

ELS SILENCIS D'INGEBORG BACHMANN

Antònia Cabanilles
Universitat de València

Je ne sais plus parler!
Rimbaud

Apropar-se a la poesia com qui s'apropa a un abisme i sap que no pot tornar enrere, a allò que ja ha estat dit en un temps clausurat. Així es podria representar el moviment de la poesia d'Ingeborg Bachmann.

Sorprén que aquest repte es propose des dels primers poemes –especialment en els escrits entre 1948 i 1953, anteriors, per tant, a la publicació d'*El temps ajornat* (1953), la seua *opera prima*. Sorprén, també, la lucidesa amb la qual inicia la seua relació amb el llenguatge. De fet els seus poemes comencen fornint imatges per al desconcert. Una debutant en la vida i en l'escriptura deuria comptar amb l'ajuda d'una tradició que la guiara, que li permetera experimentar per primera vegada –repetint el mateix gest i pràcticament les mateixes paraules de generacions anteriors– determinants sentiments i vivències que confirmaren la validesa de la memòria d'una societat, d'una cultura. Tanmateix aquest espai l'ocupa un buit, un abisme impossible de transitar, d'imaginar. Aquest buit, aquest qüestionar-se el llenguatge i la història conformaria una altra tradició, aquella que ens introdueix en la crisi permanent¹. El poema "Alienació" representaria aquesta colonització i el conflicte que genera. Cap imatge anterior, cap metàfora serà vàlida; el sentiment de món ha canviat: "per a mi cap prat no serà un llit"².

¹ Claudio Magris (1984) ha estudiat aquesta crisi i l'ha situada en el pas del "gran estil" al nihilisme. L'anell de Clarisse, la protagonista de *L'home sense atributs* de Musil, seria el seu símbol, un anell que ja no circumda res. A una pregunta sobre a través de qui i com va arribar a la novel·la, Bachmann contestà: "Quizás le interesa saber que el primer libro que me hizo una tremenda impresión en mi adolescencia fue efectivamente una novela, y de un escritor que había nacido en Klagenfurt" (2000: 68). Aquesta és la seua ciutat natal i la novel·la *L'home sense atributs* de Musil.

² A diferents entrevistes Ingeborg Bachmann ha dit que les velles imatges ja no es poden utilitzar més com les utilitzarem, per exemple, Mörke o Goethe. En les nostres boques sonarien falses. Per

No es tracta només d'inscriure's en la modernitat, en els discursos que qüestionen el llenguatge, es tracta, sobretot, d'escriure quan encara és memòria viva l'espant de la segona guerra mundial. El poema finalitza amb els següents versos:

per a mi cap prat no serà un llit.
 Estic saciada abans de temps
 i famolenca d'ell.
 Què passarà?
 Els focs s'encendran de nit a les muntanyes.
 He de posar-me en camí, acostar-me a tot de nou?

En cap camí no puc ja reconèixer un camí.

Sense haver viscut la protagonista ja està "saciada". La contradicció expressa, seguint la proposta platònica del *Fedre*, la distància que hi ha entre saber i conèixer, entre escriptura i paraula. Tot el que la protagonista sap ho desconeix. Ha estat formada en el desencís, en la crisi, però encara no s'ha enfrontat a la vida, "els focs s'encendran de nit a les muntanyes", i no sap si amb aquest bagatge serà possible acostar-se "a tot de nou". Mentrestant, el que va arrelant és el desig, o millor, les ganes de viure, d'inaugurar el món, i una interrogació: "Què passarà?". La tradició i el nihilisme, per seguir amb els termes de Claudio Magris, són pautes, són camins, però no la duen enlloc: "en cap camí no puc ja reconèixer un camí". Un altre poema d'aquesta època, "Com he de dir-me?", amplia els límits de la controvèrsia.

Potser un dia em puga reconèixer
 una coloma una pedra que roda...
 Sols falta una paraula! Com dec dir-me
 sense trobar-me en un altra llengua.

Ara ja no es tracta de reconèixer un camí sinó de poder retrobar-se en la pròpia llengua. Nomenar i nomenar-se. Entrar dins un fenòmen tan meravellós i tan inquietant com la nominació. Dir-se i trobar-se en un altra llengua és, com a mínim, sentir-se estrangera, potser exiliada. Aquest traspàs resulta encara més pertorbador quan la paraula pronunciada és el nostre nom: "Pronuncie el meu nom i es com si pronunciara una sentència de mort; em separe de mi mateix i deixi de ser la meua presència o la meua realitat, per a esdevenir la presència objectiva i impersonal del meu nom" (Blanchot, 1993:

tant caldria trobar frases vertaderes, "al llit mandrós de la llengua" ("La veritat"), que corresponguen al nostre propi estat de consciència i a aquest món transformat (Bachmann, 2000: 24).

43). Díficil identificar-se amb una làpida. Aquesta incapacitat suposaria, a falta d'una paraula salvadora, poder retrobar-se únicament en el silenci, en les "coses mudes", en allò que no pot ser dit. L'escriptura poètica d'Ingeborg Bachmann va palpejant aquests límits, treballant la paraula perquè s'acoste a allò que mai no podrem expressar³.

Si en cap camí ja no es pot reconèixer un camí és perquè altres escriptures, altres lectures, ens barren el pas i ens col·loquen devora l'abisme. La tornada al "gran estil" ja no és factible. Mallarmé i Rimbaud serien punts de referència d'aquesta impossible marxa enrere. De fet, per a Octavio Paz, a partir d'*Une saison en enfer* els nostres grans poetes han fet de la negació de la poesia la forma més alta de la poesia: els seus poemes són crítica de l'experiència poètica, crítica del llenguatge i el significat, crítica del mateix poema (1998: 257).

Però això és només una part. Per a Ingeborg Bachmann, austriaca nascuda el 1926, "les afinitats vieneses"⁴, la relació amb les obres de Hofmannsthal, Mauthner, Freud, Weininger Wittgenstein, Musil, Broch, Mahler, Schönberg o Loos, no sols augmenten les dimensions d'aquesta crítica, sinó que són una indagació en l'esdevenir, formes d'escriure el silenci.

