

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA INGLESA I ALEMANYA



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

LA LITERATURA EN LA FRONTERA LINGÜÍSTICA.
EL CASO DE LA ESCRITORA ITALO-SUIZA
FLEUR JAEGGY

Programa de doctorado:
646 – 155 E

TESIS DOCTORAL
Presentada por:
María del Pilar Soria Millán
Dirigida por:
Dra. Brigitte Jirku

Valencia, 2012

Tesis y vida en un determinado punto acaban fundiéndose. Es un proceso natural que las personas que te animan, te ayudan y te alientan en la redacción e investigación estén al corriente del estado de tu cuerpo y alma.

La primera de estas personas es mi directora de tesis, la profesora Brigitte Jirku, con quien empecé a estudiar alemán y quien me ha llevado de la mano para conseguir terminar este trabajo. Sin ella nunca lo habría conseguido, gracias infinitas.

En Roma, encontré en el camino a un gran maestro tanto en lo académico como en lo humano, el profesor Francisco Lobera. Agradecerle su enseñamiento me llevaría páginas, lo resumo con un *grazie di cuore*.

Gracias también al apoyo, la lectura, las ideas y la paciencia que me regaló el profesor Mario García de Castro, quien sacó tiempo de su dirección del Instituto Cervantes para dedicarlo a este trabajo.

Mi gratitud asimismo para los profesores y amigos Francesca Leonetti, Lorenzo Blini, Norbert von Prellwitz y Ana Rosa Calero por ayudarme en el último tramo con su apoyo y revisión del texto. Y para Jose Cantos que me hizo respirar en el último momento de pánico.

A lo largo de este recorrido la familia ha sido muy importante: mis padres, hermanos (Aurora y Manolo por toda la ayuda logística), mi sobrina Valeria, que no concebía por qué me pasaba tantas horas entre libros, mis primos... pero también la otra familia, la de Roma. Gracias a Barbara por dejar que fuera parte de los Amato que tan cerca han estado durante este tiempo, en particular el pequeño Andrea que con su llegada al mundo, me robó un tiempo valiosísimo pero que ahora me lo devuelve lleno de alegría. Y por último, gracias a todos los amigos de ambos países que de diferentes formas me habéis ayudado a no abandonar aunque fuera con una simple palabra, Nuria, Paco, Tino, Lorenzo, Tonino, Pino, Emma, Chus, y de entre todos ellos especialmente mis gracias a Sagrario, que nunca falla y siempre sabe estar, a Begoña que sabe lo que significa el encierro, a Raul por su infinita amistad y a Laura que acompaña siempre desde la distancia.

A mis padres, Paco y Pilar,
que siempre han estado y estarán

«I prefer not to»
Bartleby, the Scrivener
Herman Melville

A F. J. per tutto,
in silenzio

ÍNDICE

Introducción.....	9
--------------------------	----------

Capítulo 1. La literatura europea en el siglo XX. El caso de Suiza.....25

1.1. Concepto y existencia de literatura europea.....	32
1.2. <i>Weltliteratur</i> y canon literario.....	41
1.3. El futuro de la literatura europea en el siglo XX.....	43
1.4. El siglo XXI y la novela metafísica.....	48
1.5 La sociedad y la literatura suiza desde 1945 hasta los años '70.....	52
1.5.1. Plurilingüismo.....	56
1.5.2. Causas sociales.....	58
1.5.3. La literatura suiza: una literatura minoritaria.....	61
1.5.4. Literatura minoritaria en lengua italiana; la literatura de frontera.....	62
1.5.5. La identidad cultural del escritor suizo.....	64
1.5.6. Asociaciones de escritores y grupos literarios.....	66
1.5.7. Literatura y política en los últimos años del siglo XX.....	71
1.5.8. La temática en los escritores suizos.....	72
1.5.9. El grupo literario de mujeres.....	73

Capítulo 2. Perfil *bio-literario* de Fleur Jaeggy: *a caballo entre Suiza*

<i>e Italia.....</i>	77
-----------------------------	-----------

2.1. Perfil biográfico.....	77
2.2. Amigos y compañeros literatos.....	85
2.3. Perfil del escritor oculto. Entre el OULIPO y los <i>Letraheridos</i>	91
2.4. El eje de la producción literaria de Fleur Jaeggy.....	100
2.5. Rozando las generaciones literarias de Fleur Jaeggy: entre lecturas y escritores.....	110
2.5.1. El paseo literario de Jaeggy con Robert Walser.....	113
2.5.2. Roberto Calasso y Franco Battiato en la vida de Jaeggy.....	115
2.5.3. La gran amiga Ingeborg Bachmann y sus allegados: Thomas Bernhard, Max Frisch, Anna María Ortese.....	117

