por ello, me parece que catalogar la obra de Ilse Aichinger bajo el concepto de “relato innatural” (*unnatural narrative*)⁴, propuesto por Alber, et al. en 2010, es mucho más apropiado para el análisis de ésta.

Con lo anterior no pretendo afirmar que Ilse Aichinger sea la primera o la única escritora en lengua alemana que escribe de esta manera o que, por primera vez en la historia de la tradición literaria en esta lengua, aparezca una obra que desafíe el estilo canónico del uso literario; solamente es intención de este trabajo aplicar un enfoque distinto particularmente a la obra de una autora poco estudiada.

⁴ Existe debate sobre cómo referirse a este tipo de relatos, aún en inglés, que es la lengua en la que se ha desarrollado la mayoría de la teoría al respecto. Por ejemplo, Monica Fludernik se opone a Alber et al. y propone, en cambio, “antinatural” o “artificial” (*antinatural, artificial*), mientras que Phelan opta por “sintético” (*synthetic*). Yo he decidido traducir este concepto como “relato innatural” porque me parece que, en español, ‘innatural’ traslada esta intención de significado satisfactoriamente. Alfaro Vargas (Véase Bibliografía), quien también leyó a Alber, opta de igual manera por ‘innatural’.

II. La destrucción del lenguaje: Sprachkrise, Sprachskepsis, Sprachkritik

Como el resto de las artes, la literatura hace uso de materiales y herramientas para su producción. El problema particular de la literatura es que, a diferencia del pincel y el lienzo, o un instrumento musical, su herramienta principal es intangible: el lenguaje. Si bien es cierto que, por ejemplo, la tinta y el papel permiten volver el lenguaje oral, efímero por naturaleza, en algo más concreto y duradero, el lenguaje mantiene su carácter cuasi etéreo. Otro rasgo peculiar es que el lenguaje no es propio solamente de la literatura, sino que es la herramienta de comunicación más usada en prácticamente todos los ámbitos de la vida común; con el lenguaje construimos todo tipo de textos, pero no todos los textos son literarios. La comunicación humana depende, en buena medida, del lenguaje. Pero esto plantea un inconveniente.

Con tantos *sujetos* (énfasis en su *subjetividad*) que usan diariamente el lenguaje en diversas situaciones, los significados que éste adquiere, según contexto(s), intención(es) e interpretación(es), se multiplican al grado incluso de relativizarlos. En este momento, quiero subrayar que el lenguaje es una herramienta (y no un material) no sólo porque se *usa*, sino porque es creación humana (y no está dada en la naturaleza), sino que es artificial. Y como herramienta que es, tiene, por un lado, una función: en este caso, transmitir ideas, pero, por el otro lado, el éxito de esa función depende del uso que cada persona le dé. Además, tiene limitantes; solo tiene ciertos alcances o posibilidades. En lo siguiente, propongo un breve recuento de algunos autores, textos y posturas que, en lengua alemana, han aparecido en torno a lo que denominaré como la “destrucción del lenguaje”, pues considero que sus tres etapas, las cuales son *Sprachkrise*, *Sprachkritik* y *Sprachskepsis*, implican un proceso de

deconstrucción de las nociones del lenguaje que, en última instancia, llevan a una renuncia (parcial) del mismo. Para explicar mejor este concepto, me parece pertinente explicar cada una de las fases.

Primero ocurre la *Sprachkrise*, o “crisis del lenguaje”. Éste es un momento en la historia, sobre todo de la literatura alemana, entre finales del siglo XIX e inicios del XX, es decir alrededor del año 1900, en el que tanto escritores como filósofos comienzan a preocuparse por las limitaciones del lenguaje como medio para expresar significado: “Pues lo que aquí se formula como crisis del lenguaje es [...] la crisis de una conciencia que ha perdido su identidad estructural, en otras palabras: es la imposibilidad de ver conexiones.”⁵ (Nägele 721) La crisis cultural e intelectual de Europa, pero sobre todo palpable en la Austria finisecular, alimentó la sensación de que el lenguaje era incapaz de expresar las complejidades de la experiencia humana, sobre todo porque, como afirma Martina King, el lenguaje “es reconocido como el órgano que precede a toda cultura, sociedad y visión del mundo, que constituye en última instancia una realidad completamente contingente.”⁶ (159)

Al periodo de crisis siguió un intento por acercarse al lenguaje de manera más objetiva. La *Sprachkritik*, o “crítica del lenguaje”, busca explicar las formas en que el lenguaje puede usarse como herramienta de control para perpetuar injusticia. La *Sprachkritik*, dentro de la filosofía del siglo XX, se entiende como el estudio de las posibilidades y alcances del lenguaje y, quizás, con la esperanza de revalidar su uso como eficaz y confiable. Y aunque hay varios estudios sobre este tema, la realidad es que al periodo de crítica le sucede uno de

⁵ Denn was hier als Sprachkrise formuliert wird, ist ja [...] die Krise eines Bewußtseins, das seine strukturelle Identität verloren hat, mit anderen Worten: es ist die Unmöglichkeit, Zusammenhänge zu sehen.

⁶ [...] da Sprache als dasjenige Organon erkannt word, das jeglicher Kultur, Gesellschaft, Weltsicht vorgängig ist, das schließlich eine durch und durch kontingente Wirklichkeit erst konstituiert.

decepción. Entender el desarrollo de este concepto será importante para ubicar a Ilse Aichinger dentro de una corriente artística y de pensamiento que marcó a las letras alemanas. La postura de Aichinger es igualmente de desconfianza ante el uso del lenguaje, como se verá más adelante. En la medida de lo posible, presento una revisión en orden cronológico para estudiar así la evolución del concepto desde su concepción. No siempre el orden es estricto, puesto que algunos autores se relacionan y/o influyen en otros aun con años de separación, y yo remarco más estos diálogos que su aparición en una línea del tiempo.

El caso de estudio de la *Sprachskepsis* en el devenir de las letras alemanas es particular. Es uno de los temas más presentes entre los autores germanoparlantes y así se nota a través de las generaciones, diferentes ámbitos y géneros. No hay quizás otro que haya sido más explorado, al grado de convertirse en una parte importante en la conformación de la identidad alemana (*Deutschtum*).⁷ Es también un tema multidisciplinario, pues se alimenta de la lingüística y la filosofía, en principio, y lo traslada, en la mayoría de los casos, a la literatura.

Entonces, la *Sprachskepsis* pide tomar una postura ante el lenguaje. No se trata de un simple estudio o crítica al lenguaje, sino de mostrarse escéptico ante sus posibilidades y limitantes. La *Sprachskepsis* entiende el funcionamiento del lenguaje y su función comunicativa, pero parte ya de la idea que surge durante la ya mencionada crisis del lenguaje; éste no es capaz de expresar fielmente los pensamientos concebidos en la mente, como si al trasladarlos al plano de lo expresado (la realidad), pasaran por un filtro que no les hace

⁷ No porque en ninguna otra lengua haya habido cuestionamientos y experimentos con el lenguaje, pero parece ser que ha sido en alemán donde más se ha explorado esto de tal manera que el término *Sprachskepsis*, así en alemán, es común ya en otras lenguas.

justicia, y, por lo tanto, no se puede confiar ciegamente en este resultado; en pocas palabras, el lenguaje no alcanza.

Los antecedentes del estudio crítico del lenguaje están aunados al origen del estudio crítico de todas las cosas: la filosofía y su vertiente, la filosofía del lenguaje (cuyo objeto de estudio son los nombres de las cosas⁸), nacieron casi de manera simultánea y, no de manera sorprendente para Occidente, en la Antigua Grecia. Los primeros filósofos ya veían el lenguaje como un caso de estudio por demás atrayente. Platón, en el *Crátilo*, explora precisamente la relación de las cosas y sus nombres y cuán verdaderamente bien las palabras que usamos para nombrar las cosas expresan la esencia de la cosa nombrada. Es decir, como afirma Calvo en su introducción a este diálogo: “El *Crátilo* no es un estudio del lenguaje en su estructura y funcionamiento. Es un debate sobre la validez del mismo para llegar al conocimiento.” (349)

Aunque con posturas contrarias, tanto Crátilo como Hermógenes creen en la exactitud de los nombres. Sin embargo, Crátilo afirma que los nombres de las cosas tienen un origen divino; es decir, preceden a la cosa y, por lo tanto, no deben ser cuestionadas.⁹ Hermógenes dice, contrariamente, que el nombre de las cosas está dado por el uso de los hablantes: “Y es que no tiene cada uno su nombre por naturaleza alguna, sino por convención y hábito de quienes suelen poner nombres.” (*Crátilo*, 384d-e)

Esta postura, que se conoce, precisamente, como “convencionalismo”, afirma que el nombre no refleja la esencia de las cosas, sino que el nombre surge a partir de la cosa. Sin embargo, Sócrates, como ya vimos, deduce que el “nombre” es un instrumento. Por lo tanto,

⁸ Para los fines de este trabajo, ‘nombre’ se entenderá en el sentido más amplio, más allá de sólo los nombres propios; en términos gramaticales, son los sustantivos.

⁹ El cratilismo propone que las ideas y las palabras discurren libremente y no tienen una base estable o, puesto de forma simple, las cosas no *tienen* que tener un porqué, simplemente son.

considera que el acto de nombrar es un arte imitativo y es responsabilidad de una suerte de “artesano de los nombres”, un “nominador” que debe atender al objeto en sí para representarlo. (*Crátilo*, 389a) No obstante, la conclusión del diálogo no es categórica, aunque Sócrates desarma las ideas de Crátilo al afirmar que ciertos nombres fallan en capturar a la perfección la cosa que quiere significar. Así se empieza a desenredar el hilo, por lo menos en Occidente, de escepticismo hacia el lenguaje.

La Edad Media no se queda atrás en el desarrollo de la filosofía del lenguaje y su mayor exponente es Agustín de Hipona (354-430). Por ejemplo, en *La Trinidad (De Trinitate)*, que fue escrito entre 399 y 419, se explora sobre todo el concepto del *logos*. Aunque la visión de San Agustín está sobre todo enfocada en el cristianismo, en este texto se asoman atisbos de una filosofía del lenguaje, pues el filósofo considera que la divinidad se encuentra en las sagradas escrituras. Pero es sobre todo en *El Maestro (De magistro)*, escrita alrededor de 388-391, donde el de Hipona se preocupa ampliamente por la relación entre el signo y su significado y cómo la transmisión de un signo en el lenguaje afecta la comunicación.

En su diálogo con su hijo Adeodato, Agustín de Hipona se cuestiona también si es posible comunicar algo sin palabras (es decir, sin un signo), sino con la cosa misma, por ejemplo, mostrarle a alguien qué es caminar, no con palabras para tratar de darle una definición, sino con el propio acto de caminar. Adeodato afirma que no existe cosa que pueda mostrarse sin signos, a lo que Agustín responde: “Si yo te preguntara: “¿Qué es caminar?”, y tú te levantas y empezaras a hacerlo, ¿no me enseñarías por la cosa misma y no por

palabras o cualquier otro signo?"¹⁰ (37). Por lo tanto, el lenguaje, entendido como el conjunto de signos, resulta innecesario en ciertos momentos.

San Agustín advertía también las dificultades de hablar del lenguaje con el lenguaje e identifica un grupo de signos a los que llama reflexivos o autorreferentes y que significan una cosa, pero pueden referirse a ellos mismos: la palabra 'nombre', por ejemplo, es un nombre por sí solo,¹¹ por lo que puede usarse para referirse a otros nombres: caballo, mesa, amigo, España, pero también a sí mismo. Si bien Agustín cuestiona y argumenta sobre el lenguaje como su objeto de estudio, este filósofo no se plantó, de manera clara, en un lado del espectro ideológico en relación con las capacidades del lenguaje, porque el objetivo de San Agustín es otro:

Al igual que los signos, para Agustín el lenguaje tiene como objetivo enseñar o recordar. De hecho, enseñar y recordar son lo mismo [...]. Y en el fondo toda la comunicación es enseñar o hacer recordar. Y cuando no se habla con otro, de modo que le enseñemos o que él nos enseñe a nosotros, de todas maneras hablamos con nosotros mismos y nos hacemos recordar cosas. (Beuchot 16-17)

Es decir, aunque la filosofía de San Agustín concluye que otros medios de evocar bastan para lograr el cometido de la comunicación, tampoco está la declaración explícita de que el lenguaje no sea suficiente.

Hay que dar entonces un salto a la Europa moderna, particularmente al siglo XIX, para acercarse al contexto germanoparlante. Aquí se observa un obsesivo deseo por entender el funcionamiento del lenguaje, mismo que ha devenido una serie de textos que, realmente sin

¹⁰ Si je te demandais : qu'est-ce que marcher ? et que, te levant, tu te mettais à le faire, n'userais-tu pas, pour me l'enseigner, de la chose elle-même plutôt que de mots ou de tout autre signe ?

¹¹ En latín *nomen* significa lo que nosotros comúnmente entendemos también por sustantivo.

un método común, intentan dar una explicación al interesante fenómeno que supone pasar del pensamiento al habla. Heinrich von Kleist (1777-1811) parece ser el primer autor que nota esto y escribe al respecto. En *Sobre la paulatina elaboración de las ideas al hablar (Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden)*, de 1805 o 1806, el poeta aconseja a su amigo Otto A. Rühle von Lilienstern que hable sobre los problemas que no pueda resolver sólo por medio de la meditación. En el texto, Kleist sugiere que cuando las ideas son pronunciadas, es decir, salen, dejan de ser parte de uno y es, entonces, mucho más fácil ‘observarlas’ de manera objetiva.

Aquí en realidad todavía hay fe en el lenguaje, pues Kleist afirma que el lenguaje aún tiene la capacidad de elaborar (*Verfertigung*) el pensamiento. En un primer momento, sin embargo, me parece que Kleist, al dotar al lenguaje de esta capacidad, afirma también que el lenguaje precede al pensamiento (“*l’dee vient en parlant*”) y que es mejor, por lo tanto, permitir que el pensamiento se desarrolle con el lenguaje como vehículo. El propio Kleist reconoce que a veces se extiende al hablar para dejar que la idea termine en el discurso, toda vez que ésta no está ‘lista’ en su cabeza:

Mezclo sonidos inarticulados, prolongo los conectores, utilizo la aposición donde no es necesaria y hago uso de otros artificios que alargan el discurso con el fin de ganar el tiempo necesario para la fabricación de mi idea en el taller de la razón.¹² (Kleist 1)

¹² Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft die gehörige Zeit zu gewinnen. (Nota: Las traducciones al español son más, excepto cuando se indique lo contrario.)

Ya se empieza a plantear la idea de poner una distancia crítica frente al lenguaje. Y esto no era único de Kleist, pues también Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), por ejemplo, compartía la preocupación por una adecuada expresión del pensamiento.¹³

Es casi inevitable que, en el periodo entre siglos, una época de ruptura con los viejos valores, también se decidiera romper con el lenguaje. El poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926), quien, a propósito, nació en Praga dentro de los confines del Imperio austrohúngaro, lo advertía ya en sus versos de 1898: “Temo tanto a la palabra de las personas”,¹⁴ poema en el que lamenta cómo la necesidad humana de dotar las cosas con signos termina por “matarlas” (“Ustedes me matan las cosas”),¹⁵ puesto que las palabras no son capaces de representar la esencia de las cosas.

Varios autores comenzaron a discurrir sobre el carácter particular del lenguaje. En la filosofía, el texto de Friedrich Nietzsche (1844-1900) *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne (Sobre verdad y mentira en sentido extramoral)*, de 1873, concluye que la “verdad” solo puede expresarse a través del lenguaje humano y, por lo tanto, no puede ser objetiva; es decir, el lenguaje es incapaz de contener y expresar la esencia de los objetos nombrados, mucho menos de las ideas. El filósofo alemán Fritz Mauthner (1849-1923) no está tan lejos. Él afirma que el lenguaje es un constructo humano por lo que no puede expresar verdades objetivas. De ahí, concluye que el lenguaje tiene limitaciones inherentes. De hecho, a Mauthner debemos el término *Sprachskepsis*, puesto que su obra se centra en una postura escéptica de la cognición: todo conocimiento es subjetivo.

¹³ A quien se interese por el devenir del término *Sprachskepsis* puntualmente en la literatura, recomiendo la tesis de Irene Maria Wagner, *Das literarische Konzept der Sprachskepsis und seine Relevanz für die expressionistische bzw. experimentelle Lyrik*. Universität Wien, 2009. El presente es apenas un vistazo a este concepto, no un extenso recorrido de éste dentro de la literatura.

¹⁴ Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.

¹⁵ Ihr bringt mir alle Dinge um.

Nuestro lenguaje es una “miserable herramienta de conocimiento”, es “inútil para nuestro conocimiento del mundo de la realidad”. El lenguaje más bien obstruye nuestro acceso a la realidad, crea una ilusión de realidad, nos hace aferrarnos a ella, sólo para apartarnos “para siempre” de la realidad “real.”¹⁶ (Kampits 25)

Si bien Mauthner no es el primero en tratar el concepto del escepticismo en la filosofía, sí parece ser el primero en aplicarlo al lenguaje. Se trata, pues, de una *Sprachkritik*, en tanto que afirma que el lenguaje no nos permite conocer verdaderamente el mundo. A esto, Christian Mittermüller añade: “Mauthner radicaliza esta concepción estrictamente anti-idealista al suponer que cada uno de los hablantes, aunque dentro de un horizonte determinado, habla su propio lenguaje.”¹⁷ (23) Es decir, aquí se empieza a avistar la idea de que la expresión está limitada por la experiencia y la capacidad personal de aprehensión del mundo.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951), también en el centro de la discusión danubiana como una destacada figura dentro de la filosofía finisecular, basa su estudio del lenguaje principalmente en el trabajo de Mauthner. En *Tractatus lógico-philosophicus* (1914-16), Wittgenstein sentencia que: “De un mundo ‘ilógico’ no podríamos decir, en rigor, *decir*, qué aspecto tendría.” (3.031). Coincido con Elena Nájera, doctora en filosofía por la Universidad de Valencia, cuando, en “Wittgenstein versus Mauthner: Two critiques of language, two mysticisms”, afirma que, para Wittgenstein, la lógica es el parámetro de la representación del mundo (161). De ahí también que, después, el filósofo austríaco concluya que: “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.”¹⁸ (5.6) la cual, fuera de contexto, ha recibido incluso

¹⁶ Unsere Sprache ist ein "elendes Erkenntniswerkzeug,"⁵ sie ist "wertlos für unsere Erkenntnis der Wirklichkeitswelt."⁶ Die Sprache verstellt uns vielmehr den Zugang zur Wirklichkeit, sie gaukelt eine Wirklichkeit vor, macht uns an ihr fest, nur um uns gleichsam "auf ewig" von der "eigentlichen" Wirklichkeit abzuschneiden.

¹⁷ Diese strikt anti-idealistische Konzeption radikalisiert Mauthner durch die Annahme, dass jeder einzelne Sprecher, wenn auch innerhalb eines vorgegeben Horizontes, seine eigene Sprache spricht.

¹⁸ Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.

reinterpretaciones optimistas que, por ejemplo, exhortan al aprendizaje de nuevos idiomas para “expandir dichos límites”. Sin embargo, hay que poner más atención a lo que sigue a dicha proposición para comprender mejor lo que afirma Wittgenstein. Se lee:

La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites.
No podemos, pues, decir en lógica: Hay esto y esto en el mundo, aquello no. [...]
Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar; así pues, tampoco podemos *decir* lo que no podemos pensar. [...]
Que el mundo es mi mundo se muestra en que los límites del lenguaje (del lenguaje que solo yo entiendo) significan los límites de mi mundo.”¹⁹ (5.61-5.62).