1. HERETAR SILENCI

Aquestes afinitats, especialment la *Carta de Lord Chandos* d'Hugo von Hofmannsthal i el *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, marquen la cruïlla on se situa l'escriptura poètica d'Ingeborg Bachmann. De fet la seua concepció de la paraula poètica i de les possibilitats del llenguatge són, en certa mesura, heretatge acceptat.

La *Carta de Lord Chandos*, publicada originalment per Hugo von Hofmannsthal al diari berlinés *Der Taj* el 1902 amb el títol d'*Ein Brief*, ha estat considerada un vertader manifest literari de la crisi del llenguatge i de la seua primera conseqüència, el trencament de la unitat del subjecte. També de la darrera, el silenci.

³ Al discurs pel Hörspielspreis des Kriegsblinden, "La veritat se li pot exigir a l'home" (1959), I. Bachmann va manifestar que a l'ésser humà hi és sempre present el desig de traspasar els límits imposats, però com no podem demanar la baixa de la societat cal que ens confrontem. Ara bé, dins els límits, la nostra mirada s'orientaria cap allò que és perfecte, impossible, inabastable, ja siga en l'amor, en la llibertat o en qualsevol altre valor pur. En el contrast entre el possible i l'impossible ampliaríem les nostres possibilitats. I això depén de nosaltres: som nosaltres els que produïm aquesta relació de tensió que ens fa créixer. Tendim cap una meta que vertaderament s'allunya cada vegada que nosaltres ens acostem (Aquest discurs es pot trobar en italià, "Ingeborg Bachmann: due testi", a <www.geocities.com/WestHollywood/Heights/6838/bachmann>).

⁴ Aquest és el títol de l'assaig de Josep Casals (2003): *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Bachmann, per la seua banda, havia manifestat sempre que creia menys en la influència que "en les afinitats" (2000: 140).

La ficció epistolar construeix un relat íntim, personal, la història de la deserció de l'activitat literària del poeta anglès lord Chandos, dirigit al seu amic i benefactor Francis Bacon.

La carta, datada el 22 d'agost de 1603, comença recordant els dies de la felicitat, quan escrivia i llegia, quan la forma no ordenava el material, sinó que el penetrava, el neutralitzava, "creant ficció i veritat al mateix temps" (2001: 36). En aquell temps l'existència es manifestava de forma harmoniosa: "entre el món espiritual i el món físic no veia cap contradicció" (2000: 37). Aquest acord, tanmateix, començà a clivellar-se. El primer símptoma que consigna lord Chandos és el desassossec que li produïa emprar paraules abstractes com "esperit", "ànima" o "cos", aquestes es "desintegren a la boca com bolets florits" (2001: 40). Després el mal es va escampar, qualsevol enunciat li semblava summament indemostrable, fals i inconscient, "res no es deixava ja abastar amb un concepte" (2001: 41). Va buscar remei en la lectura: Sèneca i Ciceró foren els elegits. Una lectura ordenada tant en la seua disposició com en els seus conceptes –Plató havia estat rebutjat per por, el seu vol metafòric l'arrossegararia– podria tornar-li l'harmonia i la unitat perdudes. Va ser un mal antídot, es va sentir sol, exclòs d'eixe món acollidor, "com aquell que està tancat en un jardí ple d'estatues sense ulls" (2001: 42). Va fugir. El silenci es va imposar.

Aquest silenci va resultar una renúncia i una troballa. La nova vida, una *vita beata*, va deparar lord Chandos una nova forma de relacionar-se amb el món. Quelcom completament innominat i a penes nomenable aparegué en alguns moments. Un cabdal de vida superior es mostrà en "les creatures mudes": la por d'un animal, la llum de les fulles d'una noguera sobre l'aigua, la densitat del propi cos, una pedra coberta de molsa, el cant del darrer grill. Traces de l'infinit. Aquests instants atorgaven lord Chandos un nou mode d'abordar l'enigma de la vida, era com si començara "a pensar amb el cor" (2001: 46).

Lord Chandos finalitzà la *Carta* acomiadant-se de Francis Bacon, i també de la paraula. Té la certesa que ja no tornarà a escriure cap llibre en anglès ni en llatí. Renuncia a la paraula perquè desconeix absolutament la llengua en la qual li seria factible escriure i pensar, aquella en la qual li "parlen les coses mudes". Al poema d'Ingeborg Bachmann que comença amb el vers "El món és ample..." el subjecte poemàtic encara no ha arribat a aquest punt, però ja ha descobert, com lord Chandos, que no hi ha revelacions, ni salvacions, que les traces de l'infinit romanen a les "coses mudes". El viatge no li ha permés, com a les epopeies antigues, adquirir la condició d'heroi o heroïna, ni ser reconeguda, ni tan sols reconèixer-se.

El viatge ha arribat al final,
però jo no he arribat amb res al final,
cada lloc m'ha llevat un tros del meu amor,
cada llum m'ha cremat un ull,
en cada ombra s'ha esguerrat el meu vestit.

El viatge ha arribat al final.
Encara estic subjecta a cada llunyania,
en realitat cap ocell no m'ha salvat passant-me la frontera,
cap aigua que tira cap a la desembocadura
no porta el meu rostre, que mira cap a baix,
no porta el meu son que no vol deambular...
Jo sé que el món està més prop i callat.

A lord Chandos les paraules encara li faran un darrer servei en comprimir tot l'amor, l'agraïment i l'admiració que sent pel seu benefactor, el primer anglès de la seua època, Francis Bacon⁵.

