



UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO: LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS (B03.56.1)

LOS RELATOS DE MARIE LUISE KASCHNITZ:

DAS UNHEIMLICHE Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD.

Tesis Doctoral

Santiago Martín Arnedo

Director: Linus Jung

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Santiago Martín Arnedo
ISBN: 978-84-9125-893-3
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43808>

A mis hijos, Luis y Felipe, luz de mi vida.

A mi familia, por su apoyo incondicional.

COMPROMISO DE RESPETO DE LOS DERECHOS DE AUTOR

El doctorando SANTIAGO MARTÍN ARNEDO y el director de la tesis LINUS G. JUNG, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, a 11 de enero de 2015

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo. Linus Jung:

Fdo.: Santiago Martín Arnedo

Agradecimientos:

esta tesis pudo ser llevada a cabo gracias al Departamento de Filologías Inglesa y Alemana y al de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada por aceptar este proyecto, en concreto en su Programa de Doctorado “Lenguas, textos y contextos” (B03.56.1) por aceptar el Plan de Investigación presentado en su momento. Tal Programa ha sido acreedor de “Mención hacia la excelencia” por el Ministerio de Educación.

También quisiera agradecer a los profesores que han impartido los Cursos Formativos de Posgrado durante estos años: Mariana Orozco, Donald N. Tuten, Luis Alonso. Quisiera señalar la eficiencia y solicitud de la Coordinadora del Programa en el trato con los doctorandos: María Teresa García.

En especial estoy enormemente agradecido a mi director Linus G. Jung, que aceptó dirigir una tesis sobre literatura alemana, una temática inédita en esta universidad, en cuanto a trabajos doctorales, no así en docencia, impartida por este profesor. Sus consejos en cuanto a la forma y el fondo, su supervisión y afable apoyo han hecho que las reuniones de trabajo no lo parecieran. Siempre supo dar justo con aquello que necesitaba para hacer de este un trabajo mejor. Ni que decir tiene que sin él, hubiera sido imposible llevar a buen puerto este proyecto. Junto al director de mi tesis, quisiera también agradecer a mi tutor, José María Pérez Fernández, su amable predisposición para informarme sobre aspectos no solo burocrático-académicos, sino también de orden práctico y personal. En ambos la calidad profesional encuentra su reverso en una honda calidad humana.

Este trabajo hubiera sido inviable sin el ánimo y el apoyo incondicional de mi familia, y especialmente de Luis y Felipe, quienes, sin ser conscientes por su corta edad, dotan de sentido y esperanza cualquier gesto y pensamiento, cualquier iniciativa y sacrificio, en definitiva, mi vida entera.

"Ja", sagte der Gerichtsdienner, "es sind Angeklagte, alle die Sie hier sehn, sind Angeklagte".
"Wirklich!", sagte K. "Dann sind es ja meine Kollegen".

Franz Kafka. *Der Prozess*.

"Sí", dijo el ujier, "son acusados, todos los que ve aquí son acusados". "¿De veras?", dijo K.
"Entonces son compañeros míos".

Franz Kafka. *El proceso*.

ÍNDICE

PRÓLOGO	6
Resumen.....	9
0. INTRODUCCIÓN.....	11
0.1. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	11
0.2. CITAS.	19
1. BIOGRAFÍA DE M. L. KASCHNITZ.	20
1. INFANCIA Y ADOLESCENCIA (1901-1921).....	20
1.1. Bollschweil im Breisgau. Orígenes.	21
1.2. Los padres.	25
1.3. <i>Wer kennt seinen Vater</i>	31
1.4. Años en Potsdam y en Berlín.	35
1.5. Los hermanos.	41
1.6. Antes de abandonar la casa paterna.....	45
2. INDEPENDENCIA Y MATRIMONIO (1922-1932).	48
2.1. <i>Das Examen war vorbei</i> . Una familia propia.....	48
2.2. Primeros premios.....	54
2.3. La primera novela: <i>Liebe beginnt</i> (1933).	57
3. AÑOS DIFÍCILES (1933-1945).....	63
3.1. Muerte del padre. El nacionalsocialismo.	63
3.2. Segunda novela. <i>Elissa</i> (1937).....	69
3.3. La Alemania prebélica. Marburgo.....	75
3.4. Explorando géneros.	80
3.5. Muerte de la madre. Poesía de postguerra.	83
3.6. <i>Hiroshima</i>	90

4. ESCRITORA EN LA ESFERA PÚBLICA (1945-1958).....	94
4.1. Esposa y escritora.....	94
4.2. Primeros reconocimientos.....	99
4.3. Roma. <i>Der Büchner-Preis</i>	105
4.4. <i>Der Spaziergang</i> . La fragilidad emocional.....	109
4.5. <i>Das Haus der Kindheit</i> (1956).....	113
5. ANTE EL MUNDO EN SOLEDAD (1958-1974).	119
5.1. La muerte de Guido von Kaschnitz.....	119
5.2. <i>Am Circeo</i> (1960).....	122
5.3. Cursos y nuevos viajes.....	125
5.4. El ocaso de una familia y éxito literario.	128
5.5. Roma. El extrañamiento del mundo.	134
5.6. “El poema, esta última isla de la imaginación”. El final.	139
6. TABLA DE DATOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS.....	147
7. INFORME BIBLIOGRÁFICO.....	149
7.1. Obras de Kaschnitz.....	149
7.2. Obras sobre Kaschnitz.....	152
7.3. Estudios sobre los relatos de Kaschnitz.	156
7.4. Kaschnitz en español.....	158
2. INTRODUCCIÓN DEL CONCEPTO <i>DAS UNHEIMLICHE</i>	160
2.1. Das Unheimliche o “lo inquietante”.	160
2.2. Definición ontológica. M. Heidegger.	164
2.3. Definición psicológica. S. Freud.....	169
2.4. Fiabilidad de ambos enfoques en la investigación literaria.....	175
2.5. Kaschnitz y “lo inquietante”: del logos al mito.	178
3. IDEA DE LA LITERATURA EN KASCHNITZ.	184

3.1. Tres focos de tensión: psicología/metafísica, lenguaje/realidad y razón/irracionalismo.	184
3.2. El quehacer literario.	198
3.3. Etapas en su creación.	204
4. LOS RELATOS.	206
4.1. La Kurzgeschichte en la Alemania del siglo XX.	206
4.2. Los relatos de Kaschnitz: visión sinóptica.	210
4.3. Rasgos genéricos. Apreciaciones de Kaschnitz.	213
4.4. Otras caracterizaciones.	216
5.- FIGURAS DE LO <i>UNHEIMLICHE</i>	222
5.1. DOPPELGÄNGER.	225
5.1.1. Introducción. El concepto de “el doble”.	225
5.1.2. La presencia del doble en los relatos de Kaschnitz.	232
5.1.3. Relatos seleccionados:	236
5.1.3.1. <i>Das dicke Kind</i>	236
5.1.3.2. <i>Eines Mittags, Mitte Juni</i>	243
5.1.3.3. <i>Der Bergrutsch</i>	249
5.1.3.4. <i>Die Schlafwandlerin</i>	254
5.2. LA LOCURA.	260
5.2.1. La indefinición de la locura.	260
5.2.2. ¿Es posible comprender la locura?	263
5.2.3. Relatos seleccionados:	266
5.2.3.1. <i>Der Spinner</i>	266
5.2.3.2. <i>Ja, mein Engel</i>	271
5.2.3.3. <i>Die FüÙe im Feuer</i>	275
5.3.- LO SOBRENATURAL.	280
5.3.1. El mecanismo freudiano de lo sobrenatural.	280

5.3.2. Lo sobrenatural en Kaschnitz.	283
5.3.3. Relatos seleccionados.	286
5.3.3.1. <i>Eisbären</i>	286
5.3.3.2. <i>Gespenster</i>	289
5.3.3.3. <i>Jennifers Träume</i>	292
5.4.- EL EXTRAÑAMIENTO EN LA PAREJA.	295
5.4.1. La irrupción de la desconfianza.	295
5.4.2. Relatos seleccionados:	300
5.4.2.1. <i>Der Strohalm</i>	300
5.4.2.2. <i>Der Spaziergang</i>	304
5.4.2.3. <i>Die Pilzsucher</i>	307
5.5.- EL MIEDO.	311
5.5.1. Una psicología compleja.	311
5.5.2. La infancia como el origen.	316
5.5.3. Relatos seleccionados.	322
5.5.3.1. <i>Das fremde Land</i>	322
5.5.3.2. <i>Schneesmelze</i>	326
6. OTROS MOTIVOS PRESENTES EN LOS RELATOS DE KASCHNITZ RELACIONADOS CON LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD.	331
7. RESULTADOS Y CONCLUSIONES.	349
8. BIBLIOGRAFÍA.	358

PRÓLOGO

“Als eine ewige Autobiographin, eine im eigenen Umkreis befangene Schreiberin, werde ich, wenn überhaupt, in die Literaturgeschichte eingehen, und mit Recht”¹.

Marie Luise Kaschnitz es una escritora en la sombra. A la sombra del anonimato, de la introversión, pero también a la sombra de sus fantasmas, de la penumbra de sus historias, en las que sondea el lado más enigmático y a veces tenebroso de la existencia de quien se sabe falto de fundamento y de explicación. De quien siente el miedo y no sabe por qué ni qué lo mitiga. Porque no sabe dónde crece el peligro, al decir de Hölderlin, ni dónde aquello que lo salva. De quien se sintió eternamente niña, vulnerable, refugiada en su fantasía contra un entorno hostil. Que describió como nadie el miedo a existir. Así procedió en su literatura y sin embargo en su vida fue incapaz de renunciar a la complicidad de la compañía, pues no tenía la certeza de poder aguantar la cuerda tensarse sin derrumbarse. Le tocó vivir la época más terrible de su Alemania natal, aquella en la que más se pervirtió el mundo del espíritu. Pero no se rebeló. Fue cobarde en vida, porque temía dejar de trabajar o despedirse de los suyos o ser desterrada al olvido. Fue valiente sin embargo en la literatura, porque no podía dejar de habitar el mundo poéticamente, desnuda y radical. Sentía una necesidad infinita de calor humano, pero la realidad solo se lo cedía en dosis limitadas.

Lo mágico para ella explicaba en última instancia lo real, pues lo real no puede explicarse a sí mismo. La razón ha de ser exterior, en otro caso, esta explicación formaría parte del mundo que a su vez necesitaría también de explicación. Para no caer en un regreso al infinito, lo que haya más allá del mundo o de lo real, aunque se muestra -se presente-, es inefable, y nada puede decirse sobre ello.

¹ “Como una eterna autobiógrafa, una escritora encerrada en su propio círculo, pasaré a formar parte, si llega el caso, de la historia de la literatura, y no sin razón”. (GW III 827). Todas las traducciones, a menos que se indique lo contrario, son del autor de este trabajo. Se traducirán todas las citas de este trabajo, menos aquellas que estén originalmente en inglés, por considerarse un idioma suficientemente extendido. (GW es la abreviatura de las "Obras Completas" editadas por C. Bütrich y N. Miller entre 1981 y 1989 para Insel Verlag, los números romanos indican el tomo y a continuación se indica la página).

Ella fue la maestra de la elisión, del giro inesperado, de las personas sencillas y de las historias formidables, inexplicables y desconsoladoras. Fue una gran visionaria de lo incompleto de toda explicación, de la fragmentariedad de todo relato del mundo.

Su poesía es triste y su prosa pesimista, pero es capaz de despertar la complicidad con el lector no solo por los giros sorprendentes que imprime en la trama de sus relatos, sino también por la contundente desnudez con la que sus personajes se enfrentan a sus miedos, miedos que casi todos habrán experimentado alguna vez y que de forma tan sencilla, que no simple, dejan traslucir sus palabras. Fue una testigo privilegiada del convulso siglo XX. A través de sus ojos recorreremos la compleja situación de Alemania en dicho siglo, el paso por la dictadura, cómo se vio desde dentro, la relación con los escritores e intelectuales de su tiempo, Adorno, Gadamer, Celan, Bachmann, etc.

La biografía de esta autora, según confesión propia, está unida de forma especial e indisoluble con su obra. Ella admite que el calificativo de eterna autobiógrafa le hace justicia, “eine im eigenen Umkreis befangene Schreiberin”². Acompañarla en su periplo vital supone no solo acceder a una imprescindible clave interpretativa de su obra, sino de toda una época. Este es el apasionante viaje a través del siglo XX en Centroeuropa, visto desde la mirada profunda de una intelectual que se relacionó con los principales protagonistas de la historia de Occidente. Pese a ser una mujer retraída, ocupó más de una vez las tribunas públicas e influyó sobre los protagonistas de la historia espiritual alemana.

No solo escribió obras autobiográficas –llegó incluso a escribir una biografía de su marido-, sino que en las de ficción, el contenido autobiográfico es mayúsculo. Se echa, por así decir, la vida sobre los hombros para descargarla y tamizarla a través del código literario. Y en verdad su vida aporta claves irrenunciables para comprender su creación, sin que ésta quede en absoluto reducida, como creación artística que es, a aquélla. No existe una correspondencia perfecta entre la vivencia y la palabra, por mucho que esta idea excite al escritor, del mismo modo que no existe esta equivalencia entre distintos lenguajes artísticos o diferentes idiomas. Kaschnitz reconocía que su capacidad de invención era casi nula, su labor consistía en mirar rectamente, escuchar con atención y trasladarlo todo a la tesitura literaria. Prácticamente su creación entera tiene un trasfondo vivido, algo a lo que ella no solo no ha renunciado conscientemente,

²“Una escritora encerrada en su propio círculo”. (GW III 827).

sino que lo ha asumido más de una vez públicamente. La fabulación, pues, no fue su fuerte, más bien, la “re-creación”.

Cultivó los más variados géneros: la poesía, el ensayo, el relato, la novela, etc. Ganó numerosos premios literarios, algunos de ellos de rango tan prestigioso como el premio Büchner de literatura. Mujer cosmopolita, pasó gran parte de su vida de viaje, basculando vitalmente entre Roma y Fráncfort del Meno, si bien su infancia la pasó en Berlín. Una mujer cuya principal vocación fue familiar, que buscaba y encontraba ratos perdidos entre las tareas domésticas para escribir sus relatos o sus poemas. Una escritora comprometida y crítica, aunque no una luchadora activa, sobre todo durante los duros años del nazismo.

De niña estuvo aquejada por numerosos miedos. De adulta fue acuciada por la desolación existencial de no encontrar un sentido objetivo en una realidad azotada por la experiencia de la guerra. Escribió y escribió para afrontar sus temores. El resultado fue una obra melancólica y oscura, en donde lo insólito irrumpe mágicamente en las vidas más cotidianas para abrir un gran interrogante acerca del sentido de lo real, sentido que sólo en lo mágico parece encontrar respuesta.

Resumen

La tesis doctoral sobre la presencia de lo *Unheimliche* en los relatos de Kaschnitz viene motivada por la calidad literaria que tiene esta autora, tan importante y prestigiosa en Alemania y tan desconocida allende sus fronteras, al tiempo que explotar los rendimientos teóricos de la categoría de *Unheimliche*, tal y como la concibieron S. Freud y M. Heidegger.

Con este fin, el trabajo se vertebra en cuatro partes bien diferenciadas:

- El capítulo 1 se ocupa de una amplia exposición de la biografía de Kaschnitz, puesto que es aceptado por ella y por todos sus estudiosos que su obra es esencialmente autobiográfica, y en este sentido, conocer su vida aporta muchas claves interpretativas de sus escritos. Además sirve de introducción de la autora en el mundo hispanohablante. También se repasa el estado bibliográfico de la cuestión.
- El capítulo 2 se ocupa de estudiar el concepto de *Unheimliche* –“lo inquietante”- tal y como lo acuñaron S. Freud y M. Heidegger. También se estudian preliminarmente las conexiones de este concepto con la obra de Kaschnitz.
- Los capítulos 3 y 4 se ocupan de la idea de literatura que tiene Kaschnitz, centrándose en el relato –*Kurzgeschichte*- como objeto específico de nuestro estudio, en sus precedentes históricos y su perfil específico en la obra de Kaschnitz.
- El capítulo 5 pormenoriza el estudio de una selección de los relatos a partir de figuras que ejemplifican “lo inquietante”: el doble, la locura, lo sobrenatural, el extrañamiento en la pareja y el miedo.

El trabajo acaba aludiendo a otros tópicos que aparecen en los relatos y a la bibliografía utilizada. Además va precedido de una introducción, donde se expone la justificación, metodología y objetivos del trabajo, y de unas conclusiones.

El objetivo principal de la investigación era comprobar la presencia de este fenómeno en los relatos de Kaschnitz. La conclusión es que “lo inquietante” se presenta

en una amplia selección de relatos de esta autora, si bien bajo diferentes apariencias. Pero todas observan la misma estructura: un fenómeno inesperado (una aparición, la irrupción del pasado, de una sospecha, de un sueño), caracterizado generalmente como “sobrenatural”, obliga al protagonista a replantearse su vida –por encubrir un recuerdo reprimido, de ahí la pertinencia de Freud- de modo que surte en él una transformación en virtud de la cual ya nada vuelve a ser lo mismo. Este fenómeno introduce “la extrañeza” en la vida narrada y aún en la misma experiencia de la lectura, creando un vértigo de duda existencial –Heidegger-, y lo que antes proveía de confianza ahora aparece como *Unheimlich*, como inquietante.

La bibliografía que se ha manejado, casi toda en alemán, se ha centrado en los trabajos de Freud (1919) y Heidegger (1927) referente a “lo inquietante”, en los monográficos de E. Pulver (1984), D. Gersdorff (1992) y U. Schweikert (1984), los numerosos estudios dispersos en revistas y publicaciones académicas, y sobre todo en la obra completa editada por Insel Verlag entre los años 1981 y 1989.

0. INTRODUCCIÓN.

0.1. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

La **justificación** de este trabajo encuentra sus razones en la importancia intrínseca de la obra literaria de Marie Luise Kaschnitz, según espero mostrar a lo largo de este trabajo. Aunque fue reconocida en vida con numerosos premios literarios, y fue considerada ya desde entonces por los principales críticos³ como una autora clásica, no ha econtrado, a mi parecer, el eco que merece en países de lengua no alemana, si bien, en Estados Unidos sí se han publicado varias traducciones⁴ y los artículos⁵ y tesis doctorales a ella dedicados aumentan paulatinamente en estos últimos años. Dentro de los estudios de literatura alemana encontró pronto su hueco, y no sin razón⁶. De la actualidad de su lectura se hacen cargo las reediciones continuas de sus obras. Schwenger⁷ ha sintetizado bien la recepción de su obra en los años que vieron aparecer por primera vez sus publicaciones. En los años cincuenta, *Das dicke Kind*, *Lange Schatten* y *Das Haus der Kindheit*, se convirtieron en lecturas de referencia de la literatura alemana, cuando todavía era necesario preguntarse por la identidad del pueblo alemán en medio del vértigo económico del milagro alemán impulsado tras la hecatombe de la guerra. En los convulsos años sesenta, tiempo de revueltas estudiantiles, el público encontraba refugio en sus anotaciones *Tage, Tage, Jahre*. En los años setenta, al filo de su muerte, lo más leído fue *Orte y Steht noch dahin*, obras

³ Reich-Ranicki, M. (1985). Marie Luise Kaschnitz. Die Meisterin des beredten Schweigens. *Marcel Reich-Ranicki: Lauter Lobreden*. Stuttgart, 41. Brückner, C. (1981). *Mein schwarzes Sofa: Aufzeichnungen*. Ullstein: Buchverlage GmbH & Company KG. Von Wiese, B. (Ed.). (1965). *Deutschland erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei.

⁴ Bandy, M. A. (1994). *Kaschnitz into English: six short stories and essays*. McMaster University. Waidson, H. M. (Ed.). (1960). *German short stories, 1900-1945*. Cambridge University Press. Dickson, S. (1993). Marie Luise Kaschnitz, Long Shadows. *International Fiction Review*, 20(2), págs. 153-154. Kaschnitz, M. L. (1990). *The house of childhood*. University of Nebraska Press.

⁵ Bushell, A. (1981). A darkening vision: The poetry of Marie Luise Kaschnitz. *Neophilologus*, 65(2), págs. 272-278. Braunbeck, H. G. (1993). „Fly, Little Sister, Fly“: Sister Relationship and Identity in Three Contemporary German Stories. *Mink and Ward*, págs. 158-69. Rennart, H. H. (1993). Circe's Mountain: Stories by Marie Luise Kaschnitz. *Translation Review*, 42(1), págs 56-58.

⁶ Bönnighausen, M., & Vogt, J. (Eds.). (2013). *Literatur für die Schule: Ein Handbuch* (Vol. 8522). Stuttgart: UTB. Sus historias “bald einen festen Platz gefunden haben” –“encontraron pronto un lugar sólido”- (444) en la enseñanza de la literatura en Alemania.

⁷ Schwenger, H. (2001, 1 de enero). Die Dame ohne Gruppenbild. *Die Welt*.

que destilan una singular autenticidad existencial. La atención con la que sus coetáneos siguieron su trayectoria enfatiza aún más la importancia de su obra.

Mi trabajo de Tesis Doctoral pretende justificarse además no solo en la calidad intrínseca de la obra literaria de Kaschnitz, sino también como una forma de abrir una brecha en los estudios dedicados a esta autora desde una perspectiva psicológico-filosófica, que estimo muy relevante para comprender la obra y figura de esta escritora.

En España no se ha publicado ningún estudio en profundidad dedicado a ella, su obra apenas está traducida. Aunque desde el principio en Alemania se la consideró una autora clásica⁸ y sus textos son enseñados en las escuelas alemanas, tampoco, según ha quedado dicho, han proliferado los estudios monográficos como se esperaba de su prestigio y valoración. Sí hay por contra una cantidad importante de artículos especializados y en los medios informales, periódicos, semanales, etc. se ha comentando su obra. Quizá hayan sido Pulver⁹ y Gersdorff¹⁰ quienes le hayan dedicado las monografías que pueden considerarse de referencia. En este sentido mi trabajo se justifica como el deseo de aumentar el corpus teórico dedicado al estudio de esta autora.

Los **objetivos** del presente trabajo son:

Generales:

- Presentar e introducir la figura de Marie Luise Kaschnitz en los estudios literarios alemanes realizados en español. En España es prácticamente desconocida¹¹. La importancia y el prestigio del que goza en Alemania, como lo atestiguan los numerosos homenajes recibidos -incluso un premio literario lleva su nombre¹²-, la aparición de una edición de sus obras completas, numerosos estudios monográficos y un creciente número de tesis doctorales impelen a tal introducción.
- Realizar un recorrido general por su obra, y sobre los aspectos biográficos e históricos más relevantes para la comprensión de su prosa. Me he

⁸ "Eine Klassikerin der Moderne" (Rudolph, E. (1971). *Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk*. München: List. Pág. 85).

⁹ Pulver, E. (1984). *Marie Luise Kaschnitz*. München: Beck.

¹⁰ Gersdorff, D. V. (1992). *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel.

¹¹ Cfr. cap. 1, apdo. 7.4.

¹² Lo concede la Academia Evangélica de Tutzing desde 1984 en honor a una estancia y una conferencia sobre poesía que la escritora leyó allí.

extendido en el capítulo biográfico porque la búsqueda de la identidad no la perpetró Kaschnitz en un movimiento hueco de introspección, sino siempre en conjunción y alimentándose de su circunstancia¹³.

- Revisar y estudiar la bibliografía existente, tanto de fuentes primarias -Obras Completas-, como secundarias -artículos, reseñas, etc.-.
- Realizar una selección y estudio de los relatos en los que la categoría de lo *Unheimliche* se despliega ejemplarmente.

Específicos:

- Estudiar el fenómeno de lo *Unheimliche* desde una doble perspectiva: filosófica, a partir del análisis que realizó Martin Heidegger en su obra *Sein und Zeit* (1927)¹⁴ y psicológica, o más propiamente, psicoanalítica, a partir del estudio de Sigmund Freud titulado precisamente *Das Unheimliche* (1966)¹⁵.
- Aplicar los indicadores de dicha categoría en una selección de los relatos de Kaschnitz y analizar en qué medida aparecen similitudes y diferencias, y si son rentables hermenéuticamente. El miedo, como veremos, aparece como elemento vertebrador de su obra, pero un miedo metafísico al vacío, a la falta de orden o de sentido, como ella misma afirma: “Das Äusserste, das ist die Grenze, dahinter steht der Wahnsinn oder die Verzweiflung, dahin wollte ich nicht. Beim Schreiben war es später dasselbe, immer diese Furcht vor dem Äussersten”¹⁶.
- Exposición de las posibles figuras bajo las que aparece “lo inquietante” y aglutinar los relatos en torno a la aparición de los mismos con voluntad sistemática.
- Explicar por qué Kaschnitz utiliza tales motivos y técnicas literarias y relacionarlo con su biografía, con el conjunto de su obra y con su contexto histórico.

¹³ “Marie Luise Kaschnitz sucht jedoch ihre Identität nicht in sich selbst, sondern im Kontakt mit der Welt” –“Marie Luise Kaschnitz no busca sin embargo su identidad en sí misma, sino en contacto con el mundo”-- (Huber-Sauter 2008: 20).

¹⁴ Heidegger, M. (1977). *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

¹⁵ Freud, S. (1986). *Das Unheimliche* (1919), *Gesammelte Werke, Bd. XII*. Frankfurt am Main: Fischer.

¹⁶ (GW II 214). “Lo extremo, ese es el límite, más allá reside la locura o la desesperación, y allí no quería ir. Más tarde con la escritura ocurría lo mismo, siempre este miedo ante lo extremo”.

Así pues el objeto de estudio es la obra literaria de Kaschnitz, especialmente una selección de sus relatos que tienen unas características comunes. No pretendo generalizar, es decir, no todos sus cuentos se pueden subsumir bajo esta perspectiva, ni ser exhaustivo, pues el número de cuentos sobrepasa el centenar, tan solo demostrar la presencia del fenómeno. Otras investigaciones se encargarán de completar o corregir el punto de vista que propongo o bien de aducir otros y centrarse en otros aspectos. He preferido ahondar en esta problemática, antes que abarcar más aproximaciones metodológicas y pagarlo con la ligereza hermenéutica. El autor de esta investigación está convencido de que el proceso de interpretación de un texto es infinito¹⁷, y nunca se puede agotar la tarea interpretativa y en ese sentido es preferible escoger un punto de vista y exprimirlo lo más posible con fines científicos. Si bien el objeto de estudio es inagotable. Esto tiene que ver con la finitud del que comprende -según enfatiza Heidegger¹⁸- y de su horizonte histórico. Es decir la finitud de la comprensión se corresponde con la del que comprende. De ahí que cada lector siempre suponga un jalón parcial del río infinito que conformaría la suma potencial de todos los lectores. El proceso interpretativo que se hace cargo de la tradición cultural, definida como conjunto *indefinido* de saber y costumbres del que se nutre una sociedad gracias al cual da por sentadas sus convicciones y creencias básicas, durará y cambiará tanto posiblemente como la vida de nuestra especie sobre este planeta. Este es pues un paso más, insertado en un largo camino colmado de huellas.

La **hipótesis** que me propongo demostrar es que los personajes protagonistas de sus relatos experimentan una circunstancia imprevisible y fuera de toda lógica (*Unheimlich*), a partir de la cual su vida entera cobra otro sentido y su conciencia se amplía. Y la razón de incluir este elemento fantástico se remonta a una concepción personal de la realidad como algo irracional –la falta de fundamento ontológico de cuño heideggeriano-, con la consiguiente sensación de inseguridad y miedo que surge ante la imprevisibilidad de la vida y a un aislamiento emocional marcado por una profunda tendencia perfeccionista –de cariz patológico, por donde asoman, siguiendo a Freud, frustraciones no resueltas del pasado. Ambas perspectivas confluyen en un deseo de orden objetivo irreal, pues nunca llega el momento de satisfacción total. Hay que

¹⁷ Gadamer, H. G. W. (1960). *Methodo*. Tübingen: Mohr.

¹⁸ Heidegger, M., & von Herrmann, F. W. (1969). *Zur Sache des Denkens*. Tübingen: Niemeyer.

subrayar que la idea de transformación ha sido señalada ya por otros estudiosos¹⁹, de hecho es una idea que aparece relativamente obvia para un lector atento, pero aquí se pretende captar su utilización genérica (¿inconscientemente?) por Kaschnitz y sobre todo esclarecer los presupuestos onto-psicológicos desde los que tal transformación tiene lugar.

La realidad social tampoco se ajusta a patrones racionales, y Kaschnitz ha mirado con cierto resquemor los avances tecnológicos de la civilización científica, como lo expresa el retrato idílico que presenta de su pueblo en *Beschreibung eines Dorfes*, porque en el fondo está convencida de que el mito -como narración mágica sobre el mundo- está más allá y es fundante de logos - como explicación racional y parcial de un aspecto de la realidad pero que nunca logra concluir en nada seguro, porque no puede atrapar lo incondicionado, esto es, la experiencia como un todo.

El **método**²⁰ que se ha seguido ha sido flexible, pues conforme avanzaba la investigación ha ido cambiando la visión del conjunto y la forma de abordarlo. Dicho de otra forma, el avance nunca ha sido lineal, sino más bien circular, en el que cada aspecto influía en la concepción de los demás y del todo, y también era influido en el sentido contrario. El tema por tanto exigía movimientos de avance y retroceso, pues los problemas de contenido y forma -como bien sabía Hegel²¹- nunca son independientes. El enfoque, por otro lado, ha sido esencialmente cualitativo, por tanto no generalizable²². Eso no empece para que se proponga como discurso riguroso, serio y objetivo, pero por la naturaleza misma de la comprensión no puede ni quiere emular métodos puramente cuantitativos, tan exitosos en otras áreas del saber²³. Una hipótesis

¹⁹ Elliot, J. C. (1973). *Character Transformation through Point of View in selected Short Stories of Marie Luise Kaschnitz*. Tennessee: Nashville.

²⁰ Aquí me siento en deuda con el iluminador curso dado por la profesora Mariana Orozco sobre "Metodología Específica en Traducción" realizado en la Universidad de Granada en mayo de 2014.

²¹ Hegel, G. W. F. (1973). *Phänomenologie des Geistes (1807)*. *Gesammelte Werke, IX*. Se vanagloriaba de su (oscuro) método repetitivo, puesto que la verdad residía en el todo, en realidad el orden de exposición no es esencial. En un universo infinito siempre se está en el centro, da igual el punto de partida. La misma posición teórica sostiene Niklas Luhmann respecto a la sociología en el prólogo de su obra capital, Luhmann, N. (1984). *Soziale Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

²² Sobre las diferentes aproximaciones metodológicas el manual de Currás es muy aclarativo. Currás, E. (1985). *Documentación y metodología de la investigación científica*. Madrid: Paraninfo.

²³ Bunge, M. & Sacristán, M. (1989). *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*. Barcelona: Ariel.

de comprensión puede ser más solvente que otra, pero no existirá una comprensión “canónica” o “ideal”. Esta es la filosofía que subyace al presente trabajo.

Lo que este estudio comparte con el *método psicoanalítico* es la incidencia en el pasado y específicamente en la infancia para hallar claves explicativas de la obra de Kaschnitz, que tan impregnada está de su biografía. Aunque la inclusión del inconsciente no goza de buena prensa en la última hermenéutica literaria alemana²⁴, no hay que olvidar que el producto literario es de naturaleza mental y que la relación de la obra con el lector también comparte esta naturaleza, en la que el inconsciente ha de jugar un papel. Asumimos la tesis de Tugendhat de que la teoría del inconsciente de Freud no soluciona el enigma de la naturaleza del yo, pero sí arroja mucha luz sobre él²⁵. También comparte con el psicoanálisis la idea de que la literatura puede sublimar temores²⁶ aunque sea tan solo porque han encontrado una expresión y han salido de la mente del creador, si bien de forma indirecta, ya sea porque la escritora no se atreve a exponerlos directamente, ya por propio autoengaño o por miedo a la opinión de los demás. Lo que no se comparte sin embargo con este método es la omniabarcante explicación sexual para todo tipo de patología, como si la única energía existente en el hombre fuera la sexual²⁷. Además una explicación para todo acaba siendo fácilmente una explicación para nada.

En cuanto a la perspectiva heideggeriana, más que ofrecer un método de interpretación, ofrece un telón de fondo para intentar comprender la posición radical del yo narrador y los motivos de su actitud.

La forma de análisis ha sido esencialmente *comparativa*, sin caer en un exceso de generalización, pues cada relato es único. Mas se han buscado esquemas profundos - una *Grundmuster*- en la construcción del relato y similitudes entre el perfil de los personajes, temáticas, etc. La investigación se ha movido a base de preguntas: ¿utiliza Kaschnitz la clave de lo *Unheimliche* en sus relatos? ¿Por qué lo utiliza? ¿Qué dicen sus estudiosos al respecto? ¿Tiene que ver con una concepción filosófica de la realidad

²⁴ Christ-Kagoshima (2009: 133).

²⁵ Tugendhat, E. (1979). *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung. Sprachanalytische Interpretationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Pág. 143.

²⁶ Ferro, A. & Frediani, F. (2002). *El psicoanálisis como literatura y terapia*. Buenos Aires: Lumen.

²⁷ Echevarría, R. (2007). Contra el psicoanálisis: confusiones, tópicos y críticas. *Aloma. Revista de Psicología*, (20), págs.51-66.

definida como irracionalista o más bien con problemas de carácter psicológico resolubles con una metodología adecuada? ¿Es una forma de terapia que ella elige con su escritura?

Los **datos objeto** de estudio son los textos de Kaschnitz como fuente primaria, y los estudios que a ella se han dedicado como fuente secundaria. La selección de los relatos se ha concebido en función de si aparecía o no alguna figura propia de lo *Unheimliche*. No se ha operado cronológicamente, ni se han seleccionado por etapas creativas. Tampoco se ha tomado como criterio si se han publicado en vida o han aparecido póstumamente. El campo ha quedado definido exclusivamente por la categoría utilizada en este estudio, lo que ha reducido el número de relatos, y aún dentro de éstos, dada la importante cantidad de los mismos, se han escogido aquellos en que aparecen de forma paradigmática.

El **proceso** ha sido inductivo. La lectura de los textos ha sugerido unas claves que luego se han intentado aplicar a otros textos, y de lo general a lo particular y viceversa se ha ido completando el círculo hermenéutico. Se ha tratado de analizar una realidad objetiva textual y una reconstrucción –realidad subjetiva- del pensamiento de la autora. Las ventajas se han cifrado en la posibilidad de profundizar en algunas ideas y poder relacionarlas con otros contextos para generar una perspectiva amplia y contribuir de este modo al legado interpretativo de la literatura de esta escritora.

El estudio de los textos ha tenido una fase previa -además de la comparativa- de naturaleza *descriptiva*, es decir, se ha presentado un resumen de la historia, entre otras razones, porque al lector de este trabajo no se le presupone la lectura del corpus utilizado. Y luego se han resaltado los aspectos que entroncan con la tesis principal de este estudio, a saber, la idoneidad de la categoría de lo *Unheimliche* para abordar una selección de los relatos de Marie Luise Kaschnitz. Se ha relacionado además el contenido del relato con su propia biografía, pues en ella es especialmente importante esta relación, y nunca ha rehuido la ocasión de asegurar que todos sus escritos en cierto modo son autobiográficos.

El marco teórico, como quedó apuntado, parte de una doble perspectiva: filosófica (Heidegger) y psicológica (Freud). No se necesita asumir todos los presupuestos teóricos de estos autores para hacer fructífero su enfoque en este punto

concreto. Tampoco se trata por otra parte de justificar ambos paradigmas en sus premisas, que sería más bien objeto de una tesis de investigación filosófica de otro cariz, sino de mostrar sus rendimientos en el terreno de la práctica filológica.

La **construcción** del trabajo está articulada del siguiente modo: se ha presentado a la autora ampliamente desde una perspectiva biográfica y bibliográfica. El segundo apartado se centra en la categoría de lo *Unheimliche* a partir de los trabajos de Freud y Heidegger. A continuación se estudia una selección de relatos desde la perspectiva de la categoría analizada. Por último se exponen unas conclusiones y un resumen de las líneas vertebradoras del trabajo. Se concluye con la bibliografía utilizada.

0.2. CITAS.

Las referencias de los autores se encuentran siempre a pie de página. El sistema de citas escogido ha sido el APA (*American Psychological Association*), por la simplicidad de la información y la rapidez con la que se accede a la fecha y al lugar de edición. Sin embargo se ha renunciado a incluir en el texto el apellido/fecha propio de este sistema, así como la página citada, optando por dar esta información siempre a pie de página para no interrumpir con excesiva información el hilo argumental con informaciones complementarias.

A este sistema de citas hay que añadir dos anotaciones. Cuando se alude a una cita de Kaschnitz, casi siempre (se especifica en caso contrario) se cita por las Obras Completas, con las iniciativas en mayúscula GW (de *Gesammelte Werke*, Obras Completas) seguido del tomo y del número de página. Por mor de la simplicidad, puesto que las referencias son numerosísimas y sería muy costoso incluir siempre toda la información. La segunda anotación se refiere a obras que aparezcan por segunda vez citadas o relativamente muy citadas en el trabajo, en las que se pondrá solo el apellido del autor y entre paréntesis la fecha de la obra, dos puntos, y la página aludida.

La traducciones de los originales citados son obra del autor del trabajo, a menos que se indique lo contrario. Las citas del inglés no están traducidas por considerarse que se trata de un idioma suficientemente extendido. Las traducciones se incorporan normalmente a las notas a pie de página. Cuando la cita original está en la nota a pie de página, la traducción se escribe a continuación entre paréntesis, o entre corchetes, si la presencia de paréntesis puede dar lugar a malentendidos.

1. BIOGRAFÍA DE M. L. KASCHNITZ.

1. INFANCIA Y ADOLESCENCIA (1901-1921).

“Eine richtige Familie, bestehend aus Vater, Mutter und vier Kindern, waren wir gewiss. Aber ob wir ein Familienleben im bürgerlichen Sinne geführt haben, frage ich mich heute und kann es nicht ohne Weiteres bejahen”²⁸.

Marie Luise Kaschnitz nació el 31 de enero de 1901 en Karlsruhe. Cuando la niña apenas contaba un año, su familia -a la sazón formada por sus padres y dos hermanas mayores, pues el hermano pequeño estaba aún por venir- se mudó a Potsdam, donde ella pasaría su infancia. La razón de esta mudanza radicó en el oficio del padre, militar del regimiento prusiano, que obligaba a la familia, según sus destinos, a cambiar a menudo de residencia.

Pocos escritores han sido tan determinados por las vivencias de su infancia como lo fue Kaschnitz²⁹, de suerte que prácticamente toda su literatura está impregnada de ella, o concebida contra ella. En la novela *Das Haus der Kindheit*³⁰ (1956) no escatimó ningún detalle sobre sus vivencias infantiles; llanto, miedo, decepción, tristeza. Koeppen³¹, un año después de haberle sido concedido a Kaschnitz el Premio Büchner, reseña esta obra y escribe las siguientes palabras a este respecto: "es macht traurig und nicht glücklich, in die Kinderzeit und in die Erinnerungswelt zu blicken, die ein

²⁸ “Éramos una familia ciertamente típica, que constaba de padre, madre y cuatro niños. Ahora, si hemos llevado una vida familiar en el sentido burgués de la palabra, es algo que me sigo preguntando todavía hoy en día, y a lo que no puedo responder sin más afirmativamente” (GW II 723).

²⁹ Seo, Y. (2008). *Aspekte der Kindheit-Autobiographik deutschsprachiger Autorinnen im 20. Jahrhundert*. Doctoral Dissertation, Universität Bonn.

³⁰ “La casa de la infancia”. Koeppen denomina esta obra como *unheimliche Erzählung* – narración inquietante- Koeppen, W. (1957, 10 de enero). “Auch die Kindheit war kein Paradies”. *Die Zeit*.

³¹ Koeppen (1957).

unbedachtes Sprichwort gern das Paradies nennt, aus dem wir nicht vertrieben werden können"³². La autora ciertamente no se refugia en las primeras impresiones infantiles. Continúa Koeppen: "Ehrlich – sehnt man sich zurück? Nein; man erschrickt. Und betroffen ruft die Erzählerin aus: "So kann es nicht gewesen sein. So entsetzlich nicht"³³. Es quizá la obra por antonomasia dedicada a la infancia, aunque en realidad este *Leitmotiv* impregna gran parte de su producción.

La infancia para ella no es un paraíso perdido ni una estación idealizada a la que siempre quisiera uno volver, y sin embargo tuvo que enfrentarse a ella y recobrarla pacientemente en su literatura como estrategia para aliviar el dolor que le producían sus recuerdos de niña. Es esta recuperación una estrategia muy cercana al método psicoanalítico³⁴, aunque ella desde luego no lo hiciera ni con esa intención ni bajo la premisa ni la metodología de esta escuela psicológica. Por este motivo, conviene detenerse en las primeras experiencias de Kaschnitz.

1.1. Bollschweil im Breisgau. Orígenes.

Antes de utilizar el apellido de su marido –Kaschnitz-, Marie Luise ostentaba el origen noble de los suyos de soltera: Marie Luise Josephine Freiin von Holzling-Berstett. La primera vez que se tiene noticia del apellido Holzling se remonta a mediados del siglo XVII, cuando la noble ascendencia de su padre poseía numerosas tierras en Bollschweil, en Baden y en otras comarcas. A comienzos del siglo XIX, el apellido Berstett, (que aparece mencionado por primera vez en el siglo XIII) estuvo a punto de desaparecer sino es por Wilhelm Franz Freiherr von Holzling (1819-1905), su abuelo paterno³⁵. Éste, un pobre oficial³⁶ convertido al protestantismo, se casó con la bella y

³² Koeppen, W. (1957): "Entristece más que alegrar, mirar hacia la época de la infancia y hacia el mundo de los recuerdos, que un inconsciente tópico bautizó como el paraíso, del que nosotros no podemos ser rescatados".

³³ Koeppen, W. (1957): "Sinceramente – ¿lo echa una de menos? No; más bien horroriza. Y muy afectada exclama la autora: "No puede haber sido así. No tan terrible".

³⁴ Algunos estudiosos han escogido la categoría del inconsciente como llave para el estudio de algunos de sus relatos. Cfr. Christ-Kagoshima, G. (2009). Anschlüsse an das Unterbewusstsein in drei Kurzgeschichten von Marie Luise Kaschnitz: "Die Schlafwandlerin", "Die Pilzsucher", "Das Märchen vom Machandelboom". *Media and Communication Studies*, 55, págs.133-145.

³⁵ En esto sigo el espléndido estudio de Dagmar von Gersdorff, Gersdorff, D. V. (1992). *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Insel. Págs. 9-42.

³⁶ GW III 816.

rica Amélie Freiin von Berstett (1836-1907). Escribe Kaschnitz: “Mein Großvater, der ein armer Offizier war, hat eine reiche, schöne und geistvolle Erbin geheiratet”³⁷. Esta heredera se llamaba Amélie, y era la última portadora del apellido Berstett. El abuelo quiso añadir y conservar este apellido de rancio abolengo junto al suyo (Holzing-Berstett). La familia de Amélie se lo permitió, pues con Amélie se excluyó la posibilidad de un varón heredero y por tanto la pervivencia del apellido Berstett.

Entre los escasísimos comentarios sobre la familia del abuelo, encontramos éste de la escritora:

Seine Frau, die aus einer Emigrantenfamilie aus dem Elsaß stammte, war Protestantin. Er hat seine Kinder protestantisch erziehen lassen und ist schließlich selbst zum Protestantismus übergetreten. War er sich klar darüber, daß er damit seine Nachkommen im katholischen Baden zu Outsidern machen würde? Hat er diesen Schritt aus religiösen Gründen getan oder um der (protestantischen) großherzoglichen Familie zu gefallen?³⁸

De sus abuelos paternos, una desigual pareja instalada en la estética Biedermeier³⁹, nuestra autora apenas recuerda difusamente alguna cosa, pues su abuelo murió cuando ella tenía cuatro años:

Ich entsinne mich aber deutlich ihres Hauses in der Stefaniestraße, besonders an den Geruch in der Wagentour und an den Schatten der Kastanien in dem kleinen Garten. Außerdem an eine zierliche alte Hausälterin, die französisch mit uns sprach⁴⁰.

³⁷ “Mi abuelo, que era un pobre oficial, se casó con una heredera rica, bella y muy espiritual” (GW III 817).

³⁸ “Su mujer, que provenía de una familia emigrante de Alsacia, era protestante. Él, a sus hijos, les procuró una educación protestante y al final él mismo se convirtió al protestantismo. ¿Tenía claro él que con eso convertiría a sus descendientes en proscritos en la Baden católica? ¿Dió este paso por razones religiosas o para causar buena impresión a la familia (protestante) del gran ducado?”. (GW III 817).

³⁹ Aquí se utiliza el término Biedermeier más bien con el significado de un estilo doméstico burgués, de tintes neoclásicos y muy funcionales. Cfr. Von Meien, J. (2004). *Biedermeier und Bürgertum-ein Überblick über die gesellschaftlichen und politischen Zusammenhänge*. München: Grin Verlag. Al principio esta palabra se utilizaba para designar un estilo: “nur für Möbel und andere Gegenstände der Einwohnungsrichtung” (“solo para muebles y otros objetos que se disponen en la vivienda”) (pág. 3), posteriormente se utilizó para referirse a aquella época artística de la primera mitad del siglo XIX, que actualmente se conoce como época Biedermeier

⁴⁰ “Recuerdo con nitidez su casa de la calle Stefanie, especialmente el olor en portón de paso y las sombras de las castañas en el pequeño jardín. Además había una ama de llaves ya mayor, menuda, que se dirigía a nosotros en francés”. Cit. por Gersdorff (1992: 15).

Pese a que los abuelos y demás ascendientes apenas tienen presencia en la obra de Kaschnitz, no es ese el caso de la residencia familiar. Una y otra vez volvería en sus escritos sobre Bollschweil im Breisgau⁴¹, residencia ancestral de la familia paterna. Vivían en un caserón señorial del siglo XVIII, que hoy en día es llamado por los habitantes de allí "el castillo". Es una lujosa construcción con jardines, hipódromo, fuente dieciochesca y tilos centenarios. Allí se mudó Kaschnitz tras la Primera Guerra Mundial, cuando tenía 17 años, es decir, en rigor no fue el lugar de la infancia. Pero sí el lugar al que volver cada año para reencontrarse consigo misma:

Es scheint mir oft, als würde ich nicht mehr derselbe Mensch sein, wenn ich nicht wenigstens einmal im Jahr unter dem Rinnen des Brunnens und dem Rauschen der Linden zur Ruhe gehen, nicht einmal vom Kamm des Rebberges hinüberschauen könnte auf das Haus, das inmitten seiner dunklen Bäume wie ein trotziges Tier in der Talmulde liegt⁴².

Era una especie de hogar idealizado. Allí se casó en 1925, en un día tan helado, que su vestido de novia quedó oculto bajo un grueso abrigo de pelo, y allí nació su única hija, Iris Constanza. Cuando murió su marido en 1958 de un tumor cerebral, fue enterrado allí. Después murieron sus dos hermanas mayores -Mady de cáncer en 1960 y cuatro años más tarde y por la misma razón Lonja, quien previamente se había instalado en el pueblo para quedarse-. Allí descansan sus ascendientes, incluido su padre, también muerto de cáncer, que no quiso ser enterrado allí, pero su esposa, contraviniendo su última voluntad, trasladó el cuerpo para incluirlo en el panteón familiar. Bollschweil fue su Ítaca personal.

Las continuas visitas al pueblo no siempre son reparadoras. La vuelta al pueblo, que siempre consideró su patria, a la altura del año 1966 está ya teñida especialmente de melancolía, pues el recuerdo de demasiadas ausencias allí se hace más patente. Después de la Segunda Guerra Mundial el retorno a Bollschweil también fue penoso, porque la residencia había quedado casi en ruinas y desmantelada por el abandono. Salvo en estas dos ocasiones, Kaschnitz reseña la vuelta a Bollschweil siempre con agrado y respeto.

⁴¹ Situado en Hexental, a poco kilómetros al sur de Friburgo, en las estribaciones de la Selva Negra.

⁴² "Con frecuencia tengo la impresión de que yo no sería la misma persona si al menos no fuera una vez al año a buscar el reposo bajo el murmullo de la fuente y el murmullo de los tilos, si no pudiera observar desde la cresta del Rebberg allí abajo la casa, que como un animal testarudo descansa en la hondonada del valle en mitad de los árboles oscuros". Cit. por Gersdorff (1992: 15).

El lugar quedó inmortalizado en una novelita de estructura formal sorprendente titulada *Beschreibung eines Dorfes*⁴³ (1966). A propósito de este libro, Martin Heidegger había sentido tanto placer y estremecimiento leyéndolo, que cuando Suhrkamp lo editó, el prestigioso filósofo lo envió como regalo de navidad a todos sus conocidos, según confesó a Heinrich Wiegand Petzet durante uno de sus paseos por el campo⁴⁴. Esta calurosa acogida por parte del aldeano y místico filósofo da idea de la profundidad poética que imprimió Kaschnitz en la descripción de los paisajes de la Selva Negra.

Allí, a Bollschweil, fue trasladado finalmente el cuerpo de la escritora desde Roma, donde había enfermado y fallecido. Y allí yace desde entonces bajo la tierra.

El encargado actual de "el castillo" es su sobrino Adrian von Holzinger. La autora está muy reconocida en Bollschweil y además de algunas placas conmemorativas, la escuela de primaria del pueblo lleva su nombre.

De modo que este pueblo ocupó un lugar central en su mundo emocional y creativo. La razón para escribir el libro *Beschreibung eines Dorfes* la adujo la escritora en el último capítulo del mismo, y remite a la idea de hogar que este lugar le reportó siempre a lo largo de su biografía, al que iba: "nur um Ruhe zu finden, um entlassen zu werden aus der furchtbaren Beschleunigung"⁴⁵. Kaschnitz nos da idea de lo que reporta una aldea pequeña, anclada en el pasado, celosa de sus costumbres, costumbres que han mediado desde antaño la relación del hombre con la naturaleza. Pero -se plantea la escritora- el tiempo pasa y no en vano, y ella comprueba que la anhelada lentitud y serenidad se han perdido en el proceso de modernización, "aber man wird nicht entlassen, auch hier nicht, gerade hier nicht, Veränderung über Veränderung"⁴⁶. Es importante esta apreciación, porque en realidad su actitud ante la vida, como veremos, tiene muy poco de modernista, e incluso de cierto rechazo ante el creciente grado de racionalización, por no tacharla abiertamente de irracionalista. No se presenta como una entusiasta del progreso, aún menos del tecnológico que transforma sin cesar los paisajes

⁴³ "Descripción de un pueblo".

⁴⁴ Este testimonio está recogido por Petzet, H. W. (1993). *Encounters & Dialogues with Martin Heidegger 1929-1976*. Chicago: University Chicago Press.

⁴⁵ "Solamente para encontrar la paz, y liberarme de esta terrible aceleración". Cito por Kaschnitz, M. L. (2009). *Beschreibung eines Dorfes*. Frankfurt am Main: Insel Verlag. Pág. 72.

⁴⁶ "Pero uno no es liberado, tampoco aquí, precisamente no aquí, cambio tras cambio". Kaschnitz (2009: 72).

de su infancia. Siempre para ella el pasado tuvo más presencia que el futuro⁴⁷. Por tanto busca renovadamente el abrigo de la tierra, el calor de la costumbre, para así poder dotar de identidad y de justificación su modo de vida. Y todo esto se condensa para ella en Bollschweil im Breisgau.

1.2. Los padres.

Nunca habló Kaschnitz de sus padres como una unidad o como una pareja. Se refería bien a uno o bien a otro, pero siempre por separado. Probablemente no los concibió como una pareja feliz. En cualquier caso, sus palabras traslucen mucha distancia frente a ellos⁴⁸, especialmente respecto a la madre.

Su padre, Max Reinhard Freiherr von Holzling-Berstett (1867-1936), había hecho carrera tempranamente en el ejército. Era un hombre deportivo, de buena complexión, siempre vestido de uniforme, excepcional jinete⁴⁹ y de amplia cultura: tenía por mentor a Voltaire y en sus ratos libres escribía poemas y ensayos. Aunque tenía un gran sentido del patriotismo, durante la época de Maximiliano de Baden (1867-1929) –nombrado Canciller de Renania en 1918 para que negociara el armisticio con el bloque aliado- fue apodado por sus compañeros como "el general rojo".

Alemania, conviene recordar, nace como país a finales del siglo XIX, cuando los numerosos estados independientes, bajo la hegemonía de Prusia, empiezan a confederarse y a anular los aranceles entre ellos. Otto von Bismarck será el gran artífice de la unificación alemana y de su esplendor como potencia mundial. Este esplendor palidece con la coronación del Káiser Guillermo II en 1890, bajo el cual se produce un desequilibrio europeo que desembocará en la Gran Guerra de 1914 con la derrota de Alemania.

⁴⁷ Drossel-Brown, C. (1995). *Zeit und Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Lyrik der fünfziger Jahre: Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Christine Lavant*. New York: Peter Lang Pub Incorporated.

⁴⁸ Huber-Sauter, P. (2003). *Das Ich in der autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Dissertation Universität Stuttgart, Stuttgart. Pág. 88. Huber-Sauter plantea como hipótesis que la autora se sintió abandonada en su infancia por los padres y que esta sensación se perpetuó como angustia e inseguridad hasta su muerte.

⁴⁹ Röhl cuenta que Max Reinhard era famoso por sus cualidades como jinete. Röhl, J. C. G. (2001). *Wilhelm II. Der Aufbau der persönlichen Monarchie*. Darmstadt: C. H. Beck. Pág.198

El padre llegó a ser *Generalmajor* (general de división, es decir, llegó a ser un oficial de rango elevado) del ejército prusiano, al tiempo que se esforzaba por mantener una autonomía intelectual. Su actitud frente a la vida era ilustrada y filantrópica, aunque de joven había sufrido profundas depresiones. Su único hermano no las había resistido y había optado por quitarse la vida. Recuerda Kaschnitz:

Einer meiner Onkel, ein hochbegabter Offizier, hat sich das Leben genommen. Er hatte Schulden und ist, wie es heißt, in die Hände von Wucherern geraten. Er hat Wechsel gefälscht und einmal sogar die Unterschrift einer hochgestellten Persönlichkeit nachgeahmt⁵⁰.

De la rama paterna pudo heredar la escritora esa continua aprensión ante los problemas y cierto sentimiento de indefensión.

Max Reinhard jugaba al ajedrez y aleccionó a sus hijos, desde temprana edad, en los secretos de este juego –el único juego que les enseñó, según recuerda Kaschnitz. Siempre estaba ausente: “er vergaß unsere Geburtstage, ließ sich bei keiner unserer Kindergesellschaften blicken”⁵¹. Aún así, Kaschnitz siempre mostró más simpatía por él que por su madre⁵². En realidad de él tampoco guarda muchos recuerdos, por la sencilla razón de que casi nunca estaba en casa. Recuerda⁵³ con pena que en un álbum infantil que tenía ella, dejó un hueco para que su padre le escribiera. El lugar quedó vacío para siempre.

Más que temor, puesto que el padre apenas les reñía y nunca les pegaba, lo que le inspiraba era inseguridad, no saber a qué atenerse con él. Esta inseguridad la proyectaría luego sobre su marido⁵⁴, según se mostró en sus sentimientos de celos y en relatos como *Der Strohalm* (1960).

Salía el padre muy temprano, dormía tras el almuerzo y por las noches hacía vida social. Ella lo recuerda siempre con su uniforme, apuesto, bienoliente y muy distante, "Der Kindervater hat schwarze Haare, schwarzen Schnurrbart, dichte Brauen,

⁵⁰ “Uno de mis tíos, un oficial muy competente, se suicidó. Según se cuenta, acumuló deudas y acabó en manos de usureros. Falsificó billetes y llegó incluso una vez a falsificar la firma de una personalidad importante” (GW III 816).

⁵¹ “Olvidaba nuestros cumpleaños y no se dejaba ver en ninguna de nuestras reuniones infantiles”. (GW III 738).

⁵² En su relato *Jennifers Träume* (1969), Kaschnitz ofrece una contraposición interesante entre el padre -ausente pero comprensivo- y la madre -presente pero distante-, y los sentimientos que la niña protagonista muestra hacia ellos.

⁵³ Schweikert (1984: 309).

⁵⁴ Cap. 1 apdo. 4.1.

ist hochgewachsen, schlank, trägt Uniformen"⁵⁵. En poco tiempo había cambiado históricamente el rol paterno, como ella misma confiesa: "Bürgerliche Väter im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhundert waren, man vergesse das nicht, noch immer Götter"⁵⁶ y aunque antes la voluntad del padre era poco menos que la ley y en su tiempo ya no lo es, no hay un acercamiento real con su padre; no siendo un dios, tampoco ha pasado a ser un amigo o alguien cercano.

Este doble carácter ilustrado/militar, autoritario y melancólico, colocó a Max Reinhard en una posición singular, que no pasaba inadvertida. En otras palabras, se le tenía por un *Außenseiter* –un excluido-, y él vivía esta particularidad como alguien que vive bajo la tensión entre su exigencia interna de libertad y la subordinación exterior a un poder.

Mein Vater ist immer ein Außenseiter gewesen. Mit seinen Kameraden in den preußischen Regimentern stand er gut, konnte aber wenig mit ihnen anfangen, er galt ihnen als halber Intellektueller und heimlicher Demokrat. In seiner Heimat, in die er sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges zurückzog, war er schon durch die Tatsache, daß sein Vater zum Protestantismus übergetreten war, seinen Gutsnachbarn entfremdet, im Adelsverein, den wir Kinder den Zackenklub nannten, langweilte er sich sehr. Eine Zeitlang, als er noch jung war, litt er so sehr unter Depressionen, daß er seinen Abschied nehmen wollte. Er war ein Kind der Aufklärung und ein deutscher Idealist, und was eigentlich hat er uns beigebracht – keine Vaterlandslieder, aber Achtung, nicht nur von dem Nebenmenschen, sondern vor jeder Kreatur. Also nichts, was für seine Zeit, die Kaiserzeit, charakteristisch gewesen wäre, die er auch überlebte und einsargte⁵⁷.

Y aunque los recuerdos no son numerosos, sí guardaban un sabor especial, como por ejemplo cuando su padre hacía música con las copas:

⁵⁵ "Padre tiene el cabello oscuro, bigote azabache, cejas pobladas, de elevada estatura y muy esbelto, lleva uniforme". (GW III 179).

⁵⁶ "Los padres burgueses de comienzos de siglo eran todavía, no debe olvidarse, como dioses". (GW III 179).

⁵⁷ "Mi padre ha sido siempre un excluido. Con sus camaradas en los regimientos prusianos se llevaba bien, pero poco podía organizar con ellos, lo tenían por un medio intelectual y un demócrata furtivo. En su patria, donde se recluyó tras acabar la Primera Guerra Mundial, fue considerado como un extraño por el hecho de que su padre se había convertido al protestantismo; en las reuniones de la alta sociedad, que nosotros, los niños, conocíamos con el sobrenombre de club de los gajos, se aburría mortalmente. Durante una época, en su juventud, sufrió tales depresiones que consideró quitarse la vida. Era hijo de la Ilustración y del idealismo alemán, y lo que a nosotros nos enseñó esencialmente no fueron canciones folclóricas, sino el sentido del respeto, no solo con el prójimo, sino con cualquier otra criatura. Es decir, nada que fuera típico de su tiempo, el tiempo del Kaiser, al que él mismo sobrevivió y enterró". (GW III 487).

Anschließend wird auch ein glücklicher Moment mit dem Vater in Erinnerung gerufen. Am Nachmittag noch einmal die Zaubermacht der Erwachsenen, nämlich der Finger meines Vaters, der, für einen Augenblick ins Wasserglas getaucht, um den Rand dieses Glases und dann um die feinen Ränder vieler halbgefüllter Weingläser hinstreicht, womit eine bald zarte, bald starke, aber immer flüchtig leichte Musik hervorgerufen wird⁵⁸.

Los recuerdos sobre los abuelos maternos son más nítidos que los de los paternos. Rememora a este respecto el caserón de los Seldeneck en Mühlberg, con su amplio salón, donde todos se reunían a celebrar las navidades, “den runden Salon mit dem Weihnachtsbaum”⁵⁹, el jardín, el columpio. Su abuelo materno la llevó en cierta ocasión, cuando ella contaba 17 años, a Múnich. Allí le descubrió los museos y el teatro de la ópera, donde pudo escuchar música de R. Wagner. El abuelo le había procurado una buena educación musical a Elsa, su hija, y ahora tenía idénticas intenciones con la nieta. Ella sin embargo se inclinaría posteriormente más por la música melódica y cristalina de G. Bizet y G. Verdi que por la pesantez wagneriana. Kaschnitz, continuado con la tradición familiar, también metió en clase de piano a su propia hija, Iris Constanza. Iris acabó cambiando el piano por la flauta travesera. Hay que hacer notar que la cultura alemana, ya por entonces, incorporaba la educación musical con mucha naturalidad en la formación de los hijos. La presencia de la música será fundamental en algunos relatos como en *Eines Mittags, Mitte Juni*⁶⁰.

Pero como ocurre en el caso de los abuelos paternos, tampoco respecto a la ascendencia materna se encuentran muchas referencias en su obra. En realidad Kaschnitz nunca quiso contribuir a la leyenda de sus lejanos ascendientes. Será su propia familia, formada por su marido y su hija, la que ocupe el centro de su vida y de su escritura, aunque los hermanos y los padres también aparecen veladamente.

Su madre, Elsa von Seldeneck (1875-1941) –bautizada así, porque su abuelo, tan entusiasta de la música de Wagner, le eligió el nombre de la heroína Elsa de Bravante de la ópera *Lohengrin*- le procuró a los niños una buena educación y un agradable

⁵⁸ “A continuación, surge del recuerdo también un momento de felicidad junto al padre. Fue una tarde, el poder mágico de los mayores irrumpió, a saber, de los dedos de mi padre, que sumergidos fugazmente en un vaso de agua, rozan el borde de ese vaso y los delicados bordes de otras muchas copas medio llenas, de modo que surge una música ligera, uránica, a veces más delicada y otras más poderosa”. (GW III 309).

⁵⁹ “El salón circular con el árbol de navidad”. (GW III 417).

⁶⁰ Apdo 5.1.3.2.

ambiente familiar, al fin y al cabo, conformaban una familia aristocrática que frecuentaba las clases más altas y en la que se cuidaban los modales. La seguridad económica estaba bien garantizada y en materia de educación los niños eran casi unos privilegiados. Ciertamente es que la madre, de llamativa belleza, estaba más interesada en el cultivo propio de las artes, como la música o el teatro, que en las labores domésticas o de crianza⁶¹. A Marie Luise se le quedó indeleblemente grabado en la memoria el contraste existente entre el entusiasmo diletante practicado por su madre y la frialdad y la distancia que mostraba con sus hijos, a quienes besaba distante "*durch einen Schleier*"⁶².

La madre tenía una tendencia instintiva para no hacer problema de nada, al contrario del padre, "*meine Mutter habe zeitlebens versucht, das Glück an sich zu ziehen, was ihr auch in erstaunlichem Maße gelungen sei*"⁶³. Kaschnitz, recelosa de su madre por su egocentrismo, dedicó muchas más poesías a su padre que a su madre. Elsa, según la recuerda la hija, se sentaba a menudo al piano y tocaba obras de Chopin, cuando no entonaba ella misma una canción acompañándose al piano. Kaschnitz nos pinta idílicamente una escena familiar:

An einem runden Tisch spielte ein noch junger Mann mit einem Kind, einem Mädchen mit langem offenem Haar, Schach. Eine sehr schöne junge Frau saß am Flügel und hatte die Hände auf die Tasten gelegt. Ein zweites Mädchen klebte in ein Album kleine, offenbar aus Zeitungen ausgeschnittene Bilder, auf denen altmodische Flugapparate zu sehen waren. Unter dem Flügel saßen noch zwei Kinder, ein dickes kleines Mädchen und ein etwa dreijähriger Junge, die sich bei den Händen hielten und auf etwas zu horchen schienen⁶⁴.

La madre, según se ha apuntado, estaba más interesada en disfrutar con el arte y el mundo del diletantismo⁶⁵:

⁶¹ Elsa era ocho años más joven que su marido. Siguiendo la estela de su madre, Kaschnitz también se llevó muchos años de diferencia con su marido, que era once años mayor. En contraste con su madre, Kaschnitz sí se tomó en serio la dedicación al "amor de su vida".

⁶² "A través de un velo". (GW II 723).

⁶³ "Mi madre intentó toda su vida atraer la felicidad, algo que de forma increíble consiguió con éxito". (GW III 368).

⁶⁴ "Sobre una mesa redonda jugaba al ajedrez un hombre joven con una niña, una niña con el pelo largo y suelto. Una mujer joven y bella estaba sentada al piano y posaba sus manos sobre el teclado. Una segunda niña pegaba en un álbum pequeñas fotos, a todas luces recortadas de periódicos, en los que se ven máquinas voladoras antiguas. Bajo el piano estaban sentados otros dos niños, una niña pequeña y rechoncha y un niño de unos tres años, cogidos de la mano y que parecían estar escuchando algo". (GW II 301).

⁶⁵ "Al final mi madre cantó una canción, se acompaña ella misma al piano, según puedo reconocer en su pulso, ligeramente descuidado y en su forma tan musical de destacar la línea

Zum Schluß sang die Stimme meiner Mutter das Lied, sie begleitet sich, wie ich an einer gewissen Sorglosigkeit des Anschlags, aber auch an einer sehr musikalischen Heraushebung der Bässe erkennen konnte, selbst auf dem Klavier, und Kinderstimmen, drei nicht durchaus tonfeste, aber wild begeisterte, und eine zarte, glockenreine fielen ein. Das Lied unserer Kindheit.

De la crianza de los niños se ocupan amas y tutoras. Con la madre asocia la escritora más bien sonidos, cantos, ruidos de teatro, el bullicio alegre de las funciones, pero no el gesto cómplice y discreto de las distancias cortas. La niña la ve como una mujer superficial, no muy receptiva a la sensibilidad de su hija. Kaschnitz percibe una distancia que alimenta crecientemente con recelo, pues ella no puede entenderlo sino como signo de despreocupación y desinterés.

Immerfort höre ich jetzt im Hadeka⁶⁶ meine Mutter singen, und zwar keine Lieder, sondern sogenannte Solfeggien, [...] Dann wieder stehe ich draußen vor der Tür und höre nur die Töne und dazwischen ein Gelächter und das idiotische »Hast du nicht den Va-a-ter gesehen«, und mein Vater ist in Rußland [...], und meine Mutter nimmt zu ihrem Vergnügen Gesangsstunden, sie verbringt viele Stunden des Tages mit solchen Übungen und ist dabei in der heitersten Laune, wer kann das verstehen? Ich kann meine Mutter nicht verstehen, ihre Lebensfrische, ihre schreckliche Munterkeit, ihre unheimliche Kraft. Wenn sie anfängt zu singen, halte ich mir die Ohren zu, wenn ich höre, wie sie durch die Wohnung läuft und »Kinder, schönes Wetter« ruft, geht etwas in mir vor wie ein Krampf und ein Zittern und ein Haß⁶⁷.

La madre solía llevarlos al teatro. Kaschnitz conservó con todo cierta fascinación por el teatro. Aunque realizó dos intentonas de creación dramática: *Die kleine Liebe* y *Nicht noch einmal*⁶⁸, al final las desechó y quedaron para el cajón;

de los graves, y voces de niños, tres no demasiado afinadas pero llenas de entusiasmo y una muy delicada y con un timbre puro como una campana. La canción de nuestra infancia". (GW III 352).

⁶⁶ *Haus der Kindheit*.

⁶⁷ "Una y otra vez escucho cantar a mi madre en Hadeka, pero no se trata de canciones, sino de ejercicios de solfeo, [...] Entonces me encuentro de nuevo fuera, tras la puerta, y escucho solo los tonos y entremedias unas risas y la pregunta idiota "¿No has visto a tu paaadre?, y mi padre está en Rusia [...], y mi madre toma por placer clases de canto, pasa muchas horas del día con tales ejercicios y mientras los hace, está del mejor humor, ¿quién puede entenderlo? No puedo comprender a mi madre, su frescura ante la vida, su terrible animación, su inquietante fuerza. Cuando ella comienza a cantar, me tapo los oídos, cuando la oigo andar por la casa gritando "niños, hace un tiempo precioso", se produce en mi interior algo así como un espamo, un temblor y un odio". GW III 367. (*Hadeka* son las iniciales de *Haus der Kindheit* -"La casa de la infancia"-).

⁶⁸ "El pequeño amor" y "No una vez más".

solamente en sus Hörspiele encontró la ocasión para desarrollar su talento para el diálogo dramático⁶⁹.

1.3. *Wer kennt seinen Vater*⁷⁰.

Para reforzar aún más la relación entre obra y biografía, -según la intención expresa de este trabajo y que justifica la amplitud de este primer capítulo- comenzaremos a analizar algunos relatos al hilo de la biografía, aunque en la segunda parte del trabajo ocurra al contrario: nos centraremos en los relatos y la biografía seguirá estando presente como referencia. El análisis de este relato arrojará más luz sobre el apartado anterior.

Aún siendo muchos los lugares en su obra donde se ocupa de los padres (*Orte*⁷¹, *Beschreibung eines Dorfes*, *Jennifers Träume*⁷², etc.), en este relato, *Wer kennt seinen Vater*, Kaschnitz establece una contraposición muy sugestiva entre ellos, que arroja mucha luz al modo en que ella los concebía. Lo publica en 1966 en el volumen titulado *Ferngespräche*⁷³, cuando está en plena madurez y muy segura de sus recursos estilísticos. Su marido a la sazón lleva ocho años muerto y su prestigio como escritora se ha consolidado. Salvo la preocupación por su hija, todo la conduce hacia una especie de exilio interior.

Lo primero que llama la atención en esta obra es la voz narrativa: excepcionalmente es masculina⁷⁴. Que sea el hijo, el que habla, y que además exponga una confesión oculta a la madre, con quien tan buena relación mantenía, da idea del reproche interno que Kaschnitz guardó siempre respecto a su madre, quien por otra parte reservaba sus contadas complicidades y caricias exclusivamente para el varón de sus hijos, el pequeño Peter.

⁶⁹ Gersdorff (1992: 18).

⁷⁰ "Quién conoce a su padre".

⁷¹ "Lugares".

⁷² "Los sueños de Jennifer".

⁷³ "Conversaciones lejanas".

⁷⁴ Prácticamente todos los protagonistas narradores en primera persona en sus relatos son femeninos. Cfr. Schnell, R. (1984). *Das verlorene Ich. Zur impliziten Poetik der Marie Luise Kaschnitz*. Uwe Schweikert (Hg.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. Págs. 173-192.

Para dar mayor credibilidad al relato –que aparece en la forma de una confesión– la voz narrativa interpela al lector -"Aha, werden Sie jetzt sagen"⁷⁵ - como si aquella no quisiera que éste dudase de la veracidad de sus palabras.

El argumento es sencillo y la trama es breve. Un joven visita a su madre en un hospital, porque ésta ha sido intervenida recientemente. Entre ellos se percibe mucha complicidad, la figura del padre está excluida de su relación, cuando no ridiculizada. Al volver a casa, el joven encuentra casualmente unos papeles que su padre, ausente en América por motivos de negocios, ha ido escribiendo secretamente para dárselos algún día a él. Un telegrama llega anunciando la muerte del padre en un accidente de avión. La lectura de estos papeles desvelarán muchos secretos y la vida del joven cambiará para siempre.

La operación quirúrgica aludida al principio sirve para caracterizar a la madre como una mujer que se sobrepone fácilmente a los obstáculos. Ha salido bien, y la madre no ha perdido nada de su vitalidad acostumbrada tras la operación, "[*nach dem Eingriff*] den sie glänzend überstanden hatte"⁷⁶. Es importante subrayar los adjetivos que definen a la madre: *glänzend, jung, gut*⁷⁷. Son los mismos que Kaschnitz atribuye a Elsa, su madre. Se trata esta mujer de una persona que con euforia se contrapone a la adversidad y que siempre luce una fachada espléndida. Son su belleza y disposición lo que deslumbran al hijo, que la tiene idealizada. Hasta el punto de que Kaschnitz insinúa una situación edípica, pues el deseo del joven, según se lee en el relato, es compartir la vida a solas con su madre y ella desea lo mismo con su hijo, y la apariencia de esta relación es equívoca. El joven llega a asegurar que de salir juntos a la calle, "würde man uns wieder für ein Liebespaar halten"⁷⁸.

Mientras tanto, el padre está de viaje en América. El padre es alguien lejano, siempre ausente de casa, y en la breve caracterización del personaje es casi denostado por su falta de gusto. De profesión es militar. Las trazas biográficas son más que explícitas, según hemos expuesto en el apartado anterior, aunque Kaschnitz nunca se reduzca a una re-exposición de unas determinadas circunstancias, sino que gracias al artilugio literario, la lleva a superar la verdad de lo vivido para situarlo en otro nivel.

⁷⁵ "Ajá, exclamará usted ahora". (GW IV 411).

⁷⁶ "Que tan brillantemente había superado". (GW IV 405).

⁷⁷ "Brillante, joven, buena".

⁷⁸ "Se nos tomaría una vez más por una pareja de amantes": (GW IV 405).

Por esta razón se presenta como una maestra de las alusiones y las elisiones. Aunque parta de hechos reales, las insinuaciones enriquecen la significación de tales hechos.

Otra estrategia formal muy común en Kaschnitz consiste en mentar en la primera frase de la historia el final: "Als die Nachricht kam"⁷⁹. El lector luego averiguará por qué es tan importante esa "noticia". En el relato aparecen además dos momentos premonitorios que casi acercan esta narración al tipo de relato sobrenatural. El primero es el momento en que habiendo el hijo abandonado la habitación hospitalaria de la madre, vuelve, alarmado ante la sensación de no poder volver a ver a su madre con vida, y para cerciorarse de que su madre está viva vuelve bajo el falso pretexto de haber olvidado los guantes. Y es que las plantas que hay junto a cada puerta de las habitaciones en el pasillo del hospital le recuerdan al protagonista los caminos de césped que se encuentran en los cementerios⁸⁰ y la visión le induce el pánico de que su madre pueda empeorar súbitamente. Gracias a este regreso inesperado, la madre le puede encargar recoger en casa los papeles del seguro médico, porque pronto le darán el alta.

El segundo momento de premonición acontece cuando el hijo llega a la casa y se queda observando un grabado en el vestíbulo que hasta entonces le ha pasado inadvertido y que representa una escena bíblica⁸¹: se ve a Abraham, antes de cerrar la puerta de su casa, extiende su brazo hacia su mujer Agar y su hijo Ismael, que están alejándose. La escena vuelve a funcionar como representación simbólica de lo que la autora quiere expresar⁸². Kaschnitz enfatiza la importancia de la imagen cuando hace reparar al protagonista en que Abraham se parece a su padre e Ismael a él.

⁷⁹ "Cuando llegó la noticia". (GW IV 405).

⁸⁰ Subliminalmente, y en esto corre paralela a la historia veneciana de Thomas Mann -Mann, T. (1917). *Der tod in Venedig: Novelle*. Berlín: S. Fischer-, se van introduciendo referencias mortuorias para condicionar la sensibilidad del lector.

⁸¹ Kaschnitz no fue precisamente una persona religiosa en el sentido común del término, pero sí poseía un sentido místico del cosmos. Cfr. Cornehl, P. (1983). "Zur Bedeutung von Literatur für Theologie (und Ausbildung)". *Praktische Theologie*, 18(3-4), págs.54-58. Suhr, U. (1992). *Poesie als Sprache des Glaubens: eine theologische Untersuchung des literarischen Werkes von Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart: Kohlhammer. Cfr. apdo. 6.3. sobre el tema de la religión en Kaschnitz.

⁸² Recuérdese que la mujer de Abraham, Sara, era estéril. Entonces éste, en avanzada edad y asesorado por su mujer, escogió a una esclava egipcia llamada Agar para asegurar su descendencia. Posteriormente Sara expulsó a Agar y al hijastro de la casa. Es este el preciso momento que recoge el grabado. "Ismael" significa "Dios me escucha" y tras su concepción, Abraham tuvo una gran descendencia. En la Biblia los doce hijos de su nieto Jacob formarán las doce tribus de Israel. Cfr. Alves, H. (2008) *Símbolos en la Biblia*. Salamanca: Sígueme.

Estas dos premoniciones constituyen los dos movimientos básicos que se dan en la narración: el primero es el acercamiento del hijo hacia la madre –“Meine Mutter und ich waren es, die den Vater oft ausgeschlossen hatten”⁸³-, el segundo, el del padre hacia el hijo.

Rebuscando en la casa los papeles del hospital, que su madre le había encargado recoger, ocurre algo extraño. En el despacho del padre descubre por casualidad unos papeles manuscritos que le llaman la atención y que son una especie de entrada al mundo ignorado del padre, que le hace abandonar el motivo por el que estaba en su despacho, "und vergaß das Zimmer und vergaß die Zeit"⁸⁴. Comienza a leerlos y no tarda mucho en descubrir que el destinatario de estos escritos es él mismo⁸⁵. El contenido de esos papeles no es otra cosa que aquello que el padre ha ido vivenciando y atesorando desde el día en que se casó y que siempre quiso haber transmitido a su hijo.

Acorde con el carácter del padre real y no solo literario, son estos papeles notas de cariz pesimista. Recogen anécdotas de su propia familia, de su madre alcohólica –la madre del padre, entiéndase-, del camarada de guerra que se suicidó, de cómo no acogieron a la abuela paterna en casa y de la frialdad de la madre. A medida que el joven avanza en la lectura con mala conciencia, descubre una faceta del padre totalmente desconocida para él, como si éste tuviera un doble. Y se produce la transformación radical del personaje respecto a su padre: "Ich hatte nicht alles verstanden, was ich gelesen hatte, aber ich liebte ihn sehr"⁸⁶.

Lo característico de Kaschnitz es ir más allá en sus finales. Donde podría haber resuelto con una emotiva historia de descubrimiento de la figura del padre, y con ello habría tenido material más que suficiente para confeccionar la historia, ella le da otra vuelta de tuerca para subrayar la naturaleza irracional de los afectos y del curso de la naturaleza, y recurre a una casualidad que es más que casualidad⁸⁷: en el momento que

⁸³ “Éramos mi madre y yo quienes frecuentemente habíamos excluído a mi padre”. (GW IV 407).

⁸⁴ “Y olvidó la habitación y olvidó el tiempo”.(GW IV 408).

⁸⁵ El momento de transformación del personaje que caracteriza la estructura formal de los relatos de Kaschnitz, como veremos más adelante, está aquí provocado por el encuentro "casual" con unos papeles. En el relato titulado *Der Strohalm* (1960) el resultado es el inverso: la protagonista adjudica erróneamente a su marido la dedicatoria de unas cartas de una supuesta amante y también sufre una transformación existencial.

⁸⁶ “No había entendido todo lo que había leído, pero lo quería mucho”.(GW IV 413).

⁸⁷ En el relato *Eisbären* (1965), una mujer recibe en su dormitorio la visita del marido, justo cuando éste tiene un accidente. Como si en el momento de la despedida tuvieran que resolver cuentas pendientes. En cierto modo es un fantasma quien la visita. A veces esta transformación se produce por la visita de alguien que se conoció en el pasado y ya no se

el hijo descubre los papeles del padre y de una carta recién comenzada en la que sólo están las palabras "querido hijo" el padre, que estaba de viaje, tiene un accidente de avión. Esta sincronía imposibilita una reconciliación real entre padre e hijo. Incluso podríase aventurar que el padre lo sabía –pues había soñado con un accidente de avión– y que por esto dejó los papeles escritos. La visita del difunto padre a través de los papeles supone introducir un elemento irracional en la trama, que no choca al lector, porque siempre queda abierta la duda de si se trata todo de una casualidad. Una y otra vez se repite el esquema de que lo verdadero, lo que hace cambiar todo, está escondido, lo verdadero es lo que llega a mostrarse, de ahí recelo el sistemático contra la inmediatez de la experiencia.

El resultado final es muy desfavorable para la madre, el hijo abandona la casa y sus estudios y se distancia de ella. Parece que la elocuencia del silencio del padre ha tenido más peso que la eufórica palabrería de la madre: "eine Frau kann ihre Herkunft vergessen, ein Mann niemals, eine Frau wird im Alter immer mitteilbarer, ein Mann verstummt"⁸⁸.

1.4. Años en Potsdam y en Berlín.

Cuando la escritora contaba un año, la familia entera se mudó a Potsdam⁸⁹. La razón -ya quedó apuntada- fue laboral: el padre fue nombrado capitán de caballería y comandante del regimiento Garde-Ulanen en Potsdam. Nunca habló Kaschnitz con amor hacia la ciudad de Berlín. A principios de siglo XX esta ciudad está creciendo desafortunadamente para convertirse en una gran metrópoli. Se llena de fábricas, de tranvías, de espectáculos de masa, deportivos y culturales. La antaño tranquila capital del imperio se transforma en un agitado y multitudinario experimento cultural y social

recuerda, como en *Zu irgendeiner Zeit* (1964). Los relatos publicados tras la muerte del marido en 1958, parecen reivindicar y situar en su justo lugar a alguien cercano a la muerte o ya muerto. La fascinación por la muerte acontece desde la propia infancia de la escritora, que del camino al colegio encontraba una funeraria con los útiles propios expuestos a la vista del público.

⁸⁸ "Una mujer puede olvidar su origen, un hombre nunca, una mujer con la edad se vuelve más comunicativa, el hombre más silencioso". (GW IV 412).

⁸⁹ Martín Arnedo, S. (2011, 9 de diciembre). Stuttgart y Potsdam. Señorial vasallo de la inmensa Berlín. *Diario Ideal de Granada*.

de vanguardia. La prensa se populariza y la opinión pública va tomando cuerpo y haciéndose cada vez más presente⁹⁰. Ante esta avalancha de multitudes, Kaschnitz busca y se refugia en el micromundo, el detalle, lo íntimo.

Si acaso admite y admira de Berlín la formidable y circundante naturaleza⁹¹: “Als ich Kind war, war alles noch unübersehbar, die vielen Gärten voller Geheimnisse, die Wälder ohne Ende, das Dunkel ohne Licht [...] Es gab viel Wasser im Sommer, dunkle moorige Kanäle und frische blitzblaue Seen”; pero siempre y sobre todo una naturaleza domeñada, envuelta y rebautizada por su propia fantasía, como indica Gersdorff, “sie erlebte die Welt durch die verwandelnde Kraft ihrer Phantasie, durch die ihr Namen zu Zaubernamen, Orte zu Wunderorte, Sprüche zu Zaubersprüchen werden, eine selbst erschaffene Welt, mit übersinnliche Elementen ausgestattet”⁹². El mundo está encantado. No en vano Kaschnitz expresó muchas veces su crítica a la invasión de la civilización tecnológica de los paisajes naturales -tal y como se ha indicado a propósito de Bollschweil en el apartado anterior- pues precisamente la racionalización, según Max Weber, ha producido el des-encantamiento del mundo. Echa de menos cuando sobrecogía lo silencioso del mundo, “in den früheren Zeiten, als die Menschen noch ein feineres Gefühl für die Dämonie eines Ortes hatten”⁹³. Esta concepción no la va abandonar nunca, y saldrá a colación en los más diferentes contextos. Pero este encantamiento del mundo tiene lugar a su pesar, pues en verdad representa una forma de huida de algo que no puede eludir y que le provoca angustia. En nada encuentra Kaschnitz un punto de apoyo que la reconforte emocionalmente, el pensamiento no encuentra asiento, todo es fluido, y la falta de seguridad le provoca miedo y ansiedad. Las imágenes de viscosidad, fluidez, aflorarán con sentido negativo en sus escritos. Ella misma ha nacido bajo el signo de Acuario, lo que parece marcar un destino de inestabilidad, como muestra ejemplarmente en su relato *Das dicke Kind*⁹⁴.

⁹⁰ “It was the popular o penny press that first tried to make the new world of the industrial city sensible to readers” en Fritzsche, P. (1996) *Reading Berlin 1900*. Harvard University Press, Harvard. Pág. 20.

⁹¹ “Cuando era niña, todo era todavía inmenso, los muchos jardines llenos de secretos, los bosques sin final, la oscuridad sin luz [...] Había mucha agua en verano, acequias llenas de oscuro fango y lagos frescos de reluciente azul”. (GW III 684).

⁹² “Ella vivenció su mundo a través de la fuerza transformadora de su fantasía, a través de la cual, los nombres se convertían en nombres mágicos, los lugares en lugares mágicos, los dichos en alquimias, un mundo que ella inventó provisto de elementos sobrenaturales”. Gersdorff (1992: 25).

⁹³ “En tiempos lejanos, cuando los hombres todavía conservaban un refinado sentimiento para los demonios de un lugar” (GW IV 217).

⁹⁴ “La niña gorda”.

En Berlín había sentido cierta atracción por las viviendas subterráneas de los porteros, por cuyas ventanas solo se alcanza a ver los pies de los viandantes, por los lugares recónditos: “Hölle, Schoß, Schutzort für die, denen das grelle Licht weh tut”⁹⁵. La búsqueda de protección en los lugares oscuros y cerrados será un motivo biográfico continuo. Cuando vive en Roma, su amiga y vecina Ingeborg Bachmann posee un apartamento así, clausurado y en penumbras, y allí se refugia Kaschnitz de vez en cuando para encontrar el sosiego.

También el lenguaje se convierte en objeto de su fantasía. Su nombre en palíndromo surte efectos mágicos, adquiere una fuerza quimérica para poder así espantar los temores gracias a su imaginación, en sus propias palabras: "Eiram Esiul nov Gnizloh, der Name ist, wenngleich nur der auf den Kopf gestellte eigene, ein Zauberspruch, den ich zehnmal, hundertmal, vor mir hinsage, mit dem ich Gewünschtes herbeirufe, Drohendes abwende"⁹⁶. Estas estrategias son una manera de protegerse frente a un entorno que no duda en aliarse contra ella, y también de una escapada, de una huida, un intento de realizar en la imaginación aquello que en la realidad no es posible. Se siente tan fácilmente herida y tan incomprendida, que la infancia se configura como un rosario de miedos y desilusiones. Este exceso de suspicacia tratará de filtrarla y depurarla en su posterior obra literaria. La madurez la concibe como una forma inacabable de asimilar la infancia, a través de sucesivas reinterpretaciones. Los adultos que la rodean mientras tanto, en el mejor de los casos, no atienden a sus excesos de sensibilidad y desoyen estas afecciones⁹⁷.

Sus primeras experiencias literarias tienen que ver con los *Lieder* y baladas del Romanticismo que oye recitar en casa y con los teatros de marionetas que allí se montan. Los primeros cuentos que conoce son los de Andersen, sobre todo “La sirenita” y “Blancanieves”, y no tanto los cuentos tradicionales de los hermanos Grimm⁹⁸.

⁹⁵ “Infierno, regazo, protección para aquellos, a quien la luz llamativa hace daño” (GW III 749).

⁹⁶ “Eiram Esiul nov Gnizloh, el nombre es un maleficio aunque sea solo en mi cabeza, que pronuncio diez, cien veces, para convocar lo por mi deseado, y para espantar lo por mi temido”. (GW III 549).

⁹⁷ Hahn, H. (2001). *Kunstaberachtungen im Werk von Marie Luise Kaschnitz*. Würzburg: Königshausen und Neumann. Pág. 57.

⁹⁸ GW III 791.

Como queda dicho, Kaschnitz sitúa en la niñez la razón misma de su labor literaria⁹⁹. Fue una niña asustadiza, siempre llorando, sollozando y con un alto sentido de la responsabilidad. Muy susceptible de ser herida, no acepta de los demás lo que con tanto perfeccionismo se exige a ella. No comprende que el mundo sea por sí mismo injusto (“Die Welt soll in Ordnung sein, ist aber nicht in Ordnung”¹⁰⁰). Y la escritura es un medio para exorcizar lo terrible. El deseo de erradicar lo espantoso, aquello que la hace sufrir desde pequeña, es lo que la mueve a escribir, y más adelante ella misma confiesa que: “der Wunsch das Schreckliche zu bannen, mag die Ursache meiner traurigen Gedichte und pessimistischen Geschichten gewesen sein”¹⁰¹.

Aunque creció en un ambiente artístico en el que se cultivaban diferentes disciplinas, su inclinación por la literatura prevaleció sobre la de la música, por la que no se sentía muy atraída ni dotada. Cada una de las hermanas aprendió un instrumento diferente, ella el piano, sus hermanas el violonchelo y el violín. Recuerda la autora: “Zu Hause spiele ich Bach-Inventionen auf dem Übeklavier und Clementi Op. 1 und bin traurig darüber, daß es nicht klingt, wie es klingen soll”¹⁰². Con ocho años, se pasaba el tiempo que debía dedicar a los ejercicios pianísticos leyendo tumbada debajo del instrumento. Además le llaman la atención también los idiomas: la sonoridad del francés y del inglés le llega a través de una nani, si bien luego en el colegio suspende los exámenes de gramática.

Teniendo en cuenta todos los miedos y aprensiones que sufre de pequeña, llama la atención por contraste el ambiente tan cómodo y aristocrático en el que se ha criado. Ella misma nos confiesa que al escribir *Das Haus der Kindheit*, no ubicó la acción en ningún escenario realista, al contrario que en otras obras, “weil ich in meiner Kindheit so viel Angst gehabt habe und weil mir niemand diese Angst geglaubt hätte, wenn ich nur die äußeren, recht angenehmen Umstände meines Elternhauses wiedergegeben hätte”¹⁰³. Es decir, ella admite que del comfortable ambiente en el que se crió era difícilmente deducible la penuria psicológica que la asoló. No padece necesidades, al

⁹⁹ Cfr. Apdo. 6.1.

¹⁰⁰ “El mundo debe estar en orden, pero no lo está”. (GW III 434).

¹⁰¹ “El deseo de expulsar lo terrible parece haber sido la causa de la tristeza de mis poemas y del pesimismo de mis historias”. (GW III 434).

¹⁰² “En casa toco al piano las Inventiones de Bach y Clementi Op. 1 y me entristece que no suenen como tendrían que sonar”. (GW III 444).

¹⁰³ “Porque yo había sentido tanto miedo en mi niñez y porque nadie habría dado crédito a ese miedo si le hubiera expuesto las circunstancias tan agradables en las que crecí en la casa de mis padres”. Schweikert (1984: 285).

contrario, dentro de la seguridad material en la que crece, la cultura impregna la vida hogareña: se celebran conciertos, la gente más distinguida acude a las meriendas y los libros abundan por doquier.

Cierto es que la disciplina en casa se impone a costa de la escasa confianza que los niños tienen con sus padres: “Die Stunden vertrauten Alleinseins mit dem Vater sind, was mich betrifft, an den Fingern einer Hand herzuzählen”¹⁰⁴. En las comidas, los niños deben atenerse a numerosas reglas: no hacer ruido al comer, no apoyar los codos sobre la mesa, no hablar sobre la comida, mas tampoco quedarse callados, deben hablar de temas que interesen a todos, etc. La única bofetada que se ganó uno de sus hermanos, Peter, fue en una ocasión en que éste robó un poco de dinero al portero de un hotel. El padre, muy comprensivo después, se lo llevó a solas y le explicó su reacción. Su hermano —el tío del niño— se había quedado también en ocasiones con dinero ajeno y había caído en desgracia por las deudas. Las consecuencias fueron terribles. Acabó quitándose la vida. No sería el único en la familia, también otro primo del padre, Heros, acabaría quitándose la vida por problemas con los juegos¹⁰⁵. Excepto en esta ocasión, la violencia física jamás se utilizaba como forma pedagógica de educación.

Los niños heredaron para los asuntos espirituales la seriedad y la consideración del padre, más que la vitalidad alegre de la madre, según ella confiesa, los niños se guiaban por la gravedad, “besser als die heftige Vitalität des mütterlichen Geschlechts”¹⁰⁶. Es interesante señalar el lugar fronterizo en el que se halla la escritora respecto a la diferencia de caracteres de sus padres y que se ha repetido con cierta frecuencia entre los escritores, como por ejemplo en Thomas Mann y en su padrino Goethe con su poema: “Vom Vater hab ich die Statur,/ des Lebens ernstes Führen,/ von Mütterchen die Frohnatur/ und Lust zu fabulieren”¹⁰⁷. Sin embargo, Kaschnitz se distingue de Goethe en que no recibió en herencia alegría natural alguna del lado materno, aunque distinguió con agudeza las dos actitudes ante la vida en sus padres.

Prima facie la imagen que Kaschnitz viene dibujando de su familia es idílica, el padre les enseña ajedrez, la madre interpreta a Chopin en el piano. El hogar exhala

¹⁰⁴ “Las horas confiadas a estar a solas con mi padre en lo que a mí respecta, las puedo contar con los dedos de una mano”. (GW III 737).

¹⁰⁵ GW III 558.

¹⁰⁶ “Mejor que [por] la enérgica vitalidad de la parte materna”. (GW III 737).

¹⁰⁷ “De mi padre heredé la estatura/ y la seriedad en la forma de vivir/ de mi madre la alegre disposición/ y el gusto por la invención”. (Goethe, J. W. (1960). *Poetische Werke. Band I*. Berlin. Pág. 715).

cierto aire de ilustración aburguesada, "der Konventionalität ihrer Gesellschaftsschicht"¹⁰⁸. Sin embargo, Kaschnitz experimenta una distancia entre la apariencia y la vida interior de la familia. Se trata quizá de la primera fractura que vivencia entre lo que se ve y lo que realmente hay debajo. Se produce un desdoblamiento en la visión de su circunstancia. No es felicidad ni acomodación lo que experimenta, sino que frecuentemente asocia la infancia al desgarró y al espanto: "Aus solcher behüteten und gesitteten Kindheit war das Schreckliche nicht ausgeschlossen"¹⁰⁹.

En 1913, la familia se muda a Berlín a la calle Hardenberg y luego al glamuroso barrio del *Tiergarten*. En *Rennen und Trödeln*¹¹⁰ (1965), Kaschnitz describe el camino de cada día al colegio. Cuando se despierta por las mañanas hay todavía oscuridad, a través de la ventana no entra luz suficiente porque el dormitorio da a un patio interior. Se ata las botas, mientras ojea su manual escolar y se bebe el *Eichelkaffee*. Una nani se encarga de ayudarle -hacerle las trenzas, untarle el pan con la mermelada..., el padre se ha marchado ya al cuartel y la madre todavía duerme. Cuando Elsa, la madre, se levante, ajena a las niñas¹¹¹, saldrá a sus compras y a sus clases de canto. Una vez en la calle, la niña Kaschnitz se apresura y se entretiene (de ahí el título de esta breve crónica). Se detiene en el puente Hércules, delante de los escaparates, para observar los maniqués que están ubicados sobre trípodes, cada uno bautizado por ella misma con un nombre y con un carácter; más adelante, delante de la funeraria, cree imaginar que de alguno de los ataúdes algún día se levantará un muerto. Observando la imagen de San Sebastián, atravesado por las flechas, que también encuentra en el camino a clase, el horror de la visión se amplifica con la curiosidad infantil. Alguna disputa callejera ha quedado impresa en la sensible retina de la niña escritora, que añora una inocencia sin mácula, y a quien la existencia del mal se le antoja insoportable. En el relato *Die Schlafwandlerin*¹¹² (1949) recoge una vivencia real terrible: la secretaria del

¹⁰⁸ "El convencionalismo de su estatus social". Köhler, L. (1973). *Marie Luise Kaschnitz. Deutsche Dichter der Gegenwart*. Berlin: Benno von Wiese. Pág. 155.

¹⁰⁹ "Esa infancia protegida y normalizada moralmente no estaba exenta de lo terrible". (GW II 688).

¹¹⁰ "Correr y demorarse".

¹¹¹ En el relato *Nesemann* (1952), la madre al salir de casa ni siquiera se vuelve a saludar a las niñas, tan solo ofrece un gesto cómplice al hijo.

¹¹² "La sonámbula". El texto del relato que alude a esta anécdota biográfica dice así: "weil er da droben eine weiße Gestalt erblickte [...] und ihr mit einemmal alles zum Bewußtsein bringt, die Höhe der vier Stockwerke, die Schmalheit der Dachrinne, die ganze Absonderlichkeit ihrer Existenz". ("Porque allí arriba había visto una figura blanca [...] y de pronto todo aparece en su

conservatorio donde ella estudia piano y teoría musical, está secretamente enamorada del director, y un día, presa de la desesperación, se arroja mortalmente por la ventana. En la puerta del colegio aguarda a los niños la siniestra directora, quien contagia su tensión a los niños, especialmente a los que se retrasan. Una vez ya dentro de clase, los niños se relajan y empiezan a bostezar. Con estas pinceladas nos vamos haciendo un cuadro de los recuerdos que Kaschnitz guarda de su niñez. Tras analizar la figura de sus padres, vamos a centrarnos a continuación en las relaciones filiales.

1.5. Los hermanos.

Marie Luise ocupó el tercer lugar de cuatro hermanos. La hermana mayor, Karola, le lleva cuatro años. La siguiente, Helene, tres años: “drei kleine Mädchen [...] zwei sind hell, eines dunkel, zwei, aber nicht dieselben, sind schmal, eines rundlich-rosig, allen stehen die Brauen dick, bürstenartig über den Augen”¹¹³. La misma edad que Marie Luise le lleva a su hermano menor, Adolf Max, a quien se le conoce como Peter. Ella se sitúa como un gozne entre el varón, menor que ella, y las dos hermanas mayores, sin identificarse ni integrarse con ningún extremo. Del mismo modo que ella sintió la frontera entre las dos cosmovisiones diferentes de sus padres, también entre sus hermanos se sitúa ella en una tierra de nadie. En los límites parece producirse la mayor productividad.

Sin embargo, pese a este sentido de exclusión, fue a sus hermanos, y como muestra del cariño que sintió siempre por ellos de por vida, a quienes dedicó la novela *Das Haus der Kindheit*¹¹⁴ (1956). Con ellos se sintió siempre unida, y jamás ninguna circunstancia ensombreció esta relación. Las vacaciones conservan en su memoria todavía el candor idealizado de la infancia: “dass Kinder in der Natur noch im Herzen

conciencia, la altura de los cuatro pisos, la estrechez de la marquesina, la absoluta extrañeza de su existencia”). GW IV 120.

¹¹³ “Tres niñas pequeñas [...] dos son rubias, una morena, dos, pero no las mismas, son esbeltas, una rosada y rechoncha, todas tienen las cejas pobladas sobre los ojos, como si de cepillos se trataran”. (GW III 10).

¹¹⁴ Esta obra no se trata de un relato tradicional de recuerdos de infancia, más bien de una *unheimliche Geschichte* –una historia inquietante–, llena de fuerza simbólica, y no muy alejada de la literatura de Kafka, que se ocupa de recrear los miedos infantiles que acosaron a la escritora en su infancia.

des verlorenen Paradies leben, wird mir ganz klar, wenn ich in Gedanken diese Kinderwege nachgehe”¹¹⁵.

Cierto es que sintió algunos celos durante su infancia de su hermano pequeño, y sus hermanas mayores (apodadas Lonja y Mady) hacían grupo y solían excluirla (o ella se sentía así y propiciaba tal exclusión) de sus juegos¹¹⁶. Cuando las hermanas mayores leían sus poemas, ella se quedaba aparte, y alimentaba sus sentimientos de soledad. No obstante, durante la madurez se sintió muy unida a ellas y cuando murieron tempranamente de cáncer, las recuerda con profundo afecto hasta el punto de sentir extrañeza por estar ella todavía viva, escribiendo su memoria, mientras que las hermanas ya no están. En las fotos que aparecen las tres se les ve siempre en actitud muy simétrica, vestidas de idéntica forma.

Karola es la mayor (1897-1960). Muy dotada para el arte, todos la llamaban Mady. Recibió clases de piano y de canto y heredó la elegancia natural de la madre. Se casó con el novio que había tenido de toda la vida, el aviador Wilhelm Freiherr Marschall von Bieberstein, quien murió tempranamente en 1935. Karola tuvo que hacerse cargo de sus tres hijos y en los tiempos difíciles del régimen nacionalsocialista, todavía tuvo energía para apoyar valientemente la resistencia.

Helene (1898-1964) era la preferida del padre. Tanto era así, que las tensiones que Helene sostenía con la madre eran tales, que cuando el padre se fue al frente, la niña fue internada en un *Pensionat*. Llamada Lonja –todos los hermanos tenían un sobrenombre, el de Kaschnitz era Leu, y el del hermano, como ha quedado escrito, era Peter-, escribía y hacía poesías -en 1930 publicaría un libro de poesía: *Das Lied, eine Flamme...* (“El canto, una llama...”) que Claassen Verlag volvió a publicar en 1969-, y es la coprotagonista junto a su hermana, como niña perfecta y admirada por todos, en el relato *Das dicke Kind*. Kaschnitz también le dedicó otro personaje en otro relato, como una de las jóvenes que aparecen en *Die übermäßige Liebe zu Trois Sapins* (“El desmesurado amor a Trois Sapins”). Lonja se destacaba por la pasión y el desprendimiento que ponía en todo lo que emprendía. Los más bellos regalos que recibía por navidad los regalaba ella a su vez a terceros más perjudicados, y sentía una generosidad espontánea por cualquier desconocido que se sintiera en apuros. En 1923 se

¹¹⁵ “Para mí está muy claro, cuando recorro en pensamientos estos caminos infantiles, que los niños en la naturaleza viven todavía en el corazón del paraíso perdido.(GW III 689).

¹¹⁶ Para una perspectiva psicológica de la problemática de la relación entre las hermanas cfr. Schönau (1986).

casó, tras interrumpir sus estudios de Derecho, con el ingeniero suizo Jacques Stehelin. Tras un viaje a Japón –donde desde la lejanía añoró su patria chica- el matrimonio se rompió tras concebir a dos niñas. Durante la guerra, Lonja fue a vivir a Basilea con sus dos hijas. Se estableció finalmente en la residencia familiar de Bollschweil, y luego – puesto que su hermano, como responsable de la hacienda familiar, no la acogió en la residencia familiar- en el pueblo, donde moriría de cáncer. Allí también yace enterrada. Fue Lonja una chiquilla muy alegre, a la que sin embargo la vida no le sonrió. De mayor fue una mujer orgullosa, que renunció al dinero de su marido y prefirió empobrecerse a cambio de su independencia. Como su hermana mayor, también se implicó en la lucha contra la tiranía política de la dictadura nacionalsocialista. Kaschnitz ha mostrado más de una vez su perplejidad ante el hecho de que estando sus hermanas tan particularmente dotadas para el arte, fuera precisamente ella, la niña tímida y amedrentada, la que se dedicara finalmente a la creación con mayor éxito y trascendencia. Lonja es la hermana que más presencia tiene en la literatura de Kaschnitz.

Adolf Max (1904-1983) fue el varón por la madre ansiado y por fin llegado. Se convirtió en el niño mimado de mamá. Es interesante reseñar la relación inicial de Kaschnitz con su hermano¹¹⁷. Kaschnitz hubiera querido ser un chico:

Es hätte mich interessiert, das Gesicht meiner Mutter zu sehen, als man mich ihr, das dritte Mädchen, das sie zur Welt brachte, zeigte. Ich habe einmal gehört, daß sie bei der Geburt meiner zweitältesten Schwester namenlos enttäuscht, bei der meinen aber vollständig gleichgültig gewesen sei¹¹⁸.

Pensaba haber nacido indeseada por sus padres, que deseaban tener un varón, y su existencia la concebía por generalización como superflua. Al fin y al cabo ella no garantizaba la perpetuación del apellido que pretendía la familia. Se siente como la niña no querida y era ya la tercera que venía al mundo, y esto la atormenta el resto de su

¹¹⁷ Keßler (1984: 87). Esta relación es conceptualizada por Keßler dentro del marco teórico del psicoanálisis. Su nacimiento, interpreta ella, no es celebrado, y el odio hacia la madre se transforma en odio hacia ella misma. En el apdo. 2.1. veremos el paralelismo que existe en la relación de ella con su madre con el que tendrá ella con su hija.

¹¹⁸ "Me hubiera resultado interesante ver la cara de mi madre cuando vio que había traído al mundo una tercera niña. Una vez oí que ella se quedó muy decepcionada tras el nacimiento de mi hermana la mediana, pero que tras mi nacimiento habría permanecido totalmente indiferente" (GW II 304).

vida. Sin embargo, en contraste con su nacimiento, el cuarto hijo, que es un varón, es recibido con la mayor de las fiestas.

Peter hubiera querido estudiar medicina o biología¹¹⁹, pero a fuer de varón, encargado y heredero del patrimonio familiar, se vio obligado a estudiar empresariales. Tras la muerte del padre, Peter, el hermano pequeño, tuvo que hacerse cargo de la administración de la residencia en Bollschweil, según la costumbre social de la época de asignar al varón la responsabilidad de la hacienda.

Del mismo modo que *Das dicke Kind* tematiza la relación con la hermana mediana, Lonja, también hay un relato en el que se expone la relación con el hermano pequeño: *Nesemann* (1952). El título se refiere al nombre del corpulento sirviente que trabajaba para ellos y que se ocupaba de su jardín. Mientras que Peter, en el relato, ve al jardinero como un cómplice de juegos, las niñas se sienten atemorizadas por la robusta complexión del jardinero y fantasean sobre ocultas amenazas y virtuales maldades del robusto criado, que era "riesengroß und schwarz, mit seinem finsternen, verschlossenen Gesicht"¹²⁰. Uno de los temas cardinales en el relato sin embargo es el de la rivalidad entre hermanos¹²¹ y no solo en relación con el criado¹²².

La trama de dicho relato es breve. Los niños se quedan solos un día en casa con el criado de la familia, Nesemann. La madre sale en carruaje, las niñas saludan, y la protagonista, voz narradora en primera persona, afirma: "und natürlich bekommen wir keine Antwort und auch keinen Gruße, nur dem kleinen Bruder winkt die Mutter noch zärtlich zu"¹²³. Estas diferencias en el trato se reelaboran en el pensamiento de la niña, cuya imaginación se disloca "wie Hunde, die nicht wissen wohin"¹²⁴. Jugando en el jardín, los niños le piden a Nesemann que les cave una fosa para jugar dentro de ella. Una vez dentro, el hermano, asustado, en un ataque de claustrofobia, comienza a golpear con los pies las paredes de arena que se desmoronan y se les llena de arena el cuerpo y la boca. La misma imagen, muy poderosa, la encontramos también en el relato *Ja, mein Engel* (1964). Aquí el entierro es simbolizado escuetamente como un llenarse los ojos de arena, emparentado lejanamente esta imagen con la leyenda popular de

¹¹⁹ Gersdorff (1992: 31).

¹²⁰ "Desmedido y oscuro, con su rostro tenebroso y taciturno". (GW IV 130).

¹²¹ Kaschnitz, M. L. (2002). *Das dicke Kind und andere Erzählungen*. (Bachmann, A. M., & Schweikert, U. edit.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. Pág. 212.

¹²² Cfr. apdo. 6. 1.

¹²³ "Y naturalmente nosotras no recibíamos respuesta ni saludo, mi madre saludaba tiernamente solo a mi hermano pequeño". (GW IV 129).

¹²⁴ "Como perros que no saben a dónde ir". (GW IV 130).

Sandmann. En este relato se compara explícitamente la cuna con la mortaja; la fosa donde se entierran a los muertos. Como apunta Gersdorff: "Auf unbestimmte Weise hängen Geburt und Grab, Mutterschoß und Geborgenheit im Schoß der Erde miteinander zusammen"¹²⁵.

Al regresar la madre se encuentra con el espectáculo y exclama horrorizada: "ein Grab, warum hat er ein Grab gegraben, aus welchen Gründen gräbt man ein Grab?"¹²⁶. La madre se ve incapaz de hacerse cargo de los niños y no sabe cómo mediar en la situación. Tan solo el niño parece llamar su atención, "die Mutter kniet vor dem Bübchen, das noch immer hustet"¹²⁷. El pobre criado carga con toda la responsabilidad de la fechoría, ante el silencio (malevolente) de los niños. La protagonista confiesa que tendría que haber dicho algo, y sin embargo se refugia en su silencio. Ahí nace el primer sentimiento de culpa. El criado encaja con tristeza la traición del silencio de los niños, tras haber accedido a sus caprichos, niños que ahora son incapaces de reconocer que la idea había sido suya. En este relato, como vemos, queda muy bien retratada la relación con su hermano, amén de demás miembros de su familia.

El hermano de Kaschnitz también aparece en el relato *Geschwister*¹²⁸, creado entre 1927 y 1931 y que no llegó a publicar. Pero no se trata ya de una temática de infancia. El relato versa sobre la despedida de su hermano cuando ella se casa. Por tal razón, en este apartado no es muy pertinente.

1.6. Antes de abandonar la casa paterna.

Entre 1902 y 1917, es decir desde que tenía un año hasta que cumplió los dieciséis, Kaschnitz vivió en Berlín y en Potsdam, completando allí sus estudios primarios e intercalando breves visitas de vacaciones a Bollschweil. Durante estos años, vive con sus padres. Analicemos brevemente el contexto histórico en el que creció.

¹²⁵ "De forma incierta se relacionan el nacimiento y la tumba, el seno materno y el refugio en el seno de la tierra". Gersdorff (1992: 30).

¹²⁶ "Una fosa, por qué ha cavado una fosa, por qué razones se cava una fosa". (GW IV 133).

¹²⁷ "La madre se arrodilla junto al niño, que todavía está tosiendo". (GW IV 133).

¹²⁸ "Hermanos".

Cuando Kaschnitz viene al mundo, Alemania es un estado joven e impetuoso. A finales del siglo XIX Otto von Bismarck¹²⁹ había conseguido unificar los numerosos microestados alemanes bajo un poder común. En 1881 accede al trono Wilhelm II, quien alberga sueños imperialistas. Su política exterior deviene muy agresiva. En el comienzo del siglo se aísla enfrentándose a Rusia y a Francia (cuya contienda por Alsacia y Lorena dará todavía mucho de sí), se inmiscuye en el polvorín balcánico y este afán imperialista no tarda en despertar la suspicacia de los demás países.

A su orgulloso ejército pertenece el padre de Kaschnitz. Participa en los multitudinarios desfiles que se organizan en Berlín, para ostentar el poderío militar del Káiser. Wilhelm II se había formado militarmente en Potsdam, lugar de destino del padre de la escritora, Max Reinhard, recordemos que esta fue la razón por la cual la familia se había trasladado desde Bollschweil a Berlín. La férrea disciplina alemana, cuyas raíces se remontan hasta el calvinismo y el pietismo, no tarda en traer prosperidad económica y política a una nación con ganas de crecer.

En un contexto de florecimiento industrial, los militares ocupan un lugar central en la vida berlinesa de entonces. En 1913 los militares solicitan al parlamento un aumento de su partida presupuestaria, aumento que le es concedido, lo que da idea de la alta autoconciencia que tiene la clase militar. La promesa de una Alemania grande y poderosa sin duda deslumbró también al padre de Kaschnitz. Las promesas quedaron pronto frustradas. Tras la experiencia traumática de la Gran Guerra –la guerra de 1914-, en la que Alemania fue derrotada y sometida a unas condiciones humillantes por el Tratado de Versalles, no fue Max Reinhard el único en depositar en el ideario nacionalsocialista las esperanzas de un renacimiento patriótico como compensación moral frente a la derrota –sin entrar en otros factores desencadenantes, como la inflación galopante, etc¹³⁰.

La visión que tienen los padres de Kaschnitz sobre el advenimiento del régimen nacionalsocialista era muy diferente a la que tenía la escritora –más reacia y crítica- y fue más de una vez motivo de discusión durante las vacaciones de verano que compartía la familia en la residencia familiar de Bollschweil.

¹²⁹ Reuter, H., Reuter, H., y McGuire, M. (1996). *Otto von Bismarck: Spuren und Wirkungen: die Bismarcks und die Altmark, das Phänomen der Bismarck-Türme und-Denkmäler, Bismarck'sche Kultur-und Wirkungsgeschichte*. Krefeld: R. van Acken. Pág. 109.

¹³⁰ Michalka, W. (Ed.). (1989). *Der Zweite Weltkrieg: Analysen, Grundzüge, Forschungsbilanz (Vol. 811)*. München: Piper.

La relación entre los padres entretanto se ha ido deteriorando cada vez más. Cuando el padre regresó de la guerra, no entró directamente en casa, sino que se acomodó en una tienda de campaña en el jardín. El padre se aísla del ámbito familiar, aún más, y sufre depresiones. Ante la indiferencia de su esposa, él cambia una amante por otra, en las que no encuentra consuelo alguno. Tras la Gran Guerra, y tras la caída de los ideales por mantener el imperio, el padre, decaído y pesimista, ocupa su tiempo en rehabilitar la residencia de Bollschweil. Allí, decepcionado por las circunstancias políticas, el padre se dedicó por completo a la botánica.

La madre por su lado continúa “feliz” con sus aficiones y ajena a las crisis anímicas de su marido. La niña Kaschnitz a su vez se ha convertido ya en una joven con deseos de ganarse una independencia. Su carácter se ha ido entretanto formando. Es una persona a la que le gusta estar en segundo plano; de carácter no es muy alegre. Ella escribe: “Ich war oft heiter, aber nie eine besonders lustige Person. Auch keine witzige, die ihre Umgebung zum Lachen bringt”¹³¹. A veces las razones para la sonrisa que se le dibujan en la cara se le antojan “inquietantes”, en cuanto no sabe señalar las razones por las que le viene esta sonrisa, circunstancia que casi siempre le ocurre en soledad¹³².

Los padres se han distanciado, la escritora fantasea sobre su independencia profesional y cada uno en su familia busca una residencia geográfica diferente. Grandes cambios se avecinan. En el próximo capítulo examinaremos el modo en que Kaschnitz construye su propia familia y se va haciendo un hueco en el mundo de la literatura.

¹³¹ “A veces era encantadora, pero nunca he sido una persona especialmente divertida. Tampoco alguien chistoso capaz de hacer reír a su audiencia”. (GW III 765).

¹³² GW III 765.

2. INDEPENDENCIA Y MATRIMONIO (1922-1932).

2.1. *Das Examen war vorbei*¹³³. Una familia propia.

Con veinte años se traslada Kaschnitz a Weimar, donde permanece durante un año y medio para recibir formación como practicante en la Librería Thelemann. No había acabado el *Abitur* en Berlín -en aquellos tiempos patriarcales no se pensaba que un título de bachiller fuera tan preciso para una chica- y ésta es su primera formación de forma independiente, por así decir, más allá de la tutela de los padres. Aunque mantiene el contacto epistolar con la familia, gracias a la libertad que ahora disfruta, descubre desde otra perspectiva la ciudad de Goethe, no tanto por su legado clásico -“Ein und ein halbes Jahr in der Gothestadt, aber sehr fern von Goethe, der mir damals uninteressant war”¹³⁴-, como por su contribución al arte moderno: la Bauhaus, los pintores Kandinsky, Klee y Feininger, el Ballet de Oskar Schlemmen, etc. Kaschnitz descubre nuevos intereses, ensaya amistades, traba conocimiento con intelectuales, contacta con anarquistas y otros librepensadores, en una palabra, se codea con la gente más variopinta y amplía el abanico de conocidos, representantes de las más diferentes tendencias estéticas e ideológicas.

Aunque Weimar es un primer paso en su formación, su primer trabajo en prácticas será sin embargo en Múnich, en la editorial O. C. Recht Verlag, donde conocerá al amor de su vida. Allí comienza, a sus veintitrés años, a compartir lugar de trabajo con el arqueólogo vienés Guido von Kaschnitz-Weinberg (1890-1958), once años mayor que ella, autor de una prestigiosa obra sobre los orígenes mediterráneos del arte antiguo, y especializado en la investigación estructural del arte romano y griego en el Mediterráneo, y quien, a la sazón, se ocupaba de editar mapas artísticos y de la publicación de una edición facsímil de un libro dedicado a pintores germano-romanos. Esta ocupación de su futuro marido, como en el caso del padre, será determinante en la vida extremadamente nómada de la escritora.

¹³³ “Ya acabó el examen”.

¹³⁴ “Un año y medio en la ciudad de Goethe, pero muy alejada de Goethe, que por entonces no me resultaba interesante”. (GW III 730).

La historia amorosa de la escritora hasta ese momento no había tenido mucha relevancia biográfica. Existe una vaga y discreta referencia a un primer amor, que habría tenido lugar en Bollschweil. La cosa no fue a mayores. Además, al ser una mujer tan comprometida con Guido, el gran amor de su vida, no ha querido profundizar ni dar razón de los contactos esporádicos con otros jóvenes o al menos no ha querido dejar constancia de ellos a posteriori por respeto al marido. Además, al estar ahora fuera de casa, sin la cercanía de una posible vigilancia paterna, Kaschnitz tiene más posibilidad de consumir escauceos poco serios. Quizá sea en el relato *Das Examen war vorbei* -que no llegó a publicar en vida, que surgió en torno a 1930 y que ha sido recogido en los anexos de las Obras Completas- donde más espacio dedica al contacto esporádico con otros jóvenes.

Se alude continuamente a los relatos, porque, como reza el título de esta tesis, en ellos se consuma la búsqueda de su identidad. En esta primera parte desde la biografía se alude a los relatos, y en la segunda parte, desde el análisis de los relatos se aludirá a la biografía, pues ambos polos se hallan ineluctablemente unidos.

En este relato se narran las experiencias de una joven, cuya inicial es L (de Leu, posiblemente, según la apodaban en su familia) que se ha licenciado y tras el examen -de donde proviene el título- acude a una fiesta de jóvenes para relajarse. No es que esté muy entusiasmada con la idea, ella no gustó nunca de tales eventos, y el ambiente allí es un poco asfixiante, "es war sehr heiß und kein großes Vergnügen"¹³⁵, pero poco a poco se va dejando llevar y se adapta al ambiente, pasando de un pretendiente a otro, conteniendo los ofrecimientos corporales al tiempo que se deja seducir por ellos. Un beso acá, un roce allá. Ni entra en el juego ni se aísla de él. El ruido y el alcohol la aturden, ella va ofreciendo cada vez menos resistencia a los requerimientos de los jóvenes que la pretenden, aunque nunca acaba de integrarse del todo en esa dinámica y es consciente de ser diferente, no puede engañarse del todo y "sie merkte plötzlich, daß sie nicht betrunken war, und ärgerte sich darüber"¹³⁶. Un joven llamado X es el último de la ronda, y con él abandona la fiesta. Salen juntos a propuesta de ella, "sie gingen die Straße herunter [...] Jetzt wollen wir frühstücken, sagte X. Ich bin hungrig. Sie auch?

¹³⁵ "Hacia mucho calor y no era especialmente agradable". (GW IV 779).

¹³⁶ "De pronto cayó en la cuenta de que ella no estaba bebida y se irritó por esto". (GW IV 779).

Ich bin ein Idiot, dachte L. Sie mußte lachen, so grotesk war alles"¹³⁷. Y de esta forma tan irresuelta y poco elocuente concluye la noche y el relato.

Aunque Kaschnitz jugó a los juegos del amor –“manchmal lasse ich die Reihe meiner Verehrer an meinem Auge vorübergehen”¹³⁸- y nombra al menos tres pretendientes explícitamente: un impetuoso joven que le hablaba de política, un francés que bailaba vales vieneses y un tal señor H. Como cualquier joven de su edad, siempre tuvo una visión muy platónica y quizá muy grave de las relaciones de pareja, y como tal idealista esperó al elegido, y de hecho no le importó aplazar la experiencia para entregarse totalmente al que sería futuro marido y padre de su única hija: Guido von Kaschnitz- Weinberg.

¿Quién era el afortunado? Ya hemos adelantado algunas notas sobre él. Guido había nacido en Viena¹³⁹ el 28 de junio de 1890. En la universidad de su ciudad natal había estudiado Arqueología e Historia del Arte -pese a que su padre había pensado para él una carrera militar-, que devino en una profunda vocación. A la Historia del Arte le dedicó importantes publicaciones, a la Arqueología, numerosos viajes y excavaciones. Era un apasionado de su trabajo y el celo con el que se entregaba a él despertó la envidia de la escritora.

Como hemos dicho, Guido y Marie Luise coincidieron laboralmente en la editorial O. C. Recht en Múnich. Guido había ido a parar allí gracias a la mediación de su amigo el escritor y dramaturgo vienés Otto Zoff¹⁴⁰ (1890-1963). Entretanto desde el Instituto de Arqueología Alemán en Roma le llegó una oferta de trabajo. Justo en este punto conoció a Marie Luise.