De esta manera, se ve que a lo que Wittgenstein realmente se refiere es a la fuerte carga que tiene la percepción de cada individuo en tanto que se encuentra dentro del lenguaje. Por ello también que concluya el *Tractatus* con la sentencia de que: “De lo que no se puede hablar, es mejor callar.”²⁰ (7) El trabajo de Wittgenstein se presta a una interpretación que considera que el lenguaje no es capaz de expresar aquello que escapa a la percepción.

Sin embargo, el primer texto que declara abiertamente que existe una crisis del lenguaje (*Sprachkrise*) es, probablemente, *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* (*Carta de Lord Chandos a Francis Bacon*), a veces simplemente referida como *Ein Brief* (*Una carta*) de 1902, en el que el poeta Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) expresa, a través del personaje ficticio de Lord Chandos, su “total renuncia a la actividad literaria”.²¹ (7) Aquí quizás no se observa una postura escéptica, pues primero viene la crisis y luego la desconfianza. Hofmannsthal muestra la incapacidad de expresarse de manera adecuada por medio del lenguaje cuando en su texto dice que la existencia (*Dasein*) parece una gran unidad, de la cual

¹⁹ Logik erfüllt die Welt; die Grenzen der Welt sind auch ihre Grenzen.

Wir können also in der Logik nicht sagen: Das und das gibt es in der Welt, jenes nicht. [...]

Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht sagen, was wir nicht denken können. [...]

Dass die Welt meine Welt ist, das zeigt sich darin, dass die Grenzen der Sprache (der Sprache, die alleine ich verstehe) die Grenzen meiner Welt bedeuten.”

²⁰ Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.

²¹ um sich [...] wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Bethätigung zu entschuldigen.

no se pueden discernir sus partes (10). Y luego afirma: "He perdido completamente la capacidad de pensar o hablar de cualquier cosa de manera coherente."²² (12).

Habíamos revisado cómo Kleist sostenía cómo el lenguaje podía ayudar a fabricar las ideas. Hofmannsthal rompe con esta idea, puesto que, en su carta, Lord Chandos ya ni siquiera tiene la capacidad de pensar. No es el autor de *Ein Brief* el único que durante los primeros años del siglo xx está pensando en la naturaleza del lenguaje. En ese momento se inaugura una especie de movimiento filosófico y literario que será el núcleo de innumerables discusiones durante buena parte del siglo xx y que tendrá su epicentro en Austria:

Es un hecho que ya se ha convertido en banal que, en la región austríaca, como en ningún otro lugar de Europa, se encuentra, a finales del siglo, una concentración en la lengua, que se extiende sobre todo a la filosofía y a literatura."²³ (Kampits 23)

En torno a estas discusiones, en Viena, surgió el grupo de la Joven Viena (*Jung-Wien*), del que Hofmannsthal fue un miembro destacado. A este grupo pertenecieron diferentes poetas que se interesaron por las capacidades del lenguaje: "They met in the Café Griensteidl with the élite of the literary world of the 1890's: Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Hermann Bahr, and other writers of the innovative literary group loosely called 'Young Vienna'" (Schorske 306). En sus experimentos artísticos, trataron de llevar el lenguaje hasta sus últimas instancias, al grado incluso de removerlo de su función comunicativa. Tan Wälchli afirma que este grupo: "let language turn into sound, noise, or 'script pictures' and experimented with typography and layout in order to enhance or manipulate the communicative function of

²² [...] es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.

²³ Es ist eine inzwischen bereits banal gewordene Tatsache, daß im österreichischen Raum wie nirgendwo anders in Europa um die Jahrhundertwende eine Konzentration auf die Sprache anzutreffen ist, die sich vor allem auf die Philosophie und die Literatur erstreckt

language” (197). El fin del siglo XIX y el inicio del siguiente fue un momento de alta inestabilidad social y política en Europa, envuelto en un aura de pesimismo general en relación con el futuro y el tiempo clamaba por una reestructuración social.

Ya entrado el siglo XX, en 1927, Martin Heidegger (1889-1976) plantea, en *Sein und Zeit*, (*Ser y tiempo*) una reinención lingüística y propone por tal una total renuncia a toda clase de concepto. Para Heidegger es más importante la esencia misma del objeto, su ser en el mundo (*In-der-Welt-Sein*), puesto que es realmente imposible nombrar la existencia. La discusión al respecto la siguen también otros filósofos como Paul Ricoeur (1913-2005), Gilles Deleuze (1925-1995), Jacques Derrida (1930-2004), Michel Foucault (1926-1984), Julia Kristeva (1941) o Herbert Marcuse (1898-1979), pero me centraré en aquellos que pertenecen al contexto germanoparlante.

También en el siglo XX, se sitúa Ilse Aichinger, heredera de esta corriente de pensamiento, pero también, en cierta medida, presa de su tiempo. Aichinger se establece como una escritora de particular importancia, aunque bien no del lado filosófico, sino del literario. Sus textos quizás no critican abiertamente las limitantes del lenguaje, pero sí las desafían. Similar a los artistas coetáneos, Aichinger experimentó con el lenguaje más allá de su función comunicativa. Así lo identifica Cynthia Susan Chalupa cuando habla de la “anarquía” en la obra de Aichinger: “[it] does not, however, encompass a direct attack on convention; instead, it refers to the careful and highly complex manner in which she breaks with traditional conceptions of writing”. (147)

Para Hillary Herzog, sin embargo, la figura de Aichinger destaca entre la tradición de la *Sprachkritik*. Dice Herzog que “[...] her encounter with the limits of language seems to be idiosyncratic in nature and not necessarily heavily indebted to Wittgenstein or

Hofmannsthal". (192) El propósito de los autores anteriores a Aichinger era de carácter más bien ontológico, porque su interés radicaba principalmente en estudiar el lenguaje, sus limitantes y las razones de estas. Por el contrario, el acercamiento de Aichinger fue político y personal, es decir, implicó un posicionamiento. Para Aichinger, apropiarse del lenguaje es una forma de resistencia: escribir es una forma de callar.

Aichinger se interesó por —y estableció diálogos literarios con— autores de su época, cuya obra transitaba sobre una línea similar a la de su propia obra: Samuel Beckett (1906-1989), irlandés, y Thomas Bernhard (1931-1989), austríaco como Aichinger, tuvieron su etapa más productiva como escritores entre la década de los cincuenta y setenta del siglo pasado, al igual que Aichinger.²⁴ Beckett, por ejemplo, está catalogado dentro del teatro del absurdo por sus obras aparentemente sin sentido, en las que el lenguaje, es decir, los diálogos suelen carecer, igualmente, de toda lógica. Es muy probable que Aichinger haya leído a ambos autores. Prueba de ello son los textos "Linienführung nach Beckett" y "Thomas Bernhard", ambos en la colección *Kleist, Moos, Fasane*.²⁵ Andreas Wiessenböck encuentra una relación más entre Aichinger y un pensador coetáneo. Por ejemplo, en su tesis sobre Wittgenstein y Aichinger, Wiessenböck hace un análisis del lenguaje de esta última también en *Die größere Hoffnung*.

No es casualidad que, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, varios autores se preocuparan por el lenguaje. Se trató, de manera similar al *fin de siècle*, de una época de fragmentación. En buena medida, los autores sienten que, por el abuso del lenguaje por parte

²⁴ Brian Richardson pone a Beckett como ejemplo en su análisis de narrativas innaturales y sus características

²⁵ No son los únicos nombres propios que aparecen entre los textos de Aichinger. También se encuentra uno dedicado a Joseph Conrad, quien, como Beckett, escribió su obra en una lengua que no era su nativa. Además, de Franz Kafka, Georg Trakl y Nelly Sachs, también judía.

del nacionalsocialismo en los años anteriores, ya no hay materia prima para escribir y, por lo tanto, al igual que muchas ciudades europeas, había que reconstruir el lenguaje.

El texto de Ilse Aichinger "Aufruf zum Mißtrauen" (1947) da testimonio de este escepticismo fundamental, dirigido sobre todo contra el propio individuo: "Debemos desconfiar de nosotros mismos. De la claridad de nuestras intenciones, de la profundidad de nuestros pensamientos, de la bondad de nuestros actos". En otro lugar, Aichinger calificó la narración de "discurso bajo la horca": La distancia épica y la compostura épica son imposibles para esta generación (*Die österreichische Literatur...*, 17).²⁶

Como se puede ver, el término *Sprachskepsis* ha ocupado a diversos pensadores y autores de la literatura en lengua alemana de varias épocas. El mismo esposo de Aichinger y poeta, Günther Eich, dedicó su vida literaria a la reflexión sobre la reconstrucción de un lenguaje.²⁷ Entonces, se trata de una preocupación perenne y aparentemente interminable para esta generación. Aichinger está inscrita en la corriente. No obstante, considero que su estilo particular, más bien fragmentario, poco convencional, permite el análisis con el enfoque innatural que propongo.

²⁶ Ilse Aichingers Text 'Aufruf zum Mißtrauen' (1947) zeugt von dieser fundamentalen Skepsis, die sich vor allem gegen das Individuum selbst richtet: 'Uns selbst müssen wir mißtrauen. Der Klarheit unserer Absichten, der Tiefe unserer Gedanken, der Güte unserer Taten.' An anderer Stelle nannte Aichinger das Erzählen eine 'Rede unter dem Galgen': Epische Distanz und epische Gelassenheit sind für diese Generation unmöglich

²⁷ Considérese el poema "Inventur".

III. Sobre narrativas y narratologías innaturales

Todas las culturas y civilizaciones han contado historias a lo largo de las eras. Es parte de lo que nos hace humanos. No importa el contexto, el tiempo, el bagaje. Como seres sociales, disfrutamos de las historias: escucharlas, contarlas, recontarlas, revivirlas. Y, de alguna forma, también poseemos un instinto para diferenciar una historia de otros tipos de textos. Sabemos que, por ejemplo, la *Odisea* es una narración, pero la información nutricional en nuestra comida no lo es. ¿Pero son acaso iguales todos los textos narrativos? Por ello, el propósito de este capítulo es abordar de manera teórica lo que es un texto narrativo y su estudio, la narratología, así como profundizar en una vertiente de esta última, la narratología innatural. Esto es con la intención de brindar los parámetros teóricos que definirán el análisis literario posterior.

Entonces, ¿qué es narrar? Gerald Prince, consciente también de los diversos factores que intervienen en el proceso de narrar, logra sintetizar todo eso para llegar a una definición que abarque la mayoría de los relatos: “any narrative is the representation of real or fictive situations and events in a time sequence”. (179) Y en función de esta sentencia, podemos saber qué es una narración y qué no lo es. Roland Barthes les llamó ‘relatos’ (*récits*) pero la definición se mantiene más o menos idéntica.

En “Introducción al análisis estructural de los relatos”, Barthes propone un acercamiento formal a los llamados textos narrativos o relatos. Si bien estos relatos no están sujetos exclusivamente al medio escrito, pues los hallamos tanto en la tradición oral, como en el campo de lo visual (imágenes, gestos), ni tampoco están limitados a uno solo de estos, pues un relato puede ser la combinación de varios medios, me limitaré aquí a hablar de los

relatos que sí están específicamente en el medio escrito y, con particular atención, a aquellos que pertenecen al ámbito literario. Con esto último, me refiero a que hay un *arte* en su concepción y que, en consecuencia, son resultado de decisiones ciertamente deliberadas. Nada en el texto literario es casual.

Asimismo, tanto Tzvetan Todorov (1939-2017), filósofo y teórico literario búlgaro, como Gérard Genette (1930-2018), considerado uno de los creadores de la narratología, coinciden en que el relato tiene dos componentes principales, la “historia” y el “discurso”. Todorov entiende la historia como la sucesión de acontecimientos narrados, sus personajes e, incluso, el medio por el que se nos cuenta, mientras que el discurso es, a grandes rasgos, cómo se cuentan los acontecimientos, es decir, “el modo en el que el narrador nos los hace conocer.” (157) Genette, quien llama también “relato” a la historia, añade que “[...] todas estas diferencias se reducen claramente a una oposición entre la objetividad del relato y la subjetividad del discurso” (203). Para términos de este trabajo, conservo estos términos.

Sobre cómo acercarse a estudiar el relato y sus partes han hablado ya varios autores. Los primeros textos teóricos, sin embargo, plantean una visión del relato influenciada por las unidades aristotélicas. El propio Barthes, por ejemplo, afirma que: “el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»; [...] el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística”. (12) Es decir, se asume que existe una forma “adecuada” de narrar y que todo relato tiene una estructura determinada que a su vez lo hace fácilmente analizable. Este conjunto de “reglas” o principios que constituyen lo que es un relato parece ser también intuitivo al ser humano, menciona Prince, quien también coincide con Barthes en el entendido de que la narratología es una suerte de

gramática que estudia las formas de los relatos e identifica cuáles son los elementos característicos de éstos, su función, así como su recepción (77).

En *El relato en perspectiva* (2017), Luz Aurora Pimentel propone un modelo bastante práctico para el estudio de textos narrativos. Ella delimita el rango de su estudio a dos elementos: el mundo narrado (lo que se narra) y el narrador (cómo se narra), mismos que, con cierta libertad, podemos equiparar a los conceptos de “historia” y “discurso”, respectivamente, que hemos definido más arriba, pues el mundo narrado se ocupa de los eventos dentro de la historia, mientras que el narrador tiene la facultad de ordenar y priorizar dicha sucesión a su discreción. Tales enfoques tienen influencia del estructuralismo lingüístico de Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Roman Jakobson (1896-1982), y apuntan a una homogeneización —impropia, en mi opinión— del texto narrativo, puesto que, entonces, se dicta lo que es un texto narrativo y esto predispone al lector a que analizar un texto de este tipo podría ser una tarea relativamente sencilla.

Sin embargo, no es posible aseverar que todo texto, así llamado, “narrativo” siga un mismo modelo o que su constitución sea idéntica a la de otros textos similares. Hay, en efecto, relatos que tienen una estructura fácilmente identificable y que, además, no exigen mucho del lector. En “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”, (2010) Alber et al. proponen, en principio, el concepto de “relatos naturales”, es decir, textos miméticos en sus estructuras, formas y recursos, los cuales aspiran a imitar el mundo real o están basados en éste, para dotar así al relato de un aura de “realidad” y verosimilitud (114). Por ejemplo, la narración de eventos inicia con aquél que es más lejano al presente y transcurre de manera ordenada y lineal hacia el suceso más reciente o cercano al presente, tal como creemos entender el avance del tiempo en la “realidad”. Los relatos naturales

también priorizan personajes humanos (o al menos personajes antropomorfos) y elementos humanos, como voces o rasgos que se asemejen a lo “natural”.

Los estudios narratológicos están enfocados al análisis y estudio de tales relatos y sus partes. Así, por ejemplo, es que Pimentel esboza tres elementos axiales para el análisis del relato: los dos primeros pertenecen al “mundo narrado”, la dimensión espacial: “el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas” (26); y la dimensión temporal del relato, las cuales me limito a nombrar “tiempo” y “espacio”, respectivamente, en lo que sigue; y un tercer elemento que merece su propia categoría, el narrador, que yo identificaré como “voz”, porque “narrador” me parece que otorga una cualidad humana que no me interesa enfatizar, en tanto que busco alejarme, de igual manera, de categorías miméticas; prefiero resaltar el carácter intangible de este último elemento. No se me acuse de decir que el estudio de Pimentel es deficiente o erróneo, pues de hecho se consideran ya dentro del mismo las posibilidades de relatos no miméticos. Por ejemplo, y a propósito del tiempo narrativo, Pimentel escribe:

Con frecuencia, entre el orden temporal de la historia y el del discurso, se establece una relación de concordancia; es decir los acontecimientos se narran en el mismo orden en el que ocurren en la historia. Sin embargo, la secuencia textual no siempre coincide con la sucesión cronológica, produciéndose así relaciones de discordancia que son, de hecho, las que dibujan las “figuras” temporales más interesantes. (42)

El trabajo de Pimentel, pues, reconoce la existencia de estos textos que se salen de la norma de la “naturalidad”, pero no ahonda en ellos, pues el carácter introductorio de la misma obra no lo permite.

De acuerdo con Brian Richardson existen también relatos no miméticos (*non-mimetic narratives*) que deliberadamente representan una diégesis fantástica pero que no son realmente innaturales porque siguen apegándose a convenciones irreales:

Para [Richardson], géneros como la ciencia ficción, las alegorías, los cuentos de hadas y las obras de literatura de fantasía no pertenecen al dominio de lo “innatural” debido a su convencionalidad establecida y a su bajo potencial para lograr el efecto de alienación. En consecuencia, “natural” y “convencional” son sinónimos. (Bartsch 122)²⁸

Los estudios de Alber, Iversen, Skov Nielsen y Richardson, por otro lado, sí analizan relatos que, a su juicio, han sido relegados al margen y cuya estructura es más bien innatural (*unnatural narratives*), por oposición a los relatos naturales, puesto que, en realidad, desafían las formas convencionales de narrar, experimentan con ellas y deconstruyen nociones comunes de espacio o tiempo. Los relatos verdaderamente innaturales son, según el propio Richardson, aquellos llamados antimiméticos (*anti-mimetic narratives*) pues éstos representan escenarios claramente imposibles en el mundo real (Alber et al. 102).

El error está, según los autores, en que el modelo mimético (natural) de los relatos naturales es entendido como el único para todas las narrativas. Reconocen que hay textos cuyas estructuras están basadas en el mundo real, pero también identifican que la mayor parte de la teoría narratológica se enfoca casi exclusivamente a estudiar éstos, y eso pasa por alto los aspectos tan interesantes que Pimentel ya advertía. Tampoco significa que, a un dado texto, le corresponda solo una etiqueta.

Por ello, la propuesta es que un texto que contiene elementos que desafían o burlan las maneras “naturales” de narrar debe ser estudiado distintamente. La realidad es que existe un amplio catálogo de literatura que no se atiene a las formas “naturales”, simplemente porque un texto narrativo no *tiene* que ser mimético. ¿Para qué sirve, entonces, la literatura,

²⁸ Gattungen wie Science Fiction, Allegorien, Märchen und Werke der Fantasyliteratur gehören für [Richardson] aufgrund ihrer etablierten Konventionalität und ihres geringen Potenzials, Verfremdungseffekt zu erzielen, in der Regel nicht der Domäne des ‚Unnatürlichen‘ an. Entsprechend gebraucht “natural” und “conventional” synonym..

sino para plantear escenarios imaginarios que confronten la realidad con la experiencia propia? Y para el estudio de todo ello, se precisa la narratología innatural.

Los teóricos de los estudios narratológicos enfocados a relatos innaturales afirman que una particularidad de estas narrativas es precisamente escapar a las reglas y limitaciones de nuestro mundo real. Los relatos innaturales no son exclusivos de la modernidad ni se encuentran exclusivamente en una tradición literaria, sino que abarcan una amplia gama de textos de diferentes épocas y culturas. Lo más valioso de las narrativas innaturales es que nos llevan a un campo de posibilidad. Con la propuesta de una narratología que entienda y estudie las innaturalidad de estos textos, se pretende terminar con la idea errónea de que solo las narrativas naturales deben ser consideradas como “correctas” o que son el paradigma de todas las narrativas.

Este acercamiento teórico propuesto por Alber et al. se opone directamente a lo que los mismos autores denominan “reduccionismo mimético”, propio de la narratología natural y que limita el análisis. Los teóricos identifican tres aspectos que, a su entendimiento, son fundamentales para dotar de innaturalidad a las narrativas. Estos son “mundos narrativos innaturales” (*unnatural storyworlds*), “mentes innaturales” (*unnatural minds*) y “actos narrativos innaturales” (*unnatural acts of narration*).