Un altre autor, també vienès, Ludwig Wittgenstein, tornarà sobre aquesta crisi. Al pròleg del seu *Tractatus logico-philosophicus*⁶, datat el 1918 a Viena, indica que el significat del llibre podria resumir-se en el següent: "Tot el que pot ser dit, pot dir-se amb claredat: i d'allò que no es pot parlar, millor es callar-se" (1984: 31). Pràcticament ens trobem amb la repetició del famós aforisme que tanca el *Tractatus*: "D'allò que no es pot parlar, millor es callar-se" (§ 7). Per això el vertader mètode de la filosofia seria no dir res, sinó allò que es pot dir, perquè sempre que algú volguera dir alguna cosa de caràcter metafísic, caldria demostrar-li que no ha donat significat a certs signes en les seues proposicions (§ 6.53). Per a Wittgenstein quan s'arriba als límits aleshores apareix el místic: "Hi ha, certament, l'inexpressable, el que es *mostra* a si mateix, això és el místic"⁷ (§ 6.522). No estem massa lluny de les traces de l'infinít, de les coses mudes de Hofmannsthal. Encara que caldria

⁵ No vaig a insistir en la importància de la *Carta de Lord Chandos* perquè aquest és un tema que ha estat tractat repetidament en historiar la nostra modernitat. Recordar les aportacions de Claudio Magris (1984), per a qui la *Carta* representa el naufragi del jo en el fluir convulsionat i indistint de les coses, ja no nominables ni dominables pel llenguatge; Jacques Le Rider (1990), qui considera que aquesta doble crisi, especialment el defalliment del "jo" subjectiu privat del seu fonament racional, prefigura el desencant de la modernitat; o Josep Casals, qui sense deixar d'analitzar aquesta fractura, ha passat a valorar el silenci al qual du la proposta de Lord Chandos: "no ve el lenguaje preñado de silencio como punto de partida o una crisis germinal, sino como un punto límite, terminal, a partir del que sólo puede haber retorno" (Casals, 2003: 226).

⁶ Una revista alemanya el publicarà el 1921 i un any després, amb el títol definitiu, s'editarà a Londres en edició bilingüe (anglès-alemany) i amb pròleg de Bertrand Russell.

⁷ En cursiva a l'original.

matisar, ja que per a Wittgenstein: “No és místic *com* és el món, sinó *que* el món siga”⁸ (§ 6.449).

La influència de Wittgenstein ultrapassa les fronteres de la filosofia. W. Baum, per exemple, en referir-se a l'àmbit de la literatura assenyalava les obres d'Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard i Peter Handke. En totes tres hi és present la insistència del filòsof en el límits del llenguatge, en l'inexpressable. La poeta austriaca, també filòsofa, ha fet una de les interpretacions més interessants i interessades del *Tractatus*:

El que cal repensar-se una i altra vegada no són les proposicions negatives, aclaridores, que limiten la filosofia a una anàlisi lògica del llenguatge de les ciències de la natura (...); el que cal repensar-se són els seus desesperats esforços al voltant de l'inexpressable, que carreguen el *Tractatus* amb una tensió en la qual es deixa en suspens a si mateix –és a dir, el seu fracàs en la definició positiva de la filosofia, que en els altres neopositivistes esdevé una fecunda ignorància (cit. en Baum, 1988: 187).

Després d'escriure el *Tractatus* Wittgenstein romandrà en silenci durant molt de temps. Quan torne amb les *Investigacions filosòfiques* serà un altre. De fet, s'ha parlat de dos Wittgenstein, encara que la preocupació pel llenguatge serà la baula que els uneix: “Wittgenstein continua estant, també ara, fidel al seu objectiu d'assenyalar els límits del llenguatge i l'estructura d'allò que es pot dir” (Baum, 1988: 171). Des d'aquesta perspectiva s'entén la recomanació de Wittgenstein per a que les seues dues obres es publiquen juntes, a fi que els nous pensaments queden correctament il·luminats (Terricabras, 1983: 17).

2. ESCRIURE DES DE LA VIDA DANYADA

El *Tractatus*, i més concretament la recerca de la “paraula salvadora”, resultarà determinant en l'evolució de l'obra bachmanniana, especialment en la seua poesia. La vessant ètica que incorpora aquesta investigació és evident tant a les seues paraules com als seus silencis, tant en la deserció de la poesia –fins que “s'origina quelcom nou”– com en la fidelitat a la narrativa.

La búsqueda de la “palabra salvadora” (*erlösende Wort*) para los problemas lógico-matemáticos no se distingue del impulso hacia la propia salvación; la aspiración a desvelar el orden lógico del mundo es ante todo un intento de “poner la propia casa en orden”; avanzar en el trabajo representa “pensar más verazmente” y, por tanto, adoptar una actitud más “decente” (*anständig*) ante los

⁸ En cursiva a l'original.

problemas de la vida. También en él la moralidad es lo primero. Y eso significa “no perderse”: no vivir una mentira (*Lebenslüge*) (Casals, 2003: 277).

Aquesta recerca, aquest compromís amb les paraules, permet escriure des de la vida danyada⁹. Al poema “Fusta i encenalls” hi trobem diferenciats dos tipus de textos, els que corresponen a l’escriptura de la fe i aquells que naixen del dol. La primera està totalment esgotada. La segona és només una possibilitat: explorar allò que està viu, el que no es pot contar.

Èbria de paper en la cinta transportadora,
ja no reconec les branques
ni la molsa fermentada en tints obscurs,
ni la paraula, gravada en l’escorça,
sincera i temerària.

Desgat de fulles, pancartes,
cartells negres... Dia i nit
vibra sota aquestes i altres estrelles
la màquina de la fe. Però en la fusta,
mentre siga encara verda, i amb el fel,
mentre encara siga amarg, estic disposada
a escriure el que hi hagué al principi!

He dit que altres escriptures –Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud– barren el pas, però també que la història marca de forma dolorosa el final del camí: Auschwitz¹⁰. A la història personal d’Ingeborg Bachmann aquest moment és l’entrada de les tropes hitlerianes a Klagenfurt, la seua ciutat natal, el 1938: “Sóc fill de la gran por del món” (“Darrere de la paret”). L’escriptora ha contat aquesta experiència i ha manifestat que aquell dia començaren els seus records, producte d’un dolor tan intens que mai més va tornar a sentir amb la mateixa intensitat (Bachmann, 2000: 126). El “Monòleg del príncep Mishkin” comença amb els següents versos:

Jo tinc la paraula, la vaig prendre
de la mà del dol,
indigne, car com anava a ser jo
més digne que un dels altres–

⁹ “Reflexions des de la vida danyada” és el subtítol que tria Theodor W. Adorno per a les seues *Minima moralia*.

