

FEMINISMO Y LENGUAJE EN MÁLINA: EL LENTO VIAJE AL YO DE INGEBORG BACHMANN*

Berit Balzer**

Universidad Complutense

RESUMEN. Este artículo estudia la evolución de Ingeborg Bachmann desde su primera poesía y primeros tanteos en el terreno de la narrativa hasta el considerable logro que supuso *Málina* (1971), la única novela acabada de su trilogía *Todesarten* (Formas de morir). Tal trayectoria de Bachmann se corresponde con su búsqueda de un lenguaje específico que sea capaz de formular un discurso femenino al margen de las convencionales estrategias narrativas. Con este proceder, la autora no sólo se coloca fuera del universo lingüístico dominado por los hombres, sino que, deconstruyendo a la protagonista junto con los conceptos que la condicionan, verbaliza también el proceso de su paulatina aniquilación. Se trata, por tanto, de una escritura que se proyecta destruyéndose. Y es que el único resquicio de dominio propio para esta voz de mujer es un elocuente silencio, el rastro que queda tras el "asesinato de la realidad".

ABSTRACT. The present article studies the writer's development away from her early poetry and through an experimental stage in the short story up to her final achievement in *Málina* (1971), the only finished novel of her planned trilogy *Todesarten* (Ways of Dying). This generic evolution of Bachmann runs parallel to her search for a specific language which would be capable of formulating a female discourse beyond conventional narrative strategies. By thus proceeding, the author not only poses herself outside the linguistic universe dominated by men, but as she deconstructs the female main character together with the concepts that condition her, she also verbalizes the process of her gradual destruction. Hers is therefore a way of writing which projects itself by destroying itself. The only domain left to this female voice is one that of an eloquent silence, the trace that remains after the "murder of reality".

El 17 de octubre pasado se cumplieron veinte años de la muerte de Ingeborg Bachmann (Klagenfurt/Austria, 1926 -Roma, 1973), una de las voces más significativas de la literatura en lengua alemana de la postguerra. Fue ella, sin lugar a dudas, quien en el panorama de las letras femeninas rompió con mayor contundencia los

* Recibido el 1 de marzo de 1994.

** Doctora en Filología Alemana y Profesora en el Departamento de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid. Ciudad Universitaria s/n. - 28040 Madrid.

cánones entonces establecidos, buscando resquicios por donde la escritura pudiera colarse para superar la oposición binaria entre lo masculino y lo femenino. Su obra supone un salto cualitativo porque, entre otros muchos motivos, la progresiva toma de conciencia de su condición de mujer estuvo acompañada en todo momento de inquietudes propias de una escritora que buscó sin tregua fórmulas de expresión auténticamente novedosas. El interés de esta autora estriba, por lo tanto, en que propugnaba un necesario cambio en la relación entre los sexos desde el convencimiento de que tal cambio había de operarse por vías de un nuevo lenguaje. Empezó así a explorar un terreno en literatura hasta entonces prácticamente baldío y a señalar unos nuevos cauces por donde debía transcurrir el diálogo. Todo lo cual implicaba una apuesta por un discurso propiamente femenino que fuera capaz de acabar con la utilización mimética del lenguaje masculino, convertido en modelo único y exclusivo.

La vida de Ingeborg Bachmann quedó abruptamente truncada, cuando se encontraba en la plenitud de su creación artística, por un polémico accidente¹. Hay que lamentar, además de su temprana muerte, que la obra que dejó todavía no se valore internacionalmente como se merece. En la recepción literaria universal existen no pocos ejemplos de una excesiva reticencia a la hora de apreciar en su justa medida a las escritoras, y más cuando son feministas o sospechosas de feminismo. Un sector de la crítica –el más superficial y parcial– ha desestimado la creación de Bachmann por depresiva, plúmbea o ininteligible, lo cual está lejos de hacer justicia a su original obra². Aunque, eso sí, hay que admitir que ciertos rasgos de su personalidad –unos debidos a su situación profesional y otros a cuestiones de carácter existencial– la adentraron por un camino sin retorno. El mundo literario, dominado por los hombres, no toleró que ella, además de decir lo que pensaba, intentara trasladar esas ideas a su práctica novelística. Su incondicional honestidad artística la había llevado a un radicalismo en sus exigencias para consigo misma que era difícilmente compatible con el vivir diario y la abocaba –ella hizo repetidamente alusión, de un modo más o menos velado, a este final anunciado– a la autodestrucción. Lo cual suponía también el fin, hasta cierto punto lógico, de una luchadora incansable que acabó presa de la desesperanza, su más temible enemigo. El mundo no estaba preparado, como había ocurrido

1. Ingeborg Bachmann murió a consecuencia de las quemaduras sufridas el 26 de septiembre en su piso de Roma, al haberse prendido fuego el camisón y la cama mientras dormía. Tal fue la versión oficial. Pero existen fundadas sospechas de suicidio.

2. Recordemos en este contexto que durante mucho tiempo, tanto la crítica tradicional como la feminista, tomando el realismo decimonónico como punto de referencia, repudió también la obra de Virginia Woolf tildándola de “esteticista esotérica y decadente”, cfr. Wolfgang Wicht, «Die Ermordung des Hausengelchens» [El asesinato del ángel doméstico], epílogo a Virginia Woolf, *Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen*, Leipzig: Reclam, 1992, p. 282. Elaine Showalter, una de las primeras críticas literarias feministas, pecó de una irresponsable ligereza a la hora de valorar la importancia de la narrativa de Woolf (Cfr. Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 1988, pp. 15-32). Por otra parte, era habitual que los antifeministas más feroces enjuiciaran las obras llevadas a cabo por mujeres, tachándolas sin más de históricas, un cómodo rótulo con que las silenciaban o ninguneaban.

con Virginia Woolf, para propiciar o tolerar que una mujer expresara en literatura su punto de vista. La institución literaria no aceptaba todavía a mediados de nuestro siglo que una escritora buscara –entre sumisión, sutileza irónica o rabia abocada a la locura (las estrategias típicas de las escritoras del XIX)³– una alternativa distinta. Se produjo así en el caso de Bachmann el fenómeno de que fuera elogiada su labor poética, pero que se pasara por alto el carácter perturbador y pionero de sus escritos en prosa.

Bachmann cultivó todos los géneros y evolucionó espectacularmente en breves años. Fue, de hecho, una especie de niña prodigio, salida de un entorno familiar absolutamente corriente. Su padre, maestro de escuela, descendía de una familia de campesinos y la de su madre dirigía una pequeña empresa de confección. Al acabar la enseñanza media, Ingeborg dejó su ciudad natal por primera vez a los diecinueve años para iniciar su carrera universitaria en Innsbruck. Se matriculó en Filosofía con una doble subespecialización en Germanística y Psicología. Para estos últimos estudios tuvo que realizar prácticas en una clínica psiquiátrica cerca de Viena. Al cabo de cinco años, en 1950, se graduó con un trabajo sobre *La recepción crítica de la filosofía existencial de Martin Heidegger*. Durante sus años universitarios llegó a publicar en revistas locales sus primeros relatos y poemas sueltos, aunque quedaron inéditas otras obras suyas que resultan inestimables para la comprensión de su figura y echan hoy en día una nueva luz sobre su itinerario.