Los mundos narrativos innaturales, según los propios autores, se refieren al contexto y entorno en el que ocurren los eventos del relato, por lo que normalmente engloban tanto tiempo como espacio: “An unnatural storyworld contains physical or logical impossibilities that concern the represented world’s temporal or spatial organization.” (116) Ejemplos de mundos innaturales son, por un lado, narraciones anticronológicas en las que el tiempo se mueve de atrás hacia adelante. Alber et al. citan como ejemplos “Viaje a la semilla” de Alejo

Carpentier y “Spiegelgeschichte” de Ilse Aichinger, misma que abordaré a profundidad más adelante.

Otro aspecto común de las narrativas innaturales y que lo contrapone a aquellos textos miméticos es la perspectiva, que influye en cómo (y cuándo) se narra la historia. El narrador mimético recuenta los hechos de manera retrospectiva y por ello lo hace en el tiempo pasado, generalmente. En contraste, los narradores de textos innaturales (también denominado antinómicos) pueden subvertir esta noción lineal del tiempo y, por ejemplo, relatar algo que aún no sucede, más allá del tiempo en el que se está narrando. Sin embargo, la antinomia de estos relatos radica únicamente en que invierten el avance del tiempo como lo conocemos “naturalmente” y el nacimiento, por ejemplo, que normalmente significa el inicio de la vida, es ahora el final de ésta. La naturalidad del mundo simplemente revertida.

Aún más desafiantes son los textos cuya estructura plantea secuencias narrativas imposibles de seguir. Por ejemplo, pueden presentar una variedad de realidades que suceden de forma simultánea y que, si se extendieran sobre un plano lineal, no tendría una secuencia lógica. Tal es el caso de “The Babysitter” de Robert Coover, en el que las diferentes escenas se van mezclando e intercalando hasta el punto en que el lector no es ya capaz de seguir una historia. Este tipo de textos suponen el máximo grado de deconstrucción de las convenciones naturales porque ya alcanzan, ellos afirman, la contradicción de sus propias reglas intradieéticas (con paradojas temporales) y se sitúan, al menos en lo que respecta al manejo del tiempo, en el espectro opuesto al modelo mimético.

La construcción de la mente también puede ser desafiada. De acuerdo con la “Theory of Mind” (ToM), las personas “leemos mentes”, es decir, reconstruimos los pensamientos de otras personas, hacemos suposiciones y creemos saber lo que los demás piensan, aunque no

sea así (120). Así se explica la existencia de narradores que conocen los pensamientos de los demás personajes (omniscientes) y que éstos sean considerados naturales, aun cuando esto no es posible en la realidad. Sin embargo, el éxito de estos relatos depende en buena medida de la intervención de los lectores, quienes definen los límites de un “yo” narrador (en el presente) que relata la historia de un “yo” narrado (en el pasado), y que es la forma convencional de representar la mente en la literatura. Sin embargo, este enfoque continúa con una tendencia natural. Las mentes innaturales hacen que los límites físicos y temporales de los dos “yo”, por ejemplo, sean borrosos. En narraciones de este tipo, no queda claro el sitio de los eventos narrados en una línea del tiempo virtual: “the actions, thoughts, and feelings from of the action intermingle with the actions, thoughts, and feelings from the time of writing” (Alber et al., *Unnatural Narratives...* 123)

Hemos visto cómo las narrativas pueden romper con las convenciones de tiempo y espacio desde perspectivas internas y externas. Un tercer recurso para producir un efecto de innaturalidad está en la forma de comunicar la narración, es decir, frases o enunciados lógicamente imposibles. Estas técnicas se conocen como “actos narrativos innaturales”. Por ejemplo, Henrik Skov Nielsen afirma que la persona referida con el pronombre “yo”, no necesariamente tiene que ser el narrador (Alber et al., *Unnatural Narratives...* 124).

En términos generales, podemos resumir que se entiende por narrativas innaturales todos aquellos textos que salen de las convenciones o las desafían al grado de ser imposibles en la realidad. No hay que confundir el concepto de lo ficticio, ni lo fantástico (cualidades propias de los textos no miméticos) con el de innatural. Un texto antinatural será, entonces, aquel que contenga una cantidad significativa de eventos antimiméticos. En lo siguiente, desarrollaré un análisis de los textos de Ilse Aichinger en el que se podrán ver ejemplos de

las estrategias innaturales de narración. Quedará demostrado cómo la obra de la autora austríaca se alimenta generosamente de esta anormalidad.

IV. Tres relatos de Ilse Aichinger

No es fortuito que Richard Reichensperger afirme que la literatura austriaca de la posguerra inicie con Ilse Aichinger (citado por Wolf et al., viii). La producción literaria de Aichinger es evidentemente un producto de su tiempo. Como ya advertía, no es casualidad que hacia el fin del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo siguiente, sobre todo, haya en el centro de Europa una sensación de fractura que deviene total aniquilación tras la Segunda Guerra Mundial. Después de presenciar los horrores de la guerra y el abuso del idioma alemán por parte del nacionalsocialismo (de lo que hablaré más adelante), Aichinger consideró todavía posible una reconstrucción del lenguaje y pensó que escribir podría ser una forma de tomar postura frente a la destrucción.

En “Diese meine Sprache, die so männlich geworden ist”, el historiador Patrick Farges, recalca cómo el antisemitismo en Europa se asocia típicamente con un lenguaje masculino y con fuertes reminiscencias del nazismo, además de que la construcción nacional del *Sprachraum* alemán tiene un fuerte fundamento en la distinción de roles de género: “Por ejemplo, un modelo hegemónico de masculinidad ‘alemana’ se asoció cada vez más con los valores del soldado, la doctrina militar, así como el ‘honor y la lealtad alemanes.’”²⁹ (67) Mientras, a los judíos se les atribuyeron características de una masculinidad “suave” y “afeminada”. En otras palabras, el discurso claramente antisemita estaba además plagado de misoginia. Por este motivo Ilse Aichinger representa la figura de la doble marginación en su

²⁹ “So wurde beispielsweise ein hegemoniales Modell ‚deutscher‘ Männlichkeit zunehmend mit soldatischen Werten, Wehrhaftigkeit sowie ‚deutscher Ehre und Treue‘ assoziiert.”

obra: la condición de mujer y judía en la sociedad europea, patriarcal y católica, particularmente durante la segunda mitad del siglo xx.

Aichinger misma se refiere a esta condición como una “vista del distanciamiento” (*Sicht der Entfremdung*) que tanto Hillary Herzog como Patrick Greaney destacan como un elemento axial en la conformación de la obra de Aichinger:

Throughout her literary career Aichinger embraced this alienated perspective and increasingly sought an approach to language commensurate with this experience of alienation. [...] She chose not to rely on familiar literary devices and distanced herself from models that might have appealed to her. (Herzog 191)

El término *Sicht der Entfremdung* ya de por sí es interesante porque nos habla de un punto de vista, desde la distancia. La palabra *Entfremdung* puede traducirse como “distanciamiento”, pero también, con un carácter más filosófico, como “alienación”. Así que, por un lado, la postura de Aichinger es tomar distancia, pero también provoca la pérdida de la identidad. Precisamente, en “Estranging Memory in Ilse Aichinger”, Patrick Greaney basa su análisis de la obra de Aichinger en este concepto, pues considera que por medio de la memoria se produce el efecto de alienación. Aichinger plasmó su experiencia como sobreviviente y por ello no se apegó jamás a las formas o modos convencionales (42). De ahí también que naciera en ella primero una *Sprachkritik* y luego la *Sprachskepsis*.

Me parece que la obra de Aichinger participa a la par de una vertiente particular en su relación con el lenguaje: la “poética del silencio” (*Poetik des Schweigens*) que no es única a esta autora, sino que es en realidad bastante común entre las y los escritores austríacos de origen judío. Cuando Theodor Adorno sentenció que escribir poesía después de Auschwitz era un acto de barbarie, lo dijo no porque fuese imposible, sino porque se trataba de un acto regenerativo, puesto que no había cultura y era necesario reconstruirla; incluso como un deber. En todo caso, Adorno refiere la imposibilidad de expresar (es decir, ‘poner afuera,

sacar’) los pensamientos y sentimientos porque no existe el material (lenguaje) con el cual hacerlo. Max Horkheimer y Adorno consideran que la exterminación del pueblo judío es la “consecuencia lógica” de lo que se había gestado desde inicios del siglo xx, en tanto que se opone a la construcción del proyecto social cristiano-capitalista (Gandler 28). El Holocausto, referido en hebreo como *Shoah* (‘catástrofe, destrucción, extinción’), es visto como el punto cero; es la muerte, pero también el inicio. Esta misma sensación se difundió entre los artistas judíos que habían sobrevivido. Por ejemplo, Celan declaró en su discurso de aceptación del Premio Literario de la ciudad de Bremen:

Alcanzable, cercano y perdido quedó, en medio de las pérdidas, uno: el lenguaje. Él, el lenguaje, permaneció intacto, sí, a pesar de todo. Pero ahora tenía que atravesar sus propias imprecisiones, atravesar un silencio terrible, atravesar las mil tinieblas de un discurso mortífero. Atravesó y no dijo nada sobre lo que sucedió, pero atravesó ese acontecimiento. Lo atravesó y se le permitió reaparecer, “hecho” por todo eso. (185-186)³⁰

¿Cómo hablar de lo acontecido, del trauma? Parece que no es posible, y por eso Aichinger y otros recurren a la escritura. Vivian Liska identifica que mientras los alemanes judíos respondieron con una “superación/resolución/confrontación del pasado” (*Vergangenheitsbewältigung*), la población judía en Austria calló el pasado por más tiempo (5). De hecho, según Wolf y Hawkey, “Das Vierte Tor” (1945), de Ilse Aichinger, es la primera obra literaria de Austria en mencionar el Holocausto (viii). Liska también recuerda que Aichinger es de las primeras autoras austríacas en dirigirse tanto a perpetradores como a víctimas tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. En su ensayo de 1946, “Aufruf zum

³⁰ Erreichbar, nah und verloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotzallem. Aber sie musste nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angerichtet“ von all dem.

Misstrauen”, Aichinger: “warned of the hidden Monster lurking in the innermost recesses of each individual”. (5)

La *Shoah*, la muerte, la destrucción, el fin, son todos en la obra de Aichinger el punto de partida. Más adelante desarrollaré a profundidad consideraciones sobre este momento, porque este “renacer” está presente en los tres textos seleccionados. Por ahora, basta con entender que escribir se convirtió, en ese momento y porque el lenguaje no daba respuestas, en una necesidad.

Aichinger, de hecho, admitió que no quería ser escritora, sino médica,³¹ pero parece que se vio “forzada” a escribir:

Escribir me permitió permanecer en el mundo. Creo que lo necesitaba, de lo contrario no lo habría hecho. En la novela *Die größere Hoffnung*, por ejemplo, pensé primero que estaba escribiendo un informe para que la gente supiera qué ocurrió. Pero no era eso. Era una necesidad para mí, en todo caso.³² (Entrevista con Brita Steinwendtner, 1993)

La muerte fue el punto de partida. Entonces lo dicho por Wittgenstein toma un sentido ligeramente distinto. Mientras que el filósofo es categórico en su postura, la escritora no puede conformarse. De la misma manera, Ilse Aichinger sigue la línea de Mauthner y Wittgenstein, en tanto que expresa la incapacidad de hablar de otro modo y ahora parece ser que ‘de lo que no se puede hablar, es mejor escribir’ porque, de cualquier manera, el lenguaje no puede ser objetivo.

El problema, sin embargo, con Aichinger es que su obra en prosa, salvo por la novela *Die größere Hoffnung*, se clasifica normalmente bajo el título de “cuento” (*Kurzgeschichte*, literalmente “historia corta”), lo cual predispone a los lectores a esperar, en efecto, una

³¹ En entrevista con Iris Radisch, “Die Zeit”, 1996.

³² Schreiben hat mir ermöglicht, auf der Welt zu bleiben. Ich glaube, dass ich es nötig gehabt habe, sonst hätte ich es nicht getan. Im Roman 'Die größere Hoffnung' zum Beispiel dachte ich zuerst, ich schreibe einen Bericht, damit man weiß, was geschehen ist. Das war's nicht. Es war notwendig, für mich jedenfalls.

historia o, como la entiendo yo aquí, un relato. Sin embargo, la construcción de los textos de Aichinger tiene un efecto subversivo. Me parece incluso válido cuestionar si es que acaso los textos de esta escritora son relatos en primer lugar, pero si partimos del entendido de que son sucesos ordenados, asumo que sí lo son. La forma de ordenar estos sucesos (el discurso) es lo que las vuelve innaturales.

A lo largo de este capítulo analizaré tres relatos de Aichinger con ayuda de la teoría ya expuesta sobre relatos y narratología innatural. Me enfoco particularmente en el uso del lenguaje y las estrategias narrativas de la escritora que ayudan a crear el efecto innatural en los lectores. Tengo dos objetivos principales: por una parte, demostrar que los textos de Aichinger no se apegan a formas convencionales de construir una historia y su discurso. Por otro lado, analizar la relación que existe entre la *Sprachskepsis* y los relatos innaturales.

IV.I Jetzt ist es zu spät: La destrucción en “Wo ich wohne”

*Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten:
Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.
Günther Eich*

“Wo ich wohne” pertenece a la colección *Der Gefesselte*, lo que indica que fue escrito entre 1948 y 1952, es decir, en los primeros años de la carrera literaria de Aichinger. Además, se encuentra en un periodo cercano al final de la Segunda Guerra Mundial, mismo en el que la literatura estaba todavía en búsqueda de la manera de asimilar tal evento.

La obra de Aichinger, según palabras de la propia autora, es un intento por “traducir el mutismo en silencio.”³³ Esto, para Anne Posten, significa que la postura de Aichinger es abiertamente de resistencia, de oposición, de rebeldía, y esto se observa cuando dice que:

She [Aichinger] gives us named figures that appear to be characters but then lack the qualities that would mark them as such: they serve a poetic function, rather than a narrative one. [...] She writes impossible anti-narratives that turn ninety degrees in every sentence [...] (párr. 7)

Coincido con esta perspectiva y en esto se basará el resto del análisis. En el caso particular de “Wo ich wohne”, un primer acercamiento a este texto podría indicar que no se trata de un relato innatural. Una lectura desatenta arrojaría quizás el veredicto apresurado de que en el texto de Aichinger no hay nada sobresaliente o nuevo. Se trata de un personaje aparentemente femenino³⁴ que regresa a casa y se encuentra con lo que claramente es una situación poco normal, poco “natural”. El texto comienza así: “Desde ayer vivo un piso más

³³ En su discurso de aceptación del Premio Nelly Sachs, en 1971.

³⁴ Puesto que se trata de una voz narrativa en primera persona (Ich-Erzähler(in)), la empatía con el personaje que a su vez parece coincidir con la autora. En realidad, reconozco que no hay indicios claros de que se trate de un personaje femenino. Probablemente otros lectores lo interpretarán de manera distinta.

abajo. No quiero decirlo en voz alta, pero vivo más abajo.”³⁵ (Aichinger 118) La innaturalidad en primer momento radica en el hecho de que el evento no es convencional, ni siquiera en el terreno de lo fantástico. Aquí hay, sin embargo, un primer rastro de lo que señala Posten: de nuestro personaje principal sabemos poco, si no es que nada, y esto no cambia cuando avanza el texto. Se trata en realidad de una figura alegórica más que narrativa.

Además, el no querer aceptarlo y luego confesarlo parece un duro momento de introspección, un intento de superar el trauma, más que una línea de apertura para un cuento. Se trata de este silencio ante el mutismo. La narración, como el departamento que se describe, no es un lugar acogedor, que invite a adentrarse. Precisamente, sobre el departamento en “Wo ich wohne”, Hillary Herzog coincide que se trata de un lugar extraño:

This tendency to defamiliarize the familiar and to foreground an alienated perspective is common both to Aichinger’s later work and her writing of the early postwar years. In the text “Wo ich wohne” (“Where I Live”), [...] this alienated perspective is brought to bear on the most intimate and personal space, the private apartment. Even this space reveals itself to be untrustworthy [...]. (193)

Durante toda la narración será posible identificar que este apartamento es, además, un “espacio móvil” que, en condiciones normales (léase: el mundo real), no tendría esta capacidad de traslación, y cuyo entorno permanece inmutado ante tan extraña situación. Todavía más extraño resulta el hecho de que el propio apartamento no cambia su disposición interna, “[...] y todo estaba como antes”³⁶ (119), se puede leer; solo cambia su ubicación, que además es en una única dirección: vertical y siempre hacia abajo. La deformación de los espacios “naturales” es otro rasgo innatural de este texto.

En las primeras líneas, además, se establece un elemento que evidentemente contrasta con el tono del resto del texto: subir resulta difícil. Del elevador se dice, por ejemplo,

³⁵ “Ich wohne seit gestern einen Stock tiefer. Ich will es nicht laut sagen, aber ich wohne tiefer.”

³⁶ “[...] und alles war wie sonst.”

que no funciona desde la guerra, y hay por parte de la voz narrativa una clara frustración hacia la (aparentemente sencilla) tarea de subir. Además, el cansancio derivado de ésta aqueja a la voz narrativa: “¡Quisiera ya haber llegado! Normalmente, en el tercer piso me acoge un agotamiento que a veces dura tanto que pienso que ya subí cuatro pisos.”³⁷ (118) El entorno mismo, es decir, el edificio, parece rechazarla cada vez que hace un intento por ascender. Resta, entonces, una única opción: hacia abajo.

En realidad, a partir de este momento, vemos poca acción narrativa. Si bien el cuento inició con lo que podríamos llamar la narración de una historia, ésta comienza a confundirse con lo que podría leerse como pensamientos y diálogos internos a medida que la narración avanza. Esto, de manera paradójica, produce una sensación de contingencia muy evidente porque la acción y el movimiento son nulos. A continuación, hay un violento corte en la temporalidad del cuento. De pronto y sin más, la voz narrativa yace en la cama “desde entonces” (*seither*) y lo único que hace es reflexionar. Los siguientes párrafos revelan solamente lo que ocurre en su cabeza: se trata de una secuencia (no lógica) de pensamientos, no de sucesos o eventos. Esto constituye, en términos de la narratología innatural, la construcción de una “mente innatural”. Identifico tres estrategias principales que utiliza la autora a lo largo del texto para lograr este efecto. Considérese, por ejemplo, el siguiente fragmento:

No. No lo haré. ¿Cómo podría preguntarle a alguien que no me ha preguntado? ¿Cómo podría acercarme y decirle: “¿Sabe usted por casualidad, si yo vivía ayer en el piso de arriba?” ¿Y qué me diría? Tengo la esperanza de que alguien me pregunte: Disculpe, pero ¿no vivía usted ayer un piso más arriba? Pero conociendo a la señora de la limpieza, no me preguntará. Me pregunto qué habría pasado, si no me hubiera ido del concierto. Pero esta pregunta me parece ya tan superflua como las otras preguntas. Quiero intentar dormir.”³⁸ (121)

³⁷ Ich wollte, ich wäre schon hier! [...] Gewöhnlich überfällt mich im dritten Stock eine Art Erschöpfung, die manchmal so weit führt, dass ich denke, ich müsste schon vier Treppen gegangen sein.