¹⁰ Altres autors (Arthur Schnitzler, Virginia Woolf, Walter Benjamin o Hans-Georg Gadamer) situaren el final del camí en la Primera Guerra Mundial.

El compromís d'Ingeborg Bachmann, la seua incessant denúncia contra les manifestacions del feixisme, brota d'aquest record. La seua crítica al nostre temps, al temps "després d'Auschwitz", a eixe procés d'ocultació i d'oblit que ella anomena *restauració*, coincideix amb "el materialisme moral" d'Adorno¹¹, amb la seua dialèctica negativa. Per al crític de l'Escola de Frankfurt el record deu "orientar el pensament i l'acció de forma que Auschwitz no es repetisca, que no torne a ocórrer res semblant" (Adorno, 1986: 365).

Contra la imposició de silenci, contra la "memòria callada", la paraula. A l'obra d'Ingeborg Bachmann el record engega la paraula. "El temps ajornat", el poema que dona títol al seu primer llibre, avisa que aquest procés d'ocultació i de silenci no pot durar: "Vénen dies més durs. / El temps ajornat fins a nova ordre / es fa visible a l'horitzó"¹².

Tanmateix l'estratègia més poderosa i efectiva amb la qual compta l'oblit és el pas del temps. El sol surt cada dia i imposa el seu ritme. Davant d'aquest fet trobem dues formes d'acarar el temps "després d'Auschwitz": amb el desig d'oblidar per a continuar vivint, "i la mà deforme per la pedrada / s'enfonsa en el blat que es desperta" ("Migdia recent"), o amb la necessitat de recordar, d'explorar "las verdaderas posibilidades de vida que encierra su experiencia propia" (Sevilla, 2000: 49)¹³. La tria d'Ingeborg Bachmann és clara.

¹¹ Cecilia Dreymlüller ha assenyalat aquesta coincidència: "Su posición al respecto era similar a la de Theodor W. Adorno, cuya célebre frase sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz se ha interpretado erróneamente tantas veces: contenía una reivindicación de comprometerse –más allá de las preocupaciones estéticas– con los aspectos prosaicos de la realidad, compuesta 'por tanta miseria, / por el estado de los enfermos, el coste de la vida', como dice en 'Nada de Delikatessen', y de implicarse con las palabras, 'firmar', como reza en el poema dedicado a Ana Ajmátova, 'En verdad' " (Dreymlüller, 1999: 21).

¹² Hannah Arendt ha estudiat aquestes pràctiques a *Els orígens del totalitarisme* (1949). Per a la filòsofa aquest procés d'ocultació dels crims del totalitarisme no seria comparable amb l'assassinat perquè l'homicida que deixa un cadàver no pretén que la seua víctima no haja existit mai. Si esborra els rastres, aquests són els de la seua pròpia identitat, i no els del record i del dolor de les persones que estimaven la víctima. D'aquesta forma es destrueix una vida, però no destrueix el fet de la mateixa existència (Arendt, 1999).

¹³ Per a Sergio Sevilla "encontrar un sentido al proceso de una sociedad tan seriamente dañada responde a la voluntad de ocultarse a sí mismo esa destrucción con la excusa de que es necesario seguir viviendo; lo que sucede, en realidad, es que la vida que, para proseguir, se miente a sí misma, está renunciando a la exploración de las verdaderas posibilidades de vida que encierra su experiencia propia. Ninguna reflexión viva puede refugiarse en la metafísica de lo atemporal, sin renunciar a su propio suelo nutricional: la realidad histórica que vive" (Sevilla, 2000: 49). A la seua darrera entrevista, maig de 1973, Ingeborg Bachmann manifestava: "Naturalmente, no se puede cambiar el mundo con un poema, eso es imposible, pero se puede provocar algo, y ese efecto sólo se puede lograr con el mayor rigor y a partir de las nuevas experiencias dolorosas, es decir, no partir de las experiencias que ya hicieron los grandes poetas que nos precedieron" (2000: 156).

Set anys després,
en una casa mortuòria,
els botxins d'ahir
buiden els calzes d'or.
Els ulls se t'enfonsarien.

També ho és la tria majoritària, “El que no es pot dir, en veu baixeta, travessa el país: / ja és migdia”. Quan les forces són tan desiguals, quan el desig d'oblidar és tan gran, qualsevol crítica, qualsevol referència al passat, és un afront: “Quan l'aigua s'agarra de nou a la roda del molí / qui gosa enrecordar-se de la nit?” (“Vol nocturn”). Al següent poemari, *Invocació de l'Óssa Major* (1956), el retret té un primer destinatari molt proper: “Trist pare meu, / per què en aquell temps callàreu / i no seguíreu pensant? (“Curriculum vitae”).

Del record i de la reflexió, de la vida danyada, naix la necessitat de llançar-se a l'abisme, d'esforçar-se pel llenguatge, de recórrer les possibilitats de la paraula, d'ampliar els seus límits i els límits del nostre món.

3. “BOHÈMIA ESTÀ VORA MAR”

We are such stuff
As dreams are made on and our little life
Is rounded with a sleep...
Shakespeare

Les paraules de Pròsper¹⁴ a *La tempesta* defineixen la posició d'Ingeborg Bachmann, la seua poètica: la nostra mirada s'orientaria cap allò que és perfecte, impossible, inabastable, ja siga en l'amor, en la llibertat o en qualsevol altre valor pur. En el contrast entre el possible i l'impossible ampliem les nostres possibilitats. No es tractaria, per tant, d'un objectiu, sinó d'una direcció, “tendim cap una meta que vertaderament s'allunya cada vegada que nosaltres ens acostem”¹⁵. A aquest moviment, a aquest somni, l'escriptora l'anomena “arribarà un dia”¹⁶. És l'esperança. Encara que mai no arribe eixe dia –l'esperança sempre es conjuga en futur– sí que sabem cap a

¹⁴ “Tots estem fets de la matèria / de què estan fets els somnis, i és somni que encercla les nostres vides” en la traducció de Salvador Oliva (1985).