Bachmann había partido en sus primeras obras líricas (*El tiempo aplazado*, 1953 e *Invocación a la Osa Mayor*, 1956) de un elaborado esteticismo con el que pronto alcanzó renombre y altas distinciones gracias a prestigiosos premios literarios⁴. Con su narrativa siguió, sin embargo, unos derroteros muy distintos. Con ella pretendía descubrir unas realidades de máxima actualidad y abrir caminos hacia una expresión al margen del universo filosófico y lingüístico dominado por los hombres.

Desde 1961, Bachmann había dado muestras de su talento narrativo con un primer tomo de relatos, uno de los cuales, «El trigésimo año», daba nombre al conjunto. Su publicación fue uno de los acontecimientos literarios más notables de la época, si bien algunos le recriminaron su “excesivo lirismo”, un juicio que denota, en el fondo, una falta de comprensión típica de los parámetros fallogocéntricos que solían entonces aplicarse en la crítica literaria. Las siete narraciones allí reunidas son amargas reflexiones sobre la imposibilidad de entendimiento y convivencia entre los sexos, sobre la fundamental soledad del individuo y la insuficiencia del lenguaje convencional para tender un puente y establecer cualquier comunicación duradera; sobre la dificultad también de captar y reflejar la realidad circundante mediante el lenguaje a nuestro alcance. Así, pues, Bachmann se hacía portavoz del escepticismo lingüístico de toda

3. Cfr. Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, o. c., passim.

4. El más apetecido de todos quizás sea el Premio Georg Büchner de la Academia Alemana de Lengua y Literatura, que le fue otorgado en 1964.

una generación (Paul Celan, Günther Eich, Ilse Aichinger) que se encontraba bajo los efectos retroactivos de los abusos y atrocidades cometidos por el nazismo.

El instrumental de la lengua se había quedado roto después de doce años de huecas retóricas, capaces de llevar a la humanidad a semejante cataclismo. La palabra ya no era terreno fiable y había que volver a empezar por lo más sencillo. De ahí que el estilo literario dominante de esos años suele ser de un minimalismo extremo. Pero la lengua era todo lo que esos escritores tenían a su disposición. Se trataba, en suma, de buscar nuevas vías de expresión más depuradas, replegar el lenguaje sobre sí mismo, volver a lo más elemental, al borde siempre del silencio total. Tal dilema en Bachmann se manifiesta en una pugna constante, en un permanente debate interior con y contra el idioma alemán. En su poesía temprana se percibe ese colosal esfuerzo por dar con la palabra exacta, la de mayor carga emotiva y asociativa, pero sin caer nunca en facilones tópicos. Por otro lado, no conviene olvidar que ella, en este sentido, es digno corolario de un elenco de ilustres autores austríacos que la precedieron y la siguieron, como Hugo von Hofmannsthal⁵ y Thomas Bernhard⁶, en quienes la crisis del lenguaje alcanzó extremos de los que difícilmente la literatura en lengua alemana podría retornar. Quizás por lo arduo del camino ya recorrido –todo ese bagaje de literatura austríaca significaba para Bachmann tan sólo un punto de arranque–, ya su lírica estaba salpicada de reflexiones sobre el acto creativo: “¡Asísteme, palabra!”; “¡...tan sólo falta una palabra!”; “Cómo he de llamarme/ sin existir en otro lenguaje”⁷.

Por otra parte, en un ensayo sobre Ludwig Wittgenstein citó la frase final del *Tractatus logico-philosophicus*, que para ella parecía legitimar el silencio como últi-

5. Hofmannsthal había intuido ya, en su *Carta de Lord Chandos* de 1902, que el esteticismo exacerbado llevaba a un camino sin salida, a un mundo de apariencias, cuya última consecuencia era la total pérdida de la capacidad lingüística. De esta obra se ocupa Bachmann con algún detalle en su primera conferencia de Frankfurt, cfr. Ingeborg Bachmann, *Obras Completas*, IV, (Koschel, Weidenbaum, Münster, eds.), Múnich y Zúrich: R. Piper & Co., 1978, p. 188. (Todas las citas subsiguientes de Bachmann se refieren a esta edición). En general, estas conferencias siguen muy de cerca, en cuanto a conceptualización, las teorías críticas de Roland Barthes. *El grado cero de la escritura*, que fue traducido al alemán en 1959, se encontraba en la biblioteca de Bachmann. Cfr. también Sigrid Weigel, “Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang”, en H.L. Arnold (ed.), *Ingeborg Bachmann, Text + Kritik*, Darmstadt, 1984, pp. 58-92, en donde se aducen pasajes textuales de ambos escritores que ponen de relieve el parentesco de ideas que tenían sobre la escritura.

6. De varias obras de Bernhard –*Prosa, Aguas bajas y Perturbación*– dijo Bachmann en un proyecto de ensayo, cfr. OC, IV, pp. 361-364: “Son libros sobre las últimas cosas, sobre la miseria del hombre, no sobre lo miserable sino sobre la perturbación en que todos nos encontramos.” Es llamativo cómo en la mayoría de los textos de Bernhard esa perturbación del individuo se manifiesta en un lenguaje no convencional que refleja, en su mera forma, alteraciones de la personalidad del hablante, cuando no graves desajustes interhumanos. Sus obras versan a menudo sobre un mundo que se desintegra espiritual y científicamente. Al igual que en Bernhard, la narrativa de Bachmann destaca por su frecuente uso del asíndeton e incluso del anacoluto, que confieren a su prosa una calidad de precipitación febril y neurotizada.

7. OC, I, p. 20. La dificultad para una mujer de expresarse en un lenguaje no dualista queda recogida en este verso. ¿Cómo puede la mujer afirmarse como sujeto (“llamarme”) sin recurrir para ello a formas lingüísticas acuñadas por la tradición patriarcal?

mo recurso del escritor que arriba apuntábamos: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse”⁸. El reflejo de la realidad estaba, en la actividad literaria de Bachmann, cada vez más reñido con la expresión de la verdad, dilema que en la *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal, desemboca en el silencio absoluto:

...porque el idioma en el que quizás yo podría no sólo escribir sino también hablar [es] un idioma de cuyas palabras no sé tan siquiera una, un idioma en el que me hablan las cosas mudas.⁹

En el ensayo sobre Wittgenstein ya había argumentado Bachmann que si “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”¹⁰, debería ser tarea del artista el procurar abrir nuevos horizontes que dieran acceso, mediante ese lenguaje reinventado, a mundos más amplios. La otra alternativa a esa opción era el silencio. Lo que ocurre es que el género poético le fue restringiendo progresivamente las nuevas vías de expresión que tanto anhelaba encontrar.

En resumen, confluía en Bachmann una doble problemática y una doble carga difícil de resolver: el dilema general de los escritores austríacos del siglo XX y la específica del sujeto femenino que buscaba su propio discurso. Es significativo que los personajes femeninos de *El trigésimo año* no hablan con voz propia –Bachmann adopta repetidamente la perspectiva de un hombre– y si lo hacen, revelan tan sólo sus contradicciones internas. La autora presenta un mundo en el que las mujeres todavía poco o nada tienen que decir –“rien à voir”, como afirmaría, en 1974, Luce Irigaray¹¹–.