Capítulo 3. La evolución de la obra de Fleur Jaeggy.....	125
3.1. Acercamiento a la obra de Fleur Jaeggy a través de la perspectiva histórico-literaria.....	128
3.1.1. La evolución de sus distintas etapas.....	128
3.1.2. Los primeros escritos: ¿monólogos o diálogos sin respuesta?.....	130
3.1.3. La pluma jaeggiana.....	132
3.1.4. La función comunicativa entre el lector y la autora.....	135
3.1.5. La polifonía lingüística y cultural como elementos intrínsecos a la obra de Jaeggy.....	144
3.1.6. Temática de las historias.....	148
3.1.7. Paratexto de las obras.....	163
3.2. Primera etapa: la obra novelo-dramática.....	165
3.2.1. <i>Il dito in bocca</i>	167
3.2.2. <i>L'angelo custode</i>	180
3.2.3. <i>Le statue d'acqua</i>	191
3.3. La estructura de la narrativa toma cuerpo en las historias de Fleur Jaeggy.....	203
3.4. Segunda etapa: narrativa, literatura didáctica y literatura de mujeres.....	206
3.4.1. <i>I beati anni del castigo</i>	209
3.4.2. <i>La paura del cielo</i>	226
3.4.2.1. “Senza destino”.....	229
3.4.2.2. “Una moglie”.....	232
3.4.2.3. “La casa gratuita”.....	234
3.4.2.4. “La Promessa”.....	235
3.4.2.5. “Porzia”.....	237
3.4.2.6. “I Gemelli”.....	239
3.4.2.7. “La vecchia Vanesia”.....	242
3.4.3. <i>Proleterka</i>	244
3.4.4. <i>Vite congetturali</i>	251
3.5. Los cuentos dispersos. Las adaptaciones de su obra al teatro. La música	

como experimentación.....	256
3.6. Señas de identidad y obsesiones narrativas	260
3.6.1. Los personajes típicamente jaeggianos.....	260
3.6.2 El buril de un grabador (I. Brodskij): El protagonismo de la frase simple.....	266
3.6.3. La literatura de la esencialidad. La brevedad expresiva: la concisión del epitafio.....	270
3.6.4. La literatura del silencio. El espacio otorgado a las otras lenguas....	272
3.6.5. La frialdad expresiva. La huella del cuerpo de Walser.....	276
Capítulo 4. Literatura de internado y <i>Bildungsroman</i>.....	279
4.1. El caso Frischmuth, el peso de la religión y la juventud como enfermedad.....	287
4.2. Dos Internados reflejo de un mismo mundo: Die Klosterschule y el Bausler Institut.....	293
4.3. El género en los internados. Los internados femeninos y masculinos....	302
4.4. La homosexualidad en el Internado. ¿Literatura de género?.....	304
4.5. Manicomio, locura y literatura de la muerte en Fleur Jaeggy.....	307
4.6. Características de los internados: religión, género, lengua.....	309
Capítulo 5. Autobiografía y ficción en la creación literaria de Jaeggy.....	313
Conclusiones.....	331
Bibliografía	341
1. Producción literaria de Fleur Jaeggy.....	341
1.1. Novelas	341
1.2. Cuentos editados por separado.....	341
1.3. Artículos, traducciones y colaboraciones de Fleur Jaeggy.....	342
1.4. Versiones y traducciones de la producción literaria de Fleur Jaeggy. .	343
2. Narrativa citada.....	343
3. Artículos sobre Fleur Jaeggy y su obra.....	344

4. Reseñas periodísticas.....	348
5. Crítica Literaria	353
5.1. Crítica literaria general.....	353
5.2. Literatura alemana y suiza.....	357
5.3. Literatura Europea y Centroeuropea. El canon literario.....	360
5.4. <i>Heimat</i> e Infancia (Literatura de internados).....	362
5.5. Literatura de mujeres.....	363
5.6. Sobre el yo–autobiográfico y la literatura de los <i>letraheridos</i>	368

Resumen en italiano: <i>La letteratura nella frontiera lingüística. Il caso della scrittrice italo–svizzera Fleur Jaeggy</i>.....	369
--	------------

Introducción

En 2003, la escritora estadounidense Susan Sontag presentó a Fleur Jaeggy en la casa de Italia en Nueva York. En ese espacio habló de lo que había supuesto para ella la recepción de la escritura de esta autora italo–suiza y las características que de la escritora y de su obra había podido extraer. Para Sontag hablar del estilo literario de Jaeggy era hablar de la asimilación de una escritura personal y radical. Una escritura de la que hablaremos y en la que se profundizará en este estudio y que toma las palabras de la premio Nobel como primera descripción de lo que será todo nuestro análisis:

Fleur Jaeggy è una scrittrice radicale, che non si adegua alle comuni aspettative. [...] Come lettrice, alla letteratura chiedo di essere emozionante, esaltante, sorprendente, intensa, e ritrovo ciascuna di queste qualità nell'opera di Fleur Jaeggy. [...] Una delle caratteristiche del suo lavoro è il cosmopolitismo. È una scrittrice con origini linguistiche e culturali molteplici, scrive in italiano, ma il mondo germanico fa parte del suo background¹.