¹⁵ Veure nota 2.

¹⁶ “Creo realmente en algo que llamo ‘vendrá un día’. Y un día eso vendrá. Sí, es probable que no venga, porque siempre se ha destruido para nosotros, hace miles de años que siempre se destruye. No vendrá, y sin embargo creo en ello. Pues si no pudiera creer más tampoco podría escribir más” (Bachmann, 2000: 162).

on ens dirigim, cap a “Bohèmia, en el litoral de la costa”, on Shakespeare situa l’acció del seu *Conte d’Hivern* (Acte III, escena III).

Per a descobrir aquestes costes ha estat necessari salpar: “Els destins es pareixen. Les odissees. / Però ell es va asabentar que on els corders pasturen / es troben ja llops amb ulls d’estrelles fixes” (“D’un país, d’un riu i llacs”). Aquest ja no és un viatge iniciàtic, ja se sap que la identitat, com el desig, és una pregunta que no té resposta. L’objectiu és un altre i una altra, també, l’experiència. Per això la protagonista ha construït amb el seu estimat germà, que ja cavalca “des de la vall dels morts” (“El joc ja s’ha acabat”), un rai adequat per a navegar pel cel i per les aigües incertes de la mar de Bohèmia. A terra confiarà en l’óssa, “animal del pell de núvols”, conduïda per l’home cec, capaç d’extraviar-se i arregar les “pinyes que van caure / dels avets grans i alats / que es precipitaren des del paradís” (“Invocació de l’Óssa Major”). Aquest rai, fet amb troncs de fusta encara verda, li permetrà mantenir l’esperança. Només ell pot costejar Bohèmia. Recordem:

en la fusta, mentre encara siga verda, i amb el fel,
mentre encara siga amarg, estic disposada
a escriure el que hi hagué al principi!

El rai està fet de paraules: les paraules són el vehicle i la mercaderia que transporta¹⁷. La imatge del rai (*Floß*) sintetitza la posició d’Ingeborg Bachmann en la discussió entre literatura pura i literatura *engagée*, un debat que, per altra banda, l’autora considera totalment antiquat. Per a Bachmann l’únic que realment té sentit quan s’escriu és esforçar-se pel llenguatge. Aquest comprén l’ahir, l’avui i el demà. Per tant quan el llenguatge d’un escriptor no se sosté, tampoc se sosté el que diu (Bachmann, 2000: 15). Res més fàcil que naufragar. Però també res més important que salvar-se, encara que siga agafat a un tronc, a paraules soltes, a silencis, per a tornar-ho a intentar.

Amb les paraules es podran travessar murs i fronteres tan concretes i tan certes com les del poema “D’un país, d’un riu i llacs”. Però no totes les paraules serveixen. Igual que només amb els troncs verds es pot fer el rai, hi ha paraules que, com deia lord Chandos, es desintegren “a la boca com bolets florits”. Cal buscar “la paraula salvadora”, aquella que, seguint a

¹⁷ El rai és un conjunt de diversos trams o lligalls de troncs, subjectats amb cordes de manera que forma una massa compacta que serveix com a vehicle per a transportar objectes per damunt l’aigua d’un riu o de la mar. Però també és un sistema primitiu de transport de fustes. La característica d’aquest sistema –i és el que voldria recalcar– es que les fustes es transporten a elles mateixes dins les aigües dels rius.

Wittgenstein, ajuda a “no perdre’s”, a no viure una mentida. De moment és una paraula guardada, callada.

Qui sap quan posaren fronteres al país
i un reixat de filferro amb punxes al voltant del pins?
El torrent ha apagat la metxa,
la guineu va treure l'explosiu del cau.

Qui sap el que cercaren la cresta i el cim?
Una paraula? L'hem guardada bé en la boca;
es pronuncia millor en les dues llengües
i encara serà aparellada si callem.

En el contrast entre el possible i l'impossible ampliem les nostres possibilitats, en el contrast entre el que es pot dir i el que no es pot dir ampliem el nostre dir o, si més no, intentem trobar una direcció. La influència de Wittgenstein s'aprecia en aquest poema, però sobretot s'hi manifesta Hölderlin: “insignificancia del presente, sentido del acabamiento, abismo y exilio” (Azúa, 1996: 32). Encara que cada època exigeix una expressió, no totes les imatges han envellit, hi ha paraules antigues que es corresponen amb el nostre propi estat de consciència i amb aquest món transformat. Vat significa endeví i poeta. Ingeborg Bachmann recordava que la pregunta “I per a què poetes en temps d'indigència?” és una frase de Hölderlin. Potser el poeta no va albirar un nou temps sinó que va poder expressar allò que no havia estat dit, la mancança que ens conforma d'ençà que hem perdut el somni de Babel, d'ençà que només sabem construir fronteres. Els poemes fragmentaris de Hölderlin “son las auténticas ruinas de Babel” (Azúa, 199: 32). El seu poema “Mnemosyne” (2a versió)¹⁸, permet Ingeborg Bachmann tornar a plantejar la relació entre el llenguatge i la memòria:

¹⁸ L'estrofa comentada per Félix de Azúa, citada en la traducció de Pedro Ancochea, és la següent: “Somos un signo, sin significado / y sin dolor somos, y por poco / perdemos el lenguaje en el extranjero”. No vaig a intentar resumir el magnífic article de Félix de Azúa, encara que crec que la seua interpretació és fonamental per a valorar les relacions entre la poesia de Hölderlin i la poesia de Bachmann. Tanmateix citaré un fragment que ens ajuda a llegir la referència a Babel i als versos esmentats del poeta alemany al poema “D'un país, d'un riu i llacs”: “Es el Señor, preocupado por la habilidad de los hijos de Noé y viendo que con su capacidad transformadora pueden permanecer unidos en un solo lugar y conseguir cuanto se propongan, quien se apresura a destruir el fundamento de su unidad (la lengua que los nombra), y de ese modo impide que se realice una habitación en común y una memoria única. El Señor dispersa a los humanos por la haz del mundo convertidos en grupos mutuamente ininteligibles y así los convierte en signos que señalan los unos a los otros” (Azúa, 1996: 25).