Pero, a mediados de los años sesenta, las nuevas teorías críticas habían puesto sobre el tapete la función exacta del lenguaje en la obra literaria. El análisis paradigmático de Barthes y el estructuralismo de Lévi-Strauss –el deconstructivismo de Derrida y sus seguidores germinó también en este caldo de cultivo–, aspiraban a desentrañar la cuestión de por qué un texto literario iba presentado en una forma lingüística determinada. Resulta evidente que Bachmann intentó aplicar esas teorías a su propia creación. Sus textos en prosa y en verso –productos de una muy personal sensibilidad artística y visión del mundo– incorporan siempre reflexiones sobre el proceso

8. OC, IV, p. 12. Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (trad. de E. Tierno Galván), Madrid: Alianza, 1973, p. 203.

9. H. von Hofmannsthal, «Ein Brief», en *Gesammelte Werke, Prosa II*, Frankfurt, 1951, p. 22 (trad. mía). Roland Barthes, en «La escritura y el silencio», *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI, 1973, p. 77, afirmó que el nuevo arte depurado “tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad.”

10. OC, IV, p. 20.

11. Irigaray, en *Spéculum de l'autre femme*, París: Minuit, 1974, hacía un despiadado repaso de las “especulaciones” filosóficas falocráticas, cuestionándolas desde una óptica femenina.

de creación. Cada palabra es sopesada, examinada y empleada en su sentido más depurado, libre al máximo de toda carga cultural previa.

El utópico mundo que busca Bachmann será, desde luego, un mundo desmilitarizado en el que se podrá prescindir del habitual autoritarismo de las instituciones. En el relato «El trigésimo año», el narrador define en su diario la libertad como “renuncia a toda creencia y circunstancia heredada: a los Estados, las Iglesias, las organizaciones, los medios de poder, el dinero, las armas, la educación”¹². Pero tal renuncia –que tiene ribetes fuertemente anarquistas– consiste, en primer lugar, en descartar el uso del idioma aprendido, porque para cambiar las estructuras anticuadas y obsoletas, el artista debe, en opinión de Bachmann, dar un salto con la imaginación e inventarse un nuevo lenguaje. O, según las teorías antro-po-lingüísticas ya aludidas, descomponer falsos esquemas mentales desmenuzando el lenguaje que los traiciona¹³. Es decir, Bachmann, ya en esa fase temprana, coincide, quizás sin estar aún plenamente consciente de ello, con las más elementales vindicaciones feministas que se iban a perfilar con mayor nitidez durante la década 1965-1975. Lo que ocurre es que Bachmann se aproxima a ellas desde una postura sociopolítica similar a la de Simone de Beauvoir, a quien, sin embargo, no menciona en ninguno de sus escritos. La lucha por la igualdad de los sexos es también para ella inseparable de la lucha contra las guerras, el hambre y las lacras sociales. El machismo aparece así como uno de los síntomas de un mundo en crisis. Según Bachmann, la Historia como actualmente la conocemos es profundamente insatisfactoria porque pone en entredicho lo que debería entenderse por “progreso” humano. Así las cosas, se trataría de subvertir los esquemas mentales que han originado tanto malestar, atacándolos en su raíz sexista, racista y clasista que una y otra vez han suscitado conflictos bélicos o guerras sin cuartel, sin que la humanidad, en su conjunto, haya avanzado por ello. Bachmann opina –así se puede comprobar al contrastar algunos pasajes de su narrativa con otros de sus ensayos– que el resultado de la Historia, hasta el momento presente, es de una descorazonadora evidencia.

Las mujeres vienesas que pululan por las páginas de *Simultáneo* (1972), segundo tomo de relatos de Bachmann, sufren todas ellas unas dolencias “típicamente” femeninas. Pero cobran un mayor protagonismo y se hallan, por muchos rodeos que den, camino de encontrarse a sí mismas. Bachmann sigue enfrentándose críticamente con

12. OC, II, p. 131. Es decir, instituciones aún dominadas, en aquel entonces, por el patriarcado.

13. En sus apuntes sobre *El hombre sin atributos* de Musil recordó Bachmann una reflexión de Ulrich, el personaje principal: “Si [a la gente] se le pudiera enseñar pensar de una nueva manera, también viviría de otro modo”. Cfr. OC, IV, p. 84. Lévi-Strauss, retomando una vieja idea de Saussure, aplicó el método de la decodificación a los fenómenos sociales que “se definen [...] como lenguaje: las conductas, las instituciones, las tradiciones, son mensajes que yo puedo decodificar”, cfr. Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural* (pról. E. Vernón), Buenos Aires: Eudeba, 1968, pág. xv. O también, en otra dimensión, Roland Barthes: “...el escritor consciente debe en adelante luchar contra los signos ancestrales todopoderosos que, desde el fondo de un pasado extraño, le imponen la Literatura como un ritual y no como una reconciliación”, cfr. *El grado cero de la escritura*, o.c., p. 87.

ciertos comportamientos calcados del machismo y observados en algunas mujeres de entonces que se proclamaban “liberadas”.

La producción narrativa de Bachmann culmina en el ciclo inconcluso que denominó *Formas de morir* y que se compone de *Málina*, *El caso Franza* y *Réquiem para Fanny Goldmann*. Es ésta su empresa de mayor trascendencia e irónicamente la peor comprendida. Esa trilogía no sólo iba a suponer un viaje al centro de su identidad –viaje a las tinieblas similar al que había emprendido Céline en *Voyage au bout de la nuit*–, sino que en él puso en práctica esa nueva escritura que tanto había anhelado. Por fin quedó explícito, sin lugar ya a equívocos, cuál era en definitiva su actitud ante la batalla de los sexos, pues ahora trataba monotémicamente las formas en que la mujer sucumbe ante el ejercicio despiadado del poder machista. Se identificó con sus personajes femeninos en un mayor grado que en sus anteriores narraciones. Las tres mujeres que dan título a las tres novelas ahora sí tienen algo que decir, pues su historia personal las convierte de figurantes en protagonistas.

Para entender el punto final de esa evolución de Bachmann, conviene tener en cuenta el eslabón interpretativo y cualitativo que supone *Málina* (1973)¹⁴, única novela acabada de las tres y en la que logra una forma narrativa del todo inhabitual. *Málina* es un texto experimental e imposible de catalogar, a caballo entre todos los géneros, en donde se mete la autora de nuevo en la piel de un personaje femenino. La narradora sin nombre, esbozada en el preámbulo y denominada “Ich” (yo), reconstruye la experiencia femenina con los personalísimos datos subjetivos de que dispone. De este modo, *Málina* se convierte claramente en un valioso documento de ficción no ya andro-lógica sino gine-lógica. Este yo femenino es un personaje un tanto esquizoide, ya que se desdobra en su “sombra” masculina que, con el nombre de Málina, es el/lo otro. Es decir, Bachmann lleva a cabo un ensayo desconcertante: nos muestra un subjetivismo para el que *lo otro* no es lo femenino –fórmula tradicional de los esquemas mentales prevalecientes–, sino que ahora la mujer-narradora es el sujeto, siendo lo masculino *lo otro*. Málina representa una de las dos caras –la menos definida– de su ser: la que prescinde de todo atributo femenino, el lado puramente cerebral y carente de emotividad, pero falto también de profundidad humana. Sin embargo, queda lejos de ser un esbozo estereotipado de lo masculino. La autora propone simplemente con esta fórmula un cambio de rumbo en las ideas. El hecho de que al lector le cueste tanto entrar en tan insólita estructura demuestra lo arraigado que está en la mente de todos nosotros el sistema paternalista que ha solido marcar las pautas del discurso literario.