Establecieron complicidad rápidamente. Compartían intereses culturales, por el arte, por el teatro, etc. Y se entendían muy bien. Cuando Guido aceptó la oferta del Instituto de Arqueología en Roma, ella lo siguió a Italia, si bien no a Roma, sino a

¹³⁷ “Caminaron calle abajo [...] vayamos a desayunar, dijo X. Estoy hambriento. ¿Usted también? Soy una idiota, pensó L. Tuvo que reírse, era todo tan grotesco”. (GW IV 781).

¹³⁸ “A veces paso lista a mis pretendientes”. (GW III 764).

¹³⁹ Decía Kaschnitz que de Guido había recibido dos imágenes contrapuestas y unidas de Austria, la de la belleza y el ornato, los castillos y los vales, y la de los melancólicos y los suicidas, “die beiden Ländler Österreich habe ich sehr gut, nämlich in einem einzigen Menschen, gekannt”. “Los dos lados de Austria los he conocido muy bien en un único hombre”. (GW III 419).

¹⁴⁰ Dicho escritor debutó en 1919 con la novela *Winterrock*. Pero se hizo famoso sobre todo en 1923 por su adaptación teatral de *Die Freier* de Eichendorf, que fue representada exitosamente en más de cien escenarios.

Florenia, donde empezó a trabajar en la Librería de Leonardo S. Olschki. La relación se afianzó y decidieron dar el gran paso.

Guido, quien, quizá por contraposición a ella, se fue volviendo paulatinamente más desprendido, poco aportó materialmente al ajuar de la nueva familia: “eine gotische Johannesfigur, einen Schrank voll von Büchern über Archäologie und moderne Kunst, Schopenhauers Werke und drei Reihen Langenscheidt-Klassiker, auch eine Lupe, ein Fernglas und eine Tischuhr”¹⁴¹, mientras que ella amuebló la casa con el patrimonio familiar. En realidad, a ninguno le interesó habilitar una vivienda hasta el detalle, puesto que fueron los viajes, sobre todo por razones profesionales en el caso de Guido, los que predominaron en su *modus vivendi* y las mudanzas en este sentido no serían muy funcionales con tanto que portar.

La boda tuvo lugar en Bollschweil, en la Iglesia de Sankt Hilarius en diciembre de 1925. Al principio pasaron ciertas penalidades económicas, que Kaschnitz utilizó como excusa para no tener hijos. El primer año de casados, que vivieron en Roma, se tuvieron que hospedar en una habitación que era reservada desde antiguo para los becarios del Instituto de Arqueología. Sin embargo, pese a las penurias económicas, ese año para ella fue de dicha total. Se empapó de arte italiano, se interesó por el trabajo del marido, intervino en congresos, seminarios, y acabó publicando sobre el tema¹⁴². Aunque sintió ciertos recelos ante la exclusiva dedicación de su marido a su trabajo y por sus largas ausencias¹⁴³, tal y como quedarían reflejados en su primera novela *Liebe beginnt*¹⁴⁴ y en el relato *Der Strohhalm*.

¹⁴¹ “Una figura gótica de san Juan, un armario lleno de libros sobre arqueología y arte moderno, la obra de Schopenhauer y tres series de los Langenscheidt-Klassiker, también una lupa, unos prismáticos y un reloj de mesa”. (GW III 426).

¹⁴² Como por ejemplo *Griechische Mythen -Mitos griegos-* (1944), aparte de que Roma fue inspiración de numerosas obras, entre ellas el ciclo poético *Die ewige Stadt -La ciudad eterna-* (1951), parte del corpus poético *Dein Schweigen-meine Stimme -Tu silencio-mi voz-* surgieran en la Villa Massimo y presentan una nueva visión de Roma relacionado con el arte moderno. El relato *Die späten Abenteuer -Las aventuras tardías-* (1958) narra la muerte de un anciano al subir la escalinata de la catedral de San Pedro. Entre todas, quizá donde Roma está más presente sea en *Engelsbrücke -El puente de los ángeles-* (1955). Según ella declara, Roma habría tenido un papel muy importante en su obra (Schweikert 1984: 284).

¹⁴³ En opinión de Pulver (1984: 11) Guido incluso exigía que ella tuviera sus propias dedicaciones. Kaschnitz habría dicho: “Eine Frau, die daheim am Diwan sitzt und auf den Mann wartet, hätte ihn verrückt gemacht”. (“Una mujer, que se sienta en el diván en casa esperando a su marido lo habría vuelto loco”).

¹⁴⁴ “Comienza el amor”.

Tres años después de la boda, nacería la que sería su única hija, Iris Constanza, bautizada con el nombre según el modo italiano. Según Gersdorff¹⁴⁵: “Marie Luise Kaschnitz hat die Ehe als etwas Absolutes, ihre eigene als einen *Egoismus zu zweit* bezeichnet, von einer solcher Intensität der Gemeinsamkeit, daß sie niemanden an sich herangelassen hätten, nicht einmal das eigene Kind”

Parece pues que los sentimientos de maternidad no estaban muy arraigados en ella. Llega a ver a la niña como algo que se interpone entre los dos, entre Guido y ella, como una amenaza para una relación en exclusiva a dos. Estaba previsto que la niña naciera en Roma, pero al final del embarazo, Kaschnitz se volvió a la casa paterna en Bollschweil para ahorrar al marido la visión de su cuerpo deforme.

Im Herzen Roms, im finsternen Palast

Warst du in meinem Schoß ein stiller Gast¹⁴⁶.

La barriga abombada no le parece a Kaschnitz una experiencia visual apropiada para compartir, de modo que la oculta en cierto modo a los ojos del marido. Es este un detalle muy singular de la a veces controvertida idiosincrasia de la autora. La belleza corporal, de forma sorprendente, supuso para ella un argumento de peso para ausentarse cuando el embarazo estaba en su última fase. Este mismo año (1928) la pareja se había mudado en Roma desde la humilde vivienda asignada a un asistente universitario al Palacio Taverna, de rancio abolengo, cerca del *Engelsbrücke* (que da el título a la obra antes aludida), en el Monte Giordano, donde antaño habían crecido Cesare y Lucrecia de Borgia. El palacio posee un agradable patio con un pozo y flores adelfas y desde la terraza se ve la cúpula de la iglesia de Santa Maria della Pace. Allí transcurre el embarazo, "hochsommerlich schweres Tragen, schwitzende Schwangerschaft"¹⁴⁷, y por la cabeza de ella, al imaginarse el futuro de la niña, desfilan las primeras dudas y los primeros miedos, se plantea si será poco el amor que será capaz de dar a su hija, o por el contrario si quizá será demasiado, etc.

¹⁴⁵ "Marie Luise Kaschnitz ha concebido el matrimonio como algo absoluto, como un *egoísmo a dos*, de una intensidad tal, que nadie puede entrometerse, ni siquiera un hijo". Gersdorff (1992: 63).

¹⁴⁶ "En el corazón de Roma, en un lúgubre palacio/ en mi regazo fuiste un huésped tranquilo". (GW III 849).

¹⁴⁷ "Pesada carga al final del verano, embarazo sudoroso". (GW III 850).

En la Navidad de 1928, el 23 de diciembre, vino Iris Constanza al mundo en la ciudad de Friburgo. Una niña que, tal y como preveía en una suerte de profecía autocumplida, le causó muchos problemas de conciencia. "Die größte Sünde, die ich an meinem Kind begangen habe, war die Liebe zu meinem Mann"¹⁴⁸. Todo el amor del que ella era capaz parecía destinado a su marido. Admite practicar su "egoísmo a dos" del que ya se ha hablado, y no deja a nadie internarse en esta soledad compartida. Ni siquiera a la niña. A ella no se le escapa y confiesa a propósito: "Ich erfuhr es mit Entsetzen"¹⁴⁹.

Su labor en la vida consistía exclusivamente en que Guido fuera feliz. Aunque nunca infravaloró su propia actividad creativa como escritora, siempre la vio durante aquellos años como algo secundario, subordinado, una actividad para ratos perdidos: "Ich habe oft heimlich, im Kaffehaus, zwischen den Einkäufen, gearbeitet [...] damals in der kurzen, gestohlenen Zeit"¹⁵⁰. Esta confesión da idea de la humildad con la que abordó su talento y de cómo lo supeditó a la vida familiar. Se adaptó a Guido de forma desmedida, vitalmente y a su ideario. Incluso la medida política de su marido le influyó en su visión de la sociedad, en contrapartida a sus padres, lo que le permitió no dejarse contagiar por el clima ulterior nacionalsocialista¹⁵¹.

Así pues, aunque el marido está en el epicentro de sus preocupaciones, ahora la familia se ha ampliado. El relato que hace del nacimiento de su hija es más que ilustrativo de los miedos que tiene la escritora sobre la nueva experiencia de la maternidad. Recuerda¹⁵² la noche de diciembre en la que las contracciones y los gritos se entremezclan. Del momento exacto del parto no se acuerda –que ocurrió sobre las tres de la mañana–, pues durante el mismo cayó en la inconsciencia. Cuando se despierta ve a una muchacha leyendo. Y ella piensa lo peor:

Ich weiss jetzt, was geschehen ist, ein totes Kind habe ich geboren, und man hat es mir weggenommen, nach ihm zu fragen, wage ich nicht. Also frage ich: Was lesen Sie? Und das junge Mädchen fährt auf und starrt mich erschrocken an [...] Gefällt Ihnen das Buch? Frage ich, und die junge Nachtwache, die an meinem Verstand zweifelt, sagt: Es ist ein kleines Mädchen, wollen Sie es nicht

¹⁴⁸ "El mayor pecado cometido contra mi hija fue el amor hacia mi marido". Gersdorff (1992: 67).

¹⁴⁹ "Lo experimenté con terror". (GW III 770).

¹⁵⁰ "A veces he trabajado a escondidas, en una cafetería, entre compra y compra [...] entonces era tiempo robado, breve". (GW VII 752).

¹⁵¹ Pulver (1984: 11).

¹⁵² GW III 435.

sehen? Sie lügen, schreie ich zornig, es ist kein Kind da, das Kind ist tot [...] doch es holt das Kind und streckt es mir entgegen [...] und ich beruhige mich sofort und sehe es aufmerksam an¹⁵³.

En realidad, los sentimientos de culpabilidad respecto a Iris parecen un poco exagerados, más allá de una maternidad normalizada. Con cuatro años, la niña se percata de que su presencia es deseada solo en parte y le reprocha la complicidad clausurada que tienen los padres frente a ella¹⁵⁴, anécdota que la escritora no olvidó de por vida. En las vacaciones, la niña se quedaba sola con los abuelos, mientras ellos aprovechaban para viajar. Iris fue internada en un colegio, del que se escapó. Era una niña con inquietudes artísticas, con un sentido de la musicalidad muy precoz, quizá heredado de su abuela Elsa, la pianista. Con ocho años recibió clases de violín, aunque acabaría abandonándolo por la flauta. En el relato *Eines Mittags, Mitte Juni*¹⁵⁵ (1960), el sonido de la flauta cumple una función esencial, es el punto de unión entre la hija y la madre y el motivo por el que la madre, tentada por el suicidio, tras enviudar, se une de nuevo a la corriente de la vida. El interés por la música contemporánea, por otro lado, fue algo no obstante compartido por madre e hija, tampoco se vaya a pensar que la desconexión era radical entre ellas.

2.2. Primeros premios.

El primer relato que publica Kaschnitz es *Der Geiger. Eine Skizze*.¹⁵⁶, aparecido en la *Badische Presse* en 1919 -la autora contaba por entonces 18 años- en donde

¹⁵³ “Ya sé lo que ha ocurrido, mi hijo ha nacido muerto, y me lo han quitado, no me atrevo a preguntar por él. De modo que pregunto entonces: ¿Qué lee usted? Y la joven se incorpora y me mira horrorizada [...] ¿Le gusta el libro? Pregunto, y la joven enfermera, que duda de mi estado psicológico, dice: es una niña pequeñita, ¿no le gustaría verla? Usted miente, le grito encolerizada, no hay ninguna niña, la niña está muerta [...] pero va a por la niña y me la ofrece [...] y en seguida me tranquilizo y la observo atentamente”. (GW III 435).

¹⁵⁴ GW III 850.

¹⁵⁵ “Un mediodía, a mitad de junio”.

¹⁵⁶ “El violinista. Un esbozo”. Firmado con las iniciales M. H. B., todavía con sus apellidos de soltera Holzinger Berstet. Tras conocer a Guido, siempre firmará como Kaschnitz: “Unter dem Namen meines Mannes habe ich von Anfang an geschrieben, weil erst er es war, der mich zum Schreiben ermutigt hat, und weil er Zeit seines Lebens mein bester Kritiker war”. (“Al principio comencé a escribir con el nombre de mi marido, porque el fue el primero en darme ánimos para escribir, y porque en vida fue mi mejor crítico”). Kaschnitz, M. L., “Die Schwierigkeit, unerbittlich zu sein. Interview mit sich selbst” en Schweikert (1984: 297).

analiza los efectos del arte sobre el artista y su público. Un violinista toca para un auditorio de gente entristecida, en un auditorio humilde,

Die Leute saßen, in ihre Mäntel gewickelt, in dem kalten Saal. Es war kein Ausdruck von Freude auf ihren Gesichtern. Sie hielten die Köpfe gesenkt, gleichsam bedrückt und schuldbewußt, traurig und verzweifelt¹⁵⁷.

La música es capaz de elevarlos por encima de su penuria cotidiana, es capaz de consolarlos. En este sentido, la belleza reconcilia parcialmente una existencia miserable. Kaschnitz introduce una tesis muy cercana a la sostenida por Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte¹⁵⁸, que tendrá que ver muy poco con su producción posterior¹⁵⁹, en el que el elemento humano está muy presente¹⁶⁰. El público en dicho relato pretende –erróneamente- descubrirse en las piezas que escucha, verse reflejado en ellas como en un espejo o encontrarse a sí mismo, buscar sus impulsos y sus deseos en el discurso musical, buscando afinidades. De modo que la obra artística es casi una excusa para reencontrarse consigo mismo. Algo que se utiliza como un espejo y a lo que se le da valor en tanto en cuanto convenga a la subjetividad del receptor. Pero el verdadero disfrute del arte, a juicio de Kaschnitz y a estas alturas de su producción, acontece cuando uno se deja llevar por la lógica interna de la obra, olvidándose más bien de sí mismo, pues según escribe Kaschnitz, "[...] die überirdische Schönheit [beginnt] uns erst ganz zu erfüllen, wenn wir sie als Geschenk aus einem fernen, fernen Reich betrachten, das mit uns und unseren kleinen Zielen nichts gemeinsam hat"¹⁶¹. Aquellos que buscan el consuelo en la tierra no pueden ser consolados, sólo en las esferas mágicas sobreterrenales, en ese "reino lejano" del que habla la escritora, es posible encontrar la redención.

¹⁵⁷ "La gente estaba sentada envuelta en sus abrigos en la fría sala. No había la menor expresión de alegría en sus rostros. Tenían sus cabezas hundidas, presionadas y apesadumbradas, tristes y desesperados". (GW IV 9).

¹⁵⁸ Cfr. Ortega y Gasset, J. (1991). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza. En este ensayo, el filósofo español sostenía la tesis de que una obra no podía subordinarse a las expectativas de una subjetividad que busca reconocerse a sí misma a propósito de la obra.

¹⁵⁹ En el relato *Die Füße im Feuer* ("Los pies en el fuego") sin embargo retoma la idea de una pintura alejada de las preocupaciones humanas, que atraiga en exclusiva la atención sobre los colores y las formas. (GW IV 509).

¹⁶⁰ "Ich glaube, daß niemand ohne eigene Erfahrungen zu verwenden schreiben kann". ("No creo que nadie pueda escribir sin utilizar experiencias propias"). Schweikert (1984: 286).

¹⁶¹ "[...] la belleza sobrenatural [empieza] a hacer que nos sintamos plenos, cuando la consideramos como un regalo de la lejanía, de un reino lejano, que no tiene nada que ver con nosotros y con nuestras pequeñas metas". (GW IV 10).

Los dos siguientes relatos que ven la luz son *Spätes Urteil* y *Dämmerung*¹⁶². Fueron seleccionados entre casi dos mil manuscritos que competían en un concurso literario organizado en 1930 por el editor berlinés Bruno Cassirer para autores noveles. Aparecieron en la antología *Vorstoß, Prosa der Ungedruckten* en 1930. Gracias al espaldarazo de confianza que recibió Kaschnitz de este editor, siguió publicando relatos y hasta se atrevió con una novela. Publicó el relato *Das Leben nach dem Tode*¹⁶³ en la por entonces muy conocida revista para público femenino *Die Dame*. En este relato se cuenta la historia de dos chicas, Ursula y Leni, muy parecidas entre sí y que, a la distancia de los años compartidos en la escuela, se encuentran de nuevo por casualidad. Se cuentan y comparan las trayectorias que han seguido por separado y reviven las anécdotas escolares. En la Escuela de Arte donde trabaja Leni se reúnen ambas y encienden un hornillo de gas. Sin darse cuenta empiezan a desvanecerse intoxicadas por el gas. Casualmente aparece una limpiadora que ha vuelto a la escuela porque había olvidado un delantal y al encontrarlas abre la ventana salvándoles la vida de esta manera: "Während dies alles geschah, kehrten die beiden jungen Mädchen langsam ins Leben zurück"¹⁶⁴. El hecho de salvarse en última instancia de la muerte cambia la actitud de las niñas respecto a la fragilidad de la vida, se agarran a ella y en el futuro llegan a conocer el amor. Esta transformación a partir de una experiencia límite, como es la cercanía de la muerte, será un precedente de *Das dicke Kind*¹⁶⁵. La anécdota del relato *Das Leben nach dem Tode* esconde, una vez más, una anécdota autobiográfica¹⁶⁶. En esta época también empezó Kaschnitz a colaborar frecuentemente en la prensa.

Otro premio que tuvo gran relevancia en sus comienzos y que la empujaron a embarcarse en géneros más amplios, fue el organizado por la revista *Die Dame*, ya

¹⁶² "Juicio tardío" y "Atardecer".

¹⁶³ "La vida tras la muerte". Surgido entre 1927 y 1931 y publicado en sus Obras Completas.

¹⁶⁴ "Mientras todo esto ocurría, las muchachas empezaron a revivir poco a poco". (GW IV 715).

¹⁶⁵ Cfr. apdo. 1.6.

¹⁶⁶ A la autora le ocurrió que un día se desvaneció por inhalación del gas de un horno mientras visitaba a una pintora en su estudio: "wir saßen am Gaskamin und redeten, plötzlich fing ich an zu weinen, laut und verzweifelt [...] und fiel in ein Loch [...] ich wollte liegen und lag wieder, die Anziehungskraft der Erde war ungeheuer, vielleicht auch die Anziehungskraft des Todes" -"estábamos junto a la estufa de gas y charlábamos cuando de pronto empecé a llorar, estruendosa y desesperadamente [...] y caí en un agujero [...] me quise tumbar y me tumbé de nuevo, el poder de atracción de la tierra era terrible, quizá así también el poder de atracción de la muerte"- (GW III 21). La casualidad quiso que la mujer de la limpieza alertara a los servicios de Socorro, que había vuelto porque había olvidado su delantal y al escuchar el ruido que hacía Kaschnitz se había alarmado. El azar la salvó de la muerte. "Wie es hieß, die Malerin war still gewesen, ich hatte mich gewehrt" -"Según se supo, la pintora se había entregado, yo me había defendido"- (GW III 21).

aludida, en 1935. Kaschnitz se llevó el primer premio entre 3100 participantes. El poema ganador fue *Die Welle*. La revista era importante en su época, por la gran repercusión mediática que tenía. En ella habían escrito autores como Stefan Zweig, Carl Zuckmayer o Gerhard Hauptmann. Por eso el premio también tuvo mucho eco y consistió en cinco mil marcos, con los que la agraciada se compró un coche, que simbólicamente representó para ella un primer paso hacia su emancipación y hacia la conquista de un terreno propio de libertad.

2.3. La primera novela: *Liebe beginnt* (1933).

"Ich habe mit einem Roman angefangen, bei dem ich biographische Erlebnisse und Empfindungen stark übertrieben und zum Teil verfälscht habe, um die Gegensätze und Spannungen in dieser Liebesgeschichte zu vertiefen"¹⁶⁷.

Sin duda el gran tema en estos años de su literatura es el descubrimiento y la vivencia del amor. Kaschnitz siempre afirmó que escribía y firmaba con su apellido de casada, porque la fuerza y la razón de su escritura la recibía de su marido, que era su mejor crítico. ¿Es esto del todo cierto?

La novela a la que aludimos lleva el título de *Liebe beginnt* (1933)¹⁶⁸.

Ja, das sollte ein Liebesroman sein, und er war natürlich auch autobiographisch. Es handelt von einem noch nicht verheirateten jungen Paar in Italien, im faschistischen Italien, und von den Spannungen, die auch zwischen den beiden jungen Leuten entstehen¹⁶⁹.

¹⁶⁷ "He empezado una novela en la que en parte he exagerado vivencias y sensaciones autobiográficas y en parte las he falsificado, para mostrar con mayor profundidad las contradicciones y las tensiones en esta historia de amor". (Schweikert 1984: 292).

¹⁶⁸ Cfr. Falkenhof, E. L. (1987). *Marie Luise Kaschnitz' literarisches Debut: der Roman "Liebe beginnt"*. Doctoral Dissertation, Universität Hannover, Hannover.

La novela transcurre en el pueblo italiano de Gaeta, cerca del monte Circeo. Kaschnitz no se cansa de reseñar el contraste entre la cultura sureña del mediterráneo y la suya de origen. Describe el pueblo italiano, su iglesia blanca, las lúgubres campanadas de la torre, a los italianos con sus desaforados gestos de afectividad, la presencia del pecado en la tradición católica. Por otra parte, en el monte Circeo se encuentra la cueva donde transcurre el mítico relato de Circe, la diosa y hechicera griega que pretendía a toda costa retener a Ulises como amante, con agasajos y promesas, para que éste no huyera hacia su patria, Ítaca, donde le esperaba su mujer, Penélope. Tampoco Elissa, la protagonista de su segunda novela, como veremos en el siguiente apartado –de ahí el paralelismo con la imagen mitológica- quiere dejar escapar a Andreas, y por eso el mar para ella representa el peligro de abandono, porque es un posible camino de salida. Circeo es topográficamente un lugar común en la producción de Kaschnitz¹⁷⁰. La elección del lugar geográfico ya nos indica mucho de la intención de la autora.

El tema de las relaciones de poder en la pareja ocupa un lugar central en esta novela¹⁷¹. La trama de la novela se desencadena al ser invitado el hombre, Andreas¹⁷², a un congreso científico en Italia. Su pareja, Silvia, está acostumbrada a un modo de vida regular y se siente particularmente enraizada en el paisaje. Por tanto aparece una primera caracterización de la movilidad masculina frente a la inmovilidad femenina. Siguiendo con el paralelismo autobiográfico, su situación con Guido es un calco de la relación aquí expuesta.

¹⁶⁹ “Sí, debía ser una novela de amor, y también era por supuesto autobiográfica. Trata sobre una joven pareja que aún no se ha casado que viaja a la Italia fascista, y sobre las tensiones que entre la joven pareja surgen”. (GW VII 936).

¹⁷⁰ Funciona como un *Liebesmotiv* en *Römischen Wanderung –Paseo por Roma-* (1932), *Griechische Mythen* (1944) y en *Engelsbrücke* (1955). En el relato *Am Circeo* (1960), concebido tras la muerte del marido, el *Leitmotiv* adquiere tonos lúgubres, pues al fin y al cabo ni el amor más apasionado puede nada contra la muerte (Gersdorff 1992: 78). Este lugar ocupará aún un lugar más central y decisivo en la narración *Eines Mittags, Mitte Juni* (1960), en donde la protagonista se ve obligada a elegir entre la vida/ amor y la muerte/soledad.

¹⁷¹ Kaschnitz se sentía muy lejana del feminismo radical. Frente a los nuevos movimientos feministas, a los cafés de reunión, a las revistas, siempre mostró recelo. La nueva concepción de la libertad feminista le era ajena, ella había entendido la libertad más bien como "Freiheit zueinander"-“libertad de uno para con el otro”-, no como independencia. Ella entendía la libertad como voluntad de convivencia, que exige una renuncia, la renuncia incluso- como era su caso- a la vida de escritora, pero a cambio, se gana el cuidado de ese tesoro suyo que fue su gran amor. Cfr. apdo. 4.1. de este capítulo.

¹⁷² Hay que hacer notar que en ambas novelas el protagonista varón portan el mismo nombre.

La invitación al congreso acaba por despertar diferentes expectativas en ellos. Andreas da por hecho que Silvia lo acompañará y ella, por el contrario, de que él viajará solo. Ella no quiere abandonar la rutina que llevan, en la que por cierto ella se ha dedicado a él por completo y se ha adaptado al ritmo de vida de su compañero, hasta el extremo de que todo lo que hace lo hace con vistas a la repercusión que tal cosa tendrá en él. Ella confiesa: "ich dachte bei allem, was ich erlebte, an den Augenblick, in dem ich es Andreas erzählen würde, und oft formten sich schon die Worte auf meinen Lippen"¹⁷³. Todo se centra para ella en su relación, y todo adquiere relevancia o irrelevancia en función de aquélla.

Temporalmente, la acción transcurre en un lapso de unas seis semanas. El momento histórico de fondo en Alemania es la virulenta República de Weimar¹⁷⁴. El fascismo tuvo en Italia una trayectoria más prolongada, pero menos intensa que en Alemania. La novela cabalga escénicamente entre ambos países. De hecho Ruddat¹⁷⁵ concibe la figura masculina, Andreas, del siguiente modo:

Die Figur des Andreas repräsentiert dagegen die Lebensform, die später mit dem Begriff der „Inneren Emigration“ bezeichnet wird: er lehnt das Aufgeben der Individualität innerhalb eines totalitären Staates ab und versucht, die Freiheit des Einzelnen auf seine Weise zu leben.¹⁷⁶

¹⁷³ "Yo pensaba, mientras vivía todo lo que había vivido, en el momento en el que se lo contara a Andreas, y frecuentemente se formaban ya las palabras en mis labios".(G I 2).

¹⁷⁴ Tras la caída del Imperio Alemán en 1918, el Káiser Wilhelm II abdica. En enero de 1919 se reunió la Asamblea Constituyente en la ciudad de Weimar y se organizaron elecciones surgiendo de esta forma lo que se conoce como República de Weimar. Este período fue convulso, porque la situación de Alemania tras la Primera Guerra Mundial era muy delicada. Las duras condiciones impuestas a Alemania por el Tratado de Versalles y una profunda crisis económica fueron el caldo de cultivo, en medio de un gran desorden social, tanto de movimientos brillantísimos de arte (Bauhaus, Dadaísmo, etc.), ciencia (Relatividad y Física Cuántica) y cultura (Thomas Mann, Franz Werfel, el cine incipiente...) como de los gérmenes del futuro nacionalsocialismo. Los nazis se suben al poder en 1933 y está época se da por acabada. Cfr. el apdo. 1.6. de este capítulo.

¹⁷⁵ Ruddat, G. (2014, 5 de octubre). *Marie Luise Kaschnitz. Auf dem Weg in ein "Haus aus Licht"*. Deutschlandradio Kultur Archiv. http://www.deutschlandradiokultur.de/marie-luise-kaschnitz-auf-dem-weg-in-ein-haus-aus-licht.1124.de.html?dram:article_id=299414

¹⁷⁶ Ruddat (2014). "La figura de Andreas representa por el contrario la forma de vida que posteriormente se denominará con el concepto de emigración interior; renuncia a la abdicación de la individualidad dentro de un estado totalitario e intenta vivir la libertad individual a su manera".

El ambiente en las calles italianas lo describe Kaschnitz así:

Wenn wir in der Nacht aufwachten, weil auf der Strasse unten jemand rannte, rannte, und man hörte nicht das Keuchen der Lungen, nur die Stöße gegen das Pflaster und dann einen Schuß, und dann wieder und noch die Schritte -was ging es uns an?¹⁷⁷

La mujer asume desde el principio en esta novela el papel más pasivo y contemporizador, y el hombre asume en contrapartida la iniciativa y la preponderancia. Él lleva un estilo de vida y un nivel académico -como historiador del arte- al que ella no tiene acceso; además él se muestra independiente en sus apreciaciones a este respecto. Los rasgos biográficos siguen haciendo acto de presencia, como vemos. Y aunque inicialmente la relación parece estar nivelada, el viaje al extranjero saca a la luz la relación asimétrica de poder que rige entre ellos. Como afirma Inge Stephan¹⁷⁸, "daß der Mann der Führende und Überlegene ist, zeigt die gemeinsame Reise, die von ihm geplant und bis in die Einzelheiten bestimmt wird". Al encontrarse los dos en el extranjero, y además en mitad de una Italia fascista, cuyo clima asfixiante e irracional los contagia, se ven acosados por problemas que no habían previsto. El hombre se desenvuelve con soltura en el extranjero, y además domina el idioma. Ante este alarde de habilidades, el pensamiento de ella se dispara. Comienza por pensar que él se las apaña muy bien solo, que en el fondo es muy independiente y que no la necesita a ella, y que si acaso no actuará así, con este empuje y resolución, también con otras mujeres. En una ocasión por ejemplo organizan una excursión a la costa italiana. Ante la admiración que siente Andreas por el mar -el mar como peligro-, ella reacciona mal, como si estuviera recibiendo un mensaje subliminal de deseo de libertad, como si a Andreas le bastara el paisaje -sin compartir- para ser feliz. En esta novela se adelantan ideas que volverán a aparecer en algunos relatos. La naturaleza en *Der Spaziergang* es fuente de aventuras para el rol masculino al tiempo que es fuente de peligros para el femenino. En

¹⁷⁷ "Cuando nos despertábamos por la noche, porque alguien corría abajo en la calle, corría, y no se oía el resuello de la respiración, solo los golpes contra el adoquinado y después un disparo, y luego otra vez pasos-¿qué nos importaba eso a nosotros". (GW I 13).

¹⁷⁸ "Que el hombre es el guía y el superior, se muestra en el viaje en común, que es planeado por él y determinado hasta los más minúsculos detalles". Stephan, I. (1984: 125). "Liebe als weibliche Bestimmung. Frauenbild und mythische Strukturen in den beiden frühen Romanen *Liebe beginnt* und *Elissa* von Marie Luise Kaschnitz" en Schweikert (1984).

la novela *Elissa*, paralelamente, el mar simboliza la libertad para uno y la pérdida para el otro.

En cada reacción de Andreas ella busca subrayar lo común, pero la realidad le devuelve otro mensaje diferente. Él se basta a sí mismo para estar contento. Cada uno interpreta las mismas situaciones de una manera diferente. Y para afrontar esa dura realidad que le es discordante y hostil, ella se refugia en sus fantasías y en sus propias interpretaciones, lo que trae como consecuencia un alejamiento aún mayor de Andreas. Y al contrario, él no percibe cómo le afectan a ella las cosas, no se da cuenta de sus intentos de acercamiento, en él no se percibe evolución. No es que sea negativo el personaje de él, simplemente ambos se acercan con diferente óptica a la relación. Para él no es motivo de distancia lo que para ella sí lo es. Cuando Silvia, la protagonista, se sincera con la esposa de un colega de Andreas, le comenta a propósito de un posible embarazo¹⁷⁹ sobre su marido: "es würde ihn stören, verstehen Sie. Er will nur seine Arbeit. Aber ich soll nichts haben. Eines Tages wird er mich verlassen"¹⁸⁰.

Silvia se ve en la tesitura de defender cada vez con más ahínco su interés vital, mientras que Andreas no pierde la compostura, aunque tampoco podríamos afirmar que se muestre como abusivo o machista. Con cierto interés morboso empieza ella a incordiarlo con preguntas tales como por qué razón no se casan. Comienza a percibirlo como alguien ajeno y al final casi como un enemigo. La tensión se incrementa tanto para ella, que en última instancia ella no encuentra otra salida que la fatalidad de atacar a su compañero, dar rienda suelta a su frustración por medio de la agresividad. Y coge una piedra con la intención de alcanzarlo mortalmente, momento dramático y álgido de la novela, de tal suerte que justo en ese momento Silvia se desmaya y sucumbe a una fiebre delirante. Durante el delirio tiene un ensueño.

En el final todo se transforma. Ella capitula de sus propias aspiraciones. Tras el delirio, -en el que la autora, en sueños, se vuelve a la casa paterna donde se reconforta con la visión de los tilos, símbolo de la patria chica, y corrobora su amor hacia Andreas cuando el padre intenta casarla con otro pretendiente- asume las contradicciones de la relación en pro de una relación futura asentada. Esa misma noche se queda embarazada y deja de luchar contra sus deseos.

¹⁷⁹ Recordemos que Kaschnitz había abandonado Roma para evitar a su marido la visión física del embarazo.

¹⁸⁰ "Le molestaría, entiéndalo. Para él solo importa su trabajo. Pero yo no puedo disponer de nada. Un día me abandonará". (GW I 99).

Para Gersdorff el final de la novela es decepcionante¹⁸¹. Esta estudiosa compara la novela con otro conato de novela que quedó incompleto, *Nidda* -que se extendía a lo largo de 250 páginas-, donde la protagonista abandona la pareja, porque no puede soportar la dominancia masculina y para ella sus expectativas son prioritarias. Sin embargo, en la novela publicada, *Liebe beginnt*, ella capitula ante el papel dominante de él, abandonando toda pretensión feminista¹⁸².

¿Por qué publica la novela con el final conciliador y deja inédita en la que se elude esa reconciliación? ¿Por respeto a su marido, Guido? ¿A causa de la situación de maternidad en la que se veía envuelta y a la que tenía que dar una salida positiva? ¿A causa de alguna crítica de amistades cercanas que habían tachado la obra de sentimentalista? La respuesta a estas preguntas es afirmativa, como veremos en el apartado 5.4., donde Stephan¹⁸³ establece un paralelismo entre esta novela y los relatos *Die Pilzsucher* y *Der Spaziergang*.

Con todo, la recepción de la novela fue muy positiva desde el principio. Cuando su editor Bruno Cassirer recibió el manuscrito, exclamó: "Ich finde Ihr Buch ausgezeichnet"¹⁸⁴. La recepción de otros escritores contemporáneos, como Agnes Miegel, Ricarda Huch, etc. también fue de signo positivo. Entre estos testimonios destaca la opinión de Thomas Mann¹⁸⁵, quien escribió: "*Liebe beginnt* ist ein sehr schönes, reines und feines Werk, was mich vom ersten Worte durch an seine klare Natürlichkeit und später mehr und mehr auch die zarte und tiefe Erfahrung gefesselt hat, die daraus spricht".

¹⁸¹ Gersdorff (1992: 72).

¹⁸² Corkhill, A. (1984). *Das Bild der Frauen bei Marie Luise Kaschnitz. Acta Germanica*, 16, pág. 113.

¹⁸³ Stephan (1984: 119-135).

¹⁸⁴ "Encuentro su libro excepcional". Gersdorff (1992: 73).

¹⁸⁵ Cit. por Gersdorff (1992: 74). "*Liebe beginnt* es una obra bella, pura y refinada, que me ha encadenado a partir y a través de sus primeras palabras por su clara naturalidad y después cada vez en mayor medida por la delicada y profunda experiencia que la obra destila".

3. AÑOS DIFÍCILES (1933-1945).

3.1. Muerte del padre. El nacionalsocialismo.

La escritora ha pasado los trances de la independencia del hogar paterno, comienza a afianzarse en el mundo literario y ha asentado la relación con su marido. Pero ahora las vicisitudes provienen de la coyuntura histórica. En este apartado nos sumergimos en una de las etapas más difíciles para ella y para el pueblo alemán. El auge del nazismo y la vivencia de la Segunda Guerra Mundial. La preocupación por lo social alcanza en esta etapa un relevante protagonismo.

Tras su estancia en Roma, que ha durado casi seis años, la familia Kaschnitz se muda a Bollschweil en 1932, mientras Guido consigue su *Habilitation* en la vecina Friburgo y allí permanece hasta 1937. Atrás han quedado las primeras publicaciones, los primeros relatos y las primeras poesías, y el nacimiento de Iris Constanza. Ese mismo año, la Universidad de Königsberg ofrece a Guido von Kaschnitz una plaza como profesor ordinario para el semestre de invierno. Ciertamente se podrían haber quedado en Friburgo, pero unas diferencias con el filósofo Martin Heidegger indujeron al historiador a aceptar la oferta de la Universidad de Königsberg. Es precisamente durante esta estancia en Königsberg cuando sale a la luz la novela ya analizada *Liebe beginnt*. Entretanto el matrimonio Kaschnitz realiza viajes esporádicos a Turquía, Grecia, Hungría, Yugoslavia, Italia y al norte de África.

Más adelante, pasarán una prolongada estancia en Marburgo entre 1937 y 1941, antes de irse a Fráncfort. Los cambios de residencia son constantes. En Fráncfort hicieron buenos amigos, pero el ambiente provinciano de la por entonces pequeña ciudad le produce cierta claustrofobia a la escritora –“die Stadt war klein und eng, und es fehlte mir die Weite der östlichen Landschaft, die meiner Naturlyrik einen so starken Auftrieb gegeben hatte”¹⁸⁶.

El ambiente político mientras tanto se ha ido enrareciendo paulatinamente durante los años treinta. La privacidad ha sido colonizada poco a poco por la

¹⁸⁶ “La ciudad era pequeña y angosta, me faltaba la amplitud del paisaje del oeste, que había prestado tan notorio empuje a mi naturaleza lírica”. (GW III 731).

omnipotencia de la política nacionalista¹⁸⁷. Como ejemplo del signo de los tiempos baste citar una anécdota por ella contada: el arrendador de su casa en Marburgo poseía un receptor de radio que escondía en una caja atornillada. El buen hombre se excusaba sin que nadie se lo pidiera: “es soll nicht heißen, daß ich ausländische Sender höre, und ich will auch keine hören”¹⁸⁸. Entre la población va calando la cultura del ocultarse, de reservar secretos, de silenciar las opiniones. La hostilidad hacia los judíos por otra parte empieza a trascender a la esfera pública, con pequeños gestos, minúsculas prohibiciones, sin que nadie –al menos la mayoría- sospeche en qué va a desembocar toda esa estrategia totalizante.

Ella se mantuvo todo lo activa que pudo culturalmente, primero en Königsberg y luego en Marburgo. Conoció a Paul Maas (1880-1964), experto filólogo alemán de literatura clásica, especialmente de la helena, de origen judío, y conocido sobre todo por ser el propulsor de la crítica textual. Kaschnitz asistió asimismo a una decisiva conferencia sobre Nietzsche de Walter F. Otto (1874-1958), filólogo alemán especializado en la mitología de la Grecia clásica y en religión antigua.

Kaschnitz trabajó además en un libro “infantil” que se publicó póstumamente, *Der alte Garten. Ein Märchen*. (Düsseldorf: Claassen 1975). Es una historia fantástica y compleja que narra la incursión de dos niños –hermano y hermana- en un jardín abandonado en mitad de la ciudad, que les aparece como algo misterioso y a la par atractivo. El jardín empieza, a través de sus criaturas, que cobran vida, a amenazarles (“Du Räuber” sagten sie, “du Mörder” “Ich will dich in tausend Fetzen zerreißen”¹⁸⁹) y estas criaturas de naturaleza vegetal y animal comienzan fantasmalmente a conducir a los niños sirviéndose de antropomorfizaciones a través de un viaje alucinante¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Para completar el cuadro de esta época existen numerosas monografías, y no es objeto de este trabajo profundizar más en ella, pero por su carácter sinóptico, sí que es posible consultar: Hofer, W. (1977). *Der Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main: Fischer. Sobre la posición de la escritora en esta época cfr. Dohle, T. E. (1989). *Marie Luise Kaschnitz im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit: ein Beitrag zu den Publikations- und Wertungsbedingungen der nicht-nationalsozialistischen Autorin*. Ludwig-Maximilians-Universität.

¹⁸⁸ “Esto no implica que yo oiga emisoras extranjeras, ni que quiera oírlas”. (GW III 754).

¹⁸⁹ “Tú, ladrón” decían, “asesino” “Te voy a despedazar en mil jirones”. Kaschnitz (1975: 36).

¹⁹⁰ Un estudio del cuento en Neubauer-Petzoldt, R. (2013). Nostalgie, Utopie und Spiel in Märchenerzählungen der deutschen Gegenwartsliteratur. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 2(30), págs.79-97. Terlinden, R. (2003). *Poetische Gedanken zum Topos Garten. Privatheit, Garten und politische Kultur*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Con la ascensión del nazismo¹⁹¹ al poder, se produjo en ella un shock vital, una especie de “Herausgefallen aus der Unschuld”, que la dejó perpleja¹⁹². No todos en la familia reaccionaron igual ante este cambio de rumbo en la política. Como se dijo¹⁹³, los padres no fueron tan críticos con el movimiento hitleriano. El padre, decepcionado por la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, se ilusionó y confiaba en que el nuevo régimen traería una oportunidad histórica para su país. La madre también se implicó en la organización de actos pronazis. Esta diferencia de visión entre padres e hija conllevaba largas discusiones cuando la pareja Kaschnitz viajaba en vacaciones a la residencia paterna en Bollschweil. Los padres de Guido, en Viena, reaccionaron por el contrario con oposición frente a las nuevas ideas nacionalsocialistas. De todos modos, el fervor del padre de Kaschnitz duraría poco. Tras organizar exitosamente la prueba de equitación en las Olimpiadas de Berlín, el cáncer pudo con él y en septiembre de 1936 murió. El relato *Pax* (1952) está dedicado a la memoria de su padre –de hecho, la protagonista, Carla, habla con el difunto-, así como numerosos poemas (*Der Vater, Die Winde, Das alte Pferd*¹⁹⁴, etc.)

Según última voluntad del padre, recogida en su testamento, quiso ser enterrado en el cementerio *Invalidenfriedhof* de Berlín, “bei den Soldaten meines Regiments”¹⁹⁵ escribió Max Reinhardt. Esta última voluntad dolió especialmente a la madre, en tanto en cuanto ella sabía que su marido era más un diletante que un espadachín. No comprendía la razón de este deseo. Lo consideró más bien como un último gesto de traición o rebeldía contra el hogar familiar y sobre todo contra ella. Que para su marido el mundo militar hubiera significado tanto y la familia tan poco, le punzaba en su orgullo. Se sintió sin duda aliviada cuando se enteró de que el *Invalidenfriedhof* había sido clausurado, y que los familiares de los difuntos tendrían que trasladar los cuerpos a otros cementerios. Se trasladó la mortaja del padre a Bollschweil, y allí se procedió al entierro en el cementerio del pueblo donde todavía yace, “zwei Trauerbirken sind zu

¹⁹¹ La actitud ante el nazismo nunca fue de resistencia activa, pero tampoco se desentendió del todo, ni aún acabada la guerra. De hecho se sintió sola: “auf den Zuhörerbanken im Frankfurter Auschwitz-Prozess” -“en el banquillo de los oyentes en el proceso Auschwitz en Fráncfort”- (Schwenger en *Die Welt*, el 1 de enero de 2001).

¹⁹² “Pérdida de la inocencia”. Gersdorff (1992: 109).

¹⁹³ Cfr. apdo. 1.6. de este capítulo.

¹⁹⁴ “El padre”. “Los vientos”. “Un viejo caballo”.

¹⁹⁵ “Junto a los soldados de mi destacamento”. (GW III 766).

seinen Häupten gepflanzt worden, ihre Zweige überwehen den Grabstein”¹⁹⁶. Excepto su familia, nadie supo de esta última voluntad, traicionada por su esposa Elsa.

Tras la muerte del padre en 1936, la residencia familiar cae en el descuido y la dejación. Esta circunstancia, junto a las propias de la guerra, hace que el esplendor de la residencia de antaño se transforme en ruindad. Moralmente también fue un signo de decadencia para Kaschnitz el abandono de “el castillo”. El padre muere y la política se corrompe. Esta etapa son para ella los años difíciles.

La primera referencia al régimen nacionalsocialista que se encuentra en los diarios de Kaschnitz data del 31 de enero de 1936, justo el día que comienza sus diarios, la autora tiene a la sazón 35 años. Durante 30 años continuaría la redacción de estos diarios, hasta completar un total de 26 cuadernos. Entre los años 1939 y 1949 las entradas son más escasas, quizá por miedo a ser descubierta durante la dictadura de Hitler, o quizá por razones de índole material más básicas, como podría ser la falta de papel y de material de escritura. Allí, en los diarios, a comienzos de 1936, alude escuetamente al caso Hankamer¹⁹⁷. Se trataba de un profesor de la Universidad de Königsberg, Paul Hankamer (1891-1945), cuyas clases de lengua y literatura eran interrumpidas por grupos de estudiantes filonazis, hasta que se vio obligado a dejar la docencia y a quien se acabaría arrojando mientras su familia huía a América. Hankamer fue solo una forma simbólica y no muy explícita de aludir al creciente acoso que algunos profesores estaban sufriendo en la Universidad. La escritora fue invitada en febrero del mismo año a dictar una conferencia para la *Nationalsozialistische Künstlergemeinschaft* –Asociación de Artistas Nacionalsocialista-, a la que renunció como muestra de antipatía ante tales actos. Su labor de resistencia sin embargo se limitó a gestos como éstos.

Siguió anotando en sus diarios el modo en el que el desarrollo de los acontecimientos políticos influía sobre los intelectuales, de cómo algunos medraban oportunamente, afines al régimen, como Martin Heidegger o Elvira Bauer, otros, se aseguraban el futuro como miembros del partido directamente, como Kurt Eggers, utilizando el régimen a su favor, y otros empezaban a emigrar y a abandonar

¹⁹⁶ “Dos fúnebres abedules están plantados a su cabeza, sus ramas penden sobre la lápida”. (GW III 766).

¹⁹⁷ Una narración del caso se encuentra en Springer, O. (1946). *Germanic Studies in Germany during the War. Monatshefte*, págs.177-186.

Alemania¹⁹⁸. La persecución a los intelectuales de lengua alemana fue feroz, y la lista de escritores se incrementó impresionantemente. Los que se quedaron en oposición callada, se refugiaron en una especie de exilio interior o insilio, como Ernst Jünger, Erik Kästner o Gottfried Benn. Algunos como Thomas Mann o Joseph Roth, que se exiliaron, dictaban desde el extranjero discursos de oposición. Otros no soportaron la presión y se suicidaron tras huir de Alemania (como Walter Benjamin en 1940, Kurt Tucholsky en 1935 o Stefan Zweig en 1942); y a otros sencillamente fueron exterminados en campos de concentración.

Dentro de este amplio abanico de reacciones, Kaschnitz seguramente se encuadraría dentro de aquellos que optaron por el “exilio interior”¹⁹⁹. Sin ausentarse físicamente, sí lo hicieron espiritualmente. Se trataba de una presencia ausente. En este sentido, la mitología, el mundo antiguo y la literatura le sirvieron a Kaschnitz de refugio ante el desagradable presente. Y de hecho, en su segunda novela, *Elissa*, la ambientación y la ubicación fueron extraídas de narraciones míticas, tal y como analizaremos en el siguiente apartado.

Muy atenta a los acontecimientos –pues exilio interior no es sinónimo de ignorancia o dejadez-, el bombardeo de Guernica en 1936 por la Legion Condor quedó registrado por Kaschnitz en el poema *Ikarus und Guernica*. La escritora se da cuenta de que cada vez tiene menos libertad para hablar sobre el régimen, y lo hace veladamente y conforme avanza el tiempo, las precauciones son cada vez mayores. Algunos amigos van desapareciendo, como Ernst Wiechert²⁰⁰, escritor católico muy leído en Alemania durante los años 30 y que se opuso desde el principio al nazismo, animando a los estudiantes de Múnich a que se rebelaran contra la dictadura naciente. De él oyó Kaschnitz quejarse amargamente sobre el vuelco que habían dado las circunstancias. Wiechert desapareció un día sin más. Luego se supo que había sido trasladado al campo de concentración de Buchenwald. En su obra *Der Totenwald*²⁰¹, recogería las experiencias espeluznantes allí vividas.

¹⁹⁸ Cfr. Schonauer, F. (1961). *Deutsche Literatur im Dritten Reich*. Düsseldorf: Walter. *Literatur im Dritten Reich. Texte und Dokumente*. (2001). Leipzig: Reclam. Basker, D. (1995). *Love in a Nazi Climate: the first novels of Wolfgang Koeppen and Marie Luise Kaschnitz*. *German Life and Letters*, 48(2), págs. 184-198.

¹⁹⁹ Dohle (1989).

²⁰⁰ Reiner, G. (1974). *Ernst Wiechert im Dritten Reich*. París: Edición propia.

²⁰¹ “El bosque de los muertos”.

No pensaba Kaschnitz que este régimen iba a llevar a estos extremos. Muchos no se tomaron en serio las amenazas grandilocuentes de Hitler. Había una cierta ceguera –hasta qué punto voluntaria es algo difícil de dirimir– por parte de los intelectuales, según dice ella. “Keiner von uns hat das Buch “Mein Kampf” je gelesen²⁰² .

Algunos relatos se refieren a la temática del nazismo. El relato *Das rote Netz*²⁰³ (1960) está dedicado a una amiga, Marie-Louise Hensel, que arriesgó su vida por ayudar a salvar vidas judías. Esta amiga fue arrestada y se suicidó en la cárcel. En el relato, la protagonista -"eine Heldin unserer Zeit"²⁰⁴- colabora con un pescador para trasladar de contrabando a judíos hasta la frontera suiza, y así poder salvar sus vidas. Es un relato escrito directamente contra el nazismo al tiempo que rinde homenaje a una amistad.

Solamente con su amigo el pintor Alfred Partikel²⁰⁵ se sentía suficientemente en confianza para hablar abiertamente sobre política sin el temor a ser denunciada. En agosto de 1936 el matrimonio Kaschnitz emprende un viaje de estudios a Grecia que habría de durar cinco meses. Este mismo año emprenden un viaje de placer mucho más breve, 10 días, a París, donde pueden respirar aires olvidados de libertad, de apertura, más allá del poder omnipresente alemán, que se iba aplicando cada vez más férreamente a todas las áreas de la vida cotidiana. En París visitan exposiciones, museos -el Louvre será la inspiración para su poema *Nike von Samothrake*, que no es sino un homenaje encubierto a su marido-, van a los teatros, visitan las grandes *boutiques*, las librerías.

En septiembre de 1937, tras el oasis parisino de aire puro, se trasladan a Marburgo, a la sazón una pequeña ciudad provinciana que no ofrecía muchos estímulos culturales. Para contrarrestar esta angostura espiritual se hicieron de un selecto círculo de amigos, entre los que hay que destacar al filósofo y experto en hermenéutica y discípulo de Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer (1900-2002), al físico Woldemar Vogt (1850-1919), al historiador y teórico del arte Richard Hamann (1879-1961) o al teólogo Rudolf Bultmann (1884-1976). En su casa se realizan lecturas dramáticas de Shakespeare o de Hugo von Hofmannsthal. Al socaire de tales reuniones surgen algunos poemas, entre los que hay que resaltar *Nacht um Nacht* o *Wenn Unterwelt noch ist*²⁰⁶ .

²⁰² “Ninguno de nosotros leyó nunca *Mi lucha*”. (GW III 768). Se refiere obviamente a la obra de Adolf Hitler.

²⁰³ “La red roja”.

²⁰⁴ “Una heroína de nuestro tiempo”. (GW IV 195).

²⁰⁵ GW III 767.

²⁰⁶ “Noche tras noche”. “Mientras esté el inframundo”.

Guido –vienés de nacimiento- se plantea la idea de emigrar de Alemania ante las adversas circunstancias políticas. Más adelante sin embargo, para poder convertirse en funcionario, adquiriría la nacionalidad alemana. Son tiempos de incertidumbre y de movilidad. Estas ambigüedades y vacilaciones caracterizaron la vida del matrimonio en estos años de penumbra. Las denuncias se multiplican entre amigos, vecinos. Todos son sospechosos de traición y en este sentido, Marburgo, donde todos controlan a todos, deviene aún más peligroso que Fráncfort. Por esta razón, y por la desavenencia ya aludida con M. Heidegger, Guido von Kaschnitz aceptará una cátedra en la Universidad de Fráncfort en 1940.

3.2. Segunda novela. *Elissa* (1937).

"Bald danach habe ich in meinem zweiten Roman *Elissa* die Geschichte der Dido nicht als historischen, sondern als einen zeit- und ortlosen Roman zu gestalten versucht "²⁰⁷.

Elissa también trata, como su primera novela publicada, el tema del amor, pero desde otra óptica distinta. El género de la novela, pese a ser la segunda publicada²⁰⁸, le queda bastante ajeno a la autora, y confiesa que está más allá de sus fuerzas tratar con tanta extensión un tema.

Aunque muchos la animan a escribir novelas, porque piensan que las ideas que dan forma a sus relatos son suficientemente jugosas como para poder germinar y convertirse en novelas, ella no se siente llamada -ni capacitada- para desplegar un arco

²⁰⁷ "Poco después he intentado configurar en mi segunda novela *Elissa* la historia de Dido no como una novela histórica, sino como una obra no situada ni en el tiempo ni en el espacio". Estas palabras están entresacadas de una entrevista en Schweikert (1984: 292).

²⁰⁸ Escribió otra, titulada *Nida*, incompleta y desechada.

narrativo de gran formato, ni mantener el interés y la tensión con un horizonte tan lejano. Se siente más cómoda en las distancias cortas, como el relato o el Hörspiel²⁰⁹.

Según declara en entrevista:

Es fehlt mir der Sinn für den Aufbau und die Verschränkung, für das Gerüst [...] Vielleicht fehlt mir auch der lange und kräftige Atem [...] Mir geht, wie wir als Kinder sagten, immer zu früh die Puste aus. Das bezieht sich, nebenbei gesagt, auf alles, was ich schreibe²¹⁰.

Y prácticamente abandonará el género de la novela con su segundo publicación, con *Elissa*. La historia editorial de esta novela representa una especie de mancha negra en la biografía de Kaschnitz. Los nazis empezaron, en su creciente hostilidad, a sabotear los negocios judíos, y entre ellos las editoriales. Y su editor en Berlín, Bruno Cassirer, no quedó exento de este ultraje, pese a que su editorial era de renombrado prestigio. Kaschnitz le había enviado el manuscrito de la novela, cuando se dio cuenta de que podía peligrar la editorial y con ello las posibilidades de publicación de su novela. Las relaciones con Cassirer habían sido más que excelentes hasta la fecha. En 1932 le había dedicado el poema *Geträumtes Schiff*²¹¹. Gracias a él, su producción literaria se encontraba incentivada y publicitada. Pero ahora la autora duda y se preocupa por el futuro de su manuscrito. Por su lado, ante la presión política, Bruno Cassirer solicita de los escritores con los que ha trabajado un comunicado de apoyo que piensa utilizar en su defensa. Pero no recibe respuesta prácticamente de ninguno. El editor se siente abandonado y traicionado por aquellos por quienes tanto hizo²¹² y se ve obligado a emigrar, junto con Max Tau, lector por entonces de la editorial, y gran defensor de la escritora en tiempos ulteriores. Kaschnitz no queda excluida de este mal gesto, de este desentenderse del apurado editor. Tras pensarlo mucho, Kaschnitz le pide de vuelta el

²⁰⁹ El Hörspiel es una forma literaria muy difundida en Alemania, pero muy poco en España. Un género español afín podría ser la telenovela radiada que se emitía en la época de la Transición. Se trata en efecto de una historia dramatizada acústicamente, con diferentes personajes y efectos acústicos. En Alemania se desarrolló a partir de los años 20, pero fue en los años 30 cuando se hizo especialmente popular. Para Kaschnitz fue una forma de acercarse a su malograda vocación de dramaturga.

²¹⁰ "Me falta el sentido de la construcción y de la limitación, del andamiaje [...] Quizá me falta también el aliento poderoso y sostenido [...] yo, como solíamos decir de niños, me quedaba en las últimas demasiado pronto. Esto se refiere, dicho sea de paso, a todo lo que yo escribo". Schweikert (1984: 292).

²¹¹ "Barco soñado".

²¹² En 1936 aparece el último libro en la editorial de Cassirer. Dos años después, parte de su familia emigra a Oxford, donde el yerno continúa con la tradición del negocio editorial exitosamente, mientras que Bruno fracasa en el intento de reanudar con su trabajo en Inglaterra. Cfr. Nutt, H. (1989). *Bruno Cassirer*. Berlin: Stapp.

manuscrito bajo la falsa excusa de querer revisarlo²¹³. Gersdorff a este respecto extrae unas conclusiones muy contundentes: "sie hatte also Cassirer den Rücken gekehrt"²¹⁴. Kaschnitz acaba por ceder los derechos de autor a la *Universitas-Verlag*, en donde, en Navidad de 1937, aparece finalmente la novela publicada. Posteriormente la escritora comentó esta ruptura con escuetas palabras: "Die Beziehung endete, kaum daß sie begonnen hatte. Cassirer mußte, ebenso wie sein Lektor Max Tau, auswandern"²¹⁵.

Si bien es cierto que el tema de la novela estuvo pensado desde el principio como la relación amorosa de una pareja, parece que un fugaz evento biográfico también contribuyó a la ubicación de esta temática, a saber, el viaje relámpago que emprendieron los Kaschnitz a Túnez en 1935 –en 1932 habían estado en Estambul–, del que apenas ha quedado testimonio, pero que verosímilmente debió ofrecer plásticamente un escenario idóneo para el nuevo proyecto. Las exóticas playas mediterráneas una vez más son el telón ideal para el desenvolvimiento de la historia.

Elissa es el nombre con que Kaschnitz presenta a la legendaria Dido²¹⁶ de la *Eneida* de Virgilio. Dido es la fundadora de Cartago, y hasta sus costas arriba Eneas, de quien la heroína se enamora fulminantemente. Ambos comparten la pasión, pero Eneas ha de partir a instancias de Júpiter, y no pudiendo soportar la ausencia del amado, Dido se suicida.

La novela entera, según confesión de la autora, es un libre tratamiento del mito de Dido y Eneas. De hecho, para la figura masculina Kaschnitz conserva el nombre heleno de Eneas, y también de otros personajes legendarios, como el de Sicheus (por Sicharbas). La presentación del mito aún así es difícilmente rastreable partiendo solo del texto, porque existen demasiados elementos nuevos.

En estos años difíciles²¹⁷, el mundo mitológico, como ya se ha dicho, ofrece una suerte de exilio interior, de escapada, que exonera de la carga del presente, sin por ello

²¹³ La versión de Kaschnitz muestra un apoyo a Cassirer *a posteriori* que no tuvo en su momento: "Er –Cassirer- gab mein zweites Buch einer Buchgemeinschaft, die für mich immer anonym geblieben ist" –"Él –Cassirer- facilitó mi libro a un círculo de lectores que siempre ha quedado para mí desconocido". (GW III 734).

²¹⁴ "De modo que le volvió la espalda a Cassirer". Gersdorff (1992: 106).

²¹⁵ "La relación terminó apenas había comenzado. Cassirer tuvo que emigrar, igual que su lector Max Tau". (GW IV 734).

²¹⁶ En una ocasión al menos (GW III 537) ella la llama "Dido ou Elissa" (en francés en el original).

²¹⁷ Schmidt-Ott, A. C. (2001). *Young Love: Negotiations of the Self and Society in Selected German Novels of the 1930s*. Oxford: University of Oxford. En esta obra, el autor estudia las estrategias del sujeto para protegerse frente a la hostilidad del contexto histórico en la Alemania de preguerra.

dejar de aludir veladamente a él y que es común a otros escritores²¹⁸. Las razones que determinan este acceso a este mundo mitológico están también, sin duda alguna, inducidas por el trabajo del marido. Ella lo acompaña a las excavaciones, a las presentaciones, y ella absorbe todo como una esponja.

La elección de Dido, como heroína de su novela, se basa en la fuerza del personaje, en los contrastes tan nítidos que presenta y en la búsqueda intensa del amor, si bien algún estudioso de la obra, como Denkler, atribuye a los dos amantes dicha característica²¹⁹: "Kaschnitz griff den Mythos von Didos und Aeneas auf, um weibliche wie männliche Freiheitssehnsucht zu beschwören". No estamos sin embargo muy de acuerdo con esta interpretación, pues Elissa refleja más bien el deseo de compromiso y el temor al abandono pese a la dureza de su carácter.

La novela tiene lugar en un paisaje ilocalizado²²⁰ geográfica y temporalmente. El lector sabe que se trata de un puerto marino y que data de época muy antigua. Elissa ha quedado huérfana de madre y vive con su padre, quien, como un marajá, rige un harén rodeado de numerosas mujeres. Aunque la hija busca la cercanía del padre, éste no le presta atención apenas. De los hermanastros que conviven en el harén, con quien más se relaciona es con Anna. Ambos personajes presentan una contraposición de carácter muy acentuada: mientras Elissa es impetuosa, indomable, caracterizada con rasgos incluso varoniles; Anna es por el contrario delicada, amorosa, y encasillada en un rol de debilidad tradicionalmente atribuido a la mujer. Elissa es consciente de esta diferencia, y además es consciente de que ella provoca más bien repulsión, mientras Anna se gana la inclinación y el favor de los demás, lo que provoca la envidia de Elissa. Acaece la muerte del padre. El harén se disgrega, las mujeres abandonan el lugar y se dispersan cada una por su lado, mientras los parientes se arrojan como hienas sobre el palacio para repartirse las riquezas. Solo Elissa parece guardar luto por la muerte del

²¹⁸ "Die mythologischen Romane von Marie Luise Kaschnitz (Elissa, 1937), Hermann Stahl (Heimkehr des Odysseus, 1940) und Emil Barth (Das Lorbeerufer, 1943) schließen jedoch aktuelle Bezüge nicht ganz aus" –"Las novelas mitológicas de [...] no excluyen referencias a lo actual". Zmegac, V., & Bartsch, K. (1984). *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Athenäum. Págs. 365-6.

²¹⁹"Kaschnitz escoge el mito de Dido y Eneas, para conjurar el ansia de libertad masculina y femenina". Denkler, H. (2006). *Werkrüinen, Lebenstrümmer: Literarische Spuren der verlorenen Generation des Dritten Reiches* (Vol. 127). Berlin: Walter de Gruyter. Pág. 71.

²²⁰ En muy pocas ocasiones prescinde Kaschnitz de una ubicación inequívoca para desarrollar su historia. Solo en esta novela y en *Das Haus der Kindheit* el escenario es irreal. Según ella confiesa: "Ich lebe sehr stark mit meiner Umgebung, alles, was in mir vorgeht, spiegelt die äußere Welt" –"Yo vivo profundamente impregnada de mi contexto, todo lo que ocurre en mi interior, es un reflejo de mi circunstancia exterior". (Schweikert 1984: 285).

padre. Este sentimiento la distancia aún más de sus parientes y le hace sentirse como una prisionera. El consuelo lo encuentra en Sicheus, un profesor que le abre las ventanas hacia un mundo más amplio del que le ofrece la angostura del universo femenino, rigurosa y arcaicamente delimitado en esa sociedad. El profesor pasa a convertirse en una especie de amante idealizado. Aunque él muestra cierta preferencia por ella, a Elissa el mundo masculino le sigue apareciendo igual de inaccesible y misterioso. Sicheus parte de viaje, y a pesar de echarlo de menos, con el tiempo su recuerdo se va desvaneciendo poco a poco. Tiempo después, víctima de un naufragio, aparece Eneas en la costa, y causa en ella una profunda impresión. Representa el prototipo de hombre que empieza ya a ser común en la obra de Kaschnitz, de alguien entregado a una tarea, a una aventura y que lo hace con dedicación absoluta y que tiene algo de paternal para ella. A diferencia de la historia con Sicheus, a Eneas, por medio de estratagemas eróticas, logra atraerlo e inician una relación carnal. Ante el temor de ser abandonada, según viene siendo su experiencia del pasado con otros hombres -su padre, Sicheus, etc.-, prende fuego al medio, al símbolo que hace alejarse a los hombres de la tierra y del hogar, prende fuego al barco. De igual modo que Circe intenta retener a Ulises, Elissa idea mil y una estrategias para retener al amante. Pese a todos estos esfuerzos, Elissa descubre reveladoramente que en realidad no ama a Eneas. Que en él ha proyectado una imagen, un sentimiento, que está más bien en ella. Él ha sido solo un pretexto, la mecha que ha encendido el ansia infinita de amor que ella posee, tan infinita que ninguna realidad puede satisfacer. Entonces aparece una circunstancia que ya utilizó en la novela *Liebe beginnt*, a saber, la protagonista se queda embarazada. Si en la primera novela, la idea del nacimiento de un hijo imprime otra dinámica a la pareja y los une más, aquí el hijo es rechazado frontalmente.

La novela termina en una ensoñación, importante por dos razones:

- Caracteriza la **idea del amor** que siente la escritora y que reaparecerá en muchos de sus relatos, como en *Der Strohhalm* o *Der Spaziergang*, es decir, la entrega incondicional y asimétrica de la mujer al varón, cuyo mundo le aparece como algo insondable y misterioso²²¹.

²²¹ Torok, M. (1964). El significado de "la envidia del pene" en la mujer. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 6(4), págs. 453-499. No son pocos los autores que han estudiado la idea freudiana de la envidia que siente la mujer por el pene, con cierto complejo de castración, con los consiguientes reproches a la madre y luego a la posterior negación de su identidad sexual. Esta controvertida hipótesis podría ser sugerida a propósito de Kaschnitz, puesto que se sintió indeseada como la hembra indeseada en su nacimiento, las relaciones con su madre no fueron

- **Lo irreal** irrumpe como elemento explicativo de la realidad, estrategia que hará más sutil y consistente en la explotación del recurso de lo *inquietante*, de lo sobrenatural en sus relatos. En este caso, la irrealidad se refiere a la ambigüedad sobre el personaje de Sicheus, que no se sabe si está vivo o muerto.

En dicha ensoñación, Elissa renuncia al bebé, del que se hace cargo Anna. Ésta lo toma y se vuelve a la ciudad con él. Elissa, por el contrario, se aleja más allá de las montañas, en cuyo horizonte se recorta la figura de Sicheus, con quien finalmente se une y emprenden juntos un camino hacia la eternidad. De nuevo emergen las señas autobiográficas: el miedo de Kaschnitz a que su hija, Iris Constanza, se interpusiera entre Guido y ella.

En cuanto al punto 2 –la irrupción de lo irreal-, a la irrupción de lo sobrenatural, Sicheus se había dado por muerto, según lo había visto la protagonista tras su partida, con lo cual hace pensar que todo esto al final es una irrealidad. También según la narración de Virgilio, Sicheus lleva largo tiempo muerto, con lo que la protagonista en realidad persigue solo sus propios fantasías, lo que nos conduce al punto 1 –idea del amor-. El ansia de amor es tan grande en la protagonista, que ningún amante, ni el mundo en su conjunto, pueden darle acogida, como dice muy bien la estudiosa de su obra Inge Stephan²²², "weder der Geliebte noch die Gesellschaft können mit dem Überschuss, der in ihrem Liebesverlangen steckt, umgehen". Y esta comentarista relaciona muy oportunamente la figura de Elissa con la de Anna Karenina, a quien Kaschnitz dedicó un ensayo²²³. Las personas que concentran su vida totalmente en la experiencia amorosa no tienen cabida en este mundo, porque ansían una infinitud en un contexto que solo reporta finitud²²⁴.

La ambigüedad que Stephan²²⁵ atribuye a Kaschnitz sobre la distribución de los roles de género consiste en que el papel de amante se lo atribuye Kaschnitz a la mujer, "Abenteuer, Kampf, Entdeckungen, Macht, Herrschaft, Wissenschaft und Wahrheit sind

buenas y de por vida se sintió supeditada al mundo intelectual de su marido. No obstante, pese a los numerosos indicios, el autor de estudio no podría secundar tal hipótesis, por las razones que se expusieron en el prólogo. Aunque la óptica psicoanalítica es muy acertada en muchos aspectos, en su "pan-sexualización" no parece tan justificada.

²²² "Ni el amante ni la sociedad pueden hacer frente a esta necesidad desaforada de amor que ella anhela". Stephan (1984: 147).

²²³ Kaschnitz, M. L. (1971). *Zwischen Immer und Nie. Gestalten und Themen der Dichtung. poesía*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

²²⁴ Cfr. del capítulo 3, el apdo. 3.1.

²²⁵ Stephan (1984: 147).

männliche Bereiche, an denen Frauen nur durch Liebe partizipieren können"²²⁶. Anna Karenina acabó en el suicidio, Dido, en el relato mitológico también²²⁷. Pero Elissa no. A cambio, el precio que tiene que pagar es refugiarse en la irrealidad. Sus ansias de amor total solo puede imaginárselas satisfechas en el terreno de la quimera.

Inge Stephan contrapone la conclusión de ambas novelas, *Liebe beginnt* y *Elissa*, del siguiente modo:

Elissa verzichtet endgültig auf das Kind und entscheidet sich für das einsame Leben mit Sicheus, während die Beziehung zwischen Silvia und Andreas gerade durch das erwartete Kind einen neuen Sinn erhalten hatte²²⁸.

La relación con Sicheus es tanto más pura, en cuanto el niño al desaparecer no implica ya nada que se interponga entre los dos.

De este modo acabó la incursión en el territorio de la novela por parte de Kaschnitz. A partir de ahora se dedicará en exclusiva a las formas literarias breves.

3.3. La Alemania prebélica. Marburgo.

El día a día de Marie Luise Kaschnitz en los años previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial ha quedado registrado en una especie de *Haushaltsbuch*, de libro de contabilidad, que se conserva de la época de Marburgo, a donde la familia Kaschnitz se había mudado en 1937 y donde permanecerán más de tres años hasta que se trasladen a Fráncfort en 1941. En Marburgo su energía sobre todo está canalizada a través de su función de esposa y madre. Las labores de ama de casa (limpieza, compra,

²²⁶ "Aventura, lucha, descubrimientos, poder, autoridad, ciencia y verdad son territorios confinados a lo hombres, y las mujeres solo pueden participar en ellos a través del amor". Stephan (1984: 147).

²²⁷ Kaschnitz no elude el tema del suicidio, tanto en referencia a sus familiares como a sí misma. Tras la muerte de Ingeborg Bachmann y de su sobrino en 1973, le dijo (Schweikert 1984: 16) a su hermano, refiriéndose a ella misma, que "sie hätte gehen sollen, sie habe ihr Leben ausgelebt" -"tendría que haberse marchado ella, porque su vida se había agotado". Por tanto alguna vez lo consideró como una salida razonable cuando ya nada cabe esperar.

²²⁸ "Elissa renuncia definitivamente al niño y se resuelve por la vida solitaria junto a Sicheus, mientras que la relación entre Silvia y Andreas precisamente a través del niño esperado recibe un nuevo sentido". Stephan (1984: 148).

cocina, plancha) las coordina con labores de secretaría en el Instituto de Marburgo, que apenas le dejan tiempo para la escritura. Además de las relativamente cotidianas tareas de un ama de casa²²⁹, se suman otras nuevas que traen consigo los nuevos tiempos: oscurecer las ventanas, para no dejar pasar la luz y no llamar la atención, buscar carbón, preparar conservas para posibles días de penurias, etc. Aún así, queda tiempo y dinero para las clases de violín para la hija, instrumento que Iris Constanza acabará cambiando por la flauta.

El único lugar donde Kaschnitz encuentra un poco de sosiego y tiempo para escribir es el Café²³⁰. Entre un quehacer y otro, se sienta a tomar un café y esboza el comienzo de un poema, apunta el argumento de un relato, escribe unas líneas en una servilleta. Las depresiones la acechan, y algunas temporadas, según atestiguan sus diarios, las pasa muy baja de ánimos. Especialmente dura de asimilar fue la noticia de la *Reichskristallnacht*²³¹. Durante la noche del 9 de noviembre de 1938, las tropas de asalto de la SA llevan a cabo los pogromos contra propiedades judías. El nombre proviene de los cristales de los escaparates de comercios judíos que quedaron esparcidos en el suelo. Se incendiaron sinagogas, se ejerció violencia contra los judíos y fue el punto de arranque para la persecución sin límite ni compasión que sufrió el pueblo judío bajo el mandato de Hitler. Esta reacción iracunda fue atribuida oficialmente a la rebeldía de la sociedad civil alemana como reacción virtual al asesinato del secretario de la embajada alemana en París. Pero esto no fue más que otra invención del régimen, pues todo estuvo premeditadamente organizado por la cúpula política nazi, tal y como después salió a la luz.

En su diario anota Kaschnitz el 7 de noviembre de 1938: “In Bollschweil. Tage der tiefsten Niedergeschlagenheit, Scham und Trauer”²³². El 18 del mismo mes escribe

²²⁹ Una vez más la vida real y la literaria corren paralelas, y si sus heroínas novelescas renuncian a sí mismas para subordinarse a la pareja en orden a conservar la relación, también así en la vida privada, donde Kaschnitz sacrifica parte de su talento para mantener la casa en pie. Cfr. Eidukevičienė, R. (2003). *Jenseits des Geschlechterkampfes: traditionelle Aspekte des Frauenbildes in der Prosa von Marie Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann und Brigitte Kronauer* (Vol. 80). Röhrig Universitätsverlag.

²³⁰ El Café será el lugar intermedio que sirve de entrada y salida al mundo mágico de *Das Haus der Kindheit*, juega pues un importante papel simbólico.

²³¹ Se refiere a la “Noche de los cristales rotos”. Una presentación muy completa de este hecho se encuentra en Graml, H. (1988). *Reichskristallnacht: Antisemitismus und Judenverfolgung im Dritten Reich* (Vol. 19). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

²³² “En Bollschweil. Días de profunda consternación, vergüenza y tristeza”. Cit. por Gersdorff (1992: 120).

“Eigentlich zum ersten Mal im Leben spüre ich wirklich, d. h. so, daß es an den Kern des Lebenkönnens rührt, die Trauer und den Schmerz um ein Allgemeines”²³³.

El 27 de agosto de 1939 escribe en su diario: "Züge, Züge fast ununterbrochen, schrill pfeifend. Man kann nichts tun, nichts denken, nichts fühlen als nur das eine: keinen Krieg"²³⁴. Y sin embargo, en pocos días estallará la guerra. La devastación emocional que le supone es tan potente, que le imposibilita utilizar el lenguaje literario para afrontarla. Y experimenta una vuelta al mundo mítico todavía más profundamente como referencia de un presente que parece perdido en la barbarie. Los mitos son el lugar primigenio²³⁵ en donde surgen en su pureza las primeras imágenes de la cultura, los primeros relatos, las primeras interpretaciones que se hace el hombre sobre sí mismo y sobre su entorno. Conservan estas imágenes y estas historias la pureza del nacimiento. Es la expresión del asombro más inocente y más poderoso, no tergiversado todavía por las decepciones de la historia. Por eso los grandes pensadores siempre han recurrido al mito, allí donde nace el pensamiento, porque las claves de por qué fue así y no de otra manera –nuestra forma de pensar- residen allí. Por eso los clásicos son garantía de autenticidad y profundidad en la exploración del alma humana, porque suponen un inicio que ya queda incorporado para siempre en la autoimagen que el hombre arrastra de sí mismo. Son por así decir, las raíces de nuestra humanidad. Un árbol puede ser arrancado en su raíz, pero no modificado podando una de sus ramas. De ahí que los novedosos en realidad sean absurdas repeticiones de lo ya escrito, si es que antes no se han apropiado del legado cultural en profundidad para avanzar algunos (humildes) pasos más.

Así pues, las razones que tiene Kaschnitz para refugiarse en la mitología no se deben solo al oficio del marido ni a una escapada infantiloides de la realidad en pro de cuentos fantásticos, sino que sus razones son más graves y de más calado. Y por eso en sus relatos vibra el enigma de la existencia. En esta época surgen también poemas

²³³ “En verdad, siento por primera vez en mi vida, es decir, en el mismo núcleo de posibilidad de la vida, el dolor y la tristeza por el todo”. Cit. por Gersdorff (1992: 120).

²³⁴ “Trenes, trenes casi ininterrumpidos, silbando estruendosamente. No se puede hacer nada, no se puede pensar en nada, solo se puede tener un sentimiento: que no haya Guerra”. Cit. por Gersdorff (1992: 130).

²³⁵ No han sido poco los pensadores que han revalorizado el carácter irremplazable del mito como imagen legítima de la realidad. Eliade -Eliade, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós- afirma que comprender la estructura y la forma de los mitos “no estriba solo en dilucidar una etapa en la historia del pensamiento humano, sino también en comprender mejor una categoría de nuestros contemporáneos” -Eliade (1999: 10)-. Por tanto el mito no es una historia superada por el “logos”, sino una forma propia de ver el mundo que caracteriza al hombre. (Cfr. apdo. 2.5.)

como *Letzte Stunde*, *Das Leuchten* o *Die Wolke*²³⁶. Algunos de estos poemas están dedicados a amigos perseguidos y exiliados. La poesía parece el género idóneo en un tiempo de indignancia. Es la explosión repentina y breve de una emoción, para la que no se necesita mucho tiempo ni papel, y es fácil de esconder.

El régimen se inmiscuye en todas las rendijas de la vida espiritual con el afán de controlarla. Muchos libros empiezan a estar prohibidos²³⁷, emisoras radiofónicas extranjeras y correos son censurados. Furtivamente ha de accederse a algunas lecturas, cambiando incluso las portadas de los libros para no ser descubiertos. Kaschnitz publica en el *Frankfurter Zeitung* unos poemas que tuvieron cierta repercusión, y llegó a decirse que muchos soldados en el frente llevaban en los bolsillos tales poemas y los leían como consuelo: “Ehe uns die Zukunft reift/ müssen wir die Zukunft sein”²³⁸ o bien este otro: “Wir wollen von innen/ wieder beginnen/ das Licht zu wecken”²³⁹. Era una forma de evasión. Pero su actividad no ha pasado de ahí. En numerosos lugares ella ha explicitado su posición a este respecto: "In der Nazizeit war ich zwar dagegen und habe ein paar Unannehmlichkeiten gehabt, aber ich war doch viel zu feig, um wirklich etwas zu tun"²⁴⁰.

Es cierto que le embargan sentimientos de culpabilidad²⁴¹. Cuando acabó la guerra, publicó un artículo titulado *Von der Schuld*²⁴², en donde subraya la culpa de aquellos intelectuales que precisamente eran capaces de ver más lejos que el resto de la población y sin embargo callaron. El artículo apareció en la revista *Die Wandlung*. La ignorancia no podía servir de coartada "natürlich ist es nicht wahr, daß wir nichts gewußt haben"²⁴³. De igual modo que al principio los principales observadores políticos no se tomaron en serio las bravuconadas de Adolf Hitler, y a la altura de 1933 se infravaloraba el peligro:

²³⁶ “Última hora”. “El fanal”. “La nube”.

²³⁷ Schelle-Wolff, C. (1983). *Stichtag der Barbarei: Anmerkungen zur Bücherverbrennung 1933 (Vol. 4)*. Hannover: Postskriptum Verlag.

²³⁸ “Antes de que el futuro nos madure/nosotros tenemos que ser el futuro”. Kaschnitz (1947:165).

²³⁹ “Desde dentro/ queremos comenzar/ a despertar la luz de nuevo”. Kaschnitz (1947:165).

²⁴⁰ “Durante el nazismo yo estaba en contra y sufrí un par de contrariedades, pero era demasiado cobarde como para hacer realmente algo”. Cit. por Gersdorff (1992: 108).

²⁴¹ “Ein schlechtes Gewissen, ja, das hatte ich wohl ab und zu“- “Sí, de vez en cuando tenía mala conciencia”. (GW III 438).

²⁴² “De la culpa”.

²⁴³ “Por supuesto que no es verdad que nosotros no supiéramos nada”. (GW III 141).

An der Jahreswende 1932/33 fühlten sich alle bestätigt, die in den nationalsozialistischen Massenerfolgen seit je nur einen kurzen, heftigen Fieberanfall oder eine an ihren inneren Widersprüchen bald zerbrechende Protestbewegung gesehen hatten²⁴⁴.

También hay que señalar que una vez puestas en ejecución tales bravuconadas, muchos miraron para otro lado. Es cierto que aquellos que desaparecían en los campos de concentración no dejaban huella, y es como si nunca hubieran existido. Tal circunstancia ciertamente no invitaba a la heroicidad. Los capturados no eran nadie. Nadie los compadecía ni los ayudaba. A los campos iban los que no colaboraban con el régimen, y esa opción le horroriza, "nein, dahin nicht, lieber den Arm gehoben, Heil Hitler gesagt"²⁴⁵. El pánico a verse desaparecer en esa tierra de nadie, en donde se cometen crímenes de los que nadie habla, les hace a muchos esconderse y callar. Por eso dice la escritora: "Ich, von Natur feige und mit einer quälenden Vorstellungskraft ausgestattet, hielt den Mund"²⁴⁶. Nunca alojó a ningún desconocido en casa, ni siquiera se ofreció voluntaria de enfermera para aliviar a los heridos.

En un gesto de confesión pública –que otros muchos escritores han rehuido en la posteridad- que intenta desmontar toda falsa honestidad, Kaschnitz expone lo que otros intentan ocultar: ella no quería perder su comodidad, su labor de escritora –pese a que pensaba que con un termómetro o una olla podía ayudar más que con los versos que escribía-, no quería dejar de cuidar a su marido, a su hija, "Meine Nächsten waren meine Nächsten im ganz wörtlichen Sinne"²⁴⁷. No se implicó pues ni en la protesta ni en la ayuda. Y ella misma se expone a la dureza de su propia autocensura, pues se da cuenta, que la afabilidad y solicitud que ofrece no es más que un trueque a cambio de alabanza y estima. Su egoísmo es reconocido en un nivel más profundo, más allá de las formas sociales de cortesía. Cede amabilidad para poder recibirla a cambio, en ese comercio social en el que como pedigüños necesitamos sentirnos aceptados socialmente. En este sentido, ha tenido el valor de exponerse y admitir las razones de su

²⁴⁴ "Todos aquellos que a caballo entre el año 1932 y 1933 habían visto en las exitosas congregaciones nacionalsocialistas tan solo un breve y virulento acceso de fiebre, o un movimiento de protesta que pronto sucumbiría en virtud de sus contradicciones internas, se sintieron refrendados". Thamer, H. U. (1994). *Verführung und Gewalt: Deutschland 1933-1945*. Berlin: Siedler. Pág. 9.

²⁴⁵ "No, ir allí no, mejor alzar el brazo y gritar *Heil Hitler*". (GW III 574).

²⁴⁶ "Yo, cobarde por naturaleza y provista de una enfermiza imaginación, cerré la boca". (GW III 574).

²⁴⁷ "Mis prójimos eran los prójimos en el sentido literal de la palabra". (GW III 438).

mezquindad sin más rodeos al juicio moral propio y ajeno²⁴⁸. Este es quizá el punto más oscuro, controvertido y censurable dentro del recorrido biográfico de Marie Luise Kaschnitz.

Pero antes de tales confesiones todavía le quedan duros años por pasar. En los años cuarenta, cuando la guerra está ya muy avanzada, el ritmo cotidiano de la vida está muy bien descrito por Gersdorff: “Tag und Nacht Alarm, Luftschuttsirenen, Vorwarnung, Hauptwarnung, Tag und Nacht in den Keller, in den Bunker, in den “Luftschutzraum”²⁴⁹ y la última (e irracional) convicción de que los bombardeos no alcancen su casa. No era de extrañar que el instinto de supervivencia primara sobre los demás.

3.4. Explorando géneros.

"Ich wollte auch erzählen, auch deuten, auch Dialoge schreiben und diese verschiedenen Ausdrucksformen nach ihren Möglichkeiten abtasten"²⁵⁰.

Aunque centrada y reconocida como poetisa, desde muy pronto ensayó diferentes géneros. Durante estos años de ambiente bélico cultiva el relato: *Das Wiedersehen* (1933), *Das Leben nach dem Tode* (1934). También la poesía: *Ballade vom Tod im See* (1932), *Vergänglichkeit* (1934), *Die Wellen* (1935) –que fue con la que ganó el premio de la difundida revista *Die Dame-*, *Ballade von den Ehegatten* (1937), *Unterwelt* (1943).

La biografía: *Florens. Eichendorffs Jugend* (publicada póstumamente en la editorial Claassen de Düsseldorf 1984). La obra infantil: *Der alte Garten* (1940).

²⁴⁸ Encontramos un análisis de esta postura de Kaschnitz en Laurien, I. (2001). Zur Schulfragediskussion in politisch-kulturellen Zeitschriften der westlichen Besatzungszonen in Deutschland 1945-1949: Germanistik im Ausland. *Acta Germanica: German Studies in Africa*, 2

²⁴⁹ “Alarmas día y noche, sirenas de protección aérea, preavisos, avisos, día y noche en la bodega, en el búnker, en el recinto de protección aérea”. Gersdorff (1992: 139).

²⁵⁰ “También yo deseaba narrar, también expresar, también escribir diálogos y probar estas diferentes formas de expresión según sus posibilidades”. Kaschnitz, M. L. “Die Schwierigkeit, unerbittlich zu sein. Interview mit sich selbst” en Schweikert (1984: 297).

Ensayos autobiográficos, *Römische Wanderung* (1932), *Die Reise nach Kreta* (1934) y sobre todo *Griechische Mythen* (1944). Trabajó sobre la biografía novelada acerca del pintor Courbet, *Gustave Courbet. Roman eines Malersleben* (1949 y publicada de nuevo en 1967 bajo el título *Die Wahrheit, nicht der Traum. Das Leben des Malers Courbet* por la editorial Insel).

Hay que resaltar que el género novela queda circunscrito a la primera época de su producción, y aunque en esta época todavía no ha realizado ninguna incursión en el género Hörspiel, pronto lo hará, y con mucho éxito.

Haré un breve comentario sobre algunas de estas obras, puesto que otras ya han sido reseñadas.

Sobre el origen de la biografía de Gustave Courbet²⁵¹, ella misma nos informa:

Ich habe unmittelbar vor dem Krieg eine Gesamtausstellung des Malers Coubert in Paris gesehen und seine Verhältnis zur Natur hat mich fasziniert. Ich wollte dann eine Beschreibung seines Lebens lesen und habe keine gefunden [...] Viele Bücher kommen ja so zustande, daß man das, was man nicht findet, selber schreibt²⁵².

Algunos libros pues se escriben, porque no se encuentran. En cierto modo es como si al escritor le gustara que existieran, como si deseara crearlo para poder leerlo. De hecho, en sus diarios, ya en julio de 1938 había anotado: “Eine Biographie von C. (Courbet) müßte geschrieben werden”²⁵³ y no es hasta 1942 cuando se pone efectivamente a trabajar en la obra. De él le atrae su amor a la naturaleza, que comparte con él, y la visión de la misma como un pintor, es decir, un objeto extraño a él, que se le impone, “der ein fremdes Leben, selbst ungesehen, belauscht”²⁵⁴.

La exposición a la que se refiere, se celebró en París en marzo de 1939, la “Exposición Montpellier”. El verano anterior había visto un cuadro del pintor *Les amants du pays* y en su diario había anotado lo mucho que le había impresionado.

²⁵¹ Wiggershaus, R. (1985). Die Wahrheit nicht der Traum. Die Biographie des Malers Gustave Coubert von Marie Luise Kaschnitz. *Die neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, 4. Sobre la presencia de la representación artística en su obra: Hahn, H. (2001). *Ästhetische Erfahrung als Vergewisserung menschlicher Existenz: Kunstbetrachtung im Werk von Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 353). Würzburg: Königshausen & Neumann.

²⁵² “Justo antes de empezar la guerra visité una exposición general del pintor Coubert en París y me fascinó su relación con la naturaleza. Entonces quise leer una descripción de su vida, pero no encontré ninguna [...] En verdad, muchos libros han surgido, porque no fueron encontrados y por esta razón, fueron redactados”. En Schweikert (1984: 287).

²⁵³ “Una biografía de Courbet debería ser escrita”. Cit. por Gersdorff (1992: 134).

²⁵⁴ “Que observa una vida extraña, antes no vista”. Pulver (1984: 35).

Del pintor Gustave Courbet (1819-1877)²⁵⁵ le interesa la Naturaleza, como una poderosa fuerza, que a veces sosiega y otras excita, que entraña nuestros orígenes a la par que con su silencio sume en la más profunda de las soledades.

Que en el título haya añadido la precisión del género “novela” –*Roman*-, no debe inducir a engaños, no se trata de una novela, parece que se debía sobre todo a cuestiones de distribución, pues una novela tenía un mercado más amplio que el más específico de la biografía, sobre todo si versaba sobre un pintor que no era precisamente famoso.

Cuando hubo acabado con el trabajo sobre Courbet, y ante las urgentes necesidades de evasión en tiempos de guerra, se volvió hacia el romanticismo alemán, hacia la figura del poeta Joseph von Eichendorff (1788-1857), pero centrándose en sus años de infancia y juventud, donde a juicio de Kaschnitz, se fraguaron las fuentes de inspiración del poeta romántico. Trabajó en un manuscrito que quedó inédito hasta 1984, fecha en la que se publicó póstumamente, diez años después de su muerte. De Eichendorff le interesa también la maestría con la que refleja, la naturaleza, como en Courbet, el paisaje, como en el poema *Mondnacht*²⁵⁶, cuyo ritmo y sonoridad están muy cerca de las canciones populares²⁵⁷. Conocido como el “poeta del bosque”, todos los sonidos y remembranzas están, a juicio de Kaschnitz, extraídos de, y remitidos a, la infancia. El contraste con la dura realidad que se vivía bajo el Tercer Reich no podía ser más brutal.

Y no otra función parece tener su obra *Griechische Mythen*²⁵⁸ (1944). La barbarie del presente parece la contrapartida del mundo mitológico, que hunde sus raíces en un tiempo en el que las grandes ideas brillaban recién pulidas. Es la huella del espíritu que ha posibilitado la cultura de Europa y de Occidente, y que el presente ha subvertido.

²⁵⁵ Fue un pintor francés de técnica muy realista –de hecho se le considera el fundador del realismo- de carácter polemista –el cuadro “El origen del mundo” en que se muestra el sexo de una mujer es ciertamente provocador- y muy implicado en política, en una época en la que el capitalismo imponía duras condiciones a la clase trabajadora. (Rewald, J. (1994). *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral. Págs. 39-67).

²⁵⁶ “Noche de luna”.

²⁵⁷ Gebhardt, A. (2003). *Eichendorff. Der letzte Romantiker*. Marburg: Tectum.

²⁵⁸ Kreuzwald, A. (2007). *Das Unsagbare zum Ausdruck bringen: die Sprache der mythologischen Bilder, Motive und Figuren im Werk von Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 78). WVT, Wissenschaftlicher Verlag Trier.

3.5. Muerte de la madre. Poesía de postguerra.

“Wer sich die Welt auf
die Schultern packt, wird
hinabgerissen”²⁵⁹.

El 11 de diciembre de 1941 muere la madre en Westwall. En el penoso camino desde Fráncfort hasta su entierro, Kaschnitz se ve obligada a pernoctar en un búnker. Allí, en Westwall, –esa línea defensiva alemana que se extendía desde el sur de Holanda hasta el norte de Suiza, llamada por los alemanes “Muro del Oeste” y por los aliados “Línea de Sigfrido”– encuentra a Elsa, su madre, muy delgada y deteriorada por la guerra, y tiene la impresión de reencontrarse allí con la muchacha que fue su madre antes de casarse con su padre. Los reproches acuden a la mente de Kaschnitz, quizá no ajustó del todo las cuentas con su madre mientras ésta aún vivía, también la echa de menos, todavía le hubiera gustado oír el “süßes Kind” –“dulce niña”– que una vez en el dormitorio infantil le susurró su madre²⁶⁰. En el momento postrero, le reconoce a su madre el mérito de haber criado cuatro niños y haber salido adelante. Cuando la caja descende hacia la fosa, Kaschnitz se desploma y siente ganas de gritar, la entereza en esta ocasión se la proporciona su marido, que la acompaña en el entierro. Reflexiona junto a sus hermanos sobre la vida en común con la madre, “nach Hause gehen wir Geschwister zusammen, jedes von uns hat eine andere Mutter gehabt”²⁶¹ –pues el trato ha sido desigual–, pero es más lo que comparten los hermanos que lo que los separa, “nur die Schauplätze der Kindheit hatten wir gemeinsam, aber das ist viel”²⁶².

En los últimos años de guerra, y sobre todo al final, las escenas se recrudecieron en medio de la normalidad de las calles. Fueron un lúgubre epígono a la muerte de la madre. La incorporación de elementos sorprendentes y macabros a sus relatos no es más que un reflejo de lo que ella vivió en la calle. Lo brutal irrumpe en medio de la cotidianidad –por ejemplo un cadáver mutilado junto a la puerta de un mercado–, de

²⁵⁹ “Sucumbirá aquel que cargue el mundo sobre sus hombros”. GW II 215.

²⁶⁰ GW III 432.

²⁶¹ “Los hermanos volvemos juntos a casa, pero cada uno de nosotros ha tenido una madre diferente”. (GW III 433).

²⁶² “Tan solo compartíamos el lugar de juegos, pero esto era ya mucho”. (GW III 433).

modo que las expectativas de normalidad se ven debilitadas. Lo sorprendente no es el giro final de sus relatos, sino cada objeto, cada persona, cada experiencia cotidiana. Aparte de los desperfectos materiales a causa de los bombardeos, los tullidos se multiplicaron por las calles, gente a la que una granada había dejado sin un brazo; los tiroteos y los ajusticiamientos públicos eran frecuentes. En *Steht noch dahin* nos habla de la horrorosa visión de los ahorcados por las calles de Fráncfort:

Ich sah den ersten vor dem Kaufhaus Neckermann, den zweiten in der Nähe des Filmtheaters Metro im Schwan, den dritten [...] an einer der hübschen alten Opernlaternen und so tief, daß die Leute, die zu ihren geparkten Wagen durch den Schnee stampfen, ihre Hälse einziehen mußten, um seine nackten Sohlen nicht zu berühren²⁶³.

No podrá jamás olvidar aquel día en Fráncfort²⁶⁴ en que pensó que su hija había sido aplastada bajo los escombros de la estación. Fue una falsa alarma, pero le sirvió para ponerse en la piel de aquellos padres –y no eran pocos- que llevaban a sus hijos muertos sobre los hombros, niños desvanecidos y con los ojos ya cerrados que se despedían de la vida a muy tierna edad. Y a ella le podría haber tocado con mucha probabilidad llevar a su hija así. El horror desmesurado no parece susceptible de ser expresado. La guerra le produce una crisis de identidad en la que el escepticismo acecha, se propone una transformación en la que el yo debe ocupar el centro, según el lema goetheiano, de cambiar el yo y el mundo. El yo, por su parte, ya no se concibe como el protagonista que embrida el futuro, los hechos del pasado lo han anodado y le exigen un comienzo, no sin antes asumir el pasado. Por eso los temas de *Menschen und Dinge* son recurrentes: la naturaleza, el silencio, la vivencia de Dios.

Al final de la guerra Kaschnitz no siente en absoluto compasión por la Alemania perdedora que yace bajo los escombros, la Alemania a la que otrora rechazó radicalmente, sino alegría y esperanza por la nueva Alemania que ha de renacer de sus cenizas. Sus palabras son luminosas pese a lo desesperanzador del paisaje: “es gab keine Post, keine Bahnverbindungen, kein Telefon, aber schon hatte die große Wanderschaft

²⁶³ “Al primero lo vi delante del negocio Neckermann, al segundo en los alrededores del Filmtheater Metro im Schwan, al tercero [...] en una de esas antiguas y bellas farolas de la ópera, y tan a ras del suelo, que aquellos que a través de la nieve se dirigían a sus coches aparcados, tenían que encoger el cuello para no rozar sus pies desnudos”. (GW III 342).

²⁶⁴ En este sentido, el ciclo de poemas *Die Rückkehr nach Frankfurt* (1946), presenta un homenaje a una ciudad destruida y en ruinas. No puede evitar asociar las duras imágenes a esta ciudad, ya de por vida.

begonnen [...] Jeder half jedem”²⁶⁵. Los ciudadanos comparten la ilusión de la construcción de un nuevo país, una nueva era ha de suplantar la oscuridad de la recién acabada, y por eso el momento de la derrota simboliza para Kaschnitz un tiempo de esperanza y felicidad²⁶⁶.

Al acabar la guerra, la autora tiene cuarenta y cuatro años. Su marido había mantenido sus clases en condiciones precarias, la Universidad está cerrada, los sueldos suspendidos. Sus padres están muertos. En 1941 había muerto la madre de cáncer –por la misma razón que el padre en 1936-, y aunque guarda cierto regusto de reproche hacia ella –son tan distintas- intenta conservar de ella sus virtudes: la fortaleza de ánimo y la capacidad para embridar el curso de su vida. Intenta cerrar reconciliaciones con sus padres, una vez fallecidos.

Pese a no haber abandonado su actividad creativa –y los manuscritos sobre Courbet y Eichendorff reposan escondidos en el cajón- al acabar la Segunda Guerra Mundial, Kaschnitz como escritora se encuentra desubicada. No siente que pueda identificarse con ninguna corriente. Su estilo es demasiado original y personal. Aunque ella misma asume que en cuanto a la forma, es muy fiel a la tradición²⁶⁷, en cuanto al espíritu, su inquisición en torno al “rätselhafter Hintergrund allen Geschehens”²⁶⁸ la convierte en una figura singular dentro de la historia de la literatura alemana. Demasiado mayor para ser considerada parte de la generación conocida como “Gruppe 47”²⁶⁹ –aparte de que no estaba muy de acuerdo con su ideario-²⁷⁰, y demasiado joven para emparentarla con Stefan Zweig (1881-1942) o Werner Bergenguren (1892-1964), y otros escritores como Thomas Mann, Gottfried Benn o Ernst Jünger, que se encuentran ya en la última fase de su etapa creativa. Con los escritores que tienen su edad –Ruth

²⁶⁵ “No había correos, ni conexiones ferroviarias, ni teléfono, y ya había comenzado el gran éxodo [...] todos ayudaban a todos”. (GW VII 916).

²⁶⁶ GW VII 916.

²⁶⁷ “In der Form kann ich mich aus der Tradition nicht lösen” –“En lo que respecta a la forma no puedo desasirme de la tradición”. (Schweikert 1984: 298).

²⁶⁸ “Enigmático trasfondo de todo acontecer”. (Schweikert 1984: 298).

²⁶⁹ El fundador del “grupo 47” fue Hans Werner Richter. El grupo consistió en una reunión alrededor de cien escritores y críticos, que tuvo decisiva importancia para la literatura de la Bundesrepublik. (Grabert-Mulot-Nürnberg. (1982). *Geschichte der deutschen Literatur*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag. Pág. 369). Se incidía especialmente en la responsabilidad social del escritor.

²⁷⁰ Su tendencia en la literatura consistía en “einem menschlichen Wesen nachzuspionieren, es von allen Seiten zu umzingeln und es auf diese Weise in die Enge zu treiben” –“explorar una criatura humana desde todas las perspectivas y así confinarla en su intimidad”. (GW III 719).

Schaumann o Hermann Kesten, que han nacido como ella al nacer el siglo- apenas siente que tenga nada en común.

Literariamente siente cierta camaradería con la escritora judía Elisabeth Langgässer. Tras décadas sin verse ambas autoras, coinciden en un congreso de escritores y comparten habitación. Al principio sienten mutuo pudor. Al hilo de la convivencia ganan confianza mutua y hablan entre otras cosas sobre el género *Kurzgeschichte*²⁷¹ -el relato-, que por aquel entonces es el favorito de las dos.

La experiencia de Langgässer ha sido muy traumática durante la guerra. Perdió a una hija en un campo de concentración y ella por enfermedad fue obligada a trabajar en una fábrica. Aún así Langgässer se atreve a preguntarle a Kaschnitz cómo es que no se ha arriesgado a acercar su vida a sus ideales, a tensarla para hacerla más intensa y auténtica. La respuesta de Kaschnitz la remite a su miedo a quebrarse en el último esfuerzo por tensarse. No saber si resistirá hasta el final. Ella sufría de una inseguridad radical: “Wahrscheinlich wollte ich leben, nicht allein, sondern in der Liebe, dazu gehört Ausgewogenheit [...] Wer sich die Welt auf die Schultern packt, wird hinabgerissen”²⁷². Es demasiado miedosa para actuar en la realidad. Sin embargo el tema del miedo fecundará de un extremo a otro toda su producción literaria²⁷³.

Cómo se sintieron entonces los alemanes cuando acabó la guerra, es la pregunta que se plantea Zürcher²⁷⁴ en su estudio sobre la poética de postguerra de Kaschnitz. Tras terminar la censura del régimen hitleriano, proliferaron periódicos y revistas, discusiones y reuniones. El género preferido de expresión fue la poesía. Las revistas se saturaron rápidamente de poemas. Y es que una poesía era la forma más adecuada para dar salida a los sentimientos. No solo las precarias condiciones materiales, sino también las espirituales impedían formas de mayor vuelo y extensión. Cuando la necesidad de expresión urge, como ocurría en el Romanticismo alemán, son las formas pequeñas las que mejor se hacen cargo de la inmediatez de la inspiración del artista. Sin que la elaboración prolongada de la forma en el tiempo de lugar a tergiversar lo que los artistas

²⁷¹ GW III 428.

²⁷² “Seguramente yo no quería vivir en soledad, sino en el amor, y eso incluye el equilibrio [...] Sucumbirá aquel que cargue el mundo sobre sus hombros”. (GW II 215).

²⁷³ Cfr. apdo. 5.5.

²⁷⁴ Zürcher, G. (1984) “Vom elenden, herrlichen Leben. Die Nachkriegsgedichte von Marie Luise Kaschnitz”. *Marie Luise Kaschnitz* (Uwe Schweikert ed.) Frankfurt am Main: Suhrkamp. Págs.198-208.

de entonces necesitaban expresar: culpa, descarga, consuelo, rabia, acusación, etc. Una antología poética de por aquellos tiempos se llamó *Trost in Trümmern*²⁷⁵.

Como resultado de escoger la poesía como medio terapéutico nacido “aus dem tiefen Bedürfnis nach menschlicher Wärme”²⁷⁶, el corpus literario que circulaba por la opinión pública fue una mezcla de géneros, de formas, de motivos. Muchos de los poemas escondidos durante la guerra por temor a la censura salieron al acabar ésta a la luz de la publicación.

Este es el panorama literario que se encuentra Kaschnitz a partir de 1945. Aparte de su libro de ensayos *Menschen und Dinge* (1945), alrededor de esta época confecciona tres volúmenes de poesía que publica en la editorial de Hamburgo Claassen, editorial que se hará cargo ya de subsiguientes publicaciones. Con Hilde Claassen además la une una amistad cordial, más allá de la profesional. En 1947 publica su primer poemario, *Gedichte*. Donde además recoge poemas surgidos a partir del año 1944. Está formado por más de cien poemas, ordenados cronológicamente, pero también según lugares geográficos. Hemos de destacar *Gelassene Natur* (1944), donde recela de su otrora adorada Naturaleza²⁷⁷, a quien acusa de no inmutarse ante el sufrimiento de sus creaturas. La naturaleza acoge y sana, pero calla cruelmente ante el sufrimiento. Continúa su ciclo ajena al lamento de los seres que acoge en su seno. Para la naturaleza, el sufrimiento es tan indiferente como la felicidad.

Was kümmert dich, Natur,
Des Menschen Los?
Du hegst und achtest nur
Die Frucht im Schoß.

Nicht störet deine Ruh
Der Lärm der Schlacht;
Nicht weinst du und wachest du
Mit dem, der wacht.

Dein Ohr vernimmt es kaum
Das bitter Weh.
Es blüht dein Blütenbaum

²⁷⁵ “Consuelo entre los escombros”. Zürcher (1984: 194).

²⁷⁶ “Desde la profunda necesidad de calor humano”. Zürcher (1984: 194).

²⁷⁷ Cap. 6. Apdo. 5.

So schön wie je.

Manch armer Leib verwest
 Lebendig tot,
 Indessen du begehst
 Das Abendbrot.

Dir kann es gleichviel sein,
 Wer wen erschlug:
 Wir gehen in dich ein,
 Das ist genug.²⁷⁸

Los dos restantes volúmenes de poesías están confeccionados en exclusiva con poemas surgidos en los tiempos de la guerra: *Totentanz* y *Gedichte zur Zeit* (1948) y *Zukunftsmusik* (1950) El primero incluye tres ciclos titulados; *Große Wanderschaft*, *Rückkehr nach Frankfurt* y *Beschwörung*. Y del segundo podemos destacar el trascendental poema *Der Dichter spricht*. De este ciclo le sobreviene el apodo de *Trümmer-Dichterin –poetisa de los escombros-*, con el que una periodista italiana la bautizó, según confiesa ella misma en su discurso de recepción del Büchner-Preis²⁷⁹.

La forma que tiene Kaschnitz de hacer poesía se enmarca de forma no ingenua en la tradición lírica alemana, sobre todo en lo que se refiere a la forma²⁸⁰. Pero recurrir a la forma tradicional tiene en ella una justificación personal. Para ella el presente adquiere resonancia desde su hondura pretérita y solo desde ella es posible enderezarlo con sentido hacia la incertidumbre del futuro. Los tres momentos temporales²⁸¹ adquieren sentido gracias a su mutua imbricación: “In der Einheit dieser drei Zeiten gründet Kaschnitz’ Zeitbewußtsein, und man verfehlte den Gehalt ihres Werkes, würde

²⁷⁸ “Qué te preocupa, Naturaleza,/¿El destino del hombre?/Solo prestas atención y protección/Al fruto de tu vientre./No altera tu serenidad/El ruido de la batalla;/No lloras, ni guardas la vela/Con aquel que la guarda./Tu oído apenas percibe/El amargo lamento./Florece el fruto/Tan bello como entonces./Muchos cuerpos pobres y corruptos/Muertos en vida,/Mientras tú celebras/La cena al atardecer./Para ti es indiferente,/Quien golpea a quien:/Nosotros volvemos a ti,/Eso es suficiente”.

²⁷⁹ Este discurso se encuentra en Schweikert (1984: 278). “Der Zyklus *Rückkehr nach Frankfurt*, in dem [...] eine zerstörte, verwilderte Stadt erscheint, ist mir, wenn ich mich so ausdrücken darf, diktiert worden”-“El ciclo *Regreso a Fráncfort*, en el que [...] aparece una ciudad salvaje y destruida, me ha sido dictado, si es que puedo expresarlo así” (GW VII 748).

²⁸⁰ Östbö, J. (1996). *Wirklichkeit als Herausforderung des Wortes: Engagement, poetologische Reflexion, und dichterische Kommunikation bei Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 17). New York: Peter Lang Publishing.

²⁸¹ Corkhill, A. (1983). Rückschau, Gegenwärtiges und Zukunftsvision: Die Synoptik von ML Kaschnitz' dichterischer Welt. *German Quarterly*, págs. 386-395.

man trennen, was für sie selbstverständlich zusammengehört”²⁸². La temporalidad atraviesa profundamente su concepción existencial, muy en consonancia con los análisis existenciales con los que la filosofía fenomenológica²⁸³ de aquella época trataba de hacer frente a la desolación y al vacío, epígonos de la Segunda Guerra Mundial.

Y esa conexión con la tradición le hace recoger los temas universales que han jalonado la poesía desde sus orígenes: la patria, el paisaje, la amistad, el dolor, el amor, etc. Kaschnitz intenta reequilibrar la balanza, introduciendo esperanza donde hay perdición, y belleza donde hay oscuridad. Y aunque por entonces pretende un equilibrio, el sabor que deja su poesía no es muy consolador, más bien triste, como ella misma reconoce. Pero es necesario transformarse para acoger y soportar la dura realidad. A juicio de Zürcher²⁸⁴, esta *Verwandlung* –metamorfosis– es el concepto básico de esta poesía. Y en este aspecto, la poesía corre paralela a sus relatos. Simboliza el trabajo del espíritu. El verbo, al conservar la realidad, la supera y la asimila. Para la niña Kaschnitz la palabra poética era un juego de la fantasía con el que la realidad adquiriría mágicamente otro aspecto más consolador. Para la adulta Kaschnitz, se transforma el verbo en el gran juego que la humanidad lleva a cabo a lo largo de la historia y que conserva gracias a la tradición y que se llama cultura. Y este des-realizar viene a coincidir con la auto-realización. Es decir, la afirmación del espíritu consiste en la negación de la realidad. El espíritu²⁸⁵ va sustituyendo, reocupando, poco a poco a la realidad. El vacío lo recupera el yo para sí: “was als Entwirklichung erscheint, ist die wahre Selbstwirklichkeit”²⁸⁶.

Alrededor de este núcleo –la transformación en el tiempo–, orbitan otros temas también de especial relevancia, como por ejemplo la presencia de los muertos, cuya línea divisoria con los vivos a veces se vuelve difusa²⁸⁷, la culpa, la esperanza, etc.

²⁸² “En la unidad de estos tres momentos fundamenta Kaschnitz su conciencia temporal, y erraríamos con el contenido de su obra si separáramos lo que para ella de forma natural está unido”. Zürcher (1984: 197).

²⁸³ Cuyo mayor exponente es la monumental obra *Sein und Zeit* –*Ser y Tiempo*– de Martin Heidegger, publicada en 1927 por la editorial Meyer de Tübingen y que será parcialmente tema también de nuestro trabajo (cap. 2). Concebir el ser en el horizonte del tiempo es un tópico en otros filósofos de la época como E. Husserl, P. Sartre, etc. La experiencia de la guerra situó la problemática de la temporalidad en el centro de las preocupaciones existenciales.

²⁸⁴ Zürcher (1984: 199).

²⁸⁵ Suhr, U. (1992). *Poesie als Sprache des Glaubens: eine theologische Untersuchung des literarischen Werkes von Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart: W. Kohlhammer.

²⁸⁶ “Lo que aparece como des-realización, es la verdadera auto-realización”. Zürcher (1984: 200).

²⁸⁷ “Es gibt uns, die wir leben. Es gibt uns, die wir tot sind und auch leben, aber auf eine andere Weise”-“Existimos nosotros, los que vivimos. Existimos nosotros, los que estamos

Por esta época, Kaschnitz no es todavía una escritora de relatos. Ha publicado sólo unos pocos, en comparación con los más de sesenta que publicará en la segunda parte de su vida, a partir de los años cincuenta sobre todo. Esto no es óbice para que la temática de estos tiempos sea materia para relatos posteriores: sobre el nazismo publica relatos como *Lupinen* (1966), *Das rote Netz* (1960) o *Ein Tamburin, ein Pferd* (1966). Sobre los efectos de la guerra en las personas escribe *Der Deserteur* (1960) y *Das ewige Licht* (1960). Amén de los publicados, y algunos ya citados en este trabajo, sobre vivencias infantiles –*Das dicke Kind* (1952), *Nesemann* (1952)-; sobre la adolescencia – *Lange Schatten* (1960)- y un largo etcétera sobre experiencias ya vivenciadas.

3.6. *Hiroshima.*

*Hiroshima*²⁸⁸ se ha convertido, desde que se publicó en 1957, en uno de los poemas más paradigmáticos de la autora. En él se pregunta por la naturaleza y el destino del aviador que el 6 de agosto de 1945 fue capaz de matar en pocos segundos, arrojando una bomba atómica sobre sus cabezas, a miles de personas en la ciudad japonesa que da nombre al poema. Es también una incursión en el género conocido como “la poesía de postguerra” pero desde una óptica más general, es decir, no restringida al papel que jugó Alemania en la Segunda Guerra Mundial. El piloto que arrojó la bomba atómica sobre la ciudad tristemente conocida se llamaba Claude Robert Eatherly.

El poema está dividido en dos estrofas desiguales. La primera estrofa imagina un destino ficticio, que la propia escritora se encarga luego de negar. La segunda estrofa dibuja una escena más verosímil de lo que pudo ser de aquel piloto.

Der den Tod auf Hiroshima warf

Ging ins Kloster, läutete dort die Glocken.

Der den Tod auf Hiroshima warf

muertos y que también vivimos, pero de forma diferente”. (GW IV 136). De esta forma tan misteriosa comienza su relato *Der Bergrutsch* (“La avalancha”).

²⁸⁸ Kaschnitz, M. L. (1957). *Neue Gedichte*. Hamburg: Claassen Verlag.

Sprang vom Stuhl in die Schlinge, erwürgte sich.

Der den Tod auf Hiroshima warf

Fiel in Wahnsinn, wehrte Gespenster ab.

Hunderttausend, die ihn angehen nächtlich

Auferstanden aus Staub für ihn.

Nichts von alledem ist wahr.

Erst vor kurzem sah ich ihn

Im Garten seines Hauses vor der Stadt.

Die Hecken waren noch jung und die Rosenbüsche zierlich.

Das wächst nicht so schnell, daß sich einer verbergen könnte

Im Wald des Vergessens. Gut zu sehen war

Das nackte Vorstadthaus, die junge Frau

Die neben ihm stand im Blumenkleid

Das kleine Mädchen an ihrer Hand

Der Knabe der auf seinem Rücken saß

Und über seinem Kopf die Peitsche schwang.

Sehr gut erkennbar war er selbst

Vierbeinig auf dem Grassplatz, das Gesicht

Verzerrt vor Lachen, weil der Photograph

Hinter der Hecke stand, das Auge der Welt²⁸⁹.

²⁸⁹ "El que arrojó la muerte sobre Hiroshima /Marchó a un monasterio, allí hacía sonar las campanas./El que arrojó la muerte sobre Hiroshima /Saltó desde la silla con la soga, se asfixió./El que arrojó la muerte sobre Hiroshima /Cayó en la locura, defendiéndose de los fantasmas./Por millares, lo visitaban por la noche/Por su causa resucitados del polvo./Nada de esto es verdad./Hace poco lo vi/En el jardín de su casa a las afueras de la ciudad./Los setos eran todavía demasiado jóvenes y los rosales tiernos./No crecen tan rápido como para que alguien pueda esconderse/En el bosque del olvido. Se le podía bien ver/La casa desnuda a las afueras de la ciudad, la mujer joven/Que junto a él lleva un vestido de flores/La niña pequeña

Sin ayuda de la rima ni de una forma tradicional, con la mera fuerza del lenguaje, un “yo lírico” (que se automenciona en el verso “erst vor kurzem sah ich ihn”²⁹⁰) nos informa de tres rumores sobre el posible futuro del aviador (o se recluyó en un monasterio, -buscando el consuelo o el perdón en la divinidad²⁹¹- o se ahorcó o bien se volvió loco), que indican al lector la gravedad de su culpa. La metáfora de los fantasmas que lo visitan por la noche expresa el tormento espiritual del ejecutor. La anáfora en los versos 1, 3 y 5 escenifican el dramatismo de la escena. Pero nada de esto es real. Lo ocurrido es bien diferente.

Y sin embargo, según muestra la segunda estrofa, se trata de una persona perfectamente normal²⁹². El aviador no es ningún psicópata ni un anormal. Juega, cual modélico padre, con su hijo en el jardín. El juego elegido por Kaschnitz guarda connotaciones militares, no olvidemos que su padre, militar también, era un excelente jinete. En este sentido quizá la elección del juego no sea del todo asignificativa. Además se trata de un jardín que no puede ocultar a este piloto, pues no crece tan rápido para encubrirlo, no pasa tan rápido el tiempo para que llegue el olvido, así que tarde o temprano será encontrado-; un jardín que además indica que el piloto no siempre ha vivido allí, ya que los setos son jóvenes todavía, y que con esta mudanza quiere iniciar una nueva vida. Pero ha sido inmortalizado, descubierto por un fotógrafo, escondido tras los setos. El fotógrafo parece simbolizar el conflicto irresuelto “between forgetting in the private realm and the need to deal with issues in public”²⁹³.

de su mano/El muchacho sentado a sus espaldas/Y agita el látigo sobre su cabeza./Podía reconocérsele muy bien/A cuatro patas sobre el césped, el rostro/Deformado por la risa, porque el fotógrafo/Escondido tras el seto, es el ojo del mundo”.

²⁹⁰ “Hace poco lo vi”.

²⁹¹ “Nein, so romantisch rührend ist die Geschichte nicht, auch wenn wir das möchten” (“No, la historia no es tan conmovedoramente romántica, aunque eso quisiéramos”) –afirma Reinhold Grimm (Grimm, R. (1984). *Ein Menschenalter danach. Über das zweistrophige Gedicht Hiroshima von Marie Luise Kaschnitz*. En Schweikert.(1984: 210) es decir, la historia no es justa, y esa tensión entre lo que es y lo que se siente que debiera ser, es la llama que enciende el poema.

²⁹² No consta de que Kaschnitz se haya hecho eco de las reflexiones de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal, a propósito del retrato que hizo la pensadora judía sobre el famoso asesino nazi A. Eichmann, que fue reducido a una persona anodina y con ausencia de imaginación. Fue su ausencia de reflexión lo que causó más y más graves males que lo que una inteligencia malévola nunca hubiera podido planear. Que una persona “normal” pueda causar tanto daño es algo alarmante y escalofriante, y aquí lo recoge Kaschnitz con medios poéticos. Cfr. Arendt, H. (2006). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. London: Penguin.

²⁹³ Stoehr, I. R. (2001). *German Literature of the Twentieth Century: From Aestheticism to Postmodernism* (Vol. 10). Woodbridge: Boydell & Brewer. Pág. 265.

A simple vista este hombre parece pertenecer a una familia burguesa, idílica, normal. Sin embargo hay una nota disonante: la risa desencajada. Hay algo que no marcha bien, y quizá sea la carga de conciencia de la que no puede desasirse.

Una interpretación muy aguda del poema la ofrece Reinhold Grimm²⁹⁴, para quien lo más importante recae sobre el verso no escrito, la línea en blanco que divide las dos estrofas. En la primera estrofa se hablaría entonces de lo que ha ocurrido en el sentido de *wirklich* –*efectivamente*–, y en la segunda en el sentido de *wahrlich* –*verdaderamente*–. Grimm no duda de que Kaschnitz conociera la historia del aviador. Sabía que Eatherly se había intentado suicidar dos veces, que había perdido el juicio. Entonces, lo que el poema da por falso, resulta ser literalmente cierto. ¿Por qué entonces afirma “Nada de esto es verdad”? Porque en su caso particular, se ha convertido en un enfermo, pero los demás no han asumido el hecho terrible. Como afirma Grimm: “die wichtigen Geisteserkranken sind vielleicht in psychiatrischen Anstalten interniert; aber die wahren gehen frei herum”²⁹⁵. No olvidemos que la guerra fría, a la sazón imperante en la época, supone una competición por ver quién acumula más armamento, y la amenaza nuclear de autodestrucción cobra por primera vez en la historia de la humanidad dimensiones planetarias. La guerra ha traído más una relación de desconfianza que la de una alianza tras las cicatrices de la guerra. Por tanto, es la sociedad quien todavía no ha asumido y superado la experiencia de la guerra. Y en este sentido está enferma.

²⁹⁴ Grimm, R. (1984).

²⁹⁵ “Quizá los más importantes enfermos mentales están reclusos en instituciones psiquiátricas, pero los verdaderos están paseando por ahí afuera”. Grimm (1984:213).

4. ESCRITORA EN LA ESFERA PÚBLICA (1945-1958).

4.1. Esposa y escritora.

Su prestigio como escritora se va afianzando paulatinamente. Se le requiere cada vez con más frecuencia en la esfera pública. Por ejemplo, en 1946²⁹⁶ Kaschnitz recibe desde Ulm una invitación para dar una charla. El tema propuesto es Europa. Quien la invita es Inge Aicher-Scholl, hermana de Sophie y Hans Scholl, los famosos hermanos que pertenecieron al movimiento de resistencia antihitleriano conocido como “La rosa blanca”²⁹⁷. Mientras repartían octavillas de propaganda antinazi por la universidad, dichos hermanos fueron apresados y sumariamente ajusticiados. Han pasado a la posteridad como símbolo muy carismático de la resistencia a la opresión y la defensa de la libertad de pensamiento. De modo que en mayo de 1946 tuvo lugar dicha conferencia organizada por una de las hermanas Scholl. Allí Kaschnitz defiende que la salida a la crisis solo puede tener lugar a través de una Europa unida y aglutinada en torno a los valores tradicionales occidentales. De esta circunstancia surgiría su poema *Europa* - en el que se habla “von einer einzigen Welt/ wo niemand mehr Furcht hat,/ Vom ewigen Frieden”²⁹⁸ (recogiendo el título –"La paz eterna"- de la obra del filósofo ilustrado alemán Immanuel Kant), y que fue publicada en 1949 en la revista *Merkur*.