A estas palabras expresadas por Sontag: radical, emocionante y cosmopolita, se le podrían añadir hermética y afilada, adjetivos todos ellos que en un principio van destinados a su obra, aunque no está demás añadir, que también se le atribuirán a la autora en muchas ocasiones. Hay una simbiosis entre la vida de Jaeggy y su literatura; cada una de estas partes toma algo de la otra y a la vez se contradicen. Una contradicción que nace de la negación de la autora sobre lo autobiográfico de su obra. Sin embargo, ambas están relacionadas entre sí y existe una dependencia total por la que resultan indivisibles. Las historias están suspendidas en el hilo sutil de la ficción y se mantienen erguidas debido a la crudeza de la vida y de la dura realidad con la que los personajes conviven. A estas vidas les acompaña el tiempo infinito con el que cada una de estas historias terminará su desarrollo.

¹ Extraído del discurso de presentación de *Proleterka* de Fleur Jaeggy en la Casa Italiana de la New York University el 9 de diciembre de 2003. [Discurso realizado en inglés y no editado. Fue transcrito y traducido al italiano para la autora, quien nos lo proporcionó]. “Fleur Jaeggy es una escritora radical, que no se adapta a las expectativas comunes. [...] Como lectora, pido a la literatura que sea emocionante, exaltante, sorprendente, intensa, y encuentro cada uno de estos aspectos en la obra de Fleur Jaeggy. [...] Una de las características de su trabajo es el cosmopolitismo. Es una escritora con orígenes lingüísticos y culturales múltiples, escribe en italiano, pero el mundo germánico forma parte de su bagaje cultural.” (Todas las citas han sido traducidas por mí del italiano y del alemán al español).

Si decimos que su producción literaria resulta hermética por muchos aspectos, mucho más lo es su autora. Fleur Jaeggy no es una gran amante de la vida en sociedad y de las participaciones públicas, por lo que llegar a ciertos temas de su obra y de su personalidad requerirá un cierto esfuerzo extrabibliográfico. Para ello es imprescindible acudir a buscar información en las secciones culturales–literarias de los periódicos más importantes de todo el mundo. A través de su lectura observaremos que Fleur Jaeggy es una escritora cuya biografía y trayectoria literaria, geográfica, lingüística y temática, pero sobre todo cuyo estilo tan personal, la hacen despuntaren medio del panorama literario centroeuropeo contemporáneo.

Y en este entorno geográfico y en este espacio literario situamos a Fleur Jaeggy, una autora que está en contacto con la sociedad centroeuropea, más concretamente con la Suiza de habla alemana. En ese país vivió los años de la postguerra. El hecho de vincularla a este contexto histórico espacial, la relaciona directamente con la herencia literaria del periodo entre 1930 y 1950 que iniciaron escritores europeos centrados en el aspecto metafísico del ser humano. Este vínculo supone para la escritora italo–suiza la toma de posesión de varios de los aspectos de las diferentes corrientes que se están desarrollando y a la que pertenecen estos escritores que la acompañan, en un sentido metafórico, tanto en su obra como en su vida. De hecho, en ella son perceptibles tanto el hermetismo social y moral de Thomas Bernhard como el hermetismo poético de Giuseppe Ungaretti²; estos autores comparten la frialdad de la realidad social que Cesare Pavese expresaría en *La luna e i falò* o que el mismo Franz Kafka transmitiría a través de las figuras grotescas como en *La Metamorfosis*. Jaeggy está ligada a todos ellos a través de la literatura de lo oscuro, del sinsentido y cómo no, debido también a la creación de personajes que con su frialdad transmiten los sentimientos y angustias de una vida portadora de muerte. Es como si todos estos escritores –y aquí se debe incluir a la autora en la que se centra este trabajo– poseyeran una característica común a la hora de crear, produciendo un estilo en espiral, repetitivo, sin argumento, del que son incapaces de liberarse. Así como le sucede a Robert Walser con respecto a su incapacidad de dejar de hacer una vida rutinaria o como veremos que le sucederá a

² Como representante de este hermetismo poético son conocidos sus dos versos *M'illumino / d'inmenso* (Me ilumino / de inmensidad).

los *Letraheridos*³ como Bartleby.