Encara que a Babel el món es confongué,
 es dilatà la teua llengua, es doblegà la meua –
 les aspirades i labials que ens enganyen,
 també les pronuncià l'esperit que creuà Judea.

D'encà que els noms ens pesen en les coses,
 fem senyals, ens arriba un senyal,
 la neu és no sols la càrrega blanca de dalt,
 la neu és també el silenci que ens sorprén.

Com que res ens separa, hem de sentir cadascú la separació;
 en el mateix aire sent ell el mateix tall.
 Sols les verdes fronteres i les fronteres de l'aire
 cicatritzen sota cada pas del vent nocturn.

Nosaltres, però, volem parlar de fronteres,
 i encara que les fronteres passen a través de cada paraula:
 les crearem d'enyorança
 i aleshores harmonitzarem amb qualsevol lloc.

Aquest és un viatge d'exiliats: la consciència de pèrdua i l'enyor constitueixen la memòria. Una memòria que està feta de signes, de paraules, elles són els senyals de l'exili, l'únic que resta, per tant, d'un somni: *“todavía somos un signo: una señal insignificante en sí misma pero que señala la relación entre un lenguaje (que no es de este mundo) y una memoria que a pesar de todo mantiene la coherencia de los exiliados, aunque sólo sea como exiliados”* (Azúa, 1996: 32). Sabem, per tant, que no hi ha tornada possible, perquè no hi ha on tornar. Qualsevol terra sempre serà estranya i nosaltres estrangers.

Però no sols això. Al poema “Colonització” a aquest exili llegendari se li afegeix un altre fet. El narrador poemàtic guiat per l'óssa aplega a una terra devastada per la guerra, pel dolor. Aquest és l'espai que han d'ocupar els exiliats: “Vaig arribar a la devesa / quan ja era de nit, / olorant dels prats les cicatrius / (...) / L'amor ja no hi pasturava”. No sols exiliats sinó vinguts a una terra desafecta. Malgrat aquesta doble pèrdua, o justament per ella, encara és viu el desig i la voluntat d'harmonitzar, d'habitar aquest món. Després d'haver emmudit, després d'haver callat, “els morts abraçats a mi, / callen en totes les llengües” (“Cançons durant la fugida”), després de tots el silencis, cal començar de nou:

Un corn va ser clavat al sòl,
enfonsat en la foscor
per l'obstinat animal-guia.

El vaig treure de la terra,
el vaig alçar al cel
amb totes les meues forces.

Per omplir de sons
tot aquest camp,
vaig fer un toc de corn,
disposada a viure en el vent futur
i sota les tiges onejants
de qualsevol origen!

Aquest és el desig i la voluntat. Aquest és el gest fundacional i deuria ser l'inici d'un relat mític, aquell que inaugurara una nova època i un nou llenguatge. Però els sons que ompliran el camp contarán una altra història. No hi ha *tabula rasa* perquè no hi ha un nou llenguatge. Les paraules sempre recorden d'on venen, estan farcides, com deia V. Voloshinov (1930), de valoracions alienes malgrat que nosaltres creguem estrenar el món cada vegada. Al poema "Discurs i difamació" (*Rede und nachrede*) trobarem aquesta reflexió. Les paraules que ens condemnen, les de l'adversari, aquelles "que sembla el drac", cal mantenir-les tancades a la nostra boca, són verí: "No penetres en les nostres oïdes, / rumor d'altra culpa, / paraula, mor al pantà / d'on brolla la bassa". Mentre que les paraules que ens poden salvar –la mateixa llengua, les mateixes paraules– cal buscar-les, desfer-les¹⁹, treballar-les i confiar en l'impossible "Paraula, sigues nostra / liberal, clara, bella. / Segur que ha d'acabar-se / l'haver de prendre precaucions". El poema finalitza insistint en el conflicte i demanant ajuda per a no escriure, per a no repetir, les paraules que ens condemnen:

vine i no em digues no,
car estem en conflicte amb tant de mal.
Abans que sang de drac protegezca l'adversari,
que aquesta mà em caiga al foc.
Paraula meua, salva'm!

¹⁹ Bachmann ha insistit en la concepció de l'escriptura com a reescriptura, però no en el sentit de tornar a dir, sinó de desfer el material, de destruir allò donat, "la frase", per a després construir allò possible (2000: 96).

Tanmateix les paraules que ens condemnen són la nostra història, la nostra memòria, són, en aquest sentit, la nostra salvació. Ens orienten, gràcies a elles sabem el que no volem dir, el que no volem repetir i el que no podem dir. Però també el que cal dir o, si més no, intentar-ho. La “paraula salvadora” per a Wittgenstein, recordem, és la que ens “fa pensar de forma més veraç”, i això significa “no perdre’s”, orientar-se, no viure una mentida (Casals, 2003: 277). “La veritat” és el títol del poema que segueix a “Discurs i difamació”.

La veritat tan oculta, tan imprecisa
a l'embrió i la fulla, al llit mandrós de la llengua
un any i un altre any i tots els anys—
la veritat no crea temps, el compensa.

Aquest és el projecte poètic d'Ingeborg Bachmann. La seua proposta coincideix amb la de Paul Celan, qui s'ha referit a la relació entre memòria i llenguatge, com afecta aquesta memòria a la tradició poètica alemanya. Concretament ha reflexionat sobre el canvi que es va produir a la poesia després de la Segona Guerra Mundial: “Con la más lúgubre memoria, (...), a pesar de tener presente la tradición a la que pertenece, ya no puede hablar el lenguaje que un oído propenso todavía parece esperar de ella. Su lenguaje se ha vuelto más sobrio, más objetivo, desconfía de ‘lo Bello’, intenta ser veraz” (Celan, 1999: 481). El mateix any, 1958, Celan llegirà un discurs –el motiu serà la concessió del Premi de Literatura de la Ciutat lliure hanseàtica de Bremen– on reflexiona no ja sobre la tradició poètica sinó sobre la pròpia llengua alemanya.