Por otro lado las circunstancias familiares también han evolucionado. Kaschnitz por este tiempo reside todavía en Fráncfort, mientras que su hermano Peter, capturado en el frente, estaba aún en el campo de prisioneros. Su hermana Lonja residía en Suiza. Nadie se preocupaba, tras la muerte del padre, de la hacienda familiar en Bollschweil. Kaschnitz se resolvió entonces a visitar a su hermana Lonja en Basilea, a quien, con anterioridad, le había solicitado conseguir un visado para entrar al país. La estancia duraría cuatro semanas. Cuando Kaschnitz llega a Suiza se queda deslumbrada: se topa

²⁹⁶ Para Pulver (1984: 11) más que la guerra, es el final de la guerra lo que marca la primera cesura importante en la trayectoria vital y creativa de Kaschnitz. La segunda sería la muerte de su marido.

²⁹⁷ El trasunto histórico de este movimiento de resistencia puede ampliarse en Bald, D. (2004). *Die "Weisse Rose": von der Front in den Widerstand* (Vol. 8116). Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.

²⁹⁸ “De un único mundo/ donde nadie tiene miedo,/ de una paz eterna”.

con personas amables y relajadas por la calle, con jardines cuidados hasta el detalle, con tiendas de flores, puestos de frutas... Ella viene de una ciudad, Fráncfort del Meno, que se ha quedado totalmente en ruinas, entre escombros, inundada de rostros desquiciados y desesperanzados. El contraste es casi grotesco. Es cierto que ella percibe con positividad la cooperación tras la contienda, el aire de renovación que impregna a la sociedad, esa primera primavera *-der erste Frühling-* tras la guerra. Pero las imágenes impresas en la retina han sido demasiado horribles. Y en Suiza encuentra el lujo, calles impecablemente adornadas con moderno iluminado, los mejores restaurantes, las mejores exposiciones. Su hermana Lonja contrasta con este festivo ambiente urbano. Está muy desanimada, rozando el desequilibrio psíquico. Se dedica a traducir poesía, escribe algo y trabaja de voluntaria con jóvenes problemáticos. Pero no siente que sea ésta su vocación, no se encuentra realizada, no acaba de encontrar su lugar.

Kaschnitz encontró tiempo, entre las visitas a numerosos amigos –al escritor Bernhard von Brentano, al historiador Carl Jacob Burckhardt-, para consolarla e infundirle ánimo. Marie Luise sufre también sus propios contratiempos. En las reuniones sociales a las que asiste, muchos aprovechan para reprocharle su origen alemán, y en el aire flota cierto resentimiento contra la nación derrotada en la guerra. Pero ahora Kaschnitz goza de la oportunidad de leer sin censuras. Y lo hace vorazmente: Franz Werfel, Hermann Hesse, Thomas Mann. Asiste a conciertos, y la grandeza de la tradición musical alemana, le hace aún más patente la diferencia entre las dos Alemanias que ha conocido: la de la impresionante tradición cultural y la lamentable de las camisas pardas. Cuando regresa a Alemania con ropas nuevas y relucientes –en Berna un viejo amigo suyo le regala unas medias, “ich lasse mich einladen und beschenken”²⁹⁹- y encuentra a su marido y a su hija entre las ruinas de la estación de Bad Krozingen tan pálidos y tan delgados, rompe a llorar. Siente que no puede traicionar al país derrotado del que proviene, por muchos lujos que le ofrezca Suiza. Allí de hecho no tardó en confesar: “Ich sehne mich nach Hause”³⁰⁰.

Le surgen ofertas de colaboración y le ofrecen puestos de organización, muchos de los cuales tiene que rechazar para poder dedicarse a su familia y a su casa. Situación que interiormente recoge de forma ambivalente, pero a la que no quiere renunciar. Ya no está tan decidida a renunciar a su faceta de escritora en pro de la de ama de casa.

²⁹⁹ “Me dejo invitar y agasajar con regalos”. (GW III 454).

³⁰⁰ “Echo de menos mi casa”. (GW III 454).

Quizá la solicitud de colaboración más interesante provino de su amigo Dolf Sternberger, que la anima a involucrarse en la fundación de una revista de nuevo cuño llamada *Die Wandlung*. Aceptó el compromiso de colaboración no solo por su amistad con Sternberger, sino también porque compartía el clima de renovación espiritual que la revista suponía³⁰¹. Esta colaboración se lleva a cabo durante los años 1948 y 1949. Sternberger se había asegurado para la revista además la colaboración del filósofo existencialista Karl Jaspers y del sociólogo Alfred Weber. En la redacción reciben manuscritos de Hannah Arendt, de Golo Mann, y de muchos importantes escritores de la época. Kaschnitz contribuye por su parte al primer número con un ensayo titulado *Von der Schuld*. Su original forma de escribir llama pronto la atención, hecho sobre el que ella no deja de sorprenderse.

El libro de ensayos que recopila en 1946, *Menschen und Dinge. Zwölf Essays*, supone la propuesta de un punto arquimédico para iniciar una nueva singladura intelectual tras el desastre de la guerra. Y sin embargo, a ella también le alcanza el debate que está calando en la intelectualidad alemana, a saber, la comparación entre los intelectuales que se vieron obligados a emigrar y dejar Alemania, y aquellos que se quedaron y optaron por la *innere Emigration*³⁰².

En su obra *Orte*, expresa su posición al respecto:

Frankfurt im Krieg, und worin soll sie denn bestanden haben, unsere sogennante innere Emigration? Darin, daß wir ausländische Sender abhörten, zusammensaßen und auf die Regierung schalten, ab und zu einem Jude auf der Straße die Hand gaben, auch dann, wenn es jemand sah?³⁰³.

Una pobre emigración interior es la que dibuja Kaschnitz. Los gestos no han sido mayúsculos, reconoce repetidamente que “wir sind keine Helden”³⁰⁴, ellos no han repartido octavillas contra el régimen, como hicieron los hermanos Scholl, no han operado en la clandestinidad. El miedo los ha superado, es preferible sobrevivir, y la

³⁰¹ Pulver (1984: 34).

³⁰² Esta expresión alude, como es evidente, a los escritores que sin abandonar físicamente el país, si lo hicieron espiritualmente y se negaron a colaborar con el régimen. Grimm, R., Hermand, J., Hohendahl, P. U., & Schwarz, E. (Eds.). (1973). *Exil und innere Emigration*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag. Wulf, J. (1989). *Literatur und Dichtung im Dritten Reich: eine Dokumentation* (Vol. 2). Berlin: Ullstein.

³⁰³ “Fráncfort en Guerra, ¿y en qué consistió si puede saberse nuestra así llamada emigración interior? ¿En que escuchábamos emisoras extranjeras, que nos reuníamos para criticar al gobierno, que de vez en cuando dábamos a algún judío la mano en la calle, pese a que alguien pudiera vernos?”. (GW III 519).

³⁰⁴ “No somos héroes”. GW III 519.

convicción de la importancia de su trabajo, que había versado en estos tiempos sobre Courbet, sobre los *Griechische Mythen* y en la confección de sus ciclos poéticos le hace desterrarse voluntariamente. Nada debía interponerse en la realización de este trabajo. Aun con todo, ella es consciente del poder alienante que un arte burguésmente abstracto puede ejercer para alejar al sujeto de la responsabilidad civil. El que permite o calla ante la violencia es cómplice de ella. Es un tema complejo sobre el que Kaschnitz vuelve una y otra vez, como este trabajo, y lo hace de una manera no exenta de contradicciones y de tensiones intestinas.

También es una época en la que vuelve a replantearse su trabajo como escritora. El trabajo de redactora junto a Sternberger le hace posicionarse desde fuera frente al trabajo literario de los demás. Se vuelve más autocrítica, a la par que reconoce el trabajo de los nuevos escritores que surgen de la postguerra³⁰⁵. El ejemplo más sobresaliente es el de Paul Celan. Gracias a Kaschnitz, Celan publicó sus primeros poemas en suelo alemán. Hasta ella llegaron algunos de sus manuscritos, que la sumieron en la perplejidad y en la admiración. Planeó en París una cita con él, y allí, en 1948 en la abadía de Royaumont, le leyó Celan su poema *Todesfuge* que recuerda así³⁰⁶: “Wir gehen zusammen durch den rotgoldenen Park und setzen uns auf eine Bank, und Celan liest mir mit eintöniger, noch völlig ungeübter Stimme seine Todesfuge vor”. El poema versa sobre la vida en un campo de exterminio. Utiliza imágenes muy impactantes, contraponiendo la imagen de la amada alemana (Gretchen), cuyos cabellos rizados son de oro, con la de la amada judía (Sulamita), cuyos cabellos son de ceniza. El poeta utiliza medios expresivos muy novedosos para ofrecer unas imágenes muy duras.

La amistad surgió entre ellos y en la escritora además nació un sentimiento protector hacia él. Paul Celan acabaría suicidándose años más tarde en París. El trauma del Holocausto lo dejó ante una disyuntiva difícil de superar. Por un lado, para sobrevivir, tenía que olvidar, pero por otro, tenía que denunciar lo visto y lo vivido a través de la lengua alemana, que no era la suya, sino la de sus verdugos, que aprendió en casa –sus padres murieron en un campo de concentración-, para que la historia no pasara en vano. El encuentro con el escritor lo reflejó Kaschnitz dos años más tarde en

³⁰⁵ Para una panorámica general del fenómeno literario en los años de postguerra cfr. Peitsch, H. (2009). *Nachkriegsliteratur 1945-1989* (Vol. 24). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

³⁰⁶ “Caminamos juntos a través del parque dorado y rojizo y nos sentamos en un banco, y Celan me lee su *Todesfuge* con una voz monocorde, todavía muy inexperta”. (GW III 428).

un relato, *Die Abreise* (1950), en el que la estación parisina queda transmutada en un campo de trabajo alemán.

Otra propuesta que le es ofrecida al final de la guerra es formar parte del Club P.E.N.³⁰⁷, la asociación internacional de escritores que luchan por la paz mundial. Dentro de la organización por entonces se encuentran Erich Kästner, Alfred Döblin, Kaschnitz, etc. Ella sigue teniendo sus reservas para entregarse demasiado a la esfera pública. Por varias razones: el cuidado de la casa, de la familia, etc. Y el poco tiempo que le queda, prefiere invertirlo en su escritura. Como dice Gersdorff, “dazu war ihr Verantwortungsbewußtsein zu groß, als daß sie Freiheit und Glück außerhalb der Familie gesucht hätte”³⁰⁸.

Otro de los temas que le preocupan, junto al tema de la “culpa”, es el del papel de la mujer en el arte y en la sociedad. En sus primeras novelas, la posición de la mujer como vimos³⁰⁹, en el mejor de los casos es ambivalente, y acaba subordinando la pasividad de la mujer a la iniciativa del hombre. Ahora se pregunta en qué medida una mujer puede reflejar la psicología masculina en sus escritos, y si al revés es también posible, es decir, si un escritor puede reflejar fidedignamente la mentalidad de una mujer. También se interroga Kaschnitz cómo está definida socialmente la mujer, de modo que no pueda dedicarse profesionalmente a costa de su pareja por ejemplo. Pero no va más allá, es hija de su tiempo, amén de que es una mujer por convicción tradicionalista, y para nada comulga con la ideología feminista. Es incapaz en este aspecto de dejarse encasillar: “Ich war auf keinem Gebiet vollkommen, nicht einmal eine gute Hausfrau, aber ich wurde geliebt und alle Tage bestätigt, seine Zustimmung machte mich besser, als ich meinen Anlagen nach war”³¹⁰. La balanza esposa/escritora siempre se inclinó sobre el primer brazo. Para ella, sentirse integrada en su hogar era el

³⁰⁷ PEN (Poetas, ensayistas y novelistas) fue una de las primeras organizaciones no gubernamentales a nivel internacional fundada en 1921 en Londres. En 1924 Ludwig Fulda fundó la sección alemana de literatura dentro de dicha organización. Ante la pasividad que ostentó esta sección ante la quema de libros del régimen nazi en 1933, se le expulsó de la membresía. Autores en el exilio por su parte fundaron “P.E.N. der Autoren im Exil”. Con la separación de Alemania tras la guerra, surgieron sendas secciones, y finalmente en 1998 se unieron en el “P.E.N.-Zentrum”. En 1971 Heinrich Böll fue presidente de la organización internacional, lo que prueba la normalización de las relaciones germano-aliadas tras las tensiones de la guerra.

³⁰⁸ “Para buscar libertad y felicidad fuera de la familia, para eso, era demasiado grande su sentido de la responsabilidad”. Gersdorff (1992: 183).

³⁰⁹ Apdo. 2.3. de este capítulo.

³¹⁰ “En ningún terreno era completa, no era buena ama de casa, pero fui amada y todos los días estuve atareada, su aprobación –la de Guido- me hizo mejor de lo que yo realmente era según mis disposiciones”. (GW III 484) .

suelo gracias al cual todo lo demás podía surgir. Sin esto, no habría, por así decir, condición de posibilidad para lo otro.

También los usos sociales la amedrentan, y no acaba de sentirse del todo cómoda. Harld Keller, un amigo personal de ella, afirma a este respecto: “Sie ruhte so sehr in sich selbst, daß ihr äußere Anerkennung ziemlich gleichgültig war: Büchner-Preis, Johann Peter Hebel-Preis, der Ehrendoktor der Frankfurter Philosophischen Fakultät usw. Wegen des Ehrendoktors war sie erst wieder freundlich, als ich beweisen konnte, daß nicht ich der Initiator der Sache war, wie sie ursprünglich vermutet hatte”³¹¹. Y sin embargo en su literatura ostenta una rebeldía que en el trato social no trasluce.

En 1957 escribe un ensayo, no exento de controversias, titulado *Das Weibliche in der Kunst -Lo femenino en el arte-* para la Academia de Darmstadt. En esta obra nunca se promociona como una férrea feminista en defensa de los derechos históricamente ultrajados de la mujer. Por otro lado, sí que se concentra y con admiración en la literatura femenina: Luise Rinser, Ilse Eichinger, Virginia Woolf, y sobre todo Ingeborg Bachmann –quien se emparejaría con su reciente amigo Paul Celan-, de esta escritora además es la novela *Malina*, que Kaschnitz leyó repetidas veces. Bachmann y ella acabarían convirtiéndose en grandes amigas.

4.2. Primeros reconocimientos.

En los años cincuenta, coincidiendo con el primer libro de relatos que publica – *Das dicke Kind und andere Erzählungen* (Krefeld: Scherpe 1952)- le llega el prestigio como escritora. En 1955 recibe uno de los premios más prestigiosos en lengua alemana,

³¹¹ Gersdorff (1992: 190): “Encontraba tal reposo en ella misma, que el reconocimiento exterior le era bastante indiferente: el premio Büchner, el premio Johann Peter Hebel, Doctor Honoris Causa de la Universidad de Filosofía de Fráncfort, etc. A causa de su doctorado Honoris Causa sólo se tranquilizó cuando la convencí de que yo no era el promotor de la idea como originalmente había presupuesto ella”. Da idea de la independencia personal de Kaschnitz respecto al escaparate social que suponen los premios, en una época en la que la opinión pública había tomado ya gran relevancia sobre todo por la expansión de la prensa escrita entre la población alemana.

el ya aludido *Georg-Büchner-Preis der Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung*. En 1956 publica *Das Haus der Kindheit* (Hamburg: Claassen 1956). Vive varios años en Roma y realiza numerosos viajes. Algunos de sus Hörspiele –como *Caterina Cornaro* o *Jasons letzte Nacht* se hacen muy conocidos, lo que le da incluso un notable rendimiento económico. Esta buena racha culminará tristemente con la muerte de Guido en 1958, que imprimirá otro viraje en su concepción de la vida y de la literatura y marcará un segundo punto inflexión en su trayectoria, tras la experiencia de la guerra, que fue el primero.

Los diarios recobran fuerza, tras la sequía de los tiempos de guerra, y más que vivencias, recogen proyectos, esbozos de obras futuras, etc. Su hija Iris Constanza se ha independizado con veintiún años. Se ha ido a Friburgo a estudiar violín. Kaschnitz la echa de menos e inicia un intercambio epistolar plagado de consejos sobre organización, sobre finanzas, sobre viajes, etc. Parece que desde la distancia, la madre quiere ejercer un control que no ejercía desde la cercanía. Esta actitud tan proteccionista no es aceptada de buen grado por Iris Constanza. En el relato *Das Fräuchen*³¹² (1952) queda reflejado este deseo de independencia por parte de una hija. Ella explica la idea del relato³¹³: “es sind Gedanken eines Mädchens von achtzehn Jahren, eines jungen Mädchens aus unserer Zeit”. De forma un poco abrupta Kaschnitz intenta meterse en la cabeza de su hija, quien en boca de la protagonista del relato se pregunta “manchmal denke ich darüber nach, woran meine Eltern eigentlich glauben, außer die Liebe und an ihre Arbeit und an sich selbst”³¹⁴. La escritora se topa de nuevo con esa vieja herida de la exclusión de la hija del amor de pareja.

El intercambio de correos entre madre e hija ofrece al lector además un fresco de la época, un documento histórico de los usos y de las preocupaciones que una ciudad como Fráncfort tenía en los años cincuenta. Ésta seguía siendo, pese a los numerosos viajes, la ciudad de residencia.

Guido se había vuelto a incorporar a la Universidad, que se había recompuesto tras las amputaciones y censuras sufridas bajo la dictadura nazi, y su trabajo de investigación se intensifica. En 1953 se le nombró Director del Instituto Alemán de

³¹² Esta palabra es una mezcla de *Fräulein* y *Frauchen*, de señorita y mujerzuela.

³¹³ “Se trata de los pensamientos de una muchacha de dieciocho años, de una joven de nuestro tiempo”. (GW IV 147).

³¹⁴ “Muchas veces me planteo en qué piensan realmente mis padres, más allá del amor y de su trabajo y de sí mismos”. (GW IV 147).

Arqueología en Roma. En 1956 empezarían a aparecer los primeros síntomas de su enfermedad que acabaría con él dos años después.

La vivienda del matrimonio en Wiesenau entretanto vuelve a disponer de habitaciones libres. Allí se hospeda un amigo de la infancia de Guido (Eitel Fritz von Manteuffel) a quien tienen que echar, porque intenta flirtear descaradamente con ella. También les visita el famoso historiador del nazismo Joachim Fest, a quien Kaschnitz quedará unida por una larga amistad. Aparte de Dolf Sternberger, que es en cierto modo su amigo íntimo, en la vida de la escritora aparecen nuevos hombres, entre quienes hay que destacar al filósofo de tendencia marxista Theodor Wiesengrund Adorno³¹⁵. Guido y ella leyeron juntos con delectación su *Minima Moralia*. Este filósofo fue uno de los fundadores de la llamada “Escuela de Fráncfort”, centro de investigación social y de teoría crítica de la sociedad, que aglutinó a personajes tan dispares como Max Horkheimer, Wilhelm Reich, Herbert Marcuse etc. La segunda generación de esta escuela ha estado encabezada a finales del siglo XX por Jürgen Habermas. Esta escuela, sobre todo en su primera generación, se caracterizó por tener gran presencia en la vida social y un radical compromiso en la crítica del capitalismo, por lo que atrajo a muchos intelectuales y se hizo especialmente popular entre los estudiantes durante las revueltas universitarias francesas de 1968. La amistad entre Adorno y Kaschnitz sirve para desmontar el tópico de que ella fue una mujer muy conservadora y desentendida del decurso sociohistórico. Al contrario, con la edad se fue interesando cada vez más por los acontecimientos políticos y no dudaba en pronunciarse sobre los mismos.

En su diario³¹⁶ anota Kaschnitz lo siguiente respecto a su amistad con Adorno:

Gestern habe ich Herrn Adorno zum Kaffee eingeladen. Er kam freudig und mit Frau, die sehr mager, sehr intelligent und anregend ist. Dazu kam noch Gadamer, und statt einer halben blieben sie geschlagene drei Stunden da. Gespräch über Joyce und seine Nachfolger, über Religion, Philosophie und Märchen, sehr lebhaft.

³¹⁵ Adorno era un filósofo de múltiples intereses, compositor, ideólogo de las protestas anticapitalistas, y teórico de la estética, de estilo muy oscuro pero muy implicado en la vida pública. Müller-Doohm, S. (2003). *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

³¹⁶ “Ayer invité al señor Adorno a café. Vino de muy buen humor acompañado de su mujer, que es una mujer muy esbelta, inteligente e interesante. Luego se unió a la reunión Gadamer, y en lugar de quedarse media hora, se quedaron más de tres horas de reloj. Hablamos sobre Joyce y sus admiradores, sobre religión, filosofía y cuentos, de forma muy animada. Gersdorff (1992: 189).

La apertura de fronteras políticas se traduce para ella en apertura de fronteras culturales. Lee prácticamente todo lo que encuentra de J. P. Sartre. También lee con avidez a James Joyce, a Graham Greene, los diarios de Ernst Jünger y la monumental novela vienesa de Heimito von Doderer *Strudlhofstiege*. Estrecha a lo largo de estos años aún más su amistad con Th. W. Adorno, no sin despertar las suspicacias de su fiel amigo Dolf Sternberger.

Respecto a su familia también hay novedades. Después de tanto tiempo, los cuatro hermanos se han reunido para las navidades de 1950. Peter, el hermano pequeño, ha sido liberado del campo de prisioneros. Su primera esposa ha emigrado con un hijo común a Estados Unidos. Peter, quien se ve en la tesitura de elegir entre cuatro pretendientas, tiene la intención de casarse de nuevo. Al final se decide por Dorothee Thomson, que aporta al matrimonio tres hijos. Por su parte, Lonja, la creativa hermana que ocupa el lugar intermedio entre las tres, a quien Kaschnitz envidiaba tanto de niña por sus dotes artísticas, se siente mal en su regreso a Bollschweil, pues su hermano le ha ofrecido residencia en el pueblo y no en la hacienda familiar. A Lonja le produce indignación y tristeza no poder volver al paisaje de su infancia, “im Dorf leben, aber nicht mehr unter der Kuppel der Linden [...] eine alternde Frau, die nichts zu sorgen, nichts zu sagen hat”³¹⁷. Kaschnitz comprueba cómo su hermana se va marchitando poco a poco, “da will sie auch nicht schreiben, sich nicht mehr mit den Dorfkindern beschäftigen will gar nichts mehr und läßt den Tod in ihren Körper ein”³¹⁸.

Entretanto, el milagro económico alemán se está consumando. De las ruinas de los bombardeos aliados, resurge una Alemania económicamente muy potente que no tardará en liderar la zona europea. Contra el desarrollo capitalista y su mercado ilimitado de lujos y necesidades superfluas se revuelve Kaschnitz, como lo hizo la Escuela de Fráncfort, liderada por su amigo T. W. Adorno, si bien en Kaschnitz las razones son más románticas, como la añoranza de una naturaleza no tecnificada, y no tanto de cariz sociológico ilustrado. El hombre, a su juicio, debería ser más contemplativo y no tan dominante en relación a su entorno natural.

Ella en el fondo siempre ha estado un poco en contra de la tecnificación de la vida social y de la cosmovisión de una época, lo que por otra parte cuadra perfectamente

³¹⁷ “Vivir en el pueblo, pero nunca más bajo la cúpula de los tilos [...] una mujer mayor, que no tiene que preocuparse de nada, que nada tiene que decir”. (GW III 443).

³¹⁸ “Aquí tampoco quiere ella escribir nada, ni ocuparse de los niños del pueblo, no quiere nada y deja poco a poco entrar a la muerte en su cuerpo”. (GW III 443).

con la aparición de lo mágico en sus relatos. Ha tendido más bien a la visión mitológica-mística de la realidad, si bien no se encuadra dentro de ninguna iglesia dogmática. Se siente más cerca de un panteísmo místico del tipo del de Einstein o Goethe. Dios sería el cosmos o la inteligencia que lo creó. Y el sentimiento místico surge ante la perplejidad de un universo regido por leyes a cuyos límites no se puede acceder.

Producto de su crítica al capitalismo –y damos un pequeño salto hacia el futuro– será el protagonista del relato *Ein Mann, eines Tages* (1966), que olvida su pasado de soldado, cuando desertó y fue socorrido y amado por una mujer. Cuando esta mujer se presenta un día en su despacho tras muchos años, no la deja entrar en su vida, porque el recuerdo que ella le trae es una intrusión demasiado molesta en la dinámica de eficacia –en la actualidad es un exitoso empresario– en la que está inmerso. Ya ha perdido todo el romanticismo de su juventud. Aunque el relato acaba de forma abierta. Al no aceptar el joven que fue, tampoco logra encontrar la felicidad en el presente. La ambición monetaria ha arruinado sus ideales de juventud.

En septiembre de 1951 –de vuelta ya a la década de los 50– una convención de escritores se reúne en Tutzing³¹⁹ bajo el lema “Wozu Dichtung?” (¿Para qué poesía?). Kaschnitz asiste. Por entonces ha cumplido la cincuentena. Se deja embaucar por el ambiente del castillo donde tienen lugar las charlas y lo rememora así en su diario³²⁰: “Mond über dem See. Große Feuchtigkeit, Geisterlandschaft, alles durchtränkt und wie aufgelöst: noch eine Weile und man löst sich selber auf”. Producto de esta estancia es *Der Tutzinger Gedichtkreis*. Este impresionante ciclo de poesía espiritual, comparable al *Stundenbuch* –“Libro de las horas”– de Rilke, tematiza la relación con un dios, cuya bondad queda cuestionada tras la sangría vivida por tantos inocentes después de la última gran guerra. Sorprendentemente Kaschnitz adopta una actitud muy positivista respecto al cosmos. Recuerda la conmoción que le produjo un profesor de geografía cuando afirmó que más allá de las estrellas no había nada. En estos poemas afronta sin reservas la problemática de un dios concebido a la manera tradicional. No teme a hablar públicamente de estos tabús³²¹, en un perfil de polemista que la seguridad en sí misma ganada con el tiempo le posibilita. Ímpetu que le llegará a escribir algunos poemas en

³¹⁹ En 1994 la Academia Evangélica de Tutzing celebró un simposium para conmemorar la muerte de la escritora. Se discutió sobre la actualidad de su obra y además allí se instituyó, desde 1984, el premio literario que lleva su nombre y que se concede bianualmente.

³²⁰ “La luna sobre el lago. Mucha humedad, tierra llena de espíritus, todo empapado y como difuso: un poco más de tiempo y una misma se difuminaría”. Cit. por Gersdorff (1992: 196).

³²¹ *El escándalo* fue el título de un ensayo que escribió sobre Jesús de Nazaret

clave de protesta, a simpatizar con los manifestantes de mayo del 68, y ser extremadamente crítica con los Estados Unidos, como modelo de sociedad tecnológica occidental tras la guerra. Ejemplo de esta actitud es su poema *Hiroshima*, más arriba comentado.

Respecto al tema místico, no duda en aseverar, “was Gott tut, ist noch lange nicht wohlgetan, und wer mit den Menschen und mit sich selber hadert, hadert auch mit ihm, auch ich tue das beständig, aber seine Existenz zu leugnen käme mir nicht in den Sinn”³²². Sin embargo, aunque su relación con la iglesia ha sido de cierta simpatía, confiesa que nunca asiste a sus ritos, pero le atrae lo que se esconde detrás. Según ella confiesa: “Im Gegensatz zu meiner Familie hat mich auch später alles Sinnlich-Übersinnliche erregt und bewegt”³²³. Y el tema de la creencia no siempre está impregnado de este carácter agónico, de algún modo Kaschnitz lo presenta como más legitimado que la racionalización científica. Como afirma G. Günther³²⁴: “Nicht Gott muß sich vor dem Forum des Denkens rechtfertigen, sondern der Mensch der denkt, und so die Welt verwandelt”. Es decir, la incorrección de la visión siempre es imputable al hombre y no a la constitución el cosmos. Ni siquiera hay garantía que el criterio de descripción genuina del universo o de la mente de Dios sea la racionalista. Estos son temas que no quedan ajenos a Kaschnitz, pues no olvidemos que cultivó gran amistad y ratos de charla con el teólogo R. Bultmann³²⁵. Y algunos estudiosos³²⁶ han querido ver un trasfondo teológico en su misma concepción de la palabra: “Die Vorstellung göttliche Eingebung wird wachgerufen, um die Frage nach dem *Woher* des Wortes und seines Wirklichkeitsbezuges zu beantworten”³²⁷. En el apartado 3 del capítulo 6 nos centraremos más específicamente sobre el tema de la religión en Kaschnitz. Ahora

³²² “Lo que Dios hace, está lejos de estar bien hecho, y quien se queja del hombre y de sí mismo, se queja también de Él, también hago yo esto continuamente, pero nunca se me ocurriría negar su existencia”. (GW III 165).

³²³ “Al contrario que mi familia, todo lo natural/sobrenatural me atrajo y me conmovió” (GW III 746).

³²⁴ “No es Dios quien debe defenderse ante el foro del pensamiento, sino el hombre que piensa, y que de este modo transforma el mundo”. Günther, G. (1961) *Die grossen Religionen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Pág. 145.

³²⁵ Cfr. apdo. 3.1. de este capítulo.

³²⁶ Müller, S. (2007). *René Descartes' Philosophie der Freiheit: Ad imaginem et similitudinem Dei: philosophische Prolegomena zu einer Theorie der religiösen Inspiration (Vol. 21)*. München: Herbert Utz Verlag.

³²⁷ “La representación de la inspiración divina es invocada para responder a la pregunta sobre el origen de la palabra y de su relación con la realidad”. Müller (2007: 22).

analizaremos un importante hito en su vida como escritora. El mayor reconocimiento que la sociedad alemana de su tiempo le prestó fue el Premio Büchner.

4.3. Roma. *Der Büchner-Preis*.

Como quedó dicho, en 1953 a Guido se le ofrece la dirección del Instituto Alemán de Arqueología en Roma. Invitación que aceptó, por lo que tuvo que pedir la excedencia en la Universidad de Fráncfort. Este segundo viaje a Roma de Kaschnitz es relevante para la comprensión de algunas publicaciones que surgen de esta experiencia: a su libro *Ewige Stadt. Rom-Gedichte* (1951), dedicado ya a esta ciudad, le sigue *Engelsbrücke* (1953) donde quedan reunidas sus impresiones romanas. Surgen también sus Hörspiele *Was sind denn sieben Jahre*³²⁸ y *Das Spiel vom Kreuz*.

Las condiciones en las que viaja Kaschnitz esta segunda vez a la capital italiana son muy diferentes de la primera. Otrora fue como mujer inexperta, casi como una mera acompañante de su marido. Tenía que atender un bebé, las condiciones pecuniarias eran precarias, las muchas obligaciones domésticas no le dejaban tiempo para escribir. En esta ocasión vuelve como una escritora reconocida, admirada, que ha tomado conciencia de su estatus, que es capaz de desenvolverse sola. Iris Constanza está en Londres, y ella puede disponer a placer de su tiempo. Ahora el matrimonio vive en la Via Bartolini, en uno de los más distinguidos barrios romanos. Dan recepciones, organizan cócteles, acogen invitados, amigos. Frecuenta la amistad de Axel Boethius –director del Instituto Sueco- y este ritmo de compromisos sociales casi la agota. No obstante en pocas etapas de su vida se ha sentido Kaschnitz tan distendida y satisfecha.

Se empapa de la ciudad, de su ajetreo, comprueba cómo los barrios modernos de Roma acechan con su fealdad intempestiva el casco histórico, y como en una especie de

³²⁸ “¿Qué son siete años?”. En 1954 esta obra gana el segundo premio “Hörspielpreis der Kriegsblinden”. Este premio se había fundado en 1950, cuatro años antes, por la Asociación de Ciegos de Guerra –que como es obvio dejaron de leer libros convencionales- y es el más importante y prestigioso que puede recaer sobre un Hörspiel. Es el máximo reconocimiento a este género.

diario va recogiendo sus impresiones –*Das römische Tagebuch*, publicado bajo el título de *Engelsbrücke*–.

Kaschnitz asiste en Roma a reuniones y a congresos de escritores. Se le solicitan artículos en revistas literarias³²⁹. El Teatro Schiller de Berlín le pregunta por posibles obras escritas para la dramaturgia. La difusión de sus Hörspiele³³⁰ por la radio berlinesa tiene mucha repercusión. Hay que pensar que por aquel entonces, sin televisión y ordenadores, la radio es el medio predominante de difusión, el más popular³³¹. Al estar construido su mensaje mediante la palabra, el Hörspiel es un gran atractivo para un escritor en aquella época, y así le ocurrió a autores de la categoría de Heinrich Böll, aunque el gran maestro del género fue Günter Eich (1907-1972)³³². El “Instituto de Estudios Alemanes” en Roma la invita a dar una charla. Allí consigue levantar al público entre aplausos cuando lee sus poemas de guerra.

Afianza su amistad con Ingeborg Bachmann (1926-1973), que es veinticinco años menor que ella. Y pese a las muchas diferencias, ambas congenian espontáneamente y se sienten unidas en la búsqueda de la verdad y por la valoración de la palabra como medio esencial para modificar la realidad. Bachmann había estudiado filosofía y realizado su tesis sobre la filosofía de la existencia de Martin Heidegger. En su poesía se reflejan crudamente las aporías de la existencia y la omnipresencia del sufrimiento. Se emparejará sentimentalmente con otro amigo de Kaschnitz, Paul Celan. Kaschnitz está impresionada por ella, y la ayuda económicamente y la promueve en el mundo de la edición, al tiempo que Bachmann sobrelleva como puede sus ataques de pánico, su depresión, etc. La controvertida y joven escritora entretanto le habla a Kaschnitz sobre su interés por Wittgenstein, que es el filósofo por antonomasia preocupado por la naturaleza y alcance del lenguaje.

Recibe también la visita de sus hermanas. Mady, la mayor, viaja acompañada de sus dos hijos, Imogen y Michael Marschall –quién se convertirá en el director del Goethe-Institut en Roma–, y las razones de su felicidad se descubrirán pronto. En 1954 se casa con un diplomático inglés –O’Neill– y viajan juntos a Pekín. Por su lado Lonja, la hermana mediana, tiene unas perspectivas más inciertas. Malvive con trabajos

³²⁹ *Die neue Literarische Welt* o *Die Neue Zeitung*, v.g.

³³⁰ Hrdličková, J. (2008). " Es sieht schlimm aus in der Welt": der moralische Appell in den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz. *Filozofická fakulta UJEP* (Vol. 3).

³³¹ Dahl, P. (1983). *Radio: Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*. Berlin: Rowohlt.

³³² Grabert-Mulot-Nürnberg (1982: 373).

esporádicos, ninguno de los cuales le satisface – como traductora, empleada en un hospital-, se dedica a escribir poesía y descarta la idea de volverse a Alemania. Para Kaschnitz, ver a sus hermanas en Roma es motivo íntimo de satisfacción, aunque observa preocupada la diferente suerte que ha sufrido cada una.

Además de trabajar en su diario romano *Engelsbrücke*, Kaschnitz realiza un estudio paralelo sobre grandes figuras de la literatura universal –*Anna Karenina*, *Egmont*, etc.- que debía culminar en una publicación originalmente llamada *Unsterbliche Gestalten -Figuras inmortales-*. Al final aparecerá bajo el título *Immer und Nie. Gestalten und Themen der Dichtung*³³³ publicado en 1971.

Durante un viaje de estudios a Grecia que emprende el matrimonio Kaschnitz en 1955, y justo cuando se encontraban en plena travesía, ilocalizables, en mitad del Mediterráneo, la Academia de Darmstadt tiene necesidad de contactar con la escritora. La razón no es otra que la concesión del prestigioso Premio de Literatura “Georg-Büchner”. Le envían una carta, a la que no contesta porque no le llega. Dos telegramas siguen a la misiva. La cuestión es urgente, pues Theodor Heuss, presidente a la sazón del *Bundesland*, quiere intervenir en la ceremonia. Cuando por fin se la localiza, y Kaschnitz se ve obligada a interrumpir su crucero, la escritora siente tanta alegría como confusión y estrés.

Las razones que aduce la Academia para concederle el premio –resumido en pocas palabras- remiten a su obra, donde se conjuga lo antiguo y lo moderno, lo terrible y lo consolador, todo desde una perspectiva humanista, en la que el trabajo del espíritu se encamina a comprender y a crear lazos entre las personas. La *Laudatio* corresponde a Kasimir Edschmid³³⁴, quien hace un recorrido por la obra de la escritora, y en ella destaca, cerrando su discurso:

Dieser Wagemut neben so viel Ordnungsgefühl, dieses nahe Begreifen des Todesmysteriums neben so viel Lebenskraft – so wie Sie es dargestellt haben in dem ergreifenden Halbdunkel der Erzählung von Ihrem Vater und seiner Trauer um seinen Rappen und in der Schilderung der Totenmesse von Ludwig Curtius in Rom, und so enden Sie auch, viel versprechend, dies Rombuch [...] mit der [...]

³³³ “Siempre y nunca. Figuras y temas de la poesía”. Kaschnitz, M. L. (1971). *Zwischen immer und nie. Gestalten und Themen der Dichtung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

³³⁴ En la página de la Academia (<http://www.deutscheakademie.de/>) se pueden consultar todos estos documentos de 1955: <http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/marie-luise-kaschnitz/laudatio>.

Geste: “genug des vernünftigen Auf Zeichnens, hinein in das Herz der Dinge, aus ihm zu schweigen oder zu reden, entrückt und verwandelt in der Zeichensprache des Gedichts”³³⁵.

El acta que cierra el jurado es la siguiente:

Die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung
verleiht den Georg-Büchner-Preis des Jahres 1955 der Dichterin
Marie Luise Kaschnitz

Kühn und voll Tröstung erklang inmitten des Krieges die reine Stimme ihrer Dichtung. Stets dem Geiste zugewandt, Antikisches und Heutiges in humanem Sinne verbindend und auf eine neue für uns gültige Weise formend, erscheint uns Marie Luise Kaschnitz des Preises würdig, der den Namen Georg Büchners trägt.

Darmstadt, am 23. Oktober 1955

Das Präsidium
Hermann Kasack, Präsident
Kasimir Edschmid, Vizepräsident
Gerhard Storz, Vizepräsident
Fritz Usinger, Vizepräsident³³⁶

El discurso que ella pronuncia despierta, por su humildad y autenticidad, gran emoción entre los presentes. Allí expresa su agradecimiento, especialmente a dos personas, Eugen Claassen y a Max Tau³³⁷, por haberla apoyado en las primeras etapas de su creación.

El contenido del discurso lo forman los pensamientos que han pasado por su cabeza tras conocer la noticia de su nombramiento. La concesión del premio le ha hecho

³³⁵ Presente en la página web citada en la nota anterior: “esta audacia junto a tanto sentido del orden, esta cercana aproximación al misterio de la muerte junta a tanta vitalidad- tal como lo ha mostrado en la conmovedora penumbra del relato sobre su padre y de su tristeza por su caballo, y en la descripción de la misa de funeral de Ludwig Curtius en Roma, y de este modo culmina usted este libro sobre Roma, de forma tan prometedora, [...] con este [...] gesto: “basta ya de trazar racionalmente, llegar al corazón de las cosas, hablar o guardar silencio desde él, atrapado y transmutado en el lenguaje de signos de la poesía”.

³³⁶ El acta está en la página de la Academia ya citada. Traduzco solo el párrafo central, lo demás es la concesión del premio y la composición del consejo otorgante: “Intrépida y cargada de consuelo sonó la voz pura de su poesía en mitad de la guerra. Siempre atenta al espíritu, enlazando con un sentido humano lo antiguo y lo actual y lo hace de forma solvente para nosotros novedosa, Marie Luise Kaschnitz nos parece digna del Premio que lleva el nombre de Georg Büchner”.

³³⁷ Lector de la editorial de Cassirer en la época en que Kaschnitz publicó su primera novela, y que se vio obligado a abandonar Alemania, como Cassirer. (Cap. 1. Apdo. 2. 3.).

reflexionar sobre ella misma: “mein eigenes Leben ging mir durch den Sinn”³³⁸. En lugar de enumerar puntos de encuentro entre Büchner –el escritor que da nombre al premio- y ella, como hubiera sido de esperar, señala más bien las diferencias. Ella, al contrario que Büchner, nunca supo cómo transformar el mundo. No ha sido una mujer de acción. Su recorrido es de más corto alcance: “In meinem persönlichen Leben hatte ich versucht, das Nächstliegende gut und den mir nahestehenden und nahekommenden Menschen Gutes zu tun, was eine ziemlich bequeme und eher dankbare Aufgabe ist”³³⁹. En el fondo conserva la mirada infantil, aunque tamizada por las experiencias –traumáticas- de la madurez, en la que se perciben con nitidez los peligros oscuros de la condición humana a la par que sus increíbles posibilidades de modelos de existencia. Y el hecho de comunicar esta perplejidad supone ya un consuelo, en cuanto construye un puente de comunicación entre el escritor y el lector.

El contenido del discurso se desarrolla en el apartado 3.2. del capítulo 3. a propósito de la idea que mantiene la escritora sobre su quehacer literario. Tras la alegría y la subida de autoestima que le supuso este reconocimiento público, vamos a ocuparnos en el siguiente apartado de sus inseguridades íntimas, en relación sobre todo con Guido, y de su repercusión en su literatura. Y analizaremos brevemente un relato, según hemos venido haciendo a lo largo de este trabajo.

4.4. *Der Spaziergang*. La fragilidad emocional.

En Roma, Kaschnitz se siente pues en una de las etapas más equilibradas y joviales de su vida. La extensa correspondencia que mantiene es pródiga en detalles, vivencias, observaciones no exentas de humor. Se encuentra en una etapa de plena receptividad. También Guido se halla en un momento dulce de su carrera como investigador. Se gana la admiración de sus colegas y, por qué no decirlo, del género

³³⁸ “Mi vida entera pasó por mi pensamiento”. Kaschnitz, M. L. (1984). Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Cito por Schweikert (1984: 278) y no por la página web aludida.

³³⁹ “En mi vida personal, yo había intentado hacer el bien a quien a mi lado estaba, al que venía a mí y al que caminaba conmigo, lo que era una tarea bastante agradable y agradecida”. Kaschnitz (1984: 278).

femenino, con su aspecto juvenil y estilizado. Irradia atracción y su mujer sufre de inseguridad emocional. Gersdorff afirma que “Guido hatte sich verliebt und Marie Luise Kaschnitz versuchte, Kummer und Eifersucht nicht sichtbar werden zu lassen”³⁴⁰, es decir, Guido inicia un *affaire* y Kaschnitz lo padece bajo un silencio autoimpuesto. En realidad, Kaschnitz tiene facilidad para descubrir y colocar en primer lugar las zonas más oscuras e incómodas de las convenciones. Sus deseos inagotables de amor, tal y como puso de manifiesto en sus primeras novelas, se corresponden con un prototipo femenino muy vulnerable a los caprichos del tópico masculino, que no se implica tanto, y que requiere más independencia. La madre además no siente la complicidad de su hija, en una réplica generacional de lo que le ocurría a Elsa, su propia madre, con Kaschnitz.

En varios relatos Kaschnitz tematiza la fragilidad en la que sustentan las relaciones hombre/mujer³⁴¹ desde este punto de vista, además de las dos novelas ya reseñadas. Dichos relatos son: *Wege* (1960), *Der Strohalm* (1960) y otros que dejó sin publicar, quizá porque sus intenciones quedaban demasiado a la intemperie y no estaban tan disimuladas. Nos referimos a *Der Spaziergang* (surgido entre 1927 y 1931) y *Die Pilzsucher* (concebido entre 1948 y 1955) y que aparecen en las Obras Completas póstumamente.

Sorprende observar de qué modo se repite el esquema sentimental en su vida y en su literatura, pese a que su matrimonio forma un engranaje perfecto de complicidad y ambos gozan de las comodidades de una similitud de intereses. No obstante un juicio exterior sobre una relación –y menos de un biógrafo a la distancia de los años- tiene poca solvencia, pues todo se juega en las perspectivas de los interesados.

En estos relatos, el distanciamiento entre la pareja se remonta a un doble origen, según el binomio explicativo que utilizaremos en el capítulo cinco a propósito del miedo: un nivel psicológico y otro metafísico. Por ejemplo, en el relato *Der Spaziergang*, se presenta a Peter y a Christa como una pareja de enamorados, si bien él es menos efusivo en demostrarlo. Ambos emprenden una excursión. Caminando por el bosque, Peter, reviviendo viejos tiempos de soltero, acelera sin darse cuenta su paso de

³⁴⁰ Gersdorff (1992: 229). “Guido se había enamorado y Marie Luise Kaschnitz intentó disimular su preocupación y sus celos”.

³⁴¹ Boetner-Joeres, R. E. (1986). Mensch oder Frau? Marie Luise Kaschnitz, „Orte“ als autobiographischer Beweis eines Frauenbewußtseins. *Der Deutschunterricht*, 38, 77. Eiduevičiene (2003).

marcha, mientras ella se queda rezagada. Esta diferencia de velocidad en la distancia física se presta fácilmente a una interpretación como distancia emocional. Christa tiene la sensación de abandono, como si a él le interesara más el reto del camino y a ella el hecho de compartirlo. La interpretación psicológica se ciñe a los detalles de la desconsideración de él, la inseguridad de ella, que va marcando una distancia entre los dos. Pero esta distancia llega un momento en que se transforma y se desliga de la superficie de los acontecimientos, para cuestionarse la relación misma y su naturaleza. En el momento en que el todo se replantea sin atender a los detalles, pasamos al terreno de las convicciones últimas. La relación no es de amor, llega a pensar Christa. En todo caso, de odio. Hay que enfatizar que las disquisiciones interiores de ella no vienen provocadas por un hecho específico. Es su conciencia la que se dispara sola y entra en una suerte de cortocircuito. Durante el paseo, Christa se plantea la naturaleza de la relación en abstracto, sin que Peter aparentemente se de cuenta de nada. En él no hay una evolución psicológica. Y sin tampoco motivo aparente, se restablece el orden inicial: "Christa spürte, wie sie alles vergaß"³⁴². De modo que el relato es un paseo en verdad por el mundo psíquico de la protagonista y su concepción de la relación de pareja.

Kaschnitz, a través de su literatura está sublimando, por utilizar un lenguaje psicoanalítico, quizá los miedos básicos al abandono y al desamor. Y esta necesidad de protección la proyecta en su pareja, que se muestra sin embargo más independiente a este respecto. Qué sean disquisiciones psicológicas de una relación en concreto y qué sean reflexiones metafísicas sobre el amor, en cualquier caso, no es tan fácil de dilucidar. Ambos órdenes están entremezclados en la escritura de Kaschnitz.

En los otros relatos aludidos básicamente se tematiza de nuevo la incompreensión en la relación y la diferencia de expectativas entre el hombre y la mujer.

Die Pilzsucher es un breve relato surgido entre 1948 y 1955, y que la autora no llevó en vida a su publicación. Está estructurado a través de pasajes *in crescendo* en torno a un paseo por el campo que una pareja emprende para recoger setas.

Son presentados –hombre y mujer- como una pareja feliz. Ambos salen al campo de buen ánimo y muy comunicativos. El camino –una vez más como metáfora de la vida, como distancia espiritual recorrida- se emprende pues al comienzo con una dicha inconsciente, la dicha de la promesa, de lo proyectado por la imaginación, que todavía

³⁴² "Christa se dio cuenta de cómo olvidaba todo". (GW IV 787).

no se ha puesto a prueba con las vicisitudes del camino, y que Kaschnitz llega a tildar como “Seligkeit” (beatitud)³⁴³.

En la segunda parte del relato, aparece la suspicacia, el afán por el poder dentro de la relación, la competencia, y el placer originario de la búsqueda de las setas queda transformado en una carrera, en la que los dos, cuyo nombre no es desvelado, se convierten en cazadores, en el afán de descubrir la primera seta antes que el otro, “sie beobachteten sich gegenseitig”³⁴⁴. Este estadio representa la pérdida de la ingenuidad, la introducción de lo no amoroso en la pureza pensada de la relación. Stephan³⁴⁵ interpreta la primera seta encontrada por el marido como una metáfora de su relación: intacta por fuera, mas corrupta por dentro.

La tensión se dispara en la tercera parte. Cuando el marido descubre las setas antes que ella, surge un rencor muy dramático:

Ein dumpfer Zorn war in ihr, eine tiefe Enttäuschung und Furcht. Es ist aus mit uns, dachte sie, es ist aus und vorbei. Sie empfand einen Haß auf die Pilze, auf den Wald, auf ihren Mann [...] Er ist schuld³⁴⁶.

La distancia, el abismo de extrañamiento que se abre entre los dos no tiene precedente ni aclaración precisa. Además, el hombre, de nuevo, no parece percibir ese extrañamiento, mientras que la mujer lo padece con mucha radicalidad. Por eso es precisamente más inquietante la irrupción de la incomunicación, porque no queda aclarada. De hecho, Kaschnitz para más inri alude a elementos misteriosos: la aparición de un pájaro gigantesco entre el follaje, el bosque se convierte en una especie de bosque misterioso. La mujer se va quedando atrás, y aunque el hombre la llama, ella no contesta “aus Feindschaft, aus der uralten Feindschaft der Geschlechter, die sich angesichts des Todes, noch einmal erhebt”³⁴⁷. Y sin previo aviso, asoma la reconciliación.

³⁴³ GW IV 880.

³⁴⁴ “Se observaban mutuamente de soslayo”. (GW IV 881).

³⁴⁵ Stephan (1984: 157).

³⁴⁶ “Una sorda ira llevaba dentro de ella, un profundo desencantamiento y miedo. Nada existe ya entre nosotros, pensó ella, todo ha acabado, nada hay ya. Ella sintió odio hacia las setas, hacia el bosque, hacia su marido [...] Él es el culpable”. (GW IV 883).

³⁴⁷ “Hostilidad, por la primigenia hostilidad entre los sexos, que surge de nuevo cuando se acerca la muerte”. (GW IV 884).

Otro aspecto interesante es la diferencia de actitud que la mujer y el hombre mantienen respecto a la Naturaleza³⁴⁸. Mientras que éste se sirve de aquella y explota sus recursos, aquélla la percibe como un estímulo que desencadena diferentes estados anímicos³⁴⁹. Y las diferentes actitudes vienen recalçadas por la diferente posición que escoge la voz narrativa, desde una descripción neutra hasta alcanzar la visión de ella o de él.

El paralelismo con *Der Spaziergang* es notable, y circunstancialmente los dos relatos se resuelven aludiendo al zapato de ella, que al no ser muy apropiado para la caminata, parece ser el culpable de todos los males. También comparten ambos relatos una contraposición que Christ-Kagoshima ha retrotraído a los arquetipos de Jung³⁵⁰: la mujer es comparada con “un animal blanco”, y el hombre con un “Waldschrat”, una criatura fantástica de los bosques, que aludiría a la duplicidad apolínea/dionisiaca, a la contraposición primigenia entre claridad/oscuridad, pensamiento/acción, etc. subyaciendo claro está femenino/masculino.

En el apartado 5.4. del capítulo 5 se tematizará el extrañamiento en la pareja, desde un punto de vista teórico y como herramienta de análisis en sus relatos. Ahora convenía sacarlo a colación, a propósito de los celos y las inseguridades de Kaschnitz, para subrayar una vez más el paralelismo entre su obra y su vida. La obra, mágica y sorprendente que analizaremos ahora, nos retrotrae sin embargo a los años de su infancia.

4.5. *Das Haus der Kindheit* (1956).

Aunque a Kaschnitz se la ha situado más cerca de la tradición que de la vanguardia –sobre todo en relación a la forma-³⁵¹, hay textos suyos que hacen añicos las fronteras entre los géneros y que la sitúan como una de las innovadoras más

³⁴⁸ Christ-Kagoshima, G. (2009). Anchlüsse an das Unterbewusstsein in drei Kurzgeschichten von Marie Luise Kaschnitz: “Die Schlafwandlerin” “Die Pilzsucher” “Das Märchen vom Machandelboom “. *Media and Communication Studies*, 55, págs.133-145.

³⁴⁹ Christ-Kagoshima, G. (2009: 139).

³⁵⁰ Christ-Kagoshima, G. (2009: 140).

³⁵¹ Kaschnitz (1984: 298). "In der Form kann ich mich aus der Tradition nicht lösen" ("En lo que respecta a la forma no puedo desasirme de la tradición").

perturbadoras y radicales dentro de la historia de la literatura alemana, en la línea quizá de un T. Bernhard o un G. W. Sebald. Un ejemplo notable de ruptura de moldes es sin duda la obra que reseñaremos a continuación. Tal es su originalidad, que los estudiosos de su obra no se ponen de acuerdo para adscribirla a un género literario. En las Obras Completas está catalogada como “prosa autobiográfica”; Pulver y Schwenger³⁵² la califican de *Erzählung* –narración–; Keßler³⁵³ como *Roman* –novela–. En este caso sería la tercera novela en publicar, si bien su factura sería muy innovadora en este sentido. A otras obras, como *Beschreibung eines Dorfes*, que comparte la misma estructura -breves párrafos de naturaleza surrealista, biográfica, inquietante, etc.- les ocurre igual, resultan tan inclasificable como ésta, lo que idea de su modernidad. La autora era consciente de esta singularidad de forma: “Die Form war nur für diesen einen Stoff verwendbar”³⁵⁴, y no la concibe como la inauguración de un nuevo camino a seguir, sino que en cierto modo se agota en la obra y rechaza seguir con ese estilo, una vez que la obra ha quedado concluida.

Das Haus der Kindheit –“La casa de la infancia”- apareció en 1956. Esta obra está dedicada a sus hermanos, con quienes, pese a los agrídulces recuerdos de infancia, se siente unida por una relación muy cordial. La obra narra la historia de una mujer madura³⁵⁵ que por la calle es interpelada por un desconocido. Este hombre le pregunta por la ubicación de *Das Haus der Kindheit*. Ella no ha oído hablar antes de dicha casa ni sabe nada sobre la naturaleza de la misma. El desconocido le dice que él se hace mayor y que por ese motivo tiene que acudir a esta misteriosa casa. Bajo el efecto de estas palabras, ella continúa andando y al equivocar el rumbo casualmente se encuentra con la casa. Al principio no le llama la atención el edificio, sin embargo empieza a sentir cada vez más curiosidad por esta casa, cuya naturaleza no logra dilucidar: no sabe si se trata de un museo, de una guardería, de un psiquiátrico, etc. y cuya apariencia anodina –“Ein großes graues Gebäude ohne besonderen Schmuck”³⁵⁶ –poco parece delatar sobre lo que ocurre dentro.

³⁵² Pulver (1984: 62), Schwenger (2001).

³⁵³ Keßler (1984: 80).

³⁵⁴ “La forma era utilizable solo para este material”- (GW IV 231).

³⁵⁵ Pulver (1982: 11) interpreta esta obra como “una trasposición instrumentalmente enriquecida del motivo fundamental de *Das dicke Kind*”. Es decir, el sentimiento de inferioridad de la niña, de minusvaloración, no sentirse querida por la madre ni observada por el padre, sentirse excluida del juego de los hermanos, y todo metamorfoseado en un odio a sí misma.

³⁵⁶ “Un edificio grande y gris sin especiales ornamentos”. (GW II 274).

Siente cierta resistencia a entrar, porque la protagonista se autodefine como una persona poco interesada en su infancia, por la que siente incluso cierto rechazo. Además intuye que la experiencia de la casa pueda absorberla de tal manera que luego se sienta desorientada en su presente real. Cuando finalmente se adentra, experimenta una ambigua sensación, pues el edificio bascula entre la naturaleza y la espiritualidad. Se le ofrecen allí imágenes que podrían pertenecer a su propia biografía. Se ve confrontada con su pasado a través de imágenes breves -la estructura del libro es como la de un diario, con 126 anotaciones- que la van obsesionando cada vez más, hasta el punto que se instala en un Café cercano –un misterioso Café en el que sirve un viejo estrambótico- para poder entrar a voluntad en la Casa – casa bautizada por ella como *Hadeka*, según las iniciales del edificio, *HAus DER Kindheit*, que ella misma crea para quitarle importancia y sentir poder al rebautizarla a su antojo, de suerte que el Café es una especie de compuerta que conecta dos mundos: el real y el surreal. El mundo de dentro y el mundo de fuera. El abismo que separa a ambos –el abismo es de naturaleza temporal, el que separa la adulta de la niña- se convierte en un hilo conductor a lo largo de la obra. En el exterior, el paisaje es de posguerra, donde aparecen la “*Errungenschaft der Nachkriegszeit*”³⁵⁷, con las tensiones políticas del momento. En el interior es de preguerra, el mundo no evolucionado de la niñez.

La protagonista es presentada al principio como una persona muy volcada hacia su presente: “Wo im Gedächtnis der meisten Leute eine Reihe von hübschen, freundlichen Bildern auftaucht, ist bei mir einfach ein schwarzes Loch, über das zu beugen mich trübe stimmt”³⁵⁸. La razón de esta rehuida del pasado, es que éste le trae mal sabor de boca, “einen üblen Geschmack”³⁵⁹.

De ahí que la inmersión en el pasado sea, según Anita Baus³⁶⁰, como una experiencia de la enfermedad, y la protagonista como una paciente. Este esfuerzo del recuerdo es un intento “vom Patienten Verdrängtes ins Bewußtsein zu heben”³⁶¹.

¿Y por qué se obsesiona la protagonista con la casa, si *motu proprio* no le interesa inquirir en el pasado? Porque el miedo es transformado en interés y luego en obsesión a

³⁵⁷ “Epígonos de la postguerra”. (GW II 274).

³⁵⁸ “Cuando la mayoría de la gente conserva en su memoria una serie de imágenes agradables y bellas, en mi caso existe simplemente un agujero negro, y asomarse a él ensombrece mi ánimo”. (GW II 276).

³⁵⁹ “Un sabor desagradable”. (GW II 276).

³⁶⁰ Baus, A. (1974). *Standortbestimmung als Prozess: eine Untersuchung zur Prosa von Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 129). Bonn: Bouvier Verlag H. Grundmann.

³⁶¹ “De elevar a la conciencia lo reprimido por el paciente”. Baus (1974: 226).

partir de un sueño bello. La presencia de lo onírico una vez más, como ocurría en sus novelas, imprime un viraje en la trama. El sueño le remite a un estado de pura naturaleza donde la subjetividad no está conformada. Hasta ahí no ha llegado la conciencia del sufrimiento. Como si de algún modo, por así decir, fuera un estadio previo al nacimiento.

Y aunque aparecen sucesos felices, no tardan en aparecer los terribles³⁶², de forma que la vivencia agradable asociada a lo familiar se muestra indisociable de lo terrible de lo desconocido. Recupera miedos primigenios, como el miedo a la muerte, a la oscuridad, a la soledad:

Wieder Nacht [...] Atemzüge meiner Geschwister, ich allein noch wach, eine Uhr tickt und schlägt, tickt und schlägt, tickt und schlägt, und mit jeder Viertelstunde bin ich weiter fortgerissen in eine mitternächtliche Ferne, von der ich weiß, daß sie für Kinder voll der entsetzlichsten Gefahren ist³⁶³.

El proceso de recuerdo, de recuperación, se lleva a cabo en virtud de los más abigarrados medios. Aparecen imágenes, luces, perfumes, música y todo jerarquizado según tres órdenes: ocultamiento, separación e intuición. Según dichos órdenes, la protagonista se convierte en espectadora, como visitante del museo que es, pero al mismo tiempo en objeto de su visión. Es la que ve y la que es vista a un tiempo, “Ich empfand ein starkes Glücksgefühl, und zwar nicht das eines Zuschauers, sondern das eines Teilhabenden, so als wäre ich selber das Wasser oder das Gras”³⁶⁴. Y la obsesión está justificada finalmente porque piensa “daß in diesem Haus der Schlüssel zum Verständnis ihres Lebens verborgen ist, daß dort die Erklärung für die Identitätskrise, in der sie sich befindet, liegt”³⁶⁵.

Pero el procedimiento literario de Kaschnitz es tan potente, que es capaz de trascender lo que es una nuda alegoría en una representación realista, como pocos

³⁶² Pulver (1984: 63) solo encuentra parangón en la dureza con que se presentan las imágenes con *Engelsbrücke*, su obra de ambientación romana.

³⁶³ “De nuevo la noche [...] la respiración de mis hermanas, yo sola, despierta, escucho el reloj dar la hora y hace tic-tac, tic-tac, y con cada cuarto de hora yo me he distanciado hacia una lejanía de medianoche de la que sé que para los niños está llena de los más terribles peligros”. (GW II 317).

³⁶⁴ “Yo tuve una profunda sensación de felicidad, y no la sensación de una observadora, sino de alguien que está participando en lo que ve, como si yo misma fuera el agua o la hierba”. (GW II 288).

³⁶⁵ “Que en esta casa está escondida la llave de la comprensión de su vida, que allí reside la explicación de su crisis de identidad en la que se encuentra”. Stpehan (1987: 143).

escritores lo han conseguido³⁶⁶. La realidad del recuerdo adquiere un estatus ontológico en paridad a la realidad de lo que se describe. Y las convenciones quedan desdibujadas: la casa puede moverse, el clima interno cambia respecto a la intemperie, sin que se tome por un delirio de la protagonista. De hecho, la protagonista y el lector están en pie de igualdad respecto a la realidad de las imágenes de *Hadeka –de Das Haus der Kindheit-*.

Respecto al contenido autobiográfico del escrito, la autora comenta a Bienek³⁶⁷:

Ja, jedes Erlebnis im Haus der Kindheit, in dem sonderbaren Museum, ist biographisch. Mit dem erzählenden Ich bin ich allerdings nicht identisch. Die Ansichten dieser etwas pedantischen Dame sind nicht immer meine Ansichten. Biographisch, d. h. kennzeichnend für meine zeitwillige Entfernung aus dem Gewohnten, ist das Leben in dem dort geschilderten Kaffeehaus, in dem man nichts von der Außenwelt erfährt.

Así que si algo se corresponde con la vida real de la escritora es el espacio físico del *Kaffeehaus*, donde la autora ha pasado tantos ratos perdidos escribiendo en mitad de sus obligaciones de ama de casa y que supone la bisagra entre el mundo real y el mundo de la ficción.

Esta obra, por lo demás, no tiene una ubicación concreta física de fondo. Circunstancia muy poco frecuente, por otro lado, en la escritura de la obra, que siempre está tan definida por un paisaje. La razón de este estar en ninguna parte, lo aclara Kaschnitz a Bienek: en su infancia ha tenido tantos miedos y traumas, que si hubiera presentado su casa tal y como era, nadie habría comprendido por qué se sentía tan lastimada, puesto que las condiciones (aristocráticas) de su temprana vida eran más que favorables. De ahí que las vivencias de desazón no remitan directamente a su casa en Potsdam o en Berlín. Y es que una vivencia tan intensa del sufrimiento no es asociada a ninguna razón proporcional ¿Existió una razón de tal sufrimiento siempre oculta por pudor de la creadora? ¿Es el sufrimiento sin más explicación la materia de la que está hecha la vida? Estas preguntas presuponen un nivel de racionalidad, a la que no es

³⁶⁶ El representante más preclaro y angustiante de este procedimiento es Franz Kafka. Cfr. Krusche, D. (1974). Kommunikationsstruktur und Wirkpotential. Differenzierende Interpretation fiktionaler Kurzprosa von Kafka, Kaschnitz, Brecht. *Deutschunterricht*, 26, págs.110-122. También Kooeppen (1957) establece un paralelismo entre Kafka y Kaschnitz.

³⁶⁷ “Sí, cada vivencia en *Das Haus der Kindheit*, en ese sorprendente museo, es autobiográfica. Naturalmente no soy idéntica al yo narrativo. Las opiniones de esta dama algo pedante no son siempre mis opiniones. Biográfico es, es decir, de mi por entonces alejamiento de lo habitual, la vida allí en la cafetería, en la que no se experimenta nada del mundo exterior”. Schweikert (1984: 284).

posible acceder desde *Hadeka*. Porque la misma racionalidad queda ahí relativizada. Es imposible averiguar la raíz última de este sufrimiento, si Kaschnitz parte de una visión metafísica del mal como algo constitutivo de la vida, entonces la categoría de *lo angustioso* es de matriz heideggeriana, si por el contrario se debe a un trauma infantil determinado, entonces será de matriz freudiana, por seguir con la dualidad psicológico-filosófica que utilizaremos en los próximos capítulos. Como apunta Pulver³⁶⁸:

Die Abwehrmechanismen, welche die Icherzählerin gegen das Haus der Kindheit entwickelt (Rationalisierungen, Anklagen an die Museumsleitung, Bestreiten der Wahrheit des Erlebten), erinnern am meisten an den Verlauf einer Therapie, an die Angst vor dem Bewußtwerden verdrängter Erfahrungen.

Una coincidencia macabra respecto a este libro, es que en *Das Haus der Kindheit* la protagonista descubre que el diario que está escribiendo se acaba precisamente el día 10 de octubre, justo el día en el que la escritora morirá en Roma. Parece que la propia ficción le devuelve el guiño a la vida real de forma sobrenatural.

³⁶⁸ “Los mecanismos de defensa que desarrolla el yo narrativo contra *Das Haus der Kindheit* (racionalizaciones, quejas a la dirección del museo, cuestionamiento de la verdad de lo vivido), en su mayoría recuerdan al desarrollo de una terapia, al miedo a tomar conciencia de experiencias reprimidas”. Pulver (1984: 64).

5. ANTE EL MUNDO EN SOLEDAD (1958-1974).

5.1. La muerte de Guido von Kaschnitz.

Han pasado unos años prósperos vitalmente, los años 50, la recuperación socioeconómica de Alemania y el creciente prestigio de Kaschnitz en los círculos públicos han dejado a la escritora más tiempo para dedicarse a su escritura. El primer viraje real que sufrió su escritura se produjo tras la experiencia de la guerra. El segundo viraje se va a producir tras la muerte de su marido, el amor de su vida, que tanta seguridad le proporcionaba. Cuando la escritora se encuentre sola en su viudez, la búsqueda de la identidad se radicalizará y las costumbres cotidianas se transformarán. No se derrumba personalmente –tras pasar una evidente etapa de duelo–, como cabría esperarse de una persona tan inestable emocionalmente, sino que asume estoicamente cómo hermanos y cónyuge se van despidiendo de la vida.

En Agosto de 1956 empezaron a notar los primeros síntomas de que algo en Guido no estaba bien. Los Kaschnitz se encontraban en Viena. Mareos, dolores de cabeza, dificultad de movimientos, fueron las primeras señales a las que no se le quiso dar mucha importancia. La *Deutsche Forschungsgemeinschaft* había becado a Guido para continuar con sus estudios sobre historia estructural de los pueblos del Mediterráneo. La beca incluía un viaje por Oriente de varios meses, pero la fase inicial de la investigación tenía que comenzar en Viena. Fue allí donde enfermó y se le llevó al médico. Pronto se descubrió fatalmente la razón: un tumor cerebral maligno. El cáncer hacía acto de presencia una vez más en el seno de la familia. Mientras su marido convalece, Kaschnitz se hospeda en una miserable habitación en la *Castellengasse*. Allí escribe un poema en el que no deja dudas sobre el futuro de su marido. Sin embargo, a su hija Iris Constanza no le dice nada, para no preocuparla de antemano. El estado físico del marido va deteriorándose visiblemente, tiene dificultades para hablar o escribir. Ella, como dedicada enfermera, lo empuja en su silla de ruedas, dan paseos juntos, “einmal war ich eine Geliebte, jetzt eine Pflegerin”³⁶⁹. Dos años dura la enfermedad, dos años entre la operación del tumor cerebral y la muerte.

³⁶⁹ “En un tiempo fui la amante, ahora soy la enfermera”. (GW III 424).

En el otoño de 1957 viajan juntos por última vez a la residencia familiar en Bollschweil. Allí los visita Ingeborg Bachmann, quien, mostrando grandes dosis de hipocondría, registra ella misma fuertes dolores de cabeza. Pese a la insistencia de los médicos, quienes toman por infundados a sus temores, al final logra que la examinen a ella también, para ver si también tuviera otro tumor cerebral.

Las visitantes al enfermo se suceden. Kaschnitz les sirve de intérprete con los balbuceos de su marido. Kaschnitz, que siempre había subordinado su actividad espiritual a su rol de esposa, vuelve a colocarse en segundo plano, demostrando un gran valor humano. Aunque Guido no puede expresarse, ella es capaz de ver por sus ojos, “nicht das Ding, sondern das Wesen”³⁷⁰, es decir, el grado de complicitad es tal, que hasta el mismo entorno se vuelve irrelevante, y lo que los une son más “formas de ver las cosas”, más que las cosas mismas, de ahí la expresión que utiliza Kaschnitz, “esencia”. El 1 de septiembre de 1958 muere Guido en Fráncfort. Sus restos descansan en el panteón familiar en el cementerio de Bollschweil.

Al menos dos importantes obras surgen como reacción a este acontecimiento: *Dein Schweigen-meine Stimme*. Obra poética que publicó en 1962 y al año siguiente *Wohin denn ich. Aufzeichnungen*. Ambas publicadas por la editorial Claassen de Hamburgo. Poco antes Kaschnitz había recibido el “Premio Immermann” de la Ciudad de Düsseldorf (1957), y había publicado otros poemarios (*Neue Gedichte* 1957) y Hörspiele (*Hotel Paradiso* 1957 y *Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann* 1958).

En el poemario *Dein Schweigen-meine Stimme*³⁷¹, el título sintetiza perfectamente la imagen que desde siempre se ha hecho ella de la relación y que solo podía culminar en el gran silencio por parte de él. Surge finalmente el también perpetuo requerimiento de comunicación por parte de ella, como si se tratara de una última y gran escenificación del relato *Der Spaziergang*. En sus versos contrapone lo que siempre ha sido un temor para ella desde que Elissa quema la nave de Eneas para que no se marche:

Tu silencio ----- Mi voz
 Tu tranquilidad----- Mi movilidad
 Tu todo pasa----- Mi todo permanece

³⁷⁰ “No la cosa, sino su esencia”. (GW III 424).

³⁷¹ Fritz, W. H. (1962). Marie Luise Kaschnitz: *Dein Schweigen-meine Stimme*. *Neue Deutsche Hefte*, 90, págs. 121 y ss.

A imagen de la metáfora aristotélica de las esferas celestes, cuya máxima perfección es el motor inmóvil³⁷² puesto que solo se mueve el que algo necesita, también Kaschnitz traza una jerarquía de perfección según el movimiento. Ella habla, marcha, conserva, requiere, es la que necesita, la que se siente incompleta. El papel masculino que ha esbozado en sus obras es el del que calla, el que deja pasar, el que no se inmuta, el que parece completo. Incluso después de la muerte de su marido, a su poesía asoman los complejos y los miedos que en vida la atenazaron, lo que indica que sus miedos no eran tanto responsabilidad de su marido, como predisposición de ella, a señalar y colocar en el centro de su visión siempre el punto de imperfección.

La particularidad en este libro es la desafortada tristeza que destila. Pues ella se encuentra ante el misterio de la muerte y la angustia de la vida. La tristeza de la pérdida y el vago consuelo de un futuro indefinido: “Das lyrische Ich in *Dein Schweigen-meine Stimme*, gebannt durch die Trauer um den toten Geliebten, überantwortet sich weder der Hoffnungslosigkeit seines Schmerzens noch den Trosterwartungen einer vagen Zukunft”³⁷³. Y no es posible inclinarse por ningún extremo. Ambos son aporéticos.

Wohin denn ich, la segunda obra importante surgida como reacción al duelo, es también un libro muy personal. El título –sugerido por Adorno– también es ilustrativo de la situación vital en la que se encuentra la autora. ¿Dónde buscar el consuelo? En la palabra no³⁷⁴. Pero al menos ésta le sirve para dar cuenta de este estar incompleta, indigente, de este estar a medio camino, “diese schmerzhaft Spannung zwischen Todessehnsucht und Lebenswille”³⁷⁵. La soledad se le vuelve insoportable. Y este registro emocional queda reflejado en este libro –que se convirtió por cierto en un bestseller– cuyo contenido prácticamente se nutre de sus diarios, de sus registros emocionales, en los que la autora se desnuda emocionalmente. Y quizá fueron esta contundencia y sinceridad las que facilitaron la conexión con un público desorientado espiritualmente y necesitado de nuevas indexaciones intelectuales.

³⁷² González, J. M. L. (1968). La idea del motor inmóvil a partir de las doctrinas fundamentales de Aristóteles. *Salmanticensis*, 15(2), págs. 351-378. Para Aristóteles el movimiento implicaba imperfección, porque no era más que el conato por el que cada cosa tendía a su lugar natural. Lo perfecto es aquello que nada necesita, y que por tanto tampoco precisa de movimiento alguno.

³⁷³ “El yo lírico en Tu silencio-mi voz, conjurado a través del duelo por el amante fallecido, no se confía ni a la desesperanza del dolor ni a la esperanza de consuelo en un vago futuro”. Schnell, R. (1984). *Das verlorene Ich. Zur impliziten Poetik der Marie Luise Kaschnitz*. En Schweikert (1984: 175).

³⁷⁴ Corkhill, A. (1984). Marie Luise Kaschnitz’ perspective on language and the dilemma of writing. *Colloquia Germanica*, 17.

³⁷⁵ “Esta dolorosa tensión entre el ansia de muerte y la voluntad de vivir”. (GW II 477).

Y aunque la palabra no es consuelo directo³⁷⁶, sí lo es el trabajo. Y tras la muerte de Guido, Kashnitz se centró en la preparación de estas obras para la imprenta, si bien todavía no se sentía preparada para volver a la esfera pública. Dejó de asistir a reuniones y congresos. Y cayó en estado muy cerca de la depresión³⁷⁷. Los amigos fueron acudiendo a ella, Rudolf Sternberger, Joachim Fest, Adorno y recuperándola para las cenas, visitas al teatro, etc, aunque ella nunca estaba “presente” del todo en lo que hacía.

5.2. *Am Circeo* (1960).

Lo primero que escribe Kaschnitz tras la muerte del marido es un relato que publicará dentro de su segundo volumen de relatos *Lange Schatten*³⁷⁸ (1960), y que lleva por título *Am Circeo*. Este nuevo -el segundo de los cuatro que publica-, libro de relatos fue un éxito rotundo y las reediciones se multiplicaron rápidamente. En estos relatos afloran las características más genuinas de su prosa: la irrupción de lo surreal, la anécdota que determina un destino (*Wer kennt seinen Vater*), la incomunicación de la pareja (*Der Strohalm*), la cotidianidad puesta en jaque por una mancha oscura del pasado (*Schneesmelze*), su homenaje a Guido (*Wege*), etc.

El relato que da título al libro (*Lange Schatten*) trata de una adolescente que, hastiada de su familia, mientras veranea con ésta en una playa italiana, decide tomarse un momento de soledad. Camina sola por el pueblo y un muchacho lugareño la persigue e intenta seducirla. Frente al aturdimiento inicial, ella se revuelve y le planta cara mirándolo fijamente a los ojos. Ambos son conscientes de la vergüenza y del miedo que ya formará siempre parte de ellos, que se ciñe sobre sus futuros como *Lange Schatten*.

³⁷⁶ Foot, R. (1982). *The Phenomenon of Speechlessness in the Poetry of Marie Luise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan*. Bonn: Bouvier.

³⁷⁷ Ruddat (2014): “Der Tod des geliebten Mannes verändert tiefgreifend das Leben der Dichterin” –“La muerte del amado marido cambia profundamente la vida de la poetisa”.

³⁷⁸ El crítico literario Walter Jens en *Die Zeit*, 7- Okt- 1960) escribe: “Sätze von dieser Makellosigkeit, dieser lyrischen Prägnanz und verspielten Perfektion habe ich anderen Orts vergeblich gesucht“ (“frases de tal pureza, esa pregnancia lírica y esa perfección en la forma las he buscado en vano en otros lugares”). Resalta la construcción de la historia a base de detalles, la maestría en el arte de la elusión, que sugiere mucho más que señalar, y la melancolía que impregna a la protagonista, una viuda que se siente culpable por comenzar una nueva vida sin la pareja.

Así pues, *Am Circeo* –calificada por el crítico literario Walter Jens como “Meisterwerk” (“obra maestra”)- es la primera respuesta literaria cronológicamente hablando ante el hecho de la muerte del marido. Ella ha apostado desde su perspectiva siempre más por la relación y ahora que no está él, le parece que “jedes Weiterleben ist ein Verrat”³⁷⁹. La corriente de la vida le parece en un primer momento desposeída de brillo e interés. Está pasando por la fase de duelo que impide reconciliarse con la novedad de lo real.

El escenario italiano del pueblo de San Felice donde se desarrolla la acción del relato *Am Circeo* es muy simbólico y ha servido de fondo a otras de sus narraciones, como por ejemplo *Eines Mittags, Mitte Juni* (1960). En 1959 Kaschnitz ha pasado una temporada allí con su hija Iris. Y de estos días surge el relato como una especie de diario en el que cada entrada lleva por título un día de la semana.

La primera frase contiene un matiz conciliatorio: “Hier, unter dem Feigenbaum, könnte man wieder anfangen zu leben”³⁸⁰, la posibilidad de una nueva vida. ¿Qué es la vida? Aquello con que uno la llena, y es diferente para cada uno, y para ella la vida es amar y escribir, escribir no como proceso, que en sí le resulta penoso, sino como “das rechte Hinschauen, Hinhorchen, das auf ein Wiedergeben zielt”³⁸¹. Es la realidad la que la salva. Ciertamente el lugar le trae recuerdos, pero ahora se siente requerida por la vida de la mano de su hija Iris³⁸². En esta época, tal y como de manifiesto en su relato *Eines Mittags, Mitte Juni* (1960), la tentación de abandonarse a la muerte merodea cerca³⁸³, pero la hija ahora –“Augen, neue Augen für Constanza”³⁸⁴- es el lazo de unión con la vida, la que le da fuerzas. Sabe que Iris es una vida independiente, y que no puede

³⁷⁹ “Continuar viviendo es una traición”. (GW IV 264).

³⁸⁰ “Aquí bajo la higuera, podría una empezar a vivir de nuevo”. (GW IV 262).

³⁸¹ “El recto mirar, el escuchar, todo enderezado a ser devuelto de nuevo”. (GW IV 262).

³⁸² Refiriéndose a Iris y a otras amigas escribe “[...] ihre Stimme [sind] wie Brandungswellen, die kommen und gehen und wollen mich fortziehen, ins Leben hinein” - “[...] sus voces son como olas que rompen, que vienen y se van y quieren arrastrarme vida adentro”-. (GW IV 263)

³⁸³ Gersdorf (1992: 241) apunta un par de casualidades macabras que le parecen inquietantes. En el relato *Eines Mittags, Mitte Juni*, la protagonista, que no tan casualmente se llama Frau Kaschnitz, está a punto de perecer ahogada, y la hija le recrimina haberse alejado tanto de la orilla nadando. El destino quiso que Kaschnitz muriera casi en las mismas condiciones, de veraneo cerca de Roma, debido a unas sesiones de natación excesivamente prolongadas. Otra coincidencia: en *Das Haus der Kindheit* la protagonista descubre que el diario que escribe se acaba el 10 de octubre, justo el día en que morirá Kaschnitz unos años después. El elemento irracional lo introduce con frecuencia Kaschnitz en sus relatos, y está convencida de que estamos movidos por fuerzas que no son del todo aclarables racionalmente, pero está muy lejos de acercarse a posturas supersticiosas, y en este sentido era una agnóstica sin ambages.

³⁸⁴ “Ojos, nuevos ojos para Constanza”. (GW IV 266).

malograrla con sus miedos, con su odio a sí misma, pero al paso de los años es a ella a quien se atiene. Aún así la sombra de Guido también es alargada y le hace decir a Kaschnitz, “Ich muß verbergen, daß ich dir, einem Toten, angehöre und damit dem Tod”³⁸⁵. En sus versos yuxtapone frecuentemente la vida y la muerte, el miedo a vivir, y el miedo a morir.

En un impresionante poema publicado en *Dein Schweigen – meine Stimme*³⁸⁶ llega a sospechar que hay que tener valor para creer que nada hay más allá, pero que ella no tiene ese valor, y por eso a su pensamiento le parece imposible pensarse como no existiendo:

Die Mutigen wissen
 Daß sie nicht auferstehen
 Daß kein Fleisch um sie wächst
 Am jüngsten Morgen
 Daß sie nichts mehr erinnern
 Niemandem wiederbegegnen
 Daß nichts ihrer wartet
 Keine Seligkeit
 Keine Folter
 Ich
 Bin nicht mutig.³⁸⁷

La concepción de la hija como algo que se interpone entre su marido y ella no la abandona del todo no obstante en estos momentos, aunque se haya mitigado. El relato se alza como un gran cántico de amor, de exclusividad, donde la amada desprecia aquello que el amado ya no puede apreciar. Su pensamiento es pendular, y se debate entre el homenaje al pasado y la apertura hacia el futuro.

El lenguaje se torna poético y de una misteriosa belleza:

Und meine Nacht war lang und wach, ein ewiges Verändern der Lage auf dem knisternden Strohsack, ein Weg in Gedanken am Strand entlang, am Saum der Wellen, wo der Sand naß und hart ist,

³⁸⁵ “Tengo que ocultar que te pertenezco, pertenezco a un muerto, y de este modo pertenezco a la muerte”. (GW IV 266).

³⁸⁶ GW V 306.

³⁸⁷ “Los valientes saben/ que no resucitarán/que ninguna carne crecerá/en la madrugada del día del juicio/ que nada recordarán/que no encontrarán a nadie/que nada les espera/ni bienaventuranza/ ni tortura/yo/ no soy valiente”.

an den Schilfwänden hin, am Eingang der Höhlen vorbei und immer ausgeschaut nach einem Körper, nach deinem langen, schmalen Jünglingskörper, den sollte das Meer ans Land spülen, der Tod ans Land spülen, denn das Meer ist auch der Tod³⁸⁸.

La mirada se entretiene y reflexiona, iluminando los propios sentimientos. Todo ha cambiado (“wie einsam die Toten sind”³⁸⁹), y la misma intención de seguir viviendo se torna sospechosa. Y entonces observa la cueva de Circe, y de cómo ella, Circe, tampoco pudo retener a Ulises – esta hechicera griega se ha convertido en un verdadero *leit-motiv* en su obra-, pero solo queda limpiar la mirada con las lágrimas “um die zarten Farben des abenteuerlichen Meeres mit einem Glanz von Perlmutter zu überziehen”³⁹⁰.

5.3. Cursos y nuevos viajes.

Entre la necesidad de renacer y la tentación de abandonarse, los requerimientos de la vida práctica y profesional resultan edificantes. En 1960 Ingeborg Bachmann deja expedita la docencia de un curso sobre poética que se imparte durante el semestre de verano en la Universidad de Fráncfort del Meno³⁹¹. Kaschnitz es invitada a suplirla, - como a ella misma la suplirá luego Heinrich Böll- algo que en realidad no le hace mucha ilusión. Aunque al principio el éxito acompañó a Bachmann, luego la situación fue deteriorándose con la controvertida escritora hasta hacerse insostenible. Kaschnitz accede al final a reemplazarla para no decepcionar a su insistente amigo, el *Prorektor* Helmut Viehrock. Solo le pide no darle mucho bombo a la presentación de su curso, a

³⁸⁸ “Y mi noche era larga y la pasaba en vela, un continuo cambiar de posición sobre mi saco crujiente de heno, un camino a lo largo de la playa en mis pensamientos, junto a la espuma de las olas, donde la arena está húmeda y endurecida, junto a los juncos que la bordean, junto a la entrada de la cueva donde siempre miro en busca de un cuerpo, de tu cuerpo joven, alto y esbelto, que el mar debía arrastrar a tierra, que la muerte debía arrastrar a tierra, pues el mar es también la muerte”. (GW IV 263).

³⁸⁹ “Qué solitarios están los muertos”. (GW IV 264).

³⁹⁰ “Para cubrir los delicados colores del mar aventurero con un resplandor de nácar”. (GW IV 264).

³⁹¹ En 1959 la Universidad de Fráncfort del Meno inaugura un curso para el que pretende invitar a un escritor de lengua alemana para que hable sobre su arte poética. La primera profesora fue Bachmann, que de las seis conferencias previstas solo leyó cinco. Este trabajo quedó registrado en Bachmann, I. (1984). *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. München: Piper.

lo que Viehrock hace caso omiso, y la presenta efusivamente como una escritora trascendental que es capaz de aglutinar, y situarse entre, los extremos más diferentes en su creación³⁹². La sala está abarrotada cuando se presenta el primer día y ella está nerviosa y temblando mientras escucha la presentación. Todo cambia cuando ella toma la palabra, “in diesem Augenblick der tiefen Stille [empfinde ich] ein gewisses Vergnügen”³⁹³. Resulta un éxito. Las lecturas en público –en institutos, en centros culturales, etc.- no le faltarían el resto de su vida.

El título de su curso lleva por título *Gestalten europäischer Dichtung von Shakespeare bis Beckett* –“Figuras de la poesía europea desde Shakespeare hasta Beckett”. Su propuesta no consiste en analizar poesías desde un punto de vista teórico, “ich habe im Frankfurter Seminar keine Gedichte analysiert. Ich habe den Teilnehmer gebeten, selbst etwas zu schreiben, um sich mit den Problemen des Ausdrucks und der Form vertraut zu machen”³⁹⁴. Se trataba de un trabajo interactivo, en el que los alumnos tomaban una parte muy activa y en el que se hablaba sobre lo que cada uno hacía. El tratamiento histórico-analítico era irrelevante. Cada uno aprende de lo que hace. De fondo, no obstante, hay algunos autores guía, están Brecht o Benn, mientras que otros clásicos, como Rilke o George, han quedado desplazados como referencias de la poesía clásica.

Kaschnitz recibe una invitación para pasar una temporada en Roma, en la Villa Masimio. Breve viaje que precederá a otro más lejano y de más pronunciadas consecuencias: Gottfried von Nostitz, amigo de su época de estudio en Friburgo, ocupa el cargo de Cónsul General en Sao Paulo y la invita a conocer Brasil. Si hubo algo más entre ellos, pese a ciertos rumores, no está documentado. De este viaje surgen dos obras importantes: *Wohin denn ich* (1963) y *Reisegedichten* (1965)³⁹⁵, que recogen las vivencias del viaje³⁹⁶ -reseña el sofocante calor en el hotel, el contraste entre los barrios pobres y los lujosos jardines de los ricos, el estado de abandono en el que se encuentra el cementerio de Torres, etc.- aparte de sus anotaciones en los diarios. En 1960 ha

³⁹² En este mismo curso, se le preguntó que en dónde se situaría ella dentro de la historia de la literatura, y ella respondió que junto a Kafka, Thomas Bernhard, P. Celan y S. Beckett (GW VII 931).

³⁹³ “En ese momento de profundo silencio experimento un genuino placer”. (GW III 425).

³⁹⁴ “En mi seminario de Fráncfort no he analizado ningún poema. Pedí a los asistentes que ellos mismos escribieran algo y que se familiarizaran con los problemas de la expresión y de la forma”. Schweikert (1984: 290-91).

³⁹⁵ Publicadas como la primera parte de *Ein Wort weiter*, las dedicó a su amigo Gottfried von Nostitz.

³⁹⁶ GW III 776-77.

confeccionado *Zwischen immer und nie* –el título lo extrae de unos versos de Paul Celan³⁹⁷- y en 1961 han surgido los Hörspiele *Tobias oder Das Ende der Angst* y *Der Hund*.

Durante el viaje a Brasil se encuentra casualmente con su editora Hilde Claassen, quien va a visitar a sus hijos que están de viaje de novios. Kaschnitz, como invitada de Nostitz, viaja en primera clase, en mejores condiciones que su editora. Pese a estas comodidades, la distancia geográfica que cubre en este viaje es mayor que en otras ocasiones, y como a veces la distancia física y la distancia temporal se confunden, cuando se despidе de su hija Iris Constanza, tiene remordimientos de conciencia porque tiene una sensación de despedida más aguda, y una vez más siente pesar por no haberse ocupado de ella suficientemente. Una vez en el barco, intenta rentabilizar la travesía trabajando en un ensayo que lleva por título *Das Amt des Dichters*, pero el ruido –según testimonio propio- de los portugueses y argentinos de abordо no la dejan concentrarse. Una vez llegada al destino, se siente impresionada por los paisajes y costumbres tan diferentes que descubre y que le hacen más fácil abandonar viejas rutinas y adoptar nuevas perspectivas. Del camino de regreso, haciendo escala por cierto en España, en Barcelona, las vivencias en el barco le inspiran otro relato, *Schiffsgeschichte*, que publica en su tercera colección de relatos *Ferngespräche. Erzählungen* (1966).

El relato cuenta la historia de una joven llamada Viola, que embarca, por confusión de su padre, en un barco equivocado, barco que no tiene señas ni es posible identificar. En el barco, según relata en unas cartas a su padre, descubre que todos los pasajeros son fugitivos, no se sabe de qué huyen, y el mismo barco parece pertenecer a otra época, por ejemplo en cubierta se encuentra una capilla musical que toca antiguos vales vieneses. Los marineros no reciben instrucciones determinadas y los pasajeros no pertenecen a ninguna clase en especial; al comandante no se le ve, y nadie sabe si existe realmente, los oficiales se entretienen estudiando *La divina comedia* de Dante, especialmente la parte del Paraíso; y cada vez que pregunta –“niemand fragt. Dabei ist doch viel zu verwundern”³⁹⁸- cuándo es la llegada a puerto, le responden que “Ankommen, wo?”³⁹⁹ “Unmöglich war, das Datum, die Uhrzeit und die Position des Schiffes festzustellen”⁴⁰⁰, pues los relojes se atrasan y se adelantan sin ton ni son.

³⁹⁷ Baus, A. (1973). *Zwischen Immer und nie*. *Germanistik*, 14, pág. 197.

³⁹⁸ “Nadie pregunta nada. Pero hay mucho de lo que sorprenderse”. (GW IV 611).

³⁹⁹ “¿Llegar? ¿adónde?”. (GW IV 614).

⁴⁰⁰ “Era imposible determinar la fecha, la hora y la posición del barco”. (GW IV 611).

Aunque al principio está asustada y la sensación de irrealidad la hace enloquecer cada vez más, hasta el punto de no saber ya quién es, paulatinamente alcanza la resignación, hasta que, mirando el mar, se reduce a disfrutar de la tranquilidad.

¿Se trata de la simbología de la experiencia de la muerte, como si el barco fuera la mitológica barca de Caronte, que a través de la laguna Estigia conduce a las almas de los muertos y que aparece en la Eneida de Virgilio, que Kaschnitz conoce muy bien desde su novela *Elissa*? ¿O acaso la asunción de la soledad en la viudez, que le hace extrañar el mundo sin la compañía de Guido, pero que no tiene más remedio que aceptar? La interpretación de un relato nunca es cerrada, y en el caso de Kaschnitz parece aún más difícil cerrar una lectura.

5.4. El ocaso de una familia y éxito literario.

En los años sesenta -Kaschnitz es también sexagenaria como el siglo-, se suceden una serie de dolorosas pérdidas, que acaban por dejarla sola y recluida en su mundo literario. La segunda esposa de su hermano Peter, la joven y bienparecida Dorothee von Holzing, muere en Bollschweil en el verano de 1960. Atrás deja un marido desconcertado y una descendencia, en la que el hijo mayor apenas sobrepasa los ocho años. Peter espera que su hermana Leu se haga cargo de sus hijos como una segunda madre, pero Kaschnitz está horrorizada ante la idea de perder su independencia y su libertad por mor de sus sobrinos.

Pero a esta desgracia no tarda en sumarse una nueva. Ese mismo año muere su hermana mayor, Mady, que vivía a la sazón en Londres, tras regresar de Pekín con su segundo marido, el diplomático inglés Douglas O'Neill. El cáncer una vez más había afectado a un miembro de la familia, y la época de deterioro físico de Mady había coincidido con la época de luto de Kaschnitz por su marido, con lo que ésta no prestó toda la atención que su hermana necesitaba.

Tres años después, recibe la peor de todas las noticias que se vienen sucediendo, a su hermana Lonja le han diagnosticado un tumor cerebral. El cáncer empieza a ser una

maldición que la persigue. De hermana Lonja era de quien quizá se había sentido más cerca y además en cierto modo Lonja había sido la más vulnerable. Era la que había vivido en peores condiciones. Guiada por su fuerte carácter, siempre había salido en defensa del débil. Tenía una acentuada capacidad de amor que no encontró respuesta en el exterior. Amaba Bollschweil y sin embargo, por culpa de su hermano Peter que no le permitió alojarse en la residencia familiar, vivía en el pueblo, alejada de la residencia familiar. No cuajaba en ninguna actividad profesional y cambiaba continuamente de ocupación, mientras escribía poesía y ayudaba a los jóvenes más desfavorecidos del pueblo y a los niños les contaba cuentos, “die Kleinsten auf dem Schoß”⁴⁰¹. Lonja murió en compañía de sus hijas en St. Gallen, Suiza.

El hermano, Peter, sin embargo está hecho de otra pasta. Es verdad que fue el mejor atendido por su madre, pero la suficiencia con la que observa su vida posiblemente se deba sobre todo a cuestión de carácter. Al año de morir su segunda mujer, ya se había casado otra vez, con una temperamental actriz. Kaschnitz se sorprende al ver cómo su hermano cambia de pareja de forma tan poco escrupulosa. Este carácter caprichoso, que ella achacó a los hombres en general, se ve reflejado en el relato *Ferngespräche* (1966), en el que se pone al descubierto la fragilidad de las decisiones en torno a la relación hombre/mujer. Este relato está construido de forma muy original utilizando retazos de conversaciones telefónicas. En él hay un tono distendido, casi cómico, lo que casi constituye un ejemplo excepcional entre tanta sobriedad humorística.

Esta misma labilidad de los sentimientos de pareja, frente a los cuales Kaschnitz siempre se mostró tan reacia, es tratada en otros relatos, pero en una tesitura más grave. En el relato *Das Öfläschchen* (1963) se describe a una pareja sobresalientemente feliz. Cuando ella muere, el marido tarda poco en encontrar una nueva mujer. En *Das Inventar* (1966) se ve al marido haciendo el inventario de la casa tras enviudar. La bella cuñada lo acompaña y éste no tarda en recolocar el anillo de compromiso de su mujer en el dedo de su hermana.

Parece como si su preocupación por el inestable carácter masculino, incapaz de comprometerse, tras la muerte de Guido, la hubiera proyectado sobre su hermano, de ahí que dedicara algunos relatos, como los enumerados más arriba, a exponer la fragilidad de la relación en pareja, no tanto debida a la caída en el abismo, como por la

⁴⁰¹ “Los más pequeños en su regazo”. (GW III 443).

superficialidad de algunas personas. Por eso los relatos mencionados más arriba no son incluidos en el apartado 4 del capítulo 5 dedicado al extrañamiento en la pareja.

El retorno a Bollschweil por otra parte ya no guarda la magia de antaño. Hay demasiadas ausencias y demasiadas tumbas llenas en el cementerio. Las impresiones sobre el pueblo que más amó Kaschnitz en vida, al que consideró su verdadera patria, más allá de Fráncfort y Roma, las recoge en el libro reseñado en el capítulo primero de esta biografía, a propósito de su infancia, *Beschreibung eines Dorfes* (1966). Volvemos a traerlo a colación mirando no hacia su pasado, como el lugar de la infancia, sino hacia la serena senectud; no como el origen, sino como la llegada. Esta breve obra tiene la brevedad y la maestría formal de ciertas obras maestras⁴⁰². La forma literaria, igual que ocurría en *Das Haus der Kindheit*, no tiene precedentes. La narradora, va “re-creando” el ambiente del pueblo en veintiún días. Comienza el libro con una contradicción performativa, es decir, hace lo contrario de lo que dice. “Eines Tages, vielleicht sehr bald schon, werde ich den Versuch machen, das Dorf zu beschreiben”⁴⁰³ y habla de sus intenciones al tiempo que las lleva a cabo, “von all dem werde ich erzählen und an den Rand des Blattes den Lauf der beiden Hauptfläche zeichnen”⁴⁰⁴, como si hubiera una meta-escritora dando cuenta de lo que hace la escritora del libro. Es un nivel narrativo muy interesante, que crea complicidad y distancia a un tiempo.

El tono del libro parte de un punto de vista que hace explícito en el tercer capítulo, mientras describe cómo eran antes las cosas y el efecto de la modernidad sobre ellas⁴⁰⁵, es decir cómo han cambiado las cosas con el tiempo, “indem ich von diesen Veränderungen ausführlich berichte, schlage ich bereits den Grundton meiner eben begonnenen Arbeit an”⁴⁰⁶. Por tanto el tono del escrito es descriptivo bajo una comedia melancólica. Un paseo moroso y no muy sentencioso, donde la mirada se complace y pocas veces censura. A lo largo de estas páginas describirá el cementerio, los olores, los

⁴⁰² Eules, S. (1998). *Marie Luise Kaschnitz: Beschreibung eines Dorfes: eine literarische Analyse unter besonderer Berücksichtigung didaktischer Fragestellungen*. Doctoral dissertation. Universität Köln. Que alguien dedique su trabajo doctoral a un librito tan breve da idea de la densidad y riqueza en él contenido.

⁴⁰³ “Un día, quizá no muy lejano, haré el intento de describir el pueblo”. Kaschnitz, M. L. (2009). *Beschreibung eines Dorfes*. Frankfurt am Main: Insel. Pág. 9.

⁴⁰⁴ “De todo esto quiero contar, y al borde de la hoja dibujar los contornos de sendas zonas principales”. Kaschnitz (2009: 17).

⁴⁰⁵ Corkhill, A. (1983). Rückschau, Gegenwärtiges und Zukunftsvision: Die Synoptik von ML Kaschnitz'dichterischer Welt. *German Quarterly*, págs.386-395. Corkhill se ocupa en este artículo de analizar la concepción de la temporalidad en Kaschnitz.

⁴⁰⁶ “En la medida en que voy dando cuenta de estos cambios de forma precisa, ya estoy definiendo el tono fundamental de mi trabajo”. Kaschnitz (2009: 14).

caminos, las montañas, los riachuelos, la fruta que se cultiva, los jardines, el paisaje circundante, la flora, la iglesia. Son capítulos muy breves dedicados a estos detalles. Pero hay algo que no se atreve a describir; la casa 84, es decir, la residencia donde vivía la familia. Kaschnitz ofrece la imagen de un pueblo encerrado en un valle al socaire de la Selva Negra, lento, esencial, muy cercano al sentir y al vivir –puesto que el nació en un pueblecito cercano- del filósofo Martin Heidegger, que quiere escapar de la velocidad insustancial que impone la modernidad, y de la que no puede, paradójicamente, al mismo tiempo escapar. Ella ofreció al pueblo de Bollschweil un bello homenaje literario, el pueblo le regaló por su parte una placa conmemorativa con los versos de un poema suyo:

Wohl denen, die gelebt
Ehe sie starben⁴⁰⁷.

En 1963 ha salido a la luz el exitoso Hörspiel *Schneeschmelze*, que también publicó como relato –un caso similar es el relato comentado *Ferngespräche*, que en 1964 también se convirtió en Hörspiel-, y *Ein königliches Kind*.

En los años siguientes no deja de recibir condecoraciones: en 1964 es galardonada con el Premio Literario del *Kulturkreises des Bundesverbands der deutschen Industrie* y el Premio a la mejor Narración Corta (*Ja, mein Engel*) “Georg-Mackensen”, en 1965 se convierte en miembro de la Academia de Bellas Artes de Baviera, en 1966 se le entrega la Medalla Goethe la Ciudad de Fráncfort. Al año siguiente se le elige *Ehrenbürgerin* – ciudadana de honor- en Bollschweil, y se le concede la membresía en la Orden *Pour le mérite*. En 1968 es declarada Doctora Honoris Causa por la Universidad de Fráncfort. La Academia de las Artes y las Ciencias de Maguncia la había nombrado miembro de la institución en 1959.

Prácticamente hasta el año de su muerte, 1974, no deja de recibir reconocimientos y homenajes. Es obvio que se trata ya de una escritora consagrada y casi, demasiado temprano, convertida en un clásico de la historia de la literatura alemana. A veces ella se quejaba –por eso utilicé las palabras “demasiado temprano”- que la trataran como a un muerto en vida. Le tenían demasiado respeto, la entrevistaban

⁴⁰⁷ “Bienaventurados aquellos que vivieron antes de morir”.

como si fuera alguien que respecto al futuro no tuviera nada que decir, o bien se eludían temas controvertidos para no tensar el ambiente.

En 1971 Hessen también le entrega la Medalla Goethe y en 1973 recibe la *Roswitha-Gedenkmedaille* de la Ciudad Bad Gandersheim, una condecoración instituida⁴⁰⁸ en honor de una canonesa y escritora alemana del siglo X. Con este premio este pequeño pueblo de la Baja Sajonia le rinde homenaje a Roswitha, primera poetisa alemana conocida por su nombre, pero que escribía en latín. Hay que destacar que en su primera edición correspondió a Kaschnitz.

Además de dichos premios, los encuentros con el mundo literario se intensifican. En este terreno sí ha adquirido con el tiempo más tablas. Con sus tres editores mantuvo una amistad personal muy sustanciosa: con Bruno Cassirer –aunque al final le diera de lado-, con Hilde y Eugen Claassen, y en esta última etapa de su producción con Siegfried Unseld, que de trabajar en Suhrkamp⁴⁰⁹ ha pasado a ser el responsable de Insel, editorial que publica sus obras completas en edición crítica, así como numerosos monográficos a ella dedicados, que son la base bibliográfica de este trabajo. Conoce la obra y la persona de Thomas Bernhard, Uwe Johnson, Günther Grass, Hans Magnus Enzensberger y las nuevas generaciones de escritores. Fráncfort deviene una ciudad de una intensa vida cultural, con estrenos teatrales y de música contemporánea; la Escuela de Fráncfort, de la que forma parte entre otros su amigo T. W. Adorno, moviliza las fuerzas sociales y da respaldo teórico al movimiento de protesta social contra el capitalismo que luego se conocerá como “mayo del 68”. Los círculos literarios son muy dinámicos, en ellos se integran autores como Peter Handke, Paul Celan, Christa Wolff... Kaschnitz misma se involucra muy activamente en la vida cultural. Los años sesenta son una época muy convulsa socialmente. Tras el acelerón industrial, surgen las desigualdades sociales y los cuestionamientos ideológicos. Los escritores se hacen presentes como líderes de opinión y la juventud los respalda y se identifica fácilmente con posturas contestatarias en un ambiente de capitalismo galopante y de guerra fría, en el que por primera vez, dado el desarrollo tecnológico y armamentístico, se vislumbra la posibilidad de que la humanidad pueda acabar consigo misma. Es decir, los problemas por primera vez en la historia tienen un alcance global, porque todos los continentes están interconectados y a su vez amenazados por armas de destrucción masiva. Por eso,

⁴⁰⁸ Sobre este premio se puede consultar en la siguiente dirección: <http://www.bad-gandersheim.de/Ortsrecht/5.02.pdf>

⁴⁰⁹ Unseld, S., Dietrich, G., & Dietrich, A. (2004). *El autor y su editor*. Madrid: Taurus.

pese al flamante desarrollo económico, Kaschnitz no deja de estar muy atenta a cada acontecimiento, a cada noticia en la prensa, y desde luego no se resigna a ser la *old Lady* de la literatura alemana.

Por ejemplo, Kaschnitz toma partido y se implica activamente en la propaganda electoral de Willy Brandt y de los socialdemócratas⁴¹⁰, que están más preocupados por defender los derechos sociales que por proteger el éxito económico de una élite; ella sigue a Adorno en algunas protestas sociales, pero en realidad, no es una persona que le guste públicamente estar involucrada en la política y estas intervenciones no dejan de tener un carácter eventual. Sus intervenciones suelen tener lugar más bien en círculos estrechos.

Los vientos cambian pronto de dirección, y las opiniones políticas suelen ser radicales pero con celeridad caducas. El pueblo también es caprichoso y se deja seducir fácilmente por eslóganes. El propio Adorno⁴¹¹ tuvo que sufrir los reveses de su propio liderazgo ("ein Gott gestürzt, das heißt lächerlich gemacht"⁴¹²) en el verano de 1969, cuando unos estudiantes semidesnudos -sobre todo bellas jóvenes, para ironizar su gusto por la belleza- entraron en su clase con unas rosas para coronarlo -en realidad lo sacaron al pasillo- públicamente como el *Rosenkavalier* -"El caballero de la rosa"-, circunstancia que deprimió profundamente a Adorno. No se atrevía, a raíz de este incidente, a salir a la calle. El filósofo tuvo que recurrir incluso a la policía. Y aunque en el bando conservador sin embargo se le seguía conociendo como el Sócrates, esto es, como el corruptor de la juventud, ya no pertenecía de hecho a ningún bando. Luego los jóvenes acudieron en masa a su entierro, de modo que se vio que el lazo en realidad nunca se había roto del todo.

La amistad de la escritora con el filósofo fue realmente determinante en sus ideas intelectuales. De él admiraba el abanico tan amplio de disciplinas que dominaba. Fue compositor, y la introdujo en la audición de obras que por entonces necesitaban de una gran formación intelectual, puesto que el dodecafonismo a la sazón impuesto por la

⁴¹⁰ Una buena interrelación entre literatura y condiciones sociopolíticas en Forster, H. y Riegel, P. (1999: 15). "Von größeren Einfluß auf das Schicksal der Deutschen war die Ablösung der Großen Koalition von 1966 durch eine sozialliberale Regierung unter Willy Brandt" -"De gran influencia sobre el destino de los alemanes fue la disolución de la gran coalición de 1966 a través del gobierno social-liberal de Willy Brandt". Forster, H. y Riegel, P. (1995). *Deutsche Literaturgeschichte*. Band 12. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

⁴¹¹ Kraushaar, W. (Ed.). (1998). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: Chronik (Vol. 1)*. Berlin: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.

⁴¹² "Un dios caído, esto es, ridiculizado". (GW III 841).

Segunda Escuela de Viena⁴¹³, introdujo en la música una reflexión tan abstracta sobre los procedimientos formales de los que se servía, que prácticamente perdió el contacto con el gran público y quedó recluída a aquellos pocos que disponían de las instrucciones pertinentes para valorarlo. La puesta en duda del lenguaje tonal⁴¹⁴ no fue más que otro aspecto de la sospecha que recayó sobre la naturaleza y el alcance del lenguaje en general. Kaschnitz también admiraba de Adorno su capacidad de trabajo, su inagotable energía. Sin embargo, el filósofo no tenía el mismo carisma para todo el mundo. Dolf Sternberger –el eterno amigo de la escritora- no podía soportarlo, y aunque Kaschnitz intentó reunirlos en una comida conciliatoria, el experimento no salió bien. Fruto de las sesudas y no muy optimistas reflexiones sobre la sociedad, y de esta relación con Adorno, surgió la obra *Steht noch dahin. Neue Prosa* (1970), donde Kaschnitz puso de relieve el abismo insalvable que existe entre la aspiración a un humanismo holista y la dura realidad, que en un clima casi apocalíptico –por utilizar la expresión de Reich-Ranicki⁴¹⁵-, suavemente va socavando los pilares de toda visión optimista.

Lo que peor lleva Kaschnitz en este tiempo es la relación con la prensa. De ser observadora se ha convertido en observada, y más que disfrutar de la fama, se siente inhibida por verse en el centro de atención. Y para colmo se halla en un medio que tiende a la superficialidad y a la banalización: “Das lachende Zeitungsbild täuscht [...] Ich empfand sie als eine Behinderung meiner Freiheit, meiner Anonymität”⁴¹⁶. No es persona que busque reconocimientos públicos. En más de una ocasión, según confesión propia, ha cifrado la felicidad en el trabajo y el amor. Si acaso el escaparate público hay que tomarlos como gajes del oficio, una carga que hay que asumir y soportar.

5.5. Roma. El extrañamiento del mundo.

⁴¹³ Formada principalmente por A. Schönberg, A. Webern y A. Berg, pretendía acabar con la hegemonía de la música tonal que había dominado toda la tradición musical. En su tiempo se presentó como una vanguardia muy innovadora, y muchos compositores de Europa emularon sus procedimientos compositivos. Actualmente está prácticamente abandonada.

⁴¹⁴ Marrades Millet, J. (1990). Música nueva y lenguaje. *Revista de Occidente*, 1990, num. 113, págs. 57-72. En este artículo la autora explica la ruptura con la tradición que supuso la vanguardia en la música vienesa. Adorno recibió este movimiento como algo ineludible. Literariamente, su teoría fue recogida en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

⁴¹⁵ Reich-Ranicki, M. (1994). *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der 70er Jahre*. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt. Pág. 40.

⁴¹⁶ “La imagen del periódico es engañosa [...] Yo la recibí -se refiere a una condecoración, a saber, la prusiana *Schwarzweiße Ordensband-* como un obstáculo para mi libertad, para mi anonimato”. (GW III 282).

Al terminar la década de los 60, Iris Constanza trabajaba en Roma dando clases de alemán por las tardes en el Instituto Goethe. Durante el resto del día colaboraba con la asociación *Nuova Consonanza* para la difusión de la música contemporánea. Residía en un apartamento en la *Via Vittoria*, desde cuya terraza se podía ver la cúpula de San Pedro y que ofrecía una inmejorable panorámica de la ciudad por encima de sus tejados. Muy cerca de allí estaba el hospital donde morirá Kaschnitz.

Allí, a Roma, vuelve Kaschnitz, a su tercera ciudad; las otras dos son Bollschweil -verdadera patria- y Fráncfort -ciudad en la que normalmente reside⁴¹⁷. La convivencia con la hija no es fácil. A la agotadora supervisión de la madre se une la presión de la figura de escritora⁴¹⁸. Quizá es demasiada coerción para Iris. La madre quisiera ofrecerle protección, quisiera que se casara con alguien responsable, fiable, con capacidad de amar, “über ihren eigenen Tod hinaus möchte sie den Kindern den Schutz geben, den sie ihnen geben konnte, als sie noch im Sandhaufen spielten”⁴¹⁹, proyectando quizá sobre la hija sus propias inseguridades como esposa.

En una calle contigua vive Ingeborg Bachmann⁴²⁰. Su vivienda, lejos de ser luminosa y abierta a la ciudad, es una especie de refugio soterrado en la *Via Bocca*, cuya penumbra y enclaustramiento aprovecha Kaschnitz para refugiarse y aislarse, desasirse de su identidad e impedir que alguien la importune. Pero en la ciudad en verdad no se encuentra aislada del todo. En Roma frecuenta la amistad de Gustav René Hocke y Stefan Andres. Recibe la visita de Adorno, y de los escritores Luise Rinser y Max Frisch.

Kaschnitz inicia una singladura en la que, quizá por la edad o quizá por el presentimiento de la cercanía de la muerte, poco a poco se va distanciando de su mundo,

⁴¹⁷“Bei mir durchdrangen sich vor allem drei, mir besonders vertraute Orte: das badische Dorf (Bollschweil), das meine eigentliche Heimat ist, die mittelgroße und abgesehen von ihren Flußufern und einigen Alleen häßliche Stadt (Frankfurt), in der ich wohne, und Rom, wo ich so viele Jahre zugebracht habe und wohin ich auch jetzt noch alljährlich zurückkehrte”- “En mí han penetrado especialmente tres lugares que me reportan confianza: el pueblo de Baden (Bollschweil), que es mi verdadera patria, la mediana y odiosa ciudad (Fráncfort), quitando algunos de sus ríos y avenidas, que es donde vivo; y Roma, donde he pasado tantos años y adonde regreso todavía cada año-“. (GW II 526).

⁴¹⁸ Gersdorff (1992: 315).

⁴¹⁹ “Más allá de su propia muerte quisiera ella –la madre- ofrecerle la misma protección a sus hijos que le daba cuando todavía ellos eran pequeños y jugaban en la arena”. (GW III 124).

⁴²⁰ Czapla, R. G., & Fattori, A. (Eds.). (2008). *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 (Vol. 92)*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Pág 188.

de sus coetáneos. Añora la tranquilidad. La pasión por viajar que ha caracterizado su vida va menguando, y echa de menos el día a día de su pasado: “Alltag, alle Tage, schöne Ereignislosigkeit”⁴²¹. Kaschnitz confiesa que lo que más añora del pasado no han sido los viajes emprendidos, sino las pequeñas y reconfortantes rutinas, hablar con Guido sobre las clases, recoger a Iris al colegio. En 1970 da un par de conferencias en Holanda, en 1973 visita a su amigo Max Tau –antiguo lector de su primera editorial, la editorial de Cassirer que le sirvió de plataforma-, quien la ha invitado a visitar Noruega, en donde había tenido que refugiarse tras la presión del régimen nacionalsocialista. Allí se reencuentran, tras cuarenta años de amistad, para hacer común retrospectiva⁴²². Y poco más. Quizá lo más relevante sea su último gran viaje en abril de 1967. Acompañada de su hija, viajan juntas a América, de la que vuelve con impresiones muy negativas. Los suburbios, la arquitectura sórdida, el asfalto y las colmenas de ventanas, todo le parece deshumanizado. Los nuevos tiempos parecen alejarse con velocidad creciente de su sensibilidad. La publicidad le inspira iracundos comentarios, la presencia generalizada y vulgarizada del sexo le parece deleznable, denuncia la pérdida de intimidad, la exposición impúdica de la anatomía humana, donde sólo hay traseros, pechos, obscenidades. A los niños se les ha privado del encanto del misterio, a los adolescentes de la ternura de los primeros besos.

Escribe relatos perturbadores. En su relato *Der Schriftsteller* (1965) plantea dudas sobre la misma necesidad de la escritura, en *Die Füße im Feuer* (1964) retrata a una mujer que cae por el abismo existencial ante la indiferencia de su entorno y la pérdida de un amor. Se ve imposibilitada para sentir dolor, y sin dolor no hay existencia auténtica, ni mecanismos de defensa, que no otra cosa es el dolor. Experimenta con golpes, cortes, pero nada, no siente dolor. De forma que acaba abrasada por el fuego, sin percibir nada. Es un relato muy pesimista y aún perturbador. Los relatos, en su última época, conjugan, bajo la influencia de Kafka -“Unter dem Einfluß Kafkas stehe ich, wie meine ganze Generation, gewiß”⁴²³- la claridad de la expresión con la irracionalidad latente en las situaciones que plantea; la transparencia de su lenguaje con la opacidad claustrofóbica que destilan las escenas, que de la normalidad saltan sin solución de continuidad a la anormalidad. La locura de hecho merodea como una tentación. Se ve

⁴²¹ “Cotidianidad, el día a día, la belleza de que nada en especial ocurra”. (GW III 792).

⁴²² GW III 780.

⁴²³ “Yo estoy bajo la influencia de Kafka, como toda mi generación”. (GW VII 971).

muy claro en el relato *Der Spinner*⁴²⁴ (1969). El protagonista va perdiendo paulatinamente el contacto con la realidad sin que el lector sepa precisar un punto en el que se le pueda calificar de tarado. Se presenta como un hombre normal –“ich bin kein besonders ehrgeiziger Mensch”⁴²⁵-, incluso discreto, que nunca ha intentado sobresalir en nada, que nunca ha dado motivos de queja para nadie, ni para sus padres, ni para su mujer. En su trabajo cumple escrupulosamente con su obligación. Él es el más vocacional entre sus compañeros en su puesto en la oficina para la prevención de accidentes. Obsesionado por el cumplimiento cada vez más exhaustivo de su trabajo, se interesa por la estadística de los accidentes de coches, por sus causas y remedios, y sin que el lector sepa señalar un punto en el que el protagonista ha dejado de ser un trabajador competente para convertirse en un enfermo. Los motivos por los que actúa el protagonista son sin duda loables, velar por la seguridad en las carreteras, la paz social, el bienestar común. El tarado siente la necesidad de un orden que ha de ser restaurado, que tendría que existir. Un exceso de coherencia con los principios morales parece estar castigado por la sociedad. El convertir un “me gustaría” en un “debería” lo convierte en una persona anómala, y esta confusión le produce delirio, mas no sufrimiento. Solo al final, el lector descubre que el relato está escrito entero desde la habitación de un psiquiátrico: “jetzt bin ich allein. Ich habe ein hübsches Zimmer, daß sich die Türen und die Fenster nicht ohne weiteres öffnen lassen, stört mich nicht”⁴²⁶.

Aunque el tono es satírico, quizá el relato que mejor retrata a la mujer que ha perdido pie en su tiempo y en la realidad sea *Ja, mein Engel* –aparecida en los *Westermanns Monatshefte* 105 (1964) e incorporada posteriormente al libro *Ferngespräche* (1966)- galardonado en 1964 con el premio “Georg-Mackensen”⁴²⁷. Una viuda alquila una habitación a una joven universitaria, a quien, tras varias candidatas, parece predestinada a ser elegida, “denn sie war freundlich und bescheiden und schön wie ein Engel”⁴²⁸. La joven, llamada Eva, alivia la soledad de la anciana, hasta el punto que ésta espera más de lo que aquélla le puede ofrecer. La anciana la espera cada día

⁴²⁴ El título original fue *Die Witwe an der Autobahn*. Cuando se publicó en *Ferngespräche* lo cambió Kaschnitz por el título de *Der Spinner*.

⁴²⁵ “No soy un hombre especialmente ambicioso”. (GW IV 635).

⁴²⁶ “Ahora estoy solo. Tengo una bonita habitación, cuyas puertas y ventanas no se pueden abrir sin más, lo cual no me molesta”. (GW IV 645).

⁴²⁷ Instituido en 1962, este premio se concede al mejor relato en lengua alemana. Mackensen (1885-1965) fue un reconocido editor literario y patrocinador del subsodicho premio. El premio se había concedido antes a W. Schnurre, S. Lenz y a E. Landgrebe. En su tercera edición se le concedió a Kaschnitz.

⁴²⁸ “Pues ella era afable y tímida y bella como un ángel “. (GW IV 589).

con ilusión de gozar de su compañía y si algún día la joven llega tarde, que no suele ser el caso, pues es una joven muy responsable y regular, la anciana se preocupa. La viuda va adquiriendo paulatinamente el rol de una madre, le prepara la comida, le cose la ropa, “ich glaube –afirma la protagonista-, daß ich mich schon damals in Gedanken sehr viel mit dem Fräulein Eva beschäftigt und daß ich sie von Anfang an liebgehabt habe”⁴²⁹, y a los demás les habla de “meine Eva” (“mi Eva”). Eva, que se deja querer, pero que no reacciona en igual medida a las atenciones de la viuda arrendataria, acaba sus estudios, se compromete con un joven y lejos de abandonar el alquiler, le pide a la anciana alquilar más espacio en la casa, a lo que ella accede para no quedarse sola y porque tiene verdadero afecto maternal a Eva. La nueva pareja va apropiándose poco a poco del espacio vital de la viuda. El lector no sabe lo que piensa Eva, no sabe si actúa con descuido o malicia.

La joven pareja se casa, tienen un bebé, cuyo cuidado encomiendan a la anciana, quien les ha cedido a estas alturas toda la vivienda. La anciana acaba por instalarse en una buhardilla. Con el tiempo, nadie repara en su soledad mientras aguarda las visitas de Eva. Enferma y desahuciada, al final del relato es hospitalizada. A sus compañeras de habitación, otras enfermas, les habla sobre su “familia”: “Meine Tochter, habe ich gesagt, und mein Schwiegersohn, und mein Enkelkind, und an den Besuchstagen habe ich jeden Augenblick nach der Tür geschaut, ob sie nicht hereinkommen, große Blumensträuße im Arm”⁴³⁰. Las compañeras de habitación empiezan a pensar de ella que está loca. El lector de nuevo no puede determinar en qué momento ha perdido la protagonista el contacto con la realidad. Es claro que siguiendo pertinazmente el camino de una idea se puede desembocar en el delirio. La maternidad frustrada late de fondo.

El final es impresionante. Tras una espera tan larga, por fin aparece la familia de Eva, con dos hijos, de los cuales la menor se acerca corriendo hasta la cama. A partir de ese momento Eva la visita regularmente. La anciana se sorprende por las visitas repetidas de la joven, y de los atuendos que lleva, le pregunta en cierta ocasión a Eva, a quien llama “mein Engel”, que qué está haciendo, porque las flores que ha traído en esa ocasión caen sobre su rostro, y después ya no hay flores, sólo arena, arena que se le mete en los ojos y en la boca. Y la empuja hacia abajo, cada vez más profundo.

⁴²⁹ “Creo –afirma la protagonista-, que en pensamientos ya me ocupaba por entonces mucho de la señorita Eva, y que desde el principio le tuve mucho cariño”. (GW IV 591).

⁴³⁰ “Mi hija, he dicho, y mi yerno, y mi nieto, y en los días de visita miraba continuamente hacia la puerta, por si llegaban con un ramo de flores en el brazo”. (GW IV 602).

El monólogo de la protagonista acaba en la fosa, desde donde observa a su Eva, no ya con coloridos vestidos, sino vestida de negro. Las flores le caen en la cara, mientras la anciana repite “Ja, mein Engel” y observa a “su” Eva, “sie ist so schön wie damals, als sie aus Italien zurückgekommen ist, schön wie ein Engel, und langsam drückt sie mich immer tiefer hinab”⁴³¹.