14. La traducción al español fue llevada a cabo por Juan José del Solar y está publicada en Madrid: Alfaguara, 1986. He optado, sin embargo, por traducir directamente de las *Obras Completas*. Bachmann había empezado a idear su proyecto –así nos consta por referencias suyas del año 1966– con *El caso Franza* y se había propuesto enlazar las tres novelas con personajes recurrentes, entre los que Málina debía jugar un papel principal. En el fragmento *El caso Franza* se posiciona Bachmann claramente del lado de una “raza inferior”, la de las mujeres, cuya situación identifica con la opresión a que el mundo civilizado somete al Tercer Mundo.

Si empezásemos a leer el texto por el final: “Ha sido un asesinato”, esta frase induciría a pensar que se trata de una novela policíaca¹⁵. Pero aquí nos enfrentamos con un “asesinato de la realidad” que no está contemplado en ningún código civil. El argumento se estructura alrededor de una situación triangular entre la narradora (Yo), Málina –su otro yo– e Iván, su amante. Lo novedoso, narrativamente hablando, consiste en que dos vértices del triángulo están situados en el interior de una misma conciencia. Ambos “hombres” parecen tolerarse e ignorarse mutuamente, lo que es comprensible por una lógica interna del relato: Iván-hombre sólo ve y acepta a la narradora-mujer. La otra faceta de ésta –la del frío cálculo, la de la productividad activa (ella intenta escribir)– le queda a él prácticamente oculta, desconocida, al igual que Málina se muestra indiferente ante las incursiones sentimentales de la narradora con la que convive en la misma casa. Es decir, el yo narrador está escindido en dos mitades y no logra compaginar los dos extremos del binomio masculino-femenino. Iván representa para ella una posibilidad de entendimiento, el ideal de una relación amorosa. Este ideal de hombre es, ante todo, un ser fraternal:

Siempre he deseado tener un hermano menor, o más bien un hombre más joven que yo, Málina debería entender esto, a fin de cuentas todos tenemos una hermana, pero no todo el mundo tiene un hermano. Ya en mi infancia buscaba a esos hermanos.

Y en un momento de optimismo eufórico, ella percibe esta constelación así:

Iván y yo: el mundo convergente.
Málina y yo, porque somos uno: el mundo divergente.¹⁶

Málina e Iván funcionan como cabeza y corazón de una mujer dividida que busca armonizar y neutralizar ambas adscripciones. El texto nos ofrece muchas claves de que tal es, efectivamente, el sentido de los personajes. Por ejemplo, al decirle el yo a Málina: “Tú has venido después de mí, no puedes haber existido antes que yo, eres pensable únicamente después de mí”¹⁷. Cuando la gente cree que los dos están casados, descartan por ridícula tal posibilidad que ni siquiera se les había ocurrido. En otro momento, al sugerirle Málina la idea de expresarse en plural, ella le contesta airada: “No me gusta el nosotros, ni el uno, ni ambos, etcétera, etcétera”¹⁸, a lo que Málina le

15. En un principio, las críticas la calificaron de “historia de un amor desdichado” o de “historia clínica de una neurosis”, cfr. Sigrid Weigel, «Die andere Ingeborg Bachmann», en: *Ingeborg Bachmann*, (ed. Arnold), Text + Kritik, pág. 5. Existe una versión cinematográfica de 1990, dirigida por Walter Schroeter. El guión de Elfriede Jelinek es una libre adaptación de la novela de Bachmann. La película, con Isabelle Huppert y Mathieu Carrière en los papeles principales, hace, en fin, muchas concesiones a las exigencias del cine, con lo cual el propósito fundamental de la novela queda bastante diluido.

16. OC, III, p.p. 246 y 126.

17. Ibid., p. 247.

18. Ibid., p. 292.

replica: “Casi hubiera pensado que sobre todo ya no te gustaba el yo”¹⁹. Se anticipa así por primera vez la posibilidad de la autoaniquilación o la negación del sujeto. De hecho, el acto de escribir funciona, en este texto y otros tantos de Bachmann, como estrategia para aplazar una hipotética muerte. En un principio, el afán del yo por extirpar el lado “masculino” de su ser se corresponde con el malestar que le causa el tener que ensamblar en su interior los dos aspectos: su vertiente femenina que, para ser aceptada por el hombre que ama, necesita negar y silenciar la parte creativa-intelectual, y precisamente esa otra faceta que paulatinamente se le independiza y la aleja de toda sociedad, trabajando en solitario y pugnando sin cesar por una utópica creación capaz de cambiar el curso de la Historia²⁰. El ideal consistiría, a todas luces, en aunar ambas vertientes en un único ser integrado y completo. Pero el presente texto transmite al lector la total imposibilidad de tal simbiosis, ni con Málina ni con Iván, imposibilidad también de fraternidad entre los seres humanos.

Ahora bien, Bachmann a pesar de todo ensaya la posibilidad, *more* utópico, de neutralizar la oposición binaria entre lo masculino y lo femenino, conflicto que la narradora no consigue resolver y que la empuja a dicha neurosis. Así las cosas, la escritura “habla mujer” y nos revela un estadio en que la subjetividad femenina, camino de un discurso propio, por una serie de circunstancias no logra expresarse adecuadamente. Vemos, por tanto, la dificultad y los muchos reveses del camino, pero no la meta alcanzada. La literatura consigue así incidir sutilmente sobre la realidad política que se estuvo gestando en aquel momento: la de las reclamaciones de igualdad no sólo jurídica, sino también en los esquemas mentales.

He aquí otro tema recurrente en la moderna literatura femenina, en donde la búsqueda del *otro* yo se expresa frecuentemente con la mirada de la heroína en un espejo. El espejo lo puede constituir otro personaje femenino o el subconsciente que surge de pronto en episodios oníricos y pide ser analizado, racionalizado, por el sujeto pensante.

Mediante la estrategia de la evocación, el personaje central, con sus ambivalencias, cobrará conciencia –y dejará constancia– de cómo se ha ido convirtiendo en víctima no sólo de su compleja psicología, sino, a través de sí, de unos verdugos bien concretos, los que la han dividido desde su infancia en dos seres incompletos ansiosos de unión. Es decir, antes de atreverse Bachmann a formular un mensaje abiertamente feminista, hurga en su propia experiencia de mujer, en cómo ha sufrido agresiones de todo tipo por serlo. De no tener esta aguda percepción de lo que supone ser *lo otro*, probablemente no habría podido penetrar en la naturaleza de su personaje de la manera en que lo hace. Por otra parte, se trata de unas experiencias terribles pero lo suficientemente frecuentes entre mujeres como para que Bachmann pueda abstraer, a partir de vivencias y obsesiones individuales, una generalización válida.

19. *Ibid.*, p. 292.

20. En una de sus conferencias de Frankfurt, titulada «El yo que escribe», afirmó Bachmann: “El escritor, que desde siempre se mueve por esa Historia aún por escribir, raras veces encuentra las palabras para ello y vive esperando un permanente pacto tácito”, cfr. OC, IV, p. 271.

La narradora llega a la conclusión, al final de *Málina*, de que su único triunfo posible consiste en la aniquilación voluntaria de ese yo femenino, como huída y puesta a salvo al mismo tiempo, silencio absoluto –grado cero de la escritura, desde donde acaso se pueda atisbar un nuevo comienzo–, ya que queda enterrada viva en una pared. Toda la novela narra los antecedentes de ese asesinato, de ese silenciamiento.