Si bien Jaeggy se acerca a estos escritores y a estas preocupaciones, se distancia por ello de la literatura italiana, a la que de alguna manera se la ha intentado vincular pero sin la obtención de los resultados esperados. La literatura italiana tiene un recorrido propio a lo largo de los siglos. Desde Dante hasta el Renacimiento, para pasar por la Comedia dell'Arte y llegar a la literatura contemporánea que parte también de la literatura de entreguerras con Gabriele D'Annunzio y su literatura exhibicionista. Destaca en este periodo postbélico por un lado, Giuseppe Ungaretti, como representante de la poesía más depurada, del *hermetismo*, como valor universal de la literatura de esta época; y, por otro lado, Eugenio Montale que continúa “con el romanticismo contenido en la simplicidad de la expresión”⁴. A ellos les acompañan nombres como Cesare Pavese cuyo suicidio conlleva el truncamiento y la sensación de que la prosa italiana está inacabada, o las figuras de Italo Svevo y del poeta y cineasta Pier Paolo Pasolini, que luchan por la dignificación del ser humano y por la negación del progreso. Pero la literatura clave italiana florece en la posguerra a través del grupo *La Ronda* que recoge nombres de la altura de Carlo Emilio Gadda y Alberto Moravia quienes impulsaron la novela larga en la Italia de postguerra y quienes con un trasfondo de lucha social, no abandonan el motivo sexual que les caracterizaba y les sirve de contra tema habitual⁵. Todos estos autores forman parte de aquella literatura que no está tildada únicamente como literatura de una nación concreta, Italia, sino que traspasa las fronteras y ellos se convierten en escritores cuyas reflexiones y preocupaciones van mucho más lejos del encierro en la literatura provincial de una Italia de postguerra a la que para reconstruirse le faltaban miradas hacia el horizonte.

Exceptuando a estos poetas y novelistas herméticos y que tan sutilmente empatizan con la situación social vigente, son pocos los autores que se acercan a una literatura centrada en las preocupaciones del ser humano en cuanto agente social, representante de una cultura y preocupado por el entorno que le rodea, así como sucede en los países vecinos. Los escritores austriacos, suizos, o alemanes

³ A este concepto y a los escritores definidos como tal se dedicará el apartado 2.3. del presente trabajo.

⁴ Riquer, M., Valverde, J. M., *Historia de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 2008, p. 664.

⁵ *Ibid.*, p. 668.

reflejan en sus obras todas estas preocupaciones, legado de las dos grandes guerras. Solo Italo Calvino, con sus relatos fantásticos–grotescos se acercaría a un Kafka en versión humorística, aunque el escritor italiano también se ocupe de historias más realistas. Y en medio de este entorno literario italiano, cabe señalar la presencia femenina en la literatura encargada de acercarse a esa Europa que no se dejaba entrever en Italia: el realismo de Natalia Ginzburg, Elsa Morante o Annamaria Ortese. Estas escritoras y sobre todo Morante, son las encargadas de tejer en sus historias la vida de la sociedad italiana del momento, y reflejo de ello es *L'Isola di Arturo*; en esta historia su autora se encarga de expresar las angustias, las dudas y los sentimientos de un joven que vive en una isla del Mediterráneo, y con ellos el reflejo de la sociedad italiana del momento.

Así como se ha encontrado un lugar dentro de la literatura italiana para estas escritoras, en Fleur Jaeggy su naturaleza inclasificable se equipara a la dificultad en la clasificación de su producción literaria. La escritora cuenta con unas características personales herméticas que se reflejan en su obra. Ambas, autora y obra, son de difícil inclusión en cualquiera de las literaturas nacionales de la época. Jaeggy, como ya hemos mencionado, tiene orígenes suizos y parte de su infancia y adolescencia pertenecerán a la cultura y a la historia de ese país. La neutralidad de Suiza en aquellos años de postguerra se deja sentir a través de las percepciones que la autora presenta al respecto por medio de sus personajes. Además, se vislumbran los elementos pertenecientes a la cultura protestante de una sociedad individualista y centrada en sí misma, sin ninguna curiosidad por lo extranjero y con una gran visión centrípeta de sí mismos. Por este motivo, en un primer apartado de este trabajo se hará hincapié precisamente en la descripción de la literatura suiza y centroeuropea y la posible clasificación de la autora dentro de esta, pues la impenetrabilidad de la coraza que Fleur Jaeggy ha construido para su obra y para ella misma, hace difícil el acceso a sus pensamientos y sentimientos, aunque intentaremos establecer relaciones firmes entre estos dos aspectos: biografía y obra. Con ambos elementos resultará más factible la clasificación de la escritora dentro de una literatura concreta.