En 1966 ha aparecido su tercer libro de relatos (*Ferngespräche*) y tres años después aparece el cuarto y último, *Vogel Rock. Unheimliche Geschichten*. El género relato va ocupando un lugar cada vez más central en su producción. Prefiere este género, porque en poco espacio de tiempo, según confesión propia, la historia corta le abre muchas posibilidades expresivas, sin tener que mantener durante mucho tiempo el aliento narrativo⁴³². Entre ambos libros ha aparecido *Tage, Tage, Jahre. Aufzeichnungen* (1968), libro de factura fragmentaria que recoge impresiones y reflexiones sobre diferentes tiempos y lugares, muy en la línea de los anteriores. Respecto a su salud, se conserva bien y tan solo hay que mencionar una pequeña operación de cadera.

5.6. “El poema, esta última isla de la imaginación”. El final.

El interés por su entorno socio-político, como hemos venido indicando, no lo perdió nunca Kaschnitz en sus últimos años de vida⁴³³, aunque en el terreno de lo personal sí fue defendiendo una soledad de la que había huído toda su vida. Lee los periódicos, escucha la radio y ve la televisión, rastreando signos de una utopía final, de una luz entre los discursos circunstanciales de los políticos. Ahora reprocha al poeta romántico Eichendorff, del que prepara una edición de sus poemas con un comentario crítico, su falta de compromiso con su realidad política, su “escapismo”. Junto a este

⁴³¹ “Está tan bonita como entonces, cuando regresó de Italia, bonita como un ángel, y lentamente me presiona hacia abajo, cada vez más profundo”. (GW IV 604).

⁴³² GW VII 738.

⁴³³ Strack-Richter, A. (1979). *Öffentliches und privates Engagement, die Lyrik von Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main: PD Lang.

trabajo, publica *Gespräche im All. Hörspiele*. (1971) -donde recoge cinco Hörspiele nuevos- y su obra *Zwischen Immer und Nie. Gestalten und Themen der Dichtung*, que fue galardonada en 1971 con la *Goethe-Plakette* de Hessen. Este premio condecora a personalidades relevantes en el campo de la cultura alemana. Entre otros galardonados se encuentran el filósofo M. Horkheimer o el teólogo R. Bultmann.

¿De dónde proviene la soledad aceptada en el ámbito íntimo? Aparte de la conciliación que conlleva la edad y la experiencia, también siente perder en cierto modo a su hija Iris, de quien, por otro lado, tampoco es que se haya ocupado en exceso, y que por esta razón, nunca se deshizo del todo de los sentimientos de culpabilidad respecto a ella -recuerdos no olvidados y que todavía duelen: "Ihr haltet auch immer zusammen, sagt unsere Tochter vierjährig und stellte sich mit geballten Fäusten mit dem Gesicht zur Wand"⁴³⁴-. En mayo de 1970 Iris se casa con el compositor y sacerdote Dieter Schnebel, quien aporta dos hijos de su anterior matrimonio. Iris tiene ya su propia familia, y todo el tiempo del que dispone se lo dedica a ella. Ya no está a libre disposición de la madre. Y aunque Kaschnitz se siente contenta porque la hija ha encontrado su lugar emocional, no deja de echarla de menos como acompañante siempre solícita.

Otras ausencias se van sumando en los últimos años: Paul Celan se ha suicidado en París en 1970 arrojándose al río Sena. Ingeborg Bachmann muere en Roma en 1973, tras incendiarse su apartamento. Las circunstancias nunca quedaron aclaradas del todo.

"Wann fängt der Lebensabend an?"⁴³⁵ se pregunta la escritora. Para el atardecer de su vida se reserva la relectura de Virgilio, de Goethe – *Die Wahlverwandschaften (Las afinidades electivas)*-, Fontane -*Effi Briest*-, la audición de la "Misa en si menor" de J. S. Bach -aunque no sentía ningún gusto por las modernas versiones historicistas, demasiado superficiales y rápidas, acordes con el espíritu de la nueva época⁴³⁶-, de la "Sonata Waldstein" de Beethoven, etc. todo sugiere un clima de reposo, de cerrar círculos. Aun con todo Kaschnitz no dejó física ni mentalmente de ejercitarse, de interesarse por su presente, de estar activa.

Se acerca el final. Kaschnitz mantiene una posición equívoca, esto es, llena de vacilaciones, respecto a la muerte.

⁴³⁴ "Vosotros os encerráis todavía en vosotros mismos, dice nuestra hija de cuatro años y se vuelve hacia la pared con los puños cerrados". (GW III 850).

⁴³⁵ "¿Cuándo comienza el atardecer de una vida?". (GW III 847).

⁴³⁶ GW III 840.

Wenn einer sich vornähme, das Wort Tod nicht mehr zu benutzen, auch kein anderes, das mit dem Tod zusammenhängt, mit dem Menschentod oder mit dem Sterben der Natur. Ein ganzes Buch würde er schreiben, ein Buch ohne Tode, ohne Angst vor dem Sterben, ohne Vermissten der Toten, die natürlich auch nicht vorkommen dürften ebenso wenig wie Friedhöfe, sterbende Häuser, tödliche Waffen, Autounfälle, Mord. Er hätte es nicht leicht, dieser Schreibende, jeden Augenblick müsst er sich zur Ordnung rufen, etwas, das sich eingeschlichen hat, wieder austilgen, schon der Sonnenuntergang wäre gefährlich, schon ein Abschied, und das braune Blatt, das herabweht, erschrocken streicht er das braune Blatt. Nur wachsende Tage, nur Kinder und junge Leute, nur rasche Schritte, Hoffnung und Zukunft, ein schönes Buch, ein paradiesisches Buch⁴³⁷.

Por tanto relaciona la muerte con la pérdida, con el lado menos luminoso de la vida. Aún así no la elude en sus escritos. Es más, es una figura que aparece obsesivamente en su obra, pero a la que no presta demasiada atención en su edad tardía: "das Alter ist für mich kein Kerker, sondern ein Balkon"⁴³⁸. No parece que en los momentos postreros la muerte sea una figura inquietante. Más bien parece que ha de ser contemplada con gratitud, sin olvidar la oportunidad única que se nos ha regalado con la vida. Aunque la vida va limando las ilusiones, limando las aristas de los enfados y aumentando la distancia respecto a los detalles, el espíritu se va haciendo más sinóptico. Los detalles en cierto modo parecen cancelados y perdonados en función del todo. No cree la escritora que haya que llegar crispados o desagradecidos al final del camino, en este sentido declara: "wie ich zu sterben wünsche, nämlich überströmend von Dankbarkeit"⁴³⁹.

El filósofo que más ha reflexionado sobre la muerte entre los coetáneos de Kaschnitz ha sido Martin Heidegger. Si bien ambos comparten el amor por sus raíces, ella a Bollschweil y él a Meßkirch –pueblecitos ambos perdidos entre las colinas redondeadas de la Selva Negra-, y ambos creen que la palabra poética es la forma en la

⁴³⁷ "Si alguien se propusiera no volver a utilizar la palabra "muerte" ni ninguna otra palabra que tuviera que ver con ella, con la muerte del hombre o con la muerte en la naturaleza, escribiría un libro completo, un libro sin muerte, sin miedo a morir, sin la añoranza de los muertos, quienes naturalmente tampoco podrían aparecer, así como tampoco los cementerios, las casas que acaban en ruinas, armas mortales, accidentes de coche, asesinatos. Ese alguien no lo tendría fácil, tal escritor tendría que llamarse continuamente al orden, por algo que se le hubiera colado, ocultarlo de Nuevo, incluso una puesta de sol sería peligrosa, una despedida, y la hoja marrón que cae, tendría que tachar aterrorizado la hoja marrón. Solo días nacientes, niños y jóvenes, pasos rápidos, esperanza y futuro, un bello libro, un libro paradiático". Kaschnitz (1981: 21).

⁴³⁸ "La edad para mí no es una cárcel, sino un balcón". (GW IV 531).

⁴³⁹ "Me gustaría morir inundada de gratitud". (GW III 850).

que el hombre habita en el mundo, Kaschnitz asocia a la muerte un componente más de misterio, de inexplicabilidad, mientras que para el filósofo es un horizonte en el que se vislumbra la nada, horizonte que genera angustia y al mismo tiempo autenticidad frente a la finitud del *Dasein*. Esta diferencia de concepción respecto a la muerte proviene de la diferente concepción del “estar junto al otro”, *Mit-Anderen-Sein*. Heidegger nunca supo tender un verdadero puente entre el yo y los otros –lo que influyó seguramente en su reacción frente al incipiente nazismo en la Universidad- mientras que para Kaschnitz el amor es lo que daba el valor a la vida y lo que establecía una comunicación de por vida con el otro. Ya vimos, a propósito de su discurso de recepción del premio Büchner, que la literatura era comunicación. Esta diferencia de Kaschnitz con Heidegger será importante cuando en el capítulo 5 apliquemos la categoría heideggeriana de “lo inquietante” en el análisis de los relatos de Kaschnitz.

A este respecto, quizá la última palabra sea la incertidumbre, el no saber, y reconocer que la conciencia del límite es el límite de la conciencia, la cumbre más alta de la sabiduría vital. Un año antes de morir escribió el poema *Vielleicht*⁴⁴⁰.

Vielleicht sind wir doch nicht

Sind wir nicht Gottes Kinder

Vielleicht ist da keine

Ist keine Himmelsleiter

Vielleicht sitzt keiner am Ende

Über uns zu Gericht.

Eines ist sicher:

Wir fallen, zerfallen

Unsere Hände fallen ab

Unsere Wangen

⁴⁴⁰ “Quizás no somos nosotros/No somos hijos de Dios/Quizás no haya ahí nadie/Ninguna escalera que conduzca al cielo/Quizás nadie esté al final para juzgarnos/En el juicio por encima de nosotros./Una cosa es segura/Caemos, decaemos/Nuestras manos penden/Nuestras mejillas/Los ojos en primer lugar/Un día no habrá nada más ahí/De esta tan y tan/tipo de persona/Solo un dolor en la boca del estómago/Alguien que la amó”. Poema no publicado y recogido en los anexos de su GW V. Cit. en Schweikert (1984: 307).

Die Augen zuerst

Eines Tages wird nichts mehr da sein

Von dieser so und so

Gearteten Person

Nur ein Schmerz in der Magengrube

Eines der sie geliebt.

De vacaciones en Bollschweil, en mayo de 1972, recibe la visita de su antiguo amigo Peter Huchel, poeta y editor de gran sensibilidad que conecta muy bien con ella. Las excursiones y las visitas se suceden. Kaschnitz habla con gran entusiasmo de él. Supone en las postrimerías de su vida un momento dulce de amistad.

En 1972 aparece el poemario *Kein Zauberspruch*, dedicado a Iris y a su yerno. Lo último que publica está dedicado por primera vez a su hija, con quien todavía siente ese lastre de mala conciencia, por el lugar secundario que le había asignado respecto a su marido. En realidad, la hija ha estado en contadas ocasiones presente en su obra. Por pudor, los más cercanos han quedado excluidos de su creación. Su hija ha sido una especie de tabú, por sentimientos de vergüenza, según ella misma escribe⁴⁴¹, y si alguna vez ha roto ese tabú, algo que ha ocurrido excepcionalmente⁴⁴², se ha arrepentido profundamente. Esta obra, *Kein Zauberspruch*, le supuso la *Roswitha-Gedenkmedaille*, y en ella recoge mucha de la poesía que escribió en Roma.

En rigor, el último trabajo que escribe es una ponencia, a propuesta de la editorial Insel, en la que defiende apasionadamente la naturaleza de la poesía. La lectura tenía que tener lugar en la Feria del Libro de Fráncfort el 12 de octubre de 1974. Dicha lectura no tuvo lugar, porque la autora moría dos días antes en Roma. La ponencia lleva el revelador título *Rettung durch die Phantasie*⁴⁴³. Es esto lo que ella ha practicado desde que era niña, cuando en sus juegos en Potsdam bautizaba con nombres alquiméricos los objetos que la rodeaban “Wie ernst wir als Kinder und halbe Kinder

⁴⁴¹ GW III 849.

⁴⁴² En el relato *Eines Mittags, Mitte Juni*, la hija sin embargo aparece sin disimulo, así como en el relato *Am Circeo*.

⁴⁴³ “Salvación a través de la fantasía”.

Gedichte nahmen”⁴⁴⁴. Y no otra ha sido la labor de la escritora madura. Salvar a las cosas y salvarse mediante la palabra.

Y para definir a la poesía no cabe otra opción que rastrearla en sus orígenes, en el fulgor de su pureza. Por eso se remonta a cuando era niña, cuando coleccionaba poesías en antiguos cuadernos de piel o de lino, a los que dejaba acceso a contadas personas. Alguna amiga que otra le escribe una dedicatoria. Heine o Goethe aparecían en aquellas hojas infantiles.

Pero no tiene sentido definir la poesía, pues ésta procede de una zona misteriosa, opaca, de allí a donde el análisis racional no llega. Las reglas que utiliza no le son conocidas. No se sabe de dónde salen los versos. Y aunque *a posteriori* analicemos las obras y parezcan que éstas a los ojos del estudioso estuvieran regidas por reglas, no existen reglas para la creación. Pero lo contrario tampoco se puede afirmar. El misterio de la creación no es un acto caprichoso o puramente imaginativo, “die verrücktesten Verse sind oft nicht die der Verrückten”⁴⁴⁵.

Y la escritura/lectura de la poesía requiere tanta presencia de espíritu, tanta concentración, que no puede compartirse con otros entretenimientos: “Der Leser von Gedichten der größten Aufmerksamkeit, er muß die tiefste Stille herstellen, damit es klingen kann”⁴⁴⁶, pues la poesía viene a compartir con la música muchas de sus cualidades.

Y aunque los poetas de la tradición aparecen en *Rettung durch die Phantasie* – Walt Whitman, Pablo Neruda, Rilke, Hofmannstahl- hay algo que Kaschnitz cree necesario resaltar, que el arte y la belleza ya no se identifican. Los poemas de sus amigos Paul Celan o Ingeborg Bachmann bastan para corroborarlo. Las imágenes de muchos de sus poemas no son bellas, más bien terribles. Cierto que en sus diarios, cuando era joven, anotó este verso de Keats “A Thing of Beauty is a Joy for ever”. Pero de Rilke⁴⁴⁷ aprendió que lo bello y lo terrible están hermanados y se coimplican. Es decir, cada época ha tenido sus cánones de belleza y de horror, y es imposible fijar qué

⁴⁴⁴ “Qué en serio nos tomábamos los niños, y los no tan niños, la poesía”. Kaschnitz, M. L. *Rettung durch die Phantasie*. Schweikert (1984: 309).

⁴⁴⁵ “Los versos más alocados no son frecuentemente los que escriben los locos”. Schweikert (1984: 309).

⁴⁴⁶ “El lector de poesía debe prestar la máxima atención, debe estar en el máximo silencio, para que ésta pueda resonar”. Schweikert (1984: 310).

⁴⁴⁷ “Das Schöne ist nichts anderes als des Schrecklichen Anfang” (“Lo bello no es sino el comienzo de lo terrible”) afirma Rilke en la primera de sus elegías. Rilke, R. M. (2006). *Gesammelte Gedichte*. München: Goldmann. Pág 627.

derroteros seguirá la poesía en el futuro. Solo una cosa es segura para Kaschnitz, que a pesar de esta multiplicidad de voces dentro de la creación poética, lo que no es posible imaginar es el silencio, que la palabra poética vaya a enmudecer. La poesía no puede concebirse a sí misma como no existiendo. Por mucho que Adorno haya declarado la imposibilidad de la poesía tras la experiencia de Auschwitz⁴⁴⁸, las voces resuenan dentro del silencio cósmico, porque es lo más propio del hombre. La proyección imaginativa es la forma que tiene el hombre de habitar en el mundo. La poesía es el último reducto en el que el hombre se refugia contra la soledad, pero es un reducto que acoge no desde la racionalidad de la ciencia, sino desde la imaginación y de la irracionalidad.

Y en este alejamiento de lo real, Kaschnitz aventura un déficit ético: la abdicación de nuestra responsabilidad como ciudadanos, de nuestro deber de mantener la paz y la justicia social. No podemos caer en el escapismo, como en el que cayó Eichendorff. Porque la complicidad de los buenos puede ser más terrible que la maldad de los malos. La escritora se pregunta: "Kann uns die Dichtung ablenken von der Anstrengung"⁴⁴⁹. Lo que salva al hombre es la fantasía, esa brecha abierta en un mundo crecientemente tecnificado, esa mirada que indaga siempre más allá. En ese sentido, el lenguaje poético, como los mitos o la religión, son inherentes al modo de ser del hombre, porque su objetivo son los límites.

En su último año de vida, Kaschnitz no dejó de trabajar. Aparece *Der Gesang vom Menschenleben. Gedichte*. (1974), supervisa obras de autores más jóvenes, apoya instituciones de difusión cultural. Quiere sentirse integrada en la tarea que su época requiere. Su figura, allá donde aparece, desprende la autoridad y el carisma de una autora consagrada. Aunque a veces ironiza sobre ese respeto ante alguien que parezca sólo pertenecer al pasado, como si ya estuviera muerta, "Ich werde geschont, wahrscheinlich, weil ich alt bin [...] eine grand old Lady der Literatur. In den Interviews stellt man mir keine Fragen die meine politischen Ansichten betreffen, mein Engagement, meine Progressivität"⁴⁵⁰. Su actitud al mismo tiempo es discreta, incluso

⁴⁴⁸ "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch" ("Es una barbaridad escribir un poema después de Auschwitz"). Adorno, T. W. (1977). *Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften, Band 10*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Pág. 30.

⁴⁴⁹ "¿Puede la poesía protegernos de las vicisitudes?". Schweikert (1984: 316).

⁴⁵⁰ "Seguramente se me considera porque soy mayor [...] una *grand old Lady* de la literatura. En las entrevistas no se me plantea ninguna pregunta que tenga que ver con mis opiniones políticas, mi compromiso, mi progresismo". (GW III 821).

reservada, inaccesible. Antes bien despierta respeto y admiración, más que distancia. Como escribió Horst Krüger, se la consideraba “wie eine letzte Vertreterin bürgerlicher-
aristokratischer Geisteskultur [...] Sie verkörperte noch einmal poetische Existenz”⁴⁵¹.

Kaschnitz viajó una vez más a Roma, a Porto Ecolé, un pueblecito costero al norte de la ciudad, acompañada de su hermano Peter para pasar unas vacaciones. Peter celebraba entonces su setenta cumpleaños. Allí en Roma precisamente enfermó la escritora, como si fuera la protagonista de uno de sus relatos. La razón del resfriado que contrajo parece remontarse a una pasión vitalicia: la natación. En otoño, cuando ya el clima no lo aconsejaba, salía a nadar todos los días varias veces. Bajo la sospecha de neumonía fue trasladada al hospital del Espíritu Santo en Roma. Mientras entraba por sus puertas, la escritora declaró que era “el comienzo del final”⁴⁵². Sus últimos versos fueron muy crípticos, aunque se refieren, como en el caso de Antonio Machado, a la primera infancia: “In meinem Becken spielen junge Kinder/ Mein Strahl erhebt sich/ Singt Unsterblichkeit”⁴⁵³.

En sus últimos días, la hija permaneció junto a su cama, hasta que el 10 de octubre de 1974 la enferma falleció. El cuerpo hubo de ser trasladado a Alemania, al cementerio de Bollschweil, donde descansa junto a su marido y al resto de su familia.

⁴⁵¹ “Como una de las últimas representantes del mundo espiritual aristocrático-burgués [...] Ella encarnó una vez más la existencia poética”. Krüger, H. (1974, 18 de octubre). “Tod in Rom”. *Die Zeit*.

⁴⁵² Gersdorff (1992: 328).

⁴⁵³ “En mis piscinas juegan niños pequeños/ Mi resplandor se eleva/ canta la inmortalidad”. Cit. por Gersdorff (1992: 328).

6. TABLA DE DATOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS.

- 1901- El 31 de enero nace Marie Luise von Holzing-Berstett en Karlsruhe. Su padre, Adolf Max Freiherr (1867-1936), es un oficial prusiano dotado de gran cultura y sensibilidad. La madre, Elsa Seldeneck (1875-1941), tiene inclinaciones artísticas. Marie Luise tiene dos hermanas mayores (Karola y Lonja) y un hermano menor (Adolf Max Peter). Al poco de nacer, la familia se traslada a Potsdam y Berlín, donde Kaschnitz pasa su infancia.
- 1914- Tras vivir en un Internado en Berlín, se traslada a la residencia familiar de Bollschweil en Breisgau.
- 1919- Aparece su primera publicación, que es un relato: *Der Geiger. Eine Skizze* en la *Badische Presse*.
- 1921- Comienza en Weimar, donde se pone en contacto con el arte moderno, su instrucción como librera en la librería Thelemann.
- 1924- Realiza unas prácticas de trabajo en la editorial O. C. Recht Verlag de Múnich.
- 1925- Matrimonio con el arqueólogo y estudioso de la cultura antigua del Mediterráneo Guido von Kaschnitz-Weinb Weinberg. Le hará interesarse por la mitología y tendrá la oportunidad de viajar con frecuencia acompañando a su marido en sus expediciones. Traslado a Roma.
- 1928- Primeros poemas. Nacimiento de su –única- hija Iris Constanza.
- 1930- Dos relatos resultan seleccionados en un concurso (*Spätes Urteil y Dämmerung*) y publicados por Max von Tau.
- 1932- Se trasladan a Friburgo, posteriormente a Königsberg, cuya universidad ha ofrecido un puesto a Guido.
- 1933- Publica su primera novela *Liebe beginnt*. (El editor es Bruno Cassirer).
- 1935- Gana un premio de poesía convocado por la, por entonces muy conocida, revista *Die Dame*.
- 1937- Publica su segunda novela *Elissa*. Estancia en Marburgo. Otras obras que surgen los años treinta: *Griechischen Mythen; Der alte Garten, Coubert-biographie*, etc.
- 1941- Traslado a Fráncfort del Meno, ciudad que asociará a la experiencia de la guerra.
- 1944- *Totentanz*.

- 1945- Estancia en Bollschweil.
- 1946- *Menschen und Dinge. Zwölf Essays.*
- 1948- Colaboración en la revista *Die Wandlung* con Dolf Sternberger.
- 1952- Publicación de su primer libro de relatos bajo el título de *Das dicke Kind.*
- 1953- Sucesivos viajes a Grecia, Turquía, Egipto, etc. *Engelsbrücke.*
- 1955- Concesión del Premio Georg-Büchner.
- 1956- *Das Haus der Kindheit.*
- 1957- Premio Immermann de la ciudad de Düsseldorf.
- 1958- Muerte de Guido von Kaschnitz.
- 1959- Miembro de la Academia de Ciencias y Literatura de Mainz.
- 1960- Como profesora invitada imparte un curso sobre poesía en la Universidad de Fráncfort.
- 1962- *Dein Schweigen-meine Stimme.*
- 1965- Miembro de la Academia de Bellas Artes de Múnich.
- 1966- Placa Goethe de la ciudad de Fráncfort. Comienza a publicar en Insel Verlag. Segundo libro de relatos *Ferngespräche.*
- 1970- *Steht noch dahin.*
- 1973- *Orte. Aufzeichnungen.*
- 1974- Muere en Roma. Sus restos son trasladados a la residencia familiar de Bollschweil.

7. INFORME BIBLIOGRÁFICO.

7.1. Obras de Kaschnitz.

La obra completa de Kaschnitz ha sido editada entre los años 1981 y 1989 por la editorial Insel-Verlag de Fráncfort del Meno en siete volúmenes con la siguiente referencia: Kaschnitz M. L. (1981-89) *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt am Main: Insel Verlag. Los editores han sido Christian Büttrich y Norbert Miller. No solo han realizado un cuidadoso trabajo de compilación, sino que lo han dotado de un aparato crítico donde aportan al lector, fecha, lugar, editorial, año de gestación (en algunos casos solo aproximado) y numerosos datos sobre cada obra. Además, en los apéndices aparecen obras no publicadas en vida de Kaschnitz, y numerosas anotaciones. Otras obras, desechadas por la autora, incompletas o fallidas no aparecen tampoco en esta edición, respetando así la voluntad de Kaschnitz. Los tomos están agrupados por géneros –siendo conscientes de que muchas obras son inclasificables-, si bien dentro de cada tomo las obras aparecen en orden cronológico.

Desde que en 1966 la autora comenzó a publicar con esta editorial, han sido numerosos los estudios que se le han dedicado dentro de Insel, y en el año 1971, tres años antes de su muerte, se publicó un Insel Almanach monográfico dedicado a ella.

Los volúmenes están distribuidos de la siguiente manera:

- Bd. 1: *Die frühe Prosa (Liebe beginnt. Elissa. Der alte Garten. Griechische Mythen)*. 1981.
- Bd. 2: *Die autobiographische Prosa I (Engelsbrücke. Das Haus der Kindheit. Wohin denn ich. Beschreibung eines Dorfes)*. 1981.
- Bd. 3: *Die autobiographische Prosa II (Tage, Tage, Jahre. Steht noch dahin. Orte. Einzelne autobiographische Texte)*. 1982.
- Bd. 4: *Die Erzählungen*. 1983.
- Bd. 5: *Die Gedichte*. 1984.
- Bd. 6: *Die Hörspiele und Bühnenstücke. Die biographischen Studien*. 1985.
- Bd. 7: *Die essayistische Prosa*. 1989.

El **primer volumen** contiene las dos tempranas y únicas novelas que publicó – ella era consciente que tenía más talento para las formas breves- y el cuento *Der alte Garten*.

El **segundo** y **tercer** volúmenes han sido etiquetados por los editores como “prosa autobiográfica”. Esto recalca una vez más la importancia que tiene el componente autobiográfico en su obra literaria -incluso de su marido llegó a escribir una biografía. Pero puede llevar también a confusión, pues son de ficción, además se tratan de obras de una construcción formal tan innovadora que difícilmente son catalogables bajo un género estándar. De hecho, Kaschnitz admitió que en muchas de sus obras había ensayado una forma literaria nueva, no para seguirla, sino porque estaba tan íntimamente conectada con el contenido, que prácticamente la agotó con esa obra. No se trataba de un camino abierto por recorrer, sino una propuesta acabada y por tanto abandonada una vez consumada. Cada obra representa una suerte de pieza única.

El **volumen cuatro** es eminentemente el objeto de nuestro estudio. El de los relatos. Aunque nosotros nos ceñiremos a una selección de ellos, a saber, aquellos que ostentan ejemplarmente alguna de las figuras de “lo inquietante”, tal y como veremos en los siguientes capítulos.

El **volumen quinto** recoge su obra poética, que es a la que debe sobre todo su popularidad y prestigio. Y que ha sido ya objeto de otros estudios. Con esta forma literaria ella se sentía especialmente identificada, por la condensación que presupone, por tratarse de un fragmento que aspira a simbolizar el todo, según su propio pensamiento.

El **volumen sexto** también se encarga de un género que le reportó mucha popularidad, el Hörspiel. En aquellos tiempos la radio era posiblemente el medio de comunicación más popular entre la población alemana. El hecho de que la palabra desnuda, sin imágenes, fuera el todo de la transmisión estimuló mucho la imaginación de los escritores de entonces. Este género ha tenido su apogeo sobre todo en Alemania. En España apenas tuvo presencia, a no ser en forma de radionovelas y hoy prácticamente se encuentra desfasado. De hecho, los audiolibros tienen mucho más predicamento en Alemania que en España, donde apenas se ven por las librerías.

El **séptimo volumen** quizá sea el que menos atención ha despertado entre los estudiosos, su obra ensayística. Tal vez porque tenía una proyección más coyuntural y atada a las circunstancias históricas de la autora.

En el año 2000, este corpus se amplió en **dos volúmenes** (*Tagebücher. Zwei Bd. Von 1936-1966*. Insel Verlag 2000). En ellos se recogen las anotaciones y los diarios de Kaschnitz entre 1936-1966. Estos escritos aportan mucha información útil tanto para la comprensión de la biografía de la autora como de su obra, que en ella van especialmente unidas.

En vida sus obras fueron apareciendo en publicaciones particulares, en revistas, en antologías, etc. A continuación se enumeran los principales títulos con los años de publicación (y subsiguientes ediciones), pues todas las ediciones circunstanciales, que se han ido multiplicando con el tiempo, resultarían inabarcables, y casi sin sentido en una investigación como ésta.

- *Das dicke Kind und andere Erzählungen*. Krefeld 1951.
- *Engelsbrücke. Römische Betrachtungen*. Hamburg 1955.
- *Das Haus der Kindheit*. Hamburg 1956.
- Das Besondere der Frauendichtung. *Jahrbuch 1957 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*. Heidelberg und Darmstadt 1957/1958, p. 59 y ss.
- Rede auf den Preisträger Paul Celan. *Jahrbuch 1960 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*. Heidelberg und Darmstadt 1961, p. 67 y ss.
- *Lyrik, Prosa, Hörspiele*. Hamburg 1962.
- *Dein Schweigen - meine Stimme: Gedichte 1958-1961*. Hamburg 1962.
- *Caterina Cornaro - Die Reise des Herrn Admet*. Stuttgart 1962 (Reclams Universalbibliothek 8731).
- *Wohin denn ich. Aufzeichnungen*. Hamburg 1963.
- Rede zum Büchner-Preis. *Der Büchner-Preis. Die Reden der Preisträger 1950-1962, eingeleitet von Carl Zuckmayer*. Heidelberg und Darmstadt 1963.
- *Beschreibung eines Dorfes*. Frankfurt a.M. 1966.
- *Beschreibung eines Dorfes*. Mit zwölf Bildern von Monika Wurmdobler. Frankfurt a.M. 1983 (Bibliothek Suhrkamp, Band 645).
- *Beschreibung eines Dorfes*. Mit Fotografien von Michael Grünwald. Frankfurt a.M. 1983 (insel taschenbuch 665).
- *Beschreibung eines Dorfes*. Mit 16 Farbfotos von Michael Grünwald. München 1986.
- *Tage, Tage, Jahre. Aufzeichnungen*. Frankfurt a.M. 1968.

- *Steht noch dahin. Neue Prosa.* Frankfurt a.M. 1970.
- - Aufbruch wohin. *Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung* (Scheffelbund). Hg. von Dr. Friedrich Bentmann. Karlsruhe, Januar 1970.
- *Nicht nur von hier und von heute. Ausgewählte Prosa und Lyrik.* Berlin-Ost 1973.
- - *Orte. Aufzeichnungen.* Frankfurt a. M. und Leipzig 1991 (insel taschenbuch 1321).
- *Zwischen Immer und Nie. Gestalten und Themen der Dichtung.* Mit einem Nachwort von Hans Bender. Frankfurt a.M. und Leipzig 1993 (insel taschenbuch 1527).
- *Ein Lesebuch 1964-1974.* Herausgegeben und mit einem Nachwort von Heinrich Vormweg. Frankfurt a.M. 1975.
- *Gedichte.* Ausgewählt von Peter Huchel. Frankfurt a.M. 1980.
- *Orte.* Mit einem Nachwort von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a.M. 1986.
- *Was willst du, du lebst.* Trauer und Selbstfindung in Texten von Marie Luise Kaschnitz. Ausgewählt und eingeleitet von Marlene Lohner. Frankfurt a. M. 1991 (Fischer Taschenbuch 10728).
- *Ziemlich viel Mut in der Welt.* Gedichte und Geschichten. Zusammengestellt und mit einem Vorwort versehen von Elisabeth Borchers. Frankfurt a.M. und Leipzig 2002.

7.2. Obras sobre Kaschnitz.

A partir de los años cincuenta su obra ha despertado mucho interés, y en escenarios literarios, congresos, etc. críticos como Walter Jens⁴⁵⁴, Karl Krolow -quien conocía personalmente a la autora- o Marcel Reich-Ranicki han traído a colación en sus

⁴⁵⁴ Jens, W. (1960, 7 de octubre). "Erzählt aus großem Überfluss. Am Rand der literarischen Saison. Ein Meisterwerk von Marie Luise Kaschnitz". *Die Zeit*. "Allí este autor escribe lo siguiente: "Die "Langen Schatten" sind ein Meisterwerk der *Kunst*. Wie reich sind die Mittel: das Vage assoziativer Monologe, das große Pathos kühner Bilder ("an dem Kleiderhaken umarmten sich die Wintermäntel"), die Härte eines grimmigen Realismus [...] ein sanfter Lyrismus" -"La obra *Sombras alargadas* es una obra de arte. Qué medios más ricos utiliza: el monólogo vagamente asociativo, el grandioso Patos de las audaces imágenes ("sobre las perchas se abrazaban los abrigos del invierno"), la dureza del severo realismo [...] el dulce lirismo". Jens pone de manifiesto la riqueza de la escritura y su personal admiración por la creadora.

reseñas la importancia de la obra de Kaschnitz⁴⁵⁵. En Alemania, aunque también en otros países han ido realizándose tesis doctorales⁴⁵⁶ sobre su obra, y los artículos – en revistas como *Neue Deutsche Hefte* y *Frankfurter Hefte*- poco a poco se han ido acumulando en torno a su obra. Mas la intención y el fin de este apartado no es presentar una bibliografía exhaustiva sobre esta autora, que por otro lado no deja de ampliarse día a día, de modo que se darán las referencias más paradigmáticas. Además, a lo largo de todo el trabajo irá apareciendo bibliografía específica sobre cada aspecto en cuestión.

Existen dos excelentes **biografías**, que nos dan una visión sinóptica de la vida y de la obra de la autora y que en buena medida han sido la base, junto a los escritos autobiográficos de Kaschnitz, del capítulo 1 de este trabajo de investigación. La de Gersdorff⁴⁵⁷ se ocupa de exponer cronológicamente los principales datos de su vida y obra. Tiene el inconveniente de que la mayoría de las citas no están identificadas. A su favor cuenta con la posibilidad que tuvo la autora de acceder a las más de dos mil cartas y diarios que estaban en el archivo familiar de Bollschweil. La otra existente, la de Pulver⁴⁵⁸, tiene el mérito de haber sido pionera en su campo, pero cuenta con el inconveniente de que no es sistemática. El hilo conductor lo dan las obras y su interpretación, y la biografía aparece a propósito de la obra. Tiene una carga interpretativa más presente que la de Gersdorff y es más densa en reflexión, pero más pobre en datos. De especial utilidad resulta la entrevista en profundidad que le realizó Bienek⁴⁵⁹ sobre diversos aspectos de su biografía y de su creación.

⁴⁵⁵ Hay que tener en cuenta que la difusión informal en Alemania sobre la literatura está más consolidada que en España, y que incluso en las lecturas y coloquios literarios se cobra entrada. El especialista y el divulgador a veces no están tan separados como en España.

⁴⁵⁶ Huber-Sauter, P. (2003). *Das Ich in der autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Dissertation, Universität Stuttgart. Dohle, T. E. (1989). *Marie Luise Kaschnitz im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit: ein Beitrag zu den Publikations- und Wertungsbedingungen der nicht-nationalsozialistischen Autorin*. München: Ludwig-Maximilians-Universität. Baus, A. (1974). *Standortbestimmung als Prozess. Eine Untersuchung zur Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Dissertation, Universität Saarbrücken.

⁴⁵⁷ Gersdorff, D. V. (1992). *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Insel.

⁴⁵⁸ Pulver, E. (1984). *Marie Luise Kaschnitz*. München: C. H. Beck.

⁴⁵⁹ Bienek, H. (1962). *Werkstattgespräche mit Schriftstellern: mit 15 Photos auf Tafeln*. Berlin: Hanser.

Para una completa **bibliografía** sobre la obra, hay que remitirse a Kloeden⁴⁶⁰, a Kuchinke-Bach⁴⁶¹, Limpinsel⁴⁶² o a Schlepper⁴⁶³. Amén de las páginas digitales -como el “Google académico”- que van recopilando por enlaces más y más artículos, y a su vez artículos que remiten a otros, diseñando una matriz prácticamente inabarcable.

Como **introducción** general a su obra sirven de referencia las publicaciones de Reichhardt⁴⁶⁴ y Schweikert⁴⁶⁵. La de Uwe Schweikert ha sido especialmente útil en este trabajo, pues recoge trece ensayos sobre aspectos diferentes de la obra y vida de Kaschnitz, a parte de contribuciones de la propia escritora a esta publicación. Este libro apareció una década después de la muerte de Kaschnitz y ofrece una buena panorámica de su figura. A un nivel más amplio de visión, en formato monografía habría que destacar algunos trabajos: Anita Baus⁴⁶⁶, con una disertación pionera sobre la prosa de Kaschnitz –a quien conoció personalmente- en la Universidad de Saarbrücken, que luego se convirtió en una publicación de referencia. Un trabajo en gran medida inspirador de esta tesis es la tesis de J. C. Elliot⁴⁶⁷, en la que subrayó la importancia del viraje existencial que sufren los personajes en los relatos de Kaschnitz a partir de una vivencia puntual. Esta autora piensa que el aspecto negativo es indesligable del positivo en las situaciones críticas, que transforman a los personajes, todo sobre un trasfondo de humanismo en el que se intenta reivindicar lo propio del hombre.

Otro aporte decisivo en la relación de la prosa de Kaschnitz con la intención imposible de expresar lo inefable lo constituye el trabajo de Foot⁴⁶⁸. También ofrece una

⁴⁶⁰ Kloeden, W. V. (1992). Kaschnitz, Marie Luise. En: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. (Vol. 3, 1198–1202). Herzberg: Bautz.

⁴⁶¹ Kuchinke-Bach, A. (1977). Kaschnitz, Marie Luise, geborene Freiin von Holzinger-Berstedt. En: *Neue Deutsche Biographie*. Band 11. Berlin: Duncker & Humblot.

⁴⁶² Limpinsel, E. (1971). *Marie Luise Kaschnitz. Leben und Werk*. (= Dichter und Denker unserer Zeit; Folge 37). Hamburg: Claassen.

⁴⁶³ Schlepper, R. (1980). *Was ist wo interpretiert?. Eine bibliographische Handreichung für den Deutschunterricht*. Paderborn: Schöningh.

⁴⁶⁴ Reichardt, J. C. (1984). *Zeitgenossin. Marie Luise Kaschnitz. Eine Monographie*. Frankfurt am Main: Lang.

⁴⁶⁵ Schweikert, U. (1984). *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁴⁶⁶ Baus, A. (1974). *Standortbestimmung als Prozess: eine Untersuchung zur Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. (Vol. 129). Bonn: Bouvier Verlag H. Grundmann.

⁴⁶⁷ Elliott, J. L. C. (1973). *Character Transformation Through Point of View in Selected Short Stories of Marie Luise Kaschnitz*. Doctoral dissertation, Vanderbilt University.

⁴⁶⁸ Foot, R. (1982). *The Phenomenon of Speechlessness in the Poetry of Marie Luise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan*. Bonn: Bouvier.

perspectiva general el trabajo de Jauker⁴⁶⁹- que por la fecha de confección fue considerada pionera en su campo.

Por **temática**, los autores se han centrado en diferentes aspectos: el nazismo⁴⁷⁰ - tema que le pesó de por vida-, sobre el rol de la mujer⁴⁷¹ -tema controvertido, pues personalmente la autora estaba alejada de muchos tópicos del feminismo de su época-, el componente religioso⁴⁷² -que no se deja encasillar en ritos compartidos-, la presencia del mito⁴⁷³, o bien por géneros⁴⁷⁴ incluso a su magisterio poético⁴⁷⁵. Heidi Hahn se ocupa de la presencia del arte en la obra de Kaschnitz⁴⁷⁶ y Nicola Roßbach del motivo

⁴⁶⁹ Jauker, S. (1966). *Marie Luise Kaschnitz: Monographie und Versuch einer Deutung*. Dissertation, Graz.

⁴⁷⁰ Dohle, T. E. (1989). *Marie Luise Kaschnitz im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit : ein Beitrag zu den Publikations- und Wertungsbedingungen der nicht-nationalsozialistischen*. Disertation, Universität München. Basker, D. (1995). Love in a Nazi Climate: the first novels of Wolfgang Koeppen and Marie Luise Kaschnitz. *German Life and Letters*, 48(2), págs. 184-198. Jaki, S. (2005). *Liebe beginnt von Marie Luise Kaschnitz-Analyse des Buches mit dem Schwerpunkt Liebe und Nationalsozialismus*. Duisburg-Essen Universität.

⁴⁷¹ Boetcher-Joeres, Ruth-Ellen. (1986). Mensch oder Frau? Marie Luise Kaschnitz' "Orte" als autobiograph. Beweise e. Frauenbewusstseins. *Der Deutschunterricht*, 38, 3, págs. 77-85. Corkhill, A. (1984). Das Bild der Frauen bei Marie Luise Kaschnitz. *Acta Germanica*, 16, pág. 113. Kaminski, K. (Ed.). (2009). *Wege der Emanzipation: bedeutende Frauen im 20. Jahrhundert; zehn biografische Essays*. Würzburg: Königshausen & Neumann. Stephan, I., Venske, R., & Weigel, S. (1987). *Frauenliteratur ohne Tradition?* (Vol. 3783). Berlin: Fischer Taschenbuch. Keßler, S. (1984). Die Egozentrik der undefinierten Frau. Zu Marie Luise Kaschnitz"autobiographischem Roman „Das Haus der Kindheit “. *Uwe Schweikert (Hg.): Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main.

⁴⁷² Badewien, J. y Schmidt-Bergmann, H. (2002): *Marie Luise Kaschnitz. Eine sensible Zeitgenossin*. Karlsruhe: Evangelischer Presseverband für Baden. Gajek, B. (1981). Die Frage der Theodizee in moderner deutscher Lyrik: Überlegungen zu Gedichten von Marie Luise Kaschnitz. Böhme, Wolfgang, (ed.) "*Gott nicht gelobt*": *Über Dichtung u. Glauben. Herrenalber Texte*, 35. Selbstverl. d. Hrsg, Karlsruhe. Págs. 43-67.

⁴⁷³ Kreuzwald, A. (2007). *Das Unsagbare zum Ausdruck bringen: die Sprache der mythologischen Bilder, Motive und Figuren im Werk von Marie Luise Kaschnitz*. (Vol. 78). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

⁴⁷⁴ Hrdličková, J. (2008). "*Es sieht schlimm aus in der Welt*": *der moralische Appell in den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 3). Filozofická fakulta UJEP. Falkenhof, E. L. (1987). *Marie Luise Kaschnitz'literarisches Debut: der Roman "Liebe beginnt"*. Doctoral Dissertation, Universität Hannover. Grimm, R. (1979). Ein Menschenalter danach: Über das zweistrophige Gedicht "Hiroshima" von Marie Luise Kaschnitz. *Monatshefte*, págs. 5-18. Corkhill, A. (1983). Rückschau, Gegenwärtiges und Zukunftsvision: Die Synoptik von ML Kaschnitz'dichterischer Welt. *German Quarterly*, 386-395. Kabić, S. (2000). Das Literarische Tagebuch "Engelsbrücke" von Marie Luise Kaschnitz. *Zagreber Germanistische Beiträge*, (9), págs. 1-29. Bushell, A. (1981). A darkening vision: The poetry of Marie Luise Kaschnitz. *Neophilologus*, 65(2), págs. 272-278.

⁴⁷⁵ Felsmann-Baum, E.(1983). *Das Menschenbild der Marie Luise Kaschnitz. Eine Analyse ihrer Vorlesungen am Lehrstuhl für Poetik an der Johann-Wolfgang-Goethe Universität in Frankfurt am Main*. Magisterarbeit an der Universität Laval.

⁴⁷⁶ Hahn, H. (2001). *Ästhetische Erfahrung als Vergewisserung menschlicher Existenz: Kunstbetrachtung im Werk von Marie Luise Kaschnitz*. (Vol. 353). Würzburg: Königshausen & Neumann.

de la niñez⁴⁷⁷. Sobre la formación del yo hay que destacar a Diel⁴⁷⁸ -quien realiza un profundo estudio de sus diarios- y a Vetter⁴⁷⁹. Es una escritora que cada vez despierta más interés académico y los artículos⁴⁸⁰ se van multiplicando en las revistas especializadas, y las tesis doctorales –algunas comenzadas en vida de la autora, para lo que se prestó muy solícita a dar información y apoyo- en Alemania sobre todo y en Estados Unidos.

7.3. Estudios sobre los relatos de Kaschnitz.

Existen dos estudios monográficos sobre los relatos de Kaschnitz, aparte de las introducciones y comentarios que se han añadido a las eventuales publicaciones, el volumen que la editorial Oldenburg de Múnich dedicó en 1969 a las interpretaciones de diversos relatos por diferentes autores⁴⁸¹ y el trabajo doctoral de Matter⁴⁸². Una perspectiva interesante en el análisis de su prosa viene representada por Karin Guni⁴⁸³. Esta autora escoge el punto de vista trágico, que se redefine en cada obra, y que constituye precisamente en su multiplicidad un tópico recurrente en la obra de Kaschnitz. Sin embargo, la ausencia de referencia al carácter autobiográfico de la autora, lo deja incompleto⁴⁸⁴. En este estudio se tratará de compatibilizar por contrar en

⁴⁷⁷ Roßbach, N. (1999). *"Jedes Kind ein Christkind, jedes Kind ein Mörder": Kind- und Kindheitsmotivik im Werk von Marie-Luise Kaschnitz*. Francke: Tübingen.

⁴⁷⁸ Diel, F. (1992). *Der kreative Schaffensprozeß bei Marie Luise Kaschnitz im Spiegel ihrer Tagebücher. Analysen und didaktische Überlegungen*. Arbeit an der Pädagogische Hochschule Freiburg, Freiburg.

⁴⁷⁹ Vetter, H. (1994). *Ichsuche: die Tagebuchprosa von Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart: M & P.

⁴⁸⁰ Por ejemplo en revistas especializadas como *Neue deutsche Hefte*, Fritz, W. H. (1962). Marie Luise Kaschnitz: Dein Schweigen-meine Stimme. *Neue deutsche Hefte* 90. 121 y ss. O Frankfurter Hefte, Wiggerhaus, R. (1995). Die Wahrheit nicht der Traum. Die Biographie des Malers Gustave Courbet von Marie Luise Kaschnitz". *Frankfurter Hefte*. 4.4.1995. 15.

⁴⁸¹ Hirschenauer, R. & Weber, A. (1974). *Interpretationen zu Marie Luise Kaschnitz. Erzählungen. Interpretationen zum Deutschunterricht*. München: Oldenburg.

⁴⁸² Matter, U. (1979). *Tragische Aspekte in den Erzählungen von Marie Luise Kaschnitz*. Dissertation. Zürich.

⁴⁸³ Guni, K (1994). *L'existence tragique dans la prose de Marie Luise Kaschnitz*. Bern: Publications Universitaire Européennes, Vol. 1447

⁴⁸⁴ Huber-Sauter (2003: 17).

todo momento la referencia autobiográfica con la referencia a un modelo más abstracto de existencia trágica.

En revistas académicas, destaca el trabajo de Pfeiffer⁴⁸⁵ y de Krusche⁴⁸⁶. En revistas de cultura y de alcance más general encontramos el análisis de algunos relatos como el llevado a cabo por Sparre⁴⁸⁷ que tematiza el carácter terapéutico de la palabra en Kaschnitz o por Braem⁴⁸⁸. Sobre el relato *Schiffsgeschichte* escribe Krättli⁴⁸⁹, así como sobre *Eines Mittags, Mitte Juni*⁴⁹⁰. Sobre el relato *Schneeschmelze* escribe Schulze-Berka⁴⁹¹.

Una reseña de sus relatos tras aparecer en las Obras Completas se encuentra en Krolow⁴⁹² y en Zohn⁴⁹³. Sobre el volumen de relatos titulado *Ferngespräche* aparecieron en la prensa una serie de reseñas⁴⁹⁴. Del volumen *Lange Schatten* también aparecieron algunas reseñas⁴⁹⁵.

En general, existe relativamente escasa bibliografía⁴⁹⁶ al estudio de los relatos de Kaschnitz. Pioneros son Krusche⁴⁹⁷ -que establece una comparativa con Kafka y Brecht-

⁴⁸⁵ Pfeiffer, J. (1965). *Was haben wir an einer Erzählung?: Betrachtungen und Erläuterungen. Betrachtungen und Erläuterungen*. Hamburg: Wittig. Págs. 122-133.

⁴⁸⁶ Krusche, D. (1974). "Kommunikationsstruktur und Wirkpotential. Differenzierende Interpretation fiktionaler Kurzprosa von Kafka, Kaschnitz, Brecht". *Der Deutschunterricht*, 26, págs. 110-22.

⁴⁸⁷ Sparre, S. (1983). "Marie Luise Kaschnitz als Erzählerin: Leben durchs Wort bestehen (Eines Mittags, Mitte Juni)". *Rheinischer Merkur*. 25.3.1983.

⁴⁸⁸ Braem, H. M. (1975, 11 de julio). "Fersehen kritisch: Zärtlichkeit nur im Vorübergehen. "Popp und Minguel" nach Marie Luise Kaschnitz". *Stuttgarter Zeitung*.

⁴⁸⁹ Krättli, A. (1984, 1 de marzo). *Violas Brief*. "Die Erzählungen von Marie Luise Kaschnitz". *Neue Zürcher Zeitung*.

⁴⁹⁰ Krättli, A. (1983, 22 de julio). "Das Geheimnis im Alltag". *Neue Zürcher Zeitung*.

⁴⁹¹ Schulze-Berka, K. (1969, 21 de julio) "Das Kind aus dem Heim". *Stuttgarter Zeitung*.

⁴⁹² Krolow, K. (1983, 18 de diciembre). "Fülle eines Lebens. Marie Luise Kaschnitz' Erzählungen". *Der Tagesspiegel*.

⁴⁹³ Zohn, H. (1983). Marie Luise Kaschnitz. *Gesammelte Werke. World Literature Today (Oklahoma) Winter*.

⁴⁹⁴ Lenz, S. (1966, 21 de noviembre). "Über Marie Luise Kaschnitz: "Ferngespräche": Personen mit Schicksal". *Der Spiegel*. Blöcker, G. (1966, 14 de diciembre). "Jenseits der Schmerzgrenze. (Ferngespräche)". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Wallmann, J. P. (1966, 20 de noviembre). "Augenblicke der Erkenntnis (Ferngespräche)". *Echo der Zeit*. Wien, W. (1966, 15 de septiembre). "Marie Luise Kaschnitz: Ferngespräche". *Bücherkommentare*.

⁴⁹⁵ Rohde, H. (1961, 15 de marzo). *Die Kunst der Novelle. Marie Luise Kaschnitz: Lange Schatten*. *Bücherkommentare*. Holzbauer, H. (1961). *Marie Luise: Lange Schatten. Welt und Wort*, 16. Bienek, H. (1961). "Lange Schatten". *Neue deutsche Hefte*, 81.

⁴⁹⁶ Östbö, J. (1996). *Wirklichkeit als Herausforderung des Wortes: Engagement, poetologische Reflexion, und dichterische Kommunikation bei Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 17). New York: Peter Lang Publishing.

⁴⁹⁷ Krusche, D. (1974). *Kommunikationsstruktur und Wirkpotential. Differenzierende Interpretation fiktionaler Kurzprosa von Kafka, Kaschnitz, Brecht. Der Deutschunterricht* 26, págs..110-122.

y Nemedi⁴⁹⁸ -sobre el problema de la comunicación en la escritura de Kaschnitz y una tesis doctoral de Dijoux⁴⁹⁹ y el estudio de la subjetividad en su obra narrativa⁵⁰⁰.

7.4. Kaschnitz en español.

Marie Luise Kaschnitz apenas se conoce en el mundo literario español. La editorial Pretextos fue la primera en publicar una traducción de Kaschnitz: *Lugares*⁵⁰¹ (*Orte. Aufzeichnungen* 1973). La traducción corrió a cargo de Fruela Fernández Iglesias. Javier Sánchez-Arjona escribió sobre este libro una interesante reseña⁵⁰²: "La claridad de la prosa de Kaschnitz, la fuerza de sus imágenes, la intimidad que se advierte en cada estampa, refuerzan esta observación. Pero siempre mantendrá la base aforística universalizante de los *Sudelbücher* de Lichtenberg o de los *Tagebücher* de Hebbel".

Al año siguiente, esta misma editorial escogió un volumen poético para publicarlo *Aún no está decidido*⁵⁰³ (*Steht noch dahin. Neue Prosa* 1970). La traducción es de Hans Leopold Davi. Este lenguaje poético fue festivamente acogido en algunas revistas digitales⁵⁰⁴.

La editorial Minúscula publicó en 2009 *La casa de la infancia*⁵⁰⁵ (*Das Haus der Kindheit* 1956). La traducción es de Rosa Pilar Blanco y cuenta con un prólogo de Cecilia Drey Müller. José A. Muñoz escribió una reseña muy positiva en la Revista de Letras: "Revisitar la "Cedeí" ("Casa de la infancia") puede ofrecer diferentes lecturas y, a buen seguro, nuevas claves que nos hagan entender la compleja historia infantil de la

⁴⁹⁸ Nemedi, A. (2005). "Literarische Problematisierung technisch vermittelter zwischenmenschlicher Kommunikation in der Erzählweise von Marie Luise Kaschnitz' Erzählung Ferngespräche". *Focus on German Studies*, 12, 41.

⁴⁹⁹ Dijoux, M. M. (2001). *Grammatische Untersuchung weiblicher Rede und Redewiedergabe in den Erzählungen von Marie Luise Kaschnitz und Karen Duve*. Doctoral Dissertation, Université de la Réunion.

⁵⁰⁰ Ziese, J. (2005). *Die subjektive Instanz in den Erzählwerken von Marie Luise Kaschnitz*. München: Grin Verlag.

⁵⁰¹ Kaschnitz, M. L. (2007). *Lugares*. Valencia: Pretextos.

⁵⁰² Sánchez-Arjona, J. (2010). "Reseña". *Revista de Filología Alemana. UCM*. vol. 19, págs.. 267-396.

⁵⁰³ Kaschnitz, M. L. (2009). *Aún no está decidido*. Valencia: Pretextos.

⁵⁰⁴ <http://revistareplicante.com/aun-esta-por-verse-dice-kaschnitz/>

o también en http://www.analisisdigital.com/Noticias/Noticia.asp?id=356_99&idNodo=-5

⁵⁰⁵ Kaschnitz, M. L. (2009). *La casa de la infancia*. Barcelona: Editorial Minúscula.

protagonista"⁵⁰⁶, si bien dicha reseña tiene un carácter más introductorio de una desconocida escritora para un público español. Lorena Silos⁵⁰⁷ afirma de este libro: "Esta breve y enigmática narración constituye, en fin, una magnífica oportunidad para que el lector de lengua española se adentre en la obra de esta autora, una de las voces literarias alemanas más relevantes del siglo XX". También hay una proliferación de comentarios en blogs literarios, donde se refleja que la recepción de esta autora es muy positiva y que se echa en falta más traducciones.

El autor de este trabajo ha contribuido al conocimiento de esta autora en España, a nivel general, con la publicación de una antología de cuentos seleccionados, traducidos y comentados por él⁵⁰⁸, y con comentarios en prensa⁵⁰⁹, como a nivel académico⁵¹⁰.

⁵⁰⁶ Muñoz, J. A. (2010). La casa de la infancia. Marie Luise Kaschnitz. *Revista de Letras* 5.5.2010. <http://www.revistadeletras.net/>

⁵⁰⁷ Silos, L. (2010). Reseña. *Revista de Filología Alemana. UCM.* vol. 18, págs..307-396.

⁵⁰⁸ Kaschnitz, M. L. (2015). *La niña gorda y otros relatos inquietantes.* (Traducc. de Martín Arnedo, S.). Gijón: Hoja de lata.

⁵⁰⁹ Martín Arnedo, S. (2011, 9 de diciembre). Stuttgart y Potsdam. Señorial vasallo de la inmensa Berlín. *Diario Ideal de Granada.*

⁵¹⁰ Martín Arnedo, S. (2015). "Das Unheimliche" como clave hermenéutica en los relatos de ML Kaschnitz. *Revista de Filología Alemana*, 23, págs. 77-95.

2. INTRODUCCIÓN DEL CONCEPTO *DAS UNHEIMLICHE*.

2.1. *Das Unheimliche* o “lo inquietante”.

Das Unheimliche entraña en sí un concepto de historia muy densa, pero este estudio va a partir de, y ceñirse a, la definición que Martin Heidegger⁵¹¹ y Sigmund Freud⁵¹² hicieron de él, para utilizarlo como herramienta de análisis literario en el caso de los relatos de Marie Luise Kaschnitz. Tampoco entraremos en la discusión e interpretación de este concepto en torno a estos autores, puesto que el horizonte bibliográfico y temático se ampliaría demasiado. Por tanto nos ceñiremos al cuño original que este concepto recibió de M. Heidegger y S. Freud.

Algunos autores han traducido esta categoría por lo “siniestro”⁵¹³. Yo prefiero traducirlo por lo “inquietante”. Lo siniestro es lo funesto, lo terrible, lo decididamente malo (RAE). Me parece más correcta la traducción de “inquietante”, al menos en mi trabajo, porque es aquello que produce temor sin llegar a concretar la naturaleza del objeto de ese temor. *Un-heimlich* literalmente significa aquello que no pertenece a la casa, aquello que nos asusta, lo desconocido, no porque suponga un peligro real, sino porque nos hallamos en un terreno que no nos es familiar y nos crea mucha incertidumbre intelectual, no controlamos y eso nos desestabiliza. De hecho, en Heidegger es aún más claro este significado, pues ese temor no tiene un objeto concreto, sino que es la misma mundanidad lo que produce ese vértigo. Aún así es una palabra muy densa en la historia de la lengua alemana y da para mucho. El mismo Freud se encargó de analizar su etimología. En resumen, “siniestro” me parece una palabra demasiado siniestra. “Inquietante” sin embargo me produce más inquietud (y quizá sorpresa).

La relación entre Freud y Heidegger respecto a este concepto también ha sido contemplada por Ferrer García:

⁵¹¹ Heidegger, M. (1977). *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. Págs. 244-253.

⁵¹² Freud, S. (1966). *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. Bd 12. Págs. 229-268.

⁵¹³ Freud, S., López-Ballesteros, L., Hoffmann, E. T., & Bravo-Villasante, C. (1979). *Lo siniestro*. Barcelona: Olañeta.

Un mismo término que tanto en Heidegger como en Freud –un texto se clarifica en el otro y viceversa– rinde cuentas de un fenómeno consustancial a la propia existencia. *Das Unheimliche* es lo más profundo e inquietante de la vida: esa zona tenebrosa de miedos, inseguridades y temores. Lo siniestro no es una zona prescindible de nuestro psiquismo sino aquello que nos conduce hasta lo reprimido de nosotros mismos, aquello que no queremos ver, aquello de lo que nos ausentamos, de lo que huimos⁵¹⁴.

Nos sentimos legitimados a utilizar los textos de Heidegger y Freud como punto de partida, entendiendo que el prestigio y la potencia de su pensamiento los acredita suficientemente y nos legitima a circunscribirnos a su obra y concepción como punto de partida.

Consideramos que el origen de los miedos de la autora –cuya definición siempre eludió– puede tener una doble vertiente:

- psicológica. Por circunstancias personales, psicobiológicas, etc. las aprensiones hacen acto de presencia una y otra vez, circularmente, en una continua reformulación y son expresadas en distintos registros literarios a lo largo de toda su vida.

- metafísica. El miedo no solo proviene de una frustración personal, sino, como ha mostrado Heidegger, de la misma constitución ontológica del sujeto. Cuando miramos a nuestros pies, vemos que su fundamento requiere a su vez de otro fundamento, y así no hallamos reposo en la cadena de interrogantes. El sabernos infundamentados puede producir vértigo y el miedo estaría enraizado ontológicamente, como radical desconocimiento, esto es, válido para cualquier sujeto, más allá de sus circunstancias psicológicas personales.

En los relatos de Kaschnitz salen a la luz conflictos personales, siempre con un trasfondo de alto contenido biográfico, junto a elementos irracionales, mágicos e inexplicables⁵¹⁵. No son relatos fantásticos, en cuanto su objetivo no es explorar el mundo de lo sobrenatural. De hecho, el lector no tiene claro hasta qué punto ha sido todo producto de un sueño o del delirio de la –casi siempre femenina– protagonista. De ahí que formalmente estén contruidos utilizando numerosas alusiones y elusiones. Lo que le interesa a la escritora es hacer presente las zonas oscuras e irracionales que laten

⁵¹⁴ García (2013: 57). La referencia completa es García, A. F. (2013). Temblor sin temor: miedo y angustia en la filosofía de Martin Heidegger. *Factótum*, 10, págs. 55-67.

⁵¹⁵ La irrupción de lo sobrenatural es casi generalizada en los relatos de Kaschnitz: *Der Bergrutsch* (1952), *Der Thunsch* (1966), *Eisbären* (1966), *Jennifers Träume* (1960), *Gespenster* (1960), *Das Wunder* (1960), *Schiffsgeschichte* (1960), etc.

en el fondo de sus personajes y el modo en que éstos se enfrentan a la angustia⁵¹⁶. Ha sido Tania Oldenhage⁵¹⁷ quien ha llamado la atención sobre la relación entre Freud y Kaschnitz, en el sentido de que en sus narraciones algo que tenía que estar oculto (reprimido) aflora a la superficie –por no aludir a la numerosa presencia de los sueños en su narrativa como elemento revelador de una verdad oculta⁵¹⁸. Esta técnica narrativa alemana de posguerra⁵¹⁹ se ha relacionado -tal y como analizaremos en las características de la *Kurzgeschichte*⁵²⁰- asimismo con la irrupción de las circunstancias más trágicas dentro de la normalidad durante la guerra, como es el bombardeo o la presencia de cadáveres en las calles. Pero esta irrupción de lo extraño⁵²¹ está al servicio del propio viaje interno de descubrimiento, como afirman Bachmann y Schweikert⁵²²: "Die Figuren begegnen Spiegelungen des eigenen Ichs, ohne dass sie dessen sofort gewahr werden". Todo es un proceso de conocimiento, que acaba convirtiéndose en conocimiento moral; gracias a que se produce un extrañamiento, lo incuestionado deja de ser tal y la profundidad del conocimiento se amplía. El camino para profundizar en el autoconocimiento se produce a través del recuerdo, pues el olvido, como dice Albrecht se trataba tan solo de una desviación de la represión, una *Verdrängungsleistung*⁵²³.

Por un lado, Heidegger concibe lo *Unheimliche* como una forma en la que el *Dasein* accede a su propia autenticidad. Para él, esta inquietud es un tipo de angustia definido por la pérdida del suelo patrio en amplio sentido, que priva de la confortable sensación de "estar en casa", de la convicción de que ya no hay peligro. Y sin embargo, este "via crucis" simboliza la madurez del juicio del *Dasein*, que le hace llevar una

⁵¹⁶ Seo (2008: 369) ha indicado cómo el binomio *heimlich/unheimlich* vertebraba ya sus primeros recuerdos recogidos en *Das Haus der Kindheit*: "So herrscht im Haus der Kindheit die Spannung zwischen der vertraut-angenehmen und der unerwartet-schrecklichen Welt" ("En *Das Haus der Kindheit* se presenta una tensión entre lo confiable-agradable y lo inesperado-terrible del mundo").

⁵¹⁷ "This ambiguity, which Freud finds in the German word *heimlich*, can be found also in Kaschnitz's home". Oldenhage, T. (2002). *Parables of our time, Rereading New Testament Scholarship after the Holocaust*. Oxford: Oxford University Press. Pág. 26.

⁵¹⁸ Por ejemplo en el final de su novela *Elissa*, en todo el relato *Jennifers Träume* o los sueños que mitigan el miedo y que luego lo suscitan en *Das Haus der Kindheit*.

⁵¹⁹ Doderer, K. (1977). *Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Pág. 40.

⁵²⁰ Apdo. 4.4. del cap. 4.

⁵²¹ Mikyung, K. (2003). *Entfremdung als Problematik in den autobiographischen Prosawerken bei Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main: Lang.

⁵²² "Los personajes presentan referencias al propio yo, sin que sean conscientes de esto al principio". Bachmann, A. y Schweikert, U. (2002). *Kaschnitz, M. L. Das dicke Kind und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Pág. 206.

⁵²³ Albrecht, M. (2001). Mann – Frau – Mensch. Zur Frage der Geschlechtsidentität bei Marie Luise Kaschnitz. En: Dirk Göttliche (edit.): *Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt. Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart: Metzler. Pág. 194.

existencia trágica en tanto le hace "caer" (según terminología de Heidegger) de las opiniones impersonales y le abre al mundo en soledad radical. Asimismo le lleva a enfrentarse al abismo ontológico que impide al hombre auto-fundamentarse en sí mismo. Esta es pues la vertiente metafísica que caracteriza "lo inquietante" en la literatura de Kaschnitz.

Por otro lado, Freud define el concepto desde el paradigma psicoanalítico. Se puede afirmar que desde su teoría este concepto se torna muy fructífero, sin que por ello exista la necesidad de hacerse cargo de todas las consecuencias que él extrae, como se verá más adelante.

En suma, el concepto hermenéutico que aquí se propone, recoge de Heidegger la idea de que lo *Unheimliche* convierte en extraño aquello que tanto tiempo ha sido familiar e incuestionado, y de Freud el matiz psicológico de aquello, que debiendo permanecer oculto, sale a la luz. Freud recalca el rasgo de inmadurez que se asocia a los fenómenos de lo *Unheimliche*, en cuanto se extrapola el carácter animista -que la mente proyecta- a un entorno -puramente físico-, que se convierte en fuente de temores y miedos, como si todavía viviéramos en el mundo encantado pre-weberiano⁵²⁴. De igual modo que el niño es incapaz de diferenciar su yo del entorno exterior y de los otros-yo en las primeras etapas de desarrollo, según habían descrito Piaget y Kohlberg⁵²⁵, lo misterioso aparece cuando a las casualidades se les atribuye un significado oculto,

⁵²⁴ Max Weber (1985: 593) caracteriza el proceso de racionalización, "daß es (also) prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muss man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche" -"como que en principio no entran en juego poderes misteriosos ni inconmensurables, sino que más bien todas las cosas -en principio- pueden ser controladas mediante la manipulación matemática. Y esto significa el desencanto del mundo. Ya no hay que echar mano de medios mágicos, ni es necesario dominar los espíritus o doblegarlos, como hace el salvaje, para quien tales poderes existen. Ahora son los medios técnicos y la computación los que desempeñan esas tareas. Esto significa la intelectualización en cuanto tal". (Weber, M. (1985). *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: Johannes Winckelmann).

⁵²⁵ La tesis la he tomado de J. Habermas. Al explicar éste a Piaget y Kohlberg, insiste en que se pasa de una etapa de madurez cognitiva a la siguiente no por almacenar nuevos contenidos, sino por ser capaz de aplicar nuevas categorías a la realidad: "Neben die objektive Welt existierender Sachverhalte tritt die soziale Welt, der der Akteur als rollenspielendes Subjekt ebenso angehört wie weitere Akteure" -"junto al mundo objetivo de los estados de cosas existentes aparece el mundo social, al que actor pertenece como sujeto que juega un papel, igual que los demás actores"-. (Habermas, J. (1981). *Theorie des Kommunikativen Handelns. Bd. I Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Pág. 132).

cuando a los objetos inanimados se les dota de animación, etc. Signo de inmadurez psicológica para Freud.

Tras esa breve introducción vamos a concentrarnos en el concepto tal y como fue aquilatado por estos dos grandes pensadores que hemos cogido como referencia.

2.2. Definición ontológica. M. Heidegger.

Heidegger introduce el análisis del concepto *das Unheimliche* en el párrafo 40 de *Ser y Tiempo*⁵²⁶, en el camino de su exégesis del *Dasein*⁵²⁷. También son objeto de su análisis los existenciaris, es decir, aquellas características que definen al sujeto, no eventualmente, sino ontológicamente. Por ejemplo, Heidegger afirma: "im Verstehen liegt existenzial die Seinsart des Daseins als Sein-können", es decir, que en el comprender-(se)" no se da un estado que pueda activarse o inactivarse contingentemente⁵²⁸. Heidegger se mueve, o esa es su intención, en un plano trascendental y no psicológico.

Heidegger comienza de entrada distinguiendo entre *Angst* -que se ha traducido tradicionalmente como "angustia"- y *Furcht* -traducida por "temor"-. De hecho en *Duden*, *Angst* se relaciona etimológicamente con "angustia", en el sentido de *Enge*, *Beklemmung*, como cuando se siente estrechez, que no hay escapatoria. En el actual alemán significa sin más el miedo en su sentido más general, como el temor a un peligro inminente. Por tanto la distinción de Heidegger es pertinente sobre todo en su contexto hermenéutico⁵²⁹. Heidegger acepta que las relaciones fenomenológicas, es decir, las relaciones definidas desde el método de análisis que él utiliza, están todavía oscuras. Heidegger ha definido la causa del temor de la siguiente manera: "das Wovor der Furcht ist je ein innerweltliches, aus bestimmter Gegend, in der Nähe sich näherndes,

⁵²⁶ Heidegger (1977: 244-253).

⁵²⁷ Este término popularizado por Heidegger, viene a significar "estar ahí" o "ser ahí", que es en cada caso cada uno de nosotros. El matiz de la palabra alude al carácter espacial y temporal de la existencia, y de su contingencia, es decir, simplemente se registra la existencia de ese momento y en ese lugar, sin mayores relaciones, según el método fenomenológico que utilizó Heidegger.

⁵²⁸ "En el comprender reside la forma de ser existencial del *Dasein* como poder ser". Heidegger (1977: 143).

⁵²⁹ *Duden. Das Herkunftswörterbuch*. (2012). Mannheim: Bibliographisches Institut & Brockhaus AG.), Pág. 38.

abträgliches Seiendes, das ausbleiben kann”⁵³⁰. Conviene reparar en que lo que causa el miedo es algo mundano, que aparece en el mundo o es una parte de él, y que por alguna razón se considera nocivo. Además, proviene de un lugar determinado, no es un temor sin objeto, es algo que amenaza, en el sentido de que puede acercarse, pero podría no hacerlo. En español se dice "tengo miedo" y "me da miedo", donde sutilmente se refleja esta distinción, como amenaza localizada.

Muy al contrario, la angustia para Heidegger no sabe señalar ni en el tiempo ni en el espacio la causa de donde proviene la amenaza. Es como si no estuviera en un lugar definido, o al menos al alcance del conocimiento, "sieht die Angst auch nicht ein bestimmtes "Hier" und "Dort", aus dem her sich das Bedrohliche nähert"⁵³¹. Pero que el lugar de origen sea inespecificable, no significa que no exista. De hecho, paradójicamente, está ahí, sentimos su cercanía, porque nos ahoga, nos corta el aliento; y al mismo tiempo no está en ningún lugar; "es ist schon da [...] und doch nirgends"⁵³². La angustia no se enfrenta a algo que sea parte del mundo, no está dentro de él. La causa de la amenaza no es un objeto identificable como nocivo. Será la misma mundaneidad, concluirá Heidegger, la causa de la angustia. Dicho de otro modo, es la forma y no el contenido. Por ello, afirma Heidegger con rotundidad: "Die Welt hat den Charakter völliger Unbedeutsamkeit"⁵³³. No importa cómo sea. Y si el mundo no es significativo para crear el peligro, tampoco lo es para salvarlo⁵³⁴. No tiene significado o relevancia, porque lo que causa la angustia es precisamente, no que el mundo sea así o de otra manera, sino el mismo hecho de estar en el mundo, el ser mundano: es pura indeterminación, pues no se encuentra por ninguna parte⁵³⁵. Y precisamente porque no

⁵³⁰ "La causa del temor forma en cualquier caso parte del mundo, de una región determinada, de algo que se acerca desde la cercanía, algo que se quiere eludir y que podría ser eludido". Heidegger (1977: 246).

⁵³¹ "La angustia tampoco ve un determinado "aquí" y "allí", desde el que pudiera aproximarse lo amenazante". Heidegger (1977: 248).

⁵³² "Está ahí ya [...] y sin embargo en ningún sitio". Heidegger (1977: 248).

⁵³³ "El mundo tiene el carácter de la insignificancia total". Heidegger (1977: 247).

⁵³⁴ En una entrevista concedida a Frederick de Towarnicki -Towarnicki, F. (1969, 20-26 de octubre). Entretien avec Heidegger. *L'Express*, nº 954- traía Heidegger a colación la famosa cita de Hölderlin: "Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch" ("Allí donde crece el peligro, crece también lo que lo salva"). A Hölderlin por cierto, en esta misma entrevista, lo llama "Der Vor-gänger der Dichter in dürftiger Zeit" ("el precursor de los poetas en tiempos de indigencia").

⁵³⁵ En este preciso sentido afirmaba L. Wittgenstein (Wittgenstein, L. (1973). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.): "wir fühlen, dass selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind" -"sentimos que aunque todas las preguntas de la ciencia fueran respondidas, el problema de nuestra vida estaría todavía irresuelto"- (pág. 180), porque el problema no es cómo el

podemos señalar esta o aquella parte del mundo como la razón de nuestra angustia, ni siquiera como la suma de todas las partes, es por lo que la mirada se vuelve a la mundaneidad en general, como decimos, a la forma y no al contenido, es el mundo como concepto formal lo que está en cuestión y su misma existencia.

Además el estado de angustia es la forma en que el *Dasein* se abre al mundo, es la forma de abrirse a él. Por eso entraña tanto potencial explicativo. El resultado es emotivamente desesperanzador: "die Welt vermag nichts mehr zu bieten, ebensowenig das Mitdasein Anderer"⁵³⁶. Ni siquiera el sentir del otro, el sentir con el otro, consuela. Nos sentimos huérfanos. Y Heidegger por otro lado ha dejado poco resquicio para el amor en sus análisis onto-antropológicos.

Gracias a esta "caída", es decir, caer en la cuenta de la mundaneidad del mundo, gracias a este regreso al fondo abisal del que sabe que no se sostiene a sí mismo y que se descubre indigente de fundamento, como un yo en radical soledad frente a la mundaneidad, el *Dasein* se individualiza y se vuelve "auténtico" en tanto que no es arrastrado por las opiniones mayoritarias o anónimas. El sujeto cobra conciencia de su singularidad, y vuelve su mirada extraviada a su mismo ser. Como si desde la radical soledad inaugurara la olvidada pregunta por el ser. El precio que hay que pagar a cambio es por un lado, el de la insolidaridad, entendida como la incapacidad de hacer mío el sentimiento del otro, y por otro lado, el del desprecio del lenguaje como vehículo social del pensamiento, pues el lenguaje es una creación de la comunidad que siempre y de antemano excluye todo solipsismo. A este doble precio responden con diferentes medios Kaschnitz y Apel.

Apel opone el "apriori del lenguaje" al "apriori de la conciencia" en su crítica a las filosofías de la conciencia.⁵³⁷ El lenguaje, por su propia naturaleza, sitúa al hablante más allá del solipsismo de la conciencia, que es siempre ya social. Kaschnitz rompe el círculo del solipsismo a través de la "com-pasión". Para ella, "el otro" será el camino para superar la angustia del desarraigo, será la forma de fracturar la soledad radical. El lenguaje literario por su parte será el medio, la terapia que nos vuelve a ligar al exterior.

mundo sea, sino el que sea, situándose de este modo Wittgenstein en una perspectiva metafísica muy afín a la heideggeriana.

⁵³⁶ "El mundo ya no puede ofrecer nada, ni siquiera la compañía de los otros". Heidegger (1977: 249).

⁵³⁷ Apel, K. (1976). *Transformation der Philosophie. Band 2. Das Apriori der Kommunikationsgesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Esta es una de las tesis básicas que recorre todo el libro de Apel, y que le hace defender un giro lingüístico en la filosofía concretado como el paso del análisis de la conciencia al análisis del lenguaje.

Hay que tener en cuenta que la experiencia fundamental de la que parte Kaschnitz es el miedo (*Angst*), y para llegar ahí se sirve de lo *Unheimliche*. El procedimiento es inverso en Heidegger, parte de la experiencia de lo *Unheimliche* para definir el miedo. Así pues, cuando se siente “lo inquietante” como forma de angustia, se tiene la sensación de no sentirse ya como en casa. Esa es la característica esencial, no estar en casa; de ahí la raíz *heim* en la palabra alemana. *Un* –como veremos con más detalle en el siguiente apartado- es un prefijo negativo en alemán. De modo que lo que se niega es la raíz *heim*, que en alemán tiene que ver tanto con lo que pertenece a la casa, *heimisch*, y con lo secreto, *Geheimnis*. La experiencia de lo *Unheimliche* queda asociada a la experiencia de lo que no pertenece a la casa, a lo extraño –en alemán *Fremd*-. Y se cierra el círculo hermenéutico asociando *Fremd* con *Angst*. Es decir, sentimos miedo con la inseguridad, cuando no sabemos a qué atenernos. Por eso soy de la opinión de que esta categoría heideggeriana toca el centro del pensamiento de Kaschnitz. Es sabido que los análisis de Heidegger utilizan mucho el método etimológico, para rastrear en el origen de las palabras su significado originario⁵³⁸.

La "casa" es el conjunto de convicciones incuestionadas a través de las cuales (gracias a la regularidad de lo que acontece, por ejemplo) el sujeto se hace una imagen estable de su circunstancia, es el "suelo", literalmente, es el entorno que se controla y sobre el que el sujeto se apoya, su terruño. Nada ofrece una confianza tan espontánea y agradable como la protección del hogar. Cuando el legado interpretado de la tradición, cuando las certezas que se comparten incuestionadamente se vienen literalmente abajo, aparece el vértigo que aísla al sujeto, porque se siente desarraigado. Aunque esta expulsión de la "alltägliche Öffentlichkeit des Man"⁵³⁹, donde el *man* –el “se” impersonal- es lo noperonal (lo que todos sostienen, sin sostenerlo propiamente nadie, el "se" dice, "se" hace, etc.), supone una asunción de la propia individualidad, y es entonces cuando tenemos que posicionarnos ante el hecho del mundo, sin recurrir a tópicos comunes. Y precisamente esta falta de referencias es lo que produce la angustia. Angustia y autenticidad son dos caras de la misma moneda. Este estado de autenticidad

⁵³⁸ El interés de Heidegger en la etimología se explica por el deseo por volver al origen del pensamiento, puesto que la historia de la metafísica ha sido en gran medida la historia de un error: el olvido del ser tal y como se declara en el prólogo de *Sein und Zeit* (1977: 3). A veces las relaciones semánticas heideggerianas pueden parecer un poco gratuitas, y que están al servicio de ideas preconcebidas. Restrepo, J. A. F. (2005). “La etimología de la verdad y la verdad de la etimología. El retorno de Heidegger a los orígenes del lenguaje filosófico en Grecia”. *Foro de Educación*, 3(5-6), págs. 110-119.

⁵³⁹ “Esfera pública cotidiana del se”. Heidegger (1977: 251).

es por otro lado singularmente anómalo y difícil de encontrar, y lo es, porque el *Dasein* para sí mismo puede quedar oculto "durch die öffentliche Ausgelegtheit des Man in seiner Eigentlichkeit"⁵⁴⁰, y de hecho, este quedar oculto para sí mismo es lo que habitualmente ocurre.

Heidegger insiste en presentar ontológicamente un concepto sin la precariedad metodológica y azarosa de una psicología como ciencia en ciernes. El filósofo admite a vuela pluma⁵⁴¹ que el estado de angustia puede ser inducido por desórdenes fisiológicos. Afirma incluso que en este caso, para que dichos desórdenes desemboquen en angustia, previamente ha de estar configurada esa posibilidad en el *Dasein*. Elude el aspecto altamente problemático sobre el origen de nuestros estados emocionales, y por ende la posible pertinencia de las diferentes terapias: la palabra o la pastilla. Hay que tener en cuenta que para él la relación básica del *Dasein* con su mundo es un encontrarse afectivo, no un acto de intelección. Lo inhóspito se siente más que entenderse. De esta forma soslaya el tema sobre la prioridad del desencadenante de los afectos: ¿una idea nos induce la angustia, o el desorden de nuestro cuerpo suscita ideas negativas en nosotros?

Lo que podría ser una indefensión aprendida, aquí es un rasgo de autenticidad existencial, por el que uno se abre al mundo y al 'saber-se' "estando en el mundo", según se expresa Heidegger. Es muy importante no "con-fundir" estos dos niveles de análisis: pues el miedo por causas psicológicas "wird nur möglich, weil das Dasein im Grunde seines Seins sich ängstet"⁵⁴², lo cual, es un postulado que Heidegger desarrollará con categorías filosóficas, describiendo los modos en los que se comporta el *Dasein* frente a la nada.

Kaschnitz lo hará con medios literarios. Pero antes de emprender el estudio de esta figura en su literatura, hemos de analizar cómo entiende el concepto de "lo inquietante" Freud.

⁵⁴⁰ "Por causa de la interpretación y compartida del se en su autenticidad". Heidegger (1977: 251).

⁵⁴¹ Heidegger (1977: 272).

⁵⁴² "Solo es posible porque el *Dasein* en el fondo de su ser siente miedo". Heidegger (1977: 252).

2.3. Definición psicológica. S. Freud.

Freud se ocupa de este concepto en un texto⁵⁴³ que publicó en 1919. Allí relaciona el método psicológico con la teoría literaria. Él mismo había sentido la vocación de ser escritor así como la de científico, y al final se quedó a medio camino entre ambas vocaciones. Recurre con frecuencia a los ejemplos de la literatura y transita las líneas fronterizas de la interdisciplinariedad. La relación del psicoanálisis con la literatura desde entonces ha sido de hecho casi simbiótica⁵⁴⁴.

Das Unheimliche ha sido tradicionalmente relegado a juicio de Freud por la estética, menos preocupada de teorizar sobre lo desagradable que sobre lo agradable. De hecho, "lo inquietante" ha sido históricamente tematizado por muy pocas disciplinas, y la excepción a este panorama es, en su opinión, el estudio de E. Jentsch⁵⁴⁵, de carácter psiquiátrico, que es a su vez el punto de arranque y de apoyo de Freud. *Das Unheimliche*, asegura Freud, se relaciona primariamente con aquello que nos produce miedo, temor. Pero son tantos los matices y las connotaciones que moldean esta palabra, que lo que él se propone es dar al menos con un núcleo común a todos los usos de esa palabra. La primera y no menor dificultad en el estudio de *das Unheimliche* es "dass die Empfindlichkeit für diese Gefühlsqualität bei verschiedenen Menschen so sehr verschieden angetroffen wird"⁵⁴⁶. Las sensaciones han pertenecido históricamente al reino de la subjetividad, y es muy difícil cuantificarlas y cotejarlas. Freud, muy cauto metodológicamente, espera al menos que las conclusiones a las que llegue merezcan el asentimiento de la mayoría, pues en el terreno de la interpretación no existen cadenas de razonamientos unívocos y cerrados, que provoquen un acuerdo espontáneo y universal.

Freud propone dos estrategias para inquirir el significado de *das Unheimliche*, que acaban convergiendo en un mismo resultado:

⁵⁴³ Freud, S., *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1966 (Bd 12: págs. 229-268)

⁵⁴⁴ Lieselotte Pouh, L.(1997). *Wiener Literatur und Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten. Rattner, J. & Dantzer, G. (2001). *Literatur und Psychoanalyse*. Würzburg: Königshausen & Neumann. Y la muy pedagógica Matt, P von. (2001). *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*. Stuttgart: Reclam.

⁵⁴⁵ Jentsch, E. (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8.22, págs. 195-198.

⁵⁴⁶ "Que la percepción de esta sensación cualitativa es muy diferente para las diferentes personas y a su vez sentida de forma diferente cada vez ". Freud (1966: 230).

- - Estudiar la etimología de la palabra y sus diferentes usos lingüísticos.
- - Estudiar qué estímulos desencadenan en las personas esa sensación.

Freud nos muestra al principio de su trabajo la conclusión a la que luego llegará definiendo lo inquietante como “jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht”⁵⁴⁷. Así pues se trata de un tipo de temor, algo que produce susto o al menos inquietud, y que remite a un contexto en el que todo era hasta entonces familiar, conocido desde antiguo o que nos generaba una confianza incuestionada. Y ocurre que "este incuestionado" de pronto se nos vuelve ajeno, y el no saber a qué atenernos nos causa miedo. Y este es el esquema profundo del que se nutren muchos de los relatos de Kaschnitz⁵⁴⁸, casi literalmente. Como si Kaschnitz, aunque no es cierto⁵⁴⁹, hubiese estudiado a Freud para seguirlo a pies juntillas. Kaschnitz utiliza el calificativo "inquietante" frecuentemente en sus relatos, para describir personas o lugares, y llega a intitular incluso una publicación de relatos como *Unheimliche Geschichten*⁵⁵⁰. Y la pregunta es ¿cómo es posible que lo familiar se nos vuelva extraño? ¿Extraño en qué sentido?

Por el camino de la exégesis filológica, Freud analiza pormenorizadamente el significado de la palabra en cuestión en diferentes idiomas y su empleo diacrónico en la lengua alemana. Como vimos en el apartado anterior, *das Unheimliche* se opone a *heimlich*, lo que pertenece a la casa, lo familiar, allí donde me siento a salvo de los peligros, en “behaglicher Ruhe” (“agradable bienestar”)⁵⁵¹, incluso en cierto estado de alegría, de serenidad. Por negación, *das Unheimliche* sería lo desconocido y lo que provoca desconfianza. Ahora bien, si todo lo *Unheimliche* es desconocido, no todo lo desconocido es *Unheimlich*. Algún resorte debe operar en lo desconocido para que éste se convierta en *das Unheimliche*. Por otro lado existe otra vertiente semántica muy potente, en la que *heimlich* significa lo que está oculto, escondido, aquello a lo que los demás no deben tener acceso. Por ejemplo, Freud cita al escritor romántico Adelbert

⁵⁴⁷ “Aquella clase de estremecimiento terrorífico al que se remite lo conocido desde hace tiempo, lo que siempre ha producido confianza”. Freud (1966: 231).

⁵⁴⁸ Oldenhage (2002: 26).

⁵⁴⁹ Kaschnitz (GW VII 972): "auch hatte ich damals keinerlei nähere Kenntnisse der Psychoanalyse" ("tampoco entonces tenía yo conocimientos precisos sobre el psicoanálisis").

⁵⁵⁰ Kaschnitz, M. L. (1969). *Vogel Rock. Unheimliche Geschichten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁵⁵¹ Freud (1966: 233).

von Chamisso (1781-1838), quien habla de "die heimliche Kunst der Zauberei"⁵⁵², amén de otros muchos ejemplos que utiliza Freud para justificar la connotación de la palabra como algo que encierra un secreto velado a la vista de los demás. Sorprendentemente, *das Unheimliche* se presenta como el antónimo de *heimlich* (en el sentido de familiar y que suscita confianza), pero no de su otra acepción como "escondido" y "oculto", es decir, *das Unheimliche* no significa lo que se muestra.

Profundizando aún más en el uso histórico de la palabra, en el diccionario de los hermanos Grimm descubre Freud un origen común de estos dos círculos de significación: es lo que pertenece a lo familiar y lo que debe quedar oculto ante lo que se considera extraño o extranjero. No en vano Schelling había advertido que "Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervortreten ist"⁵⁵³, con lo que nos vamos acercando a la definición que nos interesa y que le interesa a Freud. Algo que tenía que haber permanecido oculto, apunta Schelling, sale a la luz. Incluso, recoge Freud literalmente, en un sentido más primordial la expresión "von Gespensterhaften freie Ort..."⁵⁵⁴. Según se infiere de estas consideraciones, el término entraña una ambivalencia implícita en la que sus significados opuestos han convergido en el lugar en el que lo peligroso y lo oculto se identifican.

Para Jentsch, prosigue Freud, el contacto con lo desconocido debe llevar aparejada cierta inseguridad intelectual, "das Unheimliche wäre eigentlich immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt. Je besser ein Mensch in der Umwelt orientiert ist, destoweniger leicht wird er von den Dingen oder Vorfällen in ihr den Eindruck der Unheimlichkeit empfangen"⁵⁵⁵. La confianza con la que se mueve uno en su circunstancia varía mucho. Para una persona apenas supone un esfuerzo situarse en un contexto nuevo, como es el caso del intrépido explorador, y para otra, la más leve variación de latitud le afecta sobremanera, como le ocurría al filósofo Immanuel Kant⁵⁵⁶. A Freud este acercamiento le parece acertado pero incompleto. La considera

⁵⁵² "El arte secreto de la magia". Freud (1966: 234).

⁵⁵³ "Unheimlich es todo aquello secreto que debiendo permanecer oculto ha salido a la luz". Freud (1966: 236).

⁵⁵⁴ "Un lugar libre de fantasmas". Freud (1966: 236).

⁵⁵⁵ "Lo *Unheimliche* sería propiamente aquello en lo que uno no sabe, por decirlo así, orientarse. Cuanto mejor está orientado un hombre en su entorno, más difícil será que las cosas o los sucesos despierten en él la sensación de *Unheimlichkeit*". Freud (1966: 231).

⁵⁵⁶ Como es bien sabido, Kant no se alejó nunca de su ciudad natal, Königsberg. "Ordnungssinn und Gewonheiten waren auch die Ursache, die ihn davon abhielten, Königsberg

una perspectiva demasiado intelectual. Para corroborar su teoría, intenta verificarla en ejemplos concretos. Tanto Jentsch como Freud analizan al escritor que por antonomasia ha recreado *das Unheimliche*: E. T. A. Hoffman⁵⁵⁷. En su cuento *Der Sandmann*⁵⁵⁸ (2004) el fenómeno de *das Unheimliche* llega a su cénit.

A partir del análisis de este clásico literario, Jentsch perfila más su postura y afirma que *das Unheimliche* implica “[den] Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt”⁵⁵⁹. Por tanto, la inquietud se produce cuando un objeto inanimado, una muñeca por ejemplo, aparece como animado, movido por una suerte de alma interna (la muñeca Olimpia en la narración de Hoffmann). Y al contrario, inquietantes son aquellos procesos que pareciendo mecánicos proceden sin embargo de alguien a quien consideramos que tiene alma (por ejemplo, durante el ataque epiléptico de un enfermo, éste parece conducido por procesos puramente mecánicos, despersonalizados). Esta inseguridad del concepto que el lector se forma a partir de la ambigüedad animado/inanimado, a juicio de Jentsch, crea en nosotros inseguridad vital, como si no supiéramos a qué atenernos, como cuando a un amigo dejamos de reconocerlo cuando éste habla en sueños.

Los procedimientos literarios para provocar esta sensación son variados y con ello nos vamos acercando al nivel de análisis que nos interesa. Para Freud, donde se juega realmente el extrañamiento no es en la anécdota colateral de la muñeca Olimpia, sino en el motivo central de Sandmann. Este hombre malvado y legendario arroja arena en los ojos de los niños que no quieren irse a la cama. Los ojos ensangrentados saltan de la cara, y Sandmann se los lleva en un saco para que sus hijitos, con picos como de

zu verlassen" -"Su sentido del orden y de la costumbre fue el motivo de que nunca se planteara abandonar Königsberg". (Schulz, U. (1999). *Kant*. Hamburg: Rowohlt. Pág. 59).

⁵⁵⁷ En el Romanticismo, *das Unheimliche* es un gran *Leitmotiv* en la literatura, pues transmuta la cotidianidad en una perpetua e intensa aventura llena de sorpresas. Hoffmann fue el último y más radical romántico, que no puede parar pies en lo convencional. Para él la fantasía de la literatura jamás superaría la fantasía de lo real. En cada persona, piensa Hoffmann, se esconden muchas identidades, que funcionan como resistencia frente al encasillamiento burgués de la etiqueta social. Los desdoblamientos esquizofrénicos son muy propios de este autor. A juicio de Rüdiger Safranski (Safranski, R. (2009). *E.T.A. Hoffmann: Vida de un escéptico fantasioso*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag) Hoffmann "permite la personalidad múltiple" (445). Otros ejemplos afines al de Hoffmann en este sentido (aparición de dobles, de muertos y otros motivos de inquietud): Ludwig Tieck *Der blonde Eckbert* (1797), Theodor Storm *Der Schimmelreiter* (1888), Hugo von Hofmannsthal *Reitergeschichte* (1899) o Jeremias Gotthelf *Die schwarze Spinne* (1842).

⁵⁵⁸ Hoffmann, E.T.A. (2004). *Der Sandmann*. Stuttgart: Rudolf Drux.

⁵⁵⁹ “La duda sobre si un ente aparentemente vivo tiene alma y viceversa”. Freud (1966: 237).

lechuza, los picoteen. La leyenda es terrible, y al protagonista del cuento lo traumatiza de por vida, temiendo encontrar tras cualquier esquina al causante de dicha pesadilla.

No es necesario asumir las consecuencias analíticas freudianas⁵⁶⁰ para percatarse de que lo esencial se juega en la imposibilidad de distinguir el delirio del sentido de la realidad. Tendremos entonces que distinguir entre varios planos de realidad/ficción:

- El lector asume la narración como ficticia pero también y a la vez como un compromiso de realidad dentro de la narración.

- El escritor, por su lado, puede contar hechos como reales o fantásticos y que a su vez el protagonista los viva de verdad o sean producto de su imaginación. Con lo cual los niveles de meta-ficción se superponen virtualmente.

Pero E. T. A. Hoffmann da una vuelta de tuerca al impedir al lector averiguar en qué nivel de realidad se está moviendo, es decir, una vez asumida la perspectiva del protagonista de ficción, el lector es incapaz de averiguar si éste está delirando o no, incluso incapaz de saber si aquél lo sabe. Al asumir esta transgresión de lo sobrenatural en la realidad, se produce *das Unheimliche*, y lo que se daba por descontado se vuelve problemático. Entonces no es, como afirma Jentsch, que el carácter animado o inanimado de la muñeca se haya difuminado, que más que un temor infantil, parece más bien un deseo primordial de la infancia de que los juguetes cobren vida; ni, como afirma Freud, que lo macabro del cuento sea la asociación de la ceguera con la castración, sino que lo más genuino es la ruptura del sentido de la realidad, que linda escandalosamente con el miedo que puede conducir a la locura⁵⁶¹. A veces, como en la obra de Kafka, la anormalidad se asume como si fuera normal⁵⁶², creando aún una distancia más penosa para el lector, que ve cómo el protagonista asume como algo corriente lo que a todas luces es una pesadilla descomunal.

⁵⁶⁰ "Das Studium der Träume, der Phantasien und Mythen hat uns dann gelehrt, dass die Angst um die Augen [...] ein Ersatz für die Kastrationsangst ist" -"El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos, nos ha enseñado que el miedo por los ojos [...] es un sustitutivo del miedo a la castración". Freud (1966: 243).

⁵⁶¹ Dostoievski en su novela *El doble* (figura literaria que Freud analizará también en el mismo ensayo) ha presentado magistralmente la imposibilidad para el protagonista (y para el lector) de distinguir qué son elucubraciones suyas y qué es la objetividad compartida. La tensión se mantiene durante toda la novela. Cfr. Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Cédille. Revista de estudios franceses, Monografías 2*, págs.15-48.

⁵⁶² Cfr. nota 420.

Freud pasa a analizar otros motivos desencadenantes de lo inquietante: *der Doppelgänger* o la presentación de dos personas con idéntica apariencia, cuyo origen el psicólogo rastrea en el infantil narcisismo de la persona y de la sociedad (por ejemplo, los egipcios se dejaban sacar máscaras funerarias para perpetuar el yo más allá de la muerte). Pero hay un sentido más sutil de esta figura, que consiste en el desdoblamiento del yo en dos instancias, el yo ejecutivo –es decir el yo que actúa- y el yo reflexivo que ejerce la crítica, para lo que necesita tomar distancias⁵⁶³. Este diálogo interno favorece la conversión de la autoconciencia (*Bewusstsein*) en conciencia moral (*Gewissen*). Si se produce una ruptura aislante entre ambas instancias se cae en la patología, en la que es imposible crear distancia respecto al propio yo. Otros motivos de "inquietud" propuestos por Freud, junto al de desdoblamiento, son: regresión al pasado, transferencia telepática de pensamientos y sentimientos o la repetición de un mismo suceso, al que se le atribuye un significado oculto más allá de la casualidad, que Freud emparenta con la compulsión neurótica de repetir rituales, tales como comprobar la cerradura repetidas veces. En realidad todos estos desencadenantes, a juicio de Freud, provienen del ilimitado narcisismo de la infancia, en la que el niño no puede distinguir su yo del mundo objetivo y de los demás⁵⁶⁴. Esta concepción animista del universo, se da tanto a nivel ontogenético como filogenético. Hubo un período inmaduro de la humanidad en que ésta se representaba el mundo como lleno de espíritus⁵⁶⁵. Y de los epígonos de esta cosmovisión todavía no nos hemos zafado. Porque en el fondo creemos en la omnipotencia del pensamiento, como lo llama Freud, "Allmacht der Gedanken"⁵⁶⁶, en la sobrevaloración de nuestras potencias intelectuales, que fecundan la realidad para asemejarla a nosotros.

⁵⁶³ En su relato *Das dicke Kind*, Kaschnitz plantea la ruptura entre la mujer que protagoniza el relato y la niña (a la que termina recordando), entre el yo crítico (presente) y el yo ejecutivo (el que fue en el pasado), imposibilitando de esta manera una asunción de la propia identidad. Al principio la protagonista desconoce esa necesidad de reconciliación que acontece en el relato: ella llega a odiarse de niña, sin saber que es ella misma. Cfr. el apdo. 3 al respecto.

⁵⁶⁴ Cfr. la versión más actualizada de esta teoría genéricamente aceptada en Piaget, J. (2007). *La representación del mundo en el niño*. Madrid: Morata.

⁵⁶⁵ La modernidad supondría un proceso de distanciamiento frente al animismo, hasta el punto de que el mundo se convierte en un objeto de estudio científico y de manipulación tecnológica. Deja de ser el hogar misterioso y mágico donde habita el hombre. A propósito de esta tesis en Max Weber, cfr. apdo. 2.1. de este capítulo.

⁵⁶⁶ Freud (1966: 253).

2.4. Fiabilidad de ambos enfoques en la investigación literaria.

Existe una diferencia en el análisis de la pertinencia de los enfoques de Heidegger y Freud en el estudio de la literatura de Kaschnitz. En cuanto a Heidegger, hay que aducir que el estatus de verificación de su filosofía es autoincluyente, es decir, puesto que la filosofía constituye su propio objeto de estudio, es autorreferencial, y por esto no tiene sentido buscar un punto de demostración exterior. El psicoanálisis por el contrario sí suponía una forma de contrastar sus proposiciones -más allá de que consiguiera hacerlo-, pues no solo aspiraba a ser una teoría de la cultura, sino una terapia curativa para los pacientes, sustentada en una descripción fiable de los estados psíquicos -v.g. a través de la interpretación de los sueños- y en una utilización eficiente de los medios disponibles, convirtiéndose de ese modo en algo que puede funcionar o no y en este sentido ser susceptible de un enjuiciamiento crítico. Los rendimientos de la propuesta heideggeriana se muestran, por así decir, en virtud de sí mismos. La verdad es un “des-cubrirse”, y si se pretende una ontología fundamental, no podemos retrotraernos a un estadio anterior de fundamentación, para no caer en un regreso al infinito. La filosofía no se presta a un examen crítico de la misma manera en que lo hace la ciencia. Pero de algún modo ilumina esferas de lo humano que por otros métodos no es posible.

El punto de partida de Freud en cuanto semitrascendental, es decir, es una teoría que pretende probarse en la experiencia, sí merece un comentario un poco más largo. Lo consideramos muy solvente desde un punto de vista analítico, porque abre puertas a la interpretación. A partir de su análisis etimológico-psicológico, Freud describe perfectamente la experiencia terrible de percibir como extraño lo que siempre ha sido familiar. Describe un movimiento pendular entre lo *Heimliche* y lo *Unheimliche*. Lo que es más difícil de asumir, como hemos dicho, es la férrea interpretación en clave sexual-represivo del texto en cuestión.

Que sus ideas no han pasado de moda lo atestigua el estudio de G. C. Tholen⁵⁶⁷, que supone una puesta al día de la aplicación del método psicoanalítico a la literatura. La literatura es una fusión de fantasía y realidad, propiciada por la huida parcial de la realidad al mostrarse este *Unheimliche*, lo que acaba caracterizando a la literatura

⁵⁶⁷ Tholen, G. C. (1984). Das Unheimliche an der Realität und die Realität des Unheimlichen. *Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse. Heft 11 Kassel*, págs. 6-19.

también como *unheimlich*. Así pues, el origen de la distorsión se halla en la misma experiencia vital, y es previa y fundamentadora de la literaria. Hasta aquí, podría firmarlo Kaschnitz, quien escribía respecto a la prevalencia de la experiencia vivida: “Wer ausspricht, bannt, und der Wunsch, das Schreckliche zu bannen, mag die Ursache meiner traurigen Gedichte und pessimistischen Geschichten gewesen sein”⁵⁶⁸.

Desde la perspectiva de Tholen, las imágenes inquietantes que se fijaron en la niñez se transmutan, por mor de la represión, en imágenes utilizadas en el lenguaje literario. De hecho, la literatura y el lenguaje son los medios privilegiados en los que surgen estas imágenes, de suerte que la labor del hermeneuta literario se muestra más fructífera que la del médico que analiza a sus pacientes. Pues la frialdad del método científico no puede mostrar con tanta riqueza el sentido profundo que de manera misteriosa revela el lenguaje literario.

El punto de partida de lo *Unheimliche* es el mismo que en Jentsch y Freud, “der stets zweideutige Übergang vom Mechanischen zum Lebendigen”⁵⁶⁹. Por tanto, un contexto mágico se instaura cuando las fronteras entre lo mecánico y lo orgánico se vuelven borrosas. Por eso una sombra –proceso físico de la privación de la luz- deviene en ser maligno –proceso animista-, que asusta, y en torno a la cual se han acuñado numerosas supersticiones. Y Kaschnitz precisamente reivindica este nivel intermedio entre ambos órdenes, introduciendo elementos inexplicables en sus relatos, para cuestionar el alcance y los límites de lo que se considera meramente mecánico. Pero a través de este cuestionamiento, su obra provoca un efecto inquietante en sus lectores.

Jentsch, a juicio de Tholen, estaba mejor orientado que el propio Freud en este sentido, pese a que éste pensaba que estaba corrigiendo a aquél. En el análisis de *Der Sandmann* de E. T. A. Hoffmann, Freud se centra en el miedo a perder los ojos de Nathanael. Apoyándose en el mito de Edipo, quien se autocegó tras la conciencia del incesto, Freud emparenta los ojos con el miedo a la castración, definida ésta como “die verdrängte Wahrnehmung der anatomischen Geschlechtsdifferenz durch das Kind, das sich als solches nicht zu entscheiden vermag”⁵⁷⁰. No se interpreta esta imagen -los ojos cegados- en un sentido vulgar de aniquilación de los genitales, sino como la

⁵⁶⁸ “Quien expresa, aleja, y el deseo de alejar lo terrible puede haber sido la causa de mis tristes poemas y mis pesimistas historias”. (GW II 16).

⁵⁶⁹ “El tránsito permanentemente equívoco de lo mecánico a lo viviente”. Tholen (1984: 94).

⁵⁷⁰ “La percepción reprimida de la diferencia anatómica entre los sexos, que el niño no puede decidir como tal”. Tholen (1984: 95).

imposibilidad de distinguir la diferencia entre los sexos, suponiendo una regresión anterior al deseo que siente el niño por su madre, negando por esta razón la diferencia estructural entre lo masculino y lo femenino.

Pero Tholen, sea la interpretación de la ceguera como aniquilación de los genitales o como la imposibilidad de distinguir los sexos, sigue demasiado cerca a Freud en este sentido. ¿Realmente el texto de Hoffmann da pistas para poder interpretarlo como una evitación de la castración? ¿Hasta qué punto las ideas preconcebidas de Freud al respecto se proponen más allá del estudio del texto, de tal forma que al final es éste solo una excusa para corroborar lo que ya de entrada se buscaba? Dicho de otro modo, la crítica⁵⁷¹ que sufrió Freud, y por tanto Tholen también en parte, proviene de la falta de falsabilidad de tales métodos, de utilizar conceptos demasiados “metafísicos” o improbables.

¿Y cómo se comprueba la eficacia de un análisis? En la línea de K. Popper⁵⁷² - quien criticó el psicoanálisis por su falta de cientificidad, puesto que era imposible encontrar contraejemplos a la teoría de Freud, con lo cual ésta se blindaba contra toda crítica, asemejándose así mucho a la fe en el maestro-, Tepe propone unos criterios más funcionalistas para determinar la fiabilidad del análisis literario desde este paradigma. Defiende que una teoría hermenéutica debe poder resistir comparaciones con otras propuestas utilizando el texto como referencia. Es decir, el análisis debe tener en cuenta:

- 1- El concepto artístico del autor.
- 2- Su programa literario.
- 3- Sistema de convicciones.

Desde esta perspectiva, no parece que Freud pueda inferir directamente del texto que los ojos representan el miedo a la castración en Nathanael. ¿Significa entonces que la estrategia psicoanalítica es irrelevante? No. Tan solo, que no se puede proceder por una relación unívoca y dogmática entre elementos, sino permitir la posibilidad de otras

⁵⁷¹ Tepe, P. (2007). *Die kognitive Hermeneutik, Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Würzburg: K&N.

⁵⁷² Popper, K. (2002). *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*. London: Routledge.

interpretaciones, y comprobar cuál de ellas es la que más rinde desde un punto de vista analítico. Y esta es la tesis también defendida por J. Schweigert⁵⁷³.

The text itself does not necessarily have to be seen as accentuating references to eyes [...] If the eyes are perceived as a substitute for the genitals, then the Freudian perspective of a castration complex is open [...] as long as we deny the connection of the two, says Freud, the various elements of the story will seem arbitrary and meaningless [...] The problem with Freud's interpretation is not that it would be invalid, but that, through its symbolic one-for-one substitution, it forecloses any other interpretation⁵⁷⁴.

2.5. Kaschnitz y "lo inquietante": del logos al mito.

Con los presupuestos expuestos en los apartados 2.2. y 2.3., habrá que analizar si el fenómeno descrito se exhibe o se puede colegir de la misma escritura de Kaschnitz, y en qué sentido forma parte de su sistema de convicciones. Ahora vamos a examinar precisamente este punto.

Existen tres circunstancias -concepción filosófica de una realidad que no se fundamenta a sí misma, una vulnerabilidad psicológica que conlleva una gran dosis de sufrimiento personal y la vivencia de una guerra devastadora en el corazón de Europa- que promovieron en Kaschnitz la inclinación hacia una literatura oscura e inquietante. Esta inclinación se vertebró en una estructura común en sus relatos que toma como eje la transformación vital de sus protagonistas. Vamos a verlo más en detalle.

Jugando con el epígrafe típico que describe el nacimiento de la filosofía en la Grecia clásica –del mito al logos-, podemos afirmar que Kaschnitz, en un entorno altamente "logoizado" –esto es, la racionalidad científico-técnica está cambiando el paisaje físico y espiritual⁵⁷⁵- ansía un mundo más mítico o menos contaminado por los sueños de la razón. El mito surge en el tránsito y conversión de la naturaleza al

⁵⁷³ Schweigert, J. (2010). *The Uncanny: The Double as a Literary Convention*. Master's Diploma Tesis, Masaryk University.

⁵⁷⁴ Schweigert (2010: 8-9).

⁵⁷⁵ La prueba más contundente es la factura del libro *Beschreibung eines Dorfes*, en el que Kaschnitz rescata la imagen del pasado rural donde se crió, denunciando los cambios de la modernidad que en el pueblo han introducido. En el párrafo 22 de *Das Haus der Kindheit*, confiesa que los grandes almacenes modernos, símbolo del capitalismo más tardío, le provocan literalmente "náuseas".

espíritu⁵⁷⁶, y por esta razón se encuentran ahí precisamente las experiencias fundamentales de la humanidad. Este tránsito es el ensayo de las primeras preguntas y respuestas que inicia el hombre. Por eso los relatos primigenios se convierten en clásicos, porque son como inicios absolutos. Allí donde la inteligencia crea sus primeros conceptos.

Desde pequeña, según vimos en su biografía⁵⁷⁷, Kaschnitz fue una niña fantasiosa que trocaba cada lugar en un escenario mágico. El mundo se transformaba, a su pesar, en un mundo de seres extramundanos: “sie erlebte die Welt durch die verwandelte Kraft ihrer Phantasie”⁵⁷⁸. No fueron ajenas a esta querencia de fantasear sus incursiones más adelante en la madurez, en la mitología griega: valgan como ejemplos su segunda novela, *Elissa*⁵⁷⁹ (1937), que no es más que la transposición utópica del mito de Dido y Eneas o el trabajo de ensayos de 1944 titulado *Griechische Mythen*, en cuyo prólogo declara que la intención del libro es la liberación del espíritu primordial que anida en el hombre y que siempre ha sido el motor de Europa. El alejamiento del hombre de este origen ha sido la historia de un error. Kaschnitz se pregunta en este libro⁵⁸⁰: “Wann haben wir den rechten Weg verfehlt? Mit den weit geöffneten Augen einer Sybille blickt der Mythos über den Abgrund her. Sprich entrückter Geist, ich höre dir zu. Wer sind wir, wohin gehen wir”. El paralelismo con Heidegger se muestra una vez más trasponiendo el mito por el ser. En Heidegger el hombre ha olvidado la pregunta por el ser. Además, para él, pensar significa escuchar con atención, facilitar que el ser se muestre. Ambos representan una línea matizadamente irracionalista.

Para Kaschnitz la respuesta, o quizá mejor expresado, la pregunta, está planteada en los antiguos mitos, y los mitos nunca pasan de moda, porque se encargan de cuestiones que la ciencia por su misma naturaleza se ve incapaz de contestar.

Así pues, para Kaschnitz, el mundo es un ser poblado de poderes ocultos, y aún dentro de nuestra conciencia, de la que no poseemos el control total, se esconden los

⁵⁷⁶ Pulver (1984: 32).

⁵⁷⁷ Apdo. 1.4. del capítulo 1.

⁵⁷⁸ “Ella vivenció el mundo a través de la fuerza transformadora de su fantasía”. Gersdorff (1992: 25).

⁵⁷⁹ En esta novela se sirve del mundo onírico para aportar claves interpretativas de la historia.

⁵⁸⁰ “¿Cuándo hemos errado el camino realmente? con los ojos completamente abiertos de una sibila, levanta la mirada el mito más allá del abismo. Habla, espíritu liberado, te escucho con atención. Quiénes somos, a dónde vamos”. (GW VII 515).

peores fantasmas. No es que crea en la quiromancia o en la alquimia o en la astrología, su irracionalismo hunde sus raíces más profundamente. Ella estaba convencida de que la razón poco podía para mitigar el efecto del miedo: “Erklärung ist zudem meist völlig unwirksam”⁵⁸¹. Y los motivos de esta actitud se exponen a nivel filosófico y psicológico:

A) Básicamente su irracionalismo filosófico consiste en la convicción de que la razón en su misma existencia es contingente -no se ve por qué tenga uno que existir- y por tanto el origen es oscuro y no luminoso, puesto que la razón no puede explicarse -autoincluirse- a sí misma. El misterio es el tope último, puesto que lo que funda la razón no es racional. Como bien dice Pulver⁵⁸², el sobresalto se produce en un nivel y un lenguaje muy metafísico, se produce ante lo no-humano (*un-menschlich*) del puro ser. El salto que dio Hegel para afirmar que todo es racional⁵⁸³ parece más la expresión de un deseo que de una realidad. Kant había afirmado en este sentido que la serie de causas nunca se puede acabar, no podemos dar el salto mortal de lo determinado a lo indeterminado. Kaschnitz ansía lo indeterminado –un orden justo universal, un amor en su totalidad correspondido- y se encuentra lo determinado.

B) A nivel psicológico, la presencia de la irracionalidad es más obvia. Las personas son azotadas por las pasiones, sometidas por motivos que se les escapan. No podemos ponernos de acuerdo racionalmente en conjugar los intereses porque no somos tan racionales como para controlar -y menos aún enseñar a controlar- nuestro egoísmo, que nos lleva a anteponer a todo nuestra avaricia, cólera, etc. El yo no es timón de la conciencia y por tanto de la voluntad, sino su impotente lacayo. Las pasiones nos hacen padecer, es decir, sentirnos pasivos. Y aunque el estoicismo, cuyo máximo exponente es Spinoza, propone dominar las pasiones⁵⁸⁴, no se ha descubierto la forma de conseguirlo a no ser renunciando a la acción que se asemeja mucho para un occidental a no estar

⁵⁸¹ “La explicación es a todo esto totalmente inefectiva”. (GW II 323).

⁵⁸² Pulver (1984: 35).

⁵⁸³ Como vimos en el capítulo 2, el Espíritu recorre el camino de su autoconocimiento, de tal forma que la realidad absoluta coincide con la autoconciencia absoluta: “Der Geist wird aber Gegenstand, denn er ist diese Bewegung, sich ein Anderes, d. h. Gegenstand seines Selbsts zu werden und dieses Anderssein aufzuheben” - “El espíritu se vuelve objeto, pues él mismo es ese movimiento por el que se convierte en lo otro, en objeto de sí mismo y por el que supera ese ser otro”. (Hegel 1970: 38).

⁵⁸⁴ “Llamo servidumbre a la impotencia humana para moderar y reprimir sus afectos”. Spinoza, B. (1987). *Ética*. Madrid: Alianza. Pág. 251.

vivo. La vida es oposición y contienda, y perfeccionamiento y muerte. Para quien se siente débil -como confiesa en inúmeras ocasiones Kaschnitz- esta lucha social es demoledora, y prácticamente la impotencia se reduce a un deseo irreal de más racionalidad, de un mundo -como ella decía- regido por el espíritu. Como ella confiesa: “meine Wünsche werden von geheimnisvollen Mächten, immer wieder durchkreuzt”⁵⁸⁵.

Y la forma que tiene ella de introducir este nudo de relaciones extrarracionales, esta doble indigencia de razón, filosófica y psicológica, es apelando e introduciendo lo *Unheimliche* en sus relatos para inducir en el lector un estado de clarividencia específico.

C) Existe además una tercera circunstancia, de carácter histórico, que influye en Kaschnitz para que ésta considere la realidad como inquietante. Kaschnitz se hace eco de la desolación espiritual que las guerras del siglo XX han dejado de estela. El espíritu ha dejado de confiar en una razón ética, estética, y sólo ha pervivido el lado más funcionalista, utilitarista a corto plazo. En este sentido recoge una vez más la herencia de Heidegger, quien denunció el oscurecimiento del mundo, en cuanto la poesía o la religión⁵⁸⁶ han abdicado de su función orientativa. La cultura se ha instrumentalizado y su moneda de cambio son valores petrificados que han dejado de tener sentido. Las palabras desgastadas y adulteradas ya no significan nada. Las instituciones con sus procedimientos, y la universidad, no estarían ajenas a este mal, han desplazado la creatividad y el dinamismo de las propuestas culturales. Se comercia con ideales prefabricados y la cultura se reduce a un negocio. Kaschnitz acusa este ahogamiento de lo vivo y lo espiritual por el mecanicismo científico e instrumental. La autoconciencia satisfecha de una modernidad deslumbrada por la tecnología ha ocultado y ensombrecido las zonas irracionales de la existencia a la par que ha creado otras nuevas.

¿De qué forma cabe caracterizar la obra de Kaschnitz, especialmente los relatos, como un ejemplo paradigmático de lo *Unheimliche*? Puesto que como vimos en el

⁵⁸⁵ “Mis deseos son frustrados una y otra vez por causa de misteriosos poderes”. (GW III 426).

⁵⁸⁶ Weber defendió la tesis del “des-encantamiento del mundo”, en cuanto éste ya no provee de significado existencial como guía para la vida, y se reduce meramente a un objeto cuantificable y manipulable para la ciencia. Este sería el efecto del proceso de racionalización creciente al que se ve sometido Occidente. Cfr. Weber, M. (2012). *Sociología de la religión*. Madrid: Akal.

análisis de Freud, lo *Unheimliche* es casi indefinible unívocamente. La aproximación ha de ser paulatina.

Pero el modo en el que se manifiesta lo *Unheimliche* consiste en la transformación⁵⁸⁷ de los protagonistas de sus relatos y de la percepción que tienen ellos mismos de sí. Dicha transformación es provocada por una circunstancia que a ellos -y al lector- se presenta como *Unheimliche* e inexplicable. Por ejemplo, el encuentro de la protagonista con la niña que fue, en el relato *Das dicke Kind* o la noticia recibida por una mujer de su propia muerte en *Eines Mittags, Mitte Juni* son dos circunstancias sorprendentes que propician esa transformación. Gracias al extrañamiento que dicha situación provoca, gracias a esta ruptura con la normalidad, los personajes pueden acceder a un autoconocimiento que de pronto se ha vuelto explícito. Los relatos iluminan, proporcionan las condiciones para que acontezca el ser, de ahí que la simpatía del filósofo por la escritora tenía que surgir de modo natural⁵⁸⁸.

Como ya hemos apuntado, este suceso reviste una doble naturaleza. Por una parte, el fondo ontológico de angustia que late en su interior se puede examinar a partir de los análisis que Heidegger realizó sobre lo "inquietante" en *Sein und Zeit*. Por otra parte, los mecanismos psicológicos que operan en dichos personajes salen a la luz gracias a la propuesta psicoanalítica de Freud. Para Heidegger, la angustia ontológica no tiene un origen concreto en el mundo. Freud, por el contrario, piensa que la angustia psicológica conlleva de forma oculta un proceso de represión. Y ambos filos de la angustia fluctúan alternativamente en los relatos de Kaschnitz, en el sentido de que la autora tematiza el descontento atribuyéndole a veces un motivo concreto y otras veces no. Que la protagonista, por ejemplo, de *Eines Mittags, Mitte Juni* sienta la tentación del suicidio, no es atribuible a ninguna experiencia traumática, con lo que cabe suponer con Heidegger que el hastío existencial proviene de una debilitación de los impulsos vitales, que no encuentran un sentido último para seguir con el juego de la vida. Sin embargo, la protagonista de *Das dicke Kind* conoce perfectamente el origen de su angustia: es esa niña gorda, torpe y solitaria, que envidia a su hermana por tener lo que ella ansía. Y no la acepta. No acepta su propia niñez, porque no ha superado los complejos infantiles que la atormentaban entonces. Y consideramos que esta doble raíz de la angustia (que es puesta en marcha narrativamente por lo *Unheimliche*), es un esquema que funciona bien

⁵⁸⁷ Elliot, J. C. (1973). *Character Transformation through Point of View in selected Short Stories of Marie Luise Kaschnitz*. Tennessee: Nashville.

⁵⁸⁸ Petzet (1993).

como método de análisis para categorizar las reacciones de las protagonistas en los relatos de Kaschnitz.

Creemos que el doble planteamiento surge de la propia concepción de la autora. A veces aparece simplemente como una visión metafísica de la vida en su conjunto y otras veces posee un perfil psicológico muy definido. Como apunta Seo⁵⁸⁹, quizá su sufrimiento –*Leiden*- lo contemplase como sufrimiento originario del hombre –*Urleid des Menschen*-. Ella misma admite que no tenía razones objetivas para sentirse tan desgraciada en su infancia⁵⁹⁰. Pero en *Das dicke Kind* enumera varias. Por eso, esta ambigüedad se reproduce en su obra.

“Lo inquietante” como categoría hermenéutica puede ser esclarecedor, siempre y cuando no olvidemos, tal y como hemos apuntado anteriormente, que la tarea de interpretar, de comprender, nunca se cierra sobre sí misma, siempre necesita de más pruebas verosímiles, que merezcan el asentimiento de otros intérpretes, y que además, tal categoría nunca convertirá en transparente lo que por sí mismo no lo es. Y no lo es respecto al texto -que es inagotable y de interpretaciones infinitas-, ni respecto a la comprensión de la propia existencia. Y ambos aspectos se entretejen obsesivamente en la escritura de Kaschnitz.

⁵⁸⁹ Seo (2008: 38).

⁵⁹⁰ “Mir fehlen die ganz persönlichen Erfahrungen sowie eine wirklich einleuchtende Erklärung für die offensitliche Verdüsterung meines Kinderlebens” -“Me faltan las experiencias personales así como una explicación esclarecedora sobre el manifiesto oscurecimiento de mi infancia”- (GW II 333).

3. IDEA DE LA LITERATURA EN KASCHNITZ.

3.1. Tres focos de tensión: psicología/metafísica, lenguaje/realidad y razón/irracionalismo.

Vamos a exponer, tras la presentación sinóptica de su vida y de su obra, y la introducción del concepto de “inquietante”, la idea genérica que de la literatura sostenía Kaschnitz, referida tanto a la naturaleza y alcance de la palabra poética como a su propia labor como escritora. Posteriormente, en el capítulo cuatro nos centraremos en los relatos cómo género literario específico, con sus propias reglas y antecedentes en la historia de la literatura, en el papel que ocupa dentro de su producción y las características de los mismos en función de la categoría de lo *Unheimliche*. De modo que el acercamiento va desde lo más general –idea de la literatura- hasta lo particular – el estudio de una selección de relatos.