En *Málina*, la escritura se disuelve –es una novela laberíntica y kafkiana– en unos caóticos parámetros de tiempo y espacio. El tiempo presente y el tiempo rememorado se confunden constantemente²¹. Aunque la acción –se trata de una acción interior– se desarrolla en Viena y otros lugares de Austria, no hay orden cronológico externo ni referencias muy exactas a esos sitios. La autora evidentemente no persigue un realismo que podría ser documentado mediante tales exterioridades. Y es que Bachmann configura la realidad del mundo interior por otros cauces de expresión.

*Málina*²² –nombre o apellido hábilmente escogido por su indefinición sexual– tiene, como otros nombres propios del ciclo (Iván, Marek, Béla...), resonancias balcánicas que ilustran la situación geográfica e histórica de Viena. Por otra parte, este nombre polisémico es también un anagrama de Animal y remite a lo maligno y malvado, lo cual resulta cuanto menos sorprendente, pues ese “animal” forma parte de la primera persona del relato, sin la cual ésta no puede existir. De otro lado, Melanie, el nombre de la hermana de la narradora, significa “la oscura, la negra”. También sugiere *Málina* como eco la palabra *anima*, quizás en la concepción de Carl C. Jung. Se infiere así el malogrado intento de dar con un lenguaje común entre lo masculino y lo femenino. Tal intento documenta una irresuelta neutralización de términos en principio contradictorios.

21. Se produce, a otro nivel, un procedimiento narrativo que arranca desde Proust, Joyce y –por qué no– Virginia Woolf. De Proust y Joyce se ocupó Bachmann pormenorizadamente en su ensayo radiofónico «El mundo de Marcel Proust: vistas a un pandemonio», cfr. OC, IV, pp. 156-180, y de Joyce en «El empleo de los nombres», cfr. OC, IV, pp. 238-254. La integración de lo masculino/femenino en un solo ser tiene grandes concomitancias con *Orlando* (1928) de la escritora inglesa, novela en donde, por cierto, también es anulada la lógica del tiempo narrativo. Sobre el dilema que tiene el escritor moderno señaló Bachmann: “Actualmente, parece que la literatura existe tan sólo como un pasado abrumador que triunfa sobre un presente condenado de antemano al fracaso. Los escritores sufren de este pasado y, a la vez, del presente en donde secretamente se perciben a sí y a sus contemporáneos como fútiles”, cfr. OC, IV, p. 269.

22. Este nombre eslavo, forzosamente esdrújulo en la traducción, puede relacionarse no sólo fonéticamente con las *Cartas a Milena* (Alianza Editorial, 1984) de Franz Kafka. El traductor al castellano advierte que “«Milena» [sic] se acentúa en la primera sílaba”, cfr. pág. 40. El contacto e intercambio de ideas de Kafka con Milena precipitó la mortal enfermedad de éste. En una de sus cartas le advierte a Milena: “...amor es cuando digo que eres el cuchillo con que escarbo mis heridas” (pág. 159). En su diario de 1921 –ya se había manifestado su tuberculosis– apuntaba Kafka: “La destrucción sistemática de mí mismo a lo largo de los años es sorprendente, fue como una lenta rotura de dique, una acción intencionada”, cfr. Franz Kafka, *Tagebücher* (ed. Max Brod), Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1967, pág. 391. En la novela de Bachmann, el diálogo constante con *Málina* le sirve al yo para entender su propia dolencia que se curará únicamente con la aniquilación, la extirpación de un cuerpo foráneo.

Málina advierte a la narradora, hacia el final, que ella ha estado siempre luchando consigo misma. Tal lucha es consecuencia de los deseos del yo:

No lo harás (el vencer) con tu yo; lo que tú quieres ya no cuenta. En el lugar apropiado ya no debes desear nada; allí serás tanto tú misma que podrás abandonar tu yo.²³

Pero recordemos que esa faceta varonil del yo queda identificada con unos rasgos bestiales, antihumanos y destructivos. Lo femenino no encuentra, a pesar de sus audaces esfuerzos, un lenguaje propio al margen de la negación y la exclusión. Entonces la “histeria” será, desde luego, “el lugar extremo de la pérdida [...] de un sentido simbólico profundo”²⁴.

Si a la narradora le había parecido Iván, en un principio, remedio y curación de sus tormentos –porque vivía con él en mutuo respeto (el primer capítulo se titula «Dichosa con Iván»)–, tampoco él carecía de reflejos machistas. Pero ella, ciega de amor, sabía perdonárselos. Iván la aleccionaba con sus lemas y doctrinas; condescendiente, se dejaba ganar al ajedrez y no mostraba apenas interés por el trabajo –la “invención”– de ella. De entrada, la narradora cerraba los ojos a esos defectos de los que pecan algunos hombres –haciendo caso omiso de la imposición de un lenguaje que le era extraño– y se preguntaba, exaltada, por qué si hay un muro de las lamentaciones no existe también un muro para el júbilo. En esta primera parte eufórica está insertada la leyenda de la Princesa de Kagran, a la que Christa Bürger llama “parábola de la feminidad” porque augura la separación de los amantes y la desaparición del yo femenino²⁵. Y es que, a la larga, Iván no podrá salvarla de sí misma: “El mundo no conoce seguro contra mí”²⁶ y “dentro de mí hay otro (¿otra?) que nunca estuvo de acuerdo y nunca se ha dejado arrancar respuestas a unas preguntas impuestas”²⁷. Se produce en el yo un rechazo de las categorías analíticas típicas de una lógica impuesta. En otro plano interpretativo, se deduce que la mujer no debe esperar ser redimida por un quimérico príncipe azul, sino que debe tomar las riendas de su propio destino. La relación entre la pareja funciona sólo mientras uno no utilice al otro.

La segunda parte de *Málina*, cuyo título «El tercer hombre» hace alusión a la mítica película basada en la novela de Graham Greene y ubicada en la primera postguerra vienesa, añade una dimensión que es fundamental para la comprensión de tal constelación triangular. Efectivamente, aparte de Málina e Iván existe un tercer hombre en la

23. OC, III, p. 313.

24. Cfr. Patrizia Violi, *El infinito singular*, Madrid: Cátedra, 1991, pág. 119.

25. Christa Bürger, «Ich und wir», en *Ingeborg Bachmann*, o.c., p. 22.

26. OC, III, p. 78.

27. *Ibid.*, p. 140. El hecho de que el yo femenino no sepa formular sus propias respuestas indica que se encuentra permanentemente al límite de la palabra y no consigue afirmarse como sujeto más que en la negación de su ser.

vida de la narradora, cuya realidad es evocada en una serie de pesadillas, seguidas de unos dramáticamente eficaces diálogos con Málina. Lo son porque suponen una alternancia entre las inquietantes asociaciones, surgidas de una semiolvidada adolescencia, con la objetivación/intelectualización de esos hechos. De modo que toda esa parte, psicoanalítica donde las haya, significa un viaje al centro del yo, a sus fantasmas agazapados. Como si de sesiones de hipnosis en un diván o de una investigación criminal se tratara, son comentadas, al despertar de ellas la narradora, en un permanente debate con Málina, su mitad razonadora. El intento de analizar por medio del pensamiento lógico las propias obsesiones es sintomático de su lucha por sobrevivir, por no hundirse en el marasmo de su pasado. Al mismo tiempo, le es imposible reconocer la primacía de una lógica masculina –freudiana o lacaniana– porque con ella reproduciría un lenguaje “en el nombre del padre”. El yo descarta una y otra vez utilizar unas categorías universales masculinas para formular su discurso. La dificultad del sujeto femenino de “hablar”, colocándose fuera de los límites del discurso vigente con sus normas, es acaso el tema fundamental –si bien el menos obvio– de la novela.