³⁸ Nein. Ich werde es nicht tun. Wie sollte ich denn jemanden fragen, der mich nicht fragt? Wie sollte ich auf ihn zugehen und ihn sagen: »Wissen Sie vielleicht, ob ich nicht gestern noch eine Treppe höher wohnte?« Und was

En primer lugar, me centro en las oraciones y el ritmo. Algunas breves, otras largas, las oraciones en el texto están conectadas una tras otra de manera que se suceden rápidamente y ligan así un pensamiento con el otro. Se recrea, pues, la sucesión de ideas en la mente. La mayor acción en este relato ocurre internamente. Es, por otro lado, notorio el uso del modo verbal *Konjunktiv II* que, en alemán, normalmente, expresa irrealidad, deseos o situaciones hipotéticas, por lo que el lector puede también asumir que nada de lo que se dice está pasando realmente. Tampoco hay diálogos, ni intervenciones de otros personajes. Ésta es la tercera estrategia. La única voz que podemos “escuchar” es la narrativa, misma que asume lo que los otros dirían (otra vez *Konjunktiv II*). Por eso, la ansiedad de la voz narrativa se ve agudizada por la aparente normalidad con la que ésta cree que los otros personajes en la diégesis conciben su extraña situación. En realidad, esta indiferencia del mundo fuera del apartamento es producto de los pensamientos, se trata de ideas, suposiciones, por lo que hablar de una narración en este punto sería complicado ya que en la diégesis no está ocurriendo realmente nada. Durante este tiempo, como ya dijimos, solo sabemos que la voz narrativa está acostada en su cama.

No quiero decir que sólo en el fragmento anterior se pueden observar estas estrategias; son recurrentes durante todo el texto. De hecho, tras las reflexiones de esta voz narrativa que se muestra contemplativa, hay otro cambio violento de tiempo y de espacio. El apartamento se traslada, de un párrafo al otro, al sótano. Podría incluso dudarse si en verdad se traslada o se trata de una continuación de los pensamientos ideas, todos dentro de la

soll er darauf sagen? Meine Hoffnung, dass mich jemand fragen wird: »Verzeihen Sie, aber wohnte Sie nicht gestern noch einen Stock höher?« Aber wie sie ich meine Aufräumefrau kenne, wird sie nicht fragen. [...] Ich frage mich, was geschehen wäre, wenn ich das Konzert nicht gelassen hätte. Aber diese Frage ist von heute an ebenso müßig geworden wie alle anderen Fragen. Ich will einzuschlafen versuchen.

mente de la voz narrativa, pues en este estadio, la acción ha desaparecido casi por completo, y el texto se limita a contar *cómo* son las cosas, *qué* es lo que habitualmente sucede en ese lugar, mas no *qué* está pasando. En cuanto a acción verdadera, ésta es realmente nula y la voz narrativa ha adoptado un papel enteramente pasivo.

En este momento, continúa la crítica hacia la indiferencia y el mutismo de los actores secundarios. La mujer de la limpieza incluso parece más contenta con la nueva situación, el estudiante continúa su rutina, y los demás ni siquiera se interesan: “Y nadie pregunta.”³⁹ (122) En este momento, insisto, la acción y las interacciones con otros personajes son prácticamente nulas. Está presente la sensación de que la voz narrativa se encuentra en el centro de su entorno solamente observando y quienes la rodean parecen no notar su presencia.

También es muy significativo en este pasaje la mención del carbón, que está ahí, a un lado. Por una parte, es mucho más práctico para la mujer de la limpieza porque ya no tiene que bajar a buscarlo y además ya no hace falta limpiar tanto: “Sería absurdo pedirle que limpie la carbonilla de los muebles regularmente.”⁴⁰ (122) Una vez más, la pasividad que aquí aparece reta al lector, que se observa igualmente incapaz de hacer algo. La sensación de que las cosas no terminan produce, en el lector, el efecto de innaturalidad o de extrañamiento, pues cuando se presenta un conflicto, no hay la acción requerida para solucionarlo. Y esto no se adapta a la fórmula natural o convencional de ciertos relatos en los que el planteamiento del “problema” (conocido normalmente como “nudo”) es seguido por la solución de dicho

³⁹ Und auch fragt sonst niemand.

⁴⁰ Es wäre lächerlich von ihr zu verlangen, dass sie den Kohlenstaub stündlich von den Möbeln fegt.

problema (“desenlace”). Esta fórmula crea en el lector una sensación de tranquilidad, en tanto que las cosas vuelven a su estado original. Aquí, eso no pasa.

Más adelante, aunque todavía físicamente desde el sótano, la voz narrativa se traslada a un espacio inferior: la alcantarilla, donde imagina que vivirá pronto. En este momento, las mismas estrategias vuelven a aparecer; por ejemplo, quedan difuminados los límites temporales. Se pueden apreciar las oraciones cortas, que emulan la conexión de una idea con otra a un ritmo rápido. Esto nunca sucede *en realidad*, pero en esta última parte, la voz narrativa se dedica a imaginar cómo sería esa situación. Me parece que la sensación de ansiedad que referí con anterioridad aparece aquí nuevamente porque la narración da un salto violento hacia el futuro, pero sin materializarlo. Es decir, aun con mayor claridad el espacio se traslada a la mente de la voz narrativa y la narración como tal deja de existir en el plano de lo aparentemente “real”.

En este cuento en el que “no pasa nada”, me parece que se explora el sentimiento de la impotencia (que es natural y real), y se materializa en un escenario poco probable, incluso ridículo, pero no fantástico. Parecería que no hay, al menos no por medio de la imitación de las formas del mundo real, manera de representar fielmente los sentimientos humanos. Por eso, Aichinger tiene que recurrir a otras estrategias. Para Herzog: “The text reflects a position of extreme alienation and isolation, as the narrator imagines her own disappearance and diminishment, a gradual slide into oblivion that provokes no reaction whatsoever from those around her.” (194)

¿Cómo se traslada un sentimiento de opresión, de impotencia, a la literatura? Una posibilidad es darle la apariencia de un apartamento, un lugar familiar e íntimo, como lo es la mente también, propia, y que se mantiene intacta en apariencia, pero que se puede hundir

hasta la alcantarilla, sin previo aviso y quizás sin poder hacer nada al respecto. La supuesta simplicidad de las oraciones y de la historia misma, junto a la indolencia y la renuncia de la voz son elementos que abonan al carácter innatural con el que Aichinger construye su relato.

El estilo tan poco descriptivo aporta al carácter ecléctico del texto. Los relatos de Aichinger piden de sus lectores mucha más participación porque los elementos dentro de su obra aparecen como piezas colocadas y se nos otorga muy poca información como para construir una interpretación más sólida. De ahí que un mismo elemento pueda significar varias cosas a la vez. Mencioné ya que Aichinger aparece sobre todo como una escritora al margen, quien incluso admitió que escribir es una forma de callar, y así pues este texto puede leerse como la observación distante (desde el margen) del hogar donde ella vivió. Si, a grandes rasgos, la obra de Aichinger es un proyecto de reconstrucción del lenguaje, en “Wo ich wohne” se nos presenta lo que antecede a la reconstrucción: la destrucción.

Así, un primer concepto con el cual es posible igualar el departamento/hogar del texto es la propia Austria, donde nació Ilse Aichinger. La mención de la guerra y del elevador que no sirve desde entonces apuntan a una Austria derrotada y ocupada, que es incapaz de ascender, incapaz de volver a esa grandeza de antaño y que simplemente sigue descendiendo. Además, la pasividad de los que rodean a la voz narrativa parece ser un comentario hacia la actitud de silencio y “oídos sordos” de muchos austriacos tras la guerra, que aún permea dentro y fuera de aquel país, y que devino el llamado “odio a Austria” por parte de los mismos austríacos (*Österreichhass*).

Una segunda forma de ver este hogar, un hogar mayor en el que Aichinger residió, sobre todo culturalmente, es la nación judía, aquella que no posee un territorio físico delimitado por fronteras políticas. La historia de Europa y, puntualmente, el periodo en el

que nos enfocamos y en el que Aichinger escribió, no pueden ser entendidos sin la presencia del pueblo judío. Por ello considero que también sería posible afirmar que este descenso es una analogía de la aniquilación casi total de estas personas: la ya mencionada *Shoah*. Es igualmente congruente pensar que el pueblo judío, como el elevador, “no sirve” desde la guerra y que, ante la destrucción, la simple idea de ascender (o renacer) parece agotadora e imposible.

Para sostener esta interpretación, puede verse la escena en el transporte, en la que la voz menciona: “[...] me sorprende que el revisor me trate igual que a los otros pasajeros y que nadie se aleje de mí.”⁴¹ (123) Hay un claro distanciamiento de la figura del “otro”, en la que identifico a los “otros” europeos, es decir, los no-judíos, muchos de los cuales han repudiado a los primeros por siglos. Está de manifiesto, sin embargo, cómo la impresión de la voz narrativa parte de supuestos.

Hay una degradación que no se puede pasar por alto y que se vincula nuevamente a la pasividad de la voz narrativa. En ningún momento, ésta ha expresado la intención de bajar, esto solamente ha sucedido y ella decide aceptarlo, quizás porque no es capaz de hacer algo al respecto.

Bajo esta línea de interpretación, veo esta degradación como una metáfora de la aniquilación (literal y simbólico) del pueblo judío. Prueba de ello son las similitudes entre la obra de Aichinger y otros autores judíos y que ponen de manifiesto que, a los ojos de ellos mismos, su pueblo ha sido enterrado. Por ejemplo, la alusión en “Wo ich wohne” al hecho de que los personajes en el sótano se encuentran junto al carbón, recuerda al poema “Todesfüge”

⁴¹ [...] überrascht es mich, dass der Schaffner mich behandelt wie die übrigen Fahrgäste und niemand von mir abrückt.

(1945), en el que Paul Celan describe de manera simbólica la experiencia del Holocausto con imágenes que representan la brutalidad de los campos de concentración. Celan escribe: “Schwarze Milch der Frühe”; y coloca el acento en el oxímoron. Este negro-carbón, resalta, de acuerdo con Karl S. Weimar, una repugnancia implícita que se empareja con el “cabello cenizo” de Sulamita, (contrario al cabello dorado de Margarete), quien representa al pueblo judío⁴², pero que también se asocia con las cremaciones de éstos. Además, el “paradigma métrico fracturado” del poema, como lo llama Weimar, deja clara la sensación de ruptura, destrucción (87); es decir, la peor de las condiciones sólo puede ser propia de los judíos.

No únicamente Celan adjudica un estado deplorable a la situación del pueblo judío. Ya antes Else Lasker-Schüler advertía esto. Sus *Hebräische Balladen* (1914) abren con el poema “Mein Volk”, en el que la poetisa habla de cómo la roca de la que ella proviene (el pueblo judío) se desmorona: “Der Fels wird morsch/Dem ich entspringe”; y cómo en ella queda el eco de *su* pueblo que, sobre la roca, le ruega a Dios:

Y siempre, siempre el eco
En mí,
Cuando con horror hacia el Oeste
El esqueleto de piedra carcomido,
Mi pueblo,
Clama a Dios.⁴³ (vv.11-16).

⁴² En el mismo poema, se observa la contraposición de dos figuras centrales: Margarete, de cabello dorado (“dein goldenes Haar Margarete”) y Sulamith, de cabello cenizo (“dein aschenes Haar Sulamith”), como representaciones del alemanes y judíos, respectivamente. La interpretación no se da exclusivamente a partir de esta característica física. La forma de cariño de “Margarete” es “Gretchen”, que recuerda al amor de Fausto en la obra de Goethe, mientras que “Sulamith” (también “Shulamit” o “Shulamis”) es un nombre de origen hebreo.

⁴³ Und immer, immer noch der Wiederhall
In mir,
Wenn schauerlich gen Ost
Das morsche Felsgebein,
Mein Volk,
Zu Gott schreit.

Aquí se conjuntan todos los sentimientos también plasmados en la obra de Aichinger: la ansiedad, la destrucción, la impotencia, porque están presentes entre los judíos y las judías del siglo XX.

De cualquier forma, ambas interpretaciones coinciden en que el departamento se trata de un lugar hogareño (*heimlich*) que ha sufrido un cambio radical. No solo hablo del hecho de que este hogar ha descendido, sino de la disposición interna del mismo. Para hacer notar esto, contrapongo a continuación el inicio y el final del texto, pues en ambos momentos aparece una descripción del departamento, acompañadas ambas de la afirmación de que nada ha cambiado, como ya mencioné. Al inicio del texto se lee:

[...] y todo estaba como antes: el papel tapiz rojo, que desde hace mucho había querido cambiar, y el banco recargado, y a la izquierda el pasillo hacia la cocina. Todo estaba como siempre. En la cocina estaba el pan que no me comí en la cena, aun en la lonchera. Nada había cambiado.”⁴⁴ (119)

De este fragmento me interesa remarcar, precisamente, el hecho de que la voz narrativa considera que el departamento no ha cambiado en nada, salvo porque ahora está un piso más abajo. En ese primer momento, el impacto inmediato de su nueva situación le impide, quizás, analizar con más claridad. Ya hacia el final del texto, cuando se encuentra viviendo en el sótano y piensa cómo sería vivir en las alcantarillas, otra vez se describe el departamento:

Pero hasta este momento nada ha cambiado. El papel tapiz rojo y el cofre enfrente, el pasillo hacia la cocina, cada cuadro en la pared, el viejo sillón y los libreros – cada libro dentro. Afuera la lonchera y las cortinas en las ventanas.⁴⁵ (124)

⁴⁴ [...] und alles war wie sonst: die roten Tapeten, die ich längst hatte wechseln wollen, und die Bank, die daran gerückt war, und links der Gang zur Küche. Alles war wie sonst. In der Küche lag das Brot, das ich zum Abendessen nicht mehr gegessen hatte, noch in der Brotdose. Es war alles unverändert.

⁴⁵ Aber bisher ist alles unverändert. Die rote Wandbespannung und die Truhe davor, der Gang zur Küche, jedes Bild an der Wand, die alten Klubsessel und die Bücherregale – jedes Buch darinnen. Draußen die Brotdose und die Vorhänge an den Fenstern.

Nótese cómo, aunque no completamente, la descripción del departamento sí cambia, incluso si la voz narrativa afirma lo contrario; desde el cambio aparentemente insignificante de una palabra por otra: *Tapetten* por *Wandbespannung* y la aparición de nuevos elementos o la desaparición de otros: antes *die Bank*, ahora *die Truhe*. Esto, por un lado, aporta a la idea de que el texto en realidad se trata de un recuento basado en recuerdos. En un primer momento, la voz narrativa quizás recordó ciertos detalles del departamento, y ahora los recuerda de otra manera, lo que demuestra la falibilidad de la memoria y cómo es imposible expresar el mundo real con el lenguaje sin que haya sesgos de la subjetividad. O ahora, con cierta distancia del hecho inicial, es mucho más fácil avistar detalles. Basar la narración en la memoria le aporta un carácter poco fiable al texto, lo que lo separa ya del mundo de lo real y las narrativas naturales. Esto, como explica Patrick Greaney, produce un efecto de extrañamiento en los lectores; ellos también están distanciados (48).

Además, creo que las diferencias entre ambos pasajes se deben también al cambio de perspectiva. La primera descripción es menos detallada. En la segunda hay más atención a nuevos elementos: los cuadros en la pared, los libreros y los libros no se habían mencionado la primera vez, lo que me lleva a pensar que la nueva ubicación hace que se aprecien más las posesiones. Esta segunda escena parece una suerte de inventario tras la destrucción. Como dice la propia Aichinger: “Parece más amigable cuando se le ve desde el sótano.”⁴⁶ (122)

Todas las líneas apuntan a que en este texto se lidia con la destrucción del hogar, de una u otra manera, y cómo, frente a esta destrucción, hablar parece imposible: de un momento a otro, el hogar, sea cual sea (o ambos) cayó sin explicación y, como nadie pregunta y nadie dice nada, sigue cayendo. “Wo ich wohne” es la primera etapa en el proceso de

⁴⁶ Es erscheint freundlicher, wenn man aus dem Keller steigt.

reconstrucción: la asimilación de la destrucción, las secuelas de la guerra, el recuento de los daños.

IV.II. Im Spiegel sagt man alles, dass es vergessen sei: la revisión en “Spiegelgeschichte”

Si no me escribo, soy una ausencia
Alejandra Pizarnik

Quizás el texto más conocido de Ilse Aichinger es “Spiegelgeschichte” (“Historia en espejo”⁴⁷), publicado en 1952. Se trata de un texto complicado y desafiante, que hoy sigue siendo paradigma de escritura innovadora, sobre todo por las cuestiones formales que veremos adelante. Es el texto más traducido de Aichinger y también el que le valió la invitación para unirse al *Gruppe 47*, lo mismo que el reconocimiento de sus coetáneos como una autora digna de ser leída. “Spiegelgeschichte” es el primer bloque en la construcción del proyecto literario de Aichinger en que la muerte es vista como punto de partida, si bien este eje ya se vislumbraba desde *Die größere Hoffnung*. Si partimos de la premisa del capítulo anterior, es decir, si “Wo ich wohne” representa la destrucción, “Spiegelgeschichte” es la revisión de ésta, la retrospectiva.

El rasgo formal más atractivo de “Spiegelgeschichte” es la forma en la que está narrado, es decir, el discurso. La historia, en principio, podría resumirse como la vida de una chica que muere debido a complicaciones causadas por un aborto clandestino. Esta historia, sin embargo, está narrada en sentido contrario al que miméticamente se entiende el curso normal de la vida. La historia comienza en el final y termina en el inicio. O, como la misma Aichinger escribe en “Narrar en este tiempo” (“Das Erzählen in dieser Zeit”, que abre la colección *Der Gefesselte*), “Spiegelgeschichte” es la historia de: “una chica que en la muerte

⁴⁷ Rall, Marlene y Dieter Rall. *Historia en espejo. Cuentos austríacos del siglo XX*. El viejo pozo, 2005.

vuelve a vivir su vida en espejo, que se encuentra con un amigo cuando lo ve por última vez, y que se separa de él cuando lo ve por primera vez.”⁴⁸ (Aichinger, *Der Gefesselte*, 7)

El tratamiento del tiempo es el primer aspecto innatural de la obra, porque un texto natural suele obedecer la convención de una temporalidad lineal que fácilmente identificable y que normalmente puede expresarse como: $A \rightarrow B$, en que A es el inicio y B el final. Los eventos que llevan de A a B, además, tienen una consecución lógica y muchas veces, incluso, una relación causa y efecto; lo cual significa que llegamos a B porque A. Este esquema, aplicado a la tarea de representar fielmente el curso de la vida humana (si es que se puede hacer siquiera), resulta adecuado, pues nuestra concepción del tiempo es, por convención, unidireccional.

No es que Aichinger simplemente revierta el diagrama, que ya es bastante “natural”. No tenemos simplemente $B \rightarrow A$, sino que en realidad se podría decir que se mantiene $A \rightarrow B$ porque se mantiene la secuencia lógica, solo que ahora A es la muerte y B es el nacimiento. De hecho, “Spiegelgeschichte” se acerca más a una estructura cíclica, porque, aunque está claro que el texto inicia con la muerte y que termina con el nacimiento y que la propia fluidez del texto crea esa impresión, en realidad, hacia prácticamente el final del texto, se puede leer:

Es el día de tu nacimiento. Llegas al mundo y abres los ojos y los vuelves a cerrar por la luz intensa. La luz te calienta los miembros, te mueves en el sol, estás ahí, vives. Tu padre se inclina sobre ti.

“¡Es el final!”, dicen detrás de ti, “¡Está muerta!”⁴⁹ (92)

⁴⁸ [...] ein Mädchen, das im Sterben sein Leben wie im Spiegel wieder erlebt, das einem Freund, als es ihn zum letzten Mal sieht, begegnet, und sich von ihm, als es ihn zum ersten Mal sieht, trennt.