Para abordar el fenómeno de lo literario en su producción vamos a considerar analíticamente tres puntos de fricción, o tres binomios conceptuales que introducen gran tensión en su escritura:

- 1) Psicología/metafísica.
- 2) Lenguaje/realidad.
- 3) Racionalismo/irracionalismo.

Especialmente nos centraremos en el segundo punto de fricción, puesto que la autora no se manifestó teóricamente respecto al primero y al segundo, y sin embargo se preocupó explícitamente por dar su opinión por el tercero y así lo reflejó en sus escritos, lo que da idea de la importancia de este binomio. Estos tres puntos de fricción se concretan del siguiente modo:

- 1) La dificultad que se presenta en la lectura de su obra para definir la naturaleza de una idea o un problema como **psicológica o metafísica**, dificultad que en su misma naturaleza ya es problemática, puesto que existen corrientes de investigación que niegan la genuinidad de los

problemas metafísicos, como el conductismo en psicología o el positivismo en filosofía; así como por el contrario también existen corrientes de pensamiento que limitan el psicologismo a la hora de analizar la naturaleza humana, como la fenomenología o el existencialismo⁵⁹¹. Sin entrar en más controversias teóricas, nos centraremos en la obra de Kaschnitz. La metafísica en Kaschnitz por otra parte tiene que ver más con la naturaleza del bien y del mal, que con la estructura del cosmos: “Es gibt Menschen, die ohne Metaphysik oder, um es deutlicher zu sagen, ohne Gott nicht auskommen können”⁵⁹². La ausencia de un juez, le provoca dolor ¿de naturaleza psicológica? ¿Se puede curar con una terapia? Esta es la cuestión.

- 2) La agonía, la lucha del *lenguaje* que intenta apresar la realidad, es decir, conservarla más allá de su singularidad temporal y subjetiva, parece una tarea tan imposible como necesaria, pues es ahí donde se juega la posibilidad de la comunicación. También en este apartado existen diferentes corrientes de interpretación sobre la naturaleza del lenguaje, pero nosotros nos centraremos en cómo Kaschnitz violenta la naturalidad del realismo para provocar un distanciamiento en el lector, de modo que resulta más importante lo no dicho en sus historias que lo propiamente dicho. El estilo de Kaschnitz siempre es indirecto, elusivo. Los finales de sus historias quedan abiertos, los argumentos por completar. Ella escribe: “Alles, was ich hier niederschreibe, ist nur eine Ablenkung, ein Versuch, die Zeit zu vertreiben [... das sind] Vorstellungen von etwas, das ich, wie man zu sagen pflegt, gestalten möchte, aber nicht gestalten werde oder das ich versucht habe zu gestalten, das mir aber misslungen ist”⁵⁹³.

⁵⁹¹ Ingarden, R. (1998). *Schriften zur Phänomenologie Edmund Husserls* (Gesammelte Werke, Bd. 5), hrsg. von W. Galewicz. Tübingen: Niemeyer. Pág. 151.

⁵⁹² “Existen hombres que no pueden darse por satisfechos sin metafísica, o por expresarlo más claramente, sin Dios” (GW III 397).

⁵⁹³ “Todo lo que aquí escribo no es más que un entretenimiento, el intento de pasar el tiempo [...] no son más que representaciones de algo a lo que, como suele decirse, me gustaría darle forma, algo que no haré, o algo a lo que he intentado dar forma, y he fracasado”. (GW III 33).

- 3) La concepción romántica de la vida y la literatura de la autora, le llevará a desconfiar de **la razón**⁵⁹⁴ como instrumento para solucionar los problemas de la vida. Esta concepción se manifiesta en otras esferas: recela de los adelantos científicos-técnicos que objetualizan al hombre, rechazo de los cambios urbanísticos que modifican el paisaje rural, de la velocidad de la modernidad⁵⁹⁵, etc.

Vamos a desarrollar ahora más en detalle cada uno de estos apartados.

A) La ambigüedad en el tratamiento ya **psicológico**, ya **metafísico**, de los problemas vitales presentes en la escritura de Kaschnitz. La necesidad de fantasear que tuvo desde niña⁵⁹⁶ se transformó con el tiempo en la vocación y en la actividad literaria profesional de la adulta. Es decir, el origen de su escritura parece cifrarse en una carencia, en una indigencia, a saber, en la necesidad de hacer frente a un entorno que le reporta insatisfacción, cuando no amenaza. Con su imaginación parece convertir lo hostil en doméstico, lo ajeno *-un-heimlich-*, en propio *-heimlich-*, utilizando “heim” como lo propio de la casa, de la patria, pero también como lo secreto, lo íntimo⁵⁹⁷. La subjetividad de la autora opera sobre la circunstancia para completarla y transformarla por medio del trabajo de la escritura. La circunstancia, cuya naturaleza no es literaria, se afronta literariamente y es metamorfoseada por medio de la palabra. En resumen, la necesidad está en el origen de su quehacer.

⁵⁹⁴ Continuamente se presenta en este trabajo el binomio confianza/desconfianza respecto a la razón para resolver los problemas de la vida. El análisis racional ayuda a eliminar supersticiones y creencias infundadas, pero por sí mismo no es capaz de dibujar el contenido de la vida buena. Thomas Mann (2008: 308-309) lo expresa clarívidentemente en boca de Settembrini en su *Zauberberg*: “Die Analyse ist gut als Werkzeug der Aufklärung und der Zivilisation, gut, insofern sie dumme Überzeugungen erschüttert, natürliche Vorurteile auflöst [...] gut, mit anderen Worten indem sie befreit, verfeinert, vermenschlicht und Knechte reif macht zur Freiheit. Sie ist schlecht, sehr schlecht, insofern sie die Tat verhindert, das Leben an den Wurzeln schädigt, unfähig, es zu gestalten” (“El análisis es bueno como herramienta ilustrada y civilizatoria en la medida que socava absurdas convicciones, disuelve prejuicios naturales [...] bueno, en otras palabras, en la medida que libera, refina, humaniza y hace madurar al esclavo hacia la libertad. Pero es malo, muy malo, en la medida que inhibe la acción, daña la vida en sus mismas raíces, incapaz de representárselas”).

⁵⁹⁵ Por ejemplo, encontramos una crítica a la modernidad tecnocéntrica en el sentido que declara tener el libro *Beschreibung eines Dorfes*, lo escribe: “um Ruhe zu finden, um entlassen zu werden aus der furchtbaren Beschleunigung, aber man wird nicht entlassen [...] Veränderung über Veränderung” –“Para encontrar la tranquilidad, ser exonerada de la terrible aceleración, pero una no es exonerada [...] cambio tras cambio”. (Kaschnitz 2009: 72).

⁵⁹⁶ Keßler (1984: 78).

⁵⁹⁷ Cfr. apdo. 2.3. del presente capítulo.

Sin embargo, este vacío o incompletitud comporta en Kaschnitz una equívoca naturaleza, según quedó dicho: a veces lo concibe de forma predominantemente psicológica (como miedo al jardinero, vergüenza al qué dirán, soledad en sus juegos, etc.) y otras veces su concepción parece descansar sobre una *Weltanschauung*, sobre una antropología general, que tiene que ver más con la naturaleza humana en sí que con una carencia determinada que pudiera curarse a través de una terapia (finitud, muerte, soledad radical etc.). Valga como ejemplo la resolución del relato *Die FüÙe im Feuer*. En esta historia se presenta de forma cruel el aislamiento de una mujer incapaz de sentir dolor, aún físico. El enigma de su naturaleza se expone a través de duros ejemplos gráficos. En la última frase, Kaschnitz desvela la carencia de esta mujer, que confiesa: “Ich bin nicht unsterblich, ich weine, und meine Finger krampfen sich um einen Fetzen Papier, auf dem das Wort Liebe steht”⁵⁹⁸. Por tanto, la protagonista recupera la humanidad gracias al recordatorio del amor. Pero ¿de qué tipo de amor se trata? ¿Del amor a un amante ausente? ¿Del amor fraternal a la humanidad? La solución es bien escueta frente al minucioso proceso de sufrimiento presentado a lo largo de la historia. Aunque la alusión al amor puede parecer una propuesta de tipo psicológico –muchos filósofos han desterrado tal afecto de sus sistemas–, también podría ser de convicción cósmica, si se le concibe como aquello que da unidad al universo, según pensaba Platón⁵⁹⁹.

Por eso, para hacer frente a estos dos niveles, hemos recurrido a un psicólogo, Freud, y a un filósofo, Heidegger, para dar cuenta en su especificidad de esta doble vertiente. Esta dualidad psicológica/metafísica produce una tensión irresuelta en los escritos de Kaschnitz que se manifiesta unitariamente como una angustia existencial que la escritura no consigue extinguir, aunque sí paliar.

Dicho de otro modo, la línea fronteriza entre ambas caras de esta doble fisonomía no es nítida, y a veces no es posible decidir en cuál de las dos nos hallamos.

En una de sus entradas de la obra *Tage, Tage, Jahre*, Kaschnitz cuenta una anécdota de su infancia que es representativa, porque la autora pasa de un nivel a otro imperceptiblemente. En tal pasaje⁶⁰⁰, se describe de pequeña como una alumna muy tímida, solitaria e hiperresponsable: “[ich] tat gewissenhaft und auch schnell, was von

⁵⁹⁸ “No soy inmortal, puedo llorar, y mis dedos se agarran violentamente a un despojo de papel sobre el que está escrita la palabra amor” (GW IV 520).

⁵⁹⁹ Ortega y Gasset, J. (1987). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza. Pág. 13.

⁶⁰⁰ GW III 45-46.

mir verlangt wurde, hätte oft mehr erfahren, fragte aber nicht”⁶⁰¹. Un día en clase el profesor explicó las constelaciones y las estrellas en el cielo. Cuando el profesor hubo terminado la explicación y se disponía a abrir el libro de matemáticas, ella preguntó que qué había por encima de las estrellas. El profesor contestó impacientemente que más estrellas, nebulosas, y cosas que los escolares todavía no podían entender. Ante tal respuesta, ella se puso colorada, no solo por las risas y burlas de sus compañeros, sino también por otra razón que ella explica: “[ich] ahnte schon, daß ich gleich etwas Entsetzliches erfahren würde”⁶⁰². En el camino de regreso a casa, se siente humillada, por la situación. Pero la razón última de esta desazón es sorprendente: “So gesellte sich zu der Qual der Gottverlassentaheit das Leiden der Einsamkeit”⁶⁰³. Que Dios no esté presente en su obra, que sea espíritu, algo heterogéneo a la materia, es lo que produce la sensación de soledad en un universo oscuro y abandonado. Sin embargo, la anécdota comienza con una sensación de soledad social: un profesor que no responde o lo hace de mala gana, unos compañeros que se burlan, la incomprensión de su familia. En un pasaje tan breve, se puede observar cómo Kaschnitz pasa de unas consideraciones a otras sin solución de continuidad.

Por otro lado, respecto a los autores que hemos escogido como punto de partida, esta falta de un límite preciso entre filosofía y psicología radica ya en la obra del propio Freud, quien a partir de su práctica terapéutica desarrolló toda una teoría sobre la sociedad⁶⁰⁴. Heidegger, por el contrario, no muy interesado en la psicología, fue más cuidadoso deslindando ambos campos, pues su método, conocido como la fenomenología, lo heredó de su maestro Edmund Husserl, quien también se encargó escrupulosamente de criticar todas las confusiones del psicologismo⁶⁰⁵.

¿Qué es ese "no literario", ese fondo opaco, al que se enfrenta Kaschnitz, que no le resulta consolador y que impulsa su actividad literaria? Para definirlo no queda más

⁶⁰¹ “Hacía todo lo que se me exigía de forma cuidadosa y rápida, muchas veces hubiera querido saber más, pero me quedaba sin preguntar”. (GW III 45).

⁶⁰² “Ya presentía que enseguida tendría conciencia de algo terrible”. (GW III 45).

⁶⁰³ “De modo que al sufrimiento por el abandono de Dios se unió la pena de la soledad”. (GW III 46).

⁶⁰⁴ Especialmente en Freud, S. (2013). *Das Unbehagen in der Kultur*. Hamburg: Diplomica Verlag. Allí el autor defendió la tesis de que la sociedad, aunque necesaria e irrenunciable, siempre hará infeliz al hombre, porque la lucha por el poder es insuperable y la competencia del otro comporta una dosis de represión de la que no podemos zafarnos.

⁶⁰⁵ Gaos, J. (2007). *Introducción a la fenomenología. La crítica del psicologismo en Husserl*. Madrid: Encuentro.

remedio que echar mano del lenguaje. Esto nos conduce directamente hasta el segundo foco de tensión: el que surge entre la palabra y la realidad.

B) Ese fondo es inefable, dicho de otro modo, se resiste a dejarse atrapar por el **lenguaje**⁶⁰⁶. Pero las palabras son las únicas herramientas del escritor. La tarea del artista ha sido tradicionalmente considerada una labor demiúrgica⁶⁰⁷ que se rebela contra las limitaciones espacio-temporales de la existencia finita. En efecto, el tiempo todo lo cambia, y verter una percepción o un sentimiento en la forma de la palabra literaria, no es más que el artificio por el que el artista pretende elevar a universal lo que es una experiencia particular, una experiencia suya en un “aquí” y en un “ahora”, y quiere realizar esta pretensión sin que haya pérdida alguna de sustancia en lo transmitido.

¿De dónde proviene esta desconfianza hacia el lenguaje? A comienzos del siglo XX, cuando Kaschnitz viene al mundo, la confianza en la lengua (y en general en los lenguajes artísticos decimonónicos) se hunde en una crisis. Lo que Wittgenstein representa en filosofía⁶⁰⁸, lo representa Hofmannsthal para la literatura, en *Ein Brief*⁶⁰⁹, cuando el protagonista exclama: "Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen"⁶¹⁰ está expresando una desconfianza que sobrevuela el imaginario cultural europeo y que se centra especialmente en la Viena de principios de siglo. Y aunque esta

⁶⁰⁶ Kreuzwald, A. (2007) *Das Unsagbare zum Ausdruck bringen: die Sprache der mythologischen Bilder. Motive und Figuren in Werk von Marie Luise Kaschnitz*. Trier: WVT. Wiss. Verlag.

⁶⁰⁷ La idea del artista que emula a un dios, capaz de crear en el sentido más romántico del término está representado ejemplarmente en el poema *Prometheus* de Goethe. El hombre se alza como auténtica contrapartida frente a la imagen del dios tradicional. Como apunta M. H. Schulz "[...] Goethes Prometheus [verkündet] als Stellvertreter des Menschen ein neues Zeitalter: von der Theodizee zur Anthropodizee" - "[...] El Prometheus de Goethe [anuncia] como imagen del hombre una nueva época: desde la teodicea hasta la antropodicea". Schulz, M. H. (2010). *Metaphysische Rebellen: themengeschichtliche Studien zu Goethe, Byron und Nietzsche* (Vol. 585). Würzburg: Königshausen & Neumann. Pág. 305.

⁶⁰⁸ "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen" - "De lo que no se puede hablar, es mejor callarse" (Wittgenstein 1989: 183). Esta es la frase con la que Wittgenstein remata su *Tractatus*, indicando el silencio como única postura coherente ante la imposibilidad de hablar sobre lo más importante: lo místico.

⁶⁰⁹ Hofmannsthal, H. von. (1979). *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Frankfurt an Main: S. Fischer Verlag.

⁶¹⁰ "Mi caso, expuesto brevemente, es éste: me veo privado totalmente de la capacidad de decir algo o pensar en algo que se relacione con las demás cosas". Hofmannsthal (1979: 465).

crisis desemboque en la experimentación con el lenguaje⁶¹¹, Kaschnitz no va a asumir estas consecuencias. La vanguardia acaba convirtiéndose en una tiranía bajo la que Kaschnitz no quiere incardinarse. Frente al experimentalismo formal, Kaschnitz se atiene a la tradición: “In der Form kann ich mich aus der Tradition nicht lösen”⁶¹². Ella continúa aparentemente con el camino de la tradición, pero su originalidad se resuelve a otros niveles. Como hija de su época, también tiene que hacer frente a esta desconfianza generalizada frente al lenguaje, pero se forjará su propio camino, un camino personal. De modo que Kaschnitz va a eludir tanto una línea convencional de expresión como una rupturista de corte vanguardista: “Ich selbst schreibe Gedichte ganz ohne Sinn und ohne Mitteilung so gut wie nie”⁶¹³. Su desconfianza hacia los medios tradicionales de expresión hunde sus raíces, por así decir, en unos presupuestos ontológicos muy profundos. No se trata de una moda pasajera, sino de la concepción de la existencia como un abismo, cuyo fondo es oscuro, lo que le hace romper con la convencionalidad de la literatura de consumo. Las palabras entonces se extravían, y sus historias, al modo de la existencia, se convierten también en algo inexplicable y casi mágico.

¿Hasta dónde puede llegar realmente el lenguaje? Tradicionalmente la filosofía ha ubicado la experiencia, es decir, lo que se siente “aquí” y “ahora”, en el nivel de lo sensible, de lo particular, de lo subjetivo, de lo cambiante; y por otro lado, el pensamiento, el concepto, la idea, se ha situado en el nivel de lo inteligible, de lo general, de lo objetivo, de lo permanente. El binomio sensibilidad/inteligencia ha corrido paralelo al de particular/general, sobre todo a partir de la obra del filósofo Immanuel Kant, y al de pasajero/intemporal. Por eso, no solo no es descabellado, sino totalmente comprensible, que Platón se enamorara del mundo de las ideas y aspirara a vivir en él.

Aplicándolo al nivel literario podríamos expresarlo así: el escritor se propone la tarea de extrapolar a través de la palabra su particular visión a una generalidad, la de sus lectores, dicho de otro modo, hacer partícipes de su singularidad a personas lejanas en el

⁶¹¹ Por parte de las vanguardias, aunque donde más agudamente se manifiesta la torsión del lenguaje convencional es en la composición musical. La conocida como Segunda Escuela de Viena, formada por Schönberg, Berg y Webern, hacen añicos directamente el lenguaje tonal tradicional, para inventar un nuevo lenguaje musical. Aunque muy influyentes en su tiempo, esta radicalidad no prosperó durante mucho tiempo. Schollum, R. (1969). *Die Wiener Schule: Schönberg-Berg-Webern; Entwicklung und Ergebnis*. Thüringen: Elisabeth Lafite.

⁶¹² “En lo que respecta a la forma no puedo desasirme de la tradición”. Schweikert (1984: 298).

⁶¹³ “Yo misma nunca escribo poemas sin sentido ni intención comunicativa”. Schweikert (1984: 290)

espacio y en el tiempo. Transformar una sensación en un pensamiento y volver a cerrar el círculo, es decir, con un pensamiento, generar una sensación es tarea del escritor. Por esta razón, pudo escribir Thomas Mann: la dicha del escritor “ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag”⁶¹⁴, es decir, poder convertir sin pérdida el pensamiento en sensación y viceversa.

Más allá de la pérdida de confianza en el poder del lenguaje que sufrió Europa a principios del siglo XX, para Kaschnitz escribir es esencialmente comunicación: “Mitteilen bestimmt ihr Schreiben. Schreiben wie zueinander reden”⁶¹⁵ apunta Hahn. Por eso Kaschnitz en sus relatos de madurez demuestra la maestría del lenguaje en la medida disciplinada con la que desarrolla su escritura, donde ninguna palabra puede sobrar ni faltar. Sin grandes estruendos parece una conversación entre dos. La continua utilización de la primera persona refuerza en el lector esa apelación individual, en sordina, lejos de grandilocuencia y épicas.

C) En realidad la confianza respecto a las posibilidades del lenguaje siempre acaba derivando en la cuestión sobre la confianza en la **razón**, puesto que nuestro entendimiento está estructurado lingüísticamente. El tercer punto de fricción se centra en la dialéctica racionalismo/irracionalismo. Precisamente será la desconfianza en la razón lo más característico de Kaschnitz, de ahí que entre sus recursos se cuenten los propios del romanticismo: la aparición del doble, de los muertos, de los sueños, de los hechos inexplicados. Pero no por crear un mundo de fantasía, de mero entretenimiento, sino porque ella está convencida de que la realidad en el fondo es así de sorprendente: “Alle meine Figuren [...] stehen (alle) unter der Einwirkung rationalistisch nicht zu erklärender Mächte”⁶¹⁶. Por tanto su irrealismo es en última instancia un realismo de fondo.

Seguramente ha sido en la disputa que entablaron el racionalismo ilustrado del siglo XVIII y el irracionalismo romántico del siglo XIX donde con más solvencia y penetración se ha discutido este problema. Y desde luego Kaschnitz lo hereda de estas corrientes del pensamiento que hasta ella llegan y lo reelaborará en su propio posicionamiento. El racionalismo alcanza su culmen en las figuras de Kant y de Hegel.

⁶¹⁴ Mann, T. (1992). *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer. Pág. 55.

⁶¹⁵ Hahn, U. (2003, 15 de mayo). “Schreiben wie zueinander reden”. *Die Zeit*.

⁶¹⁶ Schweikert (1984: 292).

La razón se convirtió en la clave para comprender y transformar la realidad. Ellos son la guinda, por así decir, del movimiento ilustrado en la historia de las ideas. Frente a este extremo, no tardó en surgir la contrapartida: Nietzsche y Schopenhauer no solo pusieron en jaque estas grandes –y optimistas- construcciones basadas en el análisis de la razón, sino que influyeron sobre todo en los artistas ofreciéndoles un credo estético⁶¹⁷. Dicho de otro modo, los artistas, por naturaleza, han sentido más simpatía por las sombras del misterio que por la transparencia de la racionalidad. Aunque el marido de Kaschnitz, Guido, llevaba consigo siempre la obra completa de Schopenhauer⁶¹⁸, es improbable que Kaschnitz se haya dejado influenciar conscientemente por la filosofía de este autor.

El enlace entre los puntos B) y C) está muy bien expresado en la obra de Hegel. Terminaremos este apartado perfilando la postura de Kaschnitz, o más bien, la que el analista encuentra en su obra, teniendo como fondo a Hegel. Sin entrar en más discusiones, que alejarían demasiado este trabajo de su objetivo, sí que conviene reseñar brevemente esta tensión estética existente entre la particularidad de la vivencia y la comunicabilidad de la experiencia de la mano de Hegel, quien además se situó en el epicentro de la discusión sobre los románticos, porque es justo en este punto donde se juega la universalidad. Por ello analizaremos escuetamente esta problemática en el párrafo dedicado a la certeza sensible en su obra capital *Phänomenologie des Geistes*⁶¹⁹. Allí se ocupa el autor de averiguar qué verdad hay en la sensibilidad, es decir, en el primer contacto que el sujeto establece con su entorno antes de que medie ulterior reflexión.

Por ejemplo, cuando toco esta mesa, cuando saboreo este pastel, cuando olfateo tal perfume, estoy situado al nivel de la pura sensibilidad. Son sensaciones primarias, no mediadas. Nos sentimos heridos por las cosas que nos rodean. Y nos complacen o nos resultan molestas en una gradación muy amplia, nos facilitan nuestro caminar o se convierten en un obstáculo a salvar. Y entonces nos decimos, esto es lo más real, esto que toco, esto que saboreo, esto que huelo. Esto es lo más verdadero. Nadie puede convencerme de que sea mentira. Todo lo demás puede ser historia, ilusión, pero no que

⁶¹⁷ Respecto a la literatura y la música es obvia la influencia que Schopenhauer ejerció sobre los artistas, pero también sobre las bellas artes, como se afirma en Baum, G., & Birnbacher, D. (Eds.). (2005). *Schopenhauer und die Künste*. Göttingen: Wallstein Verlag. Si bien es un capítulo menos estudiado.

⁶¹⁸ GW III 426.

⁶¹⁹ Nos referimos a la “Fenomenología del espíritu”. Hegel, G. W. F. (1973). “Phänomenologie des Geistes” (1807). *Gesammelte Werke*, Bd, 9.

estoy tocando este papel en este justo momento. Pero este señalar algo (en el espacio y el tiempo) se muestra prontamente muy frágil: “die Wahrheit dieser unmittelbaren Beziehung ist die Wahrheit dieses Ich, das sich auf ein Jetzt oder ein Hier einschränkt”⁶²⁰ – que se ciñe a un ahora o un aquí. Es decir, el yo que toca esta mesa, al instante siguiente se convierte en otro yo que toca otro objeto, y esa verdad dura lo que dura el yo que estaba ensimismado en su sensación. Es un yo perecedero, que pierde su consistencia de inmediato. Vemos pasar ante nuestros ojos una procesión de yoes, tan numerosos como los instantes del presente. Esta inmediatez de la sensación es reemplazada rápidamente por otra, el “ahora” feliz pronto se convierte en un “ahora” triste, el yo meditabundo es de pronto un yo aventurero, el “aquí” se transmuta en un “allí”, pues no existe la quietud, solo el movimiento del ser. No hay forma de señalar algo sin que este algo ya haya cambiado y nos desmienta. Parece que lo particular es inalcanzable, inefable, en el sentido de que cuando indicamos algo a alguien –y aún a nosotros mismos- ese algo es ya otra cosa diferente a la que pretendíamos indicar al principio. Lo más básico que podemos observar es “esto es aquí y ahora”, sin más relaciones⁶²¹.

Lo que parece el saber más rico, dada la infinitud del horizonte cósmico -en rigor, nos podemos pasar toda la vida señalando con el dedo- es el más pobre, pues sólo afirmamos la existencia pura y dura, sin relacionar nada con nada. Y la verdad se da en el nivel de la relación. Esto es lo importante. En el nivel del aquí y el ahora parecemos el infante o el salvaje inconsciente que se reduce a señalar, esto, esto, esto. Las cosas en la nuda experiencia no tienen jerarquía ni profundidad. No hay verdadero saber, solo una afirmación parca y aislada. En nada nos distinguiríamos de un bobo si nos limitáramos a señalar las cosas sin más⁶²².

Tan pronto afirmo algo pues, este algo ya ha pasado, y entonces afirmo que este algo era pero ya no es, era verdad, pero una verdad caducada, y afirmo de nuevo algo,

⁶²⁰ “La verdad de esta relación inmediata es la verdad de este yo que se limita a un ahora o un aquí”. Hegel (1973: 88).

⁶²¹ Kaschnitz, respecto al registro de este inefable: [sie] hat [es] mit ihrem literarischen Werk keineswegs kompensiert oder gar bewältigt, vielmehr immer deutlicher in Sprache umgesetzt" - "en modo alguno lo ha combatido o compensado en su obra literaria, más bien lo ha transportado de forma cada vez más significativa al lenguaje"- (Pulver 1984: 8). Esta controvertida tesis de Pulver sitúa a Kaschnitz en un nivel de mero registro. Pero Kaschnitz pretende ir más allá. Las palabras no son un espejo neutro de la realidad. La expresión es ya en sí una forma de actuar frente a la realidad.

⁶²² Esta postura solo se puede mantener si, como Hegel, se entiende la verdad como sistema. Cada cosa remite a otra para ser explicada, de ahí que la verdad solo pueda residir en el todo, según afirmaba Hegel.

una nueva verdad, a saber que lo que afirmo caduca, y así en un proceso inacabable: “das Aufzeigen ist also selbst die Bewegung, welche es ausspricht, was das Jetzt in Wahrheit ist, nämlich ein Resultat”⁶²³. Y si la verdad del mundo sensible es el cambio, el resultado de un cambio, como adelantó Heráclito, el poeta –cabe el filósofo- se pregunta con legitimidad qué asiento puede tomar el lenguaje.

Los tres focos examinados giran en torno al problema de lo inefable. Cerraremos este apartado con una última consideración sobre este fondo inobjetivable, cuyos efectos se dejan sentir, cual si se tratara de un agujero negro, tan solo perceptible por sus efectos gravitatorios.

Para los románticos -a quienes tanto criticó Hegel⁶²⁴ por quedarse en este nivel de verdad incompleta- este *inefable*⁶²⁵ era precisamente lo más importante, aquello que se escurre y que sin embargo es lo que más interesa cazar, porque remite al fondo originario, mitológico, fundacional y oscuro que nos constituye. La verdad no es un sistema, sino un misterio. Dicho de otro modo, el sujeto se la juega en el modo en que se relaciona con su realidad. Para Kant, la realidad es incognoscible. Para Hegel, la verdad está con nosotros y está desde el principio pero de forma incompleta, poco a poco llegaremos a la verdad absoluta por el camino de la razón. Para Hegel la realidad y el sujeto pueden llegar a ser transparentes e identificarse entre sí. Para los románticos, la realidad –que nunca deja de ser algo que se intuye- está más al alcance del sentimiento que de la razón. Esta característica de la escritura de Kaschnitz no pasó desapercibida por los críticos, y ella misma es consciente de esta recepción: “Als das Charakteristische an meinen Geschichten [...] haben die Kritiker oft den Einbruch des Außergewöhnlichen, ja des Übersinnlichen”⁶²⁶.

⁶²³ “Este indicar es él mismo el movimiento que expresa lo que el ahora es en verdad, a saber, un resultado”. Hegel (1970: 89).

⁶²⁴ Aunque numerosos estudios se ocupan de los puntos de unión entre Hegel y el romanticismo, el interesante libro de Innerarity (Innerarity, D. (1993). *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Editorial Tecnos.) también incide en las diferencias.

⁶²⁵ Mallarmé, Z., & französische Prosagedicht, D. (1962). M. Kommerell, Die Sprache u. das Unaussprechliche, in: Geist u. Buchstabe. *Das Sprachliche Kunstwerk: eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 46(3), pág. 422.

⁶²⁶ “Los críticos han señalado con frecuencia como lo característico de mis historias [...] la irrupción de lo extraordinario, de lo sobrenatural” (GW III 733).

El poeta romántico alemán Novalis publicó en 1798 un artículo titulado *Blüthenstaub*⁶²⁷. Allí –haciéndose eco de esta ansia romántica de infinitud temporal– definió con una frase, posteriormente muy citada, aquello –lo inefable– que siempre se nos escapa. La frase aludida es "Wir suchen überall das Unbedingte –por todas partes buscamos lo incondicionado–, und finden immer nur Dinge" –pero solo encontramos cosas–. En alemán, lo incondicionado es lo *Un-bedingte*. *Un* es un prefijo que niega. *Bedingung* significa condición, que en su raíz contiene la palabra “cosa”, *Ding*. Así, nos afanamos en encontrar siempre lo último, lo que ya no depende de otra cosa anterior, y sin embargo en nuestra experiencia solo encontramos cosas parciales, determinadas por otras, y siempre puede surgir la pregunta del porqué, y a ese porqué contestar con otro. Y caminamos por la experiencia a través de estímulos finitos cambiantes, y ansiamos erguirnos y mirar más allá. Los árboles no nos dejan ver el bosque. Y nuestra razón no encuentra el remanso donde descansar. Siempre queremos saber más allá o sentir más intensamente, sin límites. Los fragmentos de experiencia no nos satisfacen del todo, las cosas, las *Dinge*, continuamente limitadas por otras, siempre defraudan. Nuestra imaginación es capaz de proyectarse siempre más lejos. El reflejo de esta teoría en la obra de Kaschnitz se encuentra por ejemplo en la novela *Elissa*, según vimos en el apdo. 3.2. del capítulo 1. Ante la imposibilidad de pactar con su circunstancia real, Kaschnitz ha de resolver oníricamente la historia.

Hegel planteó ejemplarmente el problema de la expresión estética, y lo solucionó a su manera, la razón en su camino, que es la historia, acabará conteniendo el saber absoluto.

Kaschnitz recoge en profundidad –de ahí que lo hayamos reseñado con cierto detenimiento– el planteamiento de Hegel, pero se distancia en dos sentidos:

- **Emocional.** Sus ansias de amor son infinitas y nunca se ven correspondidas por la realidad. El sufrimiento que le produce este desajuste no es redimido en ningún sentido, nada justifica el dolor acumulado en la historia, ni siquiera un supuesto infinito racional que acaba integrando todos los momentos dolorosos como parte necesaria del aprendizaje, del descubrimiento de sí mismo. Esto se refleja en sus relatos frecuentemente

⁶²⁷ Novalis. *Blüthenstaub*. *Athenaeum*. *Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, 1. Bd. Berlin: Vieweg. 1798. Pág. 412.

presentando diferentes reacciones de los personajes, según sea femenino o masculino, ante una misma situación. Por ejemplo, en *Der Spaziergang*, cuando Christa y Peter se encuentran solos en el bosque, sucede lo siguiente: “Christa küßte ihn stürmisch. Du, ich glaube, es kommen Leute”⁶²⁸ es la respuesta de Peter. La iniciativa de ella frente a la evasión de él.

- **Intelectual.** No existe transparencia última. Los personajes de Kaschnitz se conocen mejor al final de sus relatos que al principio, pero nunca llegan a una comprensión total, más bien comprueban que han de convivir con zonas oscuras e inanalizables de su biografía. No es Kaschnitz tan transparente como Hegel en la descripción de la historia o de las historias. Por eso sus finales quedan frecuentemente abiertos. El mismo relato en su final sirve como ejemplo de la irresolución: “Christa spürte, wie sie alles vergaß”⁶²⁹.

Kaschnitz se sitúa más bien como una continuadora del romanticismo, ya que no comparte esa confianza en la razón que tenía Hegel. Kaschnitz rompe la lógica del discurso convencional en sus relatos precisamente para reivindicar esa zona opaca – *unbedingte*- que no puede ser iluminada⁶³⁰, pero que desde los fundamentos soterrados del ser está presionando –esta zona opaca- para que las cosas sean de esta o de aquella manera y no de esta otra.

Kaschnitz pudo haber elegido entre dos caminos para enfrentarse a su inseguridad y su miedo. El primero era el de la reflexión racional, el intentar encontrar explicaciones, relaciones causales, tomar distancia del mundo y objetivarlo como hace el científico con su objeto de estudio. El segundo camino posible era la admisión del misterio, aceptar la indefinición de lo poético, las medias luces y las sombras de lo místico, presentir siempre de forma incompleta pero muy intensa un algo que no se deja atrapar, que siempre se escapa. Y ella optó por este romanticismo de lo irracional, que no de lo cursi. Optó por servirse de la fuerza psicológica de la magia de la palabra, de la

⁶²⁸ “Christa lo besó apasionadamente. Espera, creo que viene gente”. (GW IV 783).

⁶²⁹ “Christa se daba cuenta cómo todo estaba olvidado” (GW IV 787).

⁶³⁰ Interesa recalcar que esta es una tesis muy contundente sobre los fundamentos estilísticos de la autora. Ella está convencida de la irracionalidad de la realidad, es decir, de la incapacidad de la razón para explicar todo y ha de valerse de medios irracionales para dar cuenta de esa cosmovisión.

que era consciente desde niña, una palabra que tenía el poder “die Kinder von der seelischen Verletzung und Angst zu schützen”⁶³¹.

La cuestión entonces radica en qué se puede decir, qué se quiere decir (*meinen*), qué se debe decir. Wittgenstein afirmó en este sentido que lo más importante era aquello que no se decía o no se podía decir. El filósofo pensó, que aunque lo místico -el fundamento último- no puede *señalarse* –como si fuera una parte del mundo-, al menos si puede *mostrarse*⁶³². Y se *muestra* en el hecho de que el mundo sea, y no en el hecho de que sea de esta manera o de la otra. Kaschnitz no puede obedecer esta máxima de silencio sobre lo que no puede expresarse, por eso su tarea literaria está fecundada por una tensión radical. Kaschnitz sí dice, sí habla, pero “mostrando”. Es decir, los finales abiertos, los giros bruscos, la fantasía presente en sus relatos, todo esto son medios estéticos de los que se sirve Kaschnitz para mostrar –*zeigen*- lo que hay más allá, ya que no puede “decirlo”⁶³³. Cuando quizá lo más importante se produce en la frontera de la inefabilidad. Y el lenguaje que más se acerca al misterio es precisamente el lenguaje poético.

⁶³¹ “De proteger a los niños del miedo y de la agresión emocional”. Seo (2008: 40).

⁶³² “Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies *zeigt sich*, es ist das Mystische”- „Lo inexpresable ciertamente existe. Se *muestra*, es lo místico“. Wittgenstein (1973: 182). Las cursivas son del original.

⁶³³ Para una actualización de este tema en otras disciplinas estéticas cfr. Kozloff, S. (2014). *Algunas cuestiones sobre el mostrar y el decir*. Cinema Comparative Cinema. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

3.2. *El quehacer literario.*

“Alle meine Gedichte waren eigentlich nur ein Ausdruck des Heimwehs nach einer alten Unschuld oder der Sehnsucht nach einem aus dem Geist und der Liebe geordneten Dasein”⁶³⁴.

Después de analizar la concepción de la palabra poética (literaria) a través de las tres tensiones fundamentales que la fecundan: psicología/metafísica, palabra/realidad y razón/irracionalismo, y que en el análisis de los relatos tendremos muy presentes, ahora vamos a centrarnos en las consideraciones de Kaschnitz sobre su propia labor como escritora. En raras ocasiones la artista ha reflexionado sobre su quehacer. Incluso cuando tiene que impartir un curso sobre literatura⁶³⁵, prefiere atenerse a los textos base de los escritores y proponer actividades prácticas a sus alumnos, antes que abordar la teoría o la historia de la literatura. Paralelamente, aunque sus inquisiciones sobre la naturaleza del yo son muy profundas y constituyeron una verdadera obsesión para ella, nunca se interesó por el psicoanálisis ni por otra cualquier teoría sobre la naturaleza del yo. Es una escritora pura, en cuanto está pegada a la experiencia y no puede prescindir de ella

No obstante existen excepciones, por ejemplo cuando Kaschnitz recibe el premio Büchner, en el discurso de agradecimiento ella realiza un esfuerzo por hablar sobre sí misma y su trabajo. De sus propias palabras podemos colegir tres características de su forma de obrar como escritora:

- A) La añoranza por un **orden**. Con el fin de reflexionar sobre su obra literaria, Kaschnitz escoge la figura de Büchner –ya que era el que daba el nombre al premio- como su contrapartida, se compara con él, y encuentra pocos puntos en común. Al contrario que aquél, que confeccionó una obra coherente y como erigida de una sola planta, Kaschnitz no rastrea en su obra ese aliento

⁶³⁴ “Todos mis poemas no eran sino la expresión de una melancolía hacia una inocencia primordial o la añoranza hacia una existencia ordenada según el espíritu y el amor”. Schweikert (1984: 279).

⁶³⁵ Sobre este curso en la Universidad de Fráncfort, cfr. cap. 1 apdo. 5.3.

único y prolongado, según confiesa: "Ich sah keine große Linie"⁶³⁶. Parece como si se concibiera a sí misma como una autora circunstancial, fragmentaria, tan variable como la misma circunstancia que le toca vivir ¿Es una apreciación falsa y subjetiva o es la característica de su obra? ¿Es su definición la indefinibilidad⁶³⁷? En realidad, más que un caos excitado por la variable circunstancial, de fondo late en su literatura como elemento unificador una añoranza -elemento de temporalidad- por un orden, tal y como hemos apuntado en el apartado anterior, en el que se restablezca la inocencia, donde las relaciones estén mediadas por el espíritu y el amor, tal y como reza la cita inicial del párrafo.

Precisamente la fuerte presencia de la subjetividad es lo que unifica su obra. Su camino es el de la búsqueda o la recuperación de la identidad. En cuanto la comprensión del mundo se fundamenta sobre la subjetividad, se pretende construir un sistema explicativo y omniabarcante del mismo. Los griegos clásicos todavía exploraban el cosmos como algo que rebasaba la mente, y por eso se ofrecía como un banco inabarcable de datos. En el momento en que es el entendimiento el que rige la constitución de lo real, la búsqueda de unos principios universalmente válidos se siente como una necesidad⁶³⁸.

Con este fin, acompaña al lector -según sus palabras- "auf die wunderbaren Möglichkeiten und die tödlichen Gefahren des Menschen"⁶³⁹, en una especie de ascetismo donde lo que regenera y vivifica es precisamente la cercanía de la muerte. El lector ha de asumir en este camino "die Mühe des Ungewohnten"⁶⁴⁰ y no esperar una receta de consuelos inmediatos en su literatura. Es una senda lo que se ofrece, no la inmediatez del consuelo. Pero es un sendero que ofrece resistencia y que a veces juega en contra. El arte surge como respuesta a la dificultad: "ich mußte zugeben, daß in schlechten

⁶³⁶ "Yo no veía ninguna línea matriz". Kaschnitz, M. L. (1955). "Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises". En Schweikert (1984: 278).

⁶³⁷ Schwenger (2001) cifra la unidad de su trayectoria en su carácter de testigo de sus tiempos.

⁶³⁸ Heidegger, M. (1984). *Was heisst Denken?* Tübingen: Niemeyer. Pág. 128.

⁶³⁹ "Hasta las sorprendentes posibilidades y los peligros mortales del hombre". Schweikert (1984: 279).

⁶⁴⁰ "El esfuerzo de lo insólito". Schweikert (1984: 279).

Zeiten besser als in scheinbar guten dichten sei"⁶⁴¹. De hecho, lo bueno es sospechoso o demasiado frágil, detrás de la apariencia buena hay -según su convicción- una preeminencia óptica de lo malo. De hecho cuando recuerda los lugares en los que ha vivido, afirma: "man liebt die Städte, in denen man die schlimmen Zeiten erlebt hat"⁶⁴².

- B) Predilección por la **forma breve**. Aparte de este aliento pesimista que fecunda toda su obra, hay una segunda característica de su quehacer literario: es la autora de las pequeñas formas. Es una autora que no mantiene el pulso durante mucho tiempo, le cuesta escribir una obra larga –escribió tempranamente dos novelas y ahí abandonó para siempre ese género-, es creadora de miniaturas.
- C) La **irracionalidad** en la experiencia. Según escribe ella: "Als das Charakteristische an meinen Geschichten und Hörspielen haben die Kritiker oft den Einbruch des Außergewöhnlichen, ja des Übersinnlichen in ein gewöhnliches Menschenleben angesehen. Ich meine aber, es gibt kein Leben, das nicht von Außergewöhnlichen gestreift wird und in dem nicht das Übersinnliche seine Rolle spielt"⁶⁴³. La tercera característica sería pues la presencia de lo irracional, lo sobrenatural, lo inquietante, lo inexplicable, lo oscuro, etc⁶⁴⁴.

Para acabar este apartado, vamos a reseñar la concepción que tiene Kaschnitz de la palabra poética/literaria. Al final del discurso de la susodicha entrega del premio, cuenta Kaschnitz una anécdota preciosa, que vale la pena recrear aquí, porque ciertamente es muy elocuente para explicar lo que decíamos sobre la palabra como

⁶⁴¹ "Tuve que admitir que los malos tiempos son para la poesía mejores que los tiempos en apariencia buenos". Schweikert (1984: 279).

⁶⁴² "Se aman las ciudades en las que se han vivido malos tiempos". Schweikert (1984: 284).

⁶⁴³ "Los críticos frecuentemente han señalado como característico de mis historias y mis Hörspiele la irrupción de lo extraordinario, de lo sobrenatural en la vida corriente de los hombres. Yo por el contrario pienso que no hay vida que no esté marcada por lo extraordinario y en la que lo sobrenatural no juegue su papel". (GW III 733).

⁶⁴⁴ Incluso en una obra que no es de ficción, sino que tiene la forma de un diario, como es *Tage, Tage, Jahre* (1968), los lectores tienen la impresión de que todo está conectado a una región oculta, que su escritura "das Geheimnis anhaftet" ("está unida a lo secreto"). Winter, B (1968, 3 de mayo). "Um die Dorfkirche mit Marie Luise Kaschnitz". *Die Zeit*.

fuente de luz. La acción de la anécdota transcurre en Grecia, durante el último día de unas vacaciones que había compartido con unos amigos. Habla Kaschnitz:

Wir sind an diesem Tag mit Freunden in das Hymettosgebirge gefahren, um ein byzantinisches Kloster zu sehen. Diese alten griechischen Klosterkirchen sind sehr klein und dunkel, sehr gedrungen und fest, wie in den Boden gerammt. In der Kirche von Kaisariani nun haben wir jeder ein paar lange dünne Kerzen gekauft, sie angezündet und ein wenig nach außen geneigt, um einen Leuchter gesteckt. Danach haben wir die früheren Mönchszellen angeschaut [...] Viel später, als es schon dunkel war und wir fort und auseinandergehen wollten, kamen wir noch bei der Kirche vorbei. Da sahen wir nun durch ein vorher gar nicht bemerktes kleines Fenster gerade auf unsere Lichter, die, noch kaum kürzer geworden, still in der inzwischen geschlossenen Kirche brannten. Dieser Anblick hatte etwas seltsam Erregendes, so als sei schon eine lange Zeit verstrichen und seien wir selbst nur Geister, die vorbeiziehen an der Stätte ihres menschlichen Tuns⁶⁴⁵.

La luz como metáfora de la literatura. Una iluminación siempre parcial, en la que las tinieblas ganan siempre la partida. El consuelo de tal visión tiene una doble naturaleza, por un lado las luces han perdurado juntas más allá del destino de cada uno de ellos y por otro, aunque ellos –sus amigos excursionistas- no estén, la luz sigue irradiando durante cierto tiempo, quizá iluminando a otros que vendrán, aunque sean desconocidos. La comunicación es el consuelo.

La tarea del poeta, asegura Kaschnitz, aparece cambiante según las circunstancias: advierte, sublima, conmueve, consuela, etc. Por eso la corriente comunicativa que se establece entre el poeta y su lector es muy azarosa. Puesto que "das Herz des Lesers ist wie das des Dichters von widerstreitenden Empfindungen bewegt"⁶⁴⁶. Pero hay significados que trascienden el devenir abigarrado de la temporalidad. Existe un punto en común gracias al cual el lector del siglo XXI es capaz de revivir la emoción plasmada por un escritor del siglo XV. Esta concepción que tiene

⁶⁴⁵ "En ese día habíamos subido con unos amigos hasta el monte Himeto, para visitar un monasterio bizantino. Las iglesias de estos monasterios griegos son pequeñas y oscuras, muy compactas y sólidas, como si estuvieran clavadas en el suelo. En la iglesia de Kaisariani compramos algunas velas, finas y alargadas, las encendimos y las colocamos sobre un candelabro, un poco inclinadas hacia adelante. Después nos dispusimos a visitar las antiguas celdas de los monjes [...] Mucho más tarde, cuando ya oscurecía y teníamos la intención de despedirnos, volvimos a pasar junto a la iglesia. Entonces vimos nuestras velas a través de un ventanuco que antes nos había pasado desapercibido por completo; las velas apenas habían menguado y todavía brillaban silenciosamente en la iglesia cerrada. Esta visión tenía algo de conmovedor, como si hubiera pasado ya mucho tiempo y nosotros mismos no fuéramos sino fantasmas que volvieran a visitar el lugar donde realizaron su actividad como humanos". Schweikert (1984: 281-82).

⁶⁴⁶ "El corazón del lector está como el del poeta conmovido por sensaciones encontradas". Schweikert (1984: 253).

Kaschnitz de la poesía es a su vez poética. Cree en la comunicación más allá del tiempo, aunque las distorsiones siempre pueden aparecer. La poesía vendría a ser un medio para conectar a través de medios temporales con el "Reich eines ewigen Seins"⁶⁴⁷. Parece esta una tarea inconcebible, buscar el momento del tiempo en el que el tiempo desaparece, utilizar un lenguaje efímero -las palabras caducas de la poesía- para señalar lo inmutable. Es interesante analizar la reflexión que realiza Kaschnitz⁶⁴⁸ sobre el vocabulario poético, porque expone desde otra perspectiva la naturaleza del lenguaje literario, que en su registro poético es la quintaesencia de la literatura. El lenguaje poético es capaz de trascender la finitud temporal del poeta. La palabra es un índice caduco, pero aquello que "indica" no lo es, como si existiera en el hombre un momento trans-temporal. El horizonte de comprensión va cambiando, según nos desplazamos en el tiempo o en el espacio, todos los lectores tienen una lectura sesgada, personal, circunstancial; pero cada nueva acuñación lingüístico-poética inaugura una nueva vivencia del mundo, una *Erlebniswelt*⁶⁴⁹ que los lectores incorporan a su visión del mundo.

Resumiendo, su obra no se encuadra pues:

1.- dentro de la literatura de entretenimiento. Su objetivo no es la fantasía manipulada, ni los cuentos de terror, aunque a veces guarden parecidos de familia. Ella confiesa⁶⁵⁰ que las novelas de vampiros le producen solo malestar físico; y las de ciencia ficción o del espacio le aburren. Le parecen solo una mezcla de elementos conocidos con elementos desconocidos, por ejemplo mostrando el hiperdesarrollo de un adelanto técnico o imaginando extraterrestres en parte igual, en parte diferentes, a los humanos,

2.- ni dentro de la de crítica social ni como abanderada de la literatura social⁶⁵¹, bajo cuya escritura funcionen eslóganes de alguna ideología política. Su perspectiva es

⁶⁴⁷ "Reino de un ser eterno". Schweikert (1984: 253).

⁶⁴⁸ *Von Wortschatz der Poesie* artículo publicado en 1949 en la revista *Die Wandlung*. La referencia la cojo de Schweikert (1984: 253-258).

⁶⁴⁹ Schweikert (1984: 254).

⁶⁵⁰ GW III 836.

⁶⁵¹ Born, N. (1980). "Ist die Literatur auf die Misere abonniert? Bemerkungen zu Gesellschaftskritik und Utopien in der Literatur". *Die Welt der Maschine*. Págs. 47-54.

más existencial y en ese sentido más individual. En cualquier caso, solo a través del individuo es posible alcanzar la universalidad,

3.- ni dentro de lo que antes se llamaba *Schöne Literatur*⁶⁵². La escritura que buscaba extrañarse en lo exótico, en el colorido, en el sonido de las palabras. El arte y la belleza no se co-implican necesariamente. Perdura en él cierta añoranza hacia la belleza, pero el arte encierra fealdad, baste el ejemplo de Baudelaire. Pareciera, en su época, intempestivo situar el estilo en el centro de las preocupaciones estéticas, “wir sollen uns nicht ausruhen auf unserem Streben nach der kleinen ästhetischen Vollkommenheit [...] in einer Zeit des Massenelends, des Hungers und der Folterungen”⁶⁵³. No es pues literatura social, más tampoco es un pasatiempo para inconscientes,

4.- sino dentro de la de la búsqueda de una identidad muy personal, la reconstrucción del yo y la proyección de puentes de comunicación con los otros como salida del solipsismo en los que la palabra tiene una función especial, transtemporal y casi mística. Por eso sus historias acaecen en medio de la vida cotidiana, excepto durante la época de la dictadura del Tercer Reich, que tendió a refugiarse en el mundo de la mitología. Sus personajes no son héroes, tienden más bien a eludir los conflictos⁶⁵⁴. Y esta titánica tarea la emprende de una forma muy singular y única, que hace de Kaschnitz un caso singular dentro de la literatura alemana del siglo XX.

Las pretensiones de la literatura, y con esto acabamos este apartado, son humildes. La palabra merodea el misterio de la vida, pero no puede aclararlo, tan solo mostrarlo. Ella reseña en un poema las limitaciones de la escritura:

Schreibend wollte ich
 Meine Seele retten.
 Ich versuchte Verse zu machen.
 Es ging nicht.
 Ich versuchte Geschichten zu erzählen
 Es ging nicht.
 Man kann nicht schreiben

⁶⁵² La literatura como alienación de las injusticias capitalistas. Cfr. von Brentano, B. (1930). *Kapitalismus und schöne Literatur*. Berlin: Rowohlt Verlag.

⁶⁵³ “No debemos cejar en nuestro empeño por alcanzar la pequeña perfección estética [...] en una época de miseria para las masas, de hambre y de torturas”. (GW III 824).

⁶⁵⁴ Hahn (2003: 21).

Um seine Seele zu retten.

Die aufgegebene treibt dahin und singt⁶⁵⁵.

3.3. Etapas en su creación.

Podríamos dividir analíticamente –vertebración por ella aceptada- su producción en **tres etapas**:

- I. 1933-1944- Se había estrenado en el mundo de la publicación con su relato *Der Geiger. Eine Skizze* (Badische Presse 1.2. 1919). Aparecen sus dos novelas (1933 *–Liebe beginnt* y 1937 *-Elissa*), muy determinadas por su relación con Guido von Kaschnitz. Aparecen los primeros relatos y los primeros poemas. La escritura es para ella todavía una forma muy indirecta de autobiografía. Las narraciones remiten muy alegóricamente a sus propias preocupaciones. En poesía está muy influenciada por Rilke y Eichendorff. Se preocupa por el ritmo, la delicadeza en la coloratura del vocabulario, la rima, y en general la presentación estética de la forma.
- II. 1945-1957- El hecho decisivo que marca la entrada en una nueva etapa es la experiencia de la guerra. Publica poesía (*Totentanz und Gedichte zur Zeit* en 1948). La biografía del pintor Gustav Courbet marca su estilo cada vez más encaminado a registrar las experiencias desde un yo intensamente presente (*Das Haus der Kindheit* 1956). En este tiempo aparece la colección de relatos *Das dicke Kind und andere Erzählungen* (1952) que prácticamente la consagra dentro del mundo literario oficial. Trabaja sus grandes biografías: *Roman eines Malerlebens* (1949; reeditada en 1967 bajo el título *Die Wahrheit, nicht der Traum; Florens. Jugend von J. von Eichendorff*); incluso

⁶⁵⁵ GW V 320. “Escribiendo ansiaba yo/ salvar mi alma./ Intenté hacer versos./ No funcionó./Intenté contar historias./ No funcionó./ No se puede escribir/ para salvar el alma./ Lo dado por perdido persiste y canta”.

escribe una biografía de su propio marido. También publica ensayos con clara referencia histórica (*Menschen und Dinge* 1946). La diferencia con la etapa anterior es que la presentación de su biografía en sus escritos es mucho más directa: el nazismo, la infancia, etc. La guerra ha terminado y la censura no obliga a publicar temas alegóricos o mitológicos, sino que se presenta la realidad tal cual. En poesía, las ideas se vuelven más desnudas, despojadas de ornamentos, más puras. Vormweg ha caracterizado muy bien este período: “Wie andere hat sie nach dem Krieg [...] sich von Reim und Strophe entfernt und das große elegische Muster vorgezogen”,⁶⁵⁶.

- III. 1958-1974- El acontecimiento decisivo es la muerte de su marido. La búsqueda de la propia identidad se intensifica, y la presencia del “yo” es si cabe todavía más intensa. Este reflejarse a sí misma en su prosa se observa en obras como *Wohin denn Ich* (donde tematiza la muerte del marido y la soledad de la viudez), *Beschreibung eines Dorfes* (donde recupera el paisaje de la infancia) o *Tage, Tage, Jahre* (que recoge sus impresiones). Se centra en la producción de relatos (*Lange Schatten*, *Ferngespräche* y *Vogel Rock* son las tres colecciones que publicó junto con *Das dicke Kind* en vida), además de poesía (*Kein Zaubersprüche. Gedichte* 1972) y ensayos (*Orte. Aufzeichnungen*. 1973) hasta su muerte en 1974.

⁶⁵⁶ “Como otros después de la guerra [...] se alejó de la rima y de la estrofa y se adhirió a la gran forma elegíaca”. Vormweg, H. (1975). *Marie Luise Kaschnitz. Ein Lesebuch. 1964-1974*. Frankfurt am Main: Insel. Pág. 221.

4. LOS RELATOS.

4.1. La *Kurzgeschichte* en la Alemania del siglo XX.

Hemos analizado en el punto 3.2. la idea de la literatura que tenía Kaschnitz como expresión de la melancolía por un orden regido por el espíritu y el amor y al mismo tiempo como una suerte de terapia contra el miedo primordial que la embarga desde su infancia. Siendo una tradicionalista en la forma, recurre a un género –el relato– que en realidad había tomado forma propia –siglo XIX– en un tiempo anterior a ella. Vamos a analizar el panorama que se encontró ella dentro de esta forma literaria, cómo la asumió y cómo la transformó haciéndola suya.

La *Kurzgeschichte*⁶⁵⁷ –relato o historia corta, literalmente– tardó un tiempo hasta ser acuñada como un género específico. Hasta 1945 prácticamente este término englobaba cualquier tipo de narración breve, con diferentes características. En el siglo anterior había estado emparentada como género a las publicaciones periódicas, tales como las revistas.

El modelo americano⁶⁵⁸ de la *short story* se distinguió de la *long short story* y encontró su reflejo en la *Kurzroman* o la *Novelle*, caracterizadas por su brevedad y por conservar la unidad de la acción⁶⁵⁹. El maestro del relato en estos primeros albores fue el escritor norteamericano Ernest Hemingway (1899-1961), quien supo, gracias a su formación como periodista, sintetizar escuetamente, pero revestidos de un gran valor metafórico y simbólico, hechos de la vida cotidiana en sus cuentos. Junto a él, William Faulkner (1897-1962), Raymond Carver (1938-1988), Edgar Allan Poe (1809-1849) –quien convirtió los relatos en tema de discusión estética– o F. Scott Fitzgerald (1896-1940), se convirtieron en los precedentes y en los modelos de los escritores de historias

⁶⁵⁷ Brustmeier, H. (1966). *Der Durchbruch der Kurzgeschichte in Deutschland*. Fotodruck von E. Mauersberger. Kuipers, J. (1970). *Zeitlose Zeit: die Geschichte der deutschen Kurzgeschichtsforschung*. Gronningen: Wolters-Noordhoff. Pág. 2.

⁶⁵⁸ Freese, P. (1974). *Die amerikanische Kurzgeschichte nach 1945* (Vol. 8). Athenäum. Pág. 92.

⁶⁵⁹ Jolles, A. J. (1930). *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Saale: Halle.

cortas de la postguerra alemana, tales como Heinrich Böll⁶⁶⁰ (1917-1985), Wolfgang Borchert (1921-1947), Wolfgang Weyrauch (1904-1980) o Wolfdietrich Schnurre (1920-1989). En este primer estadio de desarrollo, el relato muestra un acontecimiento que se caracteriza por poner de manifiesto la vulnerabilidad de la existencia humana.

En el contexto postbélico, la técnica del relato⁶⁶¹ no fue más que el esfuerzo por hacer comprensibles o asimilables las terribles vivencias de la guerra. El clima social se compone de los supervivientes que han de organizarse para limpiar los escombros y volver a construir sus ciudades *ex nihilo*. Paralelamente “ein geistiger Klärungsprozeß war erforderlich”⁶⁶². Algunos autores encaran el comienzo desde una perspectiva cristiana (Reinhold Schneider), y otros, nihilista (Wolfgang Borchert). En cualquier caso, la herida social es profunda y provoca incluso disputas entre los intelectuales, entre aquellos que se fueron (v.g. Thomas Mann) y los que quedándose, optaron por el “exilio interior”. Thomas Mann aireó duramente esta controversia con estas palabras publicadas en el *Augsburger Anzeiger*:

Es mag Aberglaube sein, aber in meinen Augen sind Bücher, die von 1933-1945 in Deutschland überhaupt gedruckt werden konnten, weniger als wertlos und nicht gut in die Hand zu nehmen. Ein Geruch von Blut und Schande haftet ihnen an. Sie sollten alle eingestampft werden⁶⁶³.

Más allá de la brecha ideológica que se abre entre los que se fueron y los que se quedaron, para los escritores del momento, el relato como forma literaria tenía muchos atractivos. Lo que caracterizó al relato en esta fase inicial fue la descripción de un

⁶⁶⁰ Heinrich Böll afirma de la *Kurzgeschichte*, “sie bleibt für mich die reizvollste Prosaform” - “sigue siendo para mí la forma narrativa más incitante”- (cit. en Bienek, H. (1962). *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: Carl Hansel Verlag. Pág.170), porque trata el tema del tiempo nuclearmente, es decir, en ella cabe tanto el instante como la eternidad. Denuncia este escritor que cuando el editor encarga a un escritor un relato como si fuera un género menor, como algo que se hace sin problemas, se cae en un profundo error de concepción, “es kann Jahre dauern, ehe ich mit einer Kurzgeschichte zu Rande kommen, das heißt, ehe ich sie hinschreiben kann” -pueden pasar años hasta que puedo concentrarme en un relato, es decir, hasta que puedo escribirlo”-. (Schweikert 1984: 170).

⁶⁶¹ Utilizaré como sinónimos *Kurzgeschichte* y *Erzählung* -“narración corta” y “relato”- en pro de la simplicidad y la claridad metodológica, aunque en otros contextos las traducciones puedan ser variadas (narración, historia corta, etc.). De este modo me hago eco de la indistinción que la propia Kaschnitz asume también respecto a estas palabras -a veces habla incluso de *Kurze Erzählung* (Schweikert 1984: 292). Estoy convencido de que esta polisemia en nada empaña la claridad y el rigor de la investigación.

⁶⁶² “Era necesario un proceso de autoaclaración espiritual”. Grabert-Mulot-Nürnberg. (1982). *Geschichte der deutschen Literatur*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag. Pág.368.

⁶⁶³ “Quizá sea superstición, pero en mi opinión aquellos libros que pudieron ser impresos en Alemania entre 1933 y 1945 tienen menos valor que lo despreciable y no son agradables a la vista. Un rastro de sangre y de vergüenza permanece en ellos. Todos estos libros deberían ser destruidos”. Grabert-Mulot-Nürnberg (1982: 368).

acontecimiento singular. Acontecimiento que irrumpe dentro de la normalidad de forma imprevista. De los personajes no se suele conocer el nombre, para que el lector pueda identificarse con la situación, sin que le parezca algo lejano o ajeno -de hecho, en relatos como *Das Dicke Kind*, *Der Bergrutsch* o *Die Pilzsucher*, entre muchos otros, los protagonistas aparecen innombrados-. El estilo, llano y sin ornamentos, contribuye a esta atmósfera de normalidad interrumpida –por ejemplo, en *Der Strhohhalm* o en *Eisbären*, el lenguaje extremadamente sencillo-. El final suele ser imprevisto y propone un giro argumental –y aquí prácticamente todos los relatos de Kaschnitz valdrían de ejemplo. Este final acostumbra a ser el momento álgido de la narración y obliga al lector a repensar toda la historia de nuevo, incluso a una relectura. Que además quede abierto, es otra estrategia narrativa para propiciar el trabajo de co-creación por parte del lector. Todas estas características encajan perfectamente en la mayoría de los relatos de Kaschnitz.

Así pues, la implantación de este género de lectura rápida tuvo mucho que ver en Alemania con circunstancias socio-históricas. La gente, por un lado, experimentó cómo dentro de sus vidas cotidianas irrumpían acontecimientos de naturaleza traumática y esto influyó en la concepción de la *Kurzgeschichte* como relatos de lo inesperado⁶⁶⁴.

Así pues, la sensación de verse desbordado por las circunstancias advenidas se compadece con una visión de la vida como algo que puede sorprender brusca y desagradablemente en cualquier momento. Este rasgo es esencial, saber que somos vulnerables, y que en cualquier momento la vida nos puede dejar debilitados.

El segundo rasgo, junto al de vulnerabilidad, es el de la sencillez de la expresión, que tiene que ver mucho con la sensación de nuevo inicio. Y no solo con la sensación, sino también con la necesidad de un inicio absoluto, de un punto cero, de comenzar la historia de nuevo, y los autores alemanes con ayuda de textos sencillos y breves se propusieron distanciarse de las obras ideologizadas y artificiosas de su pasado inmediato. Ha de comenzarse por lo sencillo. Además así podían conectar mejor con el proceso de la población. Como señala Wolfgang Weyrauch⁶⁶⁵: “wo der Anfang der Existenz ist, ist auch der Anfang der Literatur”. Este autor publicó en 1949 una

⁶⁶⁴ Recojo esta expresión de la muy posterior publicación de Dahl, R. (1979). *Tales of the Unexpected*. Penguin: London., si bien se ajusta muy bien al concepto aquí manejado. Cfr. también Valenzuela Magaña, J. F. (2012). *Cuentos Rotos*. Málaga: Edinexus.

⁶⁶⁵ “Allí donde comienza la existencia, comienza también la literatura”. Weyrauch, W. (1949) *Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten*. Hamburg: Rowolth. Pág. 217.

influyente antología⁶⁶⁶ de *Kurzgeschichten* que recoge obras de Luise Rinser, Herbert Roch –cuyo relato da título a la antología-, Bruno Hampel, etc. entre los que no está Kaschnitz. Lo más relevante de esta publicación es que se convirtió en una especie de manifiesto de lo que se ha dado en llamar la *Kahlschlagliteratur* o *Literatur der Stunde Null*⁶⁶⁷ es decir –literatura del punto cero-, movimiento al que se adscriben en su momento autores como Günter Grass, Uwe Johnson o Arno Schmidt, y que alude precisamente al comienzo en 1945 de una nueva era de expresión literaria.

Kaschnitz había pertenecido también a la *Trümmerliteratur* –la literatura que nace como respuesta a, y a partir de, los escombros de la guerra y que temáticamente y cronológicamente está muy emparentada con la *Kahlschlagliteratur* - y hay que hacer notar que Kaschnitz tras la guerra se va decantando cada vez más por el género del relato, hasta el punto de que prácticamente todos los relatos que publica lo hace en su etapa de madurez: en 1960 *Lange Schatten* y en 1966 *Ferngespräche*. Sin embargo no fue pionera en el género en Alemania⁶⁶⁸. El precursor había sido Wolfgang Borchert. Hasta comienzos de los cincuenta, que es cuando Kaschnitz publica *Das dicke Kind*, Elisabeth Langgässer había publicado ya su ciclo *Torso* en 1947, y en 1949, el volumen ya aludido de Weyrauch.

En estos movimientos literarios, los recursos son mínimos, porque la construcción del futuro debe empezar sin presupuestos, en paralelismo a la reconstrucción de un país en ruinas. Ciertamente Weyrauch incluyó en la antología narraciones modélicas de los dos siglos anteriores –Chejov, Heinrich von Kleist o Guy de Maupassant- donde se muestran los lazos comunes con la tradición y las diferencias, sobre todo temáticas (soldados en el frente, campos de concentración), de ahí que Weyrauch indique que hay dos tipos de literatura: la que tiende a la perfección estética y la experimental que se abre al futuro. Los autores se encuentran en una encrucijada y entre ambos extremos han de buscar su lugar. Desde el principio se encasilló a Marie Luise Kaschnitz en el lado de los tradicionalistas. Este trabajo pretende mostrar, entre otras cosas, la inexactitud de tal adscripción.

En los años cincuenta hubo otra oleada de publicaciones de relatos, y en los setenta se hicieron muy populares los concursos literarios. En la actualidad, el relato se

⁶⁶⁶ Nos referimos a Weyrauch (1949).

⁶⁶⁷ Schnell, R. (2001). Deutsche Literatur nach 1945. *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler. Págs. 479-510.

⁶⁶⁸ Pulver (1984: 41).

ha reivindicado como un género no menor, puesto que las condiciones aceleradas de la vida actual no facilitan lecturas de grandes trazos y el formato de lo breve y veloz se va instalando cada vez más en nuestras costumbres⁶⁶⁹. Pero estas razones de aceleración social actual son diferentes a las causas que motivaron la difusión del género en tiempo de Kaschnitz⁶⁷⁰.

4.2. Los relatos de Kaschnitz: visión sinóptica.

Pese a no haber sido reconocida primordialmente como autora de relatos, se tiene noticia de que Kaschnitz llegó a escribir 106 relatos. 70 fueron publicados en vida, de los 36 restantes, 26 han aparecido en las Obras Completas, que aunque fueron descartados por incorrecciones e imperfecciones para su publicación, constituyen, a juicio de su autora, una buena fuente de conocimiento de su labor productiva. Quedan 10 relatos que no aparecen en las Obras Completas, porque fueron rechazados frontalmente por la autora y tal decisión fue respetada por los editores.

Respecto a los 70 relatos publicados, básicamente su aparición la distribuiremos en tres etapas, según una división que la misma autora aceptó, y que ya hemos utilizado en el apartado 3.3. del capítulo anterior. Volveremos a recordar algunos datos más para contextualizar los relatos:

A) 1933-1944. Aparecen sus primeras novelas: *Liebe beginnt* (1933) y *Elissa* (1937). Los rasgos autobiográficos empiezan a jugar un papel importante, pero de manera muy indirecta, sobre todo en *Liebe beginnt*, donde novela el encuentro con su futuro marido Guido von Kaschnitz.

Publica cuatro relatos: *Der Geiger* (1919), *Spätes Urteil* (1930), *Dämmerung* (1930) y *Das Wiedersehen* (1933). Estos primeros relatos son de tentativa de estilo y de

⁶⁶⁹ Hans Blumenberg puede afirmar en este sentido que “La aceleración es un resto (desacralizado) de una expectativa de salvación” en Bell et al. (2007). *Las contradicciones culturales de la modernidad*. Barcelona: Anthropos. Pág.7. Lo sagrado estaría presente pues todavía en nuestras sociedades pero transmutado en otros rituales.

⁶⁷⁰ Kaschnitz murió en 1974, todavía lejana a los tiempos de internet, que prácticamente ha atomizado la información y ha acelerado -y quizá superficializado- la elaboración del saber.

hacerse con un camino propio. La reflexión estética tiene importancia manifiesta en el labrarse un camino propio como escritora.

B) 1945-1957. La autora experimenta un viraje en su estilo y concepción de la creación literaria, sobre todo a partir de las biografías que escribió: *Roman eines Malerlebens* (1949), que más tarde aparecería con el título en 1967 de *Die Wahrheit, nicht der Traum, Florens* (sobre la juventud de Joseph von Eichendorff, a partir de sus diarios y vivencias) y una biografía, si bien con menos artificio literario y más centrada en un sobrio informe cronológico, sobre su marido. El yo experimenta una inflación y se hace omnipresente. Y comienza a publicar ensayos, como *Menschen und Dinge* (1946) en los que la realidad es analizada en función de esa perspectiva. Aparece la así llamada "prosa autobiográfica" *Engelsbrücke* (1955) donde se describe sobre todo su estancia en Roma, y *Das Haus der Kindheit* (1956).

Cultiva con más dedicación el relato, y aparte de publicar *Judith* (1946), *Die Abreise* (1950) y *Das Fräuchen* (1952), publica una colección de relatos *Das dicke Kind* (1952) que contiene el relato que da título a la colección y que se convertiría en uno de los más famosos y analizados. Este primer libro contiene relatos tan importantes como *Die Schlafwandlerin* -que trata el tema del doble-, *Nesemann* -que se ocupa de la infancia con tintes autobiográficos- y *Der Bergrutsch*- que trata enigmáticamente el tema del destino y de la muerte. Prácticamente los temas y las formas del relato aparecen ya en este primer libro, aunque en su etapa de madurez, la indagación psicológica se radicaliza.

C) 1958- 1974. El hecho trascendental es la muerte de su marido (analizado por ejemplo en *Wohin denn Ich* en 1963) y la concentración radical en el análisis del yo. En su prosa autobiográfica el yo se hace presente cada vez más explícitamente. Publica *Beschreibung eines Dorfes* y *Tage, Tage, Jahre (Aufzeichnungen)*.

Es la época de madurez, cuando la escritora comienza verdaderamente a navegar contracorriente. A finales de los años cincuenta la literatura en Alemania se vuelve hacia un compromiso social –*Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer* de M. Enzensberger en 1957-, donde la actualidad política ocupa su puesto –*Mutmassungen über Jakob* de Uwe Johnson en 1959-, incluso el pasado nazi –*Die Blechtrommel* de G. Grass-. Y sin embargo Kaschnitz se vuelve hacia sí misma, influida por la circunstancia

biográfica de la muerte de su marido (1958), que no solo le cambia la vida y la misma actividad práctica de escribir⁶⁷¹, sino que le da un cariz de interiorización a su obra de la que ya no se desprenderá nunca.

La segunda decisión que le hace tomar un camino propio más allá de las modas de su tiempo fue una radicalización del enclaustramiento –y no solo en un sentido político- del yo en sí mismo. En *Menschen und Dinge* (1946), el yo estaba presente, pero como una parte más del mundo. Ahora se trata de un yo distanciado del mundo, exterior a él. Baste citar dos títulos paradigmáticos de esta etapa, para comprobar que el yo se hace presente en el mismo título *Dein Schweigen-meine Stimme* (1962) y *Wohin denn ich* (1963).

En esta tercera etapa es donde aparece el grueso de sus relatos. Su actividad se incrementa y en apenas un lustro publica más de cuarenta relatos. Además de *Das Mädchen von S. Agata* (1958), *Wenn's wieder geschähe* (1958), *Alle Jahre wieder* (1962), *Martin, we want a lesson* (1966), *Der Statthalter* (1966), *Was war das für ein Fest* (1966) y *Das Märchen vom Machandelboom* (1974), aparecen las colecciones *Lange Schatten* (1960), *Ferngespräche* (1966) y *Vogel Rock* (1969). Aparte de otra recopilación (*Eisbären*) que no incluye relatos nuevos.

En *Lange Schatten* (1960) hay que destacar, además del relato que da su título al del libro -que habla sobre la adolescencia en un contexto veraniego-, *Der Strohalm* -un agudo retrato psicológico sobre la inseguridades de una mujer, *Das Wunder* -ambientado en la Navidad- o *Schneesmelze* -convertido luego en un exitoso Hörspiel, y donde se relata los sentimientos de miedo de un matrimonio mayor ante la posible llegada de un hijo adoptivo ya fallecido.

Ferngespräche (1966) es el tercer libro de relatos. Publicados con muy poco tiempo de separación, apenas unos pocos años, no hay como conjunto diferencia sustancial de evolución, más bien, cada relato es único, aparte de incorporar relatos publicados. Sí se percibe una radicalización de las situaciones: por ejemplo en *Die Füße im Feuer* describe con mucha dureza la descomposición moral de una mujer hasta arrastrarla a la locura; *Ja, mein Engel*, también roza los bordes de la locura, en una retrospectiva relatada desde la tumba. *Ferngespräche*, por contra, mantiene un tono

⁶⁷¹ Pulver (1984: 75).

más distendido para criticar la falta de compromiso y superficialidad en las relaciones sentimentales de la modernidad. Otros núcleos temáticos son el nazismo -*Ein Tamburin, ein Pferd* o *Lupinen*-, lo sobrenatural -*Eisbären* o *Schiffsgeschichte*- o la imposibilidad de asimilar la propia autobiografía -*Zu irgendeiner Zeit* o *Ein Mann, eines Tages*-.

Vogel Rock (1969) incluye solo seis historias, y la mayoría ya publicadas, en las que hay que destacar *Der Spinner*, -las rarezas de un trabajador de la Oficina de Tráfico que desemboca en paranoia, sin que el lector sepa señalar el momento en el que se traspasa la línea de la enfermedad mental- y *Jennifers Träume* -un relato lleno de fantasía, en la que una niña mezcla en sus sueños realidades paralelas.

Al final de su vida, sin que constituya propiamente una cuarta etapa, hay que destacar su ciclo poético *Ein Wort weiter*. Ahí pretende responder a su libro anterior, *Wohin denn ich*, señalando el camino del lenguaje, para superar el sufrimiento, los límites y aún el mismo yo. El lenguaje se purifica aún más. Ya no necesita efectos rítmicos en sus poemas, ni pictóricos, etc. La palabra se reduce a su mínima extensión para expresar su máxima intensidad⁶⁷².

4.3. Rasgos genéricos. Apreciaciones de Kaschnitz.

Kaschnitz no se interesó especialmente en teorizar sobre la *Kurzgeschichte*, y por comodidad, según la opinión de Bachmann-Schweikert⁶⁷³, habría utilizado el término más amplio de *Erzählung*. En realidad la artista no necesita ni está obligada a reflexionar teóricamente sobre su producción. De hecho, cuando se le encomienda el seminario de verano de la Universidad de Fráncfort sobre las grandes figuras de la literatura europea, Kaschnitz rehúye cualquier tipo de magisterio: “ich habe im Frankfurter Seminar keine Gedichte analysiert. Ich habe die Teilnehmer gebeten, selbst etwas zu schreiben, um sich mit den Problemen des Ausdrucks und der Form vertraut zu

⁶⁷² Es interesante reseñar como muchos artistas en su última época han vuelto a la simplicidad del lenguaje, como si quisieran economizar al máximo los recursos y alejarse de todo lo superfluo, lo postizo, lo innecesario. Ejemplo avasallador: el último movimiento que cierra la última sonata para piano de Beethoven.

⁶⁷³ Kaschnitz (2002: 202).

machen”⁶⁷⁴. Algunos teóricos de la estética incluso han considerado incompatible la creación con la reflexión sobre los medios formales⁶⁷⁵.

Aun así, circunstancialmente se vio obligada a reflexionar sobre los medios formales que utiliza la *Kurzgeschichte*. Una de esas ocasiones fue en 1950. La Sociedad “Für die Jugend-Pro Juventute” organizó en Maguncia un monográfico sobre la *Kurzgeschichte* e invitó a Kaschnitz. La lección fue publicada por primera vez en el séptimo volumen de sus Obras Completas. Allí relaciona Kaschnitz la *Kurzgeschichte* con las *Novellen* de la literatura clásica universal. Entre ambos géneros no es fácil trazar una distinción, y quizá lo que más los emparenta sea la oposición respecto a la novela, como género de cierta extensión.

Al género breve –prosigue la autora- se le exige unidad de la acción, frente a la pluralidad de hilos argumentales que cruzan la novela: un lugar, un tiempo, un protagonista. Todo tiende a la singularidad. Y sin embargo, la pretensión de esta particularidad es incluir el todo (“In solcher Bechränkung gilt es dennoch, das Ganze zu fassen”⁶⁷⁶), es decir, la experiencia estética es completa y no se echa en falta nada. De hecho, lo que caracteriza al relato, no es tanto una serie de marcas externas o visibles – como v.g. cierta extensión-, cuanto internas –como la unidad de sentido-. No es por tanto que el relato, como Mathew Arnold (1822-1888) ya en 1882 apuntara, se pueda leer de una sentada (“Auf einen Sitz”⁶⁷⁷), pues esta característica es demasiado superficial.

¿Cuál es la nota definitoria y esencial de la *Kurzgeschichte*? El *mostrar*, y de este modo superar una “discontinuidad” existencial. Dicha discontinuidad consiste en la falta de relación con otro contexto más amplio. De nuevo hemos de recurrir a Hegel para definir esta *Diskontinuität*. Cualquier singularidad requiere una explicación relacional. Nada se explica por sí mismo. Siempre se recurre a una causa anterior, y así en una serie de causas que se pierde en el infinito. Para Hegel, solo podemos explicar con entera satisfacción un evento cuando se le relaciona con el todo⁶⁷⁸. Pues si nos

⁶⁷⁴ “En el seminario de Fráncfort no he analizado ninguna poesía. Pedí a los participantes que escribieran ellos mismos algo, y que se ocuparan de los problemas de la expresión y de la forma”. (Kaschnitz 1984: 190).

⁶⁷⁵ Tapiés, A. (1978). *El arte contra la estética*. Barcelona: Ariel.

⁶⁷⁶ “Dentro de tal limitación sin embargo, se puede concebir la totalidad”. GW VII 591.

⁶⁷⁷ GW VII 591.

⁶⁷⁸ Hegel afirmaba “Das Wahre ist das Ganze” - “La verdad es el todo”- (Hegel, G. W. F. (1973). *Phänomenologie des Geistes* (1807). *Gesammelte Werke*, Bd. 9. Pág. 24.) en una

paramos en una parte, siempre quedará incompleta la cadena de causas. Y sin embargo el todo está ya presente en cada parte. Por tanto, el relato no comprueba la limitación de espacio, tiempo, lugar, etc. como algo negativo, sino más bien como una especie de minúsculo espejo en el que puede reflejar el universo entero, “ein Mikrokosmos, in dem der Herzschlag des Ganzen zu spüren ist”⁶⁷⁹. Pero si este pensamiento juega en Hegel un papel de reflexión muy abstracta y de muy altos vuelos, en Kaschnitz es una intuición sensible y existencial, donde la misma realidad duele y ofrece resistencia. La escritora a cambio refleja con un lenguaje muy minucioso cada detalle y singularidad de su realidad vital. Rastrea, por así decir, lo infinito en lo finito. Por eso la labor literaria tenía por fuerza que ser para ella biográfica, pues la visión está asumida siempre en primera persona.

¿De dónde surge esta necesidad de explicación? Esta es la pregunta no respondida que como un motor subterráneo pone en marcha toda su actividad creativa. Baste ahora citar las palabras de la autora: “Alle meine Figuren [...] stehen (alle) unter der Einwirkung rationalistisch nicht zu erklärender Mächte, gegen die sie ankämpfen oder denen sie sich beugen oder an denen sie zugrunde gehen”⁶⁸⁰. La falta de autofundamentación ontológica a la que ya hemos aludido en Heidegger, lo expresa más intuitiva y llanamente Kaschnitz: “der rätselhafte Hintergrund allen Geschehens”⁶⁸¹.

Esta necesidad histórica de explicarse el todo no es novedosa, sino que en las *Novellen*⁶⁸² de los clásicos ya existía: la angustiada contraposición entre realidad y apariencia que aparece en *El collar* de Guy de Maupassant, la inexplicable historia de *Bartleby el escribiente* de Melville presenta conflictos paralelos a los modernos ejemplos de *Roten Katze* de Luise Rinser o *Asesinos* de Hemingway –todos estos ejemplos por cierto son traídos por la propia Kaschnitz.

Los medios para conseguir este objetivo primordial son variados –“Die Möglichkeiten der *Kurzgeschichte* sind fast unbegrenzt”⁶⁸³–, a veces no existe cénit dramático, y se presenta un trozo de realidad sin “picos”, por así decir, en los que el

concepción holista de la verdad, en la que el concepto de infinito tiene prevalencia explicativa sobre lo finito, muy acorde con el espíritu romántico y racionalista de la época.

⁶⁷⁹ “Un microcosmos en el que se puede sentir el latido del todo”. (GW VII 592).

⁶⁸⁰ “Todos mis personajes [...] se encuentran bajo el influjo de poder que no se pueden aclarar por medio racionales ante los cuales se inclinan o bien se precipitan por su abismo”. Schweikert (1984:292).

⁶⁸¹ “El enigmático fondo de todo acontecer”. Kaschnitz, M. L., “Die Schwierigkeit, unerbittlich zu sein. Interview mit sich selbst.” En Schweikert (1984: 297-300).

⁶⁸² Klein, J. (1954). *Geschichte der deutschen Novelle*. Stuttgart: Steiner.

⁶⁸³ “Las posibilidades del relato son casi ilimitadas”. GW VII 774.

Paukenschlag –el golpe de timbal- es casi inaudible; otras veces no existe unidad espacio-temporal –y la misma autora propone un despliegue temporal más extenso: el relato *Ja, mein Engel* es un buen ejemplo donde los escenarios físicos varían (la casa, el hospital, el cementerio) y el aliento temporal es de largo alcance (la joven hospedada es estudiante, mujer casada, madre), etc. La ubicación espacial por ejemplo varía mucho. Kaschnitz reconoce⁶⁸⁴ que cuando la acción transcurre en el extranjero, los lugares están muy especificados: Roma, Cabo de Circe, etc. Cuando la acción por el contrario transcurre en Alemania, la autora se limita a sugerir una calle, un jardín, etc. Todos lugares muy cotidianos pero no imprecisos: “Trotzdem habe ich auch dort [...] sehr genaue Vorstellungen”⁶⁸⁵. En el relato *Wer kennt seinen Vater*, por ejemplo reconoce que el espacio físico ha quedado muy oscurecido, pero casi siempre las ubicaciones tienen un carácter autobiográfico: en el relato *Die übermässige Liebe zu Trois Sapins*, el espacio físico es la casa familiar de Bollschweil, *Schiffsgeschichte* transcurre en un barco francés en el que ella se subió en cierta ocasión, etc.

En conclusión, cuando Kaschnitz trata de explicitar las características de la *Kurzgeschichte*, algo que no acomete de buen grado, se fija más en características internas de sentido, como la completitud de la experiencia estética, que en características internas tradicionales, tales como la unidad de acción, de lugar, etc; que en ella muchas veces no se cumplen.

4.4. Otras caracterizaciones.

Antes de abordar los relatos en concreto, vamos a nombrar también las características definitorias de sus relatos que otros estudiosos han atribuido a Kaschnitz. Examinaremos en primer lugar el estudio de la prestigiosa estudiosa de su obra, E. Pulver, para estudiar después la opinión de otro escritor, Siegfried Lenz⁶⁸⁶, y de un crítico, Marcel Reich-Reinicki⁶⁸⁷. Por último vamos a señalar algunas características de

⁶⁸⁴ GW III 118.

⁶⁸⁵ “Y sin embargo tengo allí también [...] representaciones muy precisas”. (GW III 118).

⁶⁸⁶ Lenz, S. (1966, 21 de noviembre). “Personen mit Schicksal”. *Der Spiegel*.

⁶⁸⁷ Reich-Reinicki, M. (1966, 23 de septiembre). “... die uns überleben werden”. *Die Zeit*.

las *Kurzgeschichten* que aparecen en los relatos de Kaschnitz y que iremos recordando posteriormente en el análisis pormenorizado de cada uno de los relatos.

Pulver⁶⁸⁸ considera como texto fundacional de las narraciones de Kaschnitz su relato *Das dicke Kind*. En cierto modo es verdad, pues allí la escritora encuentra una estructura narrativa que luego aplicará a otras; pero no podemos coincidir del todo con Pulver en considerarla como un mero antecedente, como punto de arranque. Este relato tiene suficiente entidad y espesor para considerarlo a la altura de cualquiera de los de madurez. Además Kaschnitz lo publica una y otra vez, signo de que se siente ligada a *Das dicke Kind* en tiempos ulteriores, además de considerarlo como el mejor texto de su primera época. Y esa feliz estructura se caracteriza a juicio de Pulver por dos rasgos:

✓ la aparición de un elemento catalizador, que Doderer⁶⁸⁹ denominó *Lebensbruch* o *Schicksalsbruch* –ruptura de la vida o del destino- y que articula toda la tensión narrativa.

✓ el estilo realista del lenguaje en una situación que chirría con el sentido común. Por ejemplo, en *Das dicke Kind*, la niña aparece vestida de otra época, la protagonista y la niña recorren un lago que ya no existe, pero de todo esto se informa con una neutralidad en la que nadie, incluido el lector, parece sorprenderse. Se apunta de esta manera a un nivel de irracionalidad subterráneo que palpita tras la normalidad que, como dice Pulver⁶⁹⁰ aunque el lector se siente “zwar verunsichert, aber nicht ratlos”. Es un presentir, un intuir lo que siente el lector, sin llegar a verdadero saber. Solamente por medio del elemento catalizador –la ruptura del destino- el protagonista se conducirá hacia el verdadero saber, y con ello al lector, como si se tratara de una novela de formación en formato pequeño.

Otros intérpretes, aparte de Pulver, han hecho del destino sin embargo el eje principal desde el que articular la comprensión de los relatos de Kaschnitz. Una especie de predestinación que determina el camino de la vida. Siegfried Lenz⁶⁹¹ en su crítica del libro *Ferngespräche*, opina que, salvo en algunas excepciones –*Wer kennt seinen Vater* o *Zu irgendeiner Zeit*- el destino no es propiamente nombrado, mas sí cumple una función determinante. Los personajes estarían condicionados por un destino no evidente

⁶⁸⁸ Pulver (1984:50).

⁶⁸⁹ Brustmeier, H. (1966). *Der Durchbruch der Kurzgeschichte in Deutschland*. Fotodruck von E. Mauersberger. Pág. 5.

⁶⁹⁰ Pulver (1984:50). “Inseguro, pero no perdido”.

⁶⁹¹ Lenz, S. (1966). *Der Spiegel*, 48, págs. 163-165.

para ellos. Se percatan de él de una forma velada y tácita, y se produce lo que él llama una *Augenöffnung*, un darse cuenta, un des-cubrir. Son personajes que por así decir deben atravesar su propio vía crucis. En palabras de Lenz, Kaschnitz "ist ein Plädoyer für die Anwesenheit von Schmerz, Trauer und Tragik in der Welt"⁶⁹². Y la resolución del conflicto viene codificada a través de una palabra-llave, la mayoría de las veces enunciada en el título: *Eisbären*, *Die Pflanzmaschine*, *Das dicke Kind*, etc.

Para justificar su propuesta, Lenz propone analizar las historias desde el punto del vista del destino: por ejemplo, en el relato *Lupinen*, la mujer judía que acaba suicidándose tras haber perdido a su hermana en su común huida en el tren que las transportaba al campo de concentración, o también en *Eisbären*, en donde aparece un matrimonio herido por la ocultación de un viejo amor, etc. El pasado, como en las tragedias griegas, no deja más que un camino posible por recorrer.

Todas estas historias son, para Lenz, una mirada introspectiva a la subjetividad, son el resultado de, según su peculiar expresión: "*wenn wir uns mit uns selbst verabreden*"⁶⁹³.

También el prestigioso y ya fallecido crítico literario Marcel Reich-Ranicki adopta esta óptica. Asegura que los relatos de Kaschnitz son "Geschichten, deren Atmosphäre in der deutschen Gegenwartsliteratur einmalig ist. Einige dieser Geschichten werden uns überleben"⁶⁹⁴. Y después pasa a analizarlos como ejemplos de cómo los personajes están lastrados por sus destinos. Por ejemplo, en *Die chinesische Cinelle*, el percusionista que falla el golpe de gong en un momento crucial de un concierto, fracasa de por vida en los momentos cruciales que se le plantean en el trabajo, en las relaciones, etc. El recluso de *Die Pflanzmaschine* tras volver a casa y encontrar a su mujer con otro, voluntariamente se vuelve a prisión.

Aunque no hemos adoptado la óptica de Lenz o de Reich-Ranicki en nuestro análisis de los relatos, es ciertamente legítima y parece fructífero adoptar la perspectiva de Kaschnitz como una fatalista que ve con pesimismo el decurso de la vida.

Nuestra intención es, complementando los tres puntos de vista apuntados más arriba: la ruptura del destino, la predestinación y la irracionalidad de las fuerzas que

⁶⁹² "Presenta un informe sobre la presencia del dolor en el mundo, del duelo, y de la tragedia". Lenz (1966: 164).

⁶⁹³ "Como cuando quedamos con nosotros mismos". Lenz (1966: 164).

⁶⁹⁴ "Historias, cuya atmósfera es única en la historia de la literatura alemana contemporánea. Algunas de estas historias nos sobrevivirán". Reich-Ranicki, M. (1966, 23 de septiembre). ... die uns überleben werden. *Die Zeit*.

mueven a los personajes, analizar los relatos de Kaschnitz con ayuda de una categoría hermenéutica, que debe probar su pertinencia y su solvencia. La categoría está concretada -pues su campo semántico es ciertamente muy amplio- en la filosofía a través de M. Heidegger y en el psicoanálisis a partir de S. Freud. Nos referimos, según lo expuesto, a “lo inquietante”, lo *Unheimliche*, que en Kaschnitz adquiere un tono tan personal y fructífero.

Hay cierto acuerdo entre los estudiosos⁶⁹⁵ en la enumeración de ciertas características comunes en las *Kurzgeschichten*, de las cuales nosotros vamos a destacar nueve:

- El **comienzo** se mete de inmediato en la acción o en la atmósfera, sin preámbulos ni aclaraciones: “Kaschnitz ist eine Virtuosin des ersten Satzes”⁶⁹⁶. Los antecedentes de los personajes se aclaran parcialmente a lo largo de la lectura o bien han de ser colegidos entre líneas. Con esto el lector se siente atrapado por el texto y la tensión está asegurada, ya que siempre se quiere saber más. Como ejemplos seleccionados que tienen tal característica baste *Judith. Ein Gespräch, Die Abreise, Das dicke Kind, Am Circeo*, etc. La acción se introduce sin preámbulos y sin antecedentes.
- El **final** está abierto o semiabierto. La historia simplemente deja de ser contada y muchas preguntas planteadas durante el relato no han sido respondidas. Esto obliga al lector a trabajar en la confección de la historia y a seguir haciéndose preguntas sobre la misma. Con lo cual la influencia de la narración no acaba donde termina el relato, sino que continúa en la cabeza del lector. Esta característica es muy usada por la autora, valgan solo como ejemplo *Der Strohalm, Das dicke Kind, Eisbären, Vogelrock* o *Gespenster*.
- La **acción** que se desarrolla en el relato pertenece a la vida cotidiana y cada lector se puede identificar fácilmente con lo que lee, aunque quizá se trate de una cotidianidad engañosa: “Scheinbar alltägliche Lebenserscheinungen werden

⁶⁹⁵ Doderer, K. (1977). *Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung*. Wiesbaden: Metopen. Durzak, M. (1980). *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam. Gelfert, H. (1993) *Wie interpretiert man eine Novelle und eine Kurzgeschichte?* Stuttgart: Reclam. Hischenauer, R. Weber, A. (edit) (1974). *Interpretationen zu Marie Luise Kaschnitz. Erzählungen*. München: Oldenburg Verlag.

⁶⁹⁶ “Kaschnitz es una virtuosa de la primera frase”. Bönnighausen, M., & Vogt, J. (Eds.). (2013: 444).

zu Fragen des Daseins erweitert”⁶⁹⁷. Pueden aparecer conflictos, reinterpretaciones, giros argumentales, pero el marco argumental nunca es extraordinario o fantástico. Ejemplos: *Die Schlafwandlerin*, *Der Bergrutsch*, *Jennifers Träume* o *Schiffsgeschichte*.

- Los **personajes** son asimismo personas normales, que no sobresalen por ninguna característica. A menudo al ser simplemente esbozados, se impregnan de cierto misterio. Ejemplos: *Der Gärtner*, *Der Spaziergang*, *Das Leben nach dem Tode*, *Wege* o *Nesemann*.
- El **tiempo** en que transcurre la acción suele ser breve, de forma que el tiempo de lectura se acerca mucho al tiempo narrativo, tendiendo a la coincidencia. Si bien a veces ciertas intrusiones y divagaciones psicológicas, descripciones, etc. suelen dilatar el tiempo narrativo. *Eisbären*, transcurre en una noche, *Das dicke Kind*, en una tarde, *Der Spaziergang*, en una tarde o *Ein Mann, eines Tages* es tan solo un rato, como *Vogelrock*.
- Casi siempre la historia es contada desde un **yo-narrativo**, en singular y suele coincidir el narrador con el protagonista. Prácticamente todos los relatos son en primera persona, y con muy pocas excepciones -*Wer kennt seinen Vater*, *Der Spinner* o *Der Tunsch-*, son femeninos: *Eisbären*; *Ja, mein Engel*; *Lupinen*, *Das dicke Kind* o *Am Circeo*.
- Se crea una especial **complicidad** entre narrador y lector, hasta el punto que el primero no sabe responder ni solucionar los interrogantes que se plantean en el curso de la historia. La mezcla de apertura y clausura fuerzan al lector a implicarse en la trama y a identificarse con el personaje⁶⁹⁸: *Wege*, *Das fremde Land*, *Der Spinner*, *Das Wunder* o *Rätsel Mensch*
- Se plantea un **acontecimiento extraordinario**, que sin previo aviso se desprende de lo ordinario, lo que fue acuñado con el término *Schicksalsbruch*. Karaschwili lo expresa con estas palabras: “Es ist eine Begebenheit, die stattfindet, wenn sie auch nicht stattfinden durfte”⁶⁹⁹. Nada vuelve a ser igual después de este acontecimiento: *Vogelrock*, *Martin we want a lesson*, *Schiffsgeschichte*, *Die Füße im Feuer* o *Das dicke Kind*.

⁶⁹⁷ Matter (1979: 118).

⁶⁹⁸ Titzmann (1977: 247); Steinmetz (1977: 49 y ss.).

⁶⁹⁹ “Un acontecimiento tiene lugar aún cuando no tendría que haber tenido lugar”. (Karaschwili 1986: 190).

- El **lenguaje** tiende a ser sencillo, sin grandes complicaciones o figuras literarias. En este sentido pretende acercarse a la cotidianidad lo más posible: *Pax, Märzwind, Das ewige Licht, April, Der Schriftsteller*.

Las características arriba enumeradas no son por supuesto suficientes ni necesarias. Pero suponen un marco teórico muy solvente para el interés analítico del estudioso. Abandonamos ya este plano genérico y en cierto modo abstracto para bajar a la concreción del relato. Este será el contenido del próximo capítulo.

5.- FIGURAS DE LO *UNHEIMLICHE*.

“Nichts ist mehr
selbstverständlich”⁷⁰⁰.

Bajo la categoría de “lo inquietante” –lo *Unheimliche*- cabe una multiplicidad de fenómenos. Algunos, recordemos, sugeridos por Freud en la obra analizada en el capítulo 4 apartado 2.3: el animismo, la confusión de la fantasía con la realidad, la aparición de un doble, la repetición mecánica de una misma acción, etc. Jentsch (1906), por su lado, proponía una característica común a estos fenómenos: la incertidumbre intelectual ante un fenómeno que pensábamos de una naturaleza –mecánica- y se presenta bajo el aspecto de otra –vital-. Así pues, la lista de fenómenos inquietantes en realidad podría ser demasiado amplia, bajo categorías más concretas o más amplias: aparición de fantasmas, subversión de los límites temporales o espaciales, deformaciones siniestras de lo familiar, etc.

En este estudio nos vamos a ceñir a algunas figuras seleccionadas por un lado en función de su universalidad⁷⁰¹, es decir, de su potencialidad creativa y aparición recurrente en la literatura⁷⁰², y por otro su pertinencia dentro del imaginario creativo de Kaschnitz⁷⁰³. Según lo cual, las categorías propuestas son: “el doble”, “la locura”, “lo

⁷⁰⁰ GW II 407. “Ya nada hay evidente”.

⁷⁰¹ La propia escritora no estaba segura del estatus ontológico de su miedo (Matter 1979: 14), es decir, si se trataba de algo personal, una especie de destino singular, o si era propio también de los demás.

⁷⁰² Que estos tópicos han sido nucleares en el imaginario literario dejan constancia los numerosos estudios publicados al respecto. Algunos de los más significativos: Wunsch, M. (1991). *Die phantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930)*. München: W. Fink. Hildenbrock, A. (1986). *Das andere Ich: Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur (Vol. 3)*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. Forderer, C. (1999). *Ich-Eklipsen: Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart: Metzler Verlag. Krauss, W. (1930). *Das Doppelgängermotiv in der Romantik: Studien zum romantischen Idealismus (No. 99)*. Idstein: Kraus Reprint. Keller, F. (1956). *Studien zum Phänomen der Angst in der modernen deutschen Literatur*. Zürich: PG Keller. Göltner, W. (1976). *Entfremdung als Konstituens bürgerlicher Literatur, dargestellt am Beispiel Samuel Becketts: Versuch e. Vermittlung von Soziologie u. Psychoanalyse als Interpretationsmodell*. Heidelberg: Winter. Marti, K. (1976). Entfremdung und Erfahrung in Theologie und Literatur. *Reformation*, 25, pág. 338.

⁷⁰³ Por ejemplo la figura de la muerte quizá debería figurar, pero aparece en sus relatos más bien como trasfondo, porque para ella no constituye una preocupación esencial personal: “Ich denke nicht an ihn” - “No pienso en ella”- (GW III 545), como tampoco figuras legendarias a ella asociada, como los diablos que la merodean (GW III 545).

sobrenatural", "el miedo" –quizá la columna que vertebra todos los relatos- y "el extrañamiento".

Como podrá verse, estos capítulos parten a veces de un fenómeno en su propia naturaleza inquietante (lo sobrenatural o el doble) y otras de su efecto sobre la subjetividad (la locura o el extrañamiento, como confusión básica entre la fantasía y la realidad) o como una definición general (el miedo, aún sin causa, crea ya la atmósfera adecuada para provocar la inquietud en el lector). Desde luego el esquema propuesto no pretende ser exhaustivo ni agotar las posibilidades hermenéuticas de dicha categoría. Estas figuras no son completas ni independientes. Cómo se relacionen entre sí estos conceptos es algo que excede esta investigación. Quizá la justificación de su taxonomía corresponda más bien a disciplinas tales como la psicología o la sociología. El objetivo de este trabajo de cariz literario es mostrar la presencia y función de estos conceptos, más que analizar la completitud del esquema, que por otro lado, en contextos de investigación hermenéutica quizá sea una quimera.

La **decisión metodológica** se concreta pues del siguiente modo:

- una introductoria y no muy extensa explicación del fenómeno inquietante en cuestión –el doble, el fantasma, etc.-, enfocándolo teniendo como telón de fondo la narrativa de Kaschnitz, pues se trata de fenómenos tan universales, que la aproximación es demasiado compleja si no se tiene en perspectiva un fin metodológico.
- un análisis individualizado de los relatos que ostentan primordialmente -si bien, insisto, no en exclusiva- tal categoría o tal figura. Se indicará fecha y lugar de publicación, contexto y características, resumen del contenido, poniendo el acento en aquellos puntos que hagan susceptible la historia de ser considerada como inquietante.

Kaschnitz no se hartó de repetir que a ella no le interesaba tanto exponer las características especiales de una persona y su problemática personal, como la tragedia

universal que se esconde tras toda existencia humana⁷⁰⁴. Por tanto los personajes a menudo no tienen nombre, o se presentan con una inicial –como hace Kafka en su narrativa- y los lugares rara vez tienen nombre propio. Lo que cuenta le podría pasar a cualquiera, porque toda existencia humana, a juicio de Kaschnitz, está definida por la herida del deseo y el temor al abismo.

⁷⁰⁴ GW VII 775.

5.1. DOPPELGÄNGER⁷⁰⁵.

5.1.1. Introducción. El concepto de “el doble”.

La misma definición del concepto “doble” es equívoca. Toda una ronda de discusiones ha enriquecido el problema de su definición, bien para concebirlo exclusivamente como una figura literaria⁷⁰⁶, o bien como un fenómeno más amplio⁷⁰⁷, que impregna por completo el conjunto de creencias y prácticas del hombre como animal dotado de razón e imaginación. Kaschnitz lo utiliza con la intención de confrontar a un personaje consigo mismo, en procedimiento paralelo a la estrategia psicoanalítica. Pero procede de forma original, porque el estatus de ese doble o copia del protagonista es muy incierto, y nunca se está seguro de si realmente se trata de un doble.

La concepción del doble en un sentido más amplio –como fenómeno presente en todas las culturas- ha sido analizada predominantemente desde una óptica psicoanalítica⁷⁰⁸. Nosotros estamos convencidos de que esta opción es más solvente y fructífera que considerarlo como un mero artificio literario, es decir, esta concepción por un lado abre más posibilidades de análisis y por otro atañe no solo a la labor literaria del hombre sino a su actividad poética en general. Por tanto, consideraremos la figura de la duplicación como un fenómeno mucho más complejo que el mero recurso literario, pues en cierto modo ya lo rebasa. Y es que en realidad, el fenómeno de “la visión de sí mismo” –según la acepción básica que comparten los diferentes usos de este término-, es un fenómeno universal que se encuentra en todas las épocas y latitudes. Pese a las diferentes concepciones que existen del doble, lo encontramos presente de forma característica en todos los ámbitos de la cultura.

⁷⁰⁵ “El doble”.

⁷⁰⁶ Schweigert, J. (2010). *The Uncanny: The Double as a Literary Convention*. Master’s Diploma Thesis, Masaryk University.

⁷⁰⁷ Zivkovic, M. (2000). The Double as the “Unseen” of cultura: Toward a definition of Doppelgänger. *Facta Universitatis (Faculty of Philosophy, Nis, Yugoslavia)* vol. 2, n. 7, págs. 121-128.

⁷⁰⁸ Rank, O. (1925). *Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

La temática del doble, ciñéndonos ya específicamente a nuestro campo de investigación, está más presente en la literatura de lo que pueda parecer a primera vista⁷⁰⁹. Basta hacer un repaso por los clásicos para encontrárselo por doquier: *William Wilson* de E. A. Poe, *El doble* de F. Dostoevski, *La muerta enamorada* de T. Gautier, *El retrato de Dorian Gray* de O. Wilde, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. Stevenson, *Die Verwandlung* de F. Kafka, *Orlando* de V. Woolf, a los que se suman un largo etcétera, que incluye a J. L. Borges. H. James, G de Maupassant, o a J. Cortázar. En la cultura cinematográfica también se ha hecho un lugar en películas como *Vértigo* (1958) de A. Hitchcock o *La doble vida de Verónica* (1991) de Krzysztof Kieslowski y otros muchos, que demuestra hasta qué punto esta categoría hunde sus raíces en lo más profundo de la psicología del hombre. Kaschnitz se hace eco también de dicha categoría cultural como forma de inquirir en los subterráneos de la conciencia⁷¹⁰.

¿De dónde proviene el hechizo de esta enigmática figura, por la que la identidad, que siempre pensamos como única e irrepetible, se desdobra y pierde su singularidad? La naturaleza de la figura parece hundir sus raíces en la misma **definición antropológica** del hombre⁷¹¹. Cada individuo dispone de un acceso privilegiado a su propia subjetividad. Sabe que la visión que tiene el entorno (incluyendo a los demás) sobre él es limitada y sesgada. Este acceso restringido y privilegiado a su propia subjetividad le aporta tanta compañía como soledad. Es decir, existe comunicación, pero muy parcial y siempre imperfecta. La razón de la incomunicación reside precisamente en la precariedad de la comunicación, sin ésta sería impensable aquélla. Una implica a la otra. En su interacción con el entorno, el individuo tiende a resolver los conflictos que se le presentan para salvaguardarse a sí mismo. Pero no puede abarcar en una sola teoría ni su propia naturaleza ni la naturaleza de su entorno. Y este desconocimiento –o conocimiento restringido– es lo que le proporciona la sensación permanente de

⁷⁰⁹ Cfr. Jourde, P. & Tortonesi, P. (1996). *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris: Nathan. Keppler, C. F. (1972). *The Literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona Press. Timms, R. (1949). *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes and Bowes.

⁷¹⁰ Henckmann, G. (1997). „Wo Maske und unterdrücktes Ich eins werden" Zum Motiv der Doppelgängerin in Aysel Özakins Die blaue Maske. *Interkulturelle Konfigurationen*, pág. 47. Gidion, H. (2004). *Bin ich das? Oder das?: literarische Gestaltungen der Identitätsproblematik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

⁷¹¹ Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Cédille. Revista de estudios franceses* 2, págs.17-48.

inseguridad, de incertidumbre ante la vida⁷¹². Son más las sombras que las luces, y más las perplejidades que las certezas. Esta indigencia antropológica le compele a buscar continuamente una autoimagen estable de sí mismo. Esta permanente búsqueda de la identidad -según la función que atribuye Kaschnitz a la literatura- le obliga a reinterpretar continuamente el pasado e integrarlo en un esquema coherente para poder hacer frente a la indefinición del futuro. Por tanto, la perspectiva antropológica básica se define desde un horizonte de temporalidad, según el marco teórico fenomenológico en el que se mueve Heidegger y que utiliza como telón de fondo en su análisis de lo "inquietante".

La personalidad equilibrada⁷¹³ trata de integrar esta heterogeneidad de expectativas respecto a sí y respecto a los otros bajo un esquema coherente y realista, pues de otro modo la tentación de la locura estaría al acecho. Cuando la unidad de la personalidad se resquebraja, puede surgir patológicamente por ejemplo un desdoble esquizofrénico de la personalidad.

Sin llegar a esta situación extrema, el individuo moderno ha aprendido a estilizar su auto-presentación ante los demás, para esconder o disimular los defectos y exhibir o exagerar las virtudes. Se ha convertido en un actor de sí mismo y en cierto modo se ha acostumbrado a representar diferentes roles según la situación social en la que se halle. Pretende ofrecer un aspecto normalizado, atractivo, competente, y las relaciones sociales -éste es el riesgo- a veces se volatilizan en un mero simulacro. Entonces surge la sospecha sobre la múltiple identidad y la inseguridad respecto a quiénes somos, del disfraz que ofrecemos y de la verdadera identidad que se esconde tras la máscara.

Además de esta necesidad de desenvolverse en un entorno social -punto de vista psicológico-, está también la vivencia de la finitud -punto de vista espiritual-. La experiencia de la muerte no consuela a una imaginación que siempre se proyecta más allá de cualquier límite temporal. La insatisfacción que produce ser ese ente finito que en cada momento somos, ha sido recogida desde antaño por las imágenes religiosas del

⁷¹² Desde una perspectiva funcionalista, Luhmann analiza muy lúcidamente esta contingencia al que está sometido el proceso de conocimiento del otro. Luhmann, N. (1981). *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

⁷¹³ Aunque de orientación religiosa, Fischer bosqueja muy bien la idea de incorporar en un centro las diferentes pulsiones que dispersan la personalidad. Fischer, J. (1959). Der aus dem Gleichgewicht geworfene Mensch. *Zeitschrift für Evangelische Ethik*, 3(1), págs. 257-262.

mundo. El *pneuma* griego⁷¹⁴, el *Ka* egipcio⁷¹⁵ o el *anima* cristiana⁷¹⁶ son intentos de situar la verdadera identidad en un ámbito espiritual, para redimirse así de la corrupción del cuerpo que se produce con la muerte. Ante el horror de pensar que todo acaba con la muerte, las religiones han propuesto un doble espiritual, que continua "viviendo" en la eternidad. Platón⁷¹⁷ dividió al hombre, y aún la realidad completa, en dos partes jerarquizadas, la material y la espiritual, siendo la primera una copia imperfecta y corrupta de la segunda. Kant⁷¹⁸ al dividir la realidad en *fenómeno* –al que tenemos acceso a través de nuestra sensibilidad y que está regido por las leyes del espacio y del tiempo- y *noúmeno* – por el que podemos pensarnos como libres e inmortales, más allá del mundo de los objetos cognoscibles-, aumentó aún más la brecha en esta concepción dualista del hombre. Paralelamente a las imágenes religiosas y metafísicas, también surgió un imaginario de mitos en los que el hombre se divide en dos (la imagen de Narciso reflejada en el estanque), y es capaz de pactar con el diablo (*Faust*) vendiendo su parte espiritual en pro de la material, o bien encontrar su media naranja⁷¹⁹ porque en un tiempo primordial la parte masculina y femenina no estaban separados.

Para hacer frente a esta experiencia antropológica básica -descrita en el párrafo anterior- se acuñó en la **literatura** la imagen del *Doppelgänger*. Si bien dicha figura existió desde la primera literatura de factura mítica, fue a partir del romanticismo alemán cuando se planteó como un recurso autoconsciente. El primero en utilizarlo explícitamente como categoría y en acuñar el término fue el novelista Jean Paul

⁷¹⁴ Pfeiffer, M. (2013). *Tod und Jenseitsvorstellungen in der Griechischen Antike*. Norderstedt: Grin Verlag.

⁷¹⁵ Naydler, J. (2003). *El templo del cosmos: la experiencia de lo sagrado en el Egipto antiguo*. Madrid: Siruela.

⁷¹⁶ De la bioética, C. E. F. (2007). *Cuerpo, alma y espíritu: la antropología agustiniana. El saber filosófico: sociedad y ciencia*, 2, pág. 34.

⁷¹⁷ Donde de forma más prístina expone Platón su dualismo metafísico es en su recreación del mito de la caverna recogido en su libro *La República*. A través de S. Agustín esta imagen dualista del hombre se introdujo en el cristianismo, donde pasó a concebirse la depuración del pecado de la carne como tarea del espíritu. A través del pietismo se introdujo en la filosofía de Kant, en su idea de pureza. Prácticamente en Platón está ya media historia de la filosofía. Cfr. Platón. (1981). *La república*. J. M. Pabón (Ed.). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

⁷¹⁸ Kant negó toda posibilidad de conocimiento de la cosa en sí, con lo que alejó la verdad del alcance del hombre. Solo en el terreno de la razón práctica era posible pensar aquello que escapaba a las leyes de la física. Esta distinción aparece repetidas veces en la obra kantiana, pero sobre todo es modélica la presentación en la "Estética Trascendental" de su *Crítica de la razón pura*. Kant, I. (1998). *Kritik der reinen Vernunft. Werke in zehn Bänden*. Weischedel (edit.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁷¹⁹ Según la bella metáfora expuesta por Platón en su teoría sobre el amor en uno de sus diálogos. Cfr. Platón. (1986). *El banquete*. Madrid: Aguilar.

Richter⁷²⁰, definiéndolo así: “wer sich selbst an einem anderen Ort gehen sieht”, que literalmente significa “verse a sí mismo en otro lugar caminando”. Jean Paul presenta en su novela *Siebenkäs* (1796) a un personaje que se hace pasar por muerto y adopta otra identidad en la clandestinidad.

De esta manera, se introduce una tensión entre el orden objetivo natural, que mide la ciencia, y el ámbito sobrenatural, que no obedece a reglas científico-positivas. Esta perturbación de la normalidad introduce angustia en el sujeto que no sabe a qué atenerse, según definía Jentsch “lo inquietante” como incertidumbre intelectual⁷²¹. Paralelamente al orden natural/sobrenatural, también en el orden social/individual-inconsciente se introduce una tensión. La ficción literaria pone en cuestión uno de los dogmas indiscutibles de la sociedad burguesa, a saber, la unidad del carácter. La multiplicidad de la personalidad encierra un potencial subversivo enorme, que pone en jaque el orden social establecido—como puso de manifiesto la dualidad de Stevenson entre el Dr. Jekyll y Mr. Hyde—, pues ni siquiera el yo es capaz de hacerse con las riendas de la voluntad. Desde un sujeto fuera de control, ¿cómo es posible entonces controlar toda una sociedad?

Como veremos en el caso de Kaschnitz, esta ruptura de la normalidad —que el personaje se vea a sí mismo en otro lugar— tiene por el contrario un efecto liberador, porque amplía terapéuticamente el autoconocimiento del sujeto enfrentándolo a una situación que de algún modo eludía o reprimía —no olvidemos que la *Verdrängung* es vocabulario psicoanalítico— y que le hace ver todo de diferente forma, si bien este sujeto tiene que pasar previamente por una experiencia angustiosa, al modo de la ascética medieval, en la que la mortificación del cuerpo era purificadora y preparaba el espíritu para recibir a la divinidad.

Es posible rastrear el fondo religioso de la concepción de la vida en Kaschnitz. La escritora da por hecho que hay que padecer necesariamente, aunque este padecer no siempre lleva a una superación del dolor. Es decir, no hay conciencia de un estadio superior de beatitud, pero sí cierta desconfianza ante las alegrías pasajeras mundanas. De ahí que el pequeño excursus sobre Platón sea tan pertinente. También Kaschnitz teorizó en cierto modo sobre la posibilidad del desdoble del yo. En las *Drei Somnambulgeschichten* dentro de su obra *Tage, Tage, Jahre*, el yo posee la siguiente

⁷²⁰ Paul Richter, J. (1959). *Siebenkäs. Werke*. München: Carl Hansen Verlag. Pág. 242.

⁷²¹ Freud (1966: 237).

facultad: “das Bewußtsein vom Körper zu lösen, sich also zerteilen und den einen Teil auf Wanderschaft gehen zu lassen”⁷²². Esta parte incorpórea que se ve a sí mismo, viaja adonde el recuerdo y la fantasía no se distinguen. Esta dualidad, viene a tener de nuevo un remarcado sello platónico.

Junto a las primeras acuñaciones de la figura del doble en Jean Paul, podemos citar también otros autores fundacionales del romanticismo alemán, como A. von Chamisso y E. T. A. Hoffmann. El doble como sombra –la sombra está íntimamente ligada con la muerte- aparece en *Peter Schlemihl* de A. von Chamisso. Sin embargo quien mejor y más ampliamente lo aborda es E. T. A. Hoffmann, como vimos en la introducción del concepto de *Unheimlich* y que fue objeto de análisis de Freud⁷²³. Y a partir de entonces, hasta nuestros días, esta figura ha ido adquiriendo las más diversas formas de presentación –de hecho, las formas de autopresentación son casi infinitas-, hasta el punto de que algunos autores dudan de la posibilidad de clasificación y definición⁷²⁴.

El doble, por mor de la claridad, lo abordaremos desde dos perspectivas⁷²⁵: atendiendo a la **forma** o al **contenido**. En el primer caso, los límites no son estrictamente literarios, sino que el fenómeno es considerado más bien desde un punto de vista cultural. Engloba el estudio de las tradiciones primitivas, los rituales mágicos en torno a los gemelos, el tabú de la sombra asociada a la muerte, las dualidades antropológicas cuerpo/espíritu, hombre/mujer, muerte/vida, mal/bien, etc. Estudia cómo lo “otro”, lo desconocido, representa una amenaza, y de qué manera la magia se presenta como un intento de manipular el alcance de la amenaza. Las religiones se presentan como explicaciones del desdoblamiento dios/diablo. El pacto con la parte espiritual del hombre en detrimento de la material (venta del alma) durante la Edad Media. De modo que este tema trasciende a la literatura en el siglo XVIII y al estudio moderno del fenómeno. La forma incluye pues multitud de manifestaciones.

En cuanto al **contenido**, no han sido pocos los teóricos que han intentado aclarar las razones de su existencia y de su forma de manifestarse. Hay que hacer constar que

⁷²² “Separar la conciencia del cuerpo, de modo que se divide en dos, y dejar que una de las partes se marche por ahí”. (GW III 288).

⁷²³ Cap. 4, apdo. 3.

⁷²⁴ Zivkovic (2000: 121) “the motif of the double seems to resist narrow categorization and definition [...] (the double) is not a literary motif but a construction of traditional culture –myth, legend and religion”.

⁷²⁵ Zivkovic (2000: 123).

casi todos los hermeneutas del fenómeno literario del doble se han encuadrado –ya que tiene que ver tanto con el mundo del deseo y del miedo- bajo un enfoque psicoanalítico: Otto Rank, Sigmund Freud y Gustav Jung son los principales representantes. Otros han acentuado el lado más metafísico⁷²⁶, su lado taxonómico y descriptivo⁷²⁷ o bien se han ocupado de su desarrollo histórico⁷²⁸. Por ejemplo, Otto Rank⁷²⁹ se centra en la relación que se establece entre la vivencia ansiolítica personal y las creencias arcaicas humanas sobre la muerte y la naturaleza del más allá. De hecho, analiza la vida de los escritores que utilizan la ficción del doble, para rastrear en sus traumas personales las razones del uso de ciertos recursos literarios. Normalmente tales escritores albergan conflictos patológicos⁷³⁰. Sus neurosis son multiformes y en su vida real se mostraron excéntricos, cayendo en el alcoholismo, en la aberración sexual, en los opiáceos, etc. Por ejemplo, Hoffmann, que provenía de una madre histérica⁷³¹, sufría alucinaciones y temía volverse loco. Este miedo fue compartido por E. A. Poe con Jean Paul, huérfano desde los dos años, sufría episodios de delirio, y era alcohólico y consumía opio. Y así Rank pasa lista por la vida de los escritores, agrupándolos bajo estas excentricidades⁷³². Rank, tras examinar la vida de los escritores, asocia el doble con temas transversales, tales como el narcisismo, la muerte o el miedo a envejecer –o a perder la juventud- todo desde una perspectiva psicoanalítica, si bien no tan centrada en la sexualidad, como es el caso de S. Freud.

Otra forma de clasificación, además de la ya nombrada forma/contenido, es el binomio **objetivo/subjectivo**. El doble *objetivo* presenta una copia exterior al individuo. Bien como un gemelo –en la mitología griega el caso de Cástor y Pólux-, como una

⁷²⁶ Rosset, C. (1993). *Le Réel et son doublé*. Paris: Gallimard. Este autor rastrea la tradición del dualismo metafísico desde sus orígenes en Platón, en el que lo real es sólo una mala copia de lo ideal: en Kant, que dividió lo real en fenómenos y noumenos, y en Hegel, que intenta una ambiciosa y demasiado abstracta síntesis entre ambos órdenes.

⁷²⁷ Keppler, C. F. (1972). *The Literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona. Allí el autor divide en siete categorías las diferentes formas que adquiere el doble: como perseguidor, el amado, el gemelo, el tentador, el salvador, la visión del horror, o el doble anacrónico. Además le da una visión positiva al fenómeno, en cuanto posibilita al yo escapar de una situación sin salida que le provoca estrés.

⁷²⁸ Herdman, J. (1990). *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Basingstoke: Macmillan.

⁷²⁹ Rank (1925) ocupará nuestra atención, puesto que la postura de Freud –quien por otra parte cita a Rank- ha sido perfilada en el estudio sobre lo *Unheimlich*.

⁷³⁰ Rank (1925: 49).

⁷³¹ Hitzig analiza la biografía de E. T. A. Hoffmann desde esta perspectiva. Hitzig, I. (1823). *Erinnerungen aus Hoffmanns Leben. II Teil*. Berlin: Dümmler.