En la producción literaria de Fleur Jaeggy destacan dos partes muy

delimitadas que por su estilo, forma y contenido podrían relacionarse con este contexto centroeuropeo que acabamos de ver. En primer lugar, en sus tres primeras obras: *Il dito in bocca* (1968), *L'angelo custode* (1971) y *Le statue d'acqua* (1980) se entretajan una serie de entramadas historias sin un hilo conductor concreto pero centradas en la esencia del ser humano, en su intimidad, en los acontecimientos de una vida que mueve a sus personajes a subsistir en contextos estrechos, en lugares grotescos y en sociedades frías, donde el calor humano es casi imperceptible. Los personajes pueden parecer un tanto extraños en un primer contacto, pero tras la lectura atenta de estas tres obras, todos sus personajes parecen fundirse en uno, como si todos fueran el mismo. Las idiosincrasias de cada uno de ellos dan forma a diferentes puntos de vista y diferentes estilos de vida de un mismo ser.

La segunda parte de su producción literaria comienza nueve años después de la publicación de su tercer libro. En este tiempo se percibe un cambio de rumbo en cuanto a temática y forma: desde las primeras palabras de su cuarto libro *I beati anni del castigo* (1989), en donde la historia tiene un hilo lógico, pasando por su libro de cuentos *La paura del cielo* (1994) hasta una novela breve pero intensa que cuenta el viaje de una joven que perfectamente podría ser cualquiera de las protagonistas de las obras anteriores, *Proleterka* (2001). Todos estos textos contienen historias cargadas de un gran realismo social transmitido con un estilo frío, calculador, y casi siempre acompañados de finales desesperanzadores y muy cercanos a la crueldad. La temática de estos tres libros es abrumadora en tanto en cuanto sus protagonistas son los representantes de unas vidas trágicas: hijas, padres, matrimonios, amantes, viajeros. Son personajes creados en pareja, dualidades de personas que de alguna forma sobreviven necesariamente por el otro. Y entre ellos destaca especialmente la figura femenina, representada por niñas–mujeres de edad indeterminada.

Si por un lado, en este estudio contextualizaremos a la autora, por otro, nuestro análisis se ampliará y se extenderá tanto hacia la trayectoria literaria de Jaeggy, como hacia su vida, dado que su biografía enlaza con la escritura personal que caracteriza a la escritora. De este modo, se erige una especie de círculo que parte de la literatura centroeuropea para llegar a ciertos círculos literarios de élite y a un

público concreto, a los que pudiera adscribirse la autora. El análisis de su vida y de su obra nos lleva a considerarla como una de esas escritoras a las que se puede enmarcar dentro de una literatura de culto que no entiende ni de nacionalidades ni de lenguas.

Uno de los aspectos importantes que comparten la obra de Fleur Jaeggy y la literatura centroeuropea es precisamente el hecho de que los textos sufren un desdoblamiento lingüístico y no solo personal, como se decía anteriormente. Para el escritor Emil M. Cioran la patria es su lengua propia, su lengua no es ni la de origen, (Hungría), ni la de adopción (Francia). Como le sucede a Cioran o a Franz Kafka, ambos renuncian a su lengua, a su cultura, para abandonarse al idioma del país de acogida. Para Jaeggy es el proceso inverso, abandona la lengua de su niñez pero se deja llevar por la lengua de su madre. Y de algún modo la lengua no deja de ser para ella, al menos en parte, la patria que abandonó a pesar de su doble nacionalidad. Samuel Beckett pasó del inglés, como lengua materna, a escribir en francés. Nabokov pasó del ruso al inglés. Todos ellos son exiliados de la lengua y esto se refleja en sus obras al tener fuertes repercusiones de tipo lingüístico-cultural, familiar e incluso intelectuales.

Se relacionará a Jaeggy tanto con Centroeuropa como con la lengua o lenguas que representan un cierto sentimiento patrio y por ende, es necesario hablar de ella cuando se mencione a escritores que en este aspecto se le acercan. Este punto representará una tercera dificultad intentar enmarcar a Fleur Jaeggy dentro de una determinada literatura, y más aún dentro de la literatura de mujeres, pues ella misma nunca ha hecho declaraciones al respecto. A pesar de los comentarios que otros escritores han hecho sobre la importancia de Jaeggy dentro de la literatura italiana, la crítica de este país la considera más bien una escritora a caballo entre un país y otro. Si para poderla encuadrar tuviéramos que precisar que su obra es literatura latina, la respuesta surgiría espontánea: no, no es una narrativa propiamente latina. Afirmar que su obra forma parte de la literatura suiza, sería demasiado arriesgado, pues, si bien algunos la han considerado una escritora suiza en lengua italiana, no pertenece al cantón donde se habla dicha lengua. Fleur Jaeggy está más cerca de esos escritores de la Europa central; estos dejarán parte de su obra en ella y de ahí