⁴⁹ Es ist der Tag deiner Geburt. Du kommst zur Welt und schlägst die Augen auf und schließt sie wieder vor dem starken Licht. Das Licht wärmt dir die Glieder, du regst dich in der Sonne, du bist da, du lebst. Dein Vater beugt sich über dich.

»Es ist zu Ende! -«, sagen sie hinter dir, »sie ist tot!«

Esto nos remite inmediatamente al funeral con el que inicia la obra. El efecto resultante es que no tenemos simplemente una suerte de película en reversa, sino que las acciones del final (ahora el inicio) ocasionan directamente lo que ocurre en el inicio (ahora el final), lo que a su vez crea la sensación de que no está claro cuál es el inicio y cuál es el final; dónde inicia o dónde termina la historia. “Spiegelgeschichte”, de entre los tres textos aquí presentados, es el que, de manera más explícita, presenta la muerte como final, pero también como inicio. Alber recalca al respecto: “[...] and Ilse Aichinger’s ‘Spiegelgeschichte,’ is in some sense a doubly linear story that simultaneously moves backward and forward in time [...]” (116).

La deformación de los espacios y el tiempo no es extraña en la obra de Aichinger. Por ejemplo, en “Kleist, Moos, Fasane”, recuerda Patrick Greaney, el recorrido que la voz narrativa hace hacia la escuela es totalmente distinto a como era en la mañana (44). En cuestión de horas, la sensación es como si hubieran pasado 30 años y los contornos de los objetos se difuminan. Y ya también se observaba esta mutación del espacio en “Wo ich wohne”, aunque quizás menos radical.

Otra estrategia narrativa que Aichinger utiliza para crear el efecto de extrañamiento es por medio de la voz. “Spiegelgeschichte” no solo está escrito “en espejo” sino que también está narrado en la poco común segunda persona; un extraño *Du-Erzähler* que no se ve a menudo en la literatura.⁵⁰ Scott considera que el desdoblamiento es posible precisamente gracias a este recurso literario (312). La narración en segunda persona aporta al efecto

⁵⁰ Aichinger no es la primera ni la única autora que utiliza esta técnica. Brian Richardson observa que narraciones de este tipo se pueden rastrear tan temprano como 1919. Sin embargo, también se puede notar un brote de textos narrados en segunda persona a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta. No me parece casual que sea un fenómeno originado en el siglo xx, puesto que, como se vio con anterioridad, el inicio de este periodo está marcado por un fuerte sentimiento de resquebrajamiento social que a su vez se ve reflejado en las manifestaciones artísticas de la época. [LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ]

innatural de toda la obra porque genera (al menos dos) personalidades del sujeto, mismas que lo confrontan con su objetividad.

Dado que hay una amplia variedad de textos narrados en segunda persona, Richardson identifica varias definiciones. Para este análisis, yo considero la que él mismo presenta, con la que se entiende que una narración en segunda persona es aquella que designa a su protagonista por medio del pronombre de segunda persona (19). “Spiegelgeschichte” coincide con esta definición, pero además reta de inmediato al lector o lectora, pues ya desde las primeras líneas puede existir confusión: “Si alguien empuja la cama desde el salón, si ves que el cielo se vuelve verde, y si quieres ahorrarle al vicario el discurso fúnebre, entonces es momento de levantarte [...]”⁵¹ (Aichinger 77) Es decir, el sujeto aludido por la segunda persona puede ser el protagonista o no. Es cierto que el lector podría sentirse aludido, pues es esa la otra función de la narración en segunda persona; en ello coinciden, en términos generales, Richardson y Scott.

La incertidumbre de no saber si la voz narrativa se dirige a uno (como lector) o a otro personaje dentro de la obra, o incluso y, como se entiende más adelante, a sí mismo, genera ya en ese instante el distanciamiento innatural. Richardson agrega: “The ‘you’ (or in the case of Aichinger, ‘du’) also threatens the stability of the fictional world insofar as it seems it could be addressing the reader as well as the central character” (20) Hay, entonces, varias formas de entender al narrador en segunda persona. Se podría inferir que la voz tiene, en términos narratológicos, un carácter heterodiegético y omnisciente y que se dirige al personaje femenino principal, o sea, a la chica cuya vida se narra. También se podría pensar que la voz

⁵¹ Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt, wenn du siehst, dass der Himmel grün wird, und wenn du dem Vikar die Leichenrede ersparen willst, so ist Zeit für dich, aufzustehen [...]

narrativa se dirige al lector o lectora. Creo que el caso de “Spiegelgeschichte” se trata sobre todo de un desdoblamiento de un mismo ‘yo’ (Ich) que se ve reflejado (frente al espejo) y por lo tanto, confrontado, porque precisamente ése es el efecto de la narración en segunda persona: sea como sea, se siente como una confrontación directa:

The resonance of impersonal speech in the speech of both enunciating and the enunciated object establishes a paradoxical, reciprocally annihilating process in which the “narrated I” and the “narrating I”, time of the narrated and time of the narration, become indistinguishable and cease to function as operative concepts in the prose emerging from this. (Alber 128-129)

La narración en segunda persona, al menos en este texto, resulta innatural porque, en lugar de tratar de imitar una diégesis externa en la que un sujeto (él/ella; tercera persona) interactúa con un mundo de objetos que precisamente reafirman su subjetividad (cualidad de sub-jeto) en oposición al otro (el ob-jeto), “Spiegelgeschichte” dirige el foco de la narración hacia el interior del personaje. En otras palabras, voz y personaje, que en la experiencia “real” y en la narrativa natural suelen ser uno mismo, se separan aquí para hacer un ejercicio de crítica objetiva, en tanto que el sujeto se vuelve objeto.

El uso del pronombre ‘yo’ (*ich*) implica familiaridad, posesión y control sobre la propia subjetividad. Por eso es usado para referirse, en el habla común y en la narrativa natural, a uno mismo. Mientras tanto, el ‘tú’ (*du*) comúnmente designa al ‘otro’, que se encuentra delante del hablante, con su propia subjetividad, pero que claramente no es entendida como propia. Por lo tanto, se entiende como ‘natural’, que yo no soy tú, porque tu subjetividad no me pertenece. Sin embargo, si ese ‘tú’ también es ‘yo’, hay un conflicto, porque entonces lo que el “yo” comprende como *mío*, ya no es, sino que es *tuya*, ajena. Por ejemplo, cuando en “Spiegelgeschichte” se hace alusión a “dein Bett”, “dein Wagen” o “deinen Sarg”, todos esos objetos no le pertenecen a la voz narrativa, aunque en realidad sí. Ése es el distanciamiento. Todavía más fuerte es cuando ese objeto es el cuerpo propio, porque implica la desposesión

de lo que considerábamos intrínsecamente nuestro. Leemos, por ejemplo: “*Te dejan sola. Te dejan tan sola que abres los ojos y ves el cielo verde.*” (Las itálicas son mías)⁵² (82)

Aichinger no solamente incluye referencias a un “du”, sino también al pronombre de segunda persona en plural: “ihr”. Sobre el efecto que esta particularidad de la narración en segunda persona produce, Claire E. Scott remarca que:

The reader can never be one hundred percent sure that he or she knows through whom the narration is focalized and to whom it is directed. This uncertainty highlights Aichinger’s investment in breaking down traditional ways of understanding speech and time.” (312)

Esto indica que la voz narrativa no solo se separa de la protagonista, sino que la separa de “ustedes”, pero a quiénes se dirige con este pronombre tampoco queda claro, por lo que el efecto de extrañamiento es todavía mayor.

Tampoco se puede tener certeza en, por ejemplo, esta línea: “*Laß sie reden!*” porque el pronombre alemán “sie” puede referir tanto a la tercera persona singular en femenino (equivalente a “ella”), como a la tercera persona plural (es decir “ellos, ellas”). De lo que sí se puede estar seguro, por el uso del imperativo (“*Laß*”), es que el receptor es una segunda persona singular. En la traducción al español de Marlene y Dieter Rall, esta línea aparece como “*Deja que hablen*”. Se observa que ese pronombre fue interpretado, entonces, como plural, pero la pregunta que planteaba en el párrafo anterior sigue sin respuesta: ¿quiénes son, en todo caso, “ellos” o “ellas”? No es explícito en el texto de quiénes se trata. A mí me parece que en realidad se trata de “ella”. Por lo tanto, yo me decido por interpretarlo como “*¡Deja que ella hable!*”, puesto esto refuerza la idea de que hay una separación del “yo”.

⁵² Sie lassen dich allein. So allein lassen sie dich, dass du, die Augen aufschlägst und den grünen Himmel siehst [...]

Además, “Spiegelgeschichte” incluye varias sentencias en modo imperativo que reflejan un ambiente de extremo control, una vez más de carácter ambivalente; puede ser que la voz narrativa esté ordenando a la protagonista, pero también, por la narración en segunda persona, el lector o lectora podrían sentirse aludidos. Por esa razón considero también que ese último “sie” hace referencia a una “ella”. Tú, lector, eres responsable de su silenciamiento.

Durante todo el texto se establece una dinámica de revisión hasta que finalmente la voz ruega que se le permita hablar. Más adelante expandiré el análisis sobre el aspecto del control en esta obra. Por ahora, basta dejar en claro que, incluso dentro de los relatos innaturales, la de Aichinger es todavía más subversiva y continúa desafiando todas las convenciones para generar el extrañamiento en los lectores. Más adelante, Scott sugiere que:

[...] this destabilizing effect of second-person narration is not just experienced by the reader [...]. Aichinger takes this a step further in that the narrator herself at times seems distanced from her own story, as if discovering anew through the act of telling it” (313)

Al extrañarnos, como ya dije, nos distancia también. El sujeto ha de separarse del objeto para analizarlo. Sobre la misma línea de interpretación que dibujé para el análisis de “Wo ich wohne”, me parece que “Spiegelgeschichte” es un intento de revisar, de analizar el pasado también con la intención de expiar la culpa. Hay un evento crucial dentro de la narración que no se puede obviar: un aborto. Remarco este suceso porque guarda relación con la muerte, o al menos con una especie de fin. El español debe esta palabra al latín *abortus* que a su vez se deriva de *ab* (como prefijo puede significar separación o salida) y *orior* ‘ascender, levantarse, salir’. En alemán ocurre algo similar con *Abtreibung*, en que el prefijo funciona similar al latino, mientras que *Treibung* se puede rastrear hasta *treiben* ‘impulsar’. Hay, pues, en la palabra la idea de interrupción de un impulso (de vida).

En la historia el aborto clandestino le produce una infección a la protagonista, lo que entonces provoca su muerte. Por lo tanto, el simbolismo de la muerte que recae en el aborto es, quizás paradójicamente, el catalizador de la historia, porque conduce a la muerte real, que es a su vez el inicio del texto. En otras palabras, sin esta primera muerte, la chica no hubiera muerto, por lo que la historia no habría podido ser reflejada y no habría historia en espejo.

Considero que esta muerte simbólica (aborto) es, desde el margen del judaísmo, una representación de la *Shoah* ya antes mencionada, o incluso de la Segunda Guerra Mundial en conjunto. Es la misma destrucción que ya se vio en “Wo ich wohne”, aunque ahí solo queda descrita. En “Spiegelgeschichte” la destrucción es reflejada, re-vista. Ante el mutismo que la autora observó, es importante realizar esta revisión de los hechos. El siguiente paso en el proceso de superación del trauma es la retrospectiva, pero como tanto víctimas como victimarios permanecieron en silencio, la solución es escribir.

Además, se trata de un aborto forzado. Por la lectura de los pasajes un tanto crípticos se puede entender que antes (después) del aborto la chica había estado con un hombre, aparentemente su pareja y padre del bebé, quien indirectamente la obliga a abortar y a ella se le ordena no decir nada:

Antes de que él sepa que tú esperas al bebé, te menciona a la vieja; antes de que te diga que te ama, te menciona a la vieja. ¡Tranquila! Él no sabe que tú ya has visitado a la vieja, y tampoco puede saberlo.⁵³ (86)

Al respecto, Scott considera importante entender el contexto social y político en el que aparece el texto de Aichinger y, por ello, menciona que el aborto en Austria había sido considerado un crimen desde 1852 y tanto las mujeres que abortaban, como las que las

⁵³ Bevor er weiß, dass du das Kind erwartest, nennt er dir schon die Alte, bevor er dir sagt, dass er dich liebt, nennt er die Alte. Sei ruhig! Er weiß nicht, dass du bei der Alten schon gewesen bist, er kann es auch nicht wissen.

asistían, eran consideradas culpables. Aunque durante el régimen nazi esta práctica de hecho era promovida bajo el principio de la eugenesia, el discurso alrededor del aborto seguía siendo de control sobre el cuerpo y las decisiones de las mujeres⁵⁴ (310). Con “Spiegelgeschichte”, Aichinger establece que el lenguaje también es una herramienta de control que el aparato heteropatriarcal-occidental utiliza y que, además, se ha vuelto normativo, pero al margen o fuera de la norma (léase: de lo normal), la visión de éste está distanciada y puede ser cuestionada.

En el texto de Aichinger, esto se ve reforzado por el uso de los imperativos que ya mencioné con anterioridad, por lo que incluso se podría interpretar que la historia no es narrada por la protagonista, sino por la superestructura patriarcal que controla a la mujer como un títere. O, si se sigue con la idea de que hay una separación del yo, se puede suponer que entonces se trata de dos versiones de la misma mujer: la persona controlada (la chica) por el discurso internalizado y violento hacia la propia mujer (la narradora), que está alineada a la norma.

Sobre la condición de ser mujer, la revisión también es de las convenciones y las formas “naturales” de narrar. Ya mencioné el uso de la singular narración en segunda persona. Pero también, por ejemplo, Eileen Beazley observa que el texto de Aichinger es una típica *Bildungsroman* en la que se muestra la maduración de un personaje, que tradicionalmente tienen un hombre por protagonista (1). En cambio, Aichinger rompe la primera convención con una protagonista mujer. Después, obviamente, el hecho de invertir la narración o de romper completamente la noción tradicional tiempo lineal y la causalidad.

⁵⁴ El bebé resultante de, por ejemplo, un hombre “ario” y una mujer judía, sería considerado de “raza mixta” y por lo tanto inferior y, evidentemente, no ideal para la sociedad, por lo que el aborto sería recomendado para la mujer, aun cuando ésta no quisiera.

Inclusive, Beazley propone un interesante análisis, el cual añade a la idea de que Aichinger revisa y desafía las convenciones en todos los frentes, ahora desde la marginalidad como mujer. Beazley considera que la narración lineal es patriarcal en tanto que se asemeja a la anatomía y el deseo sexual masculino; es más “directo” (*straightforward*) (3). Mientras tanto, la narración cíclica, dice Kristeva citada por Beazley, encuentra mejor respuesta con las mujeres porque su corporalidad y placer están marcados por ciclos, tanto corporales como gestación o la menstruación, y sociales, como en las tareas domésticas. (Beazley 4)

Aichinger intenta separarse de su objeto de estudio, uno mismo, para analizarlo. Resulta necesario arrojar al yo (*ich*) en el espejo y confrontarlo (*du*), aunque éstos puedan tomar diversas formas. De hecho, la poca claridad es incómoda e innatural también porque obliga a quien lee a interpretar y tomar postura de lo que lee, en lugar de llevarlo cómodamente por la historia como lo haría la narrativa natural. Esta confrontación es también incómoda porque aparece a modo incluso de reclamo, de hartazgo. En este sentido, “*Spiegelgeschichte*” sigue la misma línea de “*Wo ich wohne*”, de un viaje hacia el interior, que en realidad no parece encontrar respuestas o soluciones, sino decepción. En el primer relato, esto está materializado explícitamente en los espacios, los lugares; en este otro, con la voz propia fuera del cuerpo.

En “*Ilse Aichingers Poetik des Verschwindens*”, Christine Ivanovic considera que la autora austríaca estaba consciente de que un retroceso (*Rückführung*) hasta el punto en el que hecho no había sucedido aún era imposible y, para lidiar con el horror de esto, utilizó el lenguaje. Según Ivanovic, el lenguaje en la obra de Aichinger, más allá de servir como testamento, pues tiene una facultad creativa y regenerativa; es capaz de separarse de la historia misma. (189) Con esto se refuerza lo que he mencionado yo a lo largo de este trabajo;

sobre todo la sensación de que hay en la obra de Aichinger una intención de re-crear, misma que surge a partir de la muerte, la historia. Parece ser que Ivanovic advierte desde “Spiegelgeschichte” ya un dejo de derrota ante la empresa de reconstruir el lenguaje. Adelanto que esto terminará en lo que yo llamo una renuncia al lenguaje por parte de la escritora austríaca.

IV.III. Wenn meine Sprache die Stimme verliert: El abandono de “Meine Sprache und Ich”

*mots survivants
de la vie
encore un moment
tenez-lui compagnie*
Samuel Beckett

“Meine Sprache und Ich” es el texto más tardío de los que aquí presento. El mismo apareció en 1968 en la revista suiza *Spektrum*, lo cual inmediatamente implica que se encuentra en un estadio posterior a los dos anteriores, tanto en la vida como en la carrera de Ilse Aichinger. Esto también es evidente en el texto mismo. “Meine Sprache und Ich” es quizás el menos narrativo de los tres, puesto que la trama es prácticamente inexistente. De este texto me interesa particularmente el tratamiento que se hace de la voz (narrador), pues considero que es el que más destaca entre los elementos innaturales del mismo.

“Meine Sprache und ich” presenta a un narrador en primera persona que, simplemente, está pensando y describiendo lo que hace. La voz narrativa, se lee, está acompañada por su lenguaje (de ahí el título), lo cual resulta extraño ya de principio. En este texto, al lenguaje se atribuyen cualidades humanas y se le considera un ente independiente, separado y ajeno, lo cual resalta el distanciamiento que hay entre el hablante y su lenguaje; la *Sprachskepsis* llevada a la materialidad.

Este distanciamiento tiene como consecuencia un *reconocimiento* también de la otredad que después deviene *desconocimiento*. Entonces, el lenguaje resulta otro, ya no es algo que el hablante posee o que es inherente a sí mismo, sino que tiene agencia. Como anteriormente exploré en “Spiegelgeschichte”, el hablante ya no tiene control sobre el

lenguaje, le escapa: “Mi lenguaje es uno que tiende a palabras extranjeras.” (Aichinger, *Eliza...*, 258)⁵⁵ Además, es un lenguaje limitado, que no basta: “No llega muy lejos.” (258)⁵⁶

Considero que aquí queda manifiesta la decepción con respecto al lenguaje, propia de la segunda mitad del siglo pasado porque, además, este lenguaje personificado se da vuelta, no responde y simplemente deja que las cosas sucedan. (258)⁵⁷ Esta renuncia, no al lenguaje enteramente, sino a esforzarse por tener el ‘significado perfecto’, ya había sido adelantado por la propia autora cuando, en “Schlechte Wörter” (“Malas palabras”) inicia con la sentencia: “Ahora, ya no necesito las mejores palabras.”⁵⁸ (Aichinger, *Schlechte Wörter*, 5) En este texto, se aprecia ya una voz narrativa indiferente a cómo se dicen las cosas, porque parte de la conclusión de que intentar comunicar fielmente la experiencia interna es imposible, al menos desde dentro. En “Meine Sprache und Ich” se observa la concepción de un nuevo lenguaje:

Aichinger’s alienated perspective [...] gives rise to an alienated language, evoked in her reference to her preference for “foreign” words. All words become “foreign” as she strips away the customary set of meanings and associations, rejecting common language as a social construct in order to convey something else. (Herzog 192)

Este “algo más” son, a mi parecer, en realidad dos cosas que están representadas en “Meine Sprache und Ich”: primero, sí, la renuncia a usar el lenguaje, pero también se muestra una etapa posterior: la superación que resulta en abandono. La narrativa de Aichinger en este texto tiene sobre el lector un efecto de extrañamiento precisamente por la poca peripecia que se encuentra en el mismo. Una vez más, se pone en duda el aspecto verdaderamente narrativo de la obra de Aichinger porque, mientras que la narrativa natural da el efecto de progreso (A → B por medio de secuencia lógica), en “Meine Sprache und ich” la voz narrativa se limita a

⁵⁵ Meine Sprache ist eine, die zu Fremdwörtern neigt.