⁷³² Si bien, otros autores que han utilizado el recurso del doble no han llevado esta vida extrema. Rank mismo propone el ejemplo de Goethe, que utiliza esta figura en su *Wilhelm Meister*, y no parece que Goethe sea sospechoso de delirante en este sentido.

duplicación desconcertante –*Desesperación* de Nabokov-, o como la inseguridad del protagonista sobre la identidad de dos personas que se le antojan ser la misma – *La cabellera* de Maupassant. El doble *subjetivo* presenta una escisión interna –*Horla* de Maupassant-, presentando el personaje dos personalidades opuestas, por ejemplo bajo el efecto de una droga –*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson- o bien sufre una lenta metamorfosis –*Zarasia la maga* de José María Merino-. En algunos casos, el lector no está seguro de si el doble es objetivo o subjetivo. Dostoievski en *El doble* presenta a un atormentado personaje, cuya tendencia al delirio hace sospechar al lector que, cuando se encuentra con su doble, no sea éste producto de su imaginación.

Tras esta breve introducción a la problemática del doble, vamos a analizar cómo trata Kaschnitz esta figura en cuatro relatos seleccionados y en qué modo le afectan las consideraciones preliminares anotadas en este epígrafe.

5.1.2. La presencia del doble en los relatos de Kaschnitz.

Hemos de insistir en que cada relato entraña multitud de claves explicativas, pero según la categoría predominante, por mor de la claridad, escogemos precisamente estos relatos para analizar la presencia del *Doppelgänger*⁷³³. En ellos la presencia de lo *Unheimliche* y la toma de conciencia de algo que estaba oculto es común. Hahn ha señalado⁷³⁴, en su estudio sobre la presencia de las artes gráficas en la obra de Kaschnitz, cómo la escritora en la contemplación de la pintura “El concierto” del pintor veneciano renacentista Giorgione (1477-1510), descubre horrorizada que el hombre que vuelve su rostro hacia atrás comparte rasgos con su marido, recientemente fallecido. Esta experiencia pudo haberla acercado vivencialmente al fenómeno del doble.

⁷³³ No nos cansamos de insistir que la lista no es exhaustiva ni excluyente. Sloterdijk por ejemplo (en Sloterdijk, P., *Sphären I. Blasen*. Frankfurt am Main 1999. Pág. 428) piensa que en el relato *El Thunsch* se trata el tema del doble. Una figura de pasta hecha por el protagonista para combatir la soledad en una cabaña cobra vida y acaba asesinandolo.

⁷³⁴ Hahn, H. (2001). *Ästhetische Erfahrung als Vergewisserung menschlicher Existenz: Kunstbetrachtung im Werk von Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 353). Würzburg: Königshausen & Neumann. Pág. 221.

La presencia de esta figura es tan potente en sus relatos, que, como señala Blackshire⁷³⁵, algunos intérpretes llegan a confundir el plano de la vida de Kaschnitz con el plano de la ficción. Este es el caso de Hahl Rennert -que fue quien tradujo *Das Haus der Kindheit* al inglés⁷³⁶, que concibió como una versión extendida de *Das dicke Kind-*, que afirma⁷³⁷ que Kaschnitz en esta narración “comes to terms with her adult disgust for herself as a phlegmatic, helpless, caterpile-like creature”. Es decir, a veces, los propios estudiosos olvidan las barreras que separan a la autora de sus propios personajes. De suerte que su obra en conjunto sería una especie de doble objetivo de ella. Imagen por otro lado muy seductora. Ciertamente que Kaschnitz contribuye a veces a esta confusión, cuando afirma por ejemplo que esta historia –nos referimos a *Das Dicke Kind-* le es tan querida o le parece tan cruel porque ella misma es el objeto de la historia⁷³⁸.

Del doble origen antropológico del fenómeno del doble que hemos visto en el apartado anterior, Kaschnitz estaría más cerca del segundo. Es decir, no sería tanto un origen de perfil natural, como lucha contra la propia muerte –ya vimos que las máscaras de los muertos pretendían prolongar la vida más allá de la muerte-, cuanto de origen social, en la búsqueda de una autoimagen ante la sensación de inseguridad por la opinión de los otros.

En estos cuatro relatos seleccionados se muestra el fenómeno con claridad. El esquema que comparten tales relatos es el siguiente: Kaschnitz expone una situación de partida, que resumimos así en los cuatro relatos seleccionados:

- *Das dicke Kind*. (“La niña gorda”). La visita de una extraña niña en mitad de una tarde que podría ser la protagonista de pequeña. Estaría más cerca de ser un doble subjetivo, pues cabe la posibilidad de que todo sea una ensoñación, y sea ella misma los dos personajes.
- *Eines Mittags, Mitte Juni*. (“Un mediodía, a mitad de junio”). La visita al hogar de la protagonista de una desconocida mientras la protagonista está de viaje. El

⁷³⁵ Blackshire-Belay, C. (Ed.). (1994). *The Germanic mosaic: cultural and linguistic diversity in society* (Vol. 33). Santa Barbara: Greenwood Publishing Group. Pág. 69.

⁷³⁶ Rennert, Hahl H. (1990) *The House of Childhood*. By Marie Luise Kaschnitz. Lincoln: University of Nebraska Press.

⁷³⁷ Rennert (1990: 100).

⁷³⁸ Cfr. apdo. 5.1.3.1.

doble sería más bien, desde el punto de vista de la forma, una especie de sombra o de presagio, pero no una copia objetiva ni un desdoblamiento subjetivo, según atestiguan los vecinos.

- *Der Bergrutsch*. (“La avalancha”). La vivencia de una doble vida por parte de una pareja. Son dobles extremadamente objetivos, puesto que las mismas personas viven diferentes vidas, aunque el estatus de la duplicidad no está definido, deja en el aire la cuestión de qué podría haber sido si...
- *Die Schlafwandlerin*. (“La sonámbula”). El encuentro con una desconocida en la calle. Del mismo modo que en *Eines Mittags, Mitte Juni*, se trataría más bien de una forma cultural en forma de premonición o advertencia, aunque de algún modo a la protagonista le resulta familiar el aspecto de la desconocida.

En estos relatos se introduce un factor de *extrañeza*, que los emparenta en su estructura:

- 1) La niña se comporta de manera anómala y parece estar ligada de alguna manera a la protagonista.
- 2) La desconocida anuncia la muerte de la protagonista, sin que ésta, que se halla de vacaciones en Italia, sepa nada.
- 3) La pareja protagonista son presentados a un tiempo como vivos y como muertos.
- 4) No se sabe si la desconocida, que tiene el mismo rostro de la protagonista, es real o una invención de la protagonista.

Pero Kaschnitz no aporta ninguna explicación. Ni al principio, ni al final del relato. El lector es cómplice de su perplejidad. La narración se mueve dicotómicamente a través de una serie de dualidades polarizadas: masculino/femenino, realidad/sueño⁷³⁹, acción/pasión, presentimiento/observación, realismo/idealismo. Es decir, la realidad aparece partida en dos. La escritora es consciente de esta escisión en la pura

⁷³⁹ Pulver (1984: 36). Kaschnitz habría considerado la realidad (*Wirklichkeit*) como varonil y la espera en “el sueño y el amor” como femenino.

subjetividad, que se define como un diálogo interno. El dualismo se reproduce a diferentes niveles ontológicos.

Es obvio que la autora fue consciente de la ineludibilidad de la duplicidad en la autocomprensión del yo y de su potencial explicativo. De hecho se puede interpretar como un diálogo interno con uno mismo. En todos estos relatos, además, la aparición de un doble cumple prácticamente la función de abrir los ojos –ampliar la consciencia cognitiva y la consciencia moral- al protagonista. La presencia de la muerte define la perspectiva en *Der Bergrutsch* y es además el fin último al que se endereza el cambio de perspectiva en *Die Schlafwandlerin*. También la muerte es lo que se juega la protagonista en *Eines Mittags, Mitte Juni*. Además de la muerte, la duda sobre la realidad del doble es común en los cuatro relatos, con lo que la frontera entre realidad y ficción queda desdibujada. En *Das dicke Kind* y en *Die Schlafwandlerin* la desconocida se mueve entre la familiaridad y el desconocimiento. A las protagonistas les resulta el doble de alguna manera familiar, pero no saben de qué. En *Die Schlafwandlerin* se dice de la protagonista: "Sie war sofort davon überzeugt, diese Frau zu kennen oder sie doch wenigstens kennen zu müssen"⁷⁴⁰ y en *Das dicke Kind* la protagonista afirma de la niña: "es kam mir bekannt, aber doch nicht richtig bekannt vor"⁷⁴¹.

En *Der Bergrutsch* los otros son los mismos, es decir, los dobles tienen como dos vidas. En *Eines Mittags, Mitte Juni*, la protagonista no se encuentra en ningún momento con la desconocida, y solo sabe de ella a través de sus vecinos. En todos ellos la aparición de esa desconocida conlleva un descubrimiento trascendental en el que la vida queda dividida para siempre en un antes y un después.

Parece que la estrategia de Kaschnitz se centra en la exploración de una autoimagen que le reporte estabilidad y por ende seguridad en medio de un entorno tan incierto, es decir, está centrada en la "búsqueda de la identidad", tal y como reza el título de este trabajo. Vamos a analizar en el próximo apartado cada relato individualmente.

⁷⁴⁰ "Desde el primer momento ella estaba convencida de conocer a esa mujer o al menos que tenía conocerla". (GW IV 119).

⁷⁴¹ "Me resultaba de algún modo conocida, aunque no sabía exactamente de qué". (GW IV 58).

5.1.3. Relatos seleccionados⁷⁴²:

5.1.3.1. *Das dicke Kind*.

"Ja, das dicke Kind bin ich selbst.
Die Schwester ist meine Schwester Lonja,
der See ist der Jungfernsee bei Potsdam [...] Ich war auch ein braves, schläfriges, viel essendes Kind, aber eben eines mit vielen Ängsten und eines, das bei jeder Gelegenheit zu heulen anfing"⁷⁴³.

Relato⁷⁴⁴ de suma importancia por la introspección narrativa, la agudeza psicológica, la ambigüedad del planteamiento y la belleza del lenguaje utilizado, a veces poético, a veces de una sequedad objetiva kafkiana⁷⁴⁵ que trata de las dificultades que

⁷⁴² Hay otros relatos que pudieran ejemplificar esta categoría. Por ejemplo, Pulver (1984:91) propone *Ein Mann, eines Tages* como ejemplo de duplicidad. El relato retrata a un hombre, un exitoso empresario, que es visitado por una mujer un día. Se trata de la mujer que le ayudó y lo amó cuando él desertó del ejército en plena guerra. Él opta por negar su pasado (negar el que fue) y seguir con su vida. La mujer visitante descubre que él ahora es otro hombre. Esa confrontación con su pasado le hace establecer a Pulver un paralelismo con *Das dicke Kind*. Nosotros no lo analizaremos en este apartado porque la aparición de la niña sí es inquietante (no se sabe si es imaginación, un fantasma, etc.) mientras que la visitante de *Ein Mann, eines Tages* está envuelta en una atmósfera de realismo, aunque ambos protagonistas estén también obligados a confrontarse con su pasado, los medios literarios puestos en juego son muy diferentes. Aquí la aparición de un doble sería más bien en sentido figurado, de forma muy refinada: el protagonista se enfrenta con él mismo en su pasado. Se ve compelido a aceptar la debilidad de su yo pasado, como en *Das dicke Kind*, sin embargo, en aquél no acepta su yo débil pasado, a diferencia de éste.

⁷⁴³ "Sí, la niña gorda soy yo misma. La hermana es mi hermana Lonja, el lago es el Jungfernsee de Potsdam [...] También yo era una niña seria [...] soñolienta y comilona, y de igual modo estaba llena de miedos y a la menor ocasión rompía a llorar". Bienek, H., "Werkstattgespräch mit Marie Luise Kaschnitz" en Schweikert (1984: 286).

⁷⁴⁴ Rossdeutscher, A. (1994). Fat child meets DRT. A semantic representation for the opening lines of Kaschnitz" "Das dicke Kind". *Theoretical Linguistics*, 20(2-3), págs. 237-305. Matter, U. (1979). *Tragische Aspekte in den Erzählungen von Marie Luise Kaschnitz*. Tesis Doctoral: Zürich. Kaschnitz, M. L. (1969). *Interpretationen zu Marie Luise Kaschnitz: Erzählungen*. Oldenbourg.

⁷⁴⁵ "Ich hatte die Geschichte "Das dicke Kind" für meine stärkste Erzählung, weil sie am kühnsten und am grausamsten ist. So grausam zu sein konnte mir nur gelingen, weil das Objekt

tiene uno a veces para conocerse a sí mismo⁷⁴⁶. Es sin duda uno de los más conocidos y el favorito de la autora⁷⁴⁷. Aunque fue concebido en 1946, apareció publicado en 1951 en el sexto número de la revista *Die Gegenwart*. No dejó desde entonces de reeditarse. Las razones de este éxito las rastrea Rohner⁷⁴⁸ en la sutileza con la que son ofrecidos los datos al lector, que paulatinamente va dándose cuenta del hilo narrativo.

Das dicke Kind es además el título de la colección de relatos que la coloca en primera fila del interés del público. Este relato provocó esta opinión de su amigo Dolf Sternberger el año de su concepción, en 1946: “Es hat mir dieses Stück von allen deinen Prosaarbeiten durch Knappheit, sinnliche Dichtigkeit, raschen Fortgang und Wahrheit der Empfindung den stärksten Eindruck gemacht”⁷⁴⁹. Es la época, tras la Segunda Guerra Mundial, en que retoma sus diarios, para hacer anotaciones de carácter personal y no solo bosquejos de obras futuras, etc. La época en que su fama como escritora se verá refrendada por la concesión del premio Georg-Büchner (1955). Esta cercanía de un gran público, incluso su aplauso, provoca en ella paradójicamente un movimiento de retracción hacia la angostura de la intimidad, como un instinto de protección frente a un medio que no acaba de controlar. Aunque su marido morirá en 1958, en 1950 su hija Iris se ha independizado finalmente del hogar materno –aunque se haya consumado después de la concepción del relato, la circunstancia del alejamiento incipiente de la hija condiciona a Kaschnitz-, y la correspondencia a distancia con su hija deja translucir, como dice Gersdorff: “Der Wunsch nach einer Möglichkeit des Wiedersehens”⁷⁵⁰. Esta vivencia, la distancia geográfica respecto a la hija, nos da una clave biográfica importante sobre el relato: Kaschnitz se vuelve hacia la niña que fue, lo que le hace comprender mejor a su hija.

Este relato adolece de las siguientes características, que fueron enumeradas en el punto 4.4., señaladas por Doderer (1977), es decir en una fecha en la que se están gestando los relatos: comienzo inmediato de la acción, los personajes no son

dieser Grausamkeit ich selber war"- "Consideraba mi historia "Das dicke Kind" como la que más fuerza tenía, porque era la más terrible y valiente. Que fuera tan terrible solo podía deberse al hecho de que el objeto de tal historia era yo misma"- (GW VII 751).

⁷⁴⁶ Schweikert (1984: 204).

⁷⁴⁷ Inédito en español, la primera traducción disponible en: Martín Arnedo, S. (2013). (Traduc.) “Das dicke Kind” de M. L. Kaschnitz. *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación (TI)* 15, págs. 409-415.

⁷⁴⁸ Rohner, L. (1973). *Theorie der Kurzgeschichte*. Frankfurt: Athenäum Verlag.

⁷⁴⁹ Cit. por Gersdorff (1992: 176). “Esta pieza tuya, de entre todas tus obras en prosa, me ha producido la más fuerte impresión a través de su concisión, su sensual condensación, su dinámico progreso y la verdad de la sensación”.

⁷⁵⁰ Gersdorff (1992: 186). “El deseo de la posibilidad de un volverse a ver”.

presentados por sus antecedentes, el final queda abierto, con lo que la historia continúa en la mente del lector más allá de las últimas palabras escritas. La acción es cotidiana y muy sencilla, así como los protagonistas, el tiempo que transcurre es breve y casi se aproxima al tiempo de lectura. El yo narrativo crea una complicidad con el lector en cuanto ambos desconocen las respuestas a los interrogantes que se plantean. El lenguaje es sencillo y preciso. Sobre todo la aparición del *Schicksalsbruch*, el fenómeno extraordinario –la aparición de la niña- que cambia el destino de la protagonista.

El contenido de la acción no es muy extenso: la protagonista del relato, una mujer de edad indefinida, vive sola en su casa. Tiene por costumbre prestar libros a los niños de la vecindad, algunos de los cuales se sientan junto a ella y comienzan a leer. No olvidemos que Kaschnitz⁷⁵¹ trabajó -un rasgo autobiográfico más- se formó como librera y que fue en ese trabajo donde conoció precisamente a su futuro marido. Sin duda, la guerra no había dejado muchas bibliotecas en pie y esta era una buena forma de fomentar la lectura entre los pequeños del vecindario.

Un día de repente aparece una niña de apariencia atrayente y repulsiva a un tiempo, desconocida y sin embargo de algún modo conocida. Esta niña no parece estar tan interesada en los libros como en la merienda que la protagonista se ha preparado poco antes de que la niña entrara en su casa. Su aparición es repentina y extraña, “weil es leise hereingekommen war, hatte es mich erschreckt”⁷⁵². La relación entre la niña y la mujer evoluciona desde una objetividad distante (las preguntas a la niña al principio son banales, como si no quisiera tener que ver mucho con ella) hasta una subjetividad contrariada. Los sentimientos de repulsión y angustia se van introduciendo paulatinamente en la protagonista y en la narración hasta el punto de contagiar al lector. Esta tensión alcanza su clímax en el final, cuando ambas figuras quedan identificadas: “blickte in das weisse Antlitz unter mir, und wie ein Spiegelbild sah es mir entgegen”⁷⁵³. La niña aparece como una figura *unheimliche* en el sentido de Schelling, algo que tenía que permanecer oculto ha salido a la luz. Y la razón de esta epifanía, de la aparición de la niña, es la exposición de una transformación. Transformación que sufre la

⁷⁵¹ Cfr. apdo 2.1.

⁷⁵² “Me había asustado porque había entrado sin apenas hacer ruido”. (GW IV 58).

⁷⁵³ “Dirigí mi mirada hacia ese blanquecino rostro ahí abajo, que como en un espejo me devolvió mi propia imagen”. (GW IV 65).

protagonista a raíz de esta visita. A juicio de Trepte⁷⁵⁴, todo el relato es un arsenal simbólico predispuesto para el momento de esta *Verwandlung*.

Tras un rato de incómoda comunicación, la niña abandona la casa, y la protagonista la persigue por lugares que parecen pertenecer al pasado. Hay una contraposición de lugares y tiempos: la casa es el presente, donde la protagonista se siente segura y la niña inquieta y observada. El lago helado, hasta donde la niña llega, representa el pasado. Allí la niña se siente en libertad, mas la protagonista perturbada. La niña comienza a patinar y el hielo se resquebraja bajo sus pies. Está a punto de ahogarse en el agua, y de pronto transforma (la susodicha *Verwandlung*) su apatía en determinación, en ese momento tiene que luchar por su propia vida. Tras observar todo esto, la protagonista vuelve a su casa y encuentra sobre su escritorio una foto de su infancia, con la apariencia exacta de la niña que la ha visitado, abriendo la posibilidad de que todo haya sido un recuerdo. Y lo normal, lo *heimliche* –la vuelta a casa- se restablece circularmente al final del relato. Pues la figura conturbadora de la extraña ha devenido en la asunción de un recuerdo reprimido durante un tiempo.

¿Es la niña alguien real? Existen razones para pensar tanto en una respuesta afirmativa como en una negativa. Por un lado, las vivencias que describe la protagonista no parecen de su invención, parecen realistas: la descripción de cómo la niña entra en la casa, de cómo la persigue, al observarla comer, etc. Todas las acciones están presentadas como objetivas. Por otro lado, cuando vuelve a casa y describe a una vecina el lago en el que ha estado con la niña, la respuesta de aquella es contundente: "das gäbe es nicht"⁷⁵⁵. Con lo que se produce una ruptura inquietante del principio de realidad⁷⁵⁶. Una hipótesis es que podría tratarse entonces de alguien que recuerda su infancia, su triste infancia. Por consiguiente, el final sería más bien una introducción: revolviendo entre sus papeles encuentra una foto de su infancia, foto que activaría el recuerdo. Ambas tesis son sostenibles y en realidad la irresolución de esta pregunta es más potente que una respuesta unívoca: hace pensar más al lector.

⁷⁵⁴ Trepte, K. (2004). *2 Leserinnen lesen. Studien über Identifikation bei der Literaturrezeption*. Diplomarbeit Universität Freiburg im Breisgau. Pág. 81.

⁷⁵⁵ GW IV 62. "Eso no existe".

⁷⁵⁶ En el sentido de Jentsch (Jentsch, E.(1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8.22, págs. 195-198), lo *Unheimliche* surge desde el momento en que el lector no puede distinguir si la niña es un recuerdo u otra persona real.

Otra ambigüedad muy solvente narrativamente es la descripción connotativa de la niña: la repulsión que produce en la protagonista ¿es como ella se veía de pequeña?⁷⁵⁷ ¿quizá como la veían los demás? ¿ a lo mejor como se recuerda ella de mayor? En cualquier caso hay un intento de ajustar las cuentas con el pasado. Hay una doble y paralela transformación: la apatía se transforma en determinación cuando la niña lucha por su vida en el hielo, y el rechazo de la infancia en aceptación, cuando la protagonista logra, por así decirlo, verse desde fuera. Metafóricamente funciona muy bien la comparación utilizada por Kaschnitz en el relato de la niña con un gusano, pues éste acaba convertido en mariposa tras salir del capullo.

La niña –analizando la psicología del personaje-, cuyo nombre jamás se desvela, llamada simplemente "la gorda", tiene doce años, edad propicia para buscar la amistad, la aventura, la aceptación de los demás. Pero su aspecto la convierte en sujeto de complejos. En la escuela -según ella cuenta- está aislada, no parece tener "una mejor amiga". La esclavitud hacia un prototipo de éxito social y la importancia de la imagen están jugando un importante papel de fondo, que marca la adolescencia.

Ciertos conflictos no resueltos⁷⁵⁸ de la infancia de Kaschnitz aparecen en la narración: por ejemplo el conflicto con su hermana. Kaschnitz presenta la relación de la niña con su hermana (es decir, con Lonja) de forma muy asimétrica. La hermana es delgada, deportiva, atrevida: "Sie hat niemals Angst"⁷⁵⁹, incluso creativa: "Sie macht Gedichte"⁷⁶⁰. Ella por el contrario es gorda, según reza el título, parsimónica (como un gusano) y siempre está asustada.

La niña, en mitad de la historia, abandona la casa de la protagonista para reunirse con su hermana en el lago. Mientras ella se apura para ponerse los patines, su hermana patina con la agilidad de una bailarina. Los sentimientos de la hermana no se describen nunca, pero la protagonista/niña confiesa también su admiración: cuando se acerca al lago a ver a la niña gorda patinar, descubre que en realidad quería ver a su hermana mayor, "das Kind nach meinem Herzen"⁷⁶¹.

⁷⁵⁷ Pulver (1984: 50): "Doppelbödig ist die ganze Erzählung" -"toda la narración está desdoblada en dos personas"-.

⁷⁵⁸ Para el análisis de la relación de la autora con sus hermanas cfr. Schönau, W. (1986). *Zum Geschwistermotiv im Werk der Marie Luise Kaschnitz. Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag*. Edic. Wolfram Mauser et al. Würzburg . Págs. 253 -265.

⁷⁵⁹ "Ella nunca tiene miedo". (GW IV 62).

⁷⁶⁰ "Ella escribe poesías". (GW IV 62).

⁷⁶¹ "Niña de mi corazón". (GW IV 63).

La naturaleza por otra parte se presenta intencionadamente antropomorfizada: cuando el hielo se rompe en el lago: "denn nun begann mit einemmal dieses seltsame Stöhnen, diese tiefen Seufzer, die der See auszustoßen scheint, ehe die Eisdecke bricht. Diese Seufzer liefen in der Tiefe hin wie eine schaurige Klage"⁷⁶². Y en general la utilización de adjetivos como "negro" –*schwarz*-⁷⁶³ o "acuoso" –*wässrig*- predispone al lector para el desenlace del conato de ahogamiento.

El mismo cambio de tiempo, el deshielo⁷⁶⁴, parece una metáfora de la ruptura del capullo, de la crisálida, del re-nacimiento de la niña -de la estación del frío se pasa a la de la floración primaveral. En numerosos lugares es descrita como "una niña de agua". El término "agua" –*wasser*- es importante. El adjetivo *wässrig* se utiliza negativamente en la descripción de la niña, como alguien que se mueve sin puntos fijos, sin una definición o consistencia propia, y al mismo tiempo sin destreza, "es brachte mir alles wässrig Dumpfe, alles Schwere und Trübe der Menschennatur"⁷⁶⁵. Cuando la protagonista pregunta a la niña (que posee por otra parte "wasserhelle Augen" –ojos claros como el agua-) cuándo ha nacido, ella responde "Im Wassermann"⁷⁶⁶ –en Acuario. Curiosamente responde con su horóscopo, un elemento más del imaginario mágico y que además comparte con Kaschnitz, que también es Acuario. Haber nacido bajo un signo de agua puede relacionarse también con la ruptura del hielo al final del cuento. En la narración el agua es símbolo de peligro y de re-nacimiento, de volver a nacer.

La densidad simbólica va predisponiendo al lector, sin que éste se dé cuenta, en un registro emocional que Kaschnitz va manipulando en la selección de las palabras. Cuando la niña está en peligro en el lago helado, la protagonista no siente "la menor compasión" –*das geringste Erbarmen*-⁷⁶⁷, porque sabe que la pequeña no necesita su ayuda. La niña lo ha comprendido y ha renacido, desde el agua, de nuevo. Ha

⁷⁶² "De pronto empezó a bramar con un sorprendente ruido, con un profundo lamento que parece salir del lago justo antes de que se rompa el hielo. Estos lamentos recorren las profundidades como una queja abrumada". (GW IV 64).

⁷⁶³ Kaschnitz suele asociar lo oscuro con la figura paterna (sufriente) y lo luminoso con la materna (gozosa).

⁷⁶⁴ En el relato así titulado (*Schneesmelze*), el momento meteorológico también apunta a un momento decisivo en el sentir de los protagonistas, que a su vez están durante todo el tiempo muy asustados.

⁷⁶⁵ "Me recordaba todo lo acuoso sofocante, lo pesante y oscuro de la naturaleza humana". (GW IV 61).

⁷⁶⁶ GW IV 59.

⁷⁶⁷ GW IV 65.

mantenido "ein schreckliches Ringen um Befreiung und Verwandlung, wie das Aufbrechen einer Schale oder eines Gespintes"⁷⁶⁸ y ha triunfado. Quien triunfa en realidad es la adulta que la observa sin intervenir, pues la lucha ha aparecido al tocar la niña fondo, y no ha optado por la deserción.

Y sin embargo, no es un final consolador. En lo profundo de la situación planteada por Kaschnitz late una exposición de las condiciones existenciales básicas de la persona (Heidegger). Los personajes se enfrentan radicalmente con esta debilidad que se les aparece como opaca. Östbö⁷⁶⁹ no puede expresarlo mejor:

Fast ohne Ausnahme werden [...] die Erzählfiguren mit den Bedingungen ihres Daseins konfrontiert, mit der Lebenswirklichkeit als Herausforderung zur ich-Realisierung, mit ihren Mitmenschen als Mahnung zur Sozialisation, mit der Liebe als Antrieb zur ich-Ausweitung, mit dem Tod als Zwang zur Selbsterkenntnis, mit der Natur als gleichsam aufbauender und zerstörischer Kraft, mit dem Irrationalen als übermenschlicher und innermenschlicher Dimension.

Aunque este relato fue de los primeros que escribí, cuando todavía no estaba consagrada totalmente al género, le sirvió de muestra formal para los futuros relatos⁷⁷⁰ y no dejó de reeditarse. No compartimos la opinión de Pulver⁷⁷¹ de que en este relato halla la horma en estado bruto y que luego irá refinando en los siguientes volúmenes.

También hemos comprobado por un lado, el apabullante contenido autobiográfico, que sin el extenso capítulo dedicado a su biografía pasaría desapercibido. Por otro, el gusto que tiene la escritora por el simbolismo, que convierte una aparente sencilla historia en una profunda inquisición psicológica del carácter de sus protagonistas.

⁷⁶⁸ "Un cruento combate por la liberación y la metamorfosis, como cuando se requebraja una cáscara o un capullo". (GW IV 65).

⁷⁶⁹ "Casi sin excepción [...] los protagonistas son confrontados con las condiciones de su existencia, con la realidad de la vida como exigencia de autorealización, con sus prójimos como medida de socialización, con el amor como impulso para ampliar el yo, con la muerte como compulsión para el autoconocimiento, con la naturaleza como fuerza que construye tanto como destruye, con lo irracional como dimensión sobrehumana pero también propia del interior del hombre". Östbö (1996: 69).

⁷⁷⁰ Guni, K. (1994). *L'existence tragique dans la prose de Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 1447). P. Lang. A partir de la pág. 160 también analiza el cuento bajo el significativo epígrafe *Le caractère fantastique du doublé*.

⁷⁷¹ Pulver (1984: 92).

5.1.3.2. *Eines Mittags, Mitte Juni.*

Eines Mittags, Mitte Juni es un relato⁷⁷² que Kaschnitz publicó en 1960, dos años después de la muerte de su marido. Es un período en el que la búsqueda del yo se intensifica, y prácticamente todas las inquisiciones se encaminan hacia tal fin⁷⁷³. La escritora se siente más segura con sus recursos, pero todavía muy insegura en cuanto a una orientación vital. Por eso se plantea el tema del suicidio, y las posibilidades de darle sentido a la vida, una vez ha desaparecido el compañero de su vida.

Este relato aparece en la colección *Lange Schatten. Erzählungen*, en la editorial Claassen de Hamburgo y es el segundo libro de relatos que publica. Aún vendrán dos más. Y dentro de este género crecerá en esa época su prestigio como autora.

Los rasgos de Doderer que atañen a este relato son: sencillez del lenguaje y de los personajes, aparición de un hecho extraordinario, final abierto, y la complicidad del yo narrativo con el lector. También Corckhill cataloga este relato dentro de la problemática del doble⁷⁷⁴, que es la perspectiva analítica que nosotros hemos elegido para examinar este relato.

La acción del relato se centra en el regreso de una mujer -llamada Kaschnitz- tras unas vacaciones que ha pasado con su hija -Constanza- en Italia. Cuando dicha mujer se dispone, ya de vuelta, a recoger las llaves de su vivienda en casa de una vecina, ésta le da una noticia sorprendente: alguien, una desconocida, vino un día mientras ella estaba de vacaciones, e informó sobre su muerte. La protagonista, al principio ligeramente molesta, endereza, según avanza el relato, todos sus esfuerzos en investigar obsesivamente quién ha dicho eso y por qué, lo que supondrá paralelamente un viaje hacia sí misma. Se informa y descubre que la desconocida que había hablado en el vecindario sobre su muerte y que además quería quedarse con su propia vivienda, vino

⁷⁷² Corkhill, A. (1983). Rückschau, Gegenwärtiges und Zukunftsvision: Die Synoptik von ML Kaschnitz'dichterischer Welt. *German Quarterly*, págs.386-395. Kreuzwald, A. (2007). *Das Unsagbare zum Ausdruck bringen: die Sprache der mythologischen Bilder, Motive und Figuren im Werk von Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 78). WVT, Wissenschaftlicher Verlag Trier.

⁷⁷³ Su literatura, una vez más, como una eterna búsqueda de una identidad dañada. Los últimos trabajos académicos están centrándose de hecho principalmente en este aspecto: Huber-Sauter, P. (2003). *Das Ich in der autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Dissertation, Universität Stuttgart. y Vetter, H. (1994). *Ichsuche. Die Tagebuchprosa von Marie Luise Kaschnitz*. Dissertation, Universität Hannover.

⁷⁷⁴ Corkhill (1983: 389) caracteriza a la protagonista como una *Doppelgänger-Existenz*.

cierto mediodía a mediados de junio. Guiada por presentimientos, la protagonista consulta su diario para averiguar qué estuvo haciendo ella exactamente ese día a esa hora. El clima de inseguridad e incertidumbre para el lector está acentuado por el desconocimiento del día exacto en el que ocurren los hechos.

Lo que desencadena la atmósfera inquietante sin embargo no es tanto la noticia de la propia muerte, que por sí misma justificaría la pertinencia de la categoría interpretativa que estamos utilizando en nuestro análisis, pues la portadora de la macabra noticia es calificada por Kaschnitz como una “unheimliche Person”⁷⁷⁵ y que podría haber sido obra de una persona alterada, sino su efecto sobre la protagonista, que queda muy turbada. Se ha introducido un elemento que ha quebrado la naturalidad aceptada de lo cotidiano. El lector sabe que la noticia de la muerte no es pueril ni anecdótica, por eso éste se suma a la protagonista en sus pesquisas, creando con ella un estrecho círculo de complicidad, para aclarar el papel que juega esa noticia, a todas luces falsa. Gracias a este camino de extrañamiento, volverá la protagonista sobre sí misma para alumbrar facetas oscurecidas y olvidadas de su personalidad. También aquí es fácil constatar la orientación freudiana que lo empareja con el relato anterior: la recuperación del pasado ilumina y sana el presente.

Ese día, a mediados de junio, la protagonista está de vacaciones de verano -como quedó dicho- junto a su hija Constanza en la costa italiana. El sol es radiante, el agua calma. Puede recordar cada detalle: "Auf dem weissen Sand unter dem Sonnenschirm meine schwarzen Kleider, schwarze Strümpfe, schwarze Schuhe"⁷⁷⁶. El color de sus ropas es el de una viuda. No olvidemos que Kaschnitz había perdido a su marido hacía poco. En el recorrido de sus propios recuerdos la autora necesita repasar cada matiz, pormenorizar, recuperar la mirada atenta, como si tuviera que reintegrar la experiencia completa del pasado en el presente consciente. Como señala Whissen⁷⁷⁷, la escritura para Kaschnitz suponía una especie de terapia libertadora⁷⁷⁸. En ese sentido, tenía que aprender a ver cada cosa de nuevo, presentarla en su singularidad, en una especie de discurso fluido desde el inconsciente. Inmersa en este paisaje veraniego, la protagonista

⁷⁷⁵ GW IV 290.

⁷⁷⁶ “Sobre la arena blanca bajo la sombrilla mis prendas negras, mis medias negras, mis zapatos negros”. (GW IV 292).

⁷⁷⁷ “For Kaschnitz, writing is both disciplin and therapy”. Whissen, A. (1995). *Kaschnitz, M. L. Long shadows*. Columbia: Candel House. Pág. xv de la Introducción.

⁷⁷⁸ Amar y escribir son su vida. Pero no el hecho físico de escribir, sino la mirada voraz y ambiciosa sobre el entorno, según confiesa al comienzo del relato *Am Circeo* (GW IV 263).

decide nadar mar adentro, lejos, tan lejos, que apenas puede percibir figuras en la orilla. Se envuelve en la soledad de la distancia, hasta donde no llega el ruidoso ajeteo tan típico de las playas del sur. Flotando sobre el agua, "haciendo el muerto", según aparece en el texto, afirma Kaschnitz: "dann denke ich nichts mehr, schwimme weiter, halte die Augen unter Wasser offen, sehe tief"⁷⁷⁹. El lector sabe que la muerte merodea⁷⁸⁰, porque la noticia previa de su fallecimiento ha cubierto de un halo de premonición todo el argumento.

La desconocida lo había dicho, la verdad de la muerte de Kaschnitz es tan verdad como su presencia -"so wahr ich hier stehe"⁷⁸¹- con lo que en realidad la clave explicativa está (no)dada ya desde el principio, lo mágico explica en última instancia lo real, pues lo real no puede explicarse a sí mismo, la razón ha de ser exterior a ese real, en otro caso, esta explicación formaría parte del mundo que a su vez necesitaría de otra explicación. Para no caer en un regreso al infinito, lo que haya *más allá* del mundo o de lo real, aunque se *muestra* -se presente-, es inefable, y nada puede decirse sobre ello⁷⁸².

Y ella se pregunta de pronto por qué volver a la orilla, "warum eigentlich, es ist doch alles verloren"⁷⁸³. Nada más nos dice la protagonista. No asocia ningún recuerdo fatídico a la perezosa sensación de desprendimiento que tiene. Nada en especial conduce su pensamiento. Simplemente no encuentra un motivo para seguir con su existencia. El "todo está perdido" no se refiere tanto a la suma de las cosas que ha tenido, como indicaba Heidegger⁷⁸⁴, sino al mundo en su sustantividad, tal como leímos en las propias palabras del filósofo: "die Welt vermag nichts mehr zu bieten, ebensowenig das Mitdasein Anderer"⁷⁸⁵. La protagonista se desconecta del mundo y se desprende del cordón umbilical por el que entra el alimento y el orden del mundo: "oben und unten sind dasselbe, oben und unten sind die seligen Geister"⁷⁸⁶. El relato pierde aquí su exposición tradicional –del mismo modo que la factura del mundo se desdibuja y se mezclan a los vivos con los muertos- para convertirse en una digresión de

⁷⁷⁹ "Y entonces ya no pienso en cada, continúo nadando, abro los ojos bajo el agua, miro la profundidad". (GW IV 292).

⁷⁸⁰ En otro relato ambientado en el mismo escenario, *Am Circeo*, afirma (GW IV 263) "denn das Meer ist auch der Tod" -"pues el mar es también la muerte"-.

⁷⁸¹ "Tan verdad como que estoy aquí". (GW IV 288).

⁷⁸² A esto Wittgenstein lo llamaba lo místico. (Wittgenstein 1987: 182).

⁷⁸³ "Por qué realmente, si todo está perdido". (GW IV 292).

⁷⁸⁴ Cfr. Cap. 1 apdo. 5.6.

⁷⁸⁵ "El mundo no está ya en disposición de ofrecer nada, ni siquiera estar con el otro". Heidegger (1977: 249).

⁷⁸⁶ "Arriba y abajo son lo mismo, arriba y abajo son los espíritus beatos". (GW IV 293).

pensamientos que desfilan por la mente de la protagonista⁷⁸⁷ mientras se ahoga lentamente. En este punto, la perspectiva de lo *Unheimliche* ha pasado de un nivel psicológico (Freud) a uno existencial u ontológico (Heidegger).

Ich kann trinken, ertrinken, hinuntersinken in die Tiefe, hinaufsteigen in die Höhe, oben und unten sind dasselbe, oben und unten sind die seligen Geister, oben und unten bist du. Ein Unglücksfall, ein Herzschlag, niemand braucht sich Vorwürfe zu machen. Trinken, ertrinken, und das Wasser schäumt schon und braust schon, grauweiß, grünweiße Wirbel, und drückt auf die Brust. Noch ein wenig tiefer⁷⁸⁸.

La protagonista se ha desasido del mundo: el alejamiento espacial (mar adentro) ha conllevado un alejamiento emocional (al menos de su hija, que la espera en la orilla). La muerte se presenta como una tentación inocentemente disfrazada. Kaschnitz recurre a la imagen de Circe -su rostro está tallado en la roca costera al alcance de la vista de la bañista-, halagadora, intentando retener con agasajos a Ulises. Sería tan fácil dejarse llevar. Ítaca supone para Ulises el horizonte de la muerte y sin embargo desea regresar y abandonar las promesas y los agasajos de Circe. Kaschnitz, por el contrario, se permite un momento de duda, no sabe si abandonarse y morir o regresar y vivir, en movimiento inverso a Ulises. En este momento de radical ruptura⁷⁸⁹ emergen las imágenes primordiales, los arquetipos del inconsciente colectivo que moldean la tradición cultural occidental. Por eso en este punto crucial Kaschnitz se sirve de la mitología griega⁷⁹⁰ y de sus poderosas imágenes. Y sin embargo, al romper el círculo de soledad, ella se abre de nuevo a la vida. Kaschnitz establece un paralelismo entre la soledad y la muerte. Literalmente ella encuentra la salida del laberinto heideggeriano gracias a su hija⁷⁹¹. Le

⁷⁸⁷ La aludo con el nombre de "protagonista", porque en la ficción se llama igual que la autora (Kaschnitz), y es preferible no introducir confusiones en los niveles del discurso.

⁷⁸⁸ "Puedo beber, ahogarme, sumergirme hasta lo hondo, emerger a la superficie, arriba y abajo son lo mismo, arriba y abajo son los espíritus bienaventurados, arriba y abajo estás tú. Una desgracia, una ataque al corazón, nadie tendrá por qué hacerse reproches. Beber, ahogarse, y el agua hace espuma y ruge, blanco grisáceo, remolinos verdiblanco, y presiona el pecho. Un poco más hondo". (GW IV 293).

⁷⁸⁹ Kreuzwald, A. (2007). *Das unsagbare zum Ausdruck bringen: die Sprache der mythologischen Bilder. Motive und Figuren in Werk von Marie Luise Kaschnitz*. Trier: WVT. Wiss.

⁷⁹⁰ No olvidemos que había publicado, bajo la influencia de su marido, un tratado de divulgación en 1943 titulado *Griechische Mythen*. Otros escritores de la época también recurrieron curiosamente a las imágenes míticas ante la inminencia de la muerte, como por ejemplo Thomas Mann en el capítulo *Schnee* de su *Zauberberg* o al final de *Der Tod in Venedig*.

⁷⁹¹ En el relato *Am Circeo*, que es lo primero que escribe tras la muerte de Guido, también se refiere a los ejercicios de flauta de su hija y a las voces con otra compañera (GW IV 263) [Ihre Stimmen] sind wie Brandungswellen, die kommen und gehen und wollen mich fortziehen,

parece escuchar el sonido de una flauta, instrumento que toca su hija. Recordemos que su abuelo materno⁷⁹² había insistido en la formación musical de su hija y de sus nietas. También se trata de este modo de un reencuentro con la ascendencia, con el tronco familiar. La flauta es la clave que la arrastra a la vida.

Como hemos anotado al principio de este epígrafe, Kaschnitz había enviudado recientemente -las ropas negras bajo la sombrilla- al concebir este relato. Estaba profundamente enamorada de su marido y ahora se siente muy sola. Encuentra un resorte de vitalidad en su única hija, que en el relato la está saludando desde la orilla, desde la vida. De nuevo una clave explicativa se retrotrae al contexto biográfico⁷⁹³.

En los relatos de Kaschnitz se conjuga la profundidad del análisis psicológico con la delectación en la descripción poética. Sin embargo, una de sus características más sobresalientes es el fondo de abismo, casi de angustia, que late bajo los conflictos de sus protagonistas. Para merodear esa zona opaca se sirve de lo extraordinario (una falsa muerte anunciada por un personaje inquietante), la ruptura del sentido de la normalidad (la vida pierde su sentido mar adentro), o la transformación del personaje (renueva sus ganas de vivir). La estructura general del relato ha sido descrita por Joan Curl Elliot⁷⁹⁴ como un proceso de des-cubrimiento, es decir, un poner a la luz, que conduce a un cambio de perspectiva. En este sentido, el traer a la luz de la conciencia, *bewusst-machen*, corre paralelo a la función terapéutica del psicoanálisis. La alusión romántica a lo abisal, la inquisición de las zonas más oscuras de nuestra vida interpretada, deviene en una reivindicación de aquella zona de nuestra personalidad irreductible a un análisis racional, según ella aclaraba: "meine Figuren [...] stehen alle unter der Einwirkung rationalistisch nicht zu erklärender Mächte, gegen die sie ankämpfen oder denen sie sich beugen oder an denen sie zugrunde gehen"⁷⁹⁵. El equilibrio mental no es restablecido hasta que no se asumen las experiencias reprimidas, desterradas de la memoria. Se presenta de este modo que una y otra vez va apareciendo como hipótesis de trabajo.

ins Leben hinein" -"Sus voces son como olas, que van y vienen, y me quieren llevar con ellas, vida adentro"- . Por tanto, la vida viene encarnada en la relación con su hija.

⁷⁹² Cap. 1 apdo. 1.2.

⁷⁹³ Joan Curl Elliot (1973) caracterizó este relato como "a brief fictional artistic representation of the truth". Elliot, J. C. (1973). *Character Transformation through Point of View in selected Short Stories of Marie Luise Kaschnitz*. Tennessee: Nashville. Pág. 2.

⁷⁹⁴ Elliot (1973: 2 y ss).

⁷⁹⁵ "Mis personajes [...] están todos bajo la influencia de poderes que no se pueden aclarar racionalmente, contra los que se rebelan o ante los que se someten o que los conducen al abismo". (GW VII 751).

Kaschnitz traza una conexión mágica entre dos hechos objetivos y aparentemente inconexos: un día determinado la protagonista está a punto de morir ahogada y al mismo tiempo y en otro lugar una desconocida anuncia su muerte. Este último hecho permanece inexplicado. Aunque el lector queda lejos de pensar que es una mera coincidencia. ¿Cuál es la realidad de esa figura, de la desconocida? ¿Un *Doppelgänger*? ¿acaso la figura de la muerte? Pero los vecinos la han visto, la han oído hablar. No pueden ser delirios de la protagonista y al parecer tampoco de la narradora. Este procedimiento es muy usual en las narraciones de Kaschnitz, y hace que el propio lector se una a su perplejidad, como si nadie pudiera desentrañar el misterio⁷⁹⁶.

Narrativamente Kaschnitz da una vuelta final de tuerca, por la que se establece "objetivamente" la relación entre aquellos dos hechos, uno real y el otro mágico. A punto de ahogarse, y ya rendida al canto de sirenas del instinto de Thanatos⁷⁹⁷, según Freud definía la tendencia que existe en el sujeto hacia la propia destrucción, la protagonista escucha de pronto un sonido de flauta. Esta asociación y el acto de pensar en su hija la arrastra de nuevo hacia el lado de la vida. Ante el cuestionamiento de estar en el mundo, *in-der-Welt-sein*, definido como la angustia radical y ontológica, según aparece en Heidegger, las raíces vitales, de sangre de la protagonista, le hacen superar esa soledad y el *Mitdasein-Anderer* heideggeriano sí compensa. La unión de ambas situaciones, es decir, la de la visita de la desconocida y la de la tentación de suicidio, se produce cuando la protagonista averigua la razón de que la desconocida acabara marchándose; porque alguien, le cuenta la vecina, introdujo en la conversación el tema de la hija. Entonces, reconoce la desconocida, no estaba sola nuestra protagonista. Y tras ese reconocimiento la desconocida desaparece. Esa es la clave. De esta forma tan mágica ha sabido Kaschnitz superar la *Unheimlichkeit* heideggeriana.

⁷⁹⁶ En *Jennifers Träume* (1969) la hija de la protagonista sueña con una familia que en realidad existe; en *Gespenster* (1960) se produce un encuentro de un matrimonio con unos jóvenes que hacía tiempo, según se enteran después, habían fallecido; en *Der Thunsch* (1966) una figura irreal y legendaria comete un asesinato que nadie sabe resolver; en *Eisbären* (1966) el marido, recién fallecido en un accidente, hace desde el más allá una última visita a su esposa. Esto es sólo por poner algunos ejemplos en los que se sigue el mismo modelo de binomio ficción/realidad.

⁷⁹⁷ Huaita Condorchua, E. (2006). *Antropología de la muerte: el concepto de pulsión de muerte de Sigmund Freud y el concepto de muerte en ser y tiempo de Martín Heidegger*.(04/07/2014) <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/959>. En este artículo, Condorchua establece un interesante paralelismo entre la morbosidad de la atracción que ejerce la muerte en estos dos autores tan diferentes.

5.1.3.3. *Der Bergrutsch.*

“Und ich dachte, daß wir
vielleicht doppelt da seien, hier im
Auto und dort hinter den
Bergen”,⁷⁹⁸.

Este relato surgió antes de 1949. Apareció publicado en la revista *Die Wandlung*⁷⁹⁹ (1949) con el título *Die Frana*, que no es sino el mismo título pero en su traducción italiana, “el alud” o “la avalancha”. El título originario se debió quizá a que la acción se desarrolla en Italia. Posteriormente y ya con su título en alemán fue incorporado al libro de relatos *Das dicke Kind* en 1952.

Sin duda, por sus peculiaridades, es el más difícil de encuadrar en alguna de las categorías que engloban el fenómeno del doble, sobre todo, porque hay otro elemento mágico-irracional que tiene gran presencia: la premonición⁸⁰⁰. Gracias a la intuición, los protagonistas logran salvar sus vidas de una avalancha. También se podría haber encuadrado sin embargo bajo la categoría de lo sobrenatural, porque Kaschnitz sitúa en plano de igualdad la esfera de los vivos y de los muertos. Las fronteras entre los vivos y los muertos vuelven, como en el relato anterior, a desdibujarse. La razón de esta difusión de límites provenga, como en Rilke⁸⁰¹, porque la verdad del espíritu está en la

⁷⁹⁸ “Y pensé que quizá estábamos duplicados, aquí en el coche y allí detrás de las montañas”. (GW IV 142).

⁷⁹⁹ Dolf Sternberger había solicitado justo al acabar la guerra, en 1945, la licencia para publicar una nueva revista –*Die Wandlung*–, símbolo de la apertura de los nuevos tiempos. Pidió a su amiga Marie Luise Kaschnitz la colaboración –aparte de a otros grandes escritores como Golo Mann, Hannah Arendt, Karl Jaspers, etc. La escritora, aceptando su petición, se vio sorprendida por la gran repercusión que tuvieron sus publicaciones en dicha revista.

⁸⁰⁰ Para Guni (1994: 158), la premonición es el tema nuclear del relato. Guni, K. (1994). *L'existence tragique dans la prose de Marie Luise Kaschnitz*. (Vol. 1447). Frankfurt am Main: P. Lang.

⁸⁰¹ El verso “Engel (sagt man) wüssten oft nicht, ob sie unter Lebenden gehn oder Toten” – “Los ángeles (según se dice) muchas veces no sabrían si se hallan entre los vivos o los muertos”- de la *Primera Elegía* alude a esta confusión de planos. Bermúdez Cañete escribe al respecto: “Solo hay un medio de acercamiento: la esfera de la belleza, donde las cosas están liberadas de su dimensión de utilidad y sólo cuentan en cuanto relación o significado espiritual para nosotros y los demás seres vivos... Los muertos aparecen en la primera elegía libres ya

relación de las cosas, no en su materialidad. ¿Qué más da estar vivo o muerto?. No es la materia quien define al espíritu, sino al revés. Y las relaciones entre las cosas, que le dan por otro lado su sentido, son de orden espiritual, no material. Es esta una idea —la de equiparar a los vivos con los muertos— que proviene en ella de época muy temprana. Cinco años antes, en 1944, había escrito en *Griechische Mythen*: “Durch eine ewig flutende Sehnsucht sind Sterbliche und Unsterbliche miteinander verbunden”⁸⁰². Al desdibujar la línea que separa a los vivos de los muertos, Kaschnitz pretende vindicar la independencia del espíritu respecto a la materia.

No hace falta repetir una vez más las características señaladas por Doderer como pertinentes y definitorias de la forma de escribir de Kaschnitz⁸⁰³, en este relato también están presentes.

El contenido biográfico del relato se refleja en la ubicación geográfica italiana, en donde Kaschnitz había pasado ya largas temporadas, y en la sensación de nomadismo que embarga a los protagonistas, de no poder parar en un paisaje durante cierto tiempo. En su vida, Kaschnitz estuvo condicionada sobre todo por el trabajo de su marido, arqueólogo y estudioso de las culturas del Mediterráneo.

En las primeras frases del relato se expresa no obstante el tema del doble, que hemos escogido como prisma de análisis: “Es gibt uns, die wir leben. Es gibt uns, die wir tot sind und auch leben, aber auf eine andere Weise”⁸⁰⁴. Pero se trata de unos dobles, una pareja, cuya historia se puede narrar estando vivos, y alternativamente, estando muertos. Dentro de nuestra clasificación, estarían más cerca de ser unos dobles objetivos, es decir, los personajes son una copia exterior exacta en dos dimensiones diferentes: la vida/la muerte o bien la realidad/la posibilidad. Una pequeña circunstancia azarosa pudo cambiarlo todo: “und das alles wäre heute nicht anders, und es wäre doch anders, weil die Zukunft leichter wiegt als die Vergangenheit und die Träume leichter als die Erfahrung, weil das ungelebte Leben leicht ist —so leicht”⁸⁰⁵.

de todo esfuerzo, inmersos en esa plenitud de lo invisible”. Bermúdez Cañete, F. (1984). *Rilke*. Madrid: Ediciones Júcar. Págs. 168 (Elegía) y 107 (comentario).

⁸⁰² Cit. por Gersdorff (1992: 122). “A través de una melancolía que fluye eternamente están conectados unos con otros, los mortales y los inmortales”.

⁸⁰³ Cfr. apdo. 4.4.

⁸⁰⁴ “Existimos nosotros los que vivimos. Existimos nosotros, que estamos muertos pero que también vivimos, pero de otra forma”. (GW IV 136).

⁸⁰⁵ “Y todo sería hoy igual, y sería diferente, porque el futuro es más ligero que el pasado y los sueños son más ligeros que la experiencia, porque la vida que no hemos vivido es ligera —tan ligera”. (GW IV 45).

La narradora se dirige a su pareja, contándole o recordándole un viaje que emprendieron juntos hace unos años. La acción transcurre en la costa italiana, en Caserta, cerca de Roma. Allí mismo se plantean alquilar algo para quedarse más tiempo del que en un principio habían pensado. En el momento en el que la pareja va a firmar el contrato de alquiler con el arrendador, en la bahía se escuchan las sirenas quejumbrosas de un barco. La pareja y el arrendador se miran. El arrendador, llamado Giorgio, interpreta la pausa como una duda y el hombre, cuyo nombre no se da a conocer, pospone la firma del contrato hasta después de la cena. Ella quiere quedarse, él alberga sus dudas. Cuando otro extranjero del hotel en el que se hospedan les pregunta si van a volver a su país, ella piensa la respuesta que tenían que haber dado: “wir reisen nicht, wir bleiben, wir haben ein Haus gemietet, wir bleiben ein Jahr oder länger, vielleicht unser Leben lang”⁸⁰⁶. Él -su pareja- calla y sonríe.

Como viene siendo un tópico en la presentación de la relación de pareja⁸⁰⁷ en otras narraciones de Kaschnitz, es el hombre el que toma finalmente la iniciativa y el que decide, mientras que la mujer adopta un rol más pasivo.

Por la tarde salen a dar un paseo y planean “como si” fueran a quedarse, “und das ungeliebte Leben erfüllte uns wie der rote kräftige Wein”⁸⁰⁸. A partir de este momento comienza la ficción dentro de la ficción. Hablan de lo que necesitan comprar para acondicionar la casa, del camino que lleva a correos, de la habitación, de una barquita que quieren encargar, de la belleza de los senderos que avanzan paralelos a la playa, de lo mucho que lo iban a disfrutar, si bien no deja de mezclarse entre esta enumeración de placeres posibles un presentimiento oscuro, ¿o no era un presentimiento? –“das ist leicht zu sagen, später, wenn alles vorbei ist und man alles weiß”⁸⁰⁹. No se niega la presencia de un miedo indefinido. Kaschnitz utiliza la técnica casi subliminal de utilizar la adjetivación para crear una determinada atmósfera en el lector sin que éste sea inmediatamente consciente de tal recurso. La puerta de la casa se cierra por ejemplo como si fuera una tumba⁸¹⁰, sin que todavía el lector sepa todavía que la muerte va a aparecer en el relato. Y este miedo indefinido parece inducirles a retrasar la firma del contrato de alquiler.

⁸⁰⁶ “No viajaremos, nos quedaremos, hemos alquilado una casa, nos quedaremos un año o quizá más tiempo, o quizá para siempre”. (GW IV 138).

⁸⁰⁷ Cap. 1 Apdos 2.3. y .3.2.

⁸⁰⁸ “Y la vida no vivida nos llenó como el poderoso vino tinto”. (GW IV 138).

⁸⁰⁹ “Esto es fácil de decir cuando ya todo ha pasado y ya todo se sabe”. (GW IV 141).

⁸¹⁰ GW IV 141.

El segundo momento que parece dividir la narración en dos vidas posibles se presenta cuando ambos ven la senda que lleva hasta la casa de Giorgio, donde podrían cerrar el contrato, y ninguno dice nada porque piensa que el otro no está convencido del todo y no se atreve a tomar la iniciativa. La protagonista está convencida de que el destino, más allá de su voluntad, está marcando sus pasos⁸¹¹.

Él recibe un telegrama –el trabajo de él siempre condiciona la vida de los dos⁸¹²– desde Roma, y tienen que ausentarse un par de días en Roma. Desde la carretera ocurre algo inquietante, *unheimlich*,

Es kam mir aber doch alles seltsam vor und fast wie eine Flucht, und am Mittag empfand ich geradezu etwas wie einen Riß, ein Fortgerissenwerden, und ich dachte, daß wir vielleicht doppelt da seien, hier im Auto und dort hinter den Bergen⁸¹³.

La protagonista es capaz de ver no solo lo que vive en su presente, allí dentro del coche, sino también lo que podría haber vivido. Pero la escisión de tiempos se agudiza cuando un gigantesco alud, mientras ellos se han parado a desayunar en la carretera, arrasa con aquello que iba a ser su hogar, la casa, el camino, las plantas, todo arrasado por una enorme lengua de tierra que desemboca en el mar. La narración se fragmenta enigmáticamente en escenas contrapuestas: ellos de pronto están sentados en una cafetería en Roma mientras leen el periódico la noticia sobre la avalancha, al par que Giorgio se lamenta del acontecimiento y habla de ellos, de los extranjeros, “die so klug sind und alles vorauswissen”⁸¹⁴. Y la pareja se siente afortunada porque han salvado su vida, y nunca más vuelven al lugar en donde estuvieron a punto de quedarse de por vida. Y entonces ella confiesa que existen aquellos que siguieron viajando, que salvaron su vida, y que tantos lugares nuevos han conocido, pero también los que fueron llevados a la muerte por el alud.

⁸¹¹ Esto reforzaría las tesis de Lenz (1966) y Reich-Renicki (1966) de concebir los personajes de Kaschnitz como marcados esencialmente por un destino inevitable. Cfr. cap. 4 apdo. 4.4.

⁸¹² Hay que recordar que Kaschnitz siguió a su marido a Italia cuando se conocieron, y cuando se casaron, ella fue prácticamente consorte acompañante en los viajes de investigación de Guido von Kaschnitz. La situación fue ejemplarmente expuesta desde el principio en su primera novela *Liebe beginnt*.

⁸¹³ “Pero todo me pareció muy extraño y casi como una huida, y al mediodía sentí algo sí como un desgarrar, como un romperse, y y pensé que quizá estábamos duplicados, aquí en el coche y allí detrás de las montañas”. (GW IV 142).

⁸¹⁴ “Que son tan astutos y que pueden prever todo”. (GW IV 143).

La estructura del relato es algo confusa por esta multiplicidad de perspectivas y de tiempos. Kaschnitz pasó largas temporadas en Roma, y no es difícil pensar que la experiencia del viaje y su estilo de vida tan nómada influyeran en cierto sentido sobre esta solapación espacio-temporal. La técnica de ir adelantando imágenes que condicionan al lector vuelve a hacerse presente en conceptos como “miedo”, “tumba”, “ruidos inquietantes”, el lamento que produce el viento en las ramas de los olivos, etc. que les hace temer una desgracia. Ella misma confiesa que el viaje a Roma le parece como una “huida”. ¿Huida de qué?

El juego de sobreentendidos cumple en el relato una doble función:

- ❖ Captar la atención del lector obligándole a interrogarse y profundizar en la interpretación del sentido del texto.
- ❖ Exponer la convicción de que la realidad no es de un color, y que por tanto el discurso que pretenda reflejarla ha de ser multiforme, dubitante, alusivo y siempre condicionado por una perspectiva.

La naturaleza, como ocurría en *Das dicke Kind*, tiene también una presencia importante, no solo por las numerosas descripciones, sino porque es el lugar terrible del que surge la vida y a donde vuelve la vida. La avalancha es una herida en la tierra que arrasa con todo lo viviente. Como señala Östbö, la visión de la naturaleza es violenta, el lugar donde surge la muerte y la destrucción⁸¹⁵.

⁸¹⁵ Östbö J. (1996). *Wirklichkeit als Herausforderung des Wortes: Engagement, poetologische Reflexion, und dichterische Kommunikation bei Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main: P. Lang. Pág. 89.

5.1.3.4. *Die Schlafwandlerin.*

El relato *Die Schlafwandlerin*⁸¹⁶ apareció por primera vez en la revista *Die Erzählung*, en su número 3 del año 1949. Kaschnitz lo incorporó a su primer libro de relatos publicado en 1952 bajo el título genérico *Das dicke Kind*. Este relato a juicio de Pulver es *rätselhaft und unheimlich*⁸¹⁷ como el más difundido, y ya analizado, *Das dicke Kind*.

En este relato la temática del doble –donde tiene lugar “die Härte der Konfrontation der beiden Figuren, der beiden Seiten des gleichen Ichs”⁸¹⁸– es central y aparece desde el principio hasta el final. Se trataría de un tipo de doble subjetivo, puesto que en realidad, nunca se está seguro de la realidad de la otra persona ni de sus caracteres físicos. Quizá se trate de una escisión interna del personaje ante la inminencia de su muerte. Christ-Kagoshima ha destacado la imperceptible línea que separa la vigilia del sueño en los relatos de Kaschnitz, y especialmente en este: “Verschwimmende Konturen zwischen Traum und Leben sind in den Erzählungen und Kurzgeschichten von Marie Luise Kaschnitz immer wieder zu finden”⁸¹⁹. Como ejemplo de lo *Unheimliche* es también este relato paradigmático, pues ciertamente es inquietante en toda la atmósfera que lo envuelve desde el principio.

Narrado en tercera persona –de modo excepcional, pues Kaschnitz suele servirse de la primera persona– y con un lenguaje sencillo y exento de ornamentos, el lector accede en parte a los pensamientos y en parte al entorno objetivo en el que se desenvuelve la protagonista, sin que por ello alcance más conocimiento que aquélla. En repetidas ocasiones hemos hablado de la sencillez del lenguaje como forma de acercarse

⁸¹⁶ Christ-Kagoshima, G. (2009). Anschlüsse an das Unterbewusstsein in drei Kurzgeschichten von Marie Luise Kaschnitz: „Die Schlafwandlerin“, „Die Pilzsucher“, „Das Märchen vom Machandelboom“. *Media and Communication Studies*, 55, págs.133-145. Östb., J. (1996). *Wirklichkeit als Herausforderung des Wortes: Engagement, poetologische Reflexion, und dichterische Kommunikation bei Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 17). New York: Peter Lang Publishing.

⁸¹⁷ “Enigmático e inquietante”. Pulver (1984: 51).

⁸¹⁸ “La dureza de la confrontación de ambos personajes, de ambos lados del mismo yo”. Pulver (1984: 52).

⁸¹⁹ Christ-Kagoshima, G. (2003: 133). “En las narraciones y en los relatos cortos de Marie Luise Kaschnitz podemos encontrar una y otra vez contornos muy imprecisos entre el sueño y la vida”.

al lector, pero existe una razón más de fondo, nunca son mero entretenimiento en lo misterioso⁸²⁰. No compartimos la acusación de Günther Blöcker⁸²¹, quien tilda este estilo comedido y sereno propio de la *Disziplin einer Dame* -disciplina de una dama- de la literatura⁸²². Las frases neutrales o bonitas descansan sobre un tumultuoso fondo oscuro. Se trata más bien de *Schrecken ohne Schriillen*⁸²³, tal y como E. Endres título su artículo sobre Kaschnitz en 1964 en el periódico alemán *Die Zeit*. La amenaza se cierne sigilosamente, sin estruendos.

Sehen Sie mich denn nicht? fragte jemand. Die Schlafwandlerin fuhr ein wenig zusammen. Sie gewahrte jetzt in der Scheibe sich selbst und daneben das Gesicht einer Frau, ein lebhaftes und zugleich strenges Gesicht. Sie war sofort davon überzeugt, diese Frau zu kennen oder sie doch wenigstens kennen zu müssen. Also, sagte sie: Doch und Wie geht es Ihnen? und drehte sich freundlich um, allerdings nur um festzustellen, daß sich gar niemand hinter ihr befand⁸²⁴.

Y el estilo corresponde a una concepción de la realidad: del mismo modo que los hechos más cotidianos pueden precipitarse sobre el abismo porque el soporte es misterioso e incierto, así también las palabras mejor aquilatadas señalan por contraste la zona más tenebrosa. De manera que la normalidad ya no es normal, sino que se trata de un “Niemandland zwischen Hell und Dunkel”⁸²⁵.

La trama es sencilla y el tiempo de lectura se aproxima al tiempo transcurrido en la narración. Una mujer, conocida como la sonámbula, pasea por la calle una tarde primaveral. Tal y como señalamos en las características del relato, el personaje irrumpe en su cotidianidad: la sorprendemos cuando ya ha recorrido parte de su camino. Como en el relato *Der Spaziergang*, también aquí el paseo por la ciudad podría ser el

⁸²⁰ Cap. 3 apdo. 3.2.

⁸²¹ Blöcker, G. (1966, 24 de diciembre). Jenseits der Schmerzgrenze. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

⁸²² Esta misma acusación recayó durante mucho tiempo sobre su amiga la también escritora Luise Rinser. (Reich-Renicki, M. (2009, 18 de agosto). Was spricht gegen Luise Rinser. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*).

⁸²³ Endres, E. (1964, 36). Schrecken ohne Schriillen. *Die Zeit*. (13/08/2015) <http://www.zeit.de/1964/36/schrecken-ohne-schriillheit>

⁸²⁴ “¿Es que no me ve? Preguntó alguien. La sonámbula se sobresaltó un poco. Ahora se veía a sí misma en el cristal y junto a ella el rostro de una mujer, rostro vivaz pero al mismo tiempo serio. Estaba convencida de conocer a esa mujer o al menos que debía reconocerla. De modo que respondió: claro, ¿y qué tal le va?, y se volvió afablemente para comprobar como naturalmente nadie se encontraba allí detrás”. (GW IV 119).

⁸²⁵ “Un territorio de nadie entre la luz y la oscuridad”. Pulver (1984: 93).

Lebensweg -el camino de la vida-⁸²⁶. La sonámbula se para frente a un escaparate y percibe “ein ungewisses Etwas”⁸²⁷. Ella lo interpreta como la sensación física de la primavera. Entonces, mientras contempla el escaparate, se ve de súbito interpelada “Sehen Sie mich denn nicht?”⁸²⁸. La partícula *denn* –en la frase original, que yo he traducido por el “es que”- enfatiza una exigencia, algo así como ¿cómo es que no puede verme? En alemán *denn* es una partícula modal, aquí no funciona como adverbio, que puede denotar sorpresa, curiosidad o incluso recriminación en las oraciones interrogativas alemanas. La elección del verbo⁸²⁹ *sehen* tampoco es neutral, y el lector comienza a sospechar que ha de tener algo que ver con el título, pues aquel que anda medio en sueños percibe solo parcialmente su alrededor⁸³⁰. La visión física como metáfora de la espiritual. Además, la pregunta -la interpelación a un diálogo interior quizá- no suena inocente, sino más bien a una situación previa connotada con un reproche, “¿acaso no puede verme?” que suena casi a una acusación de ceguera voluntaria. Durante su paseo –por la vida- la sonámbula se ha quedado en la superficie de las cosas⁸³¹. La voz de la desconocida –o de su otro yo, pues nunca queda aclarado el estatus ontológico de la desconocida- desencadena un proceso de autoconocimiento.

La transformación que sufren los personajes de Kaschnitz, que en cierto modo empiezan a “ver”, no puede ser aquí más paradigmática. La sonámbula ve, junto al reflejo de su cara en el cristal, otra cara, la de una mujer, “ein lebhaftes und zugleich strenges Gesicht”⁸³². Este rostro, de forma paralela a lo que le ocurrió a la protagonista en *Das dicke Kind* con la niña visitante, le parece en cierto modo conocido, incluso lo encuentra parecido al suyo. Pero a diferencia de aquella, la sonámbula sí duda al principio de la realidad de este doble, pues se vuelve “um festzustellen, daß sich gar niemand hinter ihr befand”⁸³³. Aquí la objetividad del doble es más problemática, pues

⁸²⁶ Pulver (1984: 51).

⁸²⁷ “Algo indeterminado”. (GW IV 119).

⁸²⁸ “¿Es que no puede verme?”. (GW IV 119).

⁸²⁹ La metáfora de ver refiriéndose al conocimiento –o toma de conciencia- es un lugar común en nuestra cultura: arrojar luz sobre un caso, tener las ideas claras, etc.

⁸³⁰ La conexión entre visión y conciencia se remonta al comienzo de la filosofía. Heráclito afirmaba “Para los que están despiertos, el orden del mundo es uno y común, mientras que cada uno de los que duermen se vuelve hacia uno propio” (*De Tales a Demócrito. Fragmentos Presocráticos*. (1988). Edic. de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza Editorial. Pág. 136). La raíz de la palabra evidencia como estar cierto de algo no es más que una prueba del paralelismo que han corrido ambos campos semánticos.

⁸³¹ Stephan (1984: 167).

⁸³² “Un rostro vivaz y al mismo tiempo serio”. (GW IV 119).

⁸³³ “Para cerciorarse de que no había allí nadie detrás”. (GW IV 119).

se duda de su existencia desde el principio, mientras que en *Das dicke Kind* la duda surge solamente al final de la narración.

El doble incide en la acusación de ceguera, le pregunta que si es corta de vista, que si usa gafas, hasta que llega a la verdadera imputación: "Sie wollen nicht sehen!"⁸³⁴. Es decir, la sonámbula no ha asumido la responsabilidad de su vida. La desconocida inaugura a su vez una segunda dualidad en la realidad: dentro de lo visible se encuentra lo que se ve a primera vista y lo que se puede ver más allá⁸³⁵. El malestar empieza a apoderarse de la sonámbula. Intenta la huida, pero el doble la persigue, sin que ella y el lector tengan todavía la seguridad de que no se trata de una alucinación. La protagonista se ve abocada a "re-unir" en si todas las dualidades, tarea que pagará con su propia vida.

La asociación vigilia/sueño⁸³⁶, que fue un tópico en la cultura europea del barroco⁸³⁷, le hace relacionar a Pulver este relato con un poema temprano de Kaschnitz llamado *Die Wirklichkeit*, en el que una voz masculina, alertada por la guerra, trata de sacar a una mujer de sus ensoñaciones (*Kannst du schlafen, Lächelnde, noch immer?*)⁸³⁸. Que la voz masculina que incita a despertar se haya transmutado ahora en femenina, en una suerte de diálogo interior, podría ser indicio de cierta emancipación o de conquista de seguridad personal, en su rol femenino.

Por la potencia de los medios literarios puestos en juego⁸³⁹ en este relato, no podemos compartir la interpretación que hace Gersdorff⁸⁴⁰ de este relato en clave de responsabilidad social del escritor. La ceguera la interpreta esta estudiosa como la falta de voluntad para descubrir y describir lo terrible que tiene la experiencia por parte del artista, renunciando de esta manera al potencial crítico que pudiera encerrar una obra de arte. Sospechamos más bien, que no es merma de la capacidad crítica, sino más bien la

⁸³⁴ "¡Usted no quiere ver!". (GW IV 119).

⁸³⁵ "Presentes, están ausentes" afirma Heráclito, por seguir con el autor que inaugura la tradición del paralelismo ver/saber. (*De Tales...* 1988: 136).

⁸³⁶ En otros relatos se incide sobre la indistinción entre el sueño y la realidad, por ejemplo en *Wer kennt seinen Vater*, en el que el protagonista apunta la posibilidad de que todo haya sido un sueño: "dass ich das Ganze verträumt habe" -"que yo haya soñado todo"- (GW IV 411).

⁸³⁷ En filosofía el exponente fue R. Descartes en su conocido *Discurso del Método* y en literatura Calderón de la Barca con *La vida es sueño*. Lema-Hincapie, A. (2005). ¿Existir en sueño o en vigilia? Las respuestas de Calderón y Descartes. *Daimōn: revista de filosofía*, (34), pág. 53.

⁸³⁸ "¿Puedes todavía, sonriente, seguir durmiendo?". Pulver (1984: 52).

⁸³⁹ Pulver (1984: 52) enumera los siguientes: "Einfachheit und Schmucklosigkeit der Sprache, die Härte der Konfrontation der beiden Figuren" -"Sencillez y ausencia de ornamento en el lenguaje, la dureza de la confrontación de ambos personajes"- y sobre todo la ambigüedad en la que se mueve entre la realidad y el sueño.

⁸⁴⁰ Gersdorff (1992: 215).

exposición descarnada y valiente de un anhelo. El nivel de exposición de Kaschnitz se sitúa en otras dimensiones más personales, intrahistóricas, y no tanto sociales. Quizá se trate de una exigencia de aunar y reconciliarse con los polos opuestos que conforman la experiencia: el romanticismo y el realismo, la fantasía y la crítica, el sueño y la realidad, el deseo y el sacrificio, etc.

Mientras pasean por la calle, Kaschnitz introduce una vivencia infantil autobiográfica⁸⁴¹. Cuando era niña, la secretaria del Conservatorio donde Kaschnitz estudiaba piano se arrojó por la ventana. Corrían rumores de que estaba secretamente enamorada del director. Gracias a esta anécdota, Kaschnitz introduce el tema de la muerte a través de esta anécdota, y el carácter tan extraño que posee la existencia. Entonces la protagonista cae en la cuenta o toma conciencia de que en su vida ella no es feliz. El malestar se convierte en dolor acuciante. Toma, por así decir, una distancia respecto a su propia e insatisfactoria vida. ¿Qué va mal? Le pregunta la desconocida, ¿por qué? La sonámbula -o ella a sí misma- le responde enigmáticamente que todo va mal, porque -le aclara la desconocida- “das Ungefähre”, el término medio, ha pasado. Es decir, ha de despertar, no puede andarse con medias tintas, con medias visiones, con los ojos entornados. Y la desconocida -momento de *Verwandlung*- cumple la función de abrir los ojos de la protagonista, quien se encuentra desde este momento convencida de que detrás de lo que ve se esconde algo terrible que tendrá que “des-cubrir”.

El primer lugar que visitan durante el paseo que emprenden juntas es la pescadería. Donde antes ella solo veía pescado fresco para la cocina, ahora en los ojos de los pescados descubre “etwas von der Unerbittlichkeit des gewaltsamen Todes und etwas von der erschrockenen Dummheit der Kreatur, die nicht in die Zukunft zu sehen und sich nicht zu fürchten vermag”⁸⁴². En los ojos del pescadero descubre la sombra de una enfermedad, quizá el cáncer⁸⁴³. Luego deambulan por diferentes parajes, una tienda de fotografía, el tráfico callejero, etc. y la protagonista se apercibe de que el mundo es en cierto modo nuevo para ella, que todo ha cobrado una nueva luz, que su vida anterior quizá no era más que un sueño, una engañifa, un falso escenario sobre el caminaba soñando, “Schlaf-wandlerin”. Pero el despertar no es algo negativo, es un abrirse a una

⁸⁴¹ Cap. 1. Apdo. 1.3.

⁸⁴² “Algo de la inexorabilidad de la muerte violenta y algo de la terrible estupidez de la creatura, que no puede ver en el futuro ni asustarse”. (GW IV 122).

⁸⁴³ Se ha de recordar que de esta enfermedad murió gran parte de su familia, incluido su marido.

nueva realidad, es más bien una liberación. La conciencia se ha ampliado para recibir la propia muerte, y ante la inminencia de la nada que adviene, toda la experiencia anterior se valora de otro modo. En este relato, en el que la valoración de la vida se ha subordinado a la de la muerte, la concepción de lo inquietante está más cerca de Heidegger que de Freud. Afirma Heidegger: "Im Sein zum Tode verhält sich das Dasein zu ihm selbst als einem ausgezeichneten Seinkönnen"⁸⁴⁴. El hacer depender la vida buena o la correcta visión de la vida en función de la finitud y la muerte es más propio de Heidegger -que a su vez lo heredó de la mística medieval, para quien el cuerpo era más bien el último obstáculo a vencer para purificarse en desnuda unión espiritual con la divinidad- que de Kaschnitz, quien no ha explorado tanto las raíces de su mal, sino que las ha expuesto potenciadas con los recursos literarios⁸⁴⁵.

Tras la excursión por la ciudad, al modo del Mr. Scrooge de Dickens guiado por sus fantasmas, la protagonista muere al final atropellada por un camión. Quizá se trata entonces de la historia de una premonición, un último ajuste de cuentas⁸⁴⁶.

Las últimas frases de los relatos de Kaschnitz son tan bellas como enigmáticas. Su rostro yacente "lächelte wie im Schlaf"⁸⁴⁷. Con lo cual despierta el interrogante si es la vida o es la muerte lo que es un sueño, dejando el final abierto, porque en la literatura, como en la vida, de eso está convencida Kaschnitz, solo perduran las preguntas. También se sugiere que las fronteras entre los que viven y los que están muertos, según comenzaba el relato anterior, *Der Bergrutsch*, no son tan nítidas ni tan precisas como presuponemos.

⁸⁴⁴ Heidegger (1967: 252). "En el ser para la muerte se relaciona el ser ahí consigo mismos como con una posibilidad de ser excepcional".

⁸⁴⁵ Cfr. Pulver (1984: 8): "Marie Luise Kaschnitz hat diese Unsicherheit [...] immer wieder genau beschrieben, nie aber eigentlich analysiert" -"Marie Luise Kaschnitz ha descrito esta inseguridad [...] siempre de forma muy exacta, pero en rigor nunca la ha analizado"-.

⁸⁴⁶ En el relato *Eisbären*, también la cercanía de la muerte conduce a un ajuste de cuentas final.

⁸⁴⁷ "Sonrió como en sueños". (GW IV 128).

5.2. LA LOCURA.

5.2.1. La indefinición de la locura.

¿Qué provoca que un lector sospeche que un personaje está loco?⁸⁴⁸ ¿Cómo presenta un escritor a un personaje suyo para que el lector lo tome por loco? ¿En qué momento de la lectura la sospecha se convierte en certidumbre? Cuando se avanza en la lectura, pongamos por caso, de *El doble* de Dostoievski⁸⁴⁹, hay un momento en el que se empieza a desconfiar de los argumentos de su protagonista, de su cordura. Más difícil aún es determinar la intención y opinión de Dostoievski respecto a su personaje. La situación es paralela a algunos relatos de Kaschnitz y el tema es muy pertinente, pues como afirma Alcorn, entre el texto de Kaschnitz y el lector se plantea una situación comunicativa muy parecida a la que se establece entre el paciente y el psicoanalista, de modo que la identificación con el personaje puede llevar a un proceso de cambio de la propia personalidad⁸⁵⁰. Y es que los relatos de Kaschnitz proponen en general un concepto tambaleante de realidad –ya lo hemos visto con la problemática del doble–, introduciendo una tensión esencial entre lo que el lector da por supuesto y lo que pudiera eventualmente ser la realidad⁸⁵¹.

Intuitivamente todo el mundo cree poder identificar la locura, pero cuando se intenta definir, la tarea se vuelve penosa. Ocurre como con el tiempo o el espacio, todo

⁸⁴⁸ La obra cumbre de la literatura española trata precisamente sobre las vivencias de un “loco”, don Quijote, que ejemplifica espléndidamente hasta qué punto la enajenación mental de un personaje, lejos de descalificarlo, lo carga de una autoridad moral excepcional. Resina, J. R. (1989). Medusa en el laberinto: locura y textualidad en el Quijote. *The Johns Hopkins University Press. MLN*, págs. 286-303. Quizá porque en el fondo late la convicción de que una individualidad poderosa y con criterio propio no puede evitar chirriar con los criterios de la mayoría. La normalidad a veces tiene un contendio estadístico, es la norma, lo que todos hacen, pero lo que vale a nivel social a veces es inválido a nivel subjetivo. En torno a esta bisagra surgen las confusiones en la delimitación de la locura, siempre y cuando el contexto social no esté claramente enfermo, con lo cual el anormal o loco sería el más cuerdo, a ojos del “hombre medio” según la expresión jurídica o de un “observador imparcial” como se dice en filosofía política.

⁸⁴⁹ Leopoldo, L. R. D. P. (2010). Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: *Doppelgänger* en la literatura de ideas (Gogol, Dostoievski y Kafka). *Endoxa*, (26), págs. 107-135.

⁸⁵⁰ Alcorn (1985: 347).

⁸⁵¹ Steinmetz (1977: 50).

el mundo cree saber lo que es, pero ninguna definición satisface del todo. Si atendemos a la definición de la locura como pérdida del sentido de la realidad, enseguida es la noción de realidad la que se vuelve problemática. Puesto que la realidad está construida socialmente, qué pensar de una persona sana en un contexto enfermo. ¿Es el loco el anormal? En este caso, sería más bien el sano. Todos estos interrogantes provoca Kaschnitz a través de la sutil presentación de ciertos personajes que luego analizaremos.

David L. Rosenhan ha descrito un experimento en el que personas sanas fueron internadas en sanatorios psiquiátricos⁸⁵². El contexto los convirtió en personas deprimidas, con sentimientos de inferioridad, despersonalizadas, etc. Lo que se está dirimiendo en el fondo es si la locura tiene una definición meramente contextual –esto es, si va a depender del tiempo, cultura o lugar en la que se identifique- o si más allá de las fronteras histórico-cultural-geográficas existen parámetros racionales para determinar el grado de locura. Si por un lado la locura es entendida como desviación de la norma vigente, es decir, como anormalidad, entonces se estará más cerca de la primera opción. Si por otro lado se concibe como desviación de una norma justificada racionalmente, entonces el lector se hallará en posesión de estándares cuasi-transcendentales para enjuiciar una conducta extraña. Como vemos la interpretación filosófica de los relatos parece muy fructífera en rendimientos teóricos.

Las conclusiones del experimento presentado por Rosenhan parecen indicar además que la distinción entre el loco y el sano, más allá de utilizar estándares particularistas o universalistas, no es tan obvia como se podría pensar. Las pruebas que demuestran que alguien es normal o anormal no son concluyentes, y de esto saben bien los letrados cuando tratan de defender a un acusado bajo el atenuante de desorden mental. De la virtud al exceso hay un paso minúsculo⁸⁵³ y las fronteras son reversibles. Si además la norma vigente es perversa, entonces el que se desvía de la norma no debería ser calificado peyorativamente como anormal, sino más bien como alguien más evolucionado moralmente. Todavía más confusión añade una circunstancia muy común:

⁸⁵² Rosenhan, D. L. (1973). On being sane in insane places. *Science* 179, 19.1, págs. 250-258.

⁸⁵³ Blanco Fernandez, D. (1989). ¿ Un delirio de la virtud? Reflexiones en torno al problema del mal en Kant. *Kant después de Kant en el Bicentenario de la Crítica de la razón práctica*. Javier Muguerza y Roberto Rodríguez Aramayo (eds.). Madrid, Tecnos-Instituto de Filosofía del CSIC, págs. 87-116.

el mismo veredicto de un psiquiatra convierte al sano en enfermo diciéndole que está enfermo, y lo convierte en enfermo por mor de la profecía auto-cumplida⁸⁵⁴.

Y si la decisión para catalogar alguien como normal o anormal es complicada en la vida real, no lo es menos durante la lectura de un relato o de la autopresentación por medio de la escritura que alguien hace de sí mismo, como en el caso de un diario. En los tres relatos que se van a analizar bajo esta categoría, los protagonistas están caracterizados del siguiente modo: son presentados como normales, pero en el tránsito de la lectura acaban imponiéndose con evidencia como anormales, lo que provoca inquietud en el lector.

La **estructura** que les es común es la presunción inicial de la "normalidad del protagonista":

- *Der Spinner*. ("El tarado"). El protagonista se presenta como un hombre discreto, que nunca ha sobresalido, ni querido sobresalir, en nada. Todos le estiman por su ponderación: "Tatsächlich hat sich um mich nie jemand Sorgen machen müssen"⁸⁵⁵.

- *Ja, mein Engel*. ("Sí, mi ángel"). La mujer se presenta como una humilde viuda sin hijos y necesitada de compañía, de ahí que tome la decisión de alquilar una habitación de su casa.

- *Die Füße im Feuer*. ("Los pies en el fuego"). Es el relato que con más radicalidad aborda el tema de la locura. Y desde luego es el más crudo y casi desmedido en su dureza. Quizá sea el que más desconcierta al principio, cuando la protagonista afirma: "ich bin nicht krank"⁸⁵⁶. Esta *excusatio non petita* –declararse como sana-, hace presuponer al lector más bien lo contrario, que algo está intentando esconder la protagonista.

Los tres personajes devienen en la locura de forma casi subterfugia, y la simpatía inicial hacia una persona sencilla se transforma en inquietud, dicho de otro modo, lo familiar deja de serlo –según la teoría de Freud- y aparece la sensación de lo *Unheimliche*.

⁸⁵⁴ Watzlawick, P. (1981). *Die erfundene Wirklichkeit*. München: Piper Verlag. En esta recopilación, Watzlawick muestra hasta qué punto la realidad es una invención. Basta con que estemos convencidos de que nos va a pasar algo para que nos pase. Este fenómeno se conoce como "profecía autocumplida".

⁸⁵⁵ "En verdad nadie ha tenido que preocuparse nunca por mí". (GW IV 635).

⁸⁵⁶ "No estoy enferma". (GW IV 507).

Y además hay que añadir otra característica común a estos tres relatos: los personajes se ven confrontados con situaciones no muy agradables:

- la burla de los compañeros de trabajo, (*Der Spinner*)
- el desprecio del marido de la estudiante, del ángel, es decir, de la inquilina que alquila la habitación de la viuda, (*Ja, mein Engel*)
- la falta de empatía con sus amistades, (*Die Füße im Feuer*)

que ponen en jaque su equilibrio emocional, si bien ninguno llega a tomar conciencia de su “enfermedad”. Este procedimiento narrativo encuentra sus precedentes en los relatos de Heinrich von Kleist o Henry James⁸⁵⁷. Lejos de superarlo, los personajes sucumben al autoengaño, con lo que la aparición de lo inquietante no tiene aquí una función terapéutica para el personaje, en todo caso, para el lector.

5.2.2. ¿Es posible comprender la locura?

¿Es la realidad irracional?⁸⁵⁸ Esta hipótesis es tan indemostrable como su contraria, pues quien la defiende no puede evitar verse implicado en sus múltiples consecuencias y paralogismos⁸⁵⁹. Y como hemos repetido en varias ocasiones, para Kaschnitz el último fondo de la existencia es en última instancia algo oscuro, pues siempre escapa a la razón y aún al conocimiento; ella defiende la preeminencia ontológica de la irracionalidad, con lo que sus personajes, sometidos a experiencias anormales, en realidad no son fantasiosos ni quiméricos, sino una bocado de realidad, la vida misma.

⁸⁵⁷ Kaschnitz (1984: 208).

⁸⁵⁸ Tema clásico de la filosofía. Cfr. el amplio tratamiento recibido en Klein, H. D. (1975). *Vernunft und Wirklichkeit* (Vol. 2). Stuttgart: Oldenbourg.

⁸⁵⁹ Aquí sigo un razonamiento análogo al que realiza Kant en su *Crítica de la razón pura*, cuando habla de las contradicciones en las que se caen cuando se defiende la tesis de que todo tiene un comienzo y la tesis contraria, o de que el hombre tiene libre albedrío o no. Cfr. Kant, I. (1998). *Kritik der reinen Vernunft*. Werke in zehn Bänden. Weischedel (edit.). Págs. 432 y ss.

Sostener que la locura -como aseveramos en el apartado 5.2.1.- no depende del contexto, exige mantener una postura dura respecto a la racionalidad del lenguaje y del pensamiento. El autor que con más vehemencia ha defendido en la discusión filosófica actual estándares universales de racionalidad ha sido J. Habermas⁸⁶⁰, sin tener por ello necesidad de presentarse como un deudor del racionalismo subjetivo-idealista de herencia kantiana. Al centrarse en el análisis del lenguaje, Habermas se sitúa automáticamente en un plano de intersubjetividad, compartido por todos los hablantes. El lenguaje encierra ya en sus propias estructuras pretensiones de universalidad que hemos de acatar si no queremos caer en autocontradicciones performativas, esto es, decir una cosa y hacer otra. Por tanto el lenguaje es el terreno intersubjetivo de la racionalidad. Con lo cual se es racionalista sin caer en el solipsismo de la filosofía moderna. Kaschnitz no puede asumir que el lenguaje sea de suyo ya el vehículo de la racionalidad, sino más bien un instrumento para apuntar a los límites. No en vano Habermas es heredero del optimismo ilustrado respecto a la razón, y Kaschnitz más bien de su contrapartida romántica.

Una persona –por perfilar más la postura habermasiana- puede desplegar un amplio abanico de conductas diferentes: puede expresar una descripción de un estado de hechos, puede valorar un comportamiento o una norma de comportamiento, puede expresarse sobre la belleza o fealdad de una obra, etc. Habermas defiende la tesis dura de que en todos estos casos existen pautas para valorar la racionalidad y enjuiciar si el sujeto se comporta de manera caprichosa o aleatoria, o por el contrario aspira al consenso racionalmente motivado a través del uso de las mejores razones de las que disponga. Es muy importante anotar que la racionalidad no depende tanto de la verdad de lo que se dice, de la moralidad con la que se actúa, etc. puesto que nadie está libre de equivocación, sino que depende sobre todo de la actitud, de la flexibilidad del sujeto para criticar o ser criticado y cambiar su actitud llegado el caso. De modo que la receptividad ante la crítica es lo que define para Habermas el verdadero síntoma de estar ante una conducta racional.

Aparte de examinar la racionalidad del sujeto lingüístico, Habermas examina la racionalidad de las culturas, del desarrollo histórico de Occidente, etc. Y con esto

⁸⁶⁰ Habermas, J. (1981). *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

entroncamos con la discusión del principio⁸⁶¹ sobre si la definición de la locura es contextual o no. Su apuesta es fuerte y los debates que ha propiciado han sido de los más fructíferos que han alimentado la vida cultural occidental de los últimos decenios. Una de las tesis más controvertida y ambiciosa de Habermas, sin embargo, trata de la imposibilidad de valorar una razón sin renunciar a comprenderla. Dicho de un modo más esquemático: comprender una razón implica valorarla, aceptarla o rechazarla. Si el comportamiento del protagonista de *Der Spinner* es catalogado como “anormal”, podemos adoptar dos posturas básicas: o bien no comprendemos lo que un sujeto hace o por qué lo hace, o bien sí lo comprendemos, con lo que, según la teoría de Habermas, estamos implícitamente valorando las razones –buenas o malas- por las que se deja llevar. Es posible que el juicio sobre la conducta de *Der Spinner* sea de incomprensión, tras una lectura superficial, pero es obvio que Kaschnitz no ha escrito un relato ininteligible, que la locura tiene, por así decir, “un sentido”.

El trasfondo filosófico de estos tres relatos –y puesto que hemos elegido como punto de partida a Freud y Heidegger, de ahí que el análisis siempre revista un ineludible carácter filosófico- es diametralmente opuesto, porque los motivos quedan opacos para el lector, que se ve obligado a suspender el juicio sobre los motivos que llevan a los personajes a actuar así y que sin embargo presiente que algo de verdad se está manifestando en el texto.

Si presentimos que hay algo que nos conturba en el comportamiento de estos personajes, no es menos cierto que encontramos en ellos una aspiración a la autenticidad muy inusitada en la literatura actual. Dichos personajes se sirven en el fondo de medios expresivos para denunciar un contexto injusto o irracional. El comportamiento anormal sirve en definitiva para denunciar un contexto anormal. De ahí que hayamos tenido que especificar con cierto detalle en la introducción de este apartado qué significa un contexto normal.

El discurso del que se vale Kaschnitz es de orden estético, pero lo que resuena en el lector es un discurso además de tipo ético. Esto no significa que Kaschnitz piense que la literatura sea un instrumento de transformación social. Pero puesto que ambos tipos de discurso –el ético y el estético- están caracterizados por una forma de argumentación diferente –la educación estética defendida por Schelling como motor de transformación social ha perdido valor tras la fractura de la racionalidad, en la que lo

⁸⁶¹ Apdo. 5.2.1.

bueno ya no se identifica inmediatamente con lo bello, denunciada por M. Weber y ejemplificado en Baudalaire-, la fuerza del primero no puede garantizar la legitimidad del segundo. Dicho con otras palabras, que la fuerza expresiva de estos textos sea ejemplar, no implica necesariamente que la resonancia ética que deja en el lector esté legitimada. Esta última deberá ser, si es que es necesario, justificada por otros medios.

También hay que señalar que el camino hacia las fronteras del sentido constituían para Kaschnitz un caso límite, que le inspiraba respeto: “Das Äußerste, das ist die Grenze, dahinter steht der Wahnsinn oder die Verzweiflung, dahin wollte ich nicht. Beim Schreiben war es später dasselbe, immer diese Furcht vor dem Äußersten als einer Todeslandschaft”⁸⁶². Nunca se atrevió a arriesgar demasiado, ante el temor de perder el control. Sin embargo los protagonistas de sus relatos sí pierden el contacto con la medida. La historia de la protagonista de *Die Füße im Feuer* es tan dura, que algunos lectores –según experiencia personal- no han podido soportarla.

5.2.3. Relatos seleccionados:

5.2.3.1. *Der Spinner*.

Este relato⁸⁶³ fue publicado en 1966 por Marie Luise Kaschnitz bajo el título de *Die Witwe an der Autobahn* (“La viuda junto a la autovía”). La autora había enviudado hacía ocho años, su hija se había independizado hacía dieciséis, y ella se volcó sobre su actividad literaria al tiempo que inicia un movimiento de retracción que le hace dosificar sus apariciones públicas. Se encuentra en pleno dominio de la forma corta de narración. El tema de la locura aparece ya en el propio título del relato. Aunque el verbo

⁸⁶² “Lo extremo, esa es la frontera, detrás se halla la locura o la desesperación, yo no quería llegar hasta allí. Más tarde ocurrió lo mismo respecto a la escritura, siempre este miedo ante lo extremo como si fuera un paisaje mortal”. (Kaschnitz 1981: 214).

⁸⁶³ La bibliografía especializada existente sobre este relato es escasa. Conviene destacar a Corkhill que lo interpretó desde una óptica sociológica como proceso de despersonalización en las sociedades modernas. Corkhill, A. (1983). Rückschau, Gegenwärtiges und Zukunftsvision: Die Synoptik von ML Kaschnitz' dichterischer Welt. *German Quarterly*, págs. 386-395.

spinnen proviene de la costura, por ejemplo *ein Netz spinnen* significa “tejer una red”⁸⁶⁴, en el lenguaje popular *spinnen* significa desvariar, alucinar, *total spinnen* es estar totalmente loco, como una cabra. El título es elocuente, por cuanto la autora parece tomar partido al etiquetar al protagonista como tarado –de forma anómala se trata de un hombre y no de una mujer-, cuando en los demás relatos no entra en juzgar la salud mental de los protagonistas.

Está escrito en forma de confesión *a posteriori* supuestamente desde la habitación de un hospital psiquiátrico, aunque de esto el lector solo toma conciencia al final. Muestra en primera persona el proceso y la evolución del pensamiento de una persona normal, incluso en exceso corriente por inclinación propia, pues la falta de ambición le ha incitado desde siempre a no querer sobresalir en ningún aspecto.

Ich bin kein besonders ehrgeiziger Mensch. Schon in der Schule zeigte ich zum Missfallen meines Vaters wenig Neigung, mich auszuzeichnen, ich tat nur das Notwendige, das zur Versetzung Notwendige und gab mich im übrigen allerlei wunderlichen Nebenbeschäftigungen hin⁸⁶⁵.

Una persona media en el término medio, sin afán por llamar la atención. Esta persona está guiada por buenas intenciones desde el principio hasta el final del relato, no tiene malicia alguna. Alguien que no contagia alegría, mas tampoco produce pena. Si en lo exterior su vida es insípida, en lo interior la compensa por medio de juegos y entretenimientos, ejercicios mentales sin oficio ni beneficio. Acorde con su vocación de tranquilidad y discreción, escoge ser funcionario, e ingresará en el Ministerio de Transporte. Se casará, tendrá dos hijos, y con ellos pasará las tardes apaciblemente en casa.

Tal presentación del personaje por parte de Kaschnitz no es casual. Le sirve para incidir sobremanera en que esa persona podría ser cualquiera de nosotros. No parte de unas circunstancias extraordinarias, ni de alguien con unas características

⁸⁶⁴ Las arañas son *die Spinnen*, tejedoras de la red. Gemoll, W. (1965). *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. München/Wien: G. Freytag Verlag/Hölder-Pichler-Tempsky.

⁸⁶⁵ “No soy un hombre especialmente ambicioso. Ya en la escuela, para disgusto de mi padre, mostré muy poco interés en sobresalir, me limitaba a hacer lo necesario, lo necesario para pasar de curso y dedicaba mi tiempo a las más extrañas e irrelevantes actividades”. (GW IV 635).

sobresalientes. Le importa subrayar la cotidianidad del personaje para crear cercanía y complicidad en el lector⁸⁶⁶.

Cuando ingresa en el Departamento de Prevención de Accidentes, el trabajo llama la atención del protagonista y empieza a dedicarle más horas de las obligadas. El primer signo de distancia con su mujer es del todo comprensible y normal. La mujer se queja de las horas que falta de casa, “Ist denn das nötig?”⁸⁶⁷ le pregunta preocupada. Pero la distancia es salvada con una suposición, la mujer imagina que su marido quiere medrar y mejorar las condiciones económicas de la familia, suposición que la reconforta. Además comentan juntos, reunida la familia, durante la cena las incidencias del trabajo y juegan a inventar mensajes para la prevención de accidentes “Denk an deine Frau, nimm dir Zeit und nicht das Leben”⁸⁶⁸. Impresionado por el alto número de accidentes en las carreteras y tratándose a todas luces de una tarea humanitaria loable, el protagonista empieza a dedicar cada vez más tiempo y más energía a pensar cómo evitar tragedias humanas; tragedias de las que nadie parece darse cuenta, “wie etwa am Ferienanfang täglich ganze Familien sich lachend auf die Schlachtfelder begaben”⁸⁶⁹.

El grado de dedicación pasa imperceptiblemente de caracterizarse como un hombre muy trabajador a uno que está perdiendo la razón obsesionado con su trabajo. ¿Cuándo una dedicación exclusiva se convierte en una patología? ¿Tacharíamos de enfermos a Mozart o a Einstein? Los compañeros de trabajo aportan al lector la primera señal de alarma. Le preguntan con sorna al protagonista en qué anda metido: “Sie sahen mir über die Schulter und brachen in Gelächter aus, sagten wohl auch: Der spinnt, und tippten sich an die Stirn”⁸⁷⁰ y lo apodan “el tarado”. Ante esta anécdota, el lector se encuentra ante la primera disyuntiva de elegir a quién dar la razón: al celoso protagonista o a sus superficiales compañeros de trabajo.

Según estándares de racionalidad compartidos⁸⁷¹, tanto el protagonista como ellos se atienen a una misma realidad objetiva. La racionalidad de la norma que sigue el protagonista es discutible, pues el fin está ajustado a un patrón valorativo justificable –

⁸⁶⁶ Nótese que ésta era una de las características esenciales de la *Kurzgeschichte* según Doderer (1977), tal y como analizamos en el cap. 2, apdo. 2.3.

⁸⁶⁷ “¿De verdad que esto es necesario?”. (GW IV 635).

⁸⁶⁸ “Piensa en tu mujer, tómate tu tiempo, no la vida”. (GW IV 636).

⁸⁶⁹ “Como en los días de fiesta todas las sonrientes familias se entregan al campo de batalla”. (GW IV 636-7).

⁸⁷⁰ “Me miraban por encima del hombro y estallaban en carcajadas, seguramente dirían, éste está tarado, y se daban golpecitos en la frente”. (GW IV 638).

⁸⁷¹ Cfr. apdo 5.2.2. sobre la teoría de J. Habermas al respecto.

salvar vidas humanas en la carretera- y quizá el punto de desacuerdo proviene de lo que los griegos llamaban la prudencia o Aristóteles el “término medio”⁸⁷². Una tarea loable desempeñada desmedidamente se convierte en patología igual que el vino consumido en exceso deviene en alcoholismo.

La mejor forma de reducir la tasa de accidentes, piensa el protagonista, es concienciar al conductor. Cuanto más crudas sean las imágenes que se le ofrezcan, más fácil le será ponerse en situación. Por eso el protagonista idea poner a lado de la autovía la figura de una viuda, con su velo ondeando –de ahí el título originario del relato-, propuesta que provoca el rechazo de su jefe, quien exclama: “das geht zu weit”⁸⁷³. Lejos de desanimarse, el protagonista ingenia medidas cada vez más pintorescas, como por ejemplo poner música en la carretera cuyas letras ensalcen el valor de la vida, etc. En su casa la mujer también comienza a observarlo extrañada por su desaforada obsesión y le aconseja tomarse unas vacaciones. El lector seguramente piensa ya en este momento que el personaje gris que se presentó en un principio se ha convertido en un loco de atar, sin saber en qué momento su obsesión devino en una patología.

Cuando la familia, a instancias del jefe, decide salir de vacaciones a un balneario, la transición hacia la locura ya está consumada: en lugar de ir a bañarse, el hombre aprovecha para escabullirse furtivamente y se esconde tras los arbustos que hay en la autovía adyacente. Allí se dedica a observar a los conductores, sus gestos, sus costumbres, para perfeccionar su estudio de prevención de accidentes.

No hace falta seguir más la narración. El final nos lo desvela Kaschnitz, de quien no sabíamos hasta ahora cuál era su opinión sobre el personaje. Desde un sanatorio psiquiátrico, el protagonista sigue contando su historia: “Jetzt bin ich allein. Ich habe ein hübsches Zimmer, daß sich die Türen und die Fenster nicht ohne weiteres öffnen lassen, stört mich nicht”⁸⁷⁴. Los médicos le obligan a escribir sus pensamientos, y cuando recibe visitas, les pregunta si han visto ya a la viuda negra, la feliz idea que tuvo cuando trabajaba en la oficina, en los laterales de la autovía. En realidad, al final el protagonista sigue persuadido de la razón de su sinrazón, “ich bin fest überzeugt davon,

⁸⁷² Calvo Martínez, T. (1996). *Aristóteles y el aristotelismo* (Vol. 11). México: Ediciones Akal. El profesor Tomás Calvo explica que la concepción de Aristóteles no se centra tanto en el tipo de actividad como en la medida con la que se lleva a cabo. Hasta el placer debe ser dosificado, como defendían los epicúreos.

⁸⁷³ “Esto está llegando demasiado lejos”. (GW IV 638).

⁸⁷⁴ “Ahora estoy solo. Mi habitación es bonita, y no me molesta que las puertas y las ventanas las abran sin más”. (GW IV 645).

daß eines Tages auch mein großer Gedanke zur Ausführung kommt”⁸⁷⁵. De todas formas, el contexto presentado tampoco parece muy razonable: sus compañeros de oficina son mostrados como adolescentes, como bobalicones, a los que el protagonista les arruina la alegría de vivir. La mujer es la única figura introducida en el relato como alguien equilibrado y empático, que intenta ayudarlo y comprenderlo.

Probablemente algo incita al protagonista a buscar una paz sin manchas⁸⁷⁶, lo que a todas luces es imposible de conseguir. Porque la paz es la muerte, mientras hay vida hay conflicto, y el movimiento es lucha y contraposiciones. El protagonista, Kaschnitz no indaga por qué, pretende el bien a toda cosa, ha sucumbido a la tentación de la pureza, perdiendo contacto con el suelo. Es incapaz de un comportamiento estratégico, de aceptar lo malo como medio para lo bueno. Corkhill interpreta el relato como el intento de restablecer la dignidad de la individualidad frente a la presión social⁸⁷⁷. Considero más acertado enfocar el argumento desde la perspectiva de la añoranza de un orden racional, más que de la dialéctica personal/social.

Desde una perspectiva de la racionalidad expresiva, el protagonista sería poco racional en tanto no es capaz de dar cuenta de los mecanismos que están operando en su sublimación⁸⁷⁸. Una conducta mecánica esconde una represión, a causa de la cual huye del principio de realidad, en terminología psicoanalítica, para caer en una conducta mecánica y mono-finalista, a saber, la de evitar los accidentes de tráfico.

Lo que juega un papel decisivo de fondo es la necesidad de control, que Marie Luise Kaschnitz ha echado de menos toda su vida, y de lo que se quejaba con Guido, era precisamente esta falta de seguridad, que él podría pasar sin ella. La escritora expone, dramáticamente gracias a los medios literarios, la inseguridad de una personalidad, sin pretender analizarla, y menos aún encontrarle un remedio. Lo lleva al borde de la

⁸⁷⁵ “Estoy profundamente convencido de que algún día se llevará a cabo mi gran idea”. (GW IV 645).

⁸⁷⁶ Recordemos su aserción básica vital: “Die Welt soll in Ordnung sein, ist aber nicht in Ordnung” –“El mundo debería estar en orden, pero no lo está”. (GW III 434). En el apdo. 1.5. del cap. 1 ya habíamos indicado que la necesidad de seguridad y el sentimiento de desprotección continua se habían instalado en su personalidad desde muy niña, según confesión propia (Schweikert 1984: 285).

⁸⁷⁷ Corkhill, A. (1983). Rückschau, Gegenwärtiges und Zukunftsvision: Die Synoptik von ML Kaschnitz'dichterischer Welt. *German Quarterly*, págs. 386-395.

⁸⁷⁸ En esto seguimos el análisis de la racionalidad propuesto por Habermas, que defiende la “Rationalität als Begründbarkeit” (“racionalidad como susceptibilidad de fundamentación”), como expone Brentel, H. (1999: 479) en su obra *Soziale Rationalität*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. Cuando estamos en disposición de dar una razón de nuestra conducta, adoptamos una actitud racional, y sobre todo si estamos dispuestos a dejarnos conducir por la fuerza del mejor argumento.

locura, lo que no deja de producir más que inquietud y malestar en el lector, como si Kaschnitz aprovechara para decirnos “mirad cómo se puede sufrir ante la incertidumbre”.

5.2.3.2. Ja, mein Engel.

Este relato⁸⁷⁹ de 1964 apareció por primera vez en los *Westermanns Monatshefte* 105, y su autora recibió por él el Premio Georg-Mackensen en 1964 a la mejor historia corta en alemán. Posteriormente lo incluiría en su libro *Ferngespräche* (1966), dos años más tarde.

Comparte esta historia con el relato anterior la pérdida del contacto con la realidad que sufre la protagonista a medida que avanza la narración, y por eso la incluimos bajo la figura inquietante de la locura, o al menos bajo la sospecha de la falta de cordura. Hasta tal extremo es sutil este proceso, que es difícil señalar el momento preciso de la historia en el que la protagonista deja de ser normal. Como el relato anterior, también el título nos da una pista, pues un ángel –*Engel*– es alguien que no pertenece a la tierra, que nada puede manchar pues encarna la inocencia, y es una forma de representar una figura fuera de la realidad. La palabra resume toda la concepción que la protagonista tiene sobre otra mujer, su inquilina, su ángel; y en general sobre su vida, pues es una mujer sola que sitúa sus complacencias en un mundo irreal.

Junto a esta primera particularidad, hay que añadir que también está escrito en retrospectiva -"Genau heute vor fünf Jahren habe ich die Anzeige in die Zeitung gesetzt"⁸⁸⁰, reza la primera frase-, y en primera persona -si bien en este relato se trata de una mujer- pero desde una ubicación más inverosímil que la del psiquiátrico, pues no es otra que la tumba el lugar donde se redacta esta suerte de diario. De nuevo, el lector solo se percata de esto al final. También comparten ambos relatos -como tercera característica- el carácter benévolo del protagonista, que se cree justificado a actuar

⁸⁷⁹ Holdenried, M. (2007). *Marie Luise Kaschnitz: Ja, mein Engel*. Stuttgart: Reklam.

⁸⁸⁰ "Justamente hoy hace cinco años que puse el anuncio en el periódico". (GW IV 589).

como actúa, en cuanto está movido por una buena intención⁸⁸¹. Sin embargo, a diferencia con *Der Spinner*, cuya patología no tiene antecedentes conocidos, aquí Kaschnitz sí se ayuda de una problemática concreta: el deseo de una viuda sin hijos de tener una familia. Pero ambos protagonistas ostentan una bonhomía exaltada que se guían por el intencionismo, como si el mundo tuviera que adaptarse a ellos. Al referirse a la protagonista en declaraciones ulteriores, la escritora la describe como casi idiota⁸⁸² en su paciencia y afabilidad. Pero no parece que esta sea la interpretación más correcta, aunque provenga de Kaschnitz. Una perspectiva válida es la de Reich-Ranicki, que ve la historia como una crítica a la falta de escrúpulos y de consideración de las generaciones más jóvenes respecto a las anteriores⁸⁸³ o bien como una idealización de la juventud en detrimento de la experiencia de la vejez. Sin embargo considero que la viuda sin hijos es una metáfora más bien de la niña que haciendo el bien, espera que el mundo le responda con el bien. Las buenas intenciones no garantizan un resultado y esta sería la historia de una decepción. Creo que esta interpretación casa mejor con las convicciones que Kaschnitz ha ido manifestando sobre su vida y su obra.

La historia, como decimos, narra las vivencias de una viuda que alquila una habitación a una estudiante -Eva- en quien cree ver a la hija que nunca tuvo, según confiesa: "ich glaube, daß ich mich schon damals in Gedanken sehr viel mit dem Fräulein Eva beschäftigt [...] habe. Meine Eva, sagte ich zu meiner Bekannten"⁸⁸⁴. La fascinación por ella le hace dedicarle cada vez más tiempo y esfuerzo a su bienestar, de lo que Eva no parece darse cuenta. Kaschnitz, en su polémica interpretación, considera la actitud de la viuda como una grotesca confusión⁸⁸⁵. La estudiante con el tiempo acaba casándose y teniendo hijos y ocupando cada vez más espacio en la casa, hasta el extremo de que la vieja es desplazada a una buhardilla, donde enferma -de soledad- y es internada en un hospital donde, sin la ansiada compañía de su inquilina, acaba

⁸⁸¹ La ética kantiana precisamente acusa esta falla, guiada por la pureza de la intención se desentiende de los efectos reales de la acción. Max Weber opone a esta ética de la intención, una ética de la responsabilidad, que se hace cargo de la realidad tal y como es. Y esto es precisamente lo que no contempla el protagonista del cuento. El mundo no cuadra, peor para el mundo. El otro extremo, adaptarse a las cosas sin querer cambiarlas tampoco es buena salida. El término medio, volviendo a Aristóteles, parece la opción más prudente.

⁸⁸² GW VII 774.

⁸⁸³ Reich-Ranicki (1967: 229).

⁸⁸⁴ "Creo que ya por entonces en mis pensamientos me ocupaba mucho de la señorita Eva [...] Mi Eva, le decía yo a mis conocidos". (GW IV 591).

⁸⁸⁵ GW VII 774.

muriendo. Desde el nicho nos relata la mujer cómo han sido estos últimos cinco años para ella.

La tensión se centra en la diferente percepción que tienen la mujer y sus inquilinos sobre la convivencia, la relación idealizada por la mujer, e infravalorada por la estudiante⁸⁸⁶ de cuyos sentimientos apenas conocemos nada. La viuda, atribuye sentimientos cuasi familiares a la estudiante. Por ejemplo, cuando Eva le va a presentar a su prometido, la viuda prepara un refrigerio y dice: "ich konnte mir an dem Abend so gut vorstellen, wie einer Mutter zumute ist"⁸⁸⁷. Acaba cediendo en todo para no permitir que se aleje y con ella la última esperanza de tener una familia. Incluir en el mismo título la palabra *Ja* ("Sí") induce a un sentimiento de entrega total, de sumisión a los deseos como si de una historia de amor se tratara. Y la presentación de la historia es muy asertiva, como señala Holdenried⁸⁸⁸, como si la viuda después de todo, todavía estuviera convencida de estar en lo cierto respecto a Eva. Cuando una conocida suya le avisa de que la inquilina se está aprovechando de ella, ella le responde airadamente que no. Y desde el futuro afirma de su conocida: "Sie hatte aber damit unrecht, und alle, die später dasselbe behauptet haben, haben ebenfalls unrecht gehabt"⁸⁸⁹. Por tanto la realidad no desmiente la fantasía -como ocurre en *Der Spinner-* y hasta el final la protagonista se atiene a la verdad de sus convicciones. Holdenried señala muy bien lo que el sentido común argüiría en este caso:

Das Folgende widerspricht dem aber in jeder Hinsicht. Nicht nur die im Lauf der Geschichte immer stärker sichtbar werdende Hinfälligkeit der alten Frau, deren Bericht wir vor uns haben, sondern auch deren jahrelange Zurichtung zum Tode entwerfen im Lauf ihrer Enthüllung die Berichtform als letzte Bastion einer Selbstbehauptung⁸⁹⁰.

Si en otras publicaciones –*Der Spaziergang, Liebe beginnt*, etc.- la relación hombre/mujer ha estado definida por la asimetría, estando la mujer sometida a la autoridad masculina, en este relato, la relación se da entre dos mujeres, una relación

⁸⁸⁶ ¿Metáfora del desengaño en la relación de pareja?

⁸⁸⁷ "Me podía imaginar –o presentar- fácilmente esa tarde como supuestamente lo haría una madre". (GW 592).

⁸⁸⁸ Holdenried, M. (2007). *Marie Luise Kaschnitz: Ja, mein Engel*. Stuttgart: Reclam.

⁸⁸⁹ "Pero ella se equivocaba en esto, y todos los que después repitieron lo mismo también se equivocaban". (GW IV 591).

⁸⁹⁰ "Lo siguiente contradice esto desde cualquier perspectiva. No solo la fragilidad de la mujer mayor, cada vez más visible y acentuada a lo largo de la historia, cuyo informe tenemos delante sino la disposición hacia la muerte mantenida durante años, descubierta en forma de confesión como último bastión de la autoafirmación". Holdenried (2007: 2).

amorosa unidireccional, del tipo entre madre e hija. Es una relación tan ilusoria como autodestructiva, pues la maternidad solo existe en la mente de la viuda, no en la de la estudiante. Por tanto esta historia es la historia de un gran malentendido, que introduce gran tensión dramática en el desarrollo de la trama. Lo "inquietante" reside en la perspectiva de la anciana, que va alejándose de la realidad poco a poco, y el lector lo advierte, aunque no está del todo seguro. Finalmente el lector asiste a la inevitabilidad de la tragedia⁸⁹¹, contemplado la locura de la viuda. De nuevo se presenta la escisión entre el deseo y la realidad, el romanticismo y el realismo, etc. Y aunque atribuimos razones a la viuda, el desarrollo es trágico y algo claustrofóbico. Desde la perspectiva freudiana, la inquietud proviene de rehuir el principio de realidad. Pero la tensión surge gracias a la inseguridad intelectual -de la que hablaba Jentsch⁸⁹²- que provocan las reflexiones de la viuda.

La mirada de la viuda se asemeja a la de Kaschnitz niña, mirada extraviada en un mundo que no corresponde a su íntimo sentir, que se refugia en la literatura o en sus pensamientos. La viuda se refugia en su fantasía, porque no puede renunciar al amor hacia esta "hija". Llegar a justificar lo injustificable, por ejemplo, cuando el marido de Eva le grita y la desprecia, ella busca una disculpa, quizá él se haya asustado por su horrible aspecto, trasladando la culpa desde el exterior al interior, nos dice ya sin autoestima: "sah ich wahrscheinlich wie ein alter häßlicher Vogel aus"⁸⁹³.

Conviene reparar en el último párrafo, porque de algún modo se descomprime la tensión acumulada en un final trágico.

Jetzt haben sie mich hierhergebracht, vielleicht weil ich nachts so laut spreche und immer dieselbe lange Geschichte erzähle. So ein kleines Loch ist das, mehr als ein Besucher kann da gar nicht eintreten, und darum wenn die Eva jetzt kommt, kommt sie allein. Ja, allein ist sie [...] Sie hat wieder Blumen mitgebracht, und wieder legt sie sie mir aufs Gesicht. Ja, mein Engel, sage ich, sobald ich ein wenig Luft bekomme, und erschrecke, weil ich sie jetzt bei ihrem richtigen Namen gennant habe und zum ersten Male [...] sie ist so schön wie damals, als sie aus Italien zurückgekommen ist, schön wie ein Engel, und langsam, langsam drückt sie mich immer tiefer hinab⁸⁹⁴.

⁸⁹¹ GW VII 774.

⁸⁹² Jentsch (1906: 195).

⁸⁹³ "Seguramente yo tendría el aspecto de un pájaro viejo y desagradable". (GW IV 595).

⁸⁹⁴ "Ahora me han traído hasta aquí, quizá porque por las noches hablo en voz alta y cuento siempre la misma larga historia. Qué pequeño es este agujero, en él no puede entrar más de un visitante, y por esta razón, cuando viene Eva, siempre lo hace sola. Sí, ella está sola [...] Ha traído flores de nuevo y de nuevo los deposita sobre mi rostro. Sí, mi ángel, digo yo, en cuanto cojo un poco de aire, y me sobresalto, porque por primera vez la he llamado por su nombre

La trampa de la ficción oculta a la viuda dónde se encuentra. Piensa que la han trasladado de la habitación del hospital porque hacía demasiado ruido. El lector impresionado sospecha algo tétrico -se trata de un agujero, le traen flores- y confirma la sospecha de que está enterrada -es Eva quien la empuja cada vez más en la oscuridad de la tierra, su salvadora es la que echa la tierra⁸⁹⁵ encima: "und da waren es gar keine Blumen mehr, sondern es war Erde und die Erde fiel mir in die Augen und in den Mund"⁸⁹⁶. La arena en los ojos, con sus ecos de la leyenda de Sandmann, remite de nuevo a la ceguera, que para Freud, según vimos, representaba el complejo de castración.

5.2.3.3. *Die Füße im Feuer.*

"In der Geschichte »Die Füße im Feuer«, die einen Krankheitsprozeß beschreibt, ermöglicht die Form es der Ichgestalt der Kranken, in jeder neuen Eintragung ganz da zu sein und ihre augenblickliche Stimmung wiederzugeben. Erst die Summe der lose aneinandergereihten Eintragungen ergibt die Geschichte, die mit der letzten Notiz der Heldin, ihrem Feuertod und ihrer Erlösung aus der Kälte und Gefühllosigkeit zu Ende geht"⁸⁹⁷.

correctamente [...] está tan bonita como entonces, cuando volvió desde Italia, bella como un ángel, y despacio, lentamente, me va presionando hacia abajo, hundiéndome más y más". (GW IV 603-4).

⁸⁹⁵ La asociación de la tierra con la muerte también aparece en el relato *Nesemann*.

⁸⁹⁶ "Y entonces ya no había flores, sino tierra, y la tierra me caía en los ojos y en la boca". (GW IV 603).

⁸⁹⁷ "El relato *Die Füße im Feuer*, donde se describe el proceso de una enfermedad, posibilita con su forma la presentación del yo narrativo del enfermo, reflejar su ser completamente en cada nueva entrada y su estado anímico en cuestión. Solamente el conjunto de las entradas ordenadas nos descubre la historia, que acaba con la última anotación de la heroína, de su muerte por fuego y de su liberación del frío y de la frialdad de sentimientos". Kaschnitz, M. L. (1982: 33). "Gedächtnis, Zuchtrute, Kunstform" en *Das Tagebuch und der moderne Autor*. (edit. Uwe Schultz). Frankfurt am Main: Ullstein.

El relato⁸⁹⁸ fue publicado en el número 75 de *Neue Rundschau*, en 1964, aunque luego fue incorporado a la publicación *Ferngespräche* de 1966. Ha surgido en plena madurez, y en total soledad, como la que experimenta su protagonista. La economía de medios utilizada para expresar lo máximo es reseñable. Un año antes ha aparecido su obra *Wohin denn ich*, en la que, tras la muerte del marido –la protagonista de este relato ha perdido el amor, y con ello la capacidad de sentir-, asume el protagonismo en solitario de su propia vida. Esto activa todo un proceso de reflexión. En este sentido, es orientativa la cita de dicha obra –en palabras de la autora, *ein sehr trauriges Buch*⁸⁹⁹ (“un libro muy triste”) para comprobar cómo se recluye en su propia soledad:

Ich hatte die letzten drei Jahre hindurch ein ziemlich normales Leben geführt, und wie ja auch Schwerhörige und Schwachsichtige im Verstecken ihrer Mängel eine gewisse Virtuosität entwickeln, war ich geschickt genug gewesen, mir nicht anmerken zu lassen, daß kein an mich gerichtetes Wort mich erreichte, daß kein in meine Augen fallendes Bild bis auf den Grund meines Bewußtseins drang⁹⁰⁰.