Accesible, próxima y no perdida permaneció, en medio de todas las pérdidas,
sólo una cosa: la lengua.
Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través
de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a
través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo
palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y
pudo volver a la luz del día, “enriquecida” por todo ello.
En esa lengua he intentado yo escribir poemas en aquellos años y en los
posteriores: para hablar, para orientarme, para averiguar dónde me encontraba y
a dónde ir, para proyectarme una realidad.
Era, como ven, acontecimiento, movimiento, estar de camino, era intento de
encontrar una dirección (Celan, 1999: 497-498).

Els poemes de Paul Celan, també els d'Ingeborg Bachmann, escriuran el silenci. El primer "va amb la seua existència al llenguatge, ferit de realitat i buscant realitat" (Celan, 1999: 498). Amb el seus poemes escriurà el silenci, el d'una llengua que no va tenir paraules per allò que va succeir. L'escriptora austriaca escriurà altre silenci, el de la "restauració", aquell que callarà, que no voldrà parlar sobre allò que va succeir. Primer no es va poder contar el que va passar, després es va callar el que va passar. Al poema "Exili" escriu Bachmann:

Sóc un mort que camina
.....
Jo amb la llengua alemanya
envoltat amb aquest núvol
que tinc com a casa,
sure entre totes les llengües.
.....
Cap a zones més clares eleva ella llavors el mort.

Els poemes de Celan i de Bachmann són signes que, com els de Hölderlin, assenyalen "la relació entre un llenguatge (que no es de este mundo) y una memoria que a pesar de todo mantiene la coherencia de los exiliados, aunque sólo sea como exiliados" (Azúa, 1996: 32).

El viatge que començava sota la *invocació de l'óssa major* està arribant a la seua fi: "Bohèmia està vora mar" és el darrer poema en el qual va treballar Ingeborg Bachmann (Dreymüller, 1999: 23). Després de conèixer terres desafectes l'animal "de pell de núvols", el que sap extraviar-se per a trobar "les pinyes que van caure / dels avets grans i alats / que es precipitaren des del paradís", ha guiat els protagonistes d'aquesta història fins a les aigües dubtoses de la mar de Bohèmia. Estan tan a prop de terra que hi distingeixen les cases verdes i els ponts sencers. Cap a la costa s'enfila el rai, cap a la utopia.

Aquest mar està fet, com no podria ser d'una altra forma, de paraules, de somnis i d'esperança. Per a poder fer rumb a aquests costes cal haver naufragat, haver arribat al fons²⁰. Aquesta és la condició per albirar aquestes terres. Podríem dir, llegint la poesia bachmanniana, que aquesta ha estat una circumstància coneguda des del principi. El poema "Dir alguna cosa fosca" del seu primer llibre, *Els temps ajornat* (1953), per exemple, finalitzava amb els següents versos: "Però com Orfeu conec / la vida de part de la mort, / i em blaveja / el teu ull tancat per sempre". Escriure comença, com després

²⁰ Cecilia Dreymüller apunta que es juga amb el terme filosòfic *Grund*, que és fons i raó en alemany (1999: 23).

tematitzarà M. Blanchot (1955), amb la mirada d'Orfeu, i eixa mirada és el moviment del desig que trenca el destí i la preocupació del cant (Blanchot, 1992: 166). Només des del fons es pot veure “el país de l'esperança”.

Ingeborg Bachmann va dir que aquest és un poema que sempre defensaria: “Es el poema de mi vuelta a casa, no de una vuelta a casa geográfica sino espiritual. Por eso lo llamé ‘Bohemia está junto al mar’ ”. Aquesta casa no és la cova de l'eremita, aquesta casa és la nostra: “Todos somos bohemios. Y tenemos esperanza en este mar y en esta tierra. Y quien no tiene esperanza en este país, quien no vive y ama, para mí no es una persona. Por eso dije ‘Venid, vosotros, todos los bohemios’ ” (cit. en Drey Müller, 1999: 23).

El poema es tanca recordant que aquesta terra i aquest mar ens acosten –fins al punt de fitar– a una paraula, a un altre país, a tot.

Jo fite amb una paraula i amb un altre país,
jo fite, encara que poc, amb tot cada volta més,

un bohemí, que no res té, a qui res no reté,
dotat sols encara pel mar, que és dubtós,
per veure la terra que jo trie.

Aquest mar és una possibilitat i ens dóna una possibilitat.

4. EL SILENCI

Por otra parte, es posible, también (pero ahora ya es de noche)
que sea poesía todo aquello que callamos para ser oído como silencio.
Un silencio alerta, similar al que producen los centinelas.
Félix de Azúa

Invocació a l'Óssa Major (1956) és el seu darrer poemari²¹. Escriurà i publicarà alguns poemes solts que s'incorporaran a la seua *Poesia Completa* (1978)²², la majoria d'ells –onze de divuit– són de 1957. A partir d'aquesta data deixa durant uns anys d'escriure poesia. Quan retorne ho farà qüestionant l'escriptura poètica:

²¹ El poemari que els germans d'Ingeborg Bachmann rescataran l'any 2000 són una sèrie de poemes inconclusos escrits entre 1962 i 1964. En la traducció de Jan Pohl apareixeran en castellà: *No sé de ningún mundo mejor* (2003).

²² A l'apartat “Poemes 1957-1961” es recullen dotze poemes, onze escrits el 1957 i un el 1961, mentre que l'apartat “Poemes 1964-1967” està format per 6 poemes.

Escribí "Ihr Worte" ["Vosotras palabras"] después de cinco años de no atreverme a escribir un poema, no quería escribir ninguno más, me prohibí hacer ese tipo de producto al que llaman poema. No tengo nada en contra de la poesía, pero usted tiene que imaginarse que de repente uno puede estar totalmente en contra de todo, en contra de todas las metáforas, de todos los sonidos, de toda obligación de arrimar una palabra a la otra, en contra de esa absoluta, dichosa irrupción de palabras e imágenes. Que uno querría sofocar, para poder volver a revisar qué hay en ella, qué es, qué tendría que ser.