que en muchas ocasiones se pueda hablar de una especie de intertextualidad, pues la misma Jaeggy hace alusiones directas a estos escritores o a sus obras. No por casualidad tradujo la obra de Thomas De Quincey que se centra en la vida de Immanuel Kant, quizás por la relación entre la ética y la estética a la que el filósofo se dedicó. Tradujo además las *Vidas Imaginarias* de Marcel Schwob, y tradujo a John Keats.

La relevancia del contenido lingüístico en la obra de Jaeggy surge del poder y de la riqueza que la escritora da a las expresiones, al texto y a los personajes. Se establece como un juego lingüístico que parte de dos polos fundamentales: la autora –a través de la “yo–narradora”– y los personajes, los cuales se expresan por medio de diferentes lenguas. Se verá cómo la presencia de lenguas –el francés y el alemán sobre todo, aunque a veces también aparecen palabras inglesas– es frecuente en sus historias escritas en italiano. Estas palabras en otras lenguas toman un cierto poder y pueden llegar a expresar pasión, por un lado, y el mundo olvidado de Jaeggy, por el otro. La escritora sitúa así al lector dentro de un marco lingüístico que le traslada a contextos suizos, como ya se ha dicho anteriormente. La escritora además, no sólo hace uso de su lengua escondida, sino que se apoya en la literatura que conoce (Novalis y Robert Walser, por ejemplo) sobre los que se fundamenta el hecho de pertenencia, o cuanto menos de cercanía, a una cultura determinada.

Con esta tesis nos proponemos contribuir al trabajo ya realizado previamente sobre la escritora y su obra, y sobre todo ampliar el estudio analítico compilativo que elaboró Raffaella Castagnola con su libro *Fleur Jaeggy y (2006)*, en el que hizo un recorrido por su vida y por sus cuatro primeras novelas. Además del trabajo de Castagnola, que nos será de ayuda como base para nuestras argumentaciones, también se tomarán en consideración todos los artículos de la crítica literaria que se han publicado en Europa especialmente. La mayoría de ellos se centra en la escritura y el estilo literario de la autora, pero no analizan desde una perspectiva estilístico–literaria las novelas *Beati* y *Proleterka*, y tampoco tratan la relevancia que la autora y su obra han adquirido en Europa, ni se hacen eco de su recepción. Entre estos artículos cabe hacer referencia a nombres importantes como es el caso del padre Giovanni Pozzo, crítico literario suizo y amigo cercano de la escritora,

que dedicó varias publicaciones a dos obras claves de Jaeggy. Otro trabajo esclarecedor sobre la escritora es el de la eslavista y romanista Ilma Rakusa, quien hace un estudio detallado de la sintaxis y la semántica de la obra. A los artículos científicos hay que añadir los periodísticos–literarios. Destacan y citaremos tanto los del escritor español Enrique Vila–Matas como los del periodista Enric González, ambos publicados en el periódico español *El País* y cuyo tema central no es la autora, sino la glacialidad, la frialdad de sus palabras y la recepción de estas. Asimismo, literatos e intelectuales italianos como Cesare Cases y Pietro Citati, hacen una clara exposición a través de columnas literarias en diferentes diarios italianos sobre la autora y su obra en general. Todas estas reseñas literarias periodísticas se han convertido en herramientas fundamentales para argumentar sobre la clasificación literaria de la escritora italo–suiza y su obra.

Dentro del ámbito cultural de la literatura occidental, la literatura europea constituye un conjunto de literaturas, más allá de lenguas o estados, que la crítica literaria actual entiende que se desarrolla principalmente entre los siglos XIX y XX, en contraste, por ejemplo, con la literatura anglosajona, norteamericana o hispanoamericana. Es así como se entiende que los primeros pasos de las literaturas nacionales que se dan conjuntamente dentro del territorio del viejo continente representan la expresión de una cultura común, con la mirada puesta en el otro, con una apertura hacia nuevas culturas; un intercambio que, como ya propuso el filólogo alemán Ernst Robert Curtius en su estudio sobre la literatura europea, sentó sus bases en la literatura medieval⁶ y se desarrolló, sobre todo, en el Mediterráneo en los siglos XVI, XVII y XVIII. Sin embargo, a partir del siglo XIX, y por motivos histórico–bélicos, la escisión entre culturas hace que las bases que estableciera Curtius se tambaleen en la actualidad. Por eso, para comprobar si la literatura europea pervive en nuestros días, hay que volver a los pasos dados por el filólogo alemán y prestar atención al momento y al lugar en los que se originó. Tendríamos que remontarnos a la Edad Media, volver al ámbito de las culturas latinas y continuar con las lenguas romances, para llegar al Renacimiento italiano y,