⁵⁶ Sie reicht nicht weit.

⁵⁷ Sie dreht sich, sie antwortet nicht, sie lässt uns geschehen.

⁵⁸ Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr.

observar y describir, a hacer suposiciones (como en “Wo ich wohne”) y pareciera que la acción se deja de lado.

Además, quiero resaltar el hecho de que en “Meine Sprache und Ich” se menciona que la voz narrativa y su lenguaje se encuentran a la orilla del mar. Hay que recordar el ya mencionado “Das Erzählen in dieser Zeit”, en el cual Aichinger menciona que el acto de narrar es comparable con un río (“Fluß der Erzählung”), uno que, además, es caudaloso y nada amigable con quien lo navega: “Pero quien hoy compare la narración con un río, debe pensar en ríos caudalosos, con riberas más vertiginosas y pedregosas, a las que nadie que se haya atrevido a saltar, puede regresar fácilmente.” (3)⁵⁹ Narrar era para Aichinger un proceso, un camino que conduce a un destino. La metáfora se adapta(ba) al esquema de las narrativas naturales. Sin embargo, en “Meine Sprache und Ich” la metáfora, como los ríos, culmina en el mar. Aquí es donde considero que se refuerza la idea de que el proceso de escribir ha llegado a su final. Con este texto, me parece, se sentencia la imposibilidad de seguir escribiendo, expresando, al menos por medio de ese “ente” que se llama “lenguaje”.

En cuanto a cuestiones formales, “Meine Sprache und Ich” comparte con los otros dos textos el ritmo continuo, rápido, que provoca en el lector, hasta cierto punto, la sensación de que no hay cohesión. Recuerda más bien a la conocida técnica del *Bewusstseinsstrom* (llamado en inglés *stream of consciousness*, o “flujo de conciencia”, en español) que, no casualmente se popularizó durante el siglo xx.⁶⁰ Otra vez, el texto parece más un monólogo que una historia y de ahí, más al carácter innatural del mismo. Pero incluso los monólogos suelen tener una

⁵⁹ Aber wer heute Erzählungen mit Flüssen vergleicht, muß an reißendere Flüsse denken, mit steileren und steinigern Ufern, an die keiner, der einmal den Sprung gewagt hat, so leicht wieder zurückkommt.

⁶⁰ Tan solo en la literatura en lengua alemana podemos recordar *Lieutenant Gustl* (1900), de Arthur Schnitzler, *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, o (más cercano a Aichinger todavía), *Tauben im Gras* (1951) de Wolfgang Koeppen.

estructura más evidente. En este texto, la poca relación entre oraciones y los saltos de una idea a otra anuncian más bien un carácter fragmentario.

Aún si se trata de un monólogo, queda también en duda a quién está dirigido. Puesto que el lenguaje no parece interactuar con la voz narrativa, uno podría pensar que el público de este monólogo es el lector, aunque éste nunca sea directamente aludido. Considero que es una estrategia similar al caso de “Spiegelgeschichte”, pero todavía más radical, porque en este texto, la audiencia quizás incluso desee sentirse aludida pero la voz narrativa, como el lenguaje, tampoco voltea.

La fragmentación va todavía más lejos. Me aventuraría a proponer que el desdoblamiento del “yo” que apareció en “Spiegelgeschichte” continúa en este texto de cierta manera. Este lenguaje antropomorfizado incluso podría ser una versión alterna del *ich*. Lo vemos cuando la voz narrativa duda incluso de su propia individualidad: “¿Quién dice eso? Yo. Entonces debo reír. Eso me recuerda a lo que dije cuando él llegó tarde a casa. Yo estoy afuera, yo, yo.” (259)⁶¹

En su texto dedicado a “Meine Sprache und Ich”, Christine Ivanovic afirma que la distinción del “yo” y el “lenguaje”, como personajes de la historia, expresa dos acciones lingüísticas: el “yo” intenta todavía comunicarse, pero el lenguaje abandona todo intento de expresar algo. De acuerdo con Ivanovic, el texto demuestra, arropado con un sentimiento de desesperación (*Verzweiflung*), cómo la propia lengua se niega, mientras que el “yo” trata de adaptarse. (97)

⁶¹ Wer ist das, der das sagt? Ich. Da muss ich lachen. Das erinnert mich immer an den, der ich sagte, als er zu spät ins Haus wollte. Ich bin draussen, ich, ich.

“Meine Sprache und Ich” es, como lo ve Ivanovic, una reflexión sobre el lenguaje en los dos sentidos de la palabra: reflexión en tanto el proceso mental, pero también más literal: el lenguaje reflejado: “Me parece que [el lenguaje] es el opuesto de ciertas imágenes, cuya mirada le sigue a uno a donde sea.” (261)⁶² Literalmente se dice que el lenguaje está contra ella (Gegen-) porque es externo, es otro.⁶³

Finalmente, el texto concluye con un fragmento que encierra todo el sentir de la obra de Aichinger, no solo de este texto, sino del proyecto artístico-político que había estado construyendo: “Con el tiempo no se pedirá nada más de [el lenguaje]. Y yo me dedicaré a lo mío. Trenzaré una oración de vez en cuando que no levante sospechas.” (263)⁶⁴ Para este momento, la sensación es más bien de aceptación: no se puede hacer más con el lenguaje; y puede transcurrir, como el río, pero tiene un final, un límite; llega hasta un punto: la costa. Pero tampoco se puede escapar completamente de él. Se podrá poner distancia, pero no escapar. Y por eso lo seguiremos usando, para no levantar sospechas, mientras aprendemos a callar.

⁶² Sie [die Sprache] scheint mir das Gegenteil gewisser Bilder zu sein, deren Blicke einem überallhin nachgehen.

⁶³ Compárese con la palabra *Gegenstand* ('objeto, cosa') y que es una calca directa del latín *obiectum*, de *obicio* 'poner delante, en contra', lo que revela la percepción de los objetos como entes que se nos oponen, que son otros.

⁶⁴ Man wird mit der Zeit nichts mehr von ihr wollen. Und ich werde das meinige dazutun. Ich werde hier und dort einen Satz einflechten, der sie unverdächtig macht.

V. Conclusión

La obra de Aichinger no está limitada únicamente a estos tres textos. A lo largo de su gran colección de escritos, podremos encontrar, de una u otra forma, muestras de su proyecto de reconstrucción lingüística. Sin embargo, con la investigación y análisis aquí presentados, se cumple el propósito de demostrar la íntima relación que existe entre la crisis del lenguaje, que marcó la vida de Aichinger, y la respuesta que le dio por medio de la narrativa innatural.

Como dije inicialmente, uno de mis propósitos era también dar a conocer a una autora de sumo valor literario, pero poco conocida en el contexto de México y Latinoamérica, en general. Considero que el presente trabajo ayuda a este fin, pues no solo abre la puerta a el trabajo de Aichinger, sino que presta una interpretación, una suerte de clave para intentar acercarse por un flanco a su obra.

Me pareció pertinente, en primera instancia, presentar a la autora y su contexto, a fin de ilustrar el panorama en el que surgió su obra literaria, así como los motivos que la llevaron a desarrollarse de tal manera. De ahí que el primer capítulo recoge los aspectos más importantes de su trayectoria y su particular relación dentro del entonces muy contemporáneo escepticismo del ámbito germanoparlante.

Me había planteado, cuando comencé este trabajo, que era necesario destacar a Aichinger dentro de la propia *Sprachskepsis*. De ello surgió el segundo capítulo. Era preciso entonces recapitular de manera concisa el recorrido de la *Sprachskepsis* para establecer, si las había, generalidades dentro del movimiento. Noté que la mayoría de los textos que participan en mayor o menor medida de esta postura escéptica, se asemejan más a una

reflexión filosófica que a un texto literario. Además, la gran mayoría habían sido escritos por hombres, por lo que Aichinger representaba una figura que destacaba.

Esto, entonces, representó un siguiente desafío. La inquietud era cómo hacer sentido de esta particularidad. Mi mayor herramienta para esa tarea fue el concepto de la narrativa innatural que, a mi modo de verlo, encajó casi de manera perfecta con la hasta entonces complicada literatura de Aichinger. Como se trata de una teoría relativamente reciente, creí que era pertinente esbozar algunas consideraciones generales sobre narrativa y narratología para introducir la narratología innatural.

La conformación de estos tres capítulos previos culmina en el análisis de los tres textos seleccionados. Para este punto ya conocía quién era Ilse Aichinger, qué le preocupaba y también contaba con un instrumento teórico que me permitiera descifrar aquel misterio del por qué. Entonces se cumplió el objetivo principal. Con toda la información recopilada hasta antes de este cuarto capítulo, descubrí que el material innatural en las narrativas de Aichinger era vasto, hallé que la conformación de su proyecto obedecía a la exploración del fenómeno de la comunicación y el lenguaje como herramienta y, a partir de mi investigación, puedo concluir que, en efecto, los recursos y estrategias de una narrativa innatural aparecen, no solo en el caso particular de Ilse Aichinger, como una forma de lidiar con la destrucción del lenguaje que detallé anteriormente, pues se observa mayor incidencia entre autores y autoras, precisamente, a partir de la crisis del lenguaje.

Con el análisis de un texto se fue abriendo el camino hacia el siguiente; se conectaron. Me parece que el producto final es mejor entendido como una unidad o una secuencia, más que tres apartados inconexos. Por ello fue importante para mí que la lectura fuera fluida y no fastidiosa, como navegar un río. Espero que las y los lectores puedan sentir eso mismo.

Espero que mi esfuerzo y dedicación a este trabajo inspiren interés en quienes me leen y quizás no conocían mucho a Ilse Aichinger por su obra. Me parece que existen oportunidades para analizar sus textos desde otras perspectivas, como profundizar quizás en la constitución de la memoria, o con un enfoque de género mucho más certero, por poner un ejemplo. De igual manera espero que continúe la investigación con el análisis narratológico innatural. Considero que sería muy apropiado aplicarlo a la literatura latinoamericana de la misma época.

Sólo me queda desear que este final sea también un inicio.

Referencias

- Aichinger, Ilse. "Meine Sprache und ich". *Eliza, Eliza Erzählungen 2 (1958-1968)*. E-Book, Fischer, 2015
- . "Spiegelgeschichte". *Der Gefesselte. Erzählungen 1 (1948-1952)*. E-Book, Fischer, 2015.
- . "Wo ich wohne". *Der Gefesselte. Erzählungen 1 (1948-1952)*. E-Book, Fischer, 2015.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, HERNIK Skov Nielsen, Brian Richardson. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic models", *Narrative*, vol. 18, no. 2, 2010, pp. 113-136.
- . "What Really Is Unnatural Narratology?" *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 5, 2013, pp. 101-118.
- Alfaro Vargas, Roy. "Las narrativas innaturales" *LETRAS*, No. 60, Universidad de Costa Rica, 2016. pp. 185-212.
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 9-43.
- Bartsch, Christoph. "Möglichkeiten einer Narratologie des Unmöglichen. Erzähltheoretische Annäherungen an das ‚Unnatürliche‘ in Literatur, Film und anderen Medien [Rezension zu: Jan Alber / Rüdiger Heinze (Hg.): *Unnatural Narratives — Unnatural Narratology*. Berlin / Boston 2011]". *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, Vol. 2.1, 2013. pp 121-128.
- Beazley, Eileen. "Revising Conventions: The Violation of Causality and the Female Form in Ilse Aichinger's *Spiegelgeschichte*". *Valley Humanities Review*, Primavera 2011, pp 1-13.

Beuchot, Mauricio. "Signo y lenguaje en San Agustín". *Diánoia*, Vol. 32, No. 32, 1986, pp 13-26.

Bortolan Pirona, Cecilia. "Ilse Aichinger, eine Schriftstellerin auf der Sprachsuche". *Prospero. Revista die Letterature Straniere*. Vol. VII, 2001, pp. 95-121.

Braun, Michael y Simone Fässler, "Mein Ziel ist das Verschwinden" (Charla), *Volltext*, 11 de noviembre de 2016. Consultado el 7 de julio de 2021. <<https://volltext.net/texte/ilse-aichinger-simone-faessler-michael-braun-mein-ziel-ist-das-verschwinden>>

Celan, Paul. "Ansprache anlässlich der entgegennahme des Literaturpreis der freien Hansestadt Bremen". *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Dritter Band*. Suhrkamp, 1969

Chalupa, Cynthia Susan. *Through the looking glass: Overcoming language in the works of Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, and Ilse Aichinger*. Tesis de doctorado. The Ohio State University, 2001.

Corkhill, Alan. "1945 and Onwards: Female Gender and Participation in the German Short Story." *The Modern Language Review*, vol. 91, no. 2, 1996, pp. 414-426.

Farges, Patrick. "'Diese meine Sprache, die so männlich geworden ist.': Jeckes in Palästina/Israel im Spannungsverhältnis zwischen Sprachen und Geschlecht". *L'homme: Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, Vol. 26, No. 1, 2015, pp. 63-78

Gandler, Stefan. *Fragmentos de Frankfurt: ensayos sobre la Teoría crítica*. Siglo XXI, 2009.

Greaney, Patrick. "Estranging Memory in Ilse Aichinger". *The German Quarterly*, Vol. 80, No. 1, 2007, pp. 42-58.

- Helmstetter, Rudolf. "Entwendet Hofmannsthals Chandos-Brief, Die Rezeptionsgeschichte Und Die Sprachkrise." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2003, pp. 446-480.
- Herzog, Hillary Hope. *Vienna is different: Jewish writers in Austria from the fin de siècle to the present*. Berghahn Books, 2011.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Der Brief des Lord Chandos*. Reclam.
- Ivanovic, Christine. „Ilse Aichingers Poetik des Verschwindens“ *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Vol. 63, No. 3, 2009, pp. 178-193.
- . „Meine Sprache und Ich. Ilse Aichingers Zwiesprache im Vergleich mit Derridas *Le monoliguisme de l'autre*“. *Arcadia – International Journal for Literary Studies*, Vol. 45, No. 1, 2010, pp. 94-119.
- Kampits, Peter. "Der Sprachkritiker Fritz Mauthner: Vorläufer der ordinary-language-theory oder Nachfolger Nietzsches?". *Modern Austrian Literature*, 1990, Vol. 23, No. 2, pp. 23-39.
- Kaukoreit, Volker y Kristina Pfoser (Ed.), *Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern*. Reclam, 2000.
- King, Martina. "Sprachkrise" en *Handbuch Literatur und Philosophie*. Ed. Hans Ferger. J. B. Metzler, 2012.
- Kleist, Heinrich von. *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. 1806.
- Liska, Vivian. "Secret Affinities: Contemporary Jewish Writing in Austria". *Contemporary Jewish Writing in Europe. A Guide*. Ed. V. Liska y T. Nolden. Indiana University Press, 2008.
- Mitermüller, Christian. *Sprachskepsis und Poetologie*. Max Niemeyer Verlag, 2008.

- Morris, Joel. "On the Borderlands of Loneliness and Community in Twentieth Century German-Jewish Literature." *Journal of Modern Literature*, vol. 34, no. 3, 2011, pp. 203-206.
- Nájera, Elena. "Wittgenstein versus Mauthner: Two critiques of language, two mysticisms." *From de ALWS archives: A selection of papers from the International Wittgenstein Symposia in Kirchberg am Wechsel*, 2014.
- Nägele, Rainer. "Die Sprachkrise und ihr dichterischer Ausdruck bei Hofmannsthal". *The German Quarterly*, vol. 43, no. 4, 1970, pp. 720-732.
- Pérez, Joseph. *Los judíos en España*. Marcial Pons, 2005.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Siglo XXI, 2017.
- Platón. "Crátilo". Trad. e Intr. J. L. Calvo. en *Diálogos II*. Gredos, 2008.
- Posten, Anne. "'Bad Words' Illuminates Ilse Aichinger's Bouts with the German Language after the War" *Words without Borders*, mayo de 2018. Consultado el 10 de julio de 2021. <www.wordswithoutborders.org/book-review/bad-words>
- Prince, Gerald. "On Narratology: Criteria, Corpus, Context", *Narrative*, vol. 3, no. 1, 1995, pp. 73-84.
- Ramos-Oliveria, Antonio. *Historia social y política de Alemania*. FCE, 1952.
- Richardson, Brian. *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*. The Ohio State University, 2006.
- San Agustín. *Le Maître (De Magistro)*. Trad. Bernard Jolibert. Klincksieck, 2002.
- . *Obras Completas. Tomo V. Tratado sobre la Santísima Trinidad*. Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- Sauer, Jutta. »*Wie nur ein Haifisch trösten kann*« *Ilse Aichinger. Ein Porträt*. Aviva, 2021.

- Schorske, Carl E. *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture*. Vintage, 1980.
- Scott, Claire E. "Subverting Injurious Language: How Ilse Aichinger's Narratological Strategies Liberate the Protagonist of 'Spiegelgeschichte'". *Seminar – A Journal of Germanic Studies*. Septiembre 1, 2016, pp. 308-324.
- Stanley, Patricia Haas. "Ilse Aichinger's Absurd 'I'". *German Studies Review*, vol. 2, no. 3, 1979. Pp. 331-350.
- Wagner, Irene Maria. *Das literarische Konzept der Sprachskepsis und seine Relevanz für die expressionistische bzw. experimentelle Lyrik*. Tesis. Universität Wien, 2009.
- Watson, Peter. *Historia intelectual del siglo xx*. Trad. David León Gómez. Crítica, 2002.
- Wälchli, Tan. "The Vienna Group's 'Research for' the Language Arts: Konrad Bayer, 'karl ein karl' (1962)". *Artistic Research and Literature*. Ed. Corina Carduff and Tan Wäscli.
- Weissenböck, Andreas. *Aichinger, Wittgenstein und die Sprache in „Die größere Hoffnung“*. Tesis de maestría. Universität Wien, 2018.
- Weimar, Karl S. "Paul Celan's 'Todesfuge': Translation and Interpretation." *PMLA*, vol. 89, no. 1, 1974, pp. 85–96.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza, 2012.
- Wolf, Uljana y Christian Hawkey. "A Werldly Country. On Ilse Aichinger and Her Language" En Ilse Aichinger, *Bad Words. Selected Short Prose*. Trad. Uljana Wolf y Christian Hawkey Seagull, 2018. vii-xvi.

Apéndice

Wo ich wohne.....	80
Spiegelgeschichte.....	85
Meine Sprache und ich.....	96

Wo ich wohne

Ich wohne seit gestern einen Stock tiefer. Ich will es nicht laut sagen, aber ich wohne tiefer. Ich will es deshalb nicht laut sagen, weil ich nicht übersiedelt bin. Ich kam gestern abends aus dem Konzert nach Hause, wie gewöhnlich Samstag abends, und ging die Treppe hinauf, nachdem ich vorher das Tor aufgesperrt und auf den Lichtknopf gedrückt hatte. Ich ging ahnungslos die Treppe hinauf – der Lift ist seit dem Krieg nicht in Betrieb, und als ich im dritten Stock angelangt war, dachte ich: »Ich wollte, ich wäre schon hier!« und lehnte mich für einen Augenblick an die Wand neben der Lifttür. Gewöhnlich überfällt mich im dritten Stock eine Art von Erschöpfung, die manchmal so weit führt, dass ich denke, ich müsste schon vier Treppen gegangen sein. Aber das dachte ich diesmal nicht, ich wusste, dass ich noch ein Stockwerk über mir hatte. Ich öffnete deshalb die Augen wieder, um die letzte Treppe hinaufzugehen, und sah in demselben Augenblick mein Namensschild an der Tür links vom Lift. Hatte ich mich doch geirrt und schon vier Treppen gegangen? Ich wollte auf die Tafel schauen, die das Stockwerk bezeichnete, aber gerade da ging das Licht aus.