Bachmann deja bien claro qué factores impiden hablar a la mitad femenina de su doble personaje. El clarividente Málina advierte a la narradora de que su búsqueda de la paz será infructuosa porque ella misma es la guerra. Él yo responde que, puesto que no desea la guerra, ha de dejar de existir²⁸. Inmediatamente la narradora se sume en un sueño incestuoso en donde su padre cobra rasgos siniestros como tirano doméstico que la maltrata a ella, a su mujer y a su otra hija, la adolescente Melanie, que es también amante del padre²⁹. Las terroríficas visiones de este sueño se confunden con escenas de una fuga por Siberia y la reclusión del yo en un campo de concentración; se intercalan nuevas alusiones a la leyenda de la princesa que espera inútilmente ser rescatada. El despótico padre tiene máxima potestad para infligirle la pena de muerte o castigos corporales denigrantes. Aparece como un personaje cruel, un sádico con instintos asesinos, capaz de suscitar en la narradora la permanente obsesión de tener que expiar crímenes que ella no ha cometido. Todos sus intentos de rebelión son ahogados por evocaciones cada vez más angustiosas: la introducen, macilenta y demacrada, en una cámara de gas; el padre es un oso, un alud que sepulta a la hija. Convertido en cocodrilo, siempre está a su acecho. Ella de pronto “recuerda los nombres de todas las mujeres que ha devorado; el río lleva sangre vieja...”³⁰. El padre simbólico representa

28. Ibid., p. 185.

29. Llama la atención la extraña similitud, que se trasluce incluso en el estilo empleado, de estas visiones con el onirismo de *Dedans*, de Hélène Cixous, París: Grasset, 1969. Pero allí lo tremendo no radica, como en *Málina*, en la figura paterna en sí, sino en la cerrazón o prisión de la historia personal de la narradora. Por otra parte, lo angustioso y opresivo de la figura paterna cabe relacionarlo, una vez más, con las obsesiones de Kafka (p. ej. *Carta al padre* y *El juicio*).

30. OC, III, p. 224. En «Juventud en una ciudad austríaca», primer relato de la ya mencionada colección *El trigésimo año*, Bachmann recordaba la traumática experiencia que tuvo a los doce años cuando las tropas hitlerianas entraron en su ciudad natal de Carintia. Quedó especialmente marcada por el ruido de las botas, la brutalidad estúpida de los ocupadores y la capitulación inmediata de sus compatriotas. Cfr. OC, II, p. 88.

aquí, a través de la concretización del pasado nazi, todas las estructuras patriarcales del mundo. Además, la memoria del yo pasa de ser una memoria individual, concreta, a rememoración de la Historia humana cuyas leyes –el Orden Simbólico– han permitido el asesinato de las hijas por los padres. Pero también la cara de su madre pierde entidad propia para adquirir los rasgos del padre hasta fundirse ambos en un solo personaje, todo lo cual nos remite a un tema que Bachmann ya dejó entrever en las narraciones tempranas: las mujeres, tradicionalmente, han coadyuvado a esas estructuras paternalistas en el sentido de asegurar su pervivencia, bien porque se han sometido a tal orden o porque han inculcado en sus hijas la imitación de su propia sumisión. La atadura por el lado del afecto no les permite a esas hijas romper tajantemente con el opresor. Funciona un doble mecanismo que confiere incluso mayor truculencia a la relación incestuosa. En el sueño del yo aparece Málina para rescatarla, pero ella no quiere abandonar a su padre, que “sólo la tiene a ella”:

Y aunque mirarle a la cara me da náuseas, tengo que hacerlo, tengo que saber qué otros peligros están inscritos en ella, tengo que saber de dónde viene el mal...³¹

Cuando sale de la pesadilla le pregunta Málina por qué había protegido a su padre al presentarse la policía. Ella ignora sus motivos y dice que fue acaso por un sentimiento de “pertenencia”. Este diálogo revela la gran dificultad, en términos generales, de detectar, denunciar y erradicar los abusos sexuales cometidos entre familiares. Al hecho vejatorio se agrega casi siempre la autoinculpación y algún resto irracional de afecto filial o fraternal. Pero también pone de manifiesto lo dificultoso que resultaba, en la postguerra, el proceso de asumir los horrores del exterminio judío, la parte de culpa que en ellos tuvo la generación inmediatamente anterior. Aunque el “padre” simbólicamente viste como los esbirros nazis, la “hija”, incapaz de denunciarle, carga inconscientemente con la culpa de sus antepasados³².

Bachmann cuestionaba seriamente el patriarcado y la exogamia que las diferentes culturas originalmente han inventado para convertir en tabú el incesto, estigmatizando un acto que ha seguido produciéndose, durante milenios de civilización, bajo el manto protector de un poder machista institucionalizado. Se produce asimismo una asociación entre machismo y fascismo.

Hay dos instantes en que la narradora intenta poner algo suyo a salvo del frenesí asesino de su padre: la barra sobre la que ella prestó juramento en la universidad –a modo de juramento hipocrático³³– y algunos escritos en los que, ya de joven, dejó

31. *Ibid.*, p. 206.

32. En mayo de 1973, al cabo de dos meses de la muerte de su padre y dos años después de publicar *Málina* –y también cinco meses antes de su propia muerte–, Ingeborg Bachmann visitó los campos de exterminio de Auschwitz y Birkenau en Polonia. Ya en 1965 había firmado un escrito, junto con 200 personalidades y dirigido a Simon Wiesenthal, en que se pedía un aplazamiento de la prescripción por crímenes nazis.

33. Cfr. OC, III, p. 244: “Posiblemente se puedan romper varios juramentos, pero no uno solo.”

entrever su futura desgracia. O sea que los productos de su capacidad intelectual aparecen aquí como inviolables, como libres de toda mancha. Son tesoros intocables, terreno virgen para los demás. Bachmann parece querer implicar, por tanto, que existe un ámbito del libre pensamiento, de la razón creativa, que salva a la mujer de las miserias humanas a que su sexo puede verse sometido:

Acurrucada en un rincón y sin agua, sé que mis frases no me abandonarán y que tengo derecho a ellas. Mi padre me mira por una escotilla..., querría copiar y robarme mis frases, pero a pesar de mi terrible sed después de las últimas alucinaciones, aún sé que me verá morir sin palabras porque las he escondido en mi frase sobre la razón, para siempre a salvo y oculta de mi padre...³⁴

Esta misteriosa “frase sobre la razón” (“Satz vom Grund”) parece funcionar, de nuevo, de manera polisémica. No es exactamente un “Grundsatz” (principio, lema, máxima o fundamento), pero el vocablo alemán “Grund” admite en castellano los lexemas “fondo”, “fundamento”, “suelo”, “base”, “razón” o “causa”. El “fundamental principio” de la narradora queda a salvo del lenguaje masculino como el punto de Arquímedes que, situado imaginariamente fuera del mundo, puede potencialmente “desquiciar” ese mundo. Es decir, el pensamiento utópico femenino puede servir de palanca para revolucionar –aunque sea tan sólo lingüísticamente– el universo normativo, la ley patriarcal.