⁶ Curtius llega a la conclusión de que “la Edad Media debe ser vista en su continuidad con la Antigüedad, y también con la edad moderna.” En: Curtius, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre. México, D.F., 1955, pp. 548–549.

seguidamente, poder establecer su unión con el siglo XIX. Posteriormente, con el romanticismo europeo y ulteriormente el realismo ruso se podría ofrecer una explicación y establecer una unión con la decadencia del siglo XX, paralogar así hasta la literatura de estos primeros años del siglo XXI.

Con esta aclaración establecemos el tema del primer capítulo, pues adentrarnos en la obra de esta escritora italo–suiza requiere conocer el trasfondo por el que Fleur Jaeggy se ha movido, o que le ha sido impuesto como input literario. De este modo se presenta como primer punto una introducción a la literatura en lengua alemana de Suiza, así como a la literatura centroeuropea con el fin de situar la obra de Fleur Jaeggy dentro del panorama de la literatura contemporánea.

El estudio de la obra de Fleur Jaeggy hará que nos movamos entre los escritores más importantes del siglo pasado y sobre todo entre aquellos que compartieron su cultura de origen, es decir, los escritores más representativos de la sociedad helvética. Algunos de ellos han sido de alguna forma los precursores de la literatura centroeuropea y, a casi todos se les puede considerar compañeros literarios de la autora. Por ello, siguiendo las indicaciones de Umberto Eco, se ha estudiado a la escritora italo–suiza como si de una autora antigua se tratase: “laborate su un contemporaneo come se fosse un antico e su un antico come se fosse un contemporaneo”⁷.

Llegados a este punto, cabe señalar que el punto de partida de este trabajo no se localiza en la contextualización de la autora dentro de la literatura italiana, a la que por residencia y lengua podría pertenecer, sino a la literatura suiza y más en general a la literatura centroeuropea que engloba autores clásicos de diferentes lenguas, como el mismo Kafka.

Se puede afirmar que la literatura en Suiza está fragmentada por las lenguas en las que se escribe y dependiendo de éstas, los escritores tendrán más relación con las literaturas de otros países que usan esa misma lengua que con la que producen otros escritores del mismo país pero de lenguas diferentes. Debido precisamente a

⁷ Curtius, E.R., *Literatura europea...*, p. 28. “Trabajad sobre un contemporáneo como si fuese un antiguo y sobre un antiguo como si fuese un contemporáneo.”

los hechos históricos que acontecen en el siglo XX, la literatura en lengua alemana de Suiza dista bastante en cuanto a contenido y forma de la literatura que se crea en los países limítrofes, en los que tras la guerra se sintió la imperante necesidad de partir de cero –lo que en alemán se definirá como *Nullpunkt*– sin embargo, dicho sentimiento no existió en la región helvética. La evolución de la literatura a lo largo del siglo no es tajante, sino que sigue un proceso suave a partir de los años 40 en los que Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt crean un nuevo estilo y una nueva escuela donde se hace presente una literatura múltiple y abierta. Con el paso de los años comienzan a aparecer grupos literarios, casi siempre orientados y guiados por una ideología socio-política. Ya en 1970 los temas se centran principalmente en los diversos estratos sociales y las narraciones literarias tienen como protagonista a un “yo” que representa el espejo fragmentado de la obra literaria⁸. En este círculo se encuentra un gran número de escritoras que, como indica Martin Zingg⁹, aportan una luz tradicional de creatividad femenina vista y valorada como algo nuevo.

Estas escritoras se tienen a sí mismas como principales temas de inspiración autobiográfica y muestran una gran sensibilidad ante las experiencias, ante las diferentes realidades en las que ellas mismas se pueden encontrar. Es en este grupo en uno de los que podemos integrar a Fleur Jaeggy junto a Verena Stefan, Gertrud Leuchtenegger, Heidi Wyss, Hanna M. Musch y Erica Pedretti, entre otras. En todas ellas y por lo que a Jaeggy concierne, la temática gira entorno al sentimiento de huida, de escapar de un mundo creado para ellas; el *Fluchtmotiv* aparece como eje central de sus obras y va acompañado de una temática considerada tabú: la sexualidad, entendida como homosexualidad, la enfermedad y la muerte.