Da der Lichtknopf auf der anderen Seite des Flurs ist, ging ich die zwei Schritte bis zu meiner Tür im Dunkeln und sperrte auf. Bis zu meiner Tür? Aber welche Tür sollte es denn sein, wenn mein Name daran stand? Ich musste eben doch schon vier Treppen gegangen sein. Die Tür öffnete sich auch gleich ohne Widerstand, ich fand den Schalter und stand in dem erleuchteten Vorzimmer, in meinem Vorzimmer, und alles war wie sonst: die roten Tapeten, die ich längst hatte wechseln wollen, und die Bank, die daran gerückt war, und links der Gang zur Küche. Alles war wie sonst. In der Küche lag das Brot, das ich zum Abendessen nicht mehr gegessen hatte, noch in der Brotdose. Es war alles unverändert. Ich schnitt ein Stück Brot ab und begann zu essen, erinnerte mich aber plötzlich, dass ich die Tür zum Flur nicht

geschlossen hatte, als ich hereingekommen war, und ging ins Vorzimmer zurück, um sie zu schließen.

Dabei sah ich in dem Licht, das aus dem Vorzimmer auf den Flur fiel, die Tafel, die das Stockwerk bezeichnete. Dort stand: Dritter Stock. Ich lief hinaus, drückte auf den Lichtknopf und las es noch einmal. Dann las ich die Namensschilder auf den übrigen Türen. Es waren die Namen der Leute, die bisher unter mir gewohnt hatten. Ich wollte dann die Stiegen hinaufgehen, um mich zu überzeugen, wer nun neben den Leuten wohnte, die bisher neben mir gewohnt hatten, ob nun wirklich der Arzt, der bisher unter mir gewohnt hatte, über mir wohnte, fühlte mich aber plötzlich so schwach, dass ich zu Bett gehen musste.

Seither liege ich wach und denke darüber nach, was morgen werden soll. Von Zeit zu Zeit bin ich immer noch verlockt, aufzustehen und hinaufzugehen und mir Gewissheit zu verschaffen. Aber ich fühle mich zu schwach, und es könnte auch sein, daß von dem Licht im Flur da oben einer erwachte und herauskäme und mich fragte: »Was suchen Sie hier?« Und diese Frage, von einem meiner bisherigen Nachbarn gestellt, fürchte ich so sehr, daß ich lieber liegen bleibe, obwohl ich weiß, daß es bei Tageslicht noch schwerer sein wird, hinaufzugehen.

Nebenan höre ich die Atemzüge des Studenten, der bei mir wohnt; er ist Schiffsbaustudent, und er atmet tief und gleichmäßig. Er hat keine Ahnung von dem, was geschehen ist. Er hat keine Ahnung, und ich liege hier wach. Ich frage mich, ob ich ihn morgen fragen werde. Er geht wenig aus, und wahrscheinlich ist er zu Hause gewesen, während ich im Konzert war. Er müßte es wissen. Vielleicht frage ich auch die Aufräumefrau.

Nein. Ich werde es nicht tun. Wie sollte ich denn jemanden fragen, der mich nicht fragt? Wie sollte ich auf ihn zugehen und ihm sagen: »Wissen Sie vielleicht, ob ich nicht

gestern noch eine Treppe höher wohnte?« Und was soll er darauf sagen? Meine Hoffnung bleibt, daß mich jemand fragen wird, daß mich morgen jemand fragen wird: »Verzeihen Sie, aber wohnten Sie nicht gestern noch einen Stock höher?« Aber wie ich meine Aufräumerfrau kenne, wird sie nicht fragen. Oder einer meiner früheren Nachbarn: »Wohnten Sie nicht gestern noch neben uns?« Oder einer meiner neuen Nachbarn. Aber wie ich sie kenne, werden sie alle nicht fragen. Und dann bleibt mir nichts übrig, als so zu tun, als hätte ich mein Leben lang schon einen Stock tiefer gewohnt.

Ich frage mich, was geschehen wäre, wenn ich das Konzert gelassen hätte. Aber diese Frage ist von heute an ebenso müßig geworden wie alle anderen Fragen. Ich will einzuschlafen versuchen.

Ich wohne jetzt im Keller. Es hat den Vorteil, daß meine Aufräumerfrau sich nicht mehr um die Kohlen hinunterbemühen muß, wir haben sie nebenan, und sie scheint ganz zufrieden damit. Ich habe sie im Verdacht, daß sie deshalb nicht fragt, weil es ihr so angenehmer ist. Mit dem Aufräumen hat sie es niemals allzu genau genommen; hier erst recht nicht. Es wäre lächerlich, von ihr zu verlangen, daß sie den Kohlenstaub stündlich von den Möbeln fegt. Sie ist zufrieden, ich sehe es ihr an. Und der Student läuft täglich pfeifend die Kellertreppe hinauf und kommt abends wieder. Nachts höre ich ihn tief und regelmäßig atmen. Ich wollte, er brächte eines Tages ein Mädchen mit, dem es auffällig erschiene, daß er im Keller wohnt, aber er bringt kein Mädchen mit.

Und auch sonst fragt niemand. Die Kohlenmänner, die ihre Lasten mit lautem Gepolter links und rechts in den Kellern abladen, ziehen die Mützen und grüßen, wenn ich ihnen auf der Treppe begegne. Oft nehmen sie die Säcke ab und bleiben stehen, bis ich an ihnen vorbei bin. Auch der Hausbesorger grüßt freundlich, wenn er mich sieht, ehe ich zum Tor

hinausgehe. Ich dachte zuerst einen Augenblick lang, daß er freundlicher grüße als bisher, aber es war eine Einbildung. Es erscheint einem manches freundlicher, wenn man aus dem Keller steigt.

Auf der Straße bleibe ich stehen und reinige meinen Mantel vom Kohlenstaub, aber es bleibt nur wenig daran haften. Es ist auch mein Wintermantel, und er ist dunkel. In der Straßenbahn überrascht es mich, daß der Schaffner mich behandelt wie die übrigen Fahrgäste und niemand von mir abrückt. Ich frage mich, wie es sein soll, wenn ich im Kanal wohnen werde. Denn ich mache mich langsam mit diesem Gedanken vertraut.

Seit ich im Keller wohne, geh ich auch an manchen Abenden wieder ins Konzert. Meist samstags, aber auch öfter unter der Woche. Ich konnte es schließlich auch dadurch, daß ich nicht ging, nicht hindern, daß ich eines Tages im Keller war. Ich wundere mich jetzt manchmal über meine Selbstvorwürfe, über all die Dinge, mit denen ich diesen Abstieg zu Beginn in Beziehung brachte. Zu Beginn dachte ich immer: »Wäre ich nur nicht ins Konzert gegangen oder hinüber auf das Glas Wein!« Das denke ich jetzt nicht mehr. Seit ich im Keller bin, bin ich ganz beruhigt und gehe um Wein, sobald ich danach Lust habe.

Es wäre sinnlos, die Dämpfe im Kanal zu fürchten, denn dann müßte ich ja ebenso das Feuer im Innern der Erde zu fürchten beginnen – es gibt zu vieles, wovor ich Furcht haben müßte. Und selbst wenn ich immer zu Hause bliebe und keinen Schritt mehr auf die Gasse täte, wäre ich eines Tages im Kanal.

Ich frage mich nur, was meine Aufräumerfrau dazu sagen wird. Es würde sie jedenfalls auch des Lüftens entheben. Und der Student stiege pfeifend durch die Kanalluken hinauf und wieder hinunter. Ich frage mich auch, wie es dann mit dem Konzert sein soll und mit dem Glas Wein. Und wenn es dem Studenten gerade dann einfiel, ein Mädchen mitzubringen? Ich

frage mich, ob meine Zimmer auch im Kanal noch dieselben sein werden. Bisher sind sie es, aber im Kanal hört das Haus auf. Und ich kann mir nicht denken, daß die Einteilung in Zimmer und Küche und Salon und Zimmer des Studenten bis ins Erdinnere geht.

Aber bisher ist alles unverändert. Die rote Wandbespannung und die Truhe davor, der Gang zur Küche, jedes Bild an der Wand, die alten Klubsessel und die Bücherregale – jedes Buch darinnen. Draußen die Brotdose und die Vorhänge an den Fenstern.

Die Fenster allerdings, die Fenster sind verändert. Aber um diese Zeit hielt ich mich meistens in der Küche auf, und das Küchenfenster ging seit jeher auf den Flur. Es war immer vergittert. Ich habe keinen Grund, deshalb zum Hausbesorger zu gehen, und noch weniger wegen des veränderten Blicks. Er könnte mir mit Recht sagen, daß ein Blick nicht zur Wohnung gehöre, die Miete beziehe sich auf die Größe, aber nicht auf den Blick. Er könnte mir sagen, daß mein Blick meine Sache sei.

Und ich gehe auch nicht zu ihm, ich bin froh, solange er freundlich ist. Das einzige, was ich einwenden könnte, wäre vielleicht, daß die Fenster um die Hälfte kleiner sind. Aber da könnte er mir wiederum entgegen, daß es im Keller nicht anders möglich sei. Und darauf wüßte ich keine Antwort. Ich könnte ja nicht sagen, daß ich es nicht gewohnt bin, weil ich noch vor kurzem im vierten Stock gewohnt habe. Da hätte ich mich schon im dritten Stock beschweren müssen. Jetzt ist es zu spat.

Spiegelgeschichte

Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt, wenn du siehst, daß der Himmel grün wird, und wenn du dem Vikar die Leichenrede ersparen willst, so ist es Zeit für dich, aufzustehen, leise, wie Kinder aufstehen, wenn am Morgen Licht durch die Läden schimmert, heimlich, daß es die Schwester nicht sieht – und schnell!

Aber da hat er schon begonnen, der Vikar, da hörst du seine Stimme, jung und eifrig und unaufhaltsam, da hörst du ihn schon reden. Laß es geschehen! Laß seine guten Worte untertauchen in dem blinden Regen. Dein Grab ist offen. Laß seine schnelle Zuversicht erst hilflos werden, daß ihr geholfen wird. Wenn du ihn läßt, wird er am Ende nicht mehr wissen, ob er schon begonnen hat. Und weil er es nicht weiß, gibt er den Trägern das Zeichen. Und die Träger fragen nicht viel und holen deinen Sarg wieder herauf. Und sie nehmen den Kranz vom Deckel und geben ihn dem jungen Mann zurück, der mit gesenktem Kopf am Rand des Grabes steht. Der junge Mann nimmt seinen Kranz und streicht verlegen alle Bänder glatt, er hebt für einen Augenblick die Stirne, und da wirft ihm der Regen ein paar Tränen über die Wangen. Dann bewegt sich der Zug die Mauern entlang wieder zurück. Die Kerzen in der kleinen häßlichen Kapelle werden noch einmal angezündet, und der Vikar sagt die Totengebete, damit du leben kannst. Er schüttelt dem jungen Mann heftig die Hand und wünscht ihm vor Verlegenheit viel Glück. Es ist sein erstes Begräbnis, und er errötet bis zum Hals hinunter. Und ehe er sich verbessern kann, ist auch der junge Mann verschwunden. Was bleibt jetzt zu tun? Wenn einer einem Trauernden viel Glück gewünscht hat, bleibt ihm nichts übrig, als den Toten wieder heimzuschicken.

Gleich darauf fährt der Wagen mit deinem Sarg die lange Straße wieder hinauf. Links und rechts sind Häuser, und an allen Fenstern stehen gelbe Narzissen, wie sie ja auch in alle

Kränze gewunden sind, dagegen ist nichts zu machen. Kinder pressen ihre Gesichter an die verschlossenen Scheiben, es regnet, aber eins davon wird trotzdem aus der Haustür laufen. Es hängt sich hinten an den Leichenwagen, wird abgeworfen und bleibt zurück. Das Kind legt beide Hände über die Augen und schaut euch böse nach. Wo soll denn eins sich aufschwingen, solange es auf der Friedhofsstraße wohnt?

Dein Wagen wartet an der Kreuzung auf das grüne Licht. Es regnet schwächer. Die Tropfen tanzen auf dem Wagendach. Das Heu riecht aus der Ferne. Die Straßen sind frisch getauft, und der Himmel legt seine Hand auf alle Dächer. Dein Wagen fährt aus reiner Höflichkeit ein Stück neben der Trambahn her. Zwei kleine Jungen am Straßenrand wetten um ihre Ehre. Aber der auf die Trambahn gesetzt hat, wird verlieren. Du hättest ihn warnen können, aber um dieser Ehre willen ist noch keiner aus dem Sarg gestiegen.

Sei geduldig. Es ist ja Frühsommer. Da reicht der Morgen noch lange in die Nacht hinein. Ihr kommt zurecht. Bevor es dunkel wird und alle Kinder von den Straßenrändern verschwunden sind, biegt auch der Wagen schon in den Spitalshof ein, ein Streifen Mond fällt zugleich in die Einfahrt. Gleich kommen die Männer und heben deinen Sarg vom Leichenwagen. Und der Leichenwagen fährt fröhlich nach Hause.

Sie tragen deinen Sarg durch die zweite Einfahrt über den Hof in die Leichenhalle. Dort wartet der leere Sockel, schwarz und schief und erhöht, und sie setzen den Sarg darauf und öffnen ihn wieder, und einer von ihnen flucht, weil die Nägel zu fest eingeschlagen sind. Diese verdammte Gründlichkeit!

Gleich darauf kommt auch der junge Mann und bringt den Kranz zurück, es war schon hohe Zeit. Die Männer ordnen die Schleifen und legen ihn vorne hin, da kannst du ruhig sein, der Kranz liegt gut. Bis morgen sind die welken Blüten frisch und schließen sich zu Knospen.

Die Nacht über bleibst du allein, das Kreuz zwischen den Händen, und auch den Tag über wirst du viel Ruhe haben. Du wirst es später lange nicht mehr fertigbringen, so still zu liegen. Am nächsten Morgen kommt der junge Mann wieder. Und weil der Regen ihm keine Tränen gibt, starrt er ins Leere und dreht die Mütze zwischen seinen Fingern. Erst bevor sie den Sarg wieder auf das Brett heben, schlägt er die Hände vor das Gesicht. Er weint. Du bleibst nicht länger in der Leichenhalle. Warum weint er? Der Sargdeckel liegt nur mehr lose, und es ist heller Morgen. Die Spatzen schreien fröhlich. Sie wissen nicht, daß es verboten ist, die Toten zu erwecken. Der junge Mann geht vor deinem Sarg her, als stünden Gläser zwischen seinen Schritten. Der Wind ist kühl und verspielt, ein unmündiges Kind.

Sie tragen dich ins Haus und die Stiegen hinauf. Du wirst aus dem Sarg gehoben. Dein Bett ist frisch gerichtet. Der junge Mann starrt durch das Fenster in den Hof hinunter, da paaren sich zwei Tauben und gurren laut, geekelt wendet er sich ab.

Und da haben sie dich schon in das Bett zurückgelegt. Und sie haben dir das Tuch wieder um den Mund gebunden, und das Tuch macht dich so fremd. Der Mann beginnt zu schreien und wirft sich über dich. Sie führen ihn sachte weg. »Bewahret Ruhe!« steht an allen Wänden, die Krankenhäuser sind zur Zeit überfüllt, die Toten dürfen nicht zu früh erwachen.

Vom Hafen heulen die Schiffe. Zur Abfahrt oder zur Ankunft? Wer soll das wissen? Still! Bewahret Ruhe! Erweckt die Toten nicht, bevor es Zeit ist, die Toten haben einen leisen Schlaf. Doch die Schiffe heulen weiter. Und ein wenig später werden sie dir das Tuch vom Kopf nehmen müssen, ob sie es wollen oder nicht. Und sie werden dich waschen und deine Hemden wechseln, und einer von ihnen wird sich schnell über dein Herz beugen, schnell, solange du noch tot bist. Es ist nicht mehr viel Zeit, und daran sind die Schiffe schuld. Der Morgen wird schon dunkler. Sie öffnen deine Augen, und die funkeln weiß. Sie sagen jetzt

auch nichts mehr davon, daß du friedlich aussiehst, dem Himmel sei Dank dafür, es erstirbt ihnen im Mund. Warte noch! Gleich sind sie gegangen. Keiner will Zeuge sein, denn dafür wird man heute noch verbrannt.

Sie lassen dich allein. So allein lassen sie dich, daß du die Augen aufschlägst und den grünen Himmel siehst, so allein lassen sie dich, daß du zu atmen beginnst, schwer und röchelnd und tief, rasselnd wie eine Ankerkette, wenn sie sich löst. Du bäumst dich auf und schreist nach deiner Mutter. Wie grün der Himmel ist!

»Die Fieberträume lassen nach«, sagt eine Stimme hinter dir, »der Todeskampf beginnt!«

Ach die! Was wissen die?

Geh jetzt! Jetzt ist der Augenblick! Alle sind weggerufen. Geh, eh sie wiederkommen und eh ihr Flüstern wieder laut wird, geh die Stiegen hinunter, an dem Pförtner vorbei, durch den Morgen, der Nacht wird. Die Vögel schreien in der Finsternis, als hätten deine Schmerzen zu jubeln begonnen. Geh nach Hause! Und leg dich in dein eigenes Bett zurück, auch wenn es in den Fugen kracht und noch zerwühlt ist. Da wirst du schneller gesund! Da tobst du nur drei Tage lang gegen dich und trinkst dich satt am grünen Himmel, da stößt du nur drei Tage lang die Suppe weg, die dir die Frau von oben bringt, am vierten nimmst du sie.

Und am siebenten, der der Tag der Ruhe ist, am siebenten gehst du weg. Die Schmerzen jagen dich, den Weg wirst du ja finden. Erst links, dann rechts und wieder links, quer durch die Hafengassen, die so elend sind, daß sie nicht anders können, als zum Meer zu führen. Wenn nur der junge Mann in deiner Nähe wäre, aber der junge Mann ist nicht bei dir, im Sarg warst du viel schöner. Doch jetzt ist dein Gesicht verzerrt von Schmerzen, die

Schmerzen haben zu jubeln aufgehört. Und jetzt steht auch der Schweiß wieder auf deiner Stirne, den ganzen Weg lang, nein, im Sarg, da warst du schöner!

Die Kinder spielen mit den Kugeln am Weg. Du läufst in sie hinein, du läufst, als liefst du mit dem Rücken nach vorn, und keines ist dein Kind. Wie soll denn auch eines davon dein Kind sein, wenn du zur Alten gehst, die bei der Kneipe wohnt? Das weiß der ganze Hafen, wovon die Alte ihren Schnaps bezahlt.

Sie steht schon an der Tür. Die Tür ist offen, und sie streckt dir ihre Hand entgegen, die ist schmutzig. Alles ist dort schmutzig. Am Kamin stehen die gelben Blumen, und das sind dieselben, die sie in die Kränze winden, das sind schon wieder dieselben. Und die Alte ist viel zu freundlich. Und die Treppen knarren auch hier. Und die Schiffe heulen, wohin du immer gehst, die heulen überall. Und die Schmerzen schütteln dich, aber du darfst nicht schreien. Die Schiffe dürfen heulen, aber du darfst nicht schreien. Gib der Alten das Geld für den Schnaps! Wenn du ihr erst das Geld gegeben hast, hält sie dir deinen Mund mit beiden Händen zu. Die ist ganz nüchtern von dem vielen Schnaps, die Alte. Die träumt nicht von den Ungeborenen. Die unschuldigen Kinder wagen's nicht, sie bei den Heiligen zu verklagen, und die schuldigen wagen's auch nicht. Aber du – du wagst es!