Al final de sus sesiones con Málina, ella le confiesa que cada vez le es más fácil hablar sobre lo indecible, pero que sigue encontrando gran dificultad para vivir con su pasado porque es incapaz de asumir esas heridas. El padre había reconocido “el parentesco existente entre la crueldad y la lujuria”³⁵ y esperaba conseguir que su hija Melanie un día “supere en crueldad a todas las demás mujeres”³⁶. El corruptor, empujado por su ancestral odio a la mujer, ha sido el operador de su feminidad futura, encargándose de sembrar de infortunios su porvenir. Aquí Bachmann alude probablemente al principio psicológico de que las personas, una vez excluidas del Orden Imaginario, imitamos los comportamientos observados y aprendidos. Si el modelo negativo coincide con el referente moral –el padre–, estamos contaminados para siempre de esa crueldad vivida, a no ser que nuestro sentido moral –nuestro super ego– pueda refrenar nuestros impulsos asesinos. A veces tal conflicto se convierte en inextricable laberinto. En uno de sus intentos de fuga, la niña queda metafóricamente cogida en una alambrada eléctrica y, parecida a Georg en *El juicio* de Kafka, muere “fulminada por la furia de [su] padre”. De ahí la relevancia de la batalla interior que Bachmann describe en su novela con unos medios estilísticos inauditos. La “imposibilidad” del texto viene dada, naturalmente, por contar la narradora su propia muerte de mil formas diferentes. Christa Bürger señala al respecto:

34. OC, III, pp. 229-230.

35. Ibid., p. 211.

36. Ibid., p. 211.

Con el ciclo *Formas de morir* realiza Bachmann una ruptura no sólo con la institución Arte, que para textos de esta clase no tiene nombre, sino también con las ideas reinantes sobre el acto de escribir... En su proyecto en prosa quiere producir realidad, apropiándose de su historia que es la historia de una raza inferior o la historia de todas las mujeres. El yo, que se proyecta al escribir *Málina*, se autodestruye al mismo tiempo.³⁷

El yo rehúsa sacar conclusiones de su memoria, aunque su parte racional (*Málina*) la inste repetidamente a hacerlo. Y así, al final del capítulo, están los dos de acuerdo en que ella nunca más podrá buscar la guerra y la paz porque “siempre esto es la guerra. Aquí siempre hay violencia. Aquí siempre hay lucha. Es la guerra eterna”³⁸. Esta mujer sigue en guerra consigo misma porque aún no ha podido encontrar un sistema, un orden o una lógica propios, vedándosele también el acceso al nuevo mundo mediante un nuevo lenguaje. El “asesinato” autoinducido significa un intento, pues, de acabar con la situación histórica de las hijas asesinadas por los padres. Pero es, a la vez, el intento de “deconstruir” no sólo la estructura narrativa convencional, sino de invalidar los signos del lenguaje aprendido, a través de los cuales aún pervive una “normalidad” que no es más que una aberrante anomalía. Así pues, la literatura se le ha convertido, como ya lo fuera para Kafka, en “asalto contra una frontera”³⁹.

La parte tercera de la novela, titulada «Sobre las últimas cosas», significa un repaso despiadado de la sociedad vienesa desde la postguerra hasta la actualidad en que se desarrolla la acción, una sociedad en que todo se compra y se vende y hay altos intereses en juego. Bachmann hace en pocos párrafos un retrato casi balzaquiano del periplo histórico de esa ciudad⁴⁰. Pero esta última parte traerá también el desenlace para el conflicto en que el yo se encuentra sumido. Ante la imposibilidad de armonizar felizmente las facetas antagónicas de su ser, la única salida consistirá en suprimir una de ellas. Una adivina le pronostica esa solución:

[Mi horóscopo] no era realmente el cuadro de una sola persona, sino de dos que se hallaban en antagonismo extremo, lo cual debía de ser una constante prueba de rotura para mí. [...] Pregunté educadamente: el desgarrado, la desgarrada, ¿verdad? Por separado, opinaba la señora Novak, sería una situación vivible, pero tal como era, difícilmente; y que también se manifestaban de manera extraña lo masculino y lo femenino, la razón y el sentimiento, la productividad y la autoaniquilación. Posiblemente me había confundido de fechas...⁴¹

37. Art. cit., pág. 21.

38. OC, III, p. 236.

39. Cfr. Kafka, *Tagebücher*, pág. 398. Acerca de una sensibilidad específicamente femenina, cfr. también el interesante pero no del todo concluyente ensayo de Jonathan Culler, «Leyendo como una mujer», en *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984, págs. 43-61.

40. El texto «Visita a una vieja ciudad» formaba originalmente parte de la novela, pero su inclusión fue desechada por la autora. Cfr. OC, II, pp. 277-282. Se describe ahí una excursión turística a los monumentos de Viena, pero la ciudad es vista por la óptica de un guía angloparlante, con lo que se consigue un efecto fuertemente satírico y alienador.

41. OC, III, p. 248.

Se prefigura así el frustrado intento de recuperar un espacio perdido, el del lenguaje común y compartido entre los sexos. Las “últimas cosas” a que hace referencia el título de esta última parte funcionarán en la novela como una especie de testamento⁴². La narradora recapacita sobre sus pasadas relaciones con los hombres y le explica a Málina, en una larga e ilustrativa conversación, en qué consiste para ella la fundamental diferencia insalvable entre los sexos:

Málina dice: Quizás me imagino a todos los hombres como a mí mismo.

Yo respondo: Ésta es la idea más equivocada que puedas tener. Con mayor razón podría una mujer imaginarse que es como todas las demás. Porque eso sí tiene que ver con los hombres.[...] Podríamos decir que toda la actitud del hombre hacia la mujer es tan enfermiza que ya nunca jamás podrá librarse de su enfermedad. De las mujeres podríamos decir acaso que están más o menos marcadas por los contagios que sufren y por sus simpatías hacia esas patologías. [...] La mayoría de los hombres hacen desgraciadas a las mujeres, y no existe reciprocidad porque se trata de una desgracia natural e ineludible que viene de la enfermedad de los hombres, a causa de la cual las mujeres tienen que reflexionar tanto, y apenas han empezado el aprendizaje, ya tienen que reeducarse, porque cuando no cesas de pensar en alguien y tienes que generar sentimientos hacia él, te vuelves desgraciada. [...] La desgracia de las mujeres es especialmente inevitable y totalmente inútil. [...] La sociedad es el mayor escenario de ese asesinato. Desde siempre se han sembrado en ella, muy a la ligera, los gérmenes de los crímenes más increíbles y que los tribunales de este mundo nunca juzgarán.⁴³

En esta cita se evidencia, de manera elocuente, el pesimismo de la narradora respecto de las posibilidades que tenía la mujer, todavía en 1973, de convertirse en sujeto de su propia historia. Tal pesimismo desesperanzado radica en la idea de que, si la sociedad está enferma en su totalidad, lo están de manera especialmente irrecuperable los hombres. Pero, a veinte años de esas afirmaciones, habría que poner algún reparo a un juicio tan tajante.

La narradora admite haber conocido a tres hombres que se declararon culpables de asesinato, pero “del cuarto no puedo hablar, no lo recuerdo, lo olvido, no me acuerdo de él...”⁴⁴. El monólogo interior queda interrumpido porque la asalta, de nuevo, el repentino recuerdo de los suplicios que la hizo sufrir el padre, con lo que queda desmentida la afirmación previa de que no recordaba al cuarto asesino.