Vemos cómo Kaschnitz, igual que en *Der Spinner*, se cuida mucho de subrayar la normalidad del protagonista. El estado mental de la autora se corresponde con fidelidad a la de la protagonista. Ambas se han colocado una máscara como protección frente a un entorno que no comprende⁹⁰¹. La persona real es más cauta, hace como sí, el personaje es más extremo, pues, desprendiéndose de convenciones sociales, intenta un camino de comunicación con los otros que acaba en fracaso. La comunicación al uso es demasiado convencional, si alguien elige caminos más personales u originales para comunicarse con el otro, acaba en el fracaso, pues el otro le puede tomar por loco. El personaje, consciente de que no encaja en sociedad, rehúye y rehúye el contacto hasta aislarse completamente. ¿Es esta la definición de la locura?

⁸⁹⁸ Mi-Young (2003), Huber-Sauter (2003) y Köpf & Faust (2003).

⁸⁹⁹ GW VII 781.

⁹⁰⁰ “Durante los tres últimos años había llevado una vida bastante normal, y como les ocurre a muchos que tienen dificultades en la vista o en el oído, que furtivamente hacen de su necesidad virtud, me sentí muy habilidosamente capaz para hacer pasar desapercibido el hecho de que ninguna palabra a mí dirigida me alcanzaba, que toda imagen que entraba por mis ojos no llegaba hasta el fondo de mi conciencia”. (GW II 382).

⁹⁰¹ Por otro lado, hay que recordar que otra de las causas de la falta de integración de Kaschnitz en la sociedad de su tiempo a partir de los años sesenta es su distancia frente al mercantilismo de la cultura, la pornografía, etc.

Kaschnitz se protege ante la inquisición exterior con una máscara para evitar ser descubierta en su vulnerabilidad, o quizá para eludir ser analizada. Como escribe Huber-Sauter: “Es trägt eine Maske als Selbstschutz, damit niemand den wahren Zustand erkennen soll, der als krankhaft und unnormale erkannt und analysiert wird“⁹⁰².

El título es copia exacta de una balada de Conrad Ferdinand Meyer de 1882, en la que se expone una visión muy violenta y tortuosa de la tortura y de la renuncia a la venganza. El fondo es tormentoso y virulento. También este relato mezcla la pasividad de la protagonista con la acritud del sufrimiento espiritual que anula su personalidad.

Esta historia de locura está escrita en forma de diario⁹⁰³. El tiempo que transcurre desde la primera entrada de este fictivo diario hasta la última son ciento y un días, repartido en veinticinco entradas. Es un diario un tanto peculiar, pues aporta informaciones suplementarias a un lector potencial -por ejemplo, la protagonista explica al lector quién es su peluquero: "sah mich Herr Alphons, so heißt der Friseur"⁹⁰⁴ - que usualmente un diario real no contempla. Por tanto, parecen más bien anotaciones para un lector futuro. Otra característica literaria de este diario, que le presta credibilidad, es la mezcla de estilos, como muy bien ha señalado Mi-Young: "Um in *Die Füße im Feuer* Lücken im Verständnis des implizierten Lesers zu schließen, weicht Kaschnitz mit informativen Passagen extrovertierter Rede von der in der Monologsituation des Tagebuchs üblichen introvertierten Rede ab"⁹⁰⁵, de forma que el lector la acompaña en sus reflexiones internas, con un lenguaje más formal, propio de la escritura, y en la descripción más superficial de algunas anécdotas, con un lenguaje oral y más informal⁹⁰⁶.

⁹⁰² Huber-Sauter (2003: 145). “Porta una máscara como autoprotección, para que nadie reconozca su verdadero estado, que podría ser catalogado y analizado como enfermizo y anormal”.

⁹⁰³ Es una forma de ficción muy apreciada por la autora, porque le permite introducir largas reflexiones, aminorar el pulso narrativo y centrarse en un acontecimiento. Otros relatos con esta forma son *Am Circeo* y *Der Schriftsteller*.

⁹⁰⁴ “El señor Alphons me miró, así es como se llama el peluquero”. (GW IV 507).

⁹⁰⁵ “Para dar la información que falta para completar la comprensión de la historia, intercala Kaschnitz pasajes informativos de charla extrovertida con discursos normalmente introvertidos del diario”. Mi-Young, K. I. M. (2003). *Erzählung ohne erzählen. Studien zur Typologie der Storyliteratur mit besonderer Berücksichtigung nicht-narrativer Formen*. Tesis doctoral no publicada de la Universidad de Wuppertal, Wuppertal. Pág. 40.

⁹⁰⁶ Por ejemplo, cuando la protagonista comenta el barullo que se forma en la comunidad al detectar el fuego en su casa: “Auf diesen Schrei hin ist es im Haus lebendig geworden, es wird geklingelt und geklopft, jetzt schlagen sie sogar die Wohnungstür ein” -“A causa de estos gritos la casa se ha vuelto más viva, se tocan timbres y puestas, incluso en la puerta de entrada se escuchan golpes”-. (GW IV 519).

Esta es la sorprendente historia de alguien que está muriendo. Es la historia de una mujer sola, soltera, de mediana edad, comprometida con su trabajo y valorada por sus amistades. Aparentemente parece el prototipo de mujer alemana de la postguerra, que afronta el destino –su marido ha muerto en Stalingrado- con firmeza. Es sociable y solícita.

El relato ha sido objeto de análisis psiquiátrico por Volker Faust⁹⁰⁷. Kaschnitz describe con mucho detalle el desarrollo sintomático: aparición de manchas azules, dolores de garganta, dificultades para tragar, escalofríos, etc. Pero sorprendentemente la protagonista no siente dolor. Esta ausencia de dolor le hace morderse la lengua, cortarse la piel, para probar los límites de su invulnerabilidad, mas toda en la mayor inconsciencia. Pero no hay forma. Al final la lesión es letal, acaba quemándose, aunque ella no se da cuenta.

El desarrollo psicológico también ha sido descrito por Faust: al principio la protagonista tiene una sensación extraña de serenidad, de equilibrio, de cierto momento estoico. Al final se transforma en frialdad, en falta de empatía, en la imposibilidad de derramar lágrimas. Desarrolla tendencia al aislamiento, dificultades para comunicarse con el otro, el intento de aparecer amistosa despierta suspicacia, y acaba apareciendo a los demás como una *unheimliche Person*, cuando no como una loca, de lo que ella es consciente, pero que tampoco le afecta.

El diagnóstico no es claro. Desde un punto de vista físico, es cierto que se pueden perder las sensaciones por lesiones de la médula. Por ejemplo, con la Siringomielia se pueden perder ciertos umbrales para sentir el frío o el calor. Pero la generalidad de la insensibilidad no está encuadrada bajo una enfermedad conocida. Por tanto, el diagnóstico debe incluir también el aspecto psicológico, que alude a alguna forma de demencia. Según el dualismo psicológico/filosófico que venimos sosteniendo, habría una dolencia de tipo espiritual no remitible por entero a los niveles orgánicos y psicológicos. Kaschnitz da la clave al final del relato: es la falta de amor, que se podría relacionar con la muerte del marido en el campo de batalla⁹⁰⁸.

⁹⁰⁷ El comentario de Faust se ocupa de comentar este cuento (págs. 185-195) en el libro que editó con Köpf. Köpf, G., & Faust, V. (Eds.). (2003). *Psychiatrie in der Literatur*. Wiesbaden: Duv.

⁹⁰⁸ Muy castizamente expresó la esencia de este relato nuestro poeta: “En el corazón tenía/ la espina de una pasión;/ logré arrancármela un día;/ ya no siento el corazón”. Machado, A. (1978). *Poesía completa*. Madrid: Espasa-Calpe. Pág. 83.

El hecho de que la protagonista pueda describir su propia muerte mientras transcurre, convierte al texto diario-confesión en un texto fantástico, recurso al que, como venimos viendo, Kaschnitz no pretende renunciar prácticamente en ningún momento. Pero no con la intención de explorar el más allá, sino como recurso de reflexionar sobre el más acá. Quizá por encima del aislamiento o de la muerte, el tema del relato es el amor. Es una historia de amor frustrado.

Por otro lado, no podemos considerar su estado como producto de una determinación consciente. Es más bien una enfermedad espiritual. La protagonista afirma que "ein schmerzloses Dasein überhaupt kein Dasein ist"- "una existencia sin dolor no es existencia"⁹⁰⁹. Por eso no parece muy acertada la interpretación en clave estoica del relato⁹¹⁰. Pues se rehúye el dolor ante el miedo de sentir más, no por un enfriamiento consciente de la interioridad sentimental como razón de vida. Normalmente se entiende por estoicismo la "ausencia de pasión y [...] la tranquilidad del espíritu"⁹¹¹, etc. Pero el estoicismo tiende a salvaguardar el equilibrio entre los elementos, para que ningún exceso rompa el equilibrio moral o físico. La decadencia física de la protagonista se debe sin embargo a una desconexión de las apetencias en general, una anhedonia radical, con lo cual resulta antiestoico y desequilibrado.

⁹⁰⁹ GW IV 511.

⁹¹⁰ Neymeyr, B., Schmidt, J., & Zimmermann, B. (Eds.). (2008). *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik: eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne* (Vol. 1). Berlin: Walter de Gruyter. Aquí se afirma que el interés primordial del estoicismo: "Die Lehre von Affekten" –"la doctrina de los afectos"- y su superación a través de la razón –"deren Überwindung durch die Vernunft"- en orden a conseguir la paz del espíritu. Págs. 5-6.

⁹¹¹ Berraondo, J. (1992). *El Estoicismo*. Barcelona: Editorial Montesinos.

5.3.- LO SOBRENATURAL

5.3.1. El mecanismo freudiano de lo sobrenatural.

Freud estaba convencido de que la persona desarrolla de forma inconsciente procesos psicológicos que utiliza como defensa ante situaciones de ansiedad⁹¹². Estas situaciones pueden tener un origen endógeno (recuerdos inaceptables) que generan frustración y angustia. El sujeto, según la escuela psicoanalítica, desarrolla diferentes respuestas para afrontar y defenderse de esta amenaza:

- ❖ Represión- consiste en mantener alejados los pensamientos que le resultan inaceptables. Paradigmáticos son en este sentido los relatos analizados anteriormente *Der Spinner* y *Die FüÙe im Feuer*. A veces, si el esfuerzo de represión es importante, puede degenerar en desequilibrio emocional e imposibilitar al sujeto el desarrollo de una socialización normal.
- ❖ Negación- consiste en negar la realidad de un suceso que produce dolor, por ejemplo la muerte de un ser querido. Este mecanismo comparte muchas características con la represión.
- ❖ Proyección- consiste en atribuir a otra persona los sentimientos propios que no se aceptan.
- ❖ Racionalización- consiste en forjar un esquema explicativo que reduzca la ansiedad ante un fenómeno. A veces son muy poco realistas las racionalizaciones. Además es imposible calibrar las verdaderas intenciones de los agentes, y puede llevar a un análisis *ad infinitum*. Es decir, es muy difícil valorar la justificación que da un sujeto de sí mismo. Nunca estamos seguros de si hay engaño o autoengaño.

⁹¹² Es la represión, *Verdrängung*, que Freud define como "Abweisung und Fernhaltung vom Bewußten" -"desviación y alejamiento de lo consciente"- (Werner, C., & Langenmayr, A. (2005). *Das Unbewusste und die Abwehrmechanismen* (Vol. 1). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Pág. 19.), se clausuran con violencia pensamientos, imágenes, deseos, etc. que quedan reclusos en el inconsciente, pero no anulados, sino que encuentran su forma de sintomatizarse y pueden desembocar en una psicopatología.

- ❖ Sublimación- consiste en transformar la energía de un impulso en otro contexto. Por ejemplo la pasión amorosa prohibida puede devenir en literatura, y jugarse en la ficción lo que no se atreve a dirimir en la realidad.

Refugiarse en lo sobrenatural –como aquello que la ciencia reconoce como natural- es desde luego una forma básica de proyectar la insatisfacción de lo cercano en lo lejano. Así es como lo entiende Freud. O bien liberarse de la responsabilidad, atribuyendo a fuerzas incontrolables e ignotas el destino de uno mismo. Freud nunca ocultó su fascinación y curiosidad por lo sobrenatural y la superstición⁹¹³. Aún así pensó que algún día la ciencia podría aclarar todos los fenómenos, de igual modo que deposita su confianza en la aclaración de las psicopatologías para su superación: "Die Stimme des Intellekts ruht nicht, ehe sie alles Übernatürliche oder Wunderbare einer natürlichen Erklärung zugänglich gemacht hat"⁹¹⁴. El origen de las ideas sobre lo sobrenatural las expone en su ensayo *Über das Unheimliche* (1919) analizado en el apartado 3.3. Allí expone su tesis de que la creencia en lo sobrenatural procede de una proyección. Partiendo de las frustraciones interiores se llega a la ideación de algo que no obedece a las leyes de la ciencia y que posee carácter explicativo. En esta forma de lo inquietante el observador duda de las fronteras de la realidad, de lo que separa lo vivo de lo inerte⁹¹⁵.

El origen evolutivo de este fenómeno lo sitúa Freud en el animismo⁹¹⁶, antigua concepción que llenó el mundo de espíritus, "durch die narzißtische Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge"⁹¹⁷. Es decir, funciona una proyección antropomorfizante de cariz infantil. Dicho de otro modo, el animismo consiste en pensar en cierto modo que el universo está hecho a nuestra imagen y semejanza. En cierto modo representa

⁹¹³ Rolnik, E. (2013). *Freud auf Hebräisch: Geschichte der Psychoanalyse im jüdischen Palästina*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Pág. 89. No es difícil sacar las consecuencias para una crítica de la religión, concebida como una "ilusión".

⁹¹⁴ "El ánimo del intelecto no descansa nunca hasta que no ha explicado de forma natural todo lo sobrenatural o extraordinario". Ferber, R. (2003). *Philosophische Grundbegriffe* (Vol. 1054). München: CH Beck. Pág. 31.

⁹¹⁵ "Freud define lo sobrenatural como la ambigüedad en la convicción sobre hasta qué punto algo está –o no está- vivo" Kauffman, L. S. (2000). *Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Universitat de València. Pág. 45.

⁹¹⁶ Freud (1966: 253): "Die Analyse der Fälle des Unheimlichen hat uns zur alten Weltauffassung des Animismus zurückgeführt" ("El análisis de los casos de lo *Unheimliche* nos ha retrotraído hasta las antiguas cosmovisiones del animismo").

⁹¹⁷ "A partir de la sobrevaloración narcisista de los sucesos espirituales propios". Freud (1966: 253).

una fase infantil⁹¹⁸ del desarrollo onto- y filogenético. Así como el niño que trata como a un bebé a su muñeco⁹¹⁹, de igual modo las tormentas fueron interpretadas en culturas míticas como reacciones coléricas de los dioses. Esta proyección del pensamiento, o dicho de otro modo, estas antropomorfizaciones, las aquilata Freud con el concepto “Allmacht der Gedanken”⁹²⁰, omnipotencia del pensamiento. Como si el universo se atuviera a las leyes de nuestro pensamiento⁹²¹.

Otro lado del narcisismo antropológico, y complementario del anterior, proviene de la presunción, según Freud, de que nuestra vida se prolonga más allá de la muerte. Acorde a los mecanismos de negación y racionalización, enumerados más arriba, la idea de sentirnos solos y finitos conlleva una angustia que sería compensada con la estrategia del animismo. En este sentido, Heidegger continúa con el argumento freudiano, y propone una asunción de la angustia sin presupuestos, sin animismos ni proyecciones. Solo de esto modo arrostra uno la finitud con autenticidad y radicalidad. En esta pesimista propuesta –Freud habla de malestar, *Unbehagen*, Heidegger de angustia, *Angst*- de madurez antropológica coinciden el filósofo y el psicólogo.

Sea acertada la interpretación de Freud o no, de nuevo nos interesa comprobar la presencia de tal fenómeno en los relatos de Kaschnitz, sin tener que asumir todas las consecuencias teóricas freudianas. Según lo anterior, ¿deberíamos afirmar que Kaschnitz adopta una actitud infantil ante la vida por difuminar la frontera entre los vivos y los muertos? ¿La inclusión de fantasmas en sus relatos presupone una creencia personal o es tan solo un artificio narrativo? Ella, según vimos⁹²² afirmó: “es gibt kein Leben, das nicht von Außergewöhnlichem gestreift wird und in dem nicht das Übersinnliche seine Rolle spielt”⁹²³. No es el suyo un juego morboso y fantasioso sobre

⁹¹⁸ Delval, J. (1975). *El animismo y el pensamiento infantil*. Madrid: Siglo Veintiuno.

⁹¹⁹ Algunos psicólogos, apoyándose en los trabajos de Piaget, han descrito las fases de desarrollo cognitivo y moral por las que el niño pasa para poder contemplar con madurez su entorno. Esto conlleva distinguir su yo de su entorno, considerar los otros yo como similares al suyo, etc. La moralidad, que tiene su base en la empatía, estaría limitada por la evolución particular de cada subjetividad. –por eso Aristóteles en su *Ética a Nicomaco* decía que muchas personas no necesitan razones, sino experiencias. Para una panorámica sinóptica de estas teorías cfr. Kohlberg, L., Power, F. C., & Higgins, A. (1997). *La educación moral según Lawrence Kohlberg*. Barcelona: Gedisa.

⁹²⁰ Freud (1966: 253).

⁹²¹ Dos filósofos, G. W. Hegel y B. Spinoza, no han tenido problema en afirmar que las leyes del pensamiento y las leyes de la realidad son una y la misma cosa, vista desde perspectivas diferentes.

⁹²² Cap. 3. Apdo. 3.2.

⁹²³ “No hay vida que no esté marcada por lo extraordinario y en la que lo sobrenatural no tenga presencia” (GW III 733).

apariciones y videntes. Lo sobrenatural no es más que una forma de aludir a la oscuridad que rodea a la luz⁹²⁴. Kaschnitz ya comparó la literatura con la luz en su discurso de recepción del Premio Büchner. Allí narró la anécdota de su excursión con unos amigos visitando un monasterio griego. En una capilla encendieron unas velas, las cuales siguieron iluminándose mutuamente y a los eventuales visitantes futuros. Ellos mismos se ven a sí mismos como fantasmas “que volvieran a visitar el lugar donde realizaron su actividad como humanos”: “und seien wir selbst nur Geister, die vorbeiziehen an der Stätte ihres menschlichen Tuns”⁹²⁵.

5.3.2. Lo sobrenatural en Kaschnitz.

Siguiendo el texto de Freud sobre “lo inquietante”, los hombres más inquietantes, a su parecer, son aquellos que tienen que ver “mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenster”⁹²⁶. Las ideas religiosas de Kaschnitz sobre un mundo más allá de nuestra mente son complejas: Marie Luise Kaschnitz era evangélica⁹²⁷, mientras que su marido era católico, confesión por la que sentía cierta simpatía, sobre todo respecto a la liturgia. Pero sobre la administración mundana de la Iglesia siempre se mostró muy crítica. Frente a las antropomorfizaciones, acusó un discreto panteísmo, en el que el hombre no era el canon de medida del universo, sino una parte más. Jugar con el misterio, no era sin embargo parte de un ideario religioso, no es que creyera en los milagros, sino que se servía de esas imágenes

⁹²⁴ Según Rilke abría el *Libro Primero de la Vida Monástica* (Bermúdez 1984: 124): “Du, Dunkelheit, aus der ich stamme/ ich liebe dich mehr als die Flamme,/ welche die Welt begrenzt,/ indem sie glänzt/ für irgend einen Kreis,/ aus dem heraus kein Wesen von ihr weiß” —, “Tú, oscuridad, de quien yo procedo/ te amo más que a la llama,/ que pone límites al mundo,/ en tanto que brilla para un determinado círculo,/ fuera del cual nadie sabe de ella”. (Se recuerda que, a no ser que se indique expresamente, todas las traducciones son del autor de este trabajo). Rilke expresa hondamente como lo que forma nuestro campo de conocimiento está rodeado por lo que forma nuestro desconocimiento, cuyos contornos y extensión no son totalmente desconocidos. Por eso ama la oscuridad, porque la luz de la llama tiene un alcance restringido.

⁹²⁵ Schweikert (1984: 282).

⁹²⁶ “Con la muerte, con los cadáveres y con el regreso de los muertos, de los espíritus y de los fantasmas”. Freud (1966: 254).

⁹²⁷ Huber-Sauter (2003: 60).

para que el hombre no perdiera de vista, según venimos exponiendo, ese aspecto de la realidad. También las utiliza como reflejo de los propios miedos: „Der imaginäre Ort mit dem surrealen Geschehen spiegelt die Angstgefühle des Ich wieder“⁹²⁸. Es decir, no es que esas historias produzcan el miedo, más bien al contrario, es el miedo el que produce esas historias.

Aunque lo sobrenatural sea un fenómeno común e hiperabundante en su literatura, vamos a centrarnos en estos relatos, *Eisbären*, *Gespenster* y *Jennifers Träume*, porque en ellos las apariciones ocupan un lugar primordial en la historia. En dichos relatos:

- *Eisbären* (“Osos polares”), un accidentado visita a su mujer en el momento del fallecimiento para aclarar en el último momento las claves de su vida en común.
- *Gespenster* (“Fantasmas”), aparecen unos fantasmas de los que no se sabe con certeza con qué finalidad hacen acto de aparición.
- *Jennifers Träume* (“Los sueños de Jennifer”), no se trata propiamente de muertos, sino de figuras que aparecen en los sueños de una niña y luego en la realidad, como si entre ambos niveles no hubiera distinción, de tal forma que el inconsciente se equipara al consciente.

Desde luego estos relatos no son exclusivos de esta categoría, pues aparece en otros muchos⁹²⁹ y en una acepción amplia, lo sobrenatural podría englobar a las demás figuras analizadas -el doble, etc.-.

Todos los relatos analizados hasta ahora entrañan por descontado momentos de ruptura de la normalidad. Sea cual sea la temática, siempre aparecen momentos mágicos, inexplicables. Como dice Schweikert⁹³⁰:

⁹²⁸ “El lugar imaginario donde acontecen los hechos surrealistas son un reflejo de los sentimientos de temor del yo”. Huber-Sauter (2003: 79).

⁹²⁹ *Das dicke Kind, Eines Mittags, Mitte Juni, Wer kennt seinen Vater, Der Strohalm*, etc. Quizá sea el relato *Schiffsgeschichte* en donde más patente se hace la presencia de lo sobrenatural. Allí se relata cómo Victoria, por equivocación -expulsada de su vida cotidiana- sube a un barco que no es el suyo. Una vez a bordo comprueba que el barco no tiene destino, las personas en cubierta van vestidas como de otra época, y nadie parece saber a dónde va, en un camino inexorable y asumido hacia la muerte.

⁹³⁰ “Si revisáramos el conjunto de su obra, se podría aludir a lo sobrenatural, cuya vivencia no es posible aclarar con ayuda de los meros medios de la realidad plana, como el motivo poético fundamental de su narración de carácter psicológico”. Schweikert, U. (2007). *Marie Luise Kaschnitz. Vogel Rock*. Stuttgart: Reclam. Pág. 11.

Lässt man daraufhin ihr Werk Revue passieren, so möchte man das übernatürliche, mit den Mitteln der planen Realität nicht zu erklärende Erlebnis geradezu als das grundlegende poetische Movens ihres psychologischen Erzählens bezeichnen.

Por ejemplo, en el relato *Wer kennt seinen Vater* -un cuento narrado metaliterariamente desde el escritorio⁹³¹ - el hijo encuentra la carta paterna justo cuando el padre muere, y tiene la sensación de que éste está también en la habitación (fenómeno de apariciones). Al morir, parece como si el padre quisiera mandarle un último mensaje -de forma paralela a *Eisbären*, donde el marido recién fallecido visita a su mujer-. El padre en dicho relato es creyente, se encuentra a Dios en los vuelos ("und mein Vater begegnete ihm, wenn er zu seinen Geschäftsbesprechungen flog, in allerlei merkwürdigen Himmelserscheinungen"⁹³²) y realmente acaba muriendo en un accidente de vuelo. Además el padre del protagonista de *Wer kennt seinen Vater* tiene un sueño premonitorio⁹³³ ("einmal [hatte er] von einem schrecklichen Untergangstraum erzählt"⁹³⁴).

Por tanto el fenómeno es mucho más general de lo que parece, y no es más que otra estrategia utilizada por Kaschnitz para situarnos en el ángulo de visión que le interesa.

⁹³¹ En *Das dicke Kind* el escritorio juega un papel nuclear también y en *Eines Mittags, Mitte Juni*, donde la protagonista lee su diario. En los relatos se van creando lugares comunes: el jardín, el escritorio, el hospital, etc. que hacen suponer una línea de escritura mucho más congruente de la que la propia escritora estaba dispuesta a admitir en su discurso de recepción del premio Büchner.

⁹³² "Y mi padre lo encontraba cuando volaba a sus reuniones de trabajo bajo cualquiera de las formas más caprichosas que aparecían en el cielo". (GW IV 413).

⁹³³ Aunque no se ha tematizado "la premonición" como figura de "lo inquietante", es también un tema recurrente en sus relatos, por ejemplo en *Jennifers Träume* o *Der Bergrutsch*.

⁹³⁴ "Una vez contó un sueño sobre una terrible catástrofe". (GW IV 413).

5.3.3. Relatos seleccionados.

5.3.3.1. *Eisbären*.

Apareció por primera vez en 1965, en el número 19 de la revista Merkur. Al año siguiente fue incorporada a la publicación de 1966 *Ferngespräche*. Fue reeditada en más ocasiones –lo que da idea de la estima que le profesó su autora-, destacando la antología que Insel Verlag dedicó a la autora en 1972, al filo de su muerte, que lleva precisamente como título *Eisbären*.

La estructura de este relato es muy afín al análisis psiconalítico de los sueños⁹³⁵, pues se trata de objetivar, sacar a la luz o poner en palabras, lo que ha sido la historia emocional callada de una pareja. La basculación entre lo comunicado y lo oculto, entre lo que se dice y se calla, entre las luces y las sombras de la convivencia marital: “es kam ihr in den Sinn, alles das zuzugeben, was sie so lange geleugnet hatte”⁹³⁶, inocular un alto grado de tensión a la historia.

El arranque de la acción es simple y nada extravagante. Una mujer sola aguarda en la noche a su marido. Está acostada. Aparece, sin dejarse ver, una figura en el quicio de la puerta del dormitorio, que parece ser su marido, y al mismo tiempo parece otra persona. En movimiento contrario a *Das dicke Kind*, en el que la niña es desconocida y sin embargo tiene algo de conocido. Aquí el marido aparece como conocido pero bajo un halo de extrañamiento. Esta persona es capaz de adivinar sus intenciones, de ver en la oscuridad de la noche, y a ella no la deja encender la luz: "obwohl es für ihren Mann genauso dunkel sein mußte wie für sie selbst, schien er doch gesehen zu haben, was sie vorhatte"⁹³⁷. Él la interroga sobre su historia en común -se conocieron en el zoo, junto a los osos polares-, si alguna vez hubo otro hombre.

Du hast auf jemanden gewartet, sagte ihr Mann. Du hast den Kopf bald nach dieser, bald nach jener Seite gedreht. Der, auf den du gewartet hast, ist aber nicht gekommen.

⁹³⁵ Schweikert (1984: 209).

⁹³⁶ “Se le ocurrió entonces admitir admitir aquello que durante tiempo había negado”. (GW IV 439).

⁹³⁷ “Aunque para su marido tenía que estar tan oscuras como para ella misma, él parecía haber visto lo que ella se proponía”. (GW IV 437).

Die Frau lag jetzt ganz still unter ihrer Decke. Sie hatte das Gefühl, auf der Hut sein zu müssen, und sie war auf der Hut⁹³⁸.

Ella siempre le ocultó que cuando se conocieron estaba enamorada de otro hombre, pero acabó olvidándolo. No consideró necesario hablar sobre el otro, su figura se disolvió en la nada, “in Nichts aufgelöst”⁹³⁹. Pero ahora, que su marido aparece de forma tan anómala y pregunta con tanta curiosidad, tampoco se atreve por miedo a confesarle la verdad. El hombre, siempre el supuesto marido, desde la oscuridad insiste: “du hast mich [...] also nicht genommen, weil du von einem andern Mann im Stich gelassen worden bist”⁹⁴⁰. Ante la negativa -mendaz- de ella, el hombre se da por satisfecho y concluye la conversación. Ella enciende la luz, y no se descubre a nadie en la habitación. ¿Ha sido todo un sueño? De pronto suenan sirenas en la calle y los pasos precipitados de los policías subiendo por las escaleras del inmueble, que vienen a darle una terrible noticia, su marido ha tenido un accidente de coche y está siendo trasladado gravemente herido camino del hospital.

Solo al final, el lector descubre que el diálogo inquietante en realidad estaba mantenido por un difunto al filo de su muerte. Entre los dichos populares suele contarse con frecuencia que alguien al morir visita a alguien querido, como una última despedida. Aquí la macabra circunstancia denota más bien la cuestión de hasta qué punto existe o es conveniente que exista la sinceridad en una relación de pareja, pues ella siempre pensó de poner más en juego que el marido, como apunta Stephan refiriéndose a ella sobre este punto: “weder der Geliebte noch die Gesellschaft können mit dem Überschuss, der in ihrem Liebesverlangen steckt, umgehen”⁹⁴¹.

En mi opinión, Kaschnitz, acude a este recurso, no solo para sustentar una sólida tensión narrativa, que atrapa al lector desde la primera línea, sino para resaltar una idea mucho menos fantástica, pero que a ella le ha obsesionado desde siempre. El papel de la mentira en una relación -sobre todo de pareja-, la imposibilidad de comunicarse -la protagonista se siente triste de no poder decir la verdad, ante la temida reacción de él-,

⁹³⁸ “Estabas esperando a alguien, dijo el hombre. Movías la cabeza ya hacia un lado, ya hacia el otro. Pero al que tú esperabas no llegaba. La mujer se quedó ahora totalmente quieta bajo la manta. Tenía la sensación de que debía de estar en alerta, y de hecho lo estaba” (GW IV 438).

⁹³⁹ “Se ha disuelto en la nada”. (GW IV 442).

⁹⁴⁰ “Entonces tú [...] no me has elegido, porque otro hombre te haya dejado en la estacada”. (GW IV 443).

⁹⁴¹ “Ni el amante ni la sociedad pueden hacer frente a esta desafortunada necesidad de amor que ella anhela”. Stephan (1984: 147).

la asimetría que se da siempre entre la pareja -uno se sincera o se entrega más que el otro- y lo que cambia la perspectiva según se interprete algo de esta o aquella manera. El barniz sobrenatural subraya hasta el extremo el misterio de la comunicación (fallida).

Y cabe preguntarse si todas estas opacidades que dificultan la comunicación podrían desaparecer en un esfuerzo sincero comunicativo, de entrega absoluta en pro de un acuerdo común. Kaschnitz sospecha que no cabe iluminar del todo las fuerzas irracionales que nos mueven -que mueven a sus personajes- por mucho diálogo racional que entablemos, con lo que adoptaría un pesimismo ontológico más cercano al de Heidegger, en el sentido de que la razón no puede iluminar la falta de fundamento existencial que posee nuestro *Dasein*, que se encuentra arrojado en una situación de terrible soledad cuyo horizonte viene prefigurado por la muerte. Y acorde con esa visión, los hechos están adrede montados sobre un ensamblaje irracional, recurriendo a aquello que Freud señalaba como las zonas más oscuras, y que más miedo producen, en la vivencia del humano, a saber, el humano muerto con apariencia de vivo, o aquello que Jentsch apuntaba como causa de inquietud, a saber, encontrarse con algo animado con rasgos de inanimado. Por eso la mujer no acaba de reconocer ni de sentirse cómoda con su marido, que le habla de forma tan extraña, como si no fuera él. Porque en realidad, él ya no pertenece al reino de los vivos, y en cierto modo ya no es él.

La perplejidad de la mujer, la sensación de pérdida que tenía antes de encontrar a su marido, está simbolizada con el movimiento mecánico que realizan los osos polares con su cabeza, mirando hacia un lado y otro: “und ganz mechanisch drehte sie ihren Kopf von links nach rechts und von rechts nach links, wie es die Eisbären tun”⁹⁴². De nuevo la mujer se queda sola ante la pérdida de la pareja.

⁹⁴² “Y comenzó a girar de forma totalmente mecánica la cabeza de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, tal y como lo hacen los osos polares”. (GW IV 444).

5.3.3.2. *Gespenster.*

Apareció publicado en 1960 en *Lange Schatten*. Es un relato⁹⁴³ que desde el título pretende imbuir en el lector un estado de ánimo especial. La voz narrativa femenina en primera persona establece desde el principio una complicidad con el lector cuando se pregunta: “ob ich schon einmal eine Gespenstergeschichte erlebt habe?”⁹⁴⁴, espetando al lector y dejándole incluso la posibilidad de sospechar sobre la veracidad de las palabras del narrador: “ich weiß gerade nur so viel, wie ich Ihnen berichte”⁹⁴⁵. Por tanto el lector es el fin inmanente del texto⁹⁴⁶ y además se coloca en un nivel de conocimiento paralelo al narrador. No es un narrador omnisciente, sino que deja al lector la tarea de interpretar y completar la historia según considere.

Ob ich schon einmal eine Gespenstergeschichte erlebt habe? O ja, gewiß –ich habe sie auch noch gut im Gedächtnis und will sie Ihnen erzählen. Aber wenn ich damit zu Ende bin, dürfen Sie mich nichts fragen und keine Erklärung verlangen, denn ich weiß gerade nur so viel, wie ich Ihnen berichte und kein Wort mehr⁹⁴⁷.

La acción transcurre en Londres. Una pareja de mediana edad disfruta durante un viaje vacacional de una representación de Ricardo II de Shakespeare en el Old Vic Theater. La mujer comprueba cómo su marido, durante la representación, establece contacto visual cada vez más con más indisimulada frecuencia con una joven, que a su vez también va acompañada por otro chico. El aspecto exterior de estos jóvenes es fantasmagórico –como la niña en *Das dicke Kind*- “ [sie hatten] eine zarte, bleiche Gesichtsfarbe und rötlichblonde Haare”⁹⁴⁸, y su vestimenta aparece también descontextualizada “in Faltenrock und Pullover, wie zu einem Spaziergang über

⁹⁴³ Blume, P. (2004). *Fiktion und Weltwissen: der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur* (Vol. 8). Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG.

⁹⁴⁴ “¿Qué si alguna vez he vivido una historia de fantasmas?” (GW IV 176).

⁹⁴⁵ “No sé más de lo que le estoy diciendo”. (GW IV 176).

⁹⁴⁶ Zymner, R. (2009). *Figuren der Ordnung: Beiträge zu Theorie und Geschichte literarischer Dispositionsmuster; Festschrift für Ulrich Ernst*. S. Gramatzki (Ed.). Köln: Böhlau Verlag. Pág. 239.

⁹⁴⁷ “¿Qué si alguna vez he vivido una historia de fantasmas? Oh, sí, ciertamente –todavía la conservo bien en mi memoria y desearía contársela. Pero hasta que no llegue al final no debe preguntarme nada y solicitar aclaración alguna, pues yo solo sé lo que lo voy a contar, ni más ni menos”. (GW IV 176).

⁹⁴⁸ “Un rostro delicado, pálido y el pelo rojizo”. (GW IV 177).

Land”⁹⁴⁹, también su forma de andar es peculiar “wenn auch merkwürdig langsam, fast wie im Schlaf”⁹⁵⁰. La joven pareja de desconocidos acaba presentándose en el intermedio de la obra. Son hermanos, Vivian y Laurie. La relación entre su marido y la joven desconocida transcurre entre miradas y sonrisas –igual que la relación entre Jennifer y los personajes de sus sueños, como veremos en el siguiente apartado-, y de nuevo juega Kaschnitz con la ambigüedad de los límites entre sueño/realidad, recuerdo/invencción, etc. El marido confiesa a su mujer: “Ich kenne sie, ich kenne sie gewiß, wenn ich nur wüßte woher”⁹⁵¹. Laurie acaba invitándolos a tomar algo en su casa, y los cuatro juntos toman un taxi que los lleva a un barrio residencial a las afueras de la ciudad. La protagonista añade más inquietud al relato gracias a su impresión sobre la casa: “alles ist nicht ganz richtig [...] so als seien die Räume seit langer Zeit unbewohnt”⁹⁵². Las luces no funcionan, todo está cubierto de polvo, el teléfono no da tono, parecen estar aislados en el espacio o en el tiempo. Finalmente acaba la velada, y en el regreso al hotel, la mujer confiesa que encuentra a la chica un poco “unheimlich”, pero el marido no parece haber notado nada. Al día siguiente, el marido se da cuenta de que ha olvidado su pitillera en casa de los hermanos. Al volver a la casa, ya a la luz del día, la encuentran con las persianas echadas y como si estuviera deshabitada desde hace mucho tiempo. Nadie responde al timbre. Una vecina les informa que la casa está cerrada desde hace tres meses por muerte de los inquilinos. Ellos no dan crédito, pues anoche mismo estuvieron allí de velada. Aún así, al tener la vecina una llave, les abre la casa. El matrimonio -¿y el lector?- cree haber soñado la visita de la noche anterior, sino es por un detalle: la pitillera olvidada está todavía sobre la mesa.

Aunque en estructura es similar a otros relatos: exposición de una situación onírica (visita al lago en *Das dicke Kind*, la casa abandonada en *Gespenster*), y confirmación a través de un detalle -la foto en *Das dicke Kind*, el tallo de paja en *Der Strohalm*, la pitillera en *Gespenster*- de un suceso mágico; en mi opinión este esquema no posee en este ejemplo la fuerza dramática que desempeña en otros relatos. Porque no está propuesta ni para desentrañar el misterio de la existencia en sentido heideggeriano, ni tampoco trasmuta el sentido de la realidad para ampliar la visión sobre

⁹⁴⁹ “Con una falda y jerséy como si estuviera de excursión por el campo”. (GW IV 177).

⁹⁵⁰ “Sorpresndentemente lenta, como si andaran en sueños”. (GW IV 178).

⁹⁵¹ “Los conozco, estoy seguro de que los conozco, si solo supiera de qué”. (GW IV 180).

⁹⁵² “Hay algo que no está en orden [...] como si las habitaciones hubiesen permanecido inhabitadas durante mucho tiempo”. (GW IV 180).

sí mismo. Se expone una anécdota, cuya clave está ya proporcionada en el título. No funciona como historia de miedo, puesto que Kaschnitz no es especialista en este género, ni es su intención.

Hay detalles de calidad que hacen interesante la estrategia narrativa de la autora. Pudiera pensarse que la obra comienza en un teatro para crear una ficción dentro de otra, y poner en entredicho el realismo propuesto. Pero existe a propósito de la ubicación de la acción una interpretación más profunda. Blume⁹⁵³ ha analizado este relato contraponiéndolo a *Die Verwandlung* de Kafka. Y como elemento de contraposición escoge precisamente la ubicación: en Kafka el escenario es indefinido, en Kaschnitz es Londres, y un teatro muy conocido - Kaschnitz ha confesado que cuando sitúa la acción en el extranjero, se siente necesitada a especificar los nombres: Circeo, Roma, Londres, etc. Cuando la acción transcurre a Alemania, se limita a indicar, una gran ciudad, un pueblo, etc.- De hecho, luego alude a otros elementos realistas –la galería Tate- para proponer Londres como imaginario realista en la mente del lector. Es decir, Kaschnitz incorpora elementos no ficcionales para dar credibilidad a la ficción⁹⁵⁴.

Que la voz narrativa no de credibilidad a los recuerdos de la pareja, que simplemente presente lo que recuerda, sin saber más, es decir, sin saber si la historia de los fantasmas es real o no, induce a considerar la memoria como algo frágil, puesto que los recuerdos pueden cambiar con el tiempo. Podemos amplificar esta tesis al espíritu de los tiempos que reinaba en la Alemania de la posguerra, cuando la memoria está en el centro de sus preocupaciones.

⁹⁵³ Blume, P. (2004). *Fiktion und Weltwissen: der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur* (Vol. 8). Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG.

⁹⁵⁴ Blume (2004: 96).

5.3.3.3. *Jennifers Träume.*

No es la primera vez que Kaschnitz recurre al sueño para presentar la resolución de un conflicto⁹⁵⁵. La salida al conflicto de pareja planteado en su primera novela, *Liebe beginnt*, se dirime gracias a un sueño de su protagonista. También en su segunda novela, *Elissa*, los sueños son decisivos en la resolución de la trama. Este relato, que no está centrado en la relación de pareja sino en la materno/filial, divide su acción entre el mundo de los sueños y el de la vigilia, y el primero contiene las claves del segundo.

Este relato⁹⁵⁶ –como otras tantas obras⁹⁵⁷– está escrito en forma de minúsculas entradas de un diario, si bien se narra desde la objetividad de una tercera persona, quizá para imprimir más verosimilitud a lo narrado. En él se da cuenta del sorprendente hecho que tuvo lugar en casa de los Andrew, un matrimonio que tiene una niña de ocho años llamada Jennifer. Cada día la pequeña le cuenta a su madre, con creciente entusiasmo, lo que ha soñado la noche anterior.

Am 3. April erzählt Jennifer ihrer Mutter gleich nach dem Aufwachen einen Traum. Sie ist über eine gewölbte Brücke gegangen, sie hat einen Teich voll Seerosen gesehen. In dem schlammigen Teich haben Kühe bis zum Bauch im Wasser gestanden, eine kleines rotes Auto ist über den Hof gefahren, und der Kies hat geknirscht⁹⁵⁸.

La madre se ve perturbada por el mundo paralelo de la niña, tan rico en detalles y tan atractivo para Jennifer. Especialmente celosa se muestra la madre con una mujer que aparece en los sueños de su hija y que parece tener más complicidad con la niña que

⁹⁵⁵ Pulver (1984: 26). También Bachmann y Schweikert han apuntado –Kaschnitz (2002: 217) cómo el recurso al sueño le sirve a Kaschnitz para plantear en otro nivel la misma situación, quizá incluso de forma más realista: “Der Traum als literarische Folie ermöglicht es Kaschnitz, Zuwendung und Abwendung im Umgang des Paares miteinander im selbstverständlichem Nebeneinander darzustellen” (“El sueño como recurso literario posibilita a Kaschnitz presentar la consideración y la evitación en el tratamiento que la pareja tiene entre sí en un plano de igualdad natural”).

⁹⁵⁶ Konejung, S. (1998). *Produktive Differenz: Leserinnen treten aus dem weiblichen Spiegelbild (Vol. 230)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

⁹⁵⁷ *Am Circeo, Die Füße im Feuer, Steht noch dahin*, etc.

⁹⁵⁸ “El 3 de abril Jennifer, poco después de despertar, le cuenta a su madre un sueño. Le cuenta que ha cruzado un puente abovedado y que ha visto un estanque lleno de nenúfares. En ese estanque cenagoso había vacas cubiertas hasta el vientre por el agua. Un coche rojo pequeño ha atravesado la granja y la gravilla ha rechinado”. (GW IV 646).

ella misma: “Sie ist schöner als du, sie ist lieber als du”⁹⁵⁹. La relación madre/hija se va tensando: “zum erstenmal kommt Frau Andrew auf den Gedanken, daß Jennifer gar nicht träumt, nie geträumt hat, sondern das aller nur erfindet, um ihr weh zu tun”⁹⁶⁰. El marido, respetado por su esposa, “vielleicht gerade wegen seines ernsten und einsiedlerischen Wesens”⁹⁶¹ –una vez el rol masculino como símbolo de ecuanimidad-, le aconseja no darle tanta importancia a esos sueños. La señora Andrew se siente incomprendida y se deslinda de padre e hija, que parecen estar confabulados contra ellos y de quienes sospecha incluso complicidad. Para ella la ficción comienza a ser más determinante en su felicidad que la misma realidad, igual que ocurre con Jennifer. Un buen día avisa a un médico –otra figura masculina modelo de razonabilidad- para que examine a Jennifer, y el médico –que representa la voz de la cordura y por eso arrastra al lector a su perspectiva- le da la vuelta a la situación. La niña está perfectamente, es más bien la madre quien tiene un aspecto preocupante. La ve muy alterada. Ella se defiende. La alteración de la señora Andrew va *in crescendo*, porque cree ver lo que nadie ve –tema de la locura-, a saber, que su hija está alienada. Llega incluso a romper una foto donde aparece su hija.

El trasfondo biográfico que late es la rivalidad que mantiene Kaschnitz con su madre, con quien no tuvo empatía⁹⁶² y la complicidad relativa con su padre. Esta relación triádica está planteada sin ambages en el relato. Se ayuda Kaschnitz del mundo onírico, donde, según Freud, afloran los deseos reprimidos, para esbozar la necesidad de cariño que tiene la hija –¿la pequeña Kaschnitz?-. Ha sido S. Konejung⁹⁶³, la que a través de un grupo de trabajo, ha estudiado los posibles roles que juegan cada personaje en este relato. Más allá de las referencias biográficas, la madre a veces es contemplada como víctima y otras veces como culpable⁹⁶⁴, otras lectoras del grupo de trabajo

⁹⁵⁹ “Es más guapa que tú, es más cariñosa que tú”. (GW IV 650).

⁹⁶⁰ “Por primera vez la señora Andrew considera la posibilidad de que Jennifer no sueñe, que no haya soñado nunca, que sea todo una invención solo para hacerle daño a ella”. (GW IV 650).

⁹⁶¹ “Quizá a causa de su naturaleza seria y estable”. (GW IV 647).

⁹⁶² “Ich kann meine Mutter nicht verstehen, ihre Lebensfrische, ihre schreckliche Munterkeit, ihre unheimliche Kraft. Wenn sie anfängt zu singen, halte ich mir die Ohren zu [...] geht etwas in mir vor wie ein Krampf und ein Zittern und ein Haß” –“No puedo comprender a mi madre, su frescura ante la vida, su terrible animación, su inquietante fuerza. Cuando comienza a cantar, me tapo los oídos [...] se produce en mi interior algo así como un espasmo, un temblor y un odio”- (GW III 367). Cfr. al respecto el apdo. 1.2. del cap. 1.

⁹⁶³ Konejung, S. (1998). *Produktive Differenz: Leserinnen treten aus dem weiblichen Spiegelbild* (Vol. 230). Würzburg: Königshausen & Neumann.

⁹⁶⁴ Konejung (1998: 139).

interpretaron que el padre ignoraba a la hija –pues con él no surge apenas una complicidad incidental- o bien que el padre estaba interesado en la madre virtual –la de los sueños-, puesto que Kaschnitz era consciente que su padre se refugió en numerosas amantes, aunque la culpa del fracaso del matrimonio se lo siguiera atribuyendo a su madre. El estudio de Konejung revela cuando menos, que los roles asignados son más complejos de lo que pudiera aparecer a primera vista.

Además de este trasfondo biográfico/psicoanalítico, la figura de “lo inquietante” se presenta en la medida que los límites de la realidad han quedado debilitados. El relato introduce un giro en la esfera de lo sobrenatural, de ahí su ubicación en este apartado, en el momento en el que la familia emprende una excursión de fin de semana para visitar en el campo a unos antiguos vecinos con el fin de distender la tensión que hay en casa a raíz de los sueños de Jennifer. Entonces viajan a la región onírica de Jennifer: los antiguos vecinos resultan ser los protagonistas de los sueños de Jennifer. Todo lo que había soñado, es lo que contemplan ahora en la realidad. Este suceso –momento de la *Verwandlung*- transforma la realidad de la familia, especialmente la de la señora Andrew. Sin que los hechos queden explicados –¿están muertos los vecinos? ¿por qué sueña Jennifer con ellos?-, la situación de la familia se normaliza. La niña deja de soñar a partir de entonces, y la madre retoma un acercamiento hacia la niña y su marido, ella “sieht aus wie manchmal in ihrer Mädchenzeit, verwundert und leer”⁹⁶⁵.

Aunque Kaschnitz sitúa en la niña la clave del relato, no es un relato narrado desde la perspectiva infantil. Kaschnitz recurre a la niñez con frecuencia⁹⁶⁶ para aportar claves interpretativas. Se trata de un relato muy enigmático, en el que parecen resaltar las complejas relaciones paterno/filiales, que pudieran ser de Kaschnitz niña con su madre o bien de Kaschnitz madre con su pequeña Iris Constanza, pues a la altura de 1969, la experiencia como hija y como madre están ambas bien consumadas.

⁹⁶⁵ “Tenía el aspecto que muchas veces tenía cuando era joven, perpleja y vacía”. (GW IV 653).

⁹⁶⁶ *Martin, we want a lesson; Das Wunder; Ein Tamburin, ein Pferd*; etc. En muchos relatos Kaschnitz adopta dos puntos de vista simultáneos, el infantil y el del adulto (*Lange Schatten, Nesemann*). En *Martin, we want a lesson* Kaschnitz adopta el punto de vista exclusivo de los niños.

5.4.- EL EXTRAÑAMIENTO EN LA PAREJA.

5.4.1. La irrupción de la desconfianza.

“Ich kann nicht leben ohne sie, es ist nicht vorstellbar. Aber indem er das dachte, stellte er sich schon ein Leben allein vor”⁹⁶⁷.

La cita pertenece a uno de los primeros relatos que publica Kaschnitz, en 1930, *Dämmerung*, y ya tematiza la doble faz que presentan las relaciones de pareja: la veracidad y la mendacidad, la entrega y la reserva, la ilusión idealizada y las frustraciones mundanas. Hasta el punto de que la relación de pareja llega a describirla como una guerra encubierta. Como afirma Gersdorff: “Eine Beziehung ohne Probleme, eine Ehe ohne Auseinandersetzung gibt es weder in den Erzählungen noch im Leben”⁹⁶⁸. Para Kaschnitz la vida se definía por dos ingredientes: el amor y la escritura⁹⁶⁹. El amor tenía que aparecer como tópico de análisis, si bien bajo el prisma de lo inquietante.

Cuanto más cercano es el entorno, más pavor da su extrañamiento. De ahí que las situaciones planteadas en estos relatos sean extremadamente cotidianas. Lo desconocido produce por sí desconfianza, sin embargo las más íntimas convicciones se tambalean cuando ese resquebrajamiento de la desconfianza se produce en aquello que nos inspira la máxima seguridad. La figura del extrañamiento⁹⁷⁰ está traída al caso, no tanto por su conexión con lo sobrenatural, que también existe, como por la definición de lo “inquietante” en Freud, a saber, cuando lo íntimo y familiar de pronto se vuelve

⁹⁶⁷ “No puedo vivir sin ella, me es imposible imaginarlo. Pero en el momento en que esto pensaba, ya se representaba su vida en solitario”. (GW IV 27).

⁹⁶⁸ Gersdorff (1992: 230). “No existe una relación sin problemas ni un matrimonio sin discusiones, ni en la literatura ni en la vida”.

⁹⁶⁹ GW IV 262.

⁹⁷⁰ Köhler (1973: 154) considera que esta técnica de extrañamiento comporta algo “Mythologisches, Märchenhaftes, Mystisch-Irreales” (“mitológico, fabuloso, místico-irreal”). Esta técnica la familiarizan con F. Kafka y R. Walser (Stephan 1987: 150), pero Kaschnitz llega a introducir esta sensación en el círculo de intimidad de una pareja, donde la visión del abismo es aún más turbadora.

extraño, aún sin una razón definida. El miedo es causado por este extrañamiento⁹⁷¹, porque el entorno aparece de forma irreal, casi alucinada.

Y lo más familiar y más distante puede ser la relación de pareja, es decir, allí donde hay más necesidad de cercanía es justo donde más daño puede hacer la distancia. En los apartados 1.2. y 1.3. del capítulo 1 comprobamos cómo había surgido la distancia en el seno familiar: del padre respecto a la madre, y de ella respecto a sus hermanos. Cuenta pues con precedentes biográficos. Hay que recordar que ante la pregunta de por qué ella escribía con el nombre de su marido, respondió: “er [war es], der mich zum Schreiben ermutigt hat”⁹⁷². Y Huber-Sauter⁹⁷³ ha mostrado como hay un proceso de identificación del yo *-Ich-* con el nosotros *-Wir-*, refiriéndose naturalmente al marido: “Am häufigsten definiert sich das Ich als “wir”⁹⁷⁴, precisa Huber-Sauter, de suerte que Kaschnitz siempre que se manifiesta sobre los acontecimientos políticos, la guerra, los países, los viajes, siempre utiliza el *wir*. Solo en momentos de discrepancia se refiere a Guido como *mein Mann* o el pronombre *er*. Pero ella percibía siempre desde el nosotros todos los acontecimientos, y lo que a ella le ocurría lo pensaba siempre como el efecto que tendría en él cuando se lo contara⁹⁷⁵. De ahí la trascendencia de este apartado, en el que la angustia surge sin estímulo exterior, se concreta en un miedo hasta un odio anidado que asoma al exterior de forma inquietante.

Esta orfandad respecto a las personas más próximas, y tenemos que repetir que para Kaschnitz, Guido constituía el centro de gravedad de su vida, y aún de su obra, conforma la situación más inquietante pensable⁹⁷⁶. La relación de pareja⁹⁷⁷ *-Kaschnitz* no tematiza parejas homosexuales, por tanto siempre se entenderá como relación de

⁹⁷¹ “Das Grauen und die Angst, die durch das Gefühl der Fremdheit ausgelöst werden” -“La crueldad y el miedo, que hacen desencadenar el sentimiento de lo desconocido”-. (Stephan 1984: 160).

⁹⁷² GW VII 778.

⁹⁷³ Huber-Sauter (2003: 84).

⁹⁷⁴ Huber-Sauter (2003: 84).

⁹⁷⁵ Cuando muere su marido en 1958, sufre una verdadera crisis existencial e inicia un proceso de reconstrucción personal, en el que el yo debe asumir perspectivas propias. Nada más ilustrativo en esta nueva época que el título de su obra *Wohin denn ich* (1963) en la que figura la palabra yo *-ich-* y la asunción del destino en sus propias manos.

⁹⁷⁶ Por eso abundan tanto las historias de fantasmas en las que las apariciones son personajes cercanos *-familiares-* o bien muy cándidos *-los niños-*.

⁹⁷⁷ Pulver (1984: 27) considera que Kaschnitz es prisionera de las representaciones de su tiempo: “[Sie ist] sehr in Einklang mit der Ideologie ihrer Zeit”. Sucumbe a la imagen de la mujer decimonónica, como subordinada a la pareja. Sobre todo en sus primeros escritos, en las novelas. Los relatos, que son de una época más de madurez, el papel de la mujer es más controvertido. Incluso en *Der alte Garten*, donde los protagonistas son una pareja de hermanos, y la niña pequeña se deja guiar por el guía de su hermano. (Pulver 1984: 35).

géneros- está marcada siempre por una latente desconfianza y aún discordia. En el fondo el hombre y la mujer son enemigos⁹⁷⁸.

Los relatos seleccionados en este apartado comparten una estructura similar, en especial *Der Spaziergang* y *Die Pilzsucher*. Ambos presentan el recorrido de un camino –metáfora de la vida compartida- y cómo, tras una presentación armoniosa de la pareja, surge la distancia, sin motivo conocido, inesperadamente. En el primer relato, *Der Spaziergang*, la protagonista se siente asustada. El rol femenino –“Er führt sie, und sie folgt ihm”⁹⁷⁹- se ve acuciado por miedos y aprensiones sin que aparentemente en el exterior se haya desencadenado un motivo. Esta es la clave. El motivo es irreal, no exógeno, no encuentra contrapartida en su entorno objetivo. De hecho, en la figura masculina no se registra evolución emocional a lo largo del relato, a diferencia de la femenina, entretenida con sus propias ideas. Esta vulnerabilidad se corresponde con el nivel de entrega de la mujer, quien no encuentra una respuesta proporcionada en su acompañante. El hombre en el primer relato simplemente no está, en los otros relatos, se adelantan en el paseo y la mujer se queda a solas con sus resentimientos. De igual modo que el miedo y el odio surgen imprevisiblemente, también se resuelven sin que nada especial ocurra. Por tanto lo que queda cuestionado es la misma razón y naturaleza de la relación amorosa y no una anécdota concreta.

La **estructura** que es común a estos tres relatos es la ruptura de la desconfianza sin razón específica:

- *Der Strohhalm*. (“La pajita de heno”). El miedo se desencadena por una interpretación sesgada: la protagonista atribuye una carta de amor a su marido, que luego resulta ser erróneo: “Auf den Gedanken, daß der Brief an den Felix gerichtet sein könnte, bin ich erst nach einigen Augenblicken gekommen”⁹⁸⁰.

⁹⁷⁸ Kaschnitz (1984: 210).

⁹⁷⁹ “Él la conduce y ella lo sigue”. Stepahn (1984: 155).

⁹⁸⁰ “A la idea de que la carta pudiera estar dirigida a Felix llegue solo tras algunos instantes”. (GW IV 196).

- *Der Spaziergang*. (“El paseo”). El miedo se desencadena simplemente porque él avanza más rápido que ella: “Er dreht sich nicht einmal um. Er fragt nicht, ob ich müde bin. Vielleicht hat er mich überhaupt vergessen”⁹⁸¹.
- *Die Pilzsucher*. (“Los buscadores de setas”). El miedo se desencadena al convertir una amable excursión para buscar setas en una competición velada de posición de poder: “Vielleicht war solche Tiernatur daran schuld, daß das Gebaren der beiden Pilzsucher jetzt immer mehr dem von Jägern zu gleichen begann [...] Sie beobachteten sich auch gegenseitig”⁹⁸².

Es común a los tres relatos también:

- La resolución del conflicto aparece sin razón alguna también, como si fuera todo ilusorio o bien se recae en que todo era un error. En *Der Strohalm* la protagonista recae en lo erróneo de su interpretación, pues la carta está dirigida a otra persona “Der Brief [war] überhaupt nicht an den Felix gerichtet”⁹⁸³. En *Der Spaziergang* la culpa del malestar durante el paseo se debe al zapato: “Was war denn überhaupt gewesen? Sie hatte Schuhe mit zu hohen Absätzen angehabt”⁹⁸⁴.
- El hombre mantiene una posición objetivante (observa la naturaleza), y la mujer subjetivante (se observa a sí misma). En *Der Strohalm* simplemente no aparece. En *Der Spaziergang* el hombre observa la naturaleza, mientras ella se pregunta sobre qué estará pensando él.
- El hombre toma la iniciativa, mientras que la mujer se presenta pasiva y desconfiada. En *Der Spaziergang* el hombre camina delante, y ella detrás. Es él quien consulta el mapa, quien decide cuándo descansar, etc.
- Las situaciones planteadas no tienen nada de extraordinario, son cotidianas y susceptibles de ser vivenciadas por cualquiera. En *Der Strohalm* una mujer está

⁹⁸¹ “No se vuelve ni una vez. No me pregunta si estoy cansada. Quizá se ha olvidado por completo de mí”. (GW IV 786).

⁹⁸² “Quizá fuera a causa de esa naturaleza animal el que los gestos de los buscadores de setas se asemejaran cada vez más a los de los cazadores [...] Se observaban mutuamente de soslayo. (GW IV 885).

⁹⁸³ “La carta no estaba dirigida en absoluto a Felix”. (GW IV 203).

⁹⁸⁴ “¿Qué es lo que había ocurrido? Había llevado un zapato de talonera muy alta”. (GW IV 787).

arreglando su casa y encuentra por casualidad una antigua carta. En los otros dos relatos, se trata de un paseo por el campo.

- La mujer registra una evolución sentimental (actitud agradable, desconfianza, hostilidad y recuperación de la sensación inicial), al tiempo que el hombre permanece ajeno a esta evolución.

Todo esto se va a ver con más claridad en la exposición individual de cada relato en los siguientes apartados.

Existe otra óptica de análisis de la relación de pareja y complementaria en sus relatos, que no nos interesa en este apartado: la facilidad con la que el hombre adquiere una nueva pareja cuando la mujer desaparece. Por ejemplo en el relato *Das Ölfläschchen*, el hombre no tarda en relacionarse con una rubia joven tras desaparecer la mujer en circunstancias oscuras. En el relato *Das Inventar*, el marido enviudado inicia una relación con la cuñada, mientras ambos confeccionan el inventario de la casa que perteneció a su mujer.

Muchos estudiosos han encarado ambas ópticas en clave de lucha de género⁹⁸⁵, si bien Kaschnitz se deslindó a propósito de toda literatura de género y reivindicativa⁹⁸⁶. Eidukevičienė considera que la escritora se halla inserta dentro de un esquema heredado fuertemente patriarcal. Nuestro interés sin embargo no es centrarnos tampoco en la problemática de lo que se ha venido en llamar *Frauenliteratur*⁹⁸⁷, esto es, esa corriente de investigación literaria de género, que pretende partir en sus explicaciones del papel cultural y social de la mujer en un contexto histórico determinado⁹⁸⁸. Aunque es cierto

⁹⁸⁵ Eidukevičienė, R. (2003). *Jenseits des Geschlechterkampfes: traditionelle Aspekte des Frauenbildes in der Prosa von Marie Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann und Brigitte Kronauer* (Vol. 80). Röhrig Universitätsverlag. Eidukevičienė sitúa históricamente la producción de Kaschnitz justo antes de la aparición del movimiento feminista en la Alemania del siglo XX, y la considera como ejemplo de estética y pensamiento de corte tradicional. Eidukevičienė (2003: 14).

⁹⁸⁶ Corkhill, A. (1984). Das Bild der Frauen bei Marie Luise Kaschnitz. *Acta Germanica*, 16 (1983), pág. 113.

⁹⁸⁷ Kessler (1984: 87) parte del trauma de Kaschnitz por haber nacido niña, y no niño, y sentirse indeseada, para considerarla como uno de los arquetipos “des weiblichen Elends” –“de la miseria femenina”-. Ciertamente es que Kaschnitz contrapone la celebración de su nacimiento, sin apenas alegría, con el de su hermano, que fue toda una fiesta. Desde esta perspectiva, los usos sociales de la época estarían predeterminando su trauma personal, y por tanto su literatura sería en su raíz *Frauenliteratur*. Al menos Kaschnitz no la asumiría como propia.

⁹⁸⁸ Eidukevičienė (2003: 34). Desde esta perspectiva también se ha analizado *Die Schlafwandlerin* como la negativa de la mujer a abrir sus ojos para no percibir los problemas

que la mujer suele ser presentada como infantil e histérica, y el hombre como una figura paternal y fuerte. Pero creemos que es más congruente con nuestra línea de investigación analizar la naturaleza del sentimiento, no desde una perspectiva sociológica, sino psico-filosófica. La justificación reza: Kaschnitz no intenta tanto responder ante la apertura del abismo a la pregunta de si la racionalidad masculina se ajusta más a la realidad que la sentimentalidad femenina, como a la pregunta por la misma naturaleza de la comunicación humana.

5.4.2. Relatos seleccionados:

5.4.2.1. *Der Strohhalm*.

Fué publicado originariamente en 1959, aunque luego se incorporó en 1960 a la antología titulada *Lange Schatten*. El relato⁹⁸⁹ había surgido de unas circunstancias biográficas muy precisas. Cinco años antes, su marido estaba en la cúspide de su carrera, era un hombre valorado socialmente, especialmente por sus jóvenes alumnas. Ya aludimos a la hipótesis de Gersdorff⁹⁹⁰ de que el marido, Guido, habría tenido una aventura amorosa mientras Kaschnitz estaba en Roma. Por tanto los celos de Kaschnitz no eran totalmente imaginarios, sino que tenían alguna base real. El matiz biográfico no solo se refleja en estos celos ocasionales, sino que en su mismo núcleo familiar (cap. 1. Apdo. 1. 2.) el temor se confundía con la inseguridad, especialmente en relación a su padre, que era tan hermético en sus reacciones. Kaschnitz en cualquier caso habría ocultado sus celos y se habría esforzado en aparentar normalidad. A juicio de Gersdorff, los sentimientos reales se habrían filtrado en este relato, donde se exponen los celos y los sentimientos de abandono y reproche de una mujer sola en su casa, si bien en la

que hay a su alrededor. Esta propuesta me parece demasiado débil, porque las implicaciones de la ceguera son más profundas que la mera constatación de una desigualdad socio-histórica.

⁹⁸⁹ Krusche, D. (1978). *Kommunikation im Erzähltext: Texte* (Vol. 2). Stuttgart: Fink. Págs. 83 y ss. Guni, K. (1994). *L'existence tragique dans la prose de Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 1447). P. Lang". Págs. 121 y ss.

⁹⁹⁰ Gersdorff (1992: 229).

narración -¿quizá para guardar el aire a su marido?- tales sentimientos no tienen una base real. De hecho, Kaschnitz, tras su publicación, no volvió a emitir opiniones sobre esta narración.

El yo narrativo no tiene nombre, se trata de una persona normal, en una casa normal, intercambiable con otra. El tiempo de lectura viene a coincidir con el tiempo narrativo. Todas estas características vienen una vez más a confirmar la caracterización de Doderer⁹⁹¹. La circunstancia que hace dar un vuelco a la vida cotidiana de la protagonista parece tener un carácter ficticio. El fenómeno extraordinario aparece justo al final, convirtiéndolo en un final abierto, obligando de esta manera a lector a seguir pensando sobre la historia.

En este relato se muestra el proceso de la génesis y desarrollo de cierto miedo animado y amplificado por una imaginación asustadiza⁹⁹² –la de una mujer sola en su casa- y a la vez es un profundo estudio psicológico sobre las expectativas y los miedos que pueden surgir en relación a la pareja. El final sin embargo, confiere a todo el relato una pátina inquietante y mágica, pues una pajita de heno (*Strohalm*) aparece sin razón pero muy pertinentemente, como caída del cielo, según veremos a continuación, mediando entre la realidad cotidiana y lo irracional y oscuro.

La acción, bien escasa por otra parte, pues casi todo el tiempo se ocupa del discurrir psicológico de la protagonista, se desarrolla durante el mes de febrero. Una mujer se dispone a preparar la comida, cuando por casualidad encuentra una carta desconocida⁹⁹³. La menor presencia de acción verbal se ve compensada con mayor descripción adjetival tanto de estados exteriores -“Ich habe angefangen, die Vorbereitungen für das Mittagessen zu treffen, Schürze verbinden, Fett in die Pfanne, Zwiebelschneidemaschine, rundes Glashäuschen⁹⁹⁴”, como de estados interiores -“ [ich] habe gedacht, ich kann mir so etwas erlauben, aber der Felix nicht. Ich kann mir erlauben, den Männern die Köpfe zu verdrehen, weil ja doch alles gelogen ist⁹⁹⁵”.

⁹⁹¹ Doderer (1977: 40).

⁹⁹² En sentido afirma Guni (1994: 122): “Tout comme pour la femme du recit *Der Strohalm* ce fut un «voyage intérieur» déclenché par l'imaginaire” – “Como la mujer en el cuento *Der Strohalm* que era un “viaje interior” provocado por la imaginación”.

⁹⁹³ En el relato *Wer kennt seinen Vater*, también es una carta la que motiva el cambio de actitud del protagonista, si bien en esa ocasión, la carta sí está dirigida al protagonista, al contrario que en este relato.

⁹⁹⁴ “He empezado con los preparativos de la comida de almediodía, me he atado el delantal, aceite en la sartén, la máquina de pelar cebollas, los vasos redondos de cristal”. (GW IV 196).

⁹⁹⁵ “He pensado que algo así me lo puedo permitir yo, pero no Felix. Me puedo permitir retorcerle la cabeza a los hombres, porque todo es mentira”. (GW IV 197).

La carta la encuentra casualmente entre las páginas de un libro: " Kurz vor zwölf Uhr mittags habe ich den Brief gefunden"⁹⁹⁶. La primera frase es la desencadenante de todo lo ulterior⁹⁹⁷. Ella piensa, al leer las primeras líneas, que la carta está dirigida a su marido, Felix, y le conturba el tono tan afectuoso de la escritura. Al estar sola en casa encuentra tiempo y ocasión para disparar sus elucubraciones. La mujer, al contrario que el hombre, siempre aparece vuelta hacia su mundo subjetivo. El miedo, la sospecha, la desconfianza, se van alimentando a sí mismos, hasta que cobran carta de realidad. La protagonista se ve incapacitada de distinguir dos planos: suposición y realidad, y transita los límites realimentando uno en función del otro. Cuando por ejemplo suena el timbre, se queda paralizada, porque de pronto se siente asustada, siente miedo de todo el mundo.

Aber gerade, als ich über den Flur gegangen bin, hat es geschellt. Ich habe zuerst gar nicht aufmachen wollen, weil ich plötzlich Angst gehabt habe vor jedem, der da hätte kommen können, vor aller Welt⁹⁹⁸.

Da por hecho que su marido la abandonará porque tiene una amante, y a partir de un estado subjetivo trata de ordenar el mundo objetivo. Por ejemplo, imagina cómo la amante tendrá que acostumbrarse a las costumbres de su marido: "Das muß sie jetzt alles lernen, habe ich gedacht, was für Seife, was für Zahnpasta"⁹⁹⁹. Si bien en algún momento de su reflexión llega a cuestionar el curso de su pensamiento: "Über diese Gedanken hab´ ich mich dann selbst lustig gemacht, was einem so alles in den Sinn kommt"¹⁰⁰⁰. La sospecha de la traición la obliga a echar la vista atrás, y en el recuento de la vida en común surgen los reproches. Ella, en el pasado, intentó trabajar y él se

⁹⁹⁶ "Poco antes de las doce he encontrado la carta". (GW IV 196).

⁹⁹⁷ En los relatos cortos de Kaschnitz, la primera frase suele situar inmediatamente al lector en el epicentro de la acción. De igual modo que en el título suele estar la clave de su resolución.

⁹⁹⁸ "Pero justo cuando iba por el pasillo, han tocado a la puerta. Al principio no tenía ninguna intención de abrir, porque de pronto sentía miedo de cualquiera que pudiera llegar, sentía miedo de todo el mundo". (GW IV 198).

⁹⁹⁹ "Ahora tendrá que aprender a todo, he pensado, qué tipo de jabón, qué tipo de pasta". (GW IV 198).

¹⁰⁰⁰ "Estos pensamientos entonces me han resultado graciosos, qué cosas se le pueden ocurrir a una". (GW IV 199).

opuso. Ella lo ha sacrificado todo por él y tal subordinación no es reconocida ni recompensada¹⁰⁰¹.

En este momento narrativo, Kaschnitz recurre a una poderosa imagen para describir el estado interior de la protagonista. La circunstancia personal es comparada en el relato con una fiesta tradicional rupestre que se celebra para recibir la primavera. Es tradición en ciertas zonas de Alemania recibir la primavera en el campo confeccionando un muñeco de paja, que luego se arroja a un pozo o a un arroyo¹⁰⁰². Cuidadosamente vestido, se arroja como un cadáver. El muñeco simboliza el pasado, la estación que termina, simboliza también el renacer, el despertar *ab initio* de la naturaleza entera que se mueve cíclicamente. La carta para ella significa el pozo, en el que se hunde con sus propios pensamientos, al que arroja “die häßliche gelbe Strohpuppe” –“el horroroso muñeco amarillo de paja”-¹⁰⁰³, la enfermedad de la incomunicación en la que ella misma se está encerrando. Su marido la llama de improviso por teléfono avisándole de que no puede llegar a comer, y eso es para ella suficiente para imaginarlo en un bar con otra. No hay manera de salir del pozo.

Solo cuando lee la carta entera, descubre que la misiva está dirigida a otra persona, quien posiblemente haya prestado el libro a su marido. Sin embargo la reacción no es de alegría, ni siquiera de alivio. Ella toma conciencia de que está en el fondo de un profundo pozo, del que tiene que salir, “aber komisch, ich komme nicht ganz bis oben hin, und es wird nicht wieder ganz hell”¹⁰⁰⁴. Salir del pozo es la metáfora de recobrar la realidad que ha perdido por culpa de sus pensamientos temerosos.

El *Strohalm* es el punto de conexión con lo oscuro. Lo que hace que la anécdota se trascienda a sí misma. De acuerdo con el esquema que viene siguiendo Kaschnitz, el final sorprendente deja a su vez en apertura la interpretación, pues el marido al llegar a casa descubre un tallo de paja entre el pelo de ella, como si el muñeco se hubiera encarnado en ella y no fuera todo imaginación suya, sino que latiera un fondo de verdad tras sus miedos.

¹⁰⁰¹ Prácticamente estos reproches femeninos parecen calcados desde su primera novela, *Liebe beginnt*.

¹⁰⁰² En muchas zonas de campo la tradición de los muñecos de paja varía geográficamente. En Hungría, por ejemplo, se quema en la Pascua por ejemplo un muñeco de paja, que representa a Judas. Hoffmann-Krayer, E. (Ed.). (1901). *Archives suisses des traditions populaires*(Vol. 5). Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde. Pág. 252.

¹⁰⁰³ GW IV 201.

¹⁰⁰⁴ “Pero es extraño, no puedo subir hacia arriba, y no veo la luz de la salida”. (GW IV 204).

5.4.2.2. *Der Spaziergang.*

En el relato *Der Spaziergang*, un relato de gestación temprana, surgido entre 1927 y 1931, y que se publicó por primera a título póstumo en las obras completas, se describe, tal y como adelanta el título, un paseo que dan sus protagonistas, Peter y Christa, por el campo. Se trata de una pareja arquetípica descrita muchas veces por Kaschnitz¹⁰⁰⁵. Aquí la presentación de la naturaleza juega un papel muy importante, porque las distancias físicas encuentran su correspondencia en las emocionales¹⁰⁰⁶.

Christa, según el esquema femenino que se va repitiendo, está muy implicada en la relación, es imaginativa, expresiva. Peter por el contrario es realista, comedido, distante:

Ich gehe so schrecklich gern mit dir spazieren, sagte sie. Es ist alles tausendmal so schön, wenn ich mit dir gehe. Ja? sagte er gerührt und verlegen. Christa küßte ihn stürmisch. Du, ich glaube, es kommen Leute, sagte Peter und sah sich um¹⁰⁰⁷.

Christa ocupa sus pensamientos con la relación, él con experiencias propias. Ella presupone que los dos han de tener la misma idea de la relación, y atribuye pensamientos al compañero que continuamente se ven desmentidos por la realidad, “Am schönsten ist es, wenn man gar nicht spricht, sagte Christa [...] denn man denkt ja auch an dasselbe, nicht wahr? Sicher, sagte Peter”¹⁰⁰⁸. Como señala Inge Stephan, “Die Übereinstimmung, die die Frau durch Sprechen oder Schweigen mit dem Mann herzustellen versucht, ist aber eine Fiktion, die die Fremdheit zwischen den Partnern nicht verdecken kann”¹⁰⁰⁹. En este punto, surge el extrañamiento, un punto ciego de desconexión radical, al que no pueden acceder en comunión. Ella pierde su confianza en él, sin que él se de cuenta de esto, puesto que objetivamente nada ha cambiado. La

¹⁰⁰⁵ Quizá la presentación más ambiciosa se dé en sus dos novelas *Liebe beginnt* y *Elissa*.

¹⁰⁰⁶ Como en el relato *Das dicke Kind*, la distancia física se convierte en distancia emocional y temporal. En otro relato, *Wege*, el camino y la naturaleza tiene también una presencia primordial.

¹⁰⁰⁷ “Siempre tengo unas ganas locas de pasear contigo, dijo ella. Todo es mil veces más bonito cuando vamos juntos. ¿Sí? Dijo él conmovido y algo aturdido. Christa lo besó apasionadamente. Oye, creo que viene gente, dijo Peter y miró alrededor”. (GW IV 783).

¹⁰⁰⁸ “Cuando más me gusta es cuando no hablamos, dijo Christa [...] pues se piensa en lo mismo ¿no es verdad? Claro, dijo Peter”. (GW IV 783).

¹⁰⁰⁹ “El acuerdo que pretende la mujer obtener con el hombre ya sea a través de las palabras o del silencio no es más que ficción, pues la extrañeza –*Fremdheit*– entre ellos no puede ocultarse”. Stephan (1984: 155).

mujer no puede hablar sobre esto, puesto que no tiene claro hasta qué punto es todo de interpretación subjetiva, pero sabe que esta opacidad en la comunicación supone un peligro para el orden compartido, como apunta Stephan: “das Gefühl der Fremdheit bleibt zwischen den Partnern unausgesprochen und wird zum Schluß der Erzählung zu etwas Unwirklichem”¹⁰¹⁰.

Conforme avanzan ambos en el camino –el camino de la experiencia- su relación, inicialmente amable y amorosa, se va desdibujando y adquiriendo un tono irreal, que corre paralelo al extrañamiento en el paisaje exterior. Se han perdido y está atardecido: “Zwischen den lebendigen Stämmchen standen die abgestorbenen wie graue Gespenster”¹⁰¹¹. La Naturaleza se antropomorfiza y se convierte en otro elemento hostil que acentúa la soledad de Christa.

En un momento del paseo, él se adelanta inconscientemente –pues va más rápido de lo que cree- “Unwillkürlich verfiel er in seine alte Gangart”¹⁰¹²- y ella se retrasa, conscientemente, pues no le pide aminorar el paso, sino que desde la lejanía lo observa con recelo. La distancia física se va convirtiendo en distancia emocional. Peter se ha equivocado de camino, pero oculta su error, y por esa razón apresura el paso, para no retrasarse por el desvío que han tenido que llevar. El dolor que le produce el zapato – quizá el símbolo de algún obstáculo emocional, y que vuelve a repetir en *Die Pilzsucher*- le impide caminar tan aprisa como él, una rozadura en el pie.

Tiene un poema titulado *Stein im Schuh*¹⁰¹³, donde refuerza el simbolismo del zapato:

Schmerzt er wieder
Der Stein im Schuh?
Ich führe ihn lange mit [...] Stein
Stein
Fall mir vom Herzen

¹⁰¹⁰ “El sentimiento de extrañeza permanece en la pareja sin verbalizar y al final del relato aparece como algo irreal”. Stephan (1984: 156).

¹⁰¹¹ “Entre los troncos vivientes se hallaban los otros muertos como tétricos fantasmas” (GW IV 784).

¹⁰¹² “Inconscientemente retomó su antigua forma de caminar”. (GW IV 785).

¹⁰¹³ “Piedra en el zapato”. (GW V 439). “¿Vuelve a doler/ la piedra en el zapato?/ hace tiempo que la llevo [...] piedra/ piedra/ despréndete de mi corazón”.

Peter no sospecha ni atiende a su malestar, ni siquiera la espera. En la imaginación de Christa surgen sentimientos de reproche: “Er ist ein Egoist. Er hat mich nicht lieb. Er dreht sich nicht einmal um. Er fragt nicht, ob ich müde bin”¹⁰¹⁴. Y estos sentimientos de abandono se agudizan hasta el rechazo frontal: “wir hassen uns”¹⁰¹⁵. Mientras, por la cabeza de Peter no parece haber ocurrido ningún cambio, no registra ninguna evolución emocional. Para ella se abre un abismo de soledad, de negrura, cuyo desencadenante parece imaginario.

El esquema reproduce el miedo al abandono que sintió Kaschnitz de por vida¹⁰¹⁶. La situación queda superada al final del relato, también sin ninguna razón aparente: “Was war denn überhaupt gewesen? Sie hatte Schuhe mit zu hohen Absätzen angehabt”¹⁰¹⁷. Los sentimientos negativos se han disuelto en la nada. Las esperanzas, los deseos de comunicación, los miedos de la mujer, son una proyección que no ha encontrado eco en la realidad. Y ella finalmente opta por adaptarse al realismo de su pareja.

Habrà que preguntarse si las propias inquisiciones de la mujer son abandonadas por reconocerse como algo fantasioso, sin fundamento, o si aquéllas son más bien consustanciales a la forma de ser humana, siempre indigente de completitud, y que pueden ser calmadas, si bien no curadas, a través de la expresión literaria. Es decir, si es resignación del que acata lo inevitable o es una autoinculpación por algo que podría ser de otra manera, según parece sugerir el final del relato.

Hay que hacer notar que la insatisfacción proviene siempre del personaje femenino, excepto en *Wege* –relato que recoge descaradamente el contenido de la vida real de sus protagonistas-, cuya novedad respecto a los relatos anteriores es que la amenaza proviene de fuera¹⁰¹⁸, pues la pareja pierde las setas recogidas en común al verse amenazada por aviones enemigos que vuelan muy bajo. Si bien es cierto que la tensión provocada por esta circunstancia acaba también reflejada en un lucha de papeles de género. Curiosamente este relato –*Wege*- sí fue publicado, al contrario que *Die*

¹⁰¹⁴ “Es un egoísta. Nunca me ha querido. Ni siquiera se vuelve. No me pregunta si estoy cansada”. (GW IV 786).

¹⁰¹⁵ “Nos odiamos”. (GW IV 786).

¹⁰¹⁶ Recordemos la añoranza por un padre siempre ausente: “Die Stunden vertrauten Alleinseins mit dem Vater sind, was mich betrifft, an den Fingern einer Hand herzuzählen” – “Las horas confiadas a estar a solas con mi padre en lo que a mí respecta, las puedo contar con los dedos de una mano”. (GW III 737).

¹⁰¹⁷ “¿Qué había ocurrido en verdad? Se había puesto un zapato con la talonera demasiado alta”. (GW IV 787).

¹⁰¹⁸ Stephan, I. (1984: 172).

Pilzsucher y *Der Spaziergang*. ¿Por qué razón? Stephan piensa¹⁰¹⁹ que Kaschnitz actuó por pudor, para no dañar la imagen de Guido. No quería exponer al público tan impudicamente su intimidad. Puesto que los tres relatos contienen un gran sentido autobiográfico¹⁰²⁰, solo publicó *Wege*, porque en éste no se culpa al marido, sino que se deja una puerta abierta a una relación equilibrada, “[sie] gibt [...] eine Sicht des Lebens mit ihrem Mann”¹⁰²¹, un futuro en el que el nosotros forma una unidad, como si ésta fuera todavía posible.

5.4.2.3. *Die Pilzsucher*.

Die Pilzsucher es un breve relato¹⁰²² surgido entre 1948 y 1955, y que la autora, como quedó dicho, no llevó en vida a su publicación. Apareció póstumamente en el cuarto tomo de sus Obras Completas. Está estructurado con pasajes de tensión *in crescendo* en torno a un paseo por el campo que una pareja emprende para recoger setas. En él se trasluce la angustia perenne que sintió ella respecto a su relación. Kaschnitz admite el contenido realista de la historia: “*Pilzsucher* waren wir zu jeder Zeit”¹⁰²³. Prácticamente, Kaschnitz nunca acabó de liberarse de sus recelos hacia Guido¹⁰²⁴. En esta narración aparece de forma manifiesta la competencia y la envidia entre un hombre y una mujer que son pareja. De hecho quedó en el cajón recluida por el exceso de pudor de su autora.

Son presentados en un primer pasaje –marido y esposa- como una pareja feliz, que salen “*frisch und gesprächig*”¹⁰²⁵. El camino –siempre como metáfora de la vida- se emprende pues al comienzo con una dicha inconsciente, la dicha de la promesa, de lo proyectado por la ilusión, lo que todavía no se ha puesto a prueba con las vicisitudes de la experiencia, y que Kaschnitz llega a tildar como *Glückseligkeit* (beatitud)¹⁰²⁶.

¹⁰¹⁹ Stephan (1984: 165).

¹⁰²⁰ Pulver (1984: 96).

¹⁰²¹ “Da una visión de la vida conjuntamente a su marido”. Stephan (1984: 165).

¹⁰²² Christ-Kagoshima, G. (2009). Anschlüsse an das Unterbewusstsein in drei Kurzgeschichten von Marie Luise Kaschnitz: “Die Schlafwandlerin” “Die Pilzsucher” “Das Märchen vom Machandelboom “. *Media and Communication Studies*, 55, págs.133-145.

¹⁰²³ Cit. por Gersdorff (1992: 232).

¹⁰²⁴ Gersdorff (1992: 231).

¹⁰²⁵ “Frescos y locuaces”. (GW IV 880).

¹⁰²⁶ GW IV 880.

En el segundo pasaje, aparece la suspicacia, la sospecha, el control por el poder, la competencia, y el placer de la búsqueda de las setas queda transformado en una carrera, en la que los dos, cuyos nombres no son desvelados, se convierten en cazadores movidos por el afán de descubrir la primera seta antes que el otro, se controlan: “sie beobachteten sich auch gegenseitig”¹⁰²⁷. Este estadio representa la pérdida de la ingenuidad, de la inocencia, la introducción de lo heterogéneo en la pureza pensada y unitaria de la relación. La autoafirmación se convierte en una apuesta: “Wer den ersten findet, hat gewonnen, sagte die Frau. Was? fragte der Mann”¹⁰²⁸.

La tensión se dispara en el tercer pasaje. Cuando el marido descubre las setas antes que ella, surge un rencor muy dramático:

Ein dumpfer Zorn war in ihr, eine tiefe Enttäuschung und Furcht. Es ist aus mit uns, dachte sie, es ist aus und vorbei. Sie empfand einen Haß auf die Pilze, auf den Wald, auf ihren Mann [...] Er ist schuld¹⁰²⁹.

Como en *Der Spaziergang*, la naturaleza parece jugar a favor del hombre y ponerse en contra de ella. El sentimiento que surge de odio –*Haß*– es muy desproporcionado, lo que nos hace pensar que la situación de partida no era tan idílica como prometía. De hecho Stephan¹⁰³⁰ interpreta la seta –encontrada primero por el marido– como una metáfora de la relación: intacta por fuera, pero corrupta por dentro. Además, todas las setas que encuentran luego, se parecen a ésta primera, como si estuvieran podridas por dentro. La diferencia interior/exterior es algo que vivió ya de niña con su familia, que aparentemente era una familia feliz y acomodada: “Eine richtige Familie [...] waren wir gewiss”¹⁰³¹ y esta diferencia se reproduce en la relación de pareja.

La distancia, el abismo de extrañamiento que se abre entre los dos no tiene precedente ni aclaración precisa, como de nuevo también ocurría en el seno de su familia siendo ella niña. No podía atribuir a las condiciones en las que vivió su malestar, incluso temía exponerlas: “Weil ich immer in meiner Kindheit so viel Angst gehabt

¹⁰²⁷ “También se observaban de soslayo”. (GW IV 881).

¹⁰²⁸ “Quien encuentre la primera, gana, dijo la mujer. ¿Qué? Preguntó el hombre.

¹⁰²⁹ “Una estúpida ira la inundaba, un profundo desencanto y miedo. Lo nuestro se ha acabado, pensó ella, se acabó por completo. Sintió odio hacia las setas, hacia el bosque, hacia su marido [...] Él tiene la culpa”. (GW IV 883).

¹⁰³⁰ Stephan (1984: 157).

¹⁰³¹ “Ciertamente éramos una familia normal”. (GW II 723).

habe und weil mir niemand diese Angst geglaubt hätte, wenn ich nur die äusseren, recht angenehmen Umständen meines Elternhauses wiedergegeben hätte”¹⁰³². El lector asiste a la metamorfosis del abismo manifestado como odio, con tal prontitud, que solo cabe pensar que el odio estaba ya de algún modo anidado en el interior de la protagonista. Junto al lector, el hombre tampoco parece percibir razones para ese extrañamiento que irrumpe, mientras que la mujer lo sufre con mucha radicalidad. Por eso es precisamente más inquietante la irrupción de la incomunicación, porque su origen no queda aclarado. De hecho, Kaschnitz alude a elementos misteriosos: la aparición de un pájaro gigantesco entre el follaje, la conversión del bosque en una especie de escenario recóndito. La mujer se va quedando atrás, y aunque el hombre la llama, ella no contesta “aus Feindschaft, aus der uralten Feindschaft der Geschlechter, die sich angesichts des Todes noch einmal erhebt”¹⁰³³. Y sin previo aviso, asoma la reconciliación.

Hay que hacer notar la diferente actitud de la mujer y el hombre respecto a la Naturaleza¹⁰³⁴. Mientras que éste se sirve de aquella y explota sus recursos, aquélla la percibe como un estímulo casi siempre hostil que desencadena diferentes estados anímicos¹⁰³⁵, como un mundo ajeno, *fremd*. Este adjetivo viene a significar en Kaschnitz casi automáticamente la presencia de lo inquietante¹⁰³⁶.

Las diferentes actitudes vienen además recalçadas por la diferente posición que escoge la voz narrativa, desde una descripción neutra y exterior, hasta alcanzar la visión de ella o de él. El lector se siente obligado a reflexionar sobre la acción cuando salta de un nivel a otro de perspectiva narrativa.

El paralelismo con *Der Spaziergang* es abrumador, y circunstancialmente los dos relatos se resuelven aludiendo al zapato de ella, que no era muy apropiado para el camino: “Wie man damit gehen kann, sagte der Mann”¹⁰³⁷. También ambos relatos

¹⁰³² “Porque yo había sentido tanto miedo en mi niñez y porque nadie habría dado crédito a ese miedo si le hubiera expuesto las circunstancias tan agradables en las que crecí en la casa de mis padres”. En Schweikert (1984: 285).

¹⁰³³ “Por hostilidad, por la primigenia hostilidad entre los sexos que revive cada vez que se arrostra la muerte”. (GW IV 884).

¹⁰³⁴ Christ-Kagoshima, G. (2009). Anschlüsse an das Unterbewusstsein in drei Kurzgeschichten von Marie Luise Kaschnitz: “Die Schlafwandlerin” “Die Pilzsucher” “Das Märchen vom Machandelboom “. *Media and Communication Studies*, 55, págs.133-145.

¹⁰³⁵ Christ-Kagoshima, G. (2009: 139).

¹⁰³⁶ En el relato *Wege*, de “indudable factura autobiográfica” (Pulver 1984: 96), la pareja comparte sus apreciaciones y llegan juntos a una visión más completa de la realidad. Aunque pasan por dualidades, como vivos y como muertos, pero lo hacen en común. En este sentido el relato supera las limitaciones de *Der Spaziergang* y *Die Pilzsucher*.

¹⁰³⁷ “¿Cómo se puede andar de esa manera? (GW IV 886).

comparten una contraposición que Christ-Kagoshima ha retrotraído a los arquetipos de Jung¹⁰³⁸: la mujer es comparada con “un animal blanco”, y el hombre con un “Waldschrat”, esto es, una especie de ser espiritual maligno que habita en los bosques y que aparece caracterizado en algunos disfraces con una máscara de aspecto horrendo, y esta doble presentación aludiría a la duplicidad apolínea/dionisiaca, a la contraposición primigenia entre claridad/oscuridad, pensamiento/acción, etc. subyaciendo claro está la dualidad femenino/masculino.

Recapitulando, podríamos aseverar que la presencia de “lo inquietante” en los relatos tratados en este capítulo está propiciada más por elementos psicológicos que propiamente sobrenaturales, aunque el resultado es el mismo: el miedo, del que hablaremos en el próximo capítulo.

Sin embargo el origen de la insatisfacción presente queda inexplicado, con lo que el lector no sabe si atribuirlo a las fallas psicológicas de la autora, con lo que se acercaría más a la perspectiva freudiana, o bien atribuirlo a la radical soledad que nos constituye y que nos impide comunicarnos como quisiéramos, y puesto que es irrebasable, no depende de la singularidad del caso, de modo que estaríamos más ante una perspectiva heideggeriana.

Una vez más, la ambigüedad y dualidad hermenéutica que venimos sosteniendo se muestra pertinene y fructífera.

¹⁰³⁸ Christ-Kagoshima, G. (2009: 140).

5.5.- EL MIEDO.

5.5.1. Una psicología compleja.

“Wenn ich im Bett lese,
kneife ich immer ein Auge zu,
nicht immer dasselbe, auch das ist
nicht wichtig, nur meine Angst,
Angst vor der Wahrheit”¹⁰³⁹.

Martínez de Mingo en su libro sobre miedo y literatura¹⁰⁴⁰ cuenta la anécdota de que Juan Benet decía que la literatura empezó el primer día que un niño se perdió en la calle¹⁰⁴¹. La escritura precisamente recoge ese mecanismo de supervivencia que es el miedo, sin el que es imposible comprender al sujeto consciente. Se fundamenta en su fragilidad¹⁰⁴², de ahí la necesidad perentoria de un orden al que atenerse para no disolverse en el caos. Propiamente la novela de terror nació como novela gótica¹⁰⁴³. Lovecraft, Poe, Stoker, Maupassant son egregios representantes de su sedimentación como género. El género degeneró en serie b, como muestran ejemplarmente las películas de terror adolescente que frecuentan los cines, donde lo importante es la subida de adrenalina como fin en sí mismo. Nada más lejos de las intenciones de Kaschnitz, en quien el miedo nunca se reduce a un fin en sí mismo, sino que siempre a la vez es un medio.

Volvamos a nuestros autores referencia. Recordemos que la palabra alemana *Angst* proviene de la latina *angustiae*, relacionada semánticamente con la estrechez, la necesidad. *Angst vor etwas*, miedo de algo, y *Angst um etwas*, miedo por algo, -que expresa más bien preocupación- denota la multidireccionalidad del fenómeno. También en español se puede sentir miedo de algo y por alguien. El miedo es un fenómeno al que

¹⁰³⁹ “Cuando estoy en la cama leyendo, giro siempre un ojo, no siempre el mismo, esto no es importante, solo mi miedo, miedo a la verdad”. (GW III 359).

¹⁰⁴⁰ de Mingo, L. M. (2004). *Miedo y literatura*. Madrid: Edaf.

¹⁰⁴¹ de Mingo (2004: 9).

¹⁰⁴² Bravo, V. (2005). *El miedo y la literatura. Anales de literatura hispanoamericana*. 34, pág. 13.

¹⁰⁴³ Bravo (2005: 15).

una y otra vez se vio confrontado Sigmund Freud¹⁰⁴⁴ desde una perspectiva clínica, autor cuya acuñación de la categoría de lo “inquietante” venimos utilizando como herramienta de análisis de los relatos de Kaschnitz. Freud lo concibió como la expresión de una represión, es decir como la expresión indirecta o secundaria de algo más profundo o más opaco, aún al propio sujeto. No parece pertinente, según quedó dicho, utilizar su enfoque en toda su connotación sexual, pues nos llevaría por una línea demasiado lejos, sesgada, y quizá infructuosa¹⁰⁴⁵. Pero la ocultación de los motivos al propio sujeto, es decir la afirmación de una instancia inconsciente que sirve de refugio a los deseos primarios e inconfesables al propio sujeto encaja óptimamente con el enfoque psicológico que se desprende de la narrativa de Kaschnitz. Pues sus personajes se ven confrontados con un pasado para ellos borroso, pero cuyos efectos se dejan sentir, como ocurre en *Das dicke Kind*, relato en el que la protagonista se encuentra de nuevo en la tesitura de aceptar los complejos que sufrió de niña. De hecho, la remisión continua al inconsciente por parte de Kaschnitz hizo preguntarse a algunos psiquiatras si ella se había psicoanalizado¹⁰⁴⁶, pues de otro modo, era imposible, según su opinión, que hubiera podido escribir tales historias, especialmente *Das Haus der Kindheit*, que parece un zambullido sin compasión en el mundo de la infancia. Pulver interpreta precisamente esta obra como una gran estrategia psicoanalítica para asimilar los miedos infantiles:

Die Abwehrmechanismen, welche die Icherzählerin gegen das Haus der Kindheit entwickelt (Rationalisierungen, Anklagen an die Museumsleitung, Bestreiten der Wahrheit des Erlebten), erinnern am meisten an den Verlauf einer Therapie, an die Angst vor dem Bewußtwerden verdrängter Erfahrungen¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁴ Kagerhuber, B. (1974). *Die Angst bei Freud*. Norderstedt: Grin Verlag.

¹⁰⁴⁵ Pensar por ejemplo en el miedo a la castración, a la pérdida de la madre, miedo al padre, etc. como motivos sutiles que deambulan subterráneamente por la narrativa de Kaschnitz me parece demasiado atrevido, y hasta cierto punto indemostrable. Por eso preferimos quedarnos en un nivel de interpretación más básico, casi intuitivo, y definir la sensación como el miedo a lo desconocido y por potenciación, la conversión en desconocido de lo conocido. Freud, S. (1915). *Die Verdrängung*. GW X. Frankfurt am Main: Fischer. (Págs. 248-261).

¹⁰⁴⁶ GW VII 972.

¹⁰⁴⁷ Pulver (1984: 64). “Los mecanismos de defensa que el yo narrativo desarrolla contra la casa de la infancia (racionalizaciones, quejas a la dirección del museo, puesta en duda de la veracidad de las vivencias) recuerdan en su mayoría al discurrir de una terapia, al miedo de traer a la conciencia experiencias reprimidas”.

La autora, Kaschnitz, respondía que por entonces (1956) no conocía ni a un psicólogo ni a un psiquiatra de cerca y que tampoco estaba familiarizada con esa disciplina: “Auch hatte ich damals keinerlei nähere Kenntnisse der Psychoanalyse”¹⁰⁴⁸. Con lo cual, se puede deducir que los puntos en común con el psicoanálisis no son *ex profeso* ni buscados, sino más bien una especie de coincidencia natural. Pero es extraordinaria la cantidad de lugares en los que Kaschnitz remite por ejemplo al mundo onírico¹⁰⁴⁹, en los que el personaje se encuentra desprotegido o asustado.

Por otro lado Heidegger, el segundo autor referencia en nuestro análisis de “lo inquietante”, consideró el miedo como un fenómeno central en su antropología filosófica, si bien, como vimos, él distinguió entre el miedo (*Furcht*), cuyo objeto está bien determinado –se tiene frente a algo o alguien-, y angustia (*Angst*), que no tiene un objeto definido –se está frente a la nada- o bien el objeto es la totalidad del mundo o la existencia en cuanto tal, que aparece como algo extraño, ajeno e infundamentado. Esta angustia es una sensación desagradable que padece el hombre cuando éste se enfrenta a la nada, entendida como negación total de lo existente. Por tanto, aunque hablemos del fenómeno del “miedo”, cuando la referencia sea Heidegger, estaremos utilizando más bien su concepto de “angustia”, que es diferente a la terminología utilizada en la psiquiatría. La angustia entonces, según Heidegger, surge cuando el hombre arrostra su falta de fundamentos (*Gründe*) y se asoma al abismo (*Ab-grund*)¹⁰⁵⁰. El trato cotidiano con las cosas nos reconforta en la familiaridad. El extrañamiento surge incidentalmente ante el desconcierto, lo anómalo y lo desagradable. Por eso, la angustia parece una prueba contra el optimismo de todo idealismo, tal y como expresa García Bacca: “la presencia de la angustia depone contra todo idealismo, contra toda filosofía que pretenda hallarnos un diamante”¹⁰⁵¹.

Es un poco desolador el horizonte que nos dibujan tanto Heidegger como Freud, pues aunque ambos señalan una herida en la constitución antropológica del hombre, ninguno ofrece en contraprestación un remedio, que viene a encontrar su paralelismo en

¹⁰⁴⁸ “Tampoco entonces estaba yo familiarizada con el psicoanálisis”. (GW VII 972).

¹⁰⁴⁹ Por citar algunos, *Elissa, Jennifers Träume, Orte, Wohin denn ich*, etc.

¹⁰⁵⁰ Por el contrario lo que causa la angustia es algo inidentificable, indeterminado, desconocido, la angustia es angustia de nada; la angustia nos abre la nada. Según García, la angustia que carece de sujeto, de un quién, de manera que si la angustia llega (y llega...) no es para completar al sujeto, sino para desestabilizarlo hasta el punto de borrarlo, de hacerlo desaparecer. García, A. F. (2013). Temblor sin temor: miedo y angustia en la filosofía de Martin Heidegger. *Factótum*, 10, págs. 57-58.

¹⁰⁵¹ García Bacca, J. D. (1962) *Existencialismo*. Xalapa: Universidad Veracruzana. Pág. 209.

los típicos finales abiertos de los relatos de Kaschnitz, donde no se ofrece solución al nudo planteado en la narración.

El fenómeno del sufrimiento asociado al miedo es tan universal –hasta los animales lo sienten- y tan equívoco, que tendremos que acotar mucho el campo semántico. Uno siente como *unheimlich* esa angustia. La amenaza puede tener una matriz espacial o temporal. Y quizá sea la matriz temporal el sentimiento básico que ha protagonizado la obra y la vida de Kaschnitz, expresado como un sentimiento de pérdida¹⁰⁵². Una vez le preguntaron que era lo que más odiaba en este mundo y respondió: “Meine eigene Feigheit”¹⁰⁵³. Por lo tanto hay una confesión expresa del sentimiento que ha arruinado su vida, el temor.

Pronto experimentó la distancia entre la vida exterior familiar: “Eine richtige Familie [...] waren wir gewiß”¹⁰⁵⁴, y la vida interior, es decir, de cómo ella percibía el ambiente, donde “das Schreckliche nicht ausgeschlossen [war]”¹⁰⁵⁵. Aunque hemos seleccionado estos relatos como muestra de análisis, dicho sentimiento impregna prácticamente el total de su producción¹⁰⁵⁶ y llegó a considerar la verdadera tarea de la vida convertir el miedo en confianza, tarea que nunca acaba del todo. Por esta razón, casi cualquier relato de los analizados habría podido servir de modelo para la exposición de esta figura. Hemos elegido estos dos relatos, *Das fremde Land* y *Schneeschnelze*, porque el miedo se tematiza en ellos de forma más explícita y central. Es decir, Kaschnitz en ellos o bien se pregunta por la naturaleza del miedo o bien es un adjetivo recurrente a lo largo de la narración. Ambos fueron publicados en 1960, en la antología de relatos *Lange Schatten* – si bien el primero es de gestación más temprana (1949) y tienen en común la exposición de los procesos mentales (sin causa exterior) que provocan un miedo, quizá más existencial que psicológico. No se trata tanto del horror ante lo extraordinario, sino la sensación de que de pronto nada nos procura seguridad

¹⁰⁵² En *Der Strohalm*, la pérdida de la pareja, en *Jennifers Träume*, la pérdida de la hija, en *Lupinen*, la pérdida de la libertad, etc.

¹⁰⁵³ “Mi propia cobardía” (GW VII 944).

¹⁰⁵⁴ “Ciertamente éramos una familia convencional”. (GW II 723).

¹⁰⁵⁵ “Donde lo terrible no estaba excluido”. (GW II 688).

¹⁰⁵⁶ En *Der Tag X* por ejemplo trata sobre una mujer que en soledad debe afrontar su miedo. Como apunta Lenz (1966: 163): “Niemand ist in der Lage, sich selbst eine Verfassung zu geben” (“nadie está en disposición de darse una explicación de sí mismo”). Los personajes desarrollan en precario una estrategia para enfrentarse a su miedo, se ven obligados a recomponerse sin una falta de fundamento. En *Ein Tamburin, ein Pferd*, una experiencia infantil provoca que una mujer guarde de por vida miedo a los panderos y a los caballos.

dentro de lo ordinario. Nos sentimos perdidos ante un estímulo habitual, y una creencia, y con ella el contexto vital que se fundamenta sobre ella, se derrumba.

Aunque no se sabe la fecha exacta de gestación de *Schneeschmelze*, si es cierto que ambos relatos recogen la experiencia traumática de la guerra, cuando la sensación de vulnerabilidad es extrema. Sin duda, es un factor a tener en cuenta. En el primer cuento, los protagonistas son aviadores, elemento bélico que recoge la experiencia de las situaciones límite.

Esta intensidad de la sensación del miedo no debe inducir a atribuirle a la escritora una actitud derrotista ante la vida. Kaschnitz era perfectamente consciente de que en la vida se ha de decidir permanentemente el alcance de nuestra acción, y elegir un término medio entre la lucha y la resignación. Al fin y al cabo ella se autoafirmó a través de la escritura, y no cayó en la depresión inactiva.

Ambos relatos no comparten un esquema común entre ellos, si bien ostentan algunas de las características que ya han salido en el análisis de los relatos anteriores: presencia de un final abierto, lenguaje sencillo, brevedad del tiempo de acción, etc.

- En el primer relato, *Das fremde Land* (“La tierra extraña”, también indica “El país extranjero”), los protagonistas son unos aviadores acostumbrados a luchar contra el miedo del vuelo y del enemigo y sin embargo sucumben a él porque la noche los alcanza en mitad del bosque y se ven confrontados con unos extraños que los acogen.
- En el segundo relato, *Schneeschmelze* (“El deshielo”, aunque se refiere propiamente a la nieve), unos padres viven atemorizados esperando que venga su hijo adoptivo, un delincuente al que ellos denunciaron, a hacerles algo. Por ello cierran las ventanas, apagan las luces y se encierran dentro de las paredes invisibles del miedo paralizante.

5.5.2. La infancia como el origen.

“Wieder Nacht, ein anderes [...] Kinderzimmer, schattenhafte Bettstellen, Atemzüge meiner Geschwister, ich allein noch wach, eine Uhr tickt und schlägt, tickt und schlägt, tickt und schlägt, und mit jeder Viertelstunde bin ich weiter fortgerissen in eine mitternächtliche Ferne, von der ich weiß, daß sie für Kinder voll der entsetzlichsten Gefahren ist. Auf dem Nachttisch steht eine Glocke, die ich nicht läuten darf und nach der meine Hand doch immer wieder tastet, bis ich in der Verzweiflung meiner Einsamkeit doch danach greife und sie schüttele, wild, wahnsinnig, bis die Geschwister erwachen und plärren, bis[sic!] auf der Treppe einen Schritt höre”¹⁰⁵⁷.

La obra de Kaschnitz, como venimos viendo, no es vitalista, ni alegre, no ensalza la grandeza de la naturaleza ni la del hombre. Tiene que ver más bien con la vulnerabilidad, con la debilidad, con la defensa, la introversión. La autora, tan susceptible de herirse y de ser herida desde que era una niña, no ha aceptado la presencia de la injusticia en el mundo y se ha creado un cascarón defensivo, a saber, la literatura. Ella afirma:

In einer Art von schwarzem Alphabet ordne ich alle Dinge, die mich erschreckt haben oder noch erschrecken, sperre sie da ein, mache sie unschädlich wie die Dinge in einem Kasten, den man im Meer versenkt¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁷ “De nuevo la noche, otra habitación infantil [...], lechos cubiertos de sombra, respiraciones de mis hermanos, solo yo estoy despierta, una hora pasa y suena, pasa y suena, pasa y suena y con cada cuarto de hora me he transportado hacia una lejanía de media noche de la que sé que está llena de los más horribles peligros para los niños. Sobre la mesita de noche hay una campanita que no debo hacer sonar, pero que mi mano siempre busca y tantea, hasta que en la desesperación de mi soledad acabo cogiendo y agitando, salvaje y desaforadamente, hasta que mis hermanos se despiertan y gritan [...] hasta que escucho pasos en las escaleras”. (GW II 317).

¹⁰⁵⁸ “En una especie de alfabeto negro ordeno yo todas las cosas que me asustan o que alguna vez me han asustado, allí las encierro, de este modo no me hacen daño, como las cosas que metidas en una caja reposan en el fondo del mar”. Kaschnitz (1984: 19).

En cierto modo –desde la perspectiva psicoanalítica- se podría presentar como rasgo de inmadurez su negativa a aceptar que la existencia es competencia, que los niños luchan por los mismos juguetes, los adolescentes compiten por la misma pareja, los adultos rivalizan por el mejor trabajo, etc., según rasgos que compartimos con el resto de seres vivos, y que unos sobreviven gracias a que otros no lo hacen o unos lo hacen mejor a costa de que otros lo hacen peor. Desde luego que se puede proponer progresar hacia una utopía en la que las fricciones se minimicen, pero éstas nunca desaparecerán, y hay que aceptarlas como parte de lo real. Esta sociable insociabilidad llevó a Freud al título de una de sus obras más leídas: *Das Unbehagen in der Kultur*¹⁰⁵⁹.

El término inmadurez no obstante puede parecer estricto, aunque ella misma confiesa: “Alle meine Gedichte waren eigentlich nur ein Ausdruck des Heimwehs nach einer alten Unschuld oder der Sehnsucht nach einem aus dem Geist und der Liebe geordneten Dasein”¹⁰⁶⁰. Por tanto hay una asunción voluntaria y consciente de la idealidad de la inocencia. La madurez se entiende usualmente como la pérdida de la inocencia. Y esto es algo que ella nunca perdió, y por eso se sentía tan vulnerable ante un mundo que sin escrúpulos podía hacerle tanto daño. De la idea de que el mundo sea o debería ser bueno podríamos afirmar lo mismo: parece la declaración de un alma cándida. Se puede luchar por mejorar el mundo, pero eso es muy distinto a que el mundo “debería” ser de tal o cual forma. Pero Kaschnitz no fue solo esto, pues mucha gente comparte estas características, lo que la hace singular y digna de estudio es que fue además una artista que pudo plasmar en sus creaciones de forma sublime estos sentimientos universales.

La herida -y con esto abordamos ese "no literario" del que se hablaba en el punto 2.1. desde una perspectiva más freudiana- parece que se formó en el mundo de la infancia de esa niña desdichada y llorona¹⁰⁶¹. La privación de alegría se va despersonificando, y acaba convertida en un sentimiento cada vez más abstracto para acabar vertebrando la creación de ficción. “Wer ausspricht, bannt, und der Wunsch, das Schreckliche zu bannen, mag die Ursache meiner traurigen Gedichte und

¹⁰⁵⁹ Freud (2013). “El malestar en la cultura”.

¹⁰⁶⁰ “Todos mis poemas no eran sino la expresión de una añoranza de una antigua inocencia o la melancolía por un mundo regido por el espíritu y el amor”. Kaschnitz (1984: 279).

¹⁰⁶¹ Para un monográfico sobre su infancia cfr. Roßbach, N. (1999). *“Jedes Kind ein Christkind, jedes Kind ein Mörder”*: Kind- und Kindheitsmotivik im Werk von Marie-Luise Kaschnitz. Marburg: Francke.

pessimistischen Geschichten gewesen sein”¹⁰⁶². Y a una persona que se ve incapaz, por cobardía o impotencia, o por cualesquiera las razones que sean, de luchar para cambiar su entorno, la única salida que le queda es mostrar las cosas, llamar la atención sobre el mal. La persona observadora muestra el mal, la persona activa lo combate. Ambos extremos están sin embargo coligados, uno se presupone al otro en cierto modo. Denunciar es ya una forma de lucha, y para luchar hace falta saber primero contra qué se ha de luchar. El mundo sería peor, de esto está convencida Kaschnitz, sin todo lo escrito desde el comienzo de la historia.

Y homeostáticamente combate el miedo con el miedo. Pero no es el miedo en sus relatos el del cine de terror, ni de la ciencia ficción. Su objetivo no es la fantasía hiperbólica, ni los cuentos de terror, aunque a veces su obra guarde con ellos ciertos parecidos de familia. Ella confiesa¹⁰⁶³ que las novelas de vampiros le producen solo malestar físico; y las de ciencia ficción o del espacio le aburren. Dichos relatos le parecen solo una combinación ingeniosa de elementos conocidos con elementos desconocidos, por ejemplo mostrando el hiperdesarrollo de un adelanto técnico o imaginando extraterrestres en parte igual, en parte diferente a los humanos. No parece que la autora se muestre aquí muy comprensiva con la posible calidad de este género literario, quizá porque hasta sus manos eventualmente solo llegaron novelas de serie b.

Pero su técnica narrativa no es meramente realista¹⁰⁶⁴. En las situaciones más cotidianas irrumpe lo sobrenatural, de forma que esta irrupción produce un viraje fundamental en la vida considerada como normal hasta ese momento. Baste ahora apuntar que esta característica es asumida por ella desde el principio explícitamente y por su críticos¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶² GW III 434. "Aquel que expresa, ahuyenta, y el deseo de ahuyentar lo terrible parece haber sido el origen de mis tristes poemas y de mis pesmistas historias".

¹⁰⁶³ GW III 836.

¹⁰⁶⁴ Incluso en una obra que no es de ficción, sino que tiene la forma de un diario, como es *Tage, Tage, Jahre*, los lectores tienen la impresión de que todo está conectado a una región oculta, y su escritura está ligada a lo recóndito. Winter, B (1968, 3 de mayo). Um die Dorfkirche mit Marie Luise Kaschnitz. *Die Zeit*.

¹⁰⁶⁵ "Als das Charakteristische an meinen Geschichten und Hörspielen haben die Kritiker oft den Einbruch des Außergewöhnlichen, ja des Übersinnlichen in ein gewöhnliches Menschenleben angesehen. Ich meine aber, es gibt kein Leben, das nicht vom Außergewöhnlichen gestreift wird und in dem nicht das Übersinnliche seine Rolle spielt" -"Como característico de mis historias y Hörspielen los críticos han señalado frecuentemente la irrupción de lo insólito, de lo sobrenatural en la vida corriente de las personas. Pero yo pienso que no hay vida que esté exenta de lo extraordinario y en la que lo sobrenatural no juegue un papel"- (GW III 733).

Por tanto se deslinda de lo que antes se llamaba *Schöne Literatur*¹⁰⁶⁶. La escritura que buscaba extrañarse en lo exótico, en el colorido, en el sonido de las palabras. El arte y la belleza no se co-implican necesariamente. Perdura en él cierta añoranza hacia la belleza, pero el arte encierra fealdad, aunque tienda hacia la belleza de modo natural: “wir sollen uns nicht ausruhen auf unserem Streben nach der kleinen ästhetischen Vollkommenheit [...] in einer Zeit des Massenelends, des Hungers und der Folterungen”¹⁰⁶⁷.

Ya analizamos en el punto 1.1 de la presentación biográfica la omnipresencia del miedo en la infancia de Kaschnitz. Por eso puede afirmar Pulver: “Marie Luise Kaschnitz hat aber auch ihre frühere Kindheit als so behütet wie angstbeladen dargestellt”¹⁰⁶⁸. Protegida, porque no le faltaron buenas condiciones materiales y educativas, una vida reglada y tutoras que le procuraban compañía y formación. Miedosa, por la hipersensibilidad y el sentimiento de desprotección y de distancia que experimenta respecto a sus padres. Es sorprendente la cantidad de veces que aparece la palabra *Angst* –también *Furcht*– no solo en sus relatos, sino en sus escritos autobiográficos. Ejemplos de cosas concretas que la asustaban: los ojos de ciertos niños, los de los caballos¹⁰⁶⁹ –*Ein Tamburin, ein Pferd*–, los agujeros en la tierra –*Nesemann; Ja, mein Engel*–, etc., el silencio, que le hace recurrir a la radio –*Schneeschmelze*–. De niña pronunciaba su nombre al revés como conjuro para espantar sus miedos¹⁰⁷⁰. La frase: “Ein Kind kann ohne Zauberei nicht auskommen, weil so oft alles sich gegen ein Kind verschwört”¹⁰⁷¹, es toda una declaración de principios. El entorno no es una aventura de descubrimiento, sino una amenaza misteriosa. Y las palabras intentan eludir la amenaza –*Drohendes*–, y por eso el llanto acude con tanta facilidad –“auch Tränen sind ein Zauber”¹⁰⁷².

¹⁰⁶⁶ La literatura como alienación de las injusticias capitalistas. Cfr. von Brentano, B. (1930). *Kapitalismus und schöne Literatur*. Berlin: Rowohlt Verlag.

¹⁰⁶⁷ “No debemos cejar en el esfuerzo por alcanzar la pequeña perfección estética [...] en un tiempo de la miseria de las masas, de hambre y de torturas”. (GW III 824).

¹⁰⁶⁸ “Pues Marie Luise Kaschnitz ha presentado su más tierna infancia tan cargada de miedos como de protección”. Pulver (1984: 8).

¹⁰⁶⁹ Y eso que su padre era un reputado jinete.

¹⁰⁷⁰ GW III 549.

¹⁰⁷¹ “Un niño no podría sobrevivir sin la magia, porque todo se conjura frecuentemente contra un niño”. (GW III 549).

¹⁰⁷² “También las lágrimas son un conjuro”. (GW III 549).

También en el análisis de *Das Haus der Kindheit*, vimos que hablaba del cúmulo de temores –“Gefühl schauerlicher Verlassenheit”¹⁰⁷³– que también expuso en su poesía y que no se atrevió a ubicarla espacialmente, porque no se sentía autorizada a atribuir la fuente de esa zozobra en unas condiciones difíciles en su infancia, pues más bien, pese a la dolorosa indiferecia de sus padres, –“Mein Vater übersah uns”¹⁰⁷⁴ y a la madre *man küßte sie durch einen Schleier*¹⁰⁷⁵. Pese a esta distancia, vivió una infancia libre de grandes traumas. A los niños –según su percepción y recuerdo– no se les tenía muy en cuenta, en cualquier caso, era el varón, Peter, el único considerado. Mas sus lágrimas no eran consoladas. Se suponía que sus preocupaciones no tenían importancia. La única que reparaba en los niños era una criada enana y jorobada, y una nany inglesa que por lo visto sí les dio cariño.

¿De dónde procede ese miedo?¹⁰⁷⁶ ¿Es el propio de un niño? ¿Por qué persiste más allá de la infancia? Cuanto más intenso es presentado ese miedo, más velado parece su origen¹⁰⁷⁷.

El origen de esta angustia reside en lo que el yo no ha confeccionado. En lo que viene impuesto desde fuera. Kaschnitz sería incapaz de asumir aquello que no se adapta a sus expectativas, en términos freudianos, y no supera esa etapa; por eso su literatura tiene como objeto la niñez y la familia¹⁰⁷⁸. Es decir, lo que en Heidegger se asume como una tesis, en Kaschnitz es un grito de dolor: “die Welt soll in Ordnung sein, ist aber nicht in Ordnung”¹⁰⁷⁹. Su carácter miedoso se puso menos de manifiesto en su inhibición política durante la etapa nacionalsocialista y en la dependencia emocional que mostró respecto a su marido que en un no saber en última instancia en qué apoyarse. Por eso este último epígrafe está conectado estructuralmente con todos los anteriores, porque es el sentimiento que antecede y fundamenta la sensación de lo *Unheimliche* y justifica la aparición de *Doppelgänger*, etc. La superlativa añoranza de

¹⁰⁷³ “Sentimiento de lúgubre abandono”. (GW II 330).

¹⁰⁷⁴ “Mi padre nos daba de lado”. (GW III 723).

¹⁰⁷⁵ GW III 723. “Se la besaba a través de un velo”.

¹⁰⁷⁶ Seo (2008: 44) propone también una interesante hipótesis. Kaschnitz habría identificado en su madre la alegría de vivir con despreocupación, el egoísmo con la frialdad. Y con el rencor de la niña abandonada identificó preocupación con altruismo. Comparaba por ejemplo las actividades de los padres: él en campo de batalla y la madre tomando clases de canto: “Wenn sie anfängt zu singen, halte ich mir die Ohren zu” –“cuando ella comienza a cantar, me tapo los oídos”-. (GW II 367). Se concibió siempre como no querida por la madre, un trauma desde luego no menor.

¹⁰⁷⁷ Seo (2008: 38).

¹⁰⁷⁸ Huber-Sauter (2003: 29).

¹⁰⁷⁹ “El mundo debería estar en orden, pero no lo está”. (GW III 434).

un orden exterior, le lleva a idealizar patológicamente en sus relatos situaciones que no necesitan de ningún estímulo externo para desencadenar la angustia.

Ni siquiera está segura de haber sido deseada en su nacimiento¹⁰⁸⁰, recogiendo la maldición bíblica del “más le valiera no haber nacido”¹⁰⁸¹. Aún en la labor literaria tiene miedo a perder el control: “Das Äusserste ist die Grenze, dahinter steht der Wahnsinn oder die Verzweiflung [...] Beim Schreiben war es später dasselbe, immer diese Furcht vor dem Äussersten”¹⁰⁸². De modo que los miedos infantiles –*völlig unverständliche Todesangst*¹⁰⁸³– se transfiguran en miedos metafísicos en la época adulta. Incluso en la primera época de su producción, es decir, en los años 30, antes de la guerra y de la muerte de Guido, que su poesía es rítmica y muy preocupada por el sonido de las rimas, y bajo la influencia de Rilke y Eichendorff, escribe los siguientes versos¹⁰⁸⁴:

O hüte dich, der Kindheit nachzusinnen
 So schaurig ist´s im tiefen stillen Tal
 Der ersten Freude Glanz wirst du gewinnen
 Doch auch des ersten Grauens bittre Qual¹⁰⁸⁵.

La propia evolución espiritual de la escritora, el miedo personal, psicológico, con causa precisa y reconocible, se va transformado en un ruido de fondo, de concepción de vida, sin causa precisa y no identificable. Sería una especie de atmósfera que todo lo tiñe. En este sentido Seo define el miedo de Kaschnitz como un miedo primordial, originario, común a todo hombre, “als Urleid des Menschen”¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸⁰ Parece ser que oyó que cuando nació su hermana la mediana, su madre estaba totalmente decepcionada, y cuando nació ella, la indiferencia fue total”. (GW II 304).

¹⁰⁸¹ Mateo 26: 24.