»Mach mir mein Kind wieder lebendig!«

Das hat noch keine von der Alten verlangt. Aber du verlangst es. Der Spiegel gibt dir Kraft. Der blinde Spiegel mit den Fliegenflecken läßt dich verlangen, was noch keine verlangt hat.

»Mach es lebendig, sonst stoß ich deine gelben Blumen um, sonst kratz ich dir die Augen aus, sonst reiß ich deine Fenster auf und schrei über die Gasse, damit sie hören müssen, was sie wissen, ich schrei – –«

Und da erschrickt die Alte. Und in dem großen Schrecken, in dem blinden Spiegel erfüllt sie deine Bitte. Sie weiß nicht, was sie tut, doch in dem blinden Spiegel gelingt es ihr. Die Angst wird furchtbar, und die Schmerzen beginnen endlich wieder zu jubeln. Und eh du schreist, weißt du das Wiegenlied: Schlaf, Kindlein, schlaf! Und eh du schreist, stürzt dich der Spiegel die finsternen Treppen wieder hinab und läßt dich gehen, laufen läßt er dich. Lauf nicht zu schnell!

Heb lieber deinen Blick vom Boden auf, sonst könnte es sein, daß du da drunten an den Planken um den leeren Bauplatz in einen Mann hineinläufst, in einen jungen Mann, der seine Mütze dreht. Daran erkennst du ihn. Das ist derselbe, der zuletzt an deinem Sarg die Mütze gedreht hat, da ist er schon wieder! Da steht er, als wäre er nie weg gewesen, da lehnt er an den Planken. Du fällst in seine Arme. Er hat schon wieder keine Tränen, gib ihm von den deinen. Und nimm Abschied, eh du dich an seinen Arm hängst. Nimm von ihm Abschied! Du wirst es nicht vergessen, wenn er es auch vergißt: Am Anfang nimmt man Abschied. Ehe man miteinander weitergeht, muß man sich an den Planken um den leeren Bauplatz für immer trennen.

Dann geht ihr weiter. Es gibt da einen Weg, der an den Kohlenlagern vorbei zur See führt. Ihr schweigt. Du wartest auf das erste Wort, du läßt es ihm, damit dir nicht das letzte bleibt. Was wird er sagen? Schnell, eh ihr an der See seid, die unvorsichtig macht! Was sagt er? Was ist das erste Wort? Kann es denn so schwer sein, daß es ihn stammeln läßt, daß es ihn zwingt, den Blick zu senken? Oder sind es die Kohlenberge, die über die Planken ragen und ihm Schatten unter die Augen werfen und ihn mit ihrer Schwärze blenden? Das erste Wort – jetzt hat er es gesagt: es ist der Name einer Gasse. So heißt die Gasse, in der die Alte wohnt. Kann denn das sein? Bevor er weiß, daß du das Kind erwartest, nennt er dir schon die

Alte, bevor er sagt, daß er dich liebt, nennt er die Alte. Sei ruhig! Er weiß nicht, daß du bei der Alten schon gewesen bist, er kann es auch nicht wissen, er weiß nichts von dem Spiegel. Aber kaum hat er's gesagt, hat er es auch vergessen. Im Spiegel sagt man alles, daß es vergessen sei. Und kaum hast du gesagt, daß du das Kind erwartest, hast du es auch verschwiegen. Der Spiegel spiegelt alles. Die Kohlenberge weichen hinter euch zurück, da seid ihr an der See und seht die weißen Boote wie Fragen an der Grenze eures Blicks, seid still, die See nimmt euch die Antwort aus dem Mund, die See verschlingt, was ihr noch sagen wolltet.

Von da ab geht ihr viele Male den Strand hinauf, als ob ihr ihn hinabgingt, nach Hause, als ob ihr weglieft, und weg, als geht ihr heim.

Was flüstern die in ihren hellen Hauben? »Das ist der Todeskampf!« Die laßt nur reden.

Eines Tages wird der Himmel blaß genug sein, so blaß, daß seine Blässe glänzen wird. Gibt es denn einen anderen Glanz als den der letzten Blässe?

An diesem Tag spiegelt der blinde Spiegel das verdammte Haus. Verdammt nennen die Leute ein Haus, das abgerissen wird, verdammt nennen sie das, sie wissen es nicht besser. Es soll euch nicht erschrecken. Der Himmel ist jetzt blaß genug. Und wie der Himmel in der Blässe erwartet auch das Haus am Ende der Verdammung die Seligkeit. Vom vielen Lachen kommen leicht die Tränen. Du hast genug geweint. Nimm deinen Kranz zurück. Jetzt wirst du auch die Zöpfe bald wieder lösen dürfen. Alles ist im Spiegel. Und hinter allem, was ihr tut, liegt grün die See. Wenn ihr das Haus verläßt, liegt sie vor euch. Wenn ihr durch die eingesunkenen Fenster wieder aussteigt, habt ihr vergessen. Im Spiegel tut man alles, daß es vergeben sei.

Von da ab drängt er dich, mit ihm hineinzugehen. Aber in dem Eifer entfernt ihr euch davon und biegt vom Strand ab. Ihr wendet euch nicht um. Und das verdammte Haus bleibt hinter euch zurück. Ihr geht den Fluß hinauf, und euer eigenes Fieber fließt euch entgegen, es fließt an euch vorbei. Gleich läßt sein Drängen nach. Und in demselben Augenblick bist du nicht mehr bereit, ihr werdet scheuer. Das ist die Ebbe, die die See von allen Küsten wegzieht. Sogar die Flüsse sinken zur Zeit der Ebbe. Und drüben auf der anderen Seite lösen die Wipfel endlich die Krone ab. Weiße Schindeldächer schlafen darunter.

Gib acht, jetzt beginnt er bald von der Zukunft zu reden, von den vielen Kindern und vom langen Leben, und seine Wangen brennen vor Eifer. Sie zünden auch die deinen an. Ihr werdet streiten, ob ihr Söhne oder Töchter wollt, und du willst lieber Söhne. Und er wollte sein Dach lieber mit Ziegeln decken, und du willst lieber – – –, aber da seid ihr den Fluß schon viel zu weit hinauf gegangen. Der Schrecken packt euch. Die Schindeldächer auf der anderen Seite sind verschwunden, da drüben sind nur mehr Auen und feuchte Wiesen. Und hier? Gebt auf den Weg acht. Es dämmt – so nüchtern, wie es nur am Morgen dämmt. Die Zukunft ist vorbei. Die Zukunft ist ein Weg am Fluß, der in die Auen mündet. Geht zurück!

Was soll jetzt werden?

Drei Tage später wagt er nicht mehr, den Arm um deine Schultern zu legen. Wieder drei Tage später fragt er dich, wie du heißt, und du fragst ihn. Nun wißt ihr voneinander nicht einmal mehr die Namen. Und ihr fragt auch nicht mehr. Es ist schöner so. Seid ihr nicht zum Geheimnis geworden?

Jetzt geht ihr endlich wieder schweigsam nebeneinander her. Wenn er dich jetzt noch etwas fragt, so fragt er, ob es regnen wird. Wer kann das wissen? Ihr werdet immer fremder. Von der Zukunft habt ihr schon lange zu reden aufgehört. Ihr seht euch nur mehr selten, aber

noch immer seid ihr einander nicht fremd genug. Wartet, seid geduldig. Eines Tages wird es soweit sein. Eines Tages ist er dir so fremd, daß du ihn auf einer finsternen Gasse vor einem offenen Tor zu lieben beginnst. Alles will seine Zeit. Jetzt ist sie da.

»Es dauert nicht mehr lang«, sagen die hinter dir, »es geht zu Ende!«

Was wissen die? Beginnt nicht jetzt erst alles?

Ein Tag wird kommen, da siehst du ihn zum erstenmal. Und er sieht dich. Zum erstenmal, das heißt: Nie wieder. Aber erschreckt nicht! Ihr müßt nicht voneinander Abschied nehmen, das habt ihr längst getan. Wie gut es ist, daß ihr es schon getan habt!

Es wird ein Herbsttag sein, voller Erwartung darauf, daß alle Früchte wieder Blüten werden, wie er schon ist, der Herbst, mit diesem hellen Rauch und mit den Schatten, die wie Splitter zwischen den Schritten liegen, daß du die Füße daran zerschneiden könntest, daß du darüberfällst, wenn du um Äpfel auf den Markt geschickt bist, du fällst vor Hoffnung und vor Fröhlichkeit. Ein junger Mann kommt dir zu Hilfe. Er hat die Jacke nur lose umgeworfen und lächelt und dreht die Mütze und weiß kein Wort zu sagen. Aber ihr seid sehr fröhlich in diesem letzten Licht. Du dankst ihm und wirfst ein wenig den Kopf zurück, und da lösen sich die aufgesteckten Zöpfe und fallen herab. »Ach«, sagt er, »gehst du nicht noch zur Schule?« Er dreht sich um und geht und pfeift ein Lied. So trennt ihr euch, ohne einander nur noch einmal anzuschauen, ganz ohne Schmerz und ohne es zu wissen, daß ihr euch trennt.

Jetzt darfst du wieder mit den kleinen Brüdern spielen, und du darfst mit ihnen den Fluß entlanggehen, den Weg am Fluß unter den Erlen, und drüben sind die weißen Schindeldächer wie immer zwischen den Wipfeln. Was bringt die Zukunft? Keine Söhne. Brüder hat sie dir gebracht, Zöpfe, um sie tanzen zu lassen, Bälle, um zu fliegen. Sei ihr nicht böse, es ist das Beste, was sie hat. Die Schule kann beginnen.

Noch bist du zu wenig groß, noch mußt du auf dem Schulhof während der großen Pause in Reihen gehen und flüstern und erröten und durch die Finger lachen. Aber warte noch ein Jahr, und du darfst wieder über die Schnüre springen und nach den Zweigen haschen, die über die Mauern hängen. Die fremden Sprachen hast du schon gelernt, doch so leicht bleibt es nicht. Deine eigene Sprache ist viel schwerer. Noch schwerer wird es sein, lesen und schreiben zu lernen, doch am schwersten ist es, alles zu vergessen. Und wenn du bei der ersten Prüfung alles wissen mußt, so darfst du doch am Ende nichts mehr wissen. Wirst du das bestehen? Wirst du still genug sein? Wenn du genug Furcht hast, um den Mund nicht aufzutun, wird alles gut.

Du hängst den blauen Hut, den alle Schulkinder tragen, wieder an den Nagel und verläßt die Schule. Es ist wieder Herbst. Die Blüten sind lange schon zu Knospen geworden, die Knospen zu nichts und nichts wieder zu Früchten. Überall gehen kleine Kinder nach Hause, die ihre Prüfung bestanden haben, wie du. Ihr alle wißt nichts mehr. Du gehst nach Hause, dein Vater erwartet dich, und die kleinen Brüder schreien so laut sie können und zerren an deinem Haar. Du bringst sie zur Ruhe und tröstest deinen Vater.

Bald kommt der Sommer mit den langen Tagen. Bald stirbt deine Mutter. Du und dein Vater, ihr beide holt sie vom Friedhof ab. Drei Tage liegt sie noch zwischen den knisternden Kerzen, wie damals du. Blast alle Kerzen aus, eh sie erwacht! Aber sie riecht das Wachs und hebt sich auf die Arme und klagt leise über die Verschwendung. Dann steht sie auf und wechselt ihre Kleider.

Es ist gut, daß deine Mutter gestorben ist, denn länger hättest du es mit den kleinen Brüdern allein nicht machen können. Doch jetzt ist sie da. Jetzt besorgt sie alles und lehrt dich

auch das Spielen noch viel besser, man kann es nie genug gut können. Es ist keine leichte Kunst. Aber das Schwerste ist es noch immer nicht.

Das Schwerste bleibt es doch, das Sprechen zu vergessen und das Gehen zu verlernen, hilflos zu stammeln und auf dem Boden zu kriechen, um zuletzt in Windeln gewickelt zu werden. Das Schwerste bleibt es, alle Zärtlichkeiten zu ertragen und nur mehr zu schauen. Sei geduldig! Bald ist alles gut. Gott weiß den Tag, an dem du schwach genug bist.

Es ist der Tag deiner Geburt. Du kommst zur Welt und schlägst die Augen auf und schließt sie wieder vor dem starken Licht. Das Licht wärmt dir die Glieder, du regst dich in der Sonne, du bist da, du lebst. Dein Vater beugt sich über dich.

»Es ist zu Ende –«, sagen die hinter dir, »sie ist tot!«

Still! Laß sie reden!

Meine Sprache und Ich

Meine Sprache ist eine, die zu Fremdwörtern neigt. Ich suche sie mir aus, ich hole sie von weit her. Es ist aber eine kleine Sprache. Sie reicht nicht weit. Rund um, rund um mich herum, immer rund um und so fort. Wir kommen gegen unseren Willen weiter. Zur Hölle mit uns, sage ich ihr manchmal. Sie dreht sich, sie antwortet nicht, sie läßt uns geschehen. Manchmal tauchen Zöllner auf. Ihre Ausweise? Wir passieren, sie lassen uns passieren. Meine Sprache hat nichts gesagt, aber dafür ich, ich habe diensteifrig genickt, ich habe ihnen die Freude getan. Einer und etwas um mich herum, unverdächtig. Aber was das war? Eine Spiralfeder. Nein. Dampf. Um jeden ist etwas herum, weißt du das nicht? Die armen Jungen, sie tun mir ehrlich leid. Ja, ehrlich. Jetzt faselst du? Was tut dir an denen leid? Was tut dir denn leid? Jung und sonst nichts, was soll einem da leid tun? Das wächst sich aus, das ist unausbleiblich. Erstarkt und wird mächtig groß. Während wir in der Tinte bleiben, uns abrackern, immer mehr und dabei die Vergnügten spielen. Und dabei das Vergnügen verlieren. Ehrlich. Wer ist das, der das sagt? Ich. Da muß ich lachen. Das erinnert mich immer an den, der ich sagte, als er zu spät ins Hause wollte. Ich bin draußen, ich ich. An den erinnert mich das, was war er nur von Beruf? Hausmeister, glaube ich, ja, Hausmeister. Hast du Hunger? Ich schon. Aber ich habe so eine Art, immer einen Hunger auszulassen. Erst einen, dann zwei, dann drei. Aber dann kommt eine Mahlzeit, das sage ich dir. Da bleibt nichts weg, da kommt alles auf den Tisch, alles vor mich hin. Da tummeln sie sich, rund um mich herum, da habe ichs dann. Schläfrig? Dann schlaf eben, schlaf nur. Ich schaue für dich.

Da sitze ich dann mit meiner Sprache, nur drei Meter von denen entfernt, die so reden. Aber wir sind durch, wir haben passiert, wir können uns niederlassen, wenn wir atemlos sind. Öde Flecken genug, eine Decke darauf, die Sonne scheint überall. Meine Sprache und

ich, wir reden nicht miteinander, wir haben uns nichts zu sagen. Was ich wissen muß, weiß ich, kalte Küche ist ihr lieber als warme, nicht einmal der Kaffee soll heiß sein. Das beschäftigt einen schon. Da hat man zu tun, zu decken, aufzuschneiden, die Kälte zu messen, die Wärme vergehen zu lassen. Während sie aufs Meer starrt. Meine Sprache hat es leicht zu starren, weil ich alles tue. Ich überstürze mich nicht wie zu Beginn, ich streife die Decke ruhig glatt, ich beschwere sie ruhig mit Steinen, wenn es windig wird, aber es ist wahr: ich arbeite und sie starrt. Sie äußert nicht einmal Wünsche. Das wäre nicht das Äußerste, was man von ihr verlangen könnte, aber es wäre doch etwas. Eine gute Sache, ein Dienst an mir, eine Art, mich voranzubringen. Aber daran liegt ihr nichts, gar nichts, so viel habe ich schon heraus. Sie starrt nur oder horcht auf die Brandung, meine Sprache. Wir sind in Meeresnähe, dafür Sorge ich. Ich, nicht sie. Ich möchte wissen, was mit ihr geschähe, wenn ich einmal landeinwärts ginge, einfach einböge wie andere Leute auch, uns einen Steintisch zwischen den Mulden suchte, gehobelte Kiefern. Wie sie sich dann verhielte, ob sie mitkäme? Der Küstenwind ist schlecht für meine Ohren, das weiß ich. Manchmal beginne ich zu singen oder mit den Bestecken zu klappern, es wird leiser. Obwohl man bei unserer Küche nur wenige Bestecke braucht, hole ich sie hervor, auch Teller und Gläser. Ich nehme ein Messer und lasse es vorsichtig auf einen Teller fallen, immer aus derselben Entfernung. Es wird seit fünf Wochen leiser. Vor kurzem versuchte ich es einmal, das Messer von etwas höher auf den Teller fallen zu lassen. Es schlug laut auf, ich hörte es deutlich, aber der Teller zerbrach. Meine Sprache blieb ruhig, den Blick auf Meer geheftet, wie ich glaube immer auf dieselbe Stelle. Sie scheint mir das Gegenteil gewisser Bilder zu sein, deren Blicke einem überallhin nachgehen. Ihr Blick geht keinem nach. Seeungeheuer und Fischkutter wären gleichmäßig an ihr verloren, es kommen auch keine. Ich breite dann unsere kalte Mahlzeit aus, giesse den klatten Kaffee ein,

aber vergeblich. Ich habe unsere Decke sorgfältig gedeckt, oft sogar eine Strandblume in die Mitte gelegt, oder neben ihr Gedeck. Sie wendet sich nicht um. Ich nehme ihr Gedeck und lege es vor sie hin, zwischen sie und den Gischt. Meine Freude ist weg, die Gehörprobe hat mir den Mut genommen, das Meer ärgert mich. Meine Sprache hatte früher einen lila Schal, aber er ist weg. Ich fürchte, daß wir uns hier die Gesundheit verderben. Wenn meine Sprache die Stimme verliert, hat sie einen Grund mehr, das Gespräch mit mir sein zu lassen. Während ich sie noch wispernd und hustend mit Fragen and Angeboten überhäufe. Der lila Schal stand ihr gut, er verdeckte ihren zu langen Hals und gab ihrer unausgesprochenen Erscheinung zugleich Sanftmut und Entschiedenheit. Das ist alles dahin. Sie stellt auch den Kragen nicht auf. So wie sie jetzt ist, erinnert sie mich manchmal an einen ausgewachsenen Schwan, aber so matt in den Farben, als hätte er das Wachstum noch vor sich. Sie sollte sich nichts einbilden. Aus der Ferne höre ich die Stimmen der Zöllner. Sie reden und reden, wenigstens der eine spricht immer. Es war nicht meine Idee, uns so nahe der Zollhütte niederzulassen, aber meine Sprache war nicht weiterzubringen. Das vierte Land ist zu Ende, schrie ich ihr ins Ohr, da drüben ist schon das fünfte. Sie folgte mir widerwillig, nicht weiter als hierher. Wir könnten ebenso gut Zöllner sein. Von denen spricht auch immer fort einer, vom Essen und von der Jugend, der andere schläft. Oder starrt durch die Scheiben herüber wie jetzt. Vorhin schlief er, während ich nach den Ausweisen suchte. Die überlasse ich meiner Sprache nicht mehr, seit sie den Schal verloren hat, die sind bei mir.