A medida que van definiéndose en su propio seno los papeles masculino-femenino, surgen en ella inhibiciones cada vez mayores para que se comunique adecuadamente con Iván. Lo cual se convierte en la barrera insalvable de un silencio distancia-

42. Su interés por estas “últimas cosas” ya lo había manifestado Bachmann en su ensayo sobre Thomas Bernhard. Vid. nota 6.

43. OC, III, pp. 269, 272 y 276.

44. Ibid., p. 282.

dor. El canal de comunicación entre dos lenguajes radicalmente distintos queda así interrumpido. Sin embargo, cuando Málina le sugiere que mate a Iván se indigna: “Es mi vida y mi única alegría, no puedo matarle”⁴⁵. Para Bachmann, el equilibrio entre los sexos parece encerrar un sentido estético. El intelecto, autógamo y autofecundante, no es capaz de crear belleza. Por eso la narradora le corrige a Málina esa idea errónea:

El espíritu no pone en marcha al espíritu, sólo [...] la belleza [que] para ti es inferior; sin embargo, ella pone en marcha el espíritu.⁴⁶

La belleza genera espíritu, pero no viceversa. Es decir, la estética sería producto de la belleza intelectualizada. La reflexión estéril y sin más, que no se nutre de lo bello, es incapaz de engendrarse a sí misma. Lo cual supone un ataque más o menos directo al logocentrismo vigente en todas las filosofías. Bachmann como *insider* de esas disciplinas, nos relata sus experiencias en este campo. Esa idea, revolucionaria en sí, puede ser de sumo interés para una teoría de la crítica feminista. Pues si se llegase a la verdadera igualdad entre los sexos, ambos géneros podrían fertilizarse mutuamente en todos los sentidos. Pero como en *Málina* esa anhelada conciliación le está resultando cada vez más imposible a la narradora, su parte intelectual cobra terreno en detrimento de la relación sentimental, hasta que al final de la novela ya sólo queda Málina en la habitación, tras haber desaparecido el yo femenino en una pared. Ante las tímidas indagaciones telefónicas de Iván, Málina niega que jamás haya existido allí mujer alguna con el nombre de la narradora. Ésta queda, por lo tanto, borrada de la esfera real junto con todas sus huellas –Málina hasta rompe sus discos y las gafas que ha dejado⁴⁷–, pero alegóricamente conservada en una pared cual libro en una estantería.

Despunta aquí un importante tema de la heroína griega Antígona, a quien Creonte condenó a ser enterrada viva en una cueva por haber dado sepultura a su hermano Polínicos, pero sobre todo por no haber acatado una orden de Creonte, su instancia superior masculina. Por otra parte, la “grieta en la pared” parece funcionar de la manera a la que Bachmann había aludido en el poema «Lo verdadero»:

Lo verdadero no te echa arena a los ojos,
lo verdadero se lo perdonas al sueño y a la muerte
por intrínseco. Y, aconsejado por todos los dolores,
lo verdadero aparta la lápida de tu tumba.
Lo verdadero, tan decaído y desgastado

45. *Ibid.*, p. 305.

46. *Ibid.*, p. 304.

47. Es decir, aniquila también la dimensión visual y auditiva de su lenguaje de cuerpo. La pérdida de las gafas, tema ya presente en la narración «Dichosos los ojos» de *Simultáneo*, cabe interpretarlo como una parodia de Freud quien relacionó el miedo a la pérdida de los ojos con el miedo a la castración. Las mujeres de ambos relatos tienen motivo, desde luego, para sentirse “castradas”.

en el germen y en la hoja, en el podrido lecho de la lengua,
un año y otro año y todos los años,
lo verdadero no crea el tiempo: lo repara.
[...]
Apegado al mundo, te pesan las cadenas,
pero lo verdadero abre grietas en la pared.
Estando todo a oscuras, tú velas por lo justo
y encaras una salida aún desconocida.⁴⁸

“Lo verdadero abre grietas en la pared”, es decir, la denuncia de la verdad sea quizás el único medio eficaz para socavar ese muro de silencio que los “poderes fácticos” han pretendido imponer a la mujer. No hay que olvidar que uno de esos poderes que nos acallan puede hallarse en nuestro propio yo en forma de autocensura. No en balde titulaba Bachmann uno de sus discursos⁴⁹ «La verdad le es exigible al hombre» y, entre otras cosas, decía:

Tal como el escritor, con su obra, trata de animar a los demás a que busquen la verdad, esos otros le animan cuando con su elogio o con su crítica le dan a entender que le exigen la verdad y que pretenden llegar al estadio en que se les abren los ojos. Porque la verdad le es exigible al hombre. [...] Creo que al hombre se le permite una especie de orgullo, el orgullo del que, en la celda de aislamiento del mundo, no abandona y no cesa de velar por la verdad.⁵⁰

Sólo cabría añadir que este yo no se le ha convertido, con los años, ni en exclusivamente femenino ni en asexuado, sino tan sólo en voz humana.

Si en su primera narrativa Bachmann había dado a entender que “las víctimas no mostraban ningún camino”, ahora parecen apuntar las tres protagonistas del ciclo *Formas de morir* en una misma dirección. Su suerte se conjuga con las vivencias de la autora hasta dejarnos una sobrecogedora radiografía de las relaciones entre los sexos. Tal retrato era aplicable cuando menos a un extenso sector de hombres y mujeres del mundo occidental de la época⁵¹. El yo femenino de *Málina* se pronuncia, al final de la novela, sobre la relación entre hombres y mujeres con un escepticismo rayano en un determinismo evolucionista:

48. OC, I, p. 118.

49. Lo pronunció, en marzo de 1959, en aceptación del premio radiofónico de los ciegos de guerra que había obtenido por *El buen Dios de Manhattan*. La verdad, en definitiva, “abre los ojos” incluso al que metafóricamente está ciego.

50. OC, IV, p. 277. El vocablo alemán “Mensch” (hombre, en el sentido de “Ser humano” incluye a ambos sexos. La verdad, por tanto, se le exige por igual al hombre y a la mujer.

51. Lo sigue siendo hoy, veinte años después, en los comportamientos privados y posiblemente de forma mucho más extensa de lo que se desprende de las más elocuentes estadísticas.

Tiene que haber fallado algo en los primates y, como más tarde, en los homínidos. Un hombre, una mujer... ¡palabras extrañas, extraña ilusión! ¿Quién de nosotros dos sacará *summa cum laude*? Mi error fue pensar que sería yo.⁵²

También queda claro que la escritura, tal como la practica Bachmann, no es un viaje de iniciación de una joven hacia el mundo –el modelo tradicional de la novela de aprendizaje–, sino de viaje de exploración al interior del propio ser. Este viaje es emprendido por ella en un vehículo de su invención: el lenguaje renovado después de su deconstrucción. Que este itinerario la llevase a enfrentarse con su propia realidad y que su imagen en el espejo no pudiera seguir siendo el motor para su creación, no le quita mérito documental ni fuerza de convicción a tan original obra. Toda creación artística comporta el riesgo de una excesiva identificación del autor con su obra, su criatura. A Bachmann, que estuvo luchando durante años por ese precario equilibrio, se le cerraron en *Formas de morir* todas las salidas a su laberinto interior. A diferencia de otras muchas escritoras en quienes las fronteras entre lo novelístico, lo autobiográfico y el dietario son casi inexistentes, Bachmann pugnó por convertir lo subjetivo en materia literaria absoluta.

52. OC, III, p. 331.