¹⁰⁸² “Lo más extremo es la frontera, más allá se encuentra el delirio o la desesperación [...] Con la escritura pasó después lo mismo, siempre ese temor ante lo extremo”. (GW II 214).

¹⁰⁸³ “Ese miedo atroz totalmente incomprensible”. (GW II 317).

¹⁰⁸⁴ Kaschnitz, M. L. (1947). *Gedichte*. Hamburg: Claasen und Goverts. Pág. 16.

¹⁰⁸⁵ “Oh, cuídate de recordar la infancia/ Allí es todo tan tenebroso en ese profundo y tranquilo valle/ Ganarás el primer fulgor de felicidad/ Pero también la amarga pena de la primera crueldad”.

¹⁰⁸⁶ “Como miedo primordial del hombre”. Seo (2008: 38).

5.5.3. Relatos seleccionados.

5.5.3.1. *Das fremde Land*.

El relato¹⁰⁸⁷ fue publicado originalmente en el número de *Aussprache I* de los años 1948/49 y luego incorporado en 1960 a *Lange Schatten*. La guerra ha terminado, la autora accede a una gran cantidad de literatura antes censurada por el régimen. También se implica activamente en algunas organizaciones literarias, colabora en revistas y comprueba que se siente desubicada entre una generación de primeros de siglo que ya ha pasado y una generación de posguerra para la que ya se siente mayor. El género relato tiene gran auge en Alemania. Este relato sin embargo no presenta con claridad las características de Doderer, es decir, ni su final es abierto, ni la acción es tan cotidiana – un aviador no deja de ser alguien singular-, ni el comienzo irrumpe sin aclaración previa, aunque sí algunas otras, tal y como expusimos en el apartado 5.5.1. como es la búsqueda de la complicidad con el lector o la irrupción de un elemento impresivible: la vivencia inédita del miedo.

En el comienzo de *Das fremde Land* se expone explícitamente la idea que del miedo tiene propiamente la escritora¹⁰⁸⁸. Este relato es una mezcla de acción y reflexión lírico-filosófica. De hecho no comienza con una escena, como la mayoría de los relatos, sino con una divagación de alcance general, en donde define el miedo como un estado de extraño malestar. Y es extraño porque las referencias familiares desaparecen, es la radical soledad: "Ein Dasitzen im Dunkeln gewissermaßen, [...] und dabei ist gar nichts Besonders da, es ist nur vielleicht überhaupt nichts mehr da, kein Fußboden mehr, keine Wand mehr"¹⁰⁸⁹. No es que los objetos desaparezcan, simplemente "sie werden nur

¹⁰⁸⁷ Seo, Y. (2008). *Aspekte der Kindheit-Autobiographik deutschsprachiger Autorinnen im 20. Jahrhundert*. Doctoral Dissertation, Universität Bonn

¹⁰⁸⁸ Pese a las características reflexiones filosóficas de la autora, este relato en comparación con otros, desarrolla más acción, pues en la mayoría la acción es muchas veces mínima, sin ir más lejos, en *Schneeschmelze*, que analizaremos a continuación, prácticamente no ocurre nada.

¹⁰⁸⁹ "Un en cierto modo estar sentada en la oscuridad [...] y no hay nada especial, quizá no hay nada en absoluto, ni suelo, ni pared". (GW IV 314).

fremd”¹⁰⁹⁰. La oscuridad como miedo ancestral, como metáfora del no saber, puesto que la conciencia adquiere y requiere "claridad" con el saber. La oscuridad en este contexto es un sinónimo de desconocimiento. Lo desconocido es lo que da miedo. En la oscuridad las cosas pierden sus perfiles. No es que desaparezca el suelo, es que se desdibuja. Y si el entorno pierde el sentido, la familiaridad, estamos rodeados como de niebla, de una nada, propone Kaschnitz. Es igual que estar en un país extranjero, donde no se establecen puentes con un idioma que es desconocido. Es estar en el bosque por la noche mientras el peligro acecha tras cada sombra. Todos estos son ejemplos de la propia Kaschnitz. Esta misma sensación de miedo la define en *Das Haus der Kindheit* como sensación de abandono: “Gefühl schauerlicher Verlassenheit, vor der mich weder der schattenhafte Erwachsene neben mir noch die hier und dort schon aufleuchtenden Fenster schützen können”¹⁰⁹¹. De nuevo encontramos la ambigüedad de la oscuridad como símbolo de un peligro real y como símbolo de la nada, es decir, de algo que existe y de algo que no existe. Seo, más cercano a la segunda simbología, describe este miedo más cercanamente a la interpretación de Heidegger, que en el apartado 5.5.2. hemos definido como *Urleid*. Por eso, por la incapacidad de adjudicar una causa determinable a su miedo, ella se aparta de la óptica freudiana, en cuanto ésta supone una correspondencia científica entre causa (frustración) y efecto (miedo).

Es ist natürlich nicht so, daß die Gegenstände wirklich verschwinden. Sie werden nur fremd, und in dem Maße, indem sie ihren Sinn verlieren, verzerrt sich ihre Gestalt. Mitten in unseren eignen vier Wänden sind wir von Schemen umgeben, von einem Nebel, einem Nichts. Und ehe wir uns versehen, gleichen wir einem, der sich in einem Land befindet, dessen Sprache er nicht versteht, in einem unheimlichen, überaus fremden Land¹⁰⁹².

En este relato se narra la anécdota de dos antiguos aviadores franceses –personas pues acostumbradas a controlar la adrenalina en situaciones límite- que en una excursión a la montaña al final del otoño de 1945 son sorprendidos por el miedo. El

¹⁰⁹⁰ “Se vuelven extraños”. (GW IV 314).

¹⁰⁹¹ “La sensación de un terrible abandono, del que no puede protegerme ni la presencia umbrosa de un adulto a mi lado ni las refulgentes ventanas aquí y allá”. (GW II 324).

¹⁰⁹² “Naturalmente no se trata de que desaparezcan los objetos. Simplemente se vuelven extraños, y en la medida en que pierden su sentido, se distorsiona su figura. En medio de nuestras propias cuatro paredes nos vemos rodeados de sombras, de una niebla, de una nada. Y antes de que nos hayamos recompuesto, asemejaremos a uno que se encuentra en un país, cuya lengua desconoce, en un país inquietante, decididamente extraño”. (GW IV 314).

narrador los propone como ejemplo paradigmático del miedo experiencial: “Sie haben beim Fliegen gewiß viele Male ihre Richtung verloren und sind in Gewitter- oder Eiswolken geraten”¹⁰⁹³. Pese a que, según confiensa, los aviadores tienen larga experiencia en situaciones peligrosas, donde han llegado a mirar a la muerte de frente, al caer la oscuridad se encuentran en lugar desconocido –*fremdes Land*- porque se han desorientado en la excursión que han emprendido a la montaña y deciden volver a donde han dejado aparcado el coche. De regreso, se despistan, y caminan en dirección errónea, mientras las plantas los van arañando. Exclaman contrariados: “Verdammter Wald, verdammtes Land”¹⁰⁹⁴. Cuando logran volver a la carretera, avizoran el coche que les aparece como una oscura y tenebrosa figura informe: “In diesem Augenblick geschah es wohl, daß die Angst sie überfiel”¹⁰⁹⁵. ¿Por qué? Porque todo se ha vuelto “inquietante”, “fantasmal”. De suerte que los hombres abandonan el coche y marchan montaña abajo para buscar ayuda en el pueblo más cercano. La oscuridad transforma el sonido del viento en algo amenazador.

Llegados al pueblo, piden ayuda al alcalde, que se ofrece a ir en busca de su coche, pero éste, como no quiere dejar a su mujer sola con los desconocidos aviadores, mientras va a por el coche, le pide a dos compañeros, uno de ellos la voz narrativa del relato y el otro un tal Carl, que hablan francés y que por tanto se puede comunicar con los aviadores, que permanezcan allí mientras con los aviadores extraviados.

Los cuatro se quedan entonces solos. Los dos aviadores franceses y los dos amigos del alcalde. El mismo miedo que les sobrevino a los aviadores en el bosque vuelve a aflorar ante la presencia de los dos desconocidos. Juntos comparten un rato, mientras esperan al alcalde. La comunicación no surge, “wenn wir so still bleiben, hat die Angst ein leichtes Spiel”¹⁰⁹⁶. La incomunicación frente a un desconocido se parece a la incomunicación sufrida en la naturaleza sumido en la oscuridad. El miedo queda definido como *Fremdheit*, la ignorancia sobre a qué atenerse con un extraño, y se hace necesario volver “in die Welt der wirklichen Dinge”¹⁰⁹⁷. El narrador quiere romper el

¹⁰⁹³ “Seguramente durante el vuelo han perdido muchas veces la dirección y han acabado inmersos en una tormenta o en nubes de hielo”. (GW IV 314).

¹⁰⁹⁴ “Maldito bosque, maldita tierra”. (GW IV 316).

¹⁰⁹⁵ “Probablemente ocurrió en ese momento que el miedo les sobrevino”. (GW IV 316).

¹⁰⁹⁶ “Si permanecemos en silencio, el miedo aparece levemente”. (GW IV 318).

¹⁰⁹⁷ “Al mundo de las cosas reales”. (GW IV 318).

silencio que les presiona y se le ocurre aludir a Saint Exupéry¹⁰⁹⁸, que resulta ser un punto en común entre los hombres, pues el narrador ha leído su obra, y los aviadores casualmente fueron compañeros de escuadrón del autor de *El principito*. El miedo se aleja y el ambiente se vuelve agradable. La comunicación asemeja el hogar¹⁰⁹⁹.

La tensión hace acto de presencia cuando Carl, uno de los amigos del alcalde, echa mano a su bolsillo para sacar una linterna. Los franceses reaccionan y sacan sus pistolas de inmediato y se ponen en guardia. En ese preciso momento regresa el alcalde y el encuentro se resuelve fríamente, sin saludo ni despedida alguna: “wir gingen sehr schnell auseinander, ohne uns anzusehen, und stumm”¹¹⁰⁰.

Para los franceses, Alemania había sido la imagen del peligro durante la guerra del 39. El extranjero/extraño es lo que provoca el miedo, de hecho, la tensión se disipa solo cuando encuentran un punto en común. La diferencia entre los hombres puede ser superficial, de hecho Kaschnitz cita las palabras de Exupéry: “On ne voit bien qu’avec le coeur” –solo con el corazón se ve bien. Parece como si la autora sugiriera una salida al miedo: contemplar lo que nos une como hombres. De ahí que concluya el relato:

Wir sind doch alle Menschen, nicht wahr? Wir könnten vom Essen sprechen oder vom Wetter, und es würde sich dabei herausstellen, daß wir eine unsterbliche Seele besitzen. Aber wenn wir so still bleiben, hat die Angst ein leichtes Spiel. Sie geht von einem aus oder von zweien, sie scheint ganz bestimmte Züge zu haben, aber in Wirklichkeit ist es nur die Fremdheit, die um sich greift und alles verzerrt¹¹⁰¹.

¹⁰⁹⁸ El conocido autor de *El principito* fue aviador durante la Segunda Guerra Mundial. El 31 de julio de 1944 fue abatido por soldados alemanes y desaparecido. El recurso a Exupéry por parte de Kaschnitz parece no obstante un poco forzado o artificial.

¹⁰⁹⁹ Incido mucho en la comunicación, porque es el único puente que entiende Kaschnitz, a diferencia de Heidegger, existente para sobreponerse a lo inquietante de la existencia.

¹¹⁰⁰ “Nos separamos muy rápido, sin mirarnos, sin decir palabra”. (GW IV 321).

¹¹⁰¹ “Pues todos somos hombres ¿no es verdad? Todos podríamos hablar de la comida o del tiempo, y de ahí se podría deducir que todos poseemos una alma inmortal. Pero cuando nos quedamos tan callados, el miedo está fácilmente controlado. Parte de uno o de dos de nosotros, parece tener unos rasgos muy precisos, pero eso en realidad es la extrañeza que todo se extiende y todo lo distorsiona”. (GW IV 318).

5.5.3.2. *Schneesmelze*.

Aparece este relato¹¹⁰² publicado en *Lange Schatten* (1960) y reaparece publicado doce años después. La fecha exacta de gestación se desconoce por lo que el contexto biográfico específico no se puede determinar. Este relato fue transformado en Hörspiel en 1963 y se estrenó el 15 de diciembre de ese año en la Süddeutsche Rundfunk.

Excepcionalmente, no está narrado en primera persona, sino en tercera, si bien los diálogos ocupan casi toda la extensión del relato. Como dice Gersdorff¹¹⁰³ comparte con otros (*Christine, Der Deserteur*) la aparición de una mancha negra en el presente, normalmente una carga del pasado, un sentimiento de culpa, que dificulta avanzar al futuro. El mismo título de la colección donde se encuadra el relato *Lange Schatten*, -“Sombras alargadas”- alude a la presencia del pasado en el presente. En paralelismo a la primera novela de Miguel Delibes, “La sombra del ciprés es alargada”, nada está limpio en el futuro, cuando algo ocurre ya nada puede ser igual.

El relato retrata el miedo en estado puro, el que lleva a la parálisis. Un matrimonio mayor y sin hijos propios pasan el atardecer encerrados en su casa. La casa tiene las características de una perteneciente a una burguesía media, limpia y convencional: “Die Kücheneinrichtung noch altmodisch, aber frisch gestrichen, schneeweiß und gemütlich, mit Sitzbank und großem Tisch”¹¹⁰⁴. Nada llama la atención, lo que remarca la idea de cotidianidad, y los objetos nombrados casi parece escogidos al azar. De este modo Kaschnitz acerca e implica al lector medio en la situación planteada. La mujer está sola en la cocina cuando llega el marido de la calle. La descripción (calificativa) cede el paso a la acción (verbal). Aparecen ruidos, movimientos, la escena casi pictórica del principio cobra vida. La actividad del hombre y de la mujer consiste en tomar todo tipo de precauciones para que desde fuera no se vea que están en casa¹¹⁰⁵: se apagan luces, se cierran puertas, etc.: “Hast du die Tür

¹¹⁰² Hass, I. (1969). “Schneesmelze” en Kaschnitz, M. L. (1969). *Interpretationen zu Marie Luise Kaschnitz: Erzählungen*. München: Oldenbourg.

¹¹⁰³ Gersdorff (1992: 262).

¹¹⁰⁴ “Aunque los muebles de la cocina estaban un poco anticuados, estaban pintados recientemente, blancos como la nieve y acogedores, con una banqueta para sentarse y una mesa grande”. (GW IV 331).

¹¹⁰⁵ En tiempos de guerra –tras la que posiblemente se gestó este relato-, la supervivencia en muchas ocasiones pasaba por hacerse invisible, pasar desapercibido. En este sentido, los

abgeschlossen? fragte sie. Ja, sagte der Mann. Zweimal? fragte die Frau. Ja, sagte der Mann”¹¹⁰⁶. Tanta precaución predispone al lector para la tensión adecuada. “Du bist zu ängstlich”¹¹⁰⁷ le dice el marido a la mujer¹¹⁰⁸. La vivienda se rebela ahora como un lugar de engañosa seguridad, que no encuentra correspondencia en su mundo espiritual¹¹⁰⁹, el orden aparente de la casa esconde un desorden espiritual tácito.

El miedo difuso alcanza su concreción en una figura: el posible regreso de su hijo adoptivo, Helmuth, largamente desaparecido. Presuntamente muerto –la mujer lo identificó en un depósito de cadáveres-, cree haberlo reconocido en la calle, y de nuevo su sombra y su amenaza se ciñe sobre ellos. No tienen, respecto a él, mala conciencia: “Wir haben ihm nur Gutes getan”¹¹¹⁰. El hijo mostró no solo desamor, sino signos de crueldad desde pequeño: con nueve años pegó a la madrastra, se peleaba en el colegio, fue internado en un reformatorio, de donde escapó para volver a casa. Pero ellos no le abrieron la puerta ese día por recomendación del director de la institución: “wenn der Vogel Hunger hat, kommt er in den Käfig zurück”¹¹¹¹. Lo escuchan llorar en el corredor de fuera, pero lo dejan fuera. Era la época del deshielo, palabra que intitula el relato.

“Wie hatten Angst”¹¹¹², asegura la mujer. Miedo del hijo entonces, miedo de su regreso en el presente, aún después de muerto. La fuente del mal proviene del centro del círculo de su intimidad. Como en el síndrome de la mujer maltratada, los padres adoptivos dudan sobre su propia culpabilidad. De nuevo, el rol femenino se presenta como más temeroso que el masculino, aunque el foco no recaiga principalmente sobre la relación de pareja: “Hör auf, sagte der Mann, Helmuth ist tot”¹¹¹³.

El tema de la culpabilidad empieza a sobrevolar sobre la atmósfera. El hombre afirma: “jeder Mensch ist schuldig und nicht schuldig”¹¹¹⁴, la mujer necesita saber si

relatos de Kaschnitz que se centran en los judíos (*Lupinen*) tratan de lugares recónditos, donde ocultarse, de objetos pequeños (*Ein Tamburin, ein Pferd*), de la oscuridad, etc.

¹¹⁰⁶ “¿Has cerrado la puerta? Preguntó ella. Sí, dijo el hombre. ¿Dos veces? Preguntó la mujer. Sí, dijo el hombre”. (GW IV 331).

¹¹⁰⁷ “Eres demasiado miedosa”. (GW IV 331).

¹¹⁰⁸ Aunque el marido se suma a la actitud precavida de su mujer, en su rol masculino sigue siendo un poco más incrédulo y más frío que la mujer.

¹¹⁰⁹ Hass (1969: 26).

¹¹¹⁰ “Solo le hicimos bien”. (GW IV 333).

¹¹¹¹ “Cuando el pájaro tiene hambre regresa al nido” (GW IV 336).

¹¹¹² “Teníamos miedo”. (GW IV 337).

¹¹¹³ GW IV 333. “Déjalo ya, dijo el hombre, Helmuth está muerto”.

¹¹¹⁴ “Cada hombre es culpable e inocente”. (GW IV 340). De nuevo, el tema de la culpa parece remitir a esa preocupación tan de Kaschnitz a propósito de la Segunda Guerra Mundial. Kaschnitz en el año 1945 había publicado en la revista *Die Wandlung* un ensayo titulado *Von der Schuld* (“De la culpa”).

ellos son culpables. El miedo y la culpa intercambian papeles. Finalmente la claustrofóbica situación encuentra el alivio en el afrontamiento, en la ex-posición. Abren puertas y ventanas, encienden luces y encienden la radio. Deciden exponerse. Y esperan a que algo ocurra:

Jetzt kann jeder herein, sagte er unzufrieden. Ja, sagte die Frau und lächelte noch liebevoller. Jetzt, sagte der Mann, braucht sich niemand mehr die Mühe zu machen, die Glastür einzuschlagen. Jetzt können sie plötzlich in der Küche stehen, mit dem Revolver in der Hand”¹¹¹⁵.

Como dice Hass: “Nur ein klares Wissen könnte die trügerische äußere Ordnung im Leben der beiden Menschen in innere Ruhe verwandeln”¹¹¹⁶. El afrontar la situación de frente es la única salida a un estado de miedo perpetuado por el no querer saber. Recordemos a este respecto que la terapia psicoanalítica consiste básicamente en traer a la conciencia contenidos semiocultos a la misma. La tensión emocional del miedo, que se creía fundamentada en el exterior –la posible llegada del hijo-, está más bien radicada en la disposición espiritual del hombre y de la mujer, es decir, en su interior. La tensión inicial se deshace, como la nieve en agua, al final del relato.

La mujer apoya la cabeza sobre el hombro del marido y dormita, como lo hacía cuando era joven, todo se repite de nuevo –circularidad temporal-. En el pasado reside la clave de la identidad, por esta razón Kaschnitz alude en tantos pasajes de sus relatos al pasado:

- *Das dicke Kind*. La niña que fue la protagonista se le aparece.
- *Gespenster*. Los conocidos, muertos hace tiempo, entran en contacto con los protagonistas en el presente.
- *Das Wunder*. El protagonista recuerda cierta historia navideña que le ocurrió en la niñez.
- *Ein Mann, eines Tages*. Una antigua historia de amor le hace valorar a un hombre de otra manera su situación actual.

¹¹¹⁵ “Ya puede entrar cualquiera, dijo el hombre incómodo. Sí, dijo la mujer sonriendo de forma aún más cariñosa. Ahora, dijo el hombre, nadie tiene que tomarse la molestia de romper el cristal de la puerta. Ahora podrían aparecer de improviso en la cocina con la pistola en la mano”. (GW IV 341).

¹¹¹⁶ “Solamente la claridad del conocimiento podría transformar el macabro orden exterior de la vida de ambos en una paz interior”. Hass (1969: 22).

- *Eisbären*. Un hombre fallecido se le aparece a su mujer, para interrogarla sobre su vida en común.

También el marido entra en duermevela. “Sie schliefen, gegeneinandergelehnt, tief und ruhig, und niemand kam, sie zu töten, es kam überhaupt niemand, die ganze Nacht”¹¹¹⁷. El final queda abierto, pues no se sabe si el miedo recomenzará a la siguiente mañana. El lector ha convivido, a través del diálogo de sus protagonistas, con la exposición y resolución de un trauma dentro de un ambiente clausurado.

Sorprendentemente Kaschnitz entiende, hablando sobre este relato, que los padres no han querido suficientemente al hijo adoptado¹¹¹⁸ y que lo único que pueden sentir es malestar de conciencia. Se esconden de su pasado, pero a lo largo del atardecer, que es el espacio temporal en el que se desenvuelve la historia, deciden afrontar el pasado. Sigue siendo un relato pesimista, pues aunque al final la pareja confía y pierde el miedo, no se puede decir que hayan recobrado la esperanza, tan solo una confianza, serena y real, como reales eran los miedos que habían tenido hasta entonces¹¹¹⁹.

Ingeborg Hass¹¹²⁰ ha analizado el título, distinguiendo entre el verbo alemán *tauen*, como el comienzo del deshielo, y *schmelzen*, que describe el proceso de fluir. El título cristaliza una extensión temporal. Y es que el relato ofrece una instantánea de un tiempo que avanza y que al tiempo parece paralizado –el marido siempre cumple la misma rutina al llegar a casa, verbigracia. El deshielo aparece citado cuatro veces en el texto a modo de marco temporal, el deshielo avanza lentamente¹¹²¹ y tiene una importancia vital también en *Das dicke Kind*. Aquí simboliza, más que el advenimiento de la primavera como metáfora del renacimiento espiritual en *Das dicke Kind*, la circularidad del tiempo, lo que se repite año tras año: “Alles wie heute, sagte der Mann. Alles wie heute, wiederholte die Frau”¹¹²². Al mismo tiempo, la nieve despierta en el lector un sentimiento de ternura, de vulnerabilidad. Por tanto, en el exterior encontramos la nieve derritiéndose y en el interior de la casa un conflicto estabilizado, y Hass cree encontrar un paralelismo entre ambos órdenes.

¹¹¹⁷ “Se durmieron, el uno apoyado en el otro, profunda y tranquilamente, y nadie vino para matarlos, nadie vino en absoluto, durante toda la noche”. (GW IV 342).

¹¹¹⁸ GW VII 882.

¹¹¹⁹ GW VII 882.

¹¹²⁰ Hass, I. (1969). “Schneeschnitz” en Hirschenauer, R. y Weber, A. (edit.). (1969). *Interpretationen zu Marie Luise Kaschnitz: Erzählungen*. München: Oldenbourg.

¹¹²¹ Hass (1969: 23).

¹¹²² “Todo como hoy, dijo el hombre. Todo como hoy, repitió la mujer”. (GW IV 336).

Por otro lado, este relato sorprende en el conjunto de la producción de Kaschnitz, porque habitualmente la escritora nos tiene acostumbrados a que la vulnerabilidad venga de un niño o de una mujer, pero no de unos adultos respecto a un niño. Cualquier relación se puede viciar y hacer despertar en su interior el terror de “lo inquietante”. Con una gran economía de recursos, Kaschnitz nos introduce en ese espacio claustrofóbico, donde el miedo ha paralizado a las personas.

El miedo es el gran tópico de sus relatos, catalizado a través de las figuras de lo *Unheimliche* que hemos venido analizando: la presencia de dobles, de muertos, de parejas convertidos en desconocidos, etc. Nuestra labor ha consistido en rastrear su presencia en los textos. Ahora analizaremos brevemente la presencia de otros elementos, que sin ser propiamente inquietantes, también son recurrentes en su producción y que contribuyen a esa autoimagen inacabada la autora buscó completar impenitentemente de por vida.

6. OTROS MOTIVOS PRESENTES EN LOS RELATOS DE KASCHNITZ RELACIONADOS CON LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD.

Aunque a lo largo de este trabajo hemos utilizado la categoría de “lo inquietante” como elemento vertebrador en el análisis de los relatos y como punto de partida incluso para la selección de los mismos, no puede implicar esta perspectiva que sea la única posible, ni si quiera la más fructífera. Nosotros estamos convencidos de la pertinencia y riqueza que puede aportar esta categoría, concebida a partir de los trabajo de Freud y de Heidegger. Creemos que amplía el campo de la interpretación de la investigación literaria y que ilumina suficientemente la producción narrativa de Kaschnitz. Pero somos conscientes de haber apostado por un punto de vista, que por muchos rendimientos analíticos que entrañe, no deja de ser un punto de vista. Por este motivo, a modo de complemento, queríamos enumerar algunos temas muy presentes en los relatos de Kaschnitz, que han sido tomados como punto de visión por otros estudiosos de su obra, y que no pueden soslayarse en un trabajo de estas características.

Los relatos de Kaschnitz han reflejado fielmente la evolución y el estado interior de su autora desde que inició la serie. Kaschnitz estaría más cerca de Bartok, Beethoven o Schostakovich, en cuyos cuartetos se puede leer casi su biografía, sus altibajos emocionales, que de Mozart o Stravinski, cuya música no se relaciona tanto con la temporalidad propia de su autor, sino que sigue un curso independiente, en cierto modo se “deshumaniza”¹¹²³.

De modo que en el caso de Kaschnitz podríamos clasificar sus relatos también de acuerdo a los hechos trascendentes de su biografía, más allá de la cronología¹¹²⁴.

Hemos seleccionado cinco puntos:

- infancia

¹¹²³ Sobre la problemática de la relación del arte con su contexto o su posible deshumanización, cfr. Pallás, R. G. (2008). *Curso básico de filosofía estética* (Vol. 9). Cantabria: Ed. Universidad de Cantabria. Pág. 239

¹¹²⁴ Cfr. apdo 3.3.

- adolescencia
- religión
- política
- naturaleza

sobre los que gravitan parte de sus preocupaciones. Los dos primeros apartados –infancia y adolescencia- tienen especial importancia dentro de su biografía.

INFANCIA.

Ya dijimos¹¹²⁵ que Kaschnitz situaba en la niñez la raíz misma de su labor como escritora. Su obsesión por este estadio es patente. Incluso cuando se ocupó de la biografía de Eichendorff, se centró sobre todo en su infancia¹¹²⁶. Porque toda su obra se puede entender en cierto modo como un gran gesto de introspección, de reconstrucción biográfica y como un titánico empeño por autocomprenderse, algunos temas parecen más pertinentes que otros. La definición del yo y de la identidad están estructuralmente conectados¹¹²⁷. Pero su labor no consiste en un registro de los hechos del pasado: “Erinnerungen, wie sie von alten Leuten gern gepflegt werden, spielen bei mir eine untergeordnete Rolle”¹¹²⁸, sino en un atento mirar el presente en su historicidad. Y los temas desfilan por su prosa inspirados por esa búsqueda de una identidad incompleta.

Los niños aparecen con mucha frecuencia en el conjunto de relatos de Kaschnitz: *Martin we want a lesson*, *Das dicke Kind*, *Popp und Mingel*, *Das Wunder* o

¹¹²⁵ Cap. 1. apdo. 1.5.

¹¹²⁶ Cap. 1. apdo. 3.4.

¹¹²⁷ Aichinger, I. (1977). *Selbstbiographie. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 4, Berlin.

¹¹²⁸ “Los recuerdos, tal y como suelen cultivarlos la gente mayor, tienen para mí una importancia subsidiaria”. (GW III 762).

Ein Tamburin, ein Pferd son solo algunos ejemplos, por no hablar de su gran obra *Das Haus der Kindheit*, dedicada a la infancia. Sus hermanos también aparecen con frecuencia retratados en los relatos, como el caso de *Nesemann*. A veces los niños son presentados como espectadores de la acción (*Martin we want a lesson*), a veces como guardianes de un secreto (*Ein Tamburin, ein Pferd*), otras veces como elemento tétrico (*Das dicke Kind*), pero en general se les presenta como la reserva de la inocencia en el mundo (*Popp und Mingel*). Ha sido Roßbach¹¹²⁹ quien ha presentado con más solvencia y amplitud el tema de la niñez en la obra de Kaschnitz. Ya se ha comentado por extenso la infancia desde un punto de vista biográfico¹¹³⁰. Por eso he escogido un relato, que aunque tiene un claro contenido biográfico, enfoca la niñez desde el novedoso tema – para ella- de la culpabilidad. El contenido biográfico lo ha señalado acertadamente Gersdorff¹¹³¹: los celos respecto al hermano pequeño, Peter, preferido ostensiblemente por su madre. Todo adornado por las cavilaciones de una mente infantil: mentira, traición, culpa, etc.

Podríamos esquematizar la temática así con la propuesta de los siguientes ejemplos:

- Desarrollo emocional en el niño:
 - *Das dicke Kind*.
 - *Das Wunder*.
 - *Alle Jahre wieder. Eine Weihnachtserzählung*.
 - *Martin, we want a lesson*.

- Experiencia de lo inquietante en la infancia:
 - *Nesemann*.
 - *Der Mönch Benda*.
 - *Pop und Mingel*.

¹¹²⁹ Roßbach, N. (1999). "Jedes Kind ein Christkind, jedes Kind ein Mörder": Kind- und Kindheitsmotivik im Werk von Marie-Luise Kaschnitz. Marburg: Francke.

¹¹³⁰ Cfr, cap 1, apdo. 1.

¹¹³¹ Gersdorff (1992: 31).

- *Ein Tamburin, ein Pferd.*

- Relación con los padres:
 - *Tobias oder Das Ende der Angst*
 - *Pax.*
 - *Wer kennt seinen Vater.*
 - *Jennifers Träume.*
 - *Schneesmelze.*
 - *Popp und Mingel.*

A título de ejemplo de relatos sobre la niñez analizaré, del mismo modo que durante la biografía también seleccionaba relatos para ilustrarla, escuetamente *Nesemann*. El título *Nesemann* (1952) alude al nombre de un criado de la casa. Este nombre aparece también en *Das Haus der Kindheit*¹¹³². El tejido argumental es escaso, más bien se reduce a una anécdota. El lugar de la acción es un jardín. Los niños, las hermanas y el hermano pequeño, se quedan un día jugando en el jardín, mientras la madre sale a la ciudad. La madre se ha despedido solo del varón de los hermanos (transliteración de su hermano Peter), pero no de las niñas y ella –la voz narrativa– siente deseos de venganza. Al criado, *Nesemann*, presentado como un gigantón medio bobo que está trabajando con la pala en el jardín, le encargan los niños cavar una fosa en la tierra, donde se meten los niños a jugar. El hermano siente claustrofobia y comienza a golpear con los pies las paredes arenosas, y todos se manchan con la tierra. En ese momento regresa la madre, que atiende al varón y se pregunta de quién es la idea de cavar tal fosa. Los niños le echan la culpa al criado, que nada replica. Los primeros sentimientos de culpa surgen con el silencio que se abate sobre el pobre cabeza de turco, que acaba siendo despedido. Pulver sin embargo, ve aún más inquietante¹¹³³, no solo la obvia comparación entre la fosa y la tumba, en donde quedan los niños encerrados en la edad de la máxima vitalidad, sino que ella se vengue precisamente de aquel que ha

¹¹³² GW II 317.

¹¹³³ Pulver (1984: 53).

cavado la fosa. Pulver, retrotrayendo la narración a su contexto histórico, llega a interpretar el silencio cómplice de los niños con el de los alemanes durante el holocausto. Otra interpretación de esta estudiosa a propósito de este relato resulta tan dura como problemática: la imagen de que los judíos tengan que cavar su propia fosa, víctimas y verdugos de su propia acción¹¹³⁴.

ADOLESCENCIA.

Como ejemplo de relatos en este apartado propongo los siguientes:

- *Lange Schatten.*
- *Ein Tamburin, ein Pferd.*
- *Das Fräuchen.*
- *Das Wunder.*
- *Das Examen war vorbei.*

La adolescencia es la bisagra que articula el paso de la niñez a la adultez. Kaschnitz sintió respeto, cuando no temor ante los nuevos requerimientos de su desarrollo. Ya vimos que en el relato *Das Examen war vorbei*, la escritora expuso sus primeros escauceos amorosos, si bien se reservó en su integridad hasta Guido, a quien permaneció fiel.

El momento de la adolescencia, como creación de un nuevo individuo, como una metamorfosis, por utilizar la expresión de Eidukevičienė¹¹³⁵ es tematizado paradigmáticamente en el relato *Lange Schatten* (1960). Hay que hacer notar el paralelismo con *Das Dicke Kind*, en el que la niña se transforma en mujer también como producto de una metamorfosis, “wie das Aufbrechen einer Schale oder eines Gespinstes”¹¹³⁶ en un contexto de pura e indomeñable naturaleza. La niña gorda es comparada repetidas veces con un gusano, no solo por la lentitud de sus movimientos y su aspecto, sino porque éste se metamorfosará en una mariposa.

¹¹³⁴ Pulver (1984: 53).

¹¹³⁵ Eidukevičienė (2003: 97).

¹¹³⁶ “Como la ruptura de un cascarón o de un capullo”. (GW IV 65).

Volviendo al relato de *Lange Schatten*, en él Kaschnitz retrata la experiencia veraniega de una chica alemana, Rosie, adolescente. Pasa sus vacaciones con su familia en la costa italiana. Se siente hastiada de la familia y de la rutina veraniega: “Langweilig, alles langweilig”¹¹³⁷, son las palabras con las que se abre el relato. Rosie emprende una excursión solitaria por el pueblo –de nuevo la distancia física como distancia psicológica, tal como ocurría en *Der Spaziergang* o en *Wege-*, cuando se encuentra casualmente con un chico algo menor que ella, oriundo de la zona. El momento de distancia con la familia activa su fantasía y la prepara para un momento decisivo en su evolución. El chico representa la naturaleza y el paseo la libertad. El atrevimiento sureño y la espontaneidad del chico frente al retraimiento nórdico y contención de la chica, junto con el binomio masculino/activo y femenino/pasivo, se concretan en una anécdota: el chico se desnuda frente a ella y le requiere contacto físico. Ella no piensa ni por asomo seguirle el juego, –“Er soll mich nicht anrühren”¹¹³⁸– sino que lo contempla más bien como una especie de bestia asilvestrada. Y se encara a él olvidando todo miedo inicial. Ante el desafío de su mirada el niño pierde toda su fuerza “wie ein kranker Säugling”¹¹³⁹ y se marcha amedrentado. Ambos regresan a su lugar de origen al atardecer, el sol inclinado les hace arrastrar tras de sí sombras alargadas –de ahí el título del relato. Pero simbólicamente, la sombra alargada representa una vivencia que ya siempre les acompañará.

Es interesante reseñar como Kaschnitz acude una vez más a la mitología. Refiriéndose al niño, escribe “Pan sitzt auf dem Ginsterhügel”¹¹⁴⁰. Pan era el dios de la fertilidad y del apetito sexual desmedido, que por los bosques perseguía a las ninfas para desahogarse. Su lugar natural era el bosque. Y de hecho, representaba también a la naturaleza salvaje, información que no podía pasársele a Kaschnitz que ya había publicado *Griechische Mythen* (1943) y que del trabajo de su marido había absorbido bastante información. De ahí proviene la palabra pánico¹¹⁴¹, que representaba el miedo y la consecuente estampida de los rebaños ante las tormentas y otros fenómenos naturales. El mito es el lugar de lo oscuro, lo mágico, lo incontrolable, pero quizá allí donde reside la verdad. Sin embargo, la mirada de Rosie es inocente, “Pan schleicht der Nympe

¹¹³⁷ “Tedioso, todo es tedioso”. (GW IV 168).

¹¹³⁸ “No debe tocarme”. (GW IV 173).

¹¹³⁹ “Como un bebé enfermizo”. (GW IV 175).

¹¹⁴⁰ “Pan está sentado sobre la loma de retama” (GW IV 172).

¹¹⁴¹ Grimal, P. (2008). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós. Págs. 402–403.

nach, aber Rosie sieht nur den Jungen“¹¹⁴². Las fuentes de la vida emergen de zonas oscuras que infunden pudor y temor en Kaschnitz. Bostrup¹¹⁴³ califica estas fuentes como lo divino, lo eterno, lo mitológico. En sus relatos Kaschnitz se cuida mucho de describir escenas carnales o de relaciones sexuales. En la edad madura se quejaba incluso la escritora de la publicidad que mostraba impúdicamente y sin recato los cuerpos en su desnudez. El joven que mira a Rosie lo caracteriza como un animal salvaje.

Bostrup¹¹⁴⁴ encuentra en este cuento la conjunción de dos fuerzas primordiales:

- A) La fuerza masculina, la naturaleza, el ataque.
- B) La fuerza femenina, la moral, la defensa.

Y estas fuerzas juegan un papel activo en el inconsciente. Este enfoque establece un lazo más con la escuela psicoanalítica, en la versión sobre todo de C. Jung. Por tanto no solo se trata de la anécdota de una adolescente, sino de la exposición de unos estereotipos universales.

RELIGIÓN.

Kaschnitz mantuvo una posición ante las creencias religiosas extremadamente sutil, muy cercana a la de Rilke. Sin abandonar el sentido de la trascendencia, se alejó sin embargo de toda representación antropomorfizante de la misma. Nunca rehuyó servirse tanto de imágenes hebreas como helenas para ilustrar sus relatos. Vimos por ejemplo en *Wer kennt seinen Vater*¹¹⁴⁵ de que modo la clave explicativa del relato reside en la representación de una escena bíblica.

Los relatos que tematizan con más claridad este punto son:

¹¹⁴² “Pan se desliza tras la ninfa, pero Rosie solo ve un joven” (GW IV 172).

¹¹⁴³ Bostrup, L. (1985). Lange Schatten von Marie Luise Kaschnitz als Modell eines Individuationsprozesses. *Text & Kontext*, 13(1), pág. 150.

¹¹⁴⁴ Bostrup (1985: 155).

¹¹⁴⁵ Cap. 1. apdo. 1.3.

- *Adam und Eva.*
- *Das ewige Licht.*
- *Die Reise nach Jerusalem.*
- *Die späten Abenteuer.*
- *Wer kennt seinen Vater.*

Mautner se atreve a asertar: “Marie Luise Kaschnitz und Ingeborg Bachmann sind zwei Dichterinnen, die ohne die Dimension der Religion nicht verstanden werden können”¹¹⁴⁶. La afirmación es exagerada, pero es cierto que los valores del cristianismo jugaron en su vida un papel muy importante. En una autoentrevista se definió a sí misma como “eine un-entschiedene Christin”¹¹⁴⁷ –una cristiana indecisa. Esto significa que no acaba de identificarse con las versiones oficiales de la iglesia. Al tiempo que mantiene una actitud muy tolerante, seguramente debido a su estudio de la mitología griega, cuya representación politeísta del cosmos juega un papel tan importante como la tradición monoteísta cristiana¹¹⁴⁸, interioriza el sentimiento místico del misterio del cosmos más allá de los ritualismos dogmáticos de las religiones tradicionales.

Los ascendientes de Kaschnitz fueron protestantes¹¹⁴⁹. El dios heredado por Kaschnitz viene moldeado por las ideas de Lutero pero se transforma en un panteísmo muy cercano al de Goethe o Einstein. Es un dios que se muestra en las leyes de la naturaleza, es el logos que rige lo existente, que contiene tanto el bien como el mal. Por eso en *Menschen und Dinge* en el párrafo llamado *Von der Gotteserfahrung*, desdramatiza la muerte, pues la integra en un círculo de sucesos, en el que no cabe un antes y un después. Simplemente se vuelve a fundir de otra forma con el ser en general: “Das Leben nach dem Tode besteht [...] in der leiblichen Verschmelzung mit dem All”¹¹⁵⁰. Y si en Dios no gana lo justo, así en el hombre tampoco. Porque el bien

¹¹⁴⁶ Mautner, J. (2008). *Nichts Endgültiges: Literatur und Religion in der späten Moderne*. Königshausen & Neumann. Pág. 28. “Marie Luise Kaschnitz e Ingeborg Bachmann son dos poetas que no pueden entenderse sin la dimensión de la religión”.

¹¹⁴⁷ GW VII 778.

¹¹⁴⁸ Huber-Sauter (2003: 128).

¹¹⁴⁹ Refiriéndose a su abuelo, escribe: “Er hat seine Kinder protestantisch erziehen lassen” – “Él dejó que sus hijos se criaran en el protestantismo”.- (GW III 816). Esto se debió a que su mujer era protestante, y él mismo acabó convirtiéndose al protestantismo.

¹¹⁵⁰ GW III 475.

implica el mal como lo infinito lo finito. Su irracionalismo estaría en este sentido más cerca de la indefinición teológica que de unas creencias con contenidos muy definidos. Sin embargo ella no pretende filosofar y exponer esta lucha agónica por el sinsentido. En sus narraciones se refleja, se muestra, sin embargo este conflicto de fondo, esta falta de salida, esta apertura no clausurada hacia la pregunta.

Los poemas de Tutzing pertenecen a la poesía religiosa más relevante que escribió Kaschnitz. Pueden aparecer casi como blasfemos¹¹⁵¹, no solo por su constitución tan anticlerical y heterodoxa, sino porque en forma de himno se levanta una queja contra Dios. Pero tiene un cariz de creyente, porque aunque se alza como Prometeo contra el Creador, no mantiene el desafío de Prometeo, pues lejos de partir de un gesto de arrogancia, parte de la confusión y de la necesidad de ayuda ante un paisaje crecientemente tecnificado. El sentimiento religioso deviene en crítica de la civilización.

Hay un relato que emula la escena del Génesis, titulado *Adam und Eva* (1952). En un tono irónico, narra la escritora la expulsión del Paraíso. Aunque Kaschnitz nunca fue una escritora superficial, a juicio de Gersdorff¹¹⁵² esta historia es quizá “die einzige heitere Erzählung” surgida de su pluma, es decir, sería su única historia escrita en un tono distendido. Aún así trata del descubrimiento de la muerte. Una vez expulsados del Paraíso, allende los muros del Edén, Adam repara perplejo en el hecho de que todos tienen que morir¹¹⁵³, y de pronto acuden muchos pensamientos a su cabeza, cuando en el Edén no tenía por qué pensar nada. Estos pensamientos le hacen pasar las noches en claro y los días en turbio. Se siente mal en su entorno antes confortable y familiar, se distancia de sus hijos y de su mujer: “Solche Gedanken waren neu, und neu war auch der Wunsch [...] sich zu entfernen”¹¹⁵⁴. Echa de menos los muros del Edén donde residían los ángeles, y todo le exaspera, el sol, el tiempo, la lluvia, etc. Se sitúa en una situación de indiferencia ante la mundaneidad del mundo, por concitar el lenguaje de Heidegger. En ningún lugar se siente en casa, y por tanto, la figura de lo *Unheimliche* vuelve a presentarse. Curiosamente Schröer¹¹⁵⁵ interpreta el pasaje más desde una perspectiva psicológica. Es decir, más que como una expulsión del paraíso de certidumbres metafísicas, lo piensa como la sintomatología de una depresión. Y el

¹¹⁵¹ Pulver (1984: 67).

¹¹⁵² Gersdorff (1992: 80).

¹¹⁵³ GW IV 67.

¹¹⁵⁴ “Tales pensamientos eran nuevos, como también nuevo era el deseo de alejarse”. (W IV 69).

¹¹⁵⁵ Schröer, S. (2003, 1 de julio). “Adam und Eva” von Marie Luise Kaschnitz. *Lupe*.

horizonte de la nada se perfila gracias a la presencia de la muerte. Adam parece ser el único que es consciente de su propia muerte. “Wir müssen sterben”¹¹⁵⁶ –“Tenemos que morir”- le confiesa solemnemente a Eva, y ella se burla por la obviedad de la frase.

El final da un giro, porque ante la desesperanza de Adam es precisamente Eva quien le anuncia que el paraíso del que fueron expulsados existe todavía, y que de cuando en cuando acuden los ángeles con presentes. El tono del relato es cordial, y abre una puerta a la esperanza: pese a que no veamos los signos del más allá, se encuentran donde menos los esperamos. Los ángeles nos abren las puertas cuando estamos dispuestos.

POLÍTICA.

“Meine Nächsten waren
meine Nächsten in ganz
wörtlichem Sinne”¹¹⁵⁷.

Aunque no fuera una activista ni participara de la vida pública, la esfera política siempre estuvo presente en su creación, como lo atestiguan los siguientes relatos:

- *Lupinen.*
- *Ein Tamburin, ein Pferd.*
- *Das rote Netz.*
- *Christine.*
- *Märzwind.*
- *Der Deserteur.*

¹¹⁵⁶ GW IV 72.

¹¹⁵⁷ GW III 28. “Mis prójimos eran mis próximos en el sentido literal de la palabra”.

Algunos estudiosos –sobre todo estudiosas- han estudiado la obra de Kaschnitz en clave histórico-política¹¹⁵⁸. Respecto a su papel como mujer intelectual, Kaschnitz no habría sido impermeable a su contexto histórico, pero no acabó de denunciar con precisa contundencia el papel subordinado que a la mujer se le tenía asignado en su tiempo. Por tanto Kaschnitz habría tenido una postura ambivalente, habría acatado por un lado el orden masculino impuesto históricamente y por otro habría sido una *Außenseiterin*¹¹⁵⁹. Y cayó en un esencialismo propio de la época¹¹⁶⁰, que le hizo saltar siempre de lo particular a lo intemporal e imposibilitar de ese modo la crítica a lo dado.

Aparte de la problemática del rol histórico de la mujer, que ciertamente no le interesó mucho, quizá el hecho de carácter político que más le influyó en la formación de su identidad fuera la experiencia de la dictadura y de la guerra. Dohle¹¹⁶¹ ha estudiado el movimiento editorial y literario de resistencia –pasiva- de la época, mientras Schmidt-Ott¹¹⁶² se centra en el análisis de las novelas de los años treinta y de su trasfondo ideológico. Ambos destacaron la pasividad de la escritora frente a la situación política de finales de los años veinte y comienzo de los treinta.

Kaschnitz temía, sobre todo en los tiempos de guerra, no poder resistir una situación límite y el miedo la hacía recluirse. Sospechaba que podría ser más útil de enfermera en un hospital de guerra que escribiendo poesía, pero no se sentía capaz. Guido, en oposición a sus propios padres, ejerció sobre ella un saludable efecto de distancia frente a los acontecimientos que se iban prefigurando en los años treinta, si bien tal distancia no se tradujo luego en crítica abierta ni exilio. Y desde luego que de algún modo su introspección psicológica va acompañada de un telón de fondo de crítica

¹¹⁵⁸ Albrecht, M. (2001). Mann – Frau – Mensch. Zur Frage der Geschlechtsidentität bei Marie Luise Kaschnitz. In: Dirk Göttsche (edit.): *“Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt”*. Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz. Stuttgart: Metzler. Keßler, S. (1984). Die Egozentrik der undefinierten Frau. Zu Marie Luise Kaschnitz' autobiographischem Roman »Das Haus der Kindheit«. In: Uwe Schweikert (edit.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Stephan, I./Venske, R./Weigel, S. (1987). *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

¹¹⁵⁹ Frederiksen (1989: 97).

¹¹⁶⁰ Albrecht (2001: 189).

¹¹⁶¹ Dohle, T. E. (1989). *Marie Luise Kaschnitz im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit: ein Beitrag zu den Publikations- und Wertbedingungen der nicht-nationalsozialistischen Autorin*. Dissertation München.

¹¹⁶² Schmidt-Ott, A. C. (2002). Negotiations of the Self and Society in Selected German Novels of the 1930s. (Hans Fallada, Aloys Schenzinger, Maria Leitner, Irmgard Keun, Marie Luise Kaschnitz, Anna Gmeyner and Ödön von Horváth). Frankfurt am Main: *Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur*.

social. Reich-Ranicki¹¹⁶³ en este sentido afirmó de ella que nunca se había abstraído ella: “von der Gegenwart, vom Alltag und somit auch von der Politik”. Es decir, no se desentendió de los asuntos políticos, si bien esta labor la encauzó a través de la alegoría literaria. En este sentido, son varios los relatos los que se ocupan de esta temática:

- *Christine* (1960) incorpora un simbolismo claramente antinazi, es decir, sin relatar hechos de la época, incorpora una temática claramente política. En este relato está retratada la generación de los ejecutores, si bien publicado bastantes años después de la represión. En él, un hombre recuerda que hace unos años no ayudó a una criatura inocente, una víctima indefensa judía llamada Christine, cuando fue asesinada en el jardín de su casa. Pretende justificarse a los ojos de su esposa. Le aparece tan insostenible como el intento del pueblo alemán que protagonizó el genocidio por justificarse. Y el sentimiento del hombre se transforma en odio a las generaciones ulteriores, porque envidia su inocencia y apego limpio a la vida.
- *Das rote Netz* (1960) entraña asimismo una postura antinazi. En este relato se narra el último día en la vida de la valerosa Marie Luise Hensel, que cae en la red –de ahí el título- de los nazis por tratar de ayudar a una familia judía a cruzar la frontera con Suiza. Como apunta Pulver¹¹⁶⁴, la primera frase (“Es war gewiß nicht so, aber es hätte doch so sein können”)¹¹⁶⁵ crea la distancia y la expectativa características de la *Kurzgeschichte*.
- *Märzwind* (1952) trata del ajusticiamiento público de un preso judío. Los habitantes reaccionan con una mezcla de autojustificación y de sentimiento de culpa. La salida a esta situación en última instancia es una afirmación de la voluntad de vivir, aunque todos repitan que “ninguno quiso eso”, la vida continúa. El relato no tiene la concentración típica de las historias de Kaschnitz, y parece por su forma más bien el esbozo de una novela más larga. Una característica especial también de este relato es la persona narrativa, que excepcionalmente la lleva un narrador omnisciente. Kaschnitz ha renunciado aquí

¹¹⁶³ “Del presente, del día a día y por consiguiente tampoco de la política”. Reich-Ranicki (1985: 48).

¹¹⁶⁴ Pulver (1984: 55).

¹¹⁶⁵ “Quizá no ocurrió así, pero podría haber ocurrido perfectamente de esa manera”. (GW IV 187).

a su típico narrador en primera personal, y parece que este recurso desusado por ella le resta cierta contundencia en la estructura formal.

- *Der Deserteur* narra la atracción que siente un joven polaco por una mujer alemana. Concebido al principio como Hörspiel¹¹⁶⁶, la autora pensó que esta forma no era apropiada para la historia que quería contar. En este relato, como en *Schneesmelze*, el pasado irrumpe con fuerza para poner en jaque la cotidianidad.

Quizá el relato más impresionante sobre la persecución a los judíos sea *Lupinen*. Narra la desigual suerte de dos hermanas judías, Barbara y Fanny, la última casada con un alemán, soldado de las SA. El día que son arrestadas y transportadas en un tren hacia la cámara de gas de un campo de concentración, tiene lugar el hecho central de la acción. Ambas habían planeado saltar en un lugar determinado, si bien Barbara se mostraba siempre temerosa, y Fanny era la que animaba. Según las características de Doderer, la primera frase introduce directamente en la acción: “Wir wagen es, hatten sie gesagt”¹¹⁶⁷. El lector se ve impelido a averiguar de quién se trata ese “nosotros” –*wir*-. Pronto descubre el lector que en la huida es Fanny quien se queda inmóvil por el miedo, y Barbara la que salta y vuelve sola a casa del cuñado, lo que crea una atmósfera enrarecida. Un tenso silencio reina entre ellos, luego existe un acercamiento progresivo entre ellos. La tensión de la atracción, incluso cierto acercamiento sexual. Al final, Barbara se suicida.

En esta última época, años sesenta, Kaschnitz sí se interesó y se involucró activamente en la política, desde luego esto ya no entrañaba tanto riesgo y además con los años se volvió menos temerosa. Por ejemplo, en 1965 se situó públicamente al lado de Willy Brandt¹¹⁶⁸, si bien con la mesura que la caracterizó toda su vida: “Ich habe mich für eine Partei, die sozialdemokratische öffentlich ausgesprochen, zum ersten Mal im Leben und schüchtern genug”¹¹⁶⁹.

De modo que su actitud general siempre fue la de una observadora interesada, no protagonista, con cierto talante reaccionario –pese a su amistad y apoyo a Adorno- y

¹¹⁶⁶ Heidelberger-Leonard, I., & Wehdeking, V. (Eds.). (2013). *Alfred Andersch: Perspektiven zu Leben und Werk*. Heidelberg: Springer-Verlag. Pág. 99.

¹¹⁶⁷ “Nos atreveremos, había dicho”. (GW IV 386).

¹¹⁶⁸ Huber-Sauter (2003: 60).

¹¹⁶⁹ GW III 807. “Me he expresado públicamente a favor de un partido, el socialdemócrata, por primera vez en mi vida y de forma bastante reservada”.

con una interioridad muy sufriente respecto a las injusticias de la sociedad, como lo atestiguan los relatos más arriba nombrados.

NATURALEZA.

Siendo un tema central en su producción, la percepción de Kaschnitz sobre la naturaleza se ha movido en torno a unas dicotomías:

- Silencio/elocuencia de la naturaleza.
- Personificación/ despersonificación.
- Proximidad/hostilidad.

Y estas dicotomías quedan resumidas todas en una: maravilla aterradora. Aterradora en cuanto su ley es la creación y la destrucción alternativas, lo que repugna a la exigencia de inmortalidad del entendimiento¹¹⁷⁰. Pero es una maravilla en cuanto se ofrece no al dominio, sino a la contemplación, siendo de esta manera fuente de serenidad.

Desde el principio la naturaleza estuvo en el centro de su **interés**. Recordemos que a la Kaschnitz niña, lo que le atrajo de Berlín no fue su efervescencia cosmopolita, sino su entorno natural, los bosques, las fuentes, etc.¹¹⁷¹ La Naturaleza a veces aliada, a veces hostil –como lo irracional opuesto al espíritu-, ocupa un lugar de honor en su narrativa. El paisaje –como concreción arquetípica de lo que es la naturaleza, como opuesto a lo artificial creado por el hombre- modela el ánimo de la escritora. Cuando se instala en Königsberg, escribe: “wie dort die Natur die allermächtigste Wirkung auf mich ausgeübt hat”¹¹⁷². Se interesó vivamente por la fauna y la flora del paisaje, en sus excursiones campestres recolectaba información, etc. También fue sensible a las diferencias entre Italia y Alemania. La lobreguez del norte, las pocas y tenues horas de

¹¹⁷⁰ GW VII 17.

¹¹⁷¹ GW III 684.

¹¹⁷² “De qué modo la naturaleza allí ejerció la mayor de las influencias sobre mí”. (GW III 466).

luz contrastan agudamente con la claridad y nitidez de su experiencia en Roma. De aquí pudo haber surgido la experiencia del extrañamiento.

Como ejemplo de relatos donde la naturaleza ocupa un lugar protagonista se pueden citar:

- *Gewisse Gärten.*
- *Nesemann.*
- *Der Gärtner.*
- *Der Spaziergang.*

El **concepto** de naturaleza que ella manejaba tenía mucho que ver con el de *physis* que tenían los griegos¹¹⁷³ sobre la naturaleza. Es la matriz infinita y singular. Aquello de donde todo procede y a donde todo va: “una realidad única, eterna, infinita y activa”¹¹⁷⁴. Y el hombre es parte de ella, y sometido a sus leyes: “Der Mensch ist ein Teil der Schöpfung, unterliegt ihrem Gesetz”¹¹⁷⁵. De hecho, como señala Pulver¹¹⁷⁶, lo que la empujó a escribir la biografía del pintor Coubert fue¹¹⁷⁷ “die Leidenschaft für die Natur” presente en sus cuadros. Gersdorff señala¹¹⁷⁸ que esta pasión por la naturaleza la sentía sobre todo en relación al mar, que parecía entrañar una especie de fuerza primordial, que producía la sensación de lo sublime. Incluso en su cuento infantil *Der alte Garten*, la naturaleza es como aquello inconcebiblemente infinito, que todo lo envuelve. Por tanto no es el paraje verde apetecido y frecuentado por los excursionistas que huyen de la ciudad. Su concepción del ser es holista, la naturaleza la entiende en sentido amplio, en cualquier objeto, un árbol por ejemplo, está presente en su totalidad¹¹⁷⁹. Y la forma de encararla consiste en un recto mirar. Kaschnitz se aleja, con cierta animadversión frente a la ciencia, del simbolismo matemático que a través de

¹¹⁷³ Calvo Martínez, T. (2000). La noción de Physis en los orígenes de la filosofía griega. *Daímon*, (21), págs. 21-38.

¹¹⁷⁴ Cappelletti, A. J., & Adrados, F. R. (1987). *Mitología y filosofía: los presocráticos*. Madrid: Cincel. Pág. 59.

¹¹⁷⁵ GW VII 18.

¹¹⁷⁶ Pulver (1984: 35). “La pasión por la naturaleza”.

¹¹⁷⁷ Cfr. cap. 1. Apdo. 3.4.

¹¹⁷⁸ Gersdorff (1992: 136).

¹¹⁷⁹ GW II 257.

relaciones cuantificables busca rentabilizar la manipulación de la naturaleza. No se trató tanto de dominar la naturaleza, como de descubrir en ella las huellas del ser, no como algo aparte, sino como la propia encarnación del misterio de la existencia.

Primera dicotomía: **silencio/elocuencia**. En su ensayo *Von der Natur*, la describió como una representación sensitiva asociada de una vida beata: “Sinnbild eines seliges (sic!) Lebens”¹¹⁸⁰. Por un lado, la serena “necesidad” –puesto que sus leyes no son a placer- de la naturaleza se presenta como hostil contra aquellos que tiene una visión alterada de la misma, que no la comprenden o quieren destruirla. La naturaleza dota de serenidad para quien la acepta en su devenir. Pero no para quien busca respuestas. No es un consuelo, porque la naturaleza no responde a las preguntas, sigue su curso impertérrita, entre otras cosas, porque el preguntar compete al hombre, y el responder debería también pertenecerle a él. ¿Tiene sentido preguntar a quien no habla? Por otro lado, Kaschnitz todavía mantiene la puerta abierta a la respuesta y la enoja el silencio cósmico. Este silencio del universo frente al grito de dolor es sorprendente y terrible. Pero al mismo tiempo puede tomarse como un camino a seguir. Al hombre se le muestra en doble faz: un espectáculo fascinante y al mismo tiempo un vacío de respuestas terrible.

Este sentimiento quedó plasmado ejemplarmente en su poema *Gelassene Natur* de 1944:

Was kümmert dich, Natur
 Des Menschen Los?
 Du hegst und achtest nur
 Die Frucht in deinem Schoß
 Nicht stören deine Ruh
 Der Lärm der Schlacht;
 Nicht weinst und wachtest du

¹¹⁸⁰ GW VII 16.

Mit dem der wacht¹¹⁸¹.

De modo que el hombre, al ser parte de la naturaleza está sometido a sus leyes, y sin embargo es capaz de alzarse contra ella. Infructuosamente, pues la vida continúa “ruhig, atmend, unschuldig und stark”¹¹⁸². La muerte queda desdramatizada al convertirse en un hecho más dentro de una cadena impasible, en donde se retorna al mismo lugar de donde se vino. Por eso la muerte no es tan inquietante, de ahí que no la hayamos propuesto como figura de lo *Unheimliche*. La inquietud proviene más bien de la heterogeneidad –la distancia- entre la conciencia y la naturaleza.

Segunda dicotomía: **personificación/despersonificación**. Muy relacionado con el apartado anterior. En *Der alte Garten*, obra temprana, todavía Kaschnitz se permite personalizar a la naturaleza, alguien que se venga ante la intromisión de los niños. Pero en su madurez, lo infinito ya no tiene forma de persona. En realidad el mensaje del poema citado más arriba podría ser que la naturaleza, pese a las cuitas del hombre, sigue impertérrita su curso. ¿Qué opinar sobre ese curso infinito, existente antes del hombre, y verosímilmente después? La naturaleza, como se ve, a su vez está muy relacionada con la religión, pues su contemplación conmueve, su silencio y obliga a replantearse las preguntas filosóficas por excelencia: las del origen y destino del hombre.

La transición por la naturaleza también simboliza una transición por el mundo interior. El espíritu encuentra su reflejo en el exterior. En *Das dicke Kind*, el lago representaba el pasado de la protagonista, la naturaleza no edificada como estadio primigenio de la persona. En *Der Spaziergang*, la separación física en el camino de la excursión corre paralela a la separación emocional de la pareja. A la desolación emocional corresponde la descripción de un paisaje yermo, fantasmagórico, otoñal. El jardín¹¹⁸³ es el rincón donde acontece la aventura.

Tercera dicotomía: **proximidad/hostilidad**. En el relato *Der Spaziergang*, donde el paisaje cobra gran relevancia, la relación con el mismo está distribuida según el género. El varón se encuentra más cómodo en medio de ella, inquiere, señala el camino,

¹¹⁸¹ “¿Qué te preocupa a ti, Naturaleza,/El destino del hombre?/Plantas la simiente y solo contemplas/El fruto de tu vientre/Tu sosiego no lo rompe/El fragor de la batalla;/Ni compartes el llanto ni la vigilia/Del que espera”. GW V 124.

¹¹⁸² “Tranquila, respirando, inocente y fuerte”. (GW VII 15).

¹¹⁸³ El jardín también aparece como un tópico de su obra, que sería una especie de subapartado de este punto. Ejemplos donde cobra preeminencia este espacio: *Der alte Garten* (1939), *Der Gärtner* (1948), *Gewisse Gärten* (1963), *Hiroshima* (1950), etc.

le absorbe por completo su atención, le llena por completo hasta el punto de olvidarse de su compañera de excursión: “mit einemmal war ein Herbstgeruch in der Luft, und Peter spürte ihn fast mit Freude”¹¹⁸⁴. Por el contrario, a ella le es inhóspito el paisaje – “Hier ist es *unheimlich*”¹¹⁸⁵ - y es solo una ocasión para inquirir en su subjetividad, ella está más preocupada por sus propios pensamientos que por observar el paisaje. De modo que en este punto también se muestra una relación ambivalente con el paisaje.

¹¹⁸⁴ “De repente, se percibió en el aire un olor otoñal, y Peter lo percibió casi con alegría”. (GW IV 784).

¹¹⁸⁵ “Esto me da miedo”. (GW IV 784).

7. RESULTADOS Y CONCLUSIONES.

El trabajo de esta tesis doctoral sobre la presencia de “lo inquietante” en los relatos de Marie Luise Kaschnitz, se ha vertebrado en su primera parte sobre dos polos: la exposición de su biografía y la explicación del concepto *Unheimlich*. En su segunda parte, tras una introducción sobre el concepto de actividad literaria que sostenía Kaschnitz y un breve excursus sobre el relato como género, se analiza una selección de sus relatos en virtud del concepto hermenéutico elegido en la primera parte. En este apartado se reúne todo el contenido expuesto con el fin de relacionar las conclusiones inferidas con las grandes líneas que lo han guiado.

De la exposición del trabajo y de los argumentos en él contenidos, podemos extraer los siguientes **RESULTADOS**:

- El primer capítulo estuvo dedicado a la biografía. Con esto se cumple el primer objetivo general del trabajo y parte del segundo, que era la introducción de esta figura en el mundo hispanoparlante y reseñar el contexto sociohistórico donde se forjó su obra literaria. Esta presentación era tanto más necesaria para analizar posteriormente su obra, en cuanto que ella misma ha aceptado contemplarse en su obra como una “eterna autobiógrafa”. Además a lo largo del estudio de sus relatos hemos comprobado la carga autobiográfica tan enorme que los impregna. Como objetivo colateral, la presentación de esta biografía ha tratado de cubrir un hueco, puesto que Kaschnitz en el mundo hispanohablante es muy desconocida. Si hemos de destacar dos puntos de inflexión en su vida, que indujeron a su vez a cambios estilísticos, fueron la experiencia de la segunda guerra mundial (1945) y la muerte de su marido (1958). De este primer capítulo hemos de destacar también algo que aparece una y otra vez: se nos ha mostrado una autora acuciada por la sensación del **miedo** en las diferentes etapas de su vida:

- En la infancia, miedo a la oscuridad, al abandono de sus padres, a la competencia con sus hermanas, a ciertos objetos, etc. (ejemplificados en relatos como *Das dicke Kind*, *Wer kennt seinen Vater*, *Nesemann* etc.).
 - En la juventud, miedo al abandono de su marido, Guido, concretado en los celos que trataba de ocultar, miedo a no ser capaz de ser madre, miedo a la tensión excesiva (*Der Strohalm*, *Die Pilzsucher*, *Das Examen war vorbei*, etc.).
 - En la madurez, miedo a la guerra, a los cambios sociales, por la hija, por los débiles, por las injusticias arbitrarias, a la soledad (*Lupinen*, *Das rote Netz*, *Am Circeo*, etc.).
- Su miedo sin embargo ha **trascendido las circunstancias** especiales de la biografía. Ella confiesa que no tenía razones objetivas para la intensidad y persistencia de su sensación de miedo. Por ejemplo, se crió en una familia acomodada y relativamente aproblemática, en la que se disponía de la cultura con facilidad. Sin haber vivido, al menos que se sepa, un acontecimiento traumático, la niñez es concebida como el tiempo de lo terrible. De modo que ella misma bascula entre, por una parte concebir el miedo (psicológico) como una respuesta a una amenaza real o imaginaria, y por otra como una angustia (filosófica) indefinida y primordial (*Urleid*) ante la misma existencia sin causa definida y más allá de las circunstancias personales.
- La **literatura** ha sido para ella una **forma de afrontar** el miedo, aunque no solo eso. La inclinación hacia una literatura oscura se debe a una concepción filosófica de la realidad que no se fundamenta a sí misma, a una gran vulnerabilidad psicológica, y a un contexto histórico bélico muy desalentador. Con todo, la literatura se reconfigura problemáticamente siempre entre los dualismos psicológico/filosófico (ya nombrado), entre la razón y el irracionalismo -ella desconfiaba de la capacidad de la razón para iluminar los secretos de la existencia, de ahí que sus relatos tiendan a los fenómenos inexplicables y los finales abiertos-. Cierta propensión por lo mágico de niña, y por lo mítico, de mayor, frente a un mundo crecientemente tecnificado, le hace poblar su literatura de poderes ocultos e incontrolables. En esta labor, ella es consciente de las limitaciones del lenguaje para expresar la realidad, de modo que

en sus relatos, muchas veces es más importante lo que no se dice que lo que se dice. Al lector le queda seguir reflexionando sobre un relato que ha suscitado más preguntas que respuestas.

- En muchos de los relatos de Kaschnitz se repite una **estructura narrativa** común, que consiste en la **transformación** de los protagonistas y de la percepción que tienen de ellos mismos, por la que amplían su autoconciencia (*Bewusstsein*) que se convierte en conciencia moral (*Gewissen*). Dicha transformación es provocada por una circunstancia que a ellos -y al lector- se presenta como *Unheimliche* e inexplicable. “Lo inquietante” contiene elementos sobrenaturales o mágicos y resulta turbador en cuanto la normalidad se convierte en algo extraño. Esta ruptura articula toda la tensión narrativa.
- Los orígenes de lo *Unheimliche* han sido estudiados principalmente por M. Heidegger (como angustia radical -1927), E. Jentsch (como inseguridad intelectual para distinguir lo animado de lo inanimado -1906) y S. Freud (como represión de un conflicto interior -1966). De ahí que hayamos dedicado un capítulo al estudio de sus textos. He optado por traducirlo como “lo inquietante” porque esta palabra expresa muy bien el temor ante una amenaza imprecisa, que podría no serlo. Traducirlo como siniestro o funesto, me parece que le resta ese matiz de incertidumbre que juega un papel tan eficaz en los relatos de Kaschnitz. El núcleo básico de este fenómeno es la circunstancia de que lo que nos era familiar y confiable se nos vuelve ajeno y extraño. El miedo surge del desconocimiento, y aún es más grave si surge de aquello que pensábamos conocer. Desde la perspectiva de Freud, esto obliga al sujeto a reconsiderar bajo una nueva perspectiva su propio pasado, como forma de terapia. Es decir, consiste en un proceso de “des-cubrir”, de sacar a la luz lo que estaba oculto, y en ese sentido supone alejarse de la ingenuidad infantil para asumir con valentía que el desencantamiento del mundo. Jentsch, ocupa un lugar menor y se incorpora en el trabajo dentro del apartado dedicado a Freud. Desde el punto de vista de Heidegger, el miedo o angustia no es otra cosa que la forma de alcanzar la madurez y la valentía para afrontar la nada –finitud, muerte, etc.- que se abre ante nosotros. Supone asumir la soledad y desconectarse de lo asumido por las opiniones impersonales.

- Que la estructura narrativa aludida se repite en los relatos ha quedado demostrado en la selección propuesta a partir de las **diferentes formas** en que se puede presentar “lo inquietante”: la figura del doble, la aparición de la locura, lo sobrenatural, el extrañamiento en la pareja y como miedo súbito que se alimenta a sí mismo. También ha quedado demostrada la potencia hermenéutica de esta categoría.
- Acorde con esta concepción, del estudio de la selección de relatos propuesta también concluimos que las características de los mismos se adecúan al espíritu de su tiempo, pues la *Kurzgeschichte* se adoptó en la posguerra como medio idóneo para expresar la experiencia de la **guerra**, de modo que la sensación de vulnerabilidad traumática y la indefensión súbita en un contexto bélico también se convierte en una **raíz, de tipo histórico**, definitoria de los inquietantes relatos de Kaschnitz.
- Marie Luise Kaschnitz ha afrontado el género de los **relatos** desde una perspectiva muy personal. Aunque no es exhaustivo, el esquema que subyacen a sus historias suelen tener unos **caracteres** propios:
 - el lenguaje es sencillo y objetivo, incluso para describir situaciones que se salen de lo normal. En este sentido cabe emparentarla lejanamente con Franz Kafka, pues muchas veces introduce como si fuera normal algo que no lo es y que el lector acaba aceptando, por ejemplo presentando un personaje vestido de otra época. El efecto de describir tan sencillamente una situación inquietante puede ser más impactante. La serenidad y la belleza de su prosa para mostrar el abismo que siempre acecha, se corresponde con su concepción de la realidad, los hechos más cotidianos esconden las zonas más oscuras, el pasado más vergonzoso o las debilidades más inconfesables. Cada frase sencilla tiene más de un sentido, los pasajes más transparentes introducen perturbación. El fenómeno del doble que aplica a sus personajes podría revertir sobre su propia forma de escribir, que encuentra una imagen virtual en el lado oscuro. Por tanto en ella, confeccionar un estilo que no llame la atención es tan sintomático como las situaciones en tierra de nadie, a dos luces, para crear en el lector la angustiosa sensación de completa inseguridad. Por eso lo que calla tiene tanta potencia, lo que sugiere es tan nítido. Es como si fuera un estilo que lucha contra sí mismo.

- Las situaciones y los personajes están en su mayoría extraídos de lo que se considera normal, de lo cotidiano, no comparten grandes virtudes, no son heroicos ni maléficos, son gente sencilla. Con este mecanismo, Kaschnitz se asegura una fácil identificación del lector con el protagonista. Aunque sucedan giros extraordinarios, el marco argumental es siempre sencillo y asumible por el lector como propio. Los personajes apenas son esbozados, para cubrirlos de misterio.
- Todos los protagonistas -que en su mayoría suelen ser femeninos, rasgo autobiográfico, y narradoras en primera persona- atraviesan una situación -que generalmente es el encuentro con alguien, con un objeto (una carta) o con su pasado (con ellos mismos)- que escapa a toda lógica y que dará un vuelco a su vida.
- Las historias cubren un breve espacio de tiempo y suelen estar definidas por un destino, imprevisto, que se impone en cierto modo ajeno a la voluntad de los protagonistas. El tiempo de lectura se aproxima al tiempo narrativo.
- La acción se introduce de forma súbita, sin preámbulos, de modo que la primera frase crea ya la atmósfera que atrapa al lector; y los finales, que introducen un giro sorprendente, suelen quedar abiertos, para que el lector siga pensando y comparta la sensación de pérdida con los personajes. Por tanto la influencia del relato continúa más allá de su mera lectura, que parece interrumpirse sin más.
- En el **análisis de los relatos**, hemos podido comprobar la presencia de las siguientes formas –elegidas, no de forma exhaustiva, tanto por su presencia en la tradición literaria, cuanto por su encaje peculiar en la narrativa de Kaschnitz- de “lo inquietante”:
 - El doble. La duplicación de la identidad pertenece al ámbito de lo mágico e introduce tensión en la seguridad de lo cotidiano. Lo hemos analizado en *Das dicke Kind*, donde una mujer se encuentra con la niña que ella fue, en *Eines Mittags*, *Mitte Juni*, donde otra mujer anuncia la muerte de la protagonista y pretende apropiarse de su casa, en *Der Bergrutsch*, donde una pareja se presenta viviendo dos versiones de una misma vida, y en *Die Schlafwandlerin*, donde una mujer invisible para los demás acompaña a la protagonista hasta su muerte. La misma realidad queda partida en dos (sueño/realidad, realismo/idealismo, etc.),

en una atmósfera de gran incertidumbre. De hecho, las sorprendentes figuras que aparecen, podrían ser producto de la imaginación de los personajes.

La aparición del doble cumple la función de abrir los ojos de los protagonistas, y hacerles ver su vida de otra manera, al tiempo que lo que antes les era familiar, ahora les es totalmente extraño.

- La locura. Aquí presenta Kaschnitz “lo inquietante” valiéndose de la difuminación de la frontera entre la locura y la cordura de sus protagonistas, lo que crea gran angustia e inseguridad en el lector. En los tres relatos analizados, el personaje pasa de ser un meticuloso trabajador (*Der Spinner*) a un paranoico obsesionado con el control de los accidentes en la carretera, de la bondad inicial de una viuda por ayudar a una estudiante (*Ja, mein Engel*) al delirio de confundir sus expectativas con el pensamiento de los otros, y de la soledad de una persona a la autodestrucción inconsciente (*Die FüÙe im Feuer*). Estos tres protagonistas se reducen a un punto de la realidad (control de la muerte, cariño de la hija que no se tuvo, la pérdida de un gran amor), contra el que luchan necesitados de controlar al máximo un entorno que les es hostil.
- Lo sobrenatural. La aparición del marido recién fallecido (*Eisbären*), de dos fantasmas (*Gespenster*) y la confusión del mundo onírico y el real (*Jennifers Träume*), subvierte el orden natural científicamente sancionado. De nuevo, estos hechos extraordinarios introducen un vuelco en la vida de los protagonistas. No se trata de un regodeo en el género fantástico, puesto que de nuevo el lector carece de seguridad para determinar el estatus de las apariciones, sino de una intencionada ruptura de la normalidad para sacar a la luz nuevas facetas de la realidad. El final abierto, acentúa aún más esa inquietud en el lector.
- El extrañamiento en la pareja. En estos relatos, la técnica del extrañamiento se vuelve más sutil. No en todos hace acto de presencia un elemento mágico –tan sólo en *Der Strohalm*–, pero no le hace falta más recursos a Kaschnitz para convertir lo más familiar en lo más inquietante. La inseguridad existencial se concreta ahora en el temor a ser abandonada por la pareja. En *Der Strohalm*, el miedo se dispara a partir de una confusión con el destinatario de una carta, en *Der Spaziergang*, el odio surge ante la asimetría que surge en una pareja que sale de excursión. Esta temática se repite en *Die Pilzsucher*. En todos ellos, el extrañamiento surge sin causa objetiva, por eso es tanto más inquietante.

- El miedo. Más que una manifestación de “lo inquietante”, es su resultado. Pero lo hemos incluido por su omnipresencia y relevancia en cada uno de los relatos seleccionados. En *Das fremde Land*, el miedo surge entre unos hombres que se hallan en tierra desconocida. En este relato además la autora teoriza sobre esta sensación. El segundo relato, es un profundo estudio psicológico sobre el miedo. *Schneeschmelze* retrata la angustia de una pareja encerrada en casa, asustada por la posible visita de su hijastro, un ser violento al que metieron en un Reformatorio.

En cada uno de estos relatos, el temor es susceptible de ser analizado desde un punto de vista psicológico –a partir del análisis de Freud- y desde un punto de vista filosófico –a partir del análisis de Heidegger-. Creemos que esta ambigüedad no sólo reside en el método de estudio, sino en la misma concepción vital y artística de Kaschnitz. En algunos relatos predomina la primera concepción: la infancia no asumida en *Das dicke Kind*, los celos como inseguridad en *Der Spaziergang*, etc. En otros, predomina el vértigo ontológico, al no exponer razón alguna para la angustia, como por ejemplo en *Eines Mittags*, *Mitte Juni*, o en *Der Bergrutsch*. En los análisis realizados hemos basculado continuamente entre estos dos polos. Lo que sí parece probado es la pertinencia del fenómeno de “lo inquietante” como figura explicativa de la estructura narrativa de los relatos de Kaschnitz.

A partir de dichos resultados, podemos extraer las siguientes **CONCLUSIONES**:

- Tras el estudio de los relatos seleccionados de Kaschnitz, se puede colegir que el **miedo** es un elemento esencial en dichos relatos, elemento sobre el que se vertebran las diferentes experiencias que en ellos se exponen, y que aparece insistentemente en su propia biografía, como lo delatan los escritos, declaradamente autobiográficos, o bien literarios, con un fondo autobiográfico no

negado por Kaschnitz. De manera implícita o explícita, es la reacción preponderante y la clave que tiende a explicar las demás reacciones.

- La naturaleza de este miedo y su posible comprensible tiene una doble vertiente: psicológica –con motivos determinados y en cierto modo tratables- y filosófica o de *Weltanschauung* –cuyo origen es indeterminado y por tanto insuperable. Y ella extrapola esta tensión a su literatura, si bien en cada relato predomina uno u otro enfoque. Esta **ambigüedad** ha provocado que analicemos el desencadenante de la angustia desde una doble perspectiva:
 - **Psicológica:** la angustia oculta un proceso de represión (Freud).
 - **Filosófica:** la toma de conciencia de una falta de fundamentación última provoca un debilitamiento de los impulsos vitales (Heidegger).
- Del análisis del concepto de *Unheimliche* por parte de Freud y Heidegger, podemos extraer dos conclusiones:
 - Que se trata de un concepto de gran densidad teórica y que puede aportar mucho hermenéuticamente en el estudio de la literatura.
 - Que es capaz de albergar la ambigüedad de la que adolece Kaschnitz gracias precisamente al diferente enfoque que le dan el psicólogo y el filósofo. Por tanto la inquietud puede proceder de una incertidumbre intelectual respecto a un estímulo determinado, o bien difuminarse en una atmósfera completa de incertidumbre que pone en vilo el mismo valor de la existencia.
- Que lo *Unheimliche* y la sensación de miedo están íntimamente ligadas, pues lo primero provoca lo segundo, o bien es una forma de materializarse.
- También podemos colegir que Kaschnitz, sin ser consciente de la teoría de ambos autores (Freud y Heidegger), o al menos de no ser guiada por una intención teórica, ha plasmado el fenómeno de “lo inquietante” a través de diferentes figuras y acorde a una misma **estructura, que tiende a repetirse** en sus relatos, a saber: sus protagonistas pasan por la experiencia de “lo inquietante” de modo que este distanciamiento le confiere una nueva perspectiva sobre su biografía. Es el momento de “ruptura del destino”, como lo han llamado algunos estudiosos.

- ¿Qué enfoque en última instancia prevalece en los relatos? Como posibilidad, apunto la siguiente conclusión: las situaciones de miedo, incomodidad, extrañeza, vértigo, etc. se presentan catalizadas y provocadas por circunstancias muy objetivas y precisas, y así surgieron en su infancia. Pero que la recurrencia de tales situaciones hacen pensar en un horizonte difuso de vulnerabilidad e inseguridad que provocaba tales situaciones. Es decir, surge la sospecha de si la falta de fundamento no es sólo achacable a un aspecto concreto de la existencia, sino a la existencia misma en su conjunto. Por tanto, creo que Heidegger aporta una razón más profunda para el miedo de Kaschnitz, como actitud ante la vida, que Freud, si bien éste lo complementa.

- ¿Es Kaschnitz una persona inmadura, permanentemente insatisfecha, por no aceptar las zonas oscuras de la vida, y por desear que todo se adecúe a sus expectativas? ¿O representa la madurez del *Dasein* heideggeriano, que se atreve a mirar el abismo sin mediaciones? En la práctica, fue una persona muy poco desenvuelta, pero su siempre mirar más allá posiblemente permite una mejora del mundo, que el “realista” no es capaz de avizorar con tanta profundidad.

Kaschnitz añoró siempre un mundo en orden, regido según el espíritu. Pero su experiencia personal no fue esa. En cierto modo concibió trágicamente la existencia. La razón no puede dar razón de sí misma, por eso estuvo convencida de que lo mágico jugaba un papel esencial en la descripción del misterio. Su escritura fue una indagación continúa en la pregunta sobre la propia identidad, y que la categoría de “lo inquietante” ocupe un lugar tan central en tal indagación, dice mucho sobre la sensación de vulnerabilidad continua que embargó a la escritora.

8. BIBLIOGRAFÍA.

- Adorno, T. W. (1977). *Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften, Band 10*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Aichinger, I. (1977). *Selbstbiographie. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 4*, Berlin, págs. 816-819.
- Albrecht, M. (2001). Mann – Frau – Mensch. Zur Frage der Geschlechtsidentität bei Marie Luise Kaschnitz. En Dirk Götttsche (edit.): *Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt. Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart: Metzler.
- Alcorn, M.A./Bracher, M. (1985). Literature, Psychoanalysis and the Reformation of the Self. *PMLA*, 3, págs. 342-254.
- Alves, H. (2008). *Símbolos en la Biblia*. Salamanca: Sígueme.
- Apel, K. (1976). *Transformation der Philosophie. Band 2. Das Apriori der Kommunikationsgesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Arendt, H. (2006). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. London: Penguin.
- Bachmann, A. & Schweikert U. (Eds.). (2002). *Das dicke Kind und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bachmann, I. (1984). *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. München: Piper.
- Badewien, J. y Schmidt-Bergmann, H. (2002): *Marie Luise Kaschnitz. Eine sensible Zeitgenossin*. Karlsruhe: Evangelischer Presseverband für Baden.
- Bald, D. (2004). *Die "Weisse Rose": von der Front in den Widerstand*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Bandy, M. A. (1994). *Kaschnitz into English: six short stories and essays*. McMaster University. http://hdl.handle.net/11375/11665_16/11/2014.
- Basker, D. (1995). Love in a Nazi Climate: the first novels of Wolfgang Koeppen and Marie Luise Kaschnitz. *German Life and Letters*, 48(2), págs. 184-198.
- Baum, G., & Birnbacher, D. (Eds.). (2005). *Schopenhauer und die Künste*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Baus, A. (1973). Zwischen Immer und nie. *Germanistik*, 14, págs. 197-208.

- Baus, A. (1974). *Standortbestimmung als Prozess: eine Untersuchung zur Prosa von Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 129). Bonn: Bouvier Verlag H. Grundmann.
- Bell et al. (2007). *Las contradicciones culturales de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Bermúdez Cañete, F. (1984). *Rilke*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Berraondo, J. (1992). *El Estoicismo*. Barcelona: Editorial Montesinos.
- Bienek, H. (1968). *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: Carl Hansel Verlag.
- Blackshire-Belay, C. (Ed.). (1994). *The Germanic mosaic: cultural and linguistic diversity in society*. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group.
- Blanco Fernandez, D. (1989). ¿Un delirio de la virtud? Reflexiones en torno al problema del mal en Kant. *Kant después de Kant en el Bicentenario de la Crítica de la razón práctica*. Javier Muguerza y Roberto Rodríguez Aramayo (eds.). Madrid, Tecnos-Instituto de Filosofía del CSIC, págs. 87-116.
- Blöcker, G. (1966, 24 de diciembre). Jenseits der Schmerzgrenze. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Blume, P. (2004). *Fiktion und Weltwissen: der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG.
- Boetcher-Joeres, R. E. (1986). Mensch oder Frau? Marie Luise Kaschnitz" Orte "als autobiographischer Beweis eines Frauenbewußtseins. *Der Deutschunterricht*, 38, págs. 77-85.
- Bönnighausen, M., & Vogt, J. (Eds.). (2013). *Literatur für die Schule: Ein Handbuch*. Stuttgart: UTB.
- Born, N. (1980). Ist die Literatur auf die Misere abonniert? Bemerkungen zu Gesellschaftskritik und Utopien in der Literatur. *Die Welt der Maschine*, págs. 47-54.
- Bostrup, L. (1985). Lange Schatten von Marie Luise Kaschnitz als Modell eines Individuationsprozesses. *Text & Kontext*, 13(1), págs. 142-157.
- Braem, H. M. (1975, 11 de julio). "Fersehen kritisch: Zärtlichkeit nur im Vorübergehen. "Popp und Minguel" nach Marie Luise Kaschnitz". *Stuttgarter Zeitung*.
- Braunbeck, H. G. (1993). „Fly, Little Sister, Fly“: Sister Relationship and Identity in Three Contemporary German Stories. *Mink and Ward*, págs. 158-169.

- Bravo, V. (2005). El miedo y la literatura. *Anales de literatura hispanoamericana* (No. 34). Madrid: Servicio de Publicaciones UCM. Págs. 13-17.
- Brentel, H. (1999). *Soziale Rationalität*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Brückner, C. (1981). *Mein schwarzes Sofa: Aufzeichnungen*. Ullstein: Buchverlage GmbH & Company KG.
- Brustmeier, H. (1966). *Der Durchbruch der Kurzgeschichte in Deutschland*. Fotodruck von E. Mauersberger.
- Bunge, M. & Sacristán, M. (1989). *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Bushell, A. (1981). A darkening vision: The poetry of Marie Luise Kaschnitz. *Neophilologus*, 65(2), págs. 272-278.
- Calvo Martínez, T. (1996). *Aristóteles y el aristotelismo*. México: Ediciones Akal.
- Cappelletti, A. J., & Adrados, F. R. (1987). *Mitología y filosofía: los presocráticos*. Madrid: Cincel.
- Christ-Kagoshima, G. (2009). Anschlüsse an das Unterbewusstsein in drei Kurzgeschichten von Marie Luise Kaschnitz: "Die Schlafwandlerin", "Die Pilzsucher", "Das Märchen vom Machandelboom". *Media and Communication Studies*, 55, págs.133-145.
- Corkhill, A. (1983). Rückschau, Gegenwärtiges und Zukunftsvision: Die Synoptik von ML Kaschnitz' dichterischer Welt. *German Quarterly*, págs. 386-395.
- Corkhill, A. (1984). Das Bild der Frauen bei Marie Luise Kaschnitz. *Acta Germanica*, 16.
- Cornehl, P. (1983). Zur Bedeutung von Literatur für Theologie (und Ausbildung). *Praktische Theologie*, 18, págs. 3-4.
- Currás, E. (1985). *Documentación y metodología de la investigación científica*. Madrid: Paraninfo.
- Czapla, R. G., & Fattori, A. (Eds.). (2008). *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945* (Vol. 92). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Dahl, P. (1983). *Radio: Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*. Berlin: Rowohlt.
- Dahl, R. (1979). *Tales of the Unexpected*. Penguin: London.

- De la bioética, C. E. F. (2007). *Cuerpo, alma y espíritu: la antropología agustiniana. El saber filosófico: sociedad y ciencia*, 2, pág. 34.
- de Mingo, L. M. (2004). *Miedo y literatura*. Madrid: Edaf.
- *De Tales a Demócrito. Fragmentos Presocráticos*. (1988). Edic. de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza Editorial.
- Delval, J. (1975). *El animismo y el pensamiento infantil*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Denkler, H. (2006). *Werkruinen, Lebenstrümmer: Literarische Spuren der verlorenen Generation des Dritten Reiches*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Dickson, S. (1993). Marie Luise Kaschnitz, Long Shadows. *International Fiction Review*, 20(2), págs 153-154.
- Diel, F. (1992). *Der kreative Schaffensprozeß bei Marie Luise Kaschnitz im Spiegel ihrer Tagebücher. Analysen und didaktische Überlegungen*. Arbeit an der Pädagogische Hochschule Freiburg, Freiburg.
- Doderer, K. (1977). *Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung*. Wiesbaden: Metopen.
- Dohle, T. E. (1989). *Marie Luise Kaschnitz im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit: ein Beitrag zu den Publikations- und Wertungsbedingungen der nicht-nationalsozialistischen Autorin*. Ludwig-Maximilians-Universität.
- Drossel-Brown, C. (1995). *Zeit und Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Lyrik der fünfziger Jahre: Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Christine Lavant*. New York: Peter Lang Pub Incorporated.
- *Duden. Das Herkunftswörterbuch*. (2012). Mannheim: Bibliographisches Institut & Brockhaus AG.
- Durzak, M. (1980). *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam.
- Echevarría, R. (2007). *Contra el psicoanálisis: confusiones, tópicos y críticas. Aloma. Revista de Psicología*, (20), págs.51-66.
- Eidukevičienė, R. (2003). *Jenseits des Geschlechterkampfes: traditionelle Aspekte des Frauenbildes in der Prosa von Marie Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann und Brigitte Kronauer* (Vol. 80). Röhrig Universitätsverlag.
- Eliade, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós
- Elliot, J. C. (1973). *Character Transformation through Point of View in selected Short Stories of Marie Luise Kaschnitz*. Tennessee: Nashville.
- Endres, E. (1964, 36). *Schrecken ohne Schriellen. Die Zeit*. <http://www.zeit.de/1964/36/schrecken-ohne-schrielle> 13/07/2014.

- Eschmid, K. (1955). *Laudatio auf Marie Luise Kaschnitz*. Dirección en la web <http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/marie-luise-kaschnitz/laudatio> 25/02/2014.
- Eules, S. (1998). *Marie Luise Kaschnitz: Beschreibung eines Dorfes: eine literarische Analyse unter besonderer Berücksichtigung didaktischer Fragestellungen*. Doctoral dissertation. Universität Köln.
- Falkenhof, E. L. (1987). *Marie Luise Kaschnitz' literarisches Debut: der Roman "Liebe beginnt"*. Doctoral Dissertation, Universität Hannover, Hannover.
- Ferber, R. (2003). *Philosophische Grundbegriffe*. München: CH Beck.
- Ferro, A. & Frediani, F. (2002). *El psicoanálisis como literatura y terapia*. Buenos Aires: Lumen.
- Fischer, J. (1959). Der aus dem Gleichgewicht geworfene Mensch. *Zeitschrift für Evangelische Ethik*, 3(1), págs. 257-262.
- Foot, R. (1982). *The Phenomenon of Speechlessness in the Poetry of Marie Luise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs and Paul Celan*. Bonn: Bouvier.
- Forderer, C. (1999). *Ich-Eklipsen: Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart: Metzler Verlag.
- Forster, H. y Riegel, P. (1995). *Deutsche Literaturgeschichte*. Band 12. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Freese, P. (1974). *Die amerikanische Kurzgeschichte nach 1945* (Vol. 8). Frankfurt am Main: Athenäum.
- Freud, S. (1915). *Die Verdrängung*. *Gesammelte Werke X*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, S. (1986). Das Unheimliche (1919), *Gesammelte Werke XII*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, S. (2013). *Das Unbehagen in der Kultur*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Freud, S., López-Ballesteros, L., Hoffmann, E. T., & Bravo-Villasante, C. (1979). *Lo siniestro*. Barcelona: Olañeta.
- Fritz, W. H. (1962). Marie Luise Kaschnitz: Dein Schweigen-meine Stimme. *Neue Deutsche Hefte*, 90, págs. 121-122.
- Fritzsche, P. (1996). *Reading Berlin 1900*. Harvard University Press, Harvard.
- Gadamer, H. G. W. (1960). *Methode*. Tübingen: Mohr.
- Gajek, B. (1981). Die Frage der Theodizee in moderner deutscher Lyrik: Überlegungen zu Gedichten von Marie Luise Kaschnitz. En Böhme, Wolfgang, (ed.) *"Gott nicht gelobt": Über Dichtung u. Glauben. Herrenalber Texte*, 35. Selbstverl. d. Hrsg, Karlsruhe.

- Gaos, J. (2007). *Introducción a la fenomenología. La crítica del psicologismo en Husserl*. Madrid: Encuentro.
- Garcia Bacca, J. D. (1962) *Existencialismo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- García, A. F. (2013). Temblor sin temor: miedo y angustia en la filosofía de Martin Heidegger. *Factótum*, 10, págs. 57-58.
- Gebhardt, A. (2003). *Eichendorff. Der letzte Romantiker*. Marburg: Tectum.
- Gelfert, H. (1993) *Wie interpretiert man eine Novelle und eine Kurzgeschichte?* Stuttgart: Reclam.
- Gemoll, W. (1965). *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. München/Wien: G. Freytag Verlag/Hölder-Pichler-Tempsky.
- Gersdorff, D. V. (1992). *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Insel.
- Gidion, H. (2004). *Bin ich das? Oder das?: literarische Gestaltungen der Identitätsproblematik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Goethe, J. W. (1960). *Poetische Werke. Band I*. Berlin.
- Gölder, W. (1976). *Entfremdung als Konstituens bürgerlicher Literatur, dargestellt am Beispiel Samuel Becketts: Versuch e. Vermittlung von Soziologie und Psychoanalyse als Interpretationsmodell*. Heidelberg: Winter.
- González, J. M. L. (1968). La idea del motor inmóvil a partir de las doctrinas fundamentales de Aristóteles. *Salmanticensis*, 15, pág. 2.
- Grabert-Mulot-Nürnbergger. (1982). *Geschichte der deutschen Literatur*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag.
- Graml, H. (1988). *Reichskristallnacht: Antisemitismus und Judenverfolgung im Dritten Reich* (Vol. 19). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Grimal, P. (2008). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Grimm, R. (1984). Ein Menschenalter danach. Über das zweistrophige Gedicht Hiroshima von Marie Luise Kaschnitz. *Marie Luise Kaschnitz* (Uwe Schweikert ed.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grimm, R., Hermand, J., Hohendahl, P. U., & Schwarz, E. (Eds.). (1973). *Exil und innere Emigration*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Guni, K. (1994). *L'existence tragique dans la prose de Marie Luise Kaschnitz* (Vol. 1447). Frankfurt am Main: P. Lang.
- Günther, G. (1961) *Die grossen Religionen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Pág. 145.

- Habermas, J. (1981). *Theorie des Kommunikativen Handelns. Bd. I Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hahn, H. (2001). *Kunstaberachtungen im Werk von Marie Luise Kaschnitz*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Hahn, H. (2001). *Ästhetische Erfahrung als Vergewisserung menschlicher Existenz: Kunstberachtung im Werk von Marie Luise Kaschnitz*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hass, I. (1969). "Schneeschnelze" en Hirschenauer, R. y Weber, A. (edit.). (1969). *Interpretationen zu Marie Luise Kaschnitz: Erzählungen*. München: Oldenbourg.
- Hegel, G. W. F. (1973). Phänomenologie des Geistes (1807). *Gesammelte Werke*, Bd, 9.
- Heidegger, M. (1977). *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1984). *Was heisst Denken?* Tübingen: Niemeyer.
- Heidegger, M., & von Herrmann, F. W. (1969). *Zur Sache des Denkens*. Tübingen: Niemeyer.
- Heidelberg-Leonard, I., & Wehdeking, V. (Edit.). (2013). *Alfred Andersch: Perspektiven zu Leben und Werk*. Heidelberg: Springer-Verlag.
- Henckmann, G. (1997). "Wo Maske und unterdrücktes Ich eins werden" Zum Motiv der Doppelgängerin in Aysel Özakins Die blaue Maske. *Interkulturelle Konfigurationen*, pág. 47.
- Herdman, J. (1990). *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Basingstoke: Macmillan.
- Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Cédille. Revista de estudios franceses* 2, págs.17-48.
- Hildenbrock, A. (1986). *Das andere Ich: Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch-und englischsprachigen Literatur (Vol. 3)*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Hirschenauer, R. y Weber, A. (edit) (1974). *Interpretationen zu Marie Luise Kaschnitz. Erzählungen*. München: Oldenburg Verlag.
- Hitzig, I. (1823). *Erinnerungen aus Hoffmanns Leben. II Teil*. Berlin: Dúmmier.
- Hofer, W. (1977). *Der Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hoffmann, E.T.A. (2004). *Der Sandmann*. Stuttgart: Rudolf Drux.

- Hoffmann-Krayer, E. (Ed.). (1901). *Archives suisses des traditions populaires* (Vol. 5). Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde.
- Hofmannsthal, H. von. (1979). *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Frankfurt an Main: S. Fischer Verlag.
- Holdenried, M. (2007). *Marie Luise Kaschnitz: Ja, mein Engel*. Stuttgart: Reclam.
- Hrdličková, J. (2008). " Es sieht schlimm aus in der Welt": der moralische Appell in den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz. *Filozofická fakulta UJEP* (Vol. 3).
- Huaita Condorchua, E. (2006). *Antropología de la muerte: el concepto de pulsión de muerte de Sigmund Freud y el concepto de muerte en ser y tiempo de Martín Heidegger*. <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/95903/05/2014>.
- Huber-Sauter, P. (2003). *Das Ich in der autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Dissertation. Universität Stuttgart, Stuttgart.
- Ingarden, R. (1998). *Schriften zur Phänomenologie Edmund Husserls* (Gesammelte Werke, Bd. 5), hrsg. von W. Galewicz. Tübingen: Niemeyer.
- Innerarity, D. (1993). *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Jaki, S. (2005). *Liebe beginnt von Marie Luise Kaschnitz-Analyse des Buches mit dem Schwerpunkt Liebe und Nationalsozialismus*. Duisburg-Essen Universität.
- Jens, W. (1960, 7 de octubre). Erzählt aus großem Überfluss. Am Rand der literarischen Saison. Ein Meisterwerk von Marie Luise Kaschnitz. *Die Zeit*.
- Jentsch, E. (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8.22, págs. 195-198.
- Jolles, A. J. (1930). *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Saale: Halle.
- Jourde, P. & Tortonese, P. (1996). *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris: Nathan.
- Kagerhuber, B. (1974). *Die Angst bei Freud*. Norderstedt: Grin Verlag.
- Kant, I. (1998). *Kritik der reinen Vernunft*. Werke in zehn Bänden. Weischedel (edit.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Karaschwili, R. (1986). Der Ablauf des Seelenlebens im Individuationsprozeß und Gesetzmaßigkeiten der Sujetentfaltung in der modernen subjektiven Prosa. Inge Stephan (Hrsg.). *Frauensprache—*

- Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke.* Tübingen, págs 189-195.
- Kaschnitz M. L. (1981-89) *Gesammelte Werke in sieben Bänden.* Frankfurt am Main: Insel Verlag.
 - Kaschnitz, M. L. (1947). *Gedichte.* Hamburg: Claasen und Goverts.
 - Kaschnitz, M. L. (1969). *Vogel Rock. Unheimliche Geschichten.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - Kaschnitz, M. L. (1971). *Zwischen immer und nie. Gestalten und Themen der Dichtung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - Kaschnitz, M. L. (1975). *Der alte Garten. Ein Märchen.* Düsseldorf: Claassen.
 - Kaschnitz, M. L. (2002). *Das dicke Kind und andere Erzählungen.* (Bachmann, A. M., & Schweikert, U. edit.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - Kaschnitz, M. L. (2007). *Lugares.* Valencia: Pretextos.
 - Kaschnitz, M. L. (2009). *Beschreibung eines Dorfes.* Frankfurt am Main: Insel Verlag.
 - Kaschnitz, M. L. (2015). *La niña gorda y otros relatos inquietantes.* (Traducc. de Martín Arnedo, S.). Gijón: Hoja de lata.
 - Kauffman, L. S. (2000). *Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos.* Universidad de Valencia.
 - Keller, F. (1956). *Studien zum Phänomen der Angst in der modernen deutschen Literatur.* Zürich: PG Keller.
 - Keppler, C. F. (1972). *The Literature of the Second Self.* Tucson: University of Arizona.
 - Keßler, S. (1984). *Die Egozentrik der undefinierten Frau. Zu Marie Luise Kaschnitz' autobiographischem Roman "Das Haus der Kindheit".* En Uwe Schweikert (edit.): *Marie Luise Kaschnitz.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
 - Klein, H. D. (1975). *Vernunft und Wirklichkeit* (Vol. 2). Stuttgart: Oldenbourg.
 - Klein, J. (1954). *Geschichte der deutschen Novelle.* Stuttgart: Steiner.
 - Kloeden, W. V. (1992). Kaschnitz, Marie Luise. En: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon.* (Vol. 3, 1198–1202). Herzberg: Bautz.
 - Koeppen, W. (1957, 10 de enero). Auch die Kindheit war kein Paradies. *Die Zeit.*
 - Kohlberg, L., Power, F. C., & Higgins, A. (1997). *La educación moral según Lawrence Kohlberg.* Barcelona: Gedisa.
 - Köhler, L. (1973). *Marie Luise Kaschnitz. Deutsche Dichter der Gegenwart.* Berlin: Benno von Wiese.

- Konejung, S. (1998). *Produktive Differenz: Leserinnen treten aus dem weiblichen Spiegelbild*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Köpf, G. (1982). Marie Luise Kaschnitz Hiroshima. Geschichte und Gedicht. *Literatur für Leser*.
- Köpf, G., & Faust, V. (Eds.). (2003). *Psychiatrie in der Literatur*. Wiesbaden: Duv.
- Kozloff, S. (2014). *Algunas cuestiones sobre el mostrar y el decir*. Cinema Comparative Cinema. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Krätti, A. (1983, 22 de julio). "Das Geheimnis im Alltag". *Neue Zürcher Zeitung*.
- Krätti, A. (1984, 1 de marzo). Violas Brief. "Die Erzählungen von Marie Luise Kaschnitz". *Neue Zürcher Zeitung*.
- Kraushaar, W. (Ed.). (1998). *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: Chronik (Vol. 1)*. Berlin: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.
- Krauss, W. (1930). *Das Doppelgängermotiv in der Romantik: Studien zum romantischen Idealismus*. Idstein: Kraus Reprint.
- Kreuzwald, A. (2007). *Das Unsagbare zum Ausdruck bringen: die Sprache der mythologischen Bilder, Motive und Figuren im Werk von Marie Luise Kaschnitz*. WVT, Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Krüger, H. (1974, 18 de octubre). "Tod in Rom". *Die Zeit*.
- Krusche, D. (1974). "Kommunikationsstruktur und Wirkpotential. Differenzierende Interpretation fiktionaler Kurzprosa von Kafka, Kaschnitz, Brecht". *Der Deutschunterricht*, 26, págs. 110-22.
- Krusche, D. (1978). *Kommunikation im Erzähltext: Texte (Vol. 2)*. Stuttgart: Fink.
- Kuchinke-Bach, A. (1977). Kaschnitz, Marie Luise, geborene Freiin von Holzing-Berstett. En: *Neue Deutsche Biographie*. Band 11. Berlin: Duncker & Humblot.
- Kuipers, J. (1970). *Zeitlose Zeit: die Geschichte der deutschen Kurzgeschichtsforschung*. Gronningen: Wolters-Noordhoff.
- Laurien, I. (2001). Zur Schuldfragediskussion in politisch-kulturellen Zeitschriften der westlichen Besatzungszonen in Deutschland 1945-1949: Germanistik im Ausland. *Acta Germanica: German Studies in Africa*, 2.
- Lema-Hincapie, A. (2005). ¿Existir en sueño o en vigilia? Las respuestas de Calderón y Descartes. *Daimōn: revista de filosofía*, (34), págs.53 -68.
- Lenz, S. (1966, 21 de noviembre). "Über Marie Luise Kaschnitz: "Ferngespräche": Personen mit Schicksal". *Der Spiegel*.

- Leopoldo, L. R. D. P. (2010). Recursos narrativos y repercusiones filosóficas: *Doppelgänger* en la literatura de ideas (Gogol, Dostoievski y Kafka). *Endoxa*, (26), págs. 107-135.
- Lieselotte Pough, L.(1997). *Wiener Literatur und Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten.
- Linpinsel, E. (1971). *Marie Luise Kaschnitz. Leben und Werk*. (= Dichter und Denker unserer Zeit; Folge 37). Hamburg: Claassen.
- *Literatur im Dritten Reich. Texte und Dokumente*. (2001). Leipzig: Reclam.
- Luhmann, N. (1981). *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Luhmann, N. (1984). *Soziale systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mallarmi, Z., & französische Prosagedicht, D. (1962). M. Kommerell, Die Sprache u. das Unaussprechliche, in: Geist u. Buchstabe. *Das Sprachliche Kunstwerk: eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 46(3).
- Mann, T. (1917). *Der tod in Venedig: Novelle*. Berlín: S. Fischer.
- Mann, T. (2008). *Der Zauberberg*. Berlín: S. Fischer.
- Marrades Millet, J. (1990). Música nueva y lenguaje. *Revista de Occidente*, 1990, num. 113, págs. 57-72.
- Marti, K. (1976). Entfremdung und Erfahrung in Theologie und Literatur. *Reformation*, 25, pág. 338.
- Martín Arnedo, S. (2011, 9 de diciembre). Stuttgart y Potsdam. Señorial vasallo de la inmensa Berlín. *Diario Ideal de Granada*.
- Martín Arnedo, S. (2013). (Traducc.) "Das dicke Kind" de M. L. Kaschnitz. *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación (TI)* 15, págs. 409-415.
- Martín Arnedo, S. (2015). " Das Unheimliche" como clave hermenéutica en los relatos de ML Kaschnitz. *Revista de Filología Alemana*, 23, págs. 77-95.
- Matt, P von. (2001). *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*. Stuttgart: Reclam.
- Matter, U. (1979). *Tragische Aspekte in den Erzählungen von Marie Luise Kaschnitz*. Dissertation: Zürich.
- Mautner, J. (2008). *Nichts Endgültiges: Literatur und Religion in der späten Moderne*. Königshausen & Neumann.
- Michalka, W. (Ed.). (1989). *Der Zweite Weltkrieg: Analysen, Grundzüge, Forschungsbilanz*. München: Piper.
- Mikyung, K. (2003). *Entfremdung als Problematik in den autobiographischen Prosawerken bei Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main: Lang.

- Mi-Young, K. I. M. (2003). *Erzählung ohne erzählen. Studien zur Typologie der Storyliteratur mit besonderer Berücksichtigung nicht-narrativer Formen*. Dissertation. Universität Wuppertal, Wuppertal.
- Müller-Doohm, S. (2003). *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Müller, S. (2007). *René Descartes' Philosophie der Freiheit: Ad imaginem et similitudinem Dei: philosophische Prolegomena zu einer Theorie der religiösen Inspiration (Vol. 21)*. München: Herbert Utz Verlag.
- Muñoz, J. A. (2010). La casa de la infancia. Marie Luise Kaschnitz. *Revista de Letras* .5.5.2010. <http://www.revistadeletras.net/>
- Naydler, J. (2003). *El templo del cosmos: la experiencia de lo sagrado en el Egipto antiguo*. Madrid: Siruela.
- Neubauer-Petzoldt, R. (2013). Nostalgie, Utopie und Spiel in Märchenerzählungen der deutschen Gegenwartsliteratur. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 2(30), págs. 79-97.
- Neymeyr, B., Schmidt, J., & Zimmermann, B. (Eds.). (2008). *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik: eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne (Vol. 1)*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Novalis. Blütenstaub. *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, 1. Bd. Berlin: Vieweg. 1798.
- Oldenhege, T. (2002). *Parables of our time, Rereading New Testament Scholarship after the Holocaust*. Oxford: Oxford University Press.
- Ortega y Gasset, J. (1987). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza.
- Ortega y Gasset, J. (1991). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza.
- Östbö, J. (1996). *Wirklichkeit als Herausforderung des Wortes: Engagement, poetologische Reflexion, und dichterische Kommunikation bei Marie Luise Kaschnitz (Vol. 17)*. New York: Peter Lang Publishing.
- Pallás, R. G. (2008). *Curso básico de filosofía estética (Vol. 9)*. Cantabria: Ed. Universidad de Cantabria.
- Paul Richter, J. (1959). *Siebenkäs. Werke*. München: Carl Hansen Verlag.
- Peitsch, H. (2009). *Nachkriegsliteratur 1945-1989 (Vol. 24)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Petzet, H. W. (1993). *Encounters & Dialogues with Martin Heidegger 1929-1976*. Chicago: University Chicago Press.

- Pfeiffer, J. (1965). *Was haben wir an einer Erzählung?: Betrachtungen und Erläuterungen. Betrachtungen und Erläuterungen*. Hamburg: Wittig.
- Pfeiffer, M. (2013). *Tod und Jenseitsvorstellungen in der Griechischen Antike*. Norderstedt: Grin Verlag.
- Piaget, J. (2007). *La representación del mundo en el niño*. Madrid: Morata.
- Platón. (1961) *Diálogos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Platón. (1981). *La república*. J. M. Pabón (Ed.). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Platón. (1986). *El banquete*. Madrid: Aguilar.
- Popper, K. (2002). *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*. London: Routledge
- Press. Timms, R. (1949). *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes and Bowes.
- Pulver, E. (1984). *Marie Luise Kaschnitz*. München: Beck.
- Rank, O. (1925). *Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Rattner, J. & Dantzer, G. (2001). *Literatur und Psychoanalyse*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Reichardt, J. C. (1984). *Zeitgenossin. Marie Luise Kaschnitz. Eine Monographie*. Frankfurt am Main: Lang.
- Reich-Ranicki, M. (1966, 23 de septiembre). ... die uns überleben werden. *Die Zeit*.
- Reich-Ranicki, M. (1967). *Literatur der kleinen Schritte. Deutsche Schriftsteller heute*. München: Piper.
- Reich-Ranicki, M. (1985). Marie Luise Kaschnitz. Die Meisterin des beredten Schweigens. *Marcel Reich-Ranicki: Lauter Lobreden*. Stuttgart, 41.
- Reich-Ranicki, M. (1994). *Entgegnung. Zur deutschen Literatur der 70er Jahre*. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt.
- Reich-Renicki, M. (2009, 18 de agosto). Was spricht gegen Luise Rinser. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Reiner, G. (1974). *Ernst Wiechert im Dritten Reich*. Paris: Edición propia.
- Rennart, H. H. (1993). Circe's Mountain: Stories by Marie Luise Kaschnitz. *Translation Review*, 42(1), págs 56-58.
- Rennert, Hahl H. (1990) *The House of Childhood*. By Marie Luise Kaschnitz. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Resina, J. R. (1989). Medusa en el laberinto: locura y textualidad en el Quijote. *The Johns Hopkins University Press. MLN*, págs.286-303.
- Restrepo, J. A. F. (2005). "La etimología de la verdad y la verdad de la etimología. El retorno de Heidegger a los orígenes del lenguaje filosófico en Grecia". *Foro de Educación*, 3(5-6), págs. 110-119.
- Reuter, H., Reuter, H., y McGuire, M. (1996). *Otto von Bismarck: Spuren und Wirkungen: die Bismarcks und die Altmark, das Phänomen der Bismarck-Türme und-Denkmäler, Bismarck'sche Kultur-und Wirkungsgeschichte*. Krefeld: R. van Acken
- Rilke, R. M. (2006). *Gesammelte Gedichte*. München: Goldmann.
- Röhl, J. C. G. (2001). *Wilhelm II. Der Aufbau der persönlichen Monarchie*. Darmstadt: C. H. Beck.
- Rohner, L. (1973). *Theorie der Kurzgeschichte*. Frankfurt: Athenäum Verlag.
- Rolnik, E. (2013). *Freud auf Hebräisch: Geschichte der Psychoanalyse im jüdischen Palästina*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rosenhan, D. L. (1973). On being sane in insane places. *Science* 179, 19.1, págs. 250-258.
- Roßbach, N. (1999). *"Jedes Kind ein Christkind, jedes Kind ein Mörder": Kind- und Kindheitsmotivik im Werk von Marie-Luise Kaschnitz*. Marburg: Francke.
- Rossdeutscher, A. (1994). Fat child meets DRT. A semantic representation for the opening lines of Kaschnitz"Das dicke Kind". *Theoretical Linguistics*, 20(2-3), págs. 237-305.
- Rosset, C. (1993). *Le Réel et son doublé*. Paris: Gallimard.
- Ruddat, G. (2014, 5 de octubre). *Marie Luise Kaschnitz. Auf dem Weg in ein "Haus aus Licht"*. Deutschlandradio Kultur Archiv. http://www.deutschlandradiokultur.de/marie-luise-kaschnitz-auf-dem-weg-in-ein-haus-auslicht.1124.de.html?dram:article_id=299414
- Rudolph, E. (1971). *Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk*. München: List.
- Safranski, R. (2009). *E.T.A. Hoffmann: Vida de un escéptico fantasioso*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Sánchez-Arjona, J. (2010). "Reseña". *Revista de Filología Alemana. UCM*. vol. 19, págs. 267-396.
- Schelle-Wolff, C. (1983). *Stichtag der Barbarei: Anmerkungen zur Bücherverbrennung 1933 (Vol. 4)*. Hannover: Postskriptum Verlag.

- Schlepper, R. (1980). *Was ist wo interpretiert?. Eine bibliographische Handreichung für den Deutschunterricht*. Paderborn: Schöningh.
- Schmidt-Ott, A. C. (2001). *Young Love: Negotiations of the Self and Society in Selected German Novels of the 1930s*. Oxford: University of Oxford.
- Schnell, R. (1984). Das verlorene Ich. Zur impliziten Poetik der Marie Luise Kaschnitz. En Schweikert (edit.): *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main. Suhrkamp.
- Schnell, R. (2001). Deutsche Literatur nach 1945. *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler
- Schollum, R. (1969). *Die Wiener Schule: Schönberg-Berg-Webern; Entwicklung und Ergebnis*. Thüringen: Elisabeth Lafite.
- Schönau, W. (1986). *Zum Geschwistermotiv im Werk der Marie Luise Kaschnitz. Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag*. Edic. Wolfram Mauser et al. Würzburg . Págs. 253 -265.
- Schonauer, F. (1961). *Deutsche Literatur im Dritten Reich*. Düsseldorf: Walter.
- Schröer, S. (2003, 1 de julio). "Adam und Eva" von Marie Luise Kaschnitz. *Lupe*.
- Schultz, U. (edit.) (1982). *Das Tagebuch und der moderne Autor*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Schulz, M. H. (2010). *Metaphysische Rebellen: themengeschichtliche Studien zu Goethe, Byron und Nietzsche* (Vol. 585). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schulz, U. (1999). *Kant*. Hamburg: Rowohlt.
- Schweigert, J. (2010). *The Uncanny: The Double as a Literary Convention*. Master's Diploma Thesis, Masaryk University.
- Schweikert, U. (1984). *Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schweikert, U. (2007). *Marie Luise Kaschnitz. Vogel Rock*. Stuttgart: Reclam.
- Schwenger, H. (2001, 1 de enero). Die Dame ohne Gruppenbild. *Die Welt*.
- Seo, Y. (2008). *Aspekte der Kindheit-Autobiographik deutschsprachiger Autorinnen im 20. Jahrhundert*. Doctoral Dissertation. Universität Bonn.
- Silos, L. (2010). Reseña. *Revista de Filología Alemana. UCM. vol. 18*, págs. 307-396.
- Sloterdijk, P. *Sphären I. Blasen*. Frankfurt am Main 1999.
- Sparre, S. (1983). "Marie Luise Kaschnitz als Erzählerin: Leben durchs Wort bestehen (Eines Mittags, Mitte Juni)". *Rheinischer Merkur*. 25.3.1983.

- Spinoza, B. (1987). *Ética*. Madrid: Alianza.
- Springer, O. (1946). Germanic Studies in Germany during the War. *Monatshefte*, págs. 177-186.
- Steinmetz, H. (1977). *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafka*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (edit).
- Stephan, I./Venske, R./Weigel, S. (1987). *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stoehr, I. R. (2001). *German Literature of the Twentieth Century: From Aestheticism to Postmodernism* (Vol. 10). Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Strack-Richter, A. (1979). *Öffentliches und privates Engagement, die Lyrik von Marie Luise Kaschnitz*. Frankfurt am Main: PD Lang.
- Suhr, U. (1992). *Poesie als Sprache des Glaubens: eine theologische Untersuchung des literarischen Werkes von Marie Luise Kaschnitz*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Tapiés, A. (1978). *El arte contra la estética*. Barcelona: Ariel.
- Tepe, P. (2007). *Die kognitive Hermeneutik, Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Würzburg: K&N.
- Terlinden, R. (2003). *Poetische Gedanken zum Topos Garten. Privatheit, Garten und politische Kultur*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Thamer, H. U. (1994). *Verführung und Gewalt: Deutschland 1933-1945*. Berlin: Siedler
- Tholen, G. C. (1984). Das Unheimliche an der Realität und die Realität des Unheimlichen. *Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse. Heft 11 Kassel*, págs. 6-19.
- Titzmann, M. (1977). *Strukturelle Analyse*. München: Fink.
- Torok, M. (1964). El significado de "la envidia del pene" en la mujer. *Revista Uruguay de Psicoanálisis*, 6(4), págs. 453-499.
- Towarnicki, F. (1969, 20-26 de octubre). Entretien avec Heidegger. *L'Express*, nº 954.
- Trepte, K. (2004). *2 Leserinnen lesen. Studien über Identification bei der Literaturrezeption*. Diplomarbeit Universität Freiburg im Breisgau.
- Tugendhat, E. (1979). *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung. Sprachanalytische Interpretationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Unseld, S., Dietrich, G., & Dietrich, A. (2004). *El autor y su editor*. Madrid: Taurus.
- Valenzuela Magaña, J. F. (2012). *Cuentos Rotos*. Málaga: Edinexus.

- Vetter, H. (1994). *Ichsuche. Die Tagebuchprosa von Marie Luise Kaschnitz*. Dissertation, Universität Hannover.
- Von Brentano, B. (1930). *Kapitalismus und schöne Literatur*. Berlin: Rowohlt Verlag.
- Von Meien, J. (2004). *Biedermeier und Bürgertum-ein Überblick über die gesellschaftlichen und politischen Zusammenhänge*. München: Grin Verlag.
- Von Wiese, B. (Ed.). (1965). *Deutschland erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei.
- Vormweg, H. (1975). *Marie Luise Kaschnitz. Ein Lesebuch. 1964-1974*. Frankfurt am Main: Insel.
- Waidson, H. M. (Ed.). (1960). *German short stories, 1900-1945*. Cambridge University Press.
- Watzlawick, P. (1981). *Die erfundene Wirklichkeit*. München: Piper Verlag.
- Weber, M. (1985). *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: Johannes Winckelmann.
- Weber, M. (2012). *Sociología de la religión*. Madrid: Akal.
- Werner, C., & Langenmayr, A. (2005). *Das Unbewusste und die Abwehrmechanismen* (Vol. 1). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Weyrauch, W. (1949). *Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten*. Hamburg: Rowolth.
- Whissen, A. (1995). *Kaschnitz, M. L. Long shadows*. Columbia: Candem House.
- Wiggershaus, R. (1985). Die Wahrheit nicht der Traum. Die Biographie des Malers Gustave Coubert von Marie Luise Kaschnitz. *Die neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, 4.
- Winter, B (1968, 3 de mayo). Um die Dorfkirche mit Marie Luise Kaschnitz. *Die Zeit*.
- Wittgenstein, L. (1973). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- Wulf, J. (1989). *Literatur und Dichtung im Dritten Reich: eine Dokumentation* (Vol. 2). Berlin: Ullstein.
- Wünsch, M. (1991). *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930)*. München: W. Fink.
- Zivkovic, M. (2000). The Double as the "Unseen" of cultura: Toward a definition of Doppelgänger. *Facta Universitatis (Faculty of Philosophy, Nis, Yugoslavia)* vol. 2, n. 7, págs. 121-128.

- Zmegac, V., & Bartsch, K. (1984). *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Zürcher, G. (1984) Vom elenden, herrlichen Leben. Die Nachkriegsgedichte von Marie Luise Kaschnitz. *Marie Luise Kaschnitz* (Uwe Schweikert ed.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zymner, R. (2009). *Figuren der Ordnung: Beiträge zu Theorie und Geschichte literarischer Dispositionsmuster; Festschrift für Ulrich Ernst*. S. Gramatzki (Ed.). Köln: Böhlau Verlag.