Todavía sé poco sobre poemas, pero a lo poco que sé pertenece la sospecha. Sospecha de ti todo lo necesario, sospecha de las palabras, del lenguaje, me he dicho a menudo, ahonda esa sospecha... para que así tal vez un día pueda nacer algo nuevo... o no nacerá nada más (2000: 32).

No es tracta només de sospitar de les paraules, de la seua memòria, com a "Discurs i difamació", es tracta de sospitar també de l'obligació de continuar escrivint, de la necessitat de fer-ho, de l'ofici de poeta. Comença, per tant, desconfiant d'ella mateixa, però acaba recelant de la possibilitat d'escriure poesia avui en dia. Aquesta sospita, expressada justament en un poema dedicat a Nelly Sachs, "la amiga, la poetessa, amb veneració", respon a la seua concepció de la poesia i del llenguatge. Callar per a poder comprovar de nou què és, què deuria ser la poesia, callar perquè no s'impose un món que ja està dit, callar per a no participar en "les maquinades òperes de paraules", com dirà a "Cap delicadesa" (*Keine delikatessen*).

La paraula,
però, sols arrossegà
darrer d'ella d'altres paraules,
la frase la frase.
Així voldria el món, definitivament,
imposar-se,
estar ja dit.
No ho digueu.

La lliçó de Wittgenstein es transforma en acció, en silenci. També la de Hoffmannsthal: "no deixeu que parle cap dels sentiments / que el múscul cor / s'exercite d'una altra manera".

El silenci poètic coincidirà amb els seus inicis en la narrativa²³. El 1961 escriu el poema "Vosaltres, paraules" i publica el seu primer llibre de relats,

²³ Bachmann al mateix temps que escrivia poesia, escrivia obres per a la radio: *Ein Geschäft mit Träumen* [Un negoci amb somnis] (1952), *Die Zikaden* [Les Cicades] (1954) o la molt premiada *Der gute Gott von Manhattan* [El bon Déu de Manhattan] (1957). També escriu dos *libretti* (1960 i

Als trenta anys. Escriure prosa, després d’haver escrit durant tant de temps poesia, va representar al principi “com una mudança al cap” (Bachmann, 2000: 40), un repte. La narrativa encara li oferia alguna possibilitat, les de la poesia estaven explorades i dites. Aquest esgotament, tanmateix, serà el motor d’alguns dels seus millors poemes. Callar no significa estar muda, significa escoltar, estar atenta “perquè tal vegada un dia pugui originar-se quelcom nou –o no s’originarà res més”.

Bachmann s’acomiarà de la poesia dues vegades, amb dos poemes. L’últim en el qual va treballar, “Bohèmia està vora mar”, que és una defensa de la utopia; i l’últim que llegim a la seua *Poesia Completa*, “Cap delicadesa”, que és, ara sí, la seua renúncia definitiva a la poesia:

Dec
amb el cap pedregat,
amb l’espasme per escriure en la mà,
sota la pressió de trescentes nits
esquinçar el paper,
destruint així: jo tu i ell ella allò

nosaltres vosaltres?

(Dec. Deuen el altres.)

La meua part que es perda.

Arribats a aquest punt, a aquest mar, només recordar César Vallejo: “Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo”.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Th. W. (1986 [1966]). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus. Trad. J. M. Ripalda.
- Arendt, H. (1999 [1948]). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus. Trad. Guillermo Solana.
- Azúa, F. de (1989). *Poesía (1968-1988)*. Madrid: Hiperión.
- Azúa, F. de (1996). “Siempre en Babel”, *Archipiélago* 26-27: 22-32.
- Bachmann, I. (1995 [1978]). *Poesia completa*. València: Edicions Alfons el Magnànim. Trad. Teresa Pascual i Karin Schepers.

1965) per a dues òperes del seu amic Hans Werner Henze, a qui li dedicarà un dels seus darres poemes, “Enigma”.

- Bachmann, I. (1999). *Últimos poemas*. Madrid: Hiperión. Trad. Cecilia Dreytmüller i Concha García.
- Bachmann, I. (2000). *Debemos encontrar frases verdaderas (Conversaciones y entrevistas)*. Edició de C. Koschel i I. von Weindenbaum. México: Universidad Autónoma de México. Trad. Ana Maria Cartolano.
- Baum, W. (1988 [1985]). *Ludwig Wittgenstein*. Madrid: Alianza. Trad. Jordi Ibáñez.
- Blanchot, M. (1993 [1948]). "La literatura y el derecho a la muerte". In: *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: FCE. Trad. Jorge Ferreiro.
- Blanchot, M. (1992 [1955]). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós. Trad. Vicky Palant i Jorge Jinkis.
- Casals, J. (2003). *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje arte*. Barcelona: Anagrama.
- Celan, P. (1999). *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta. Trad. José Luis Reina Palazón.
- Dreytmüller, C. (1999). "Desencanto y esperanza. Los últimos poemas de Ingeborg Bachmann". In: Bachmann (1999).
- Le Rider, J. (2000 [1990]). *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris: PUF.
- Hofmannsthal, H. von (2001 [1902]). *Carta de lord Chandos y otros textos en prosa*. Barcelona: Alba Editorial. Trad. Antón Dieterich.
- Magris, C. (1993 [1984]). *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Edicions 62. Trad. Pilar Esterlich.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. México: FCE.
- Sevilla, S. (2000). *Crítica, historia y política*. Madrid: Cátedra/Universitat de València.
- Shakespeare, W. (1985). *La tempesta*. Barcelona: Editorial Vicens Vives. Trad. Salvador Oliva.
- Terricabras, J. M. (1983). "Introducció". In: L. Wittgenstein (1983).
- Wittgenstein, L. (1983). *Investigacions filosòfiques*. Barcelona: Editorial Laia. Trad. Josep Maria Terricabras.
- Wittgenstein, L. (1984). *Tractatus Logico-Philosoficus*. Madrid: Alianza. Trad. Enrique Tierno Galván.