El *leitmotiv* de la literatura de la segunda mitad del siglo XX llega de la mano de esa fuga a la que se hacía referencia, de la huida que provoca una sociedad tan estrecha y oprimiente como la suiza. Esa necesidad de arrancar de nuevo y de apertura se vislumbra en el trasfondo de la obra y de la vida de Fleur Jaeggy. En esta escritora, que emigra a Italia y cuyas narraciones expresan esta exigencia de crear desde lo asombroso y novedoso de sus contenidos, se centra el segundo

⁸ Todo este tema se desarrolla en profundidad en el capítulo 2.

⁹ Zingg, M., “Besuch in der Schweiz.” En: Briegleb, K., Weigel, S. (eds.) *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München: dtv, 1992, pp. 643–666.

capítulo de este trabajo. Su literatura busca un lugar dentro de una Europa que ha vivido unos acontecimientos históricos no compartidos por este país. Sus personajes también intentan encontrar un lugar en los espacios más recónditos de ese país; por ejemplo, sus protagonistas adolescentes buscarán su lugar en internados, en sus casas, en sus pueblos y hasta en sus mismas familias de las que se sienten alejados. Como se ha dicho anteriormente, se trata de personajes femeninos en su mayoría. Ellas sienten que no pertenecen a estos lugares y que allí tampoco conseguirán encontrarse a sí mismas, pues su búsqueda está más relacionada con el destino y el final de la vida que con el crecimiento personal.

Precisamente este análisis del marco histórico-literario de la literatura en Centroeuropa consentirá dar paso en el capítulo 3 al estudio que establece el encuadre del contexto geográfico y social, permitirá entablar una relación con la trayectoria vital y literaria de Fleur Jaeggy. En este capítulo se realizará un análisis de la obra literaria de la autora y, a través de la relación entre el capítulo anterior centrado en el perfil biográfico de la escritora y este capítulo focalizado en su obra, se trazarán los ejes de su producción literaria, así como la influencia de los círculos generacionales que influyeron en ella. Se han clasificado los elementos más relevantes de su obra que, sin duda, servirán para establecer las conclusiones a las que se pretende llegar en este trabajo.

Además, en este punto no solo es importante destacar la cercanía a escritores de su entorno geográfico-cultural, sino también a todo lo que concierne a la literatura de género, concretamente a la literatura de mujeres. A este respecto, una de las escritoras contemporáneas que más destacan en el panorama actual italiano, Melania Mazzucco, declaró que:

L'importanza della scrittura femminile in Italia risiede anche nel fatto che sono state proprio le donne, in un certo qual modo, a salvare il romanzo del '900. Sta poi a tutti gli autori contemporanei, grandi o piccoli, continuare a tessere il filo con i lettori, cercando di non perdere la matassa¹⁰.

¹⁰ Alemanno, A., “Melania Mazzucco: La scrittura come affioramento e ritorno del vissuto”, en: <http://web.mclink.it/MK4720/editoria/femminismi/080508.htm> (última consulta 8.09.2011). “La importancia de la escritura femenina [escritura de mujeres] en Italia reside también en el hecho de que fueron las mujeres, en un cierto modo, las que salvaron la novela del Novecientos. Está en los autores contemporáneos, grandes y pequeños, continuar tejiendo el hilo con los lectores, intentando no perder la madeja.”

En este entorno geográfico y lingüístico, las relaciones interpersonales adquieren un carácter determinante, sobre todo el papel de la amistad con ciertas grandes figuras como la escritora Ingeborg Bachmann, quien no sólo anima a Jaeggy para que publique su primera obra, *Statue*, sino que es al mismo tiempo una gran lectora crítica de su obra, de la que exalta ante todo su inteligencia diabólica unida a la descripción sencilla y desarmante de la que se sirve su amiga, Fleur Jaeggy, en sus relatos. En esta amistad se reflejan los temas centrales de sus narraciones: la enfermedad y la muerte. Estos hechos trágicos, acompañados por los suicidios y la muerte de algunos seres cercanos en la vida de Jaeggy, quedan reflejados en los sentimientos de sus personajes. Estos son niños–adultos, –más bien niñas y sin una edad específica– con vidas desamparadas, preadolescentes sin futuro y sin destino, padres sin hijas e hijas sin linaje; al fin y al cabo todas ellas son relaciones tormentosas encaminadas hacia la tragedia.

En general, gracias a los personajes de los siete cuentos de *Paura* conocemos las historias de sus vidas. Casi todos ellos pertenecen a una clase social baja, en la que las desgracias parecen que llegan porque son propias de las familias desestructuradas, familias estas que en casi todas cuentan con núcleos patriarcales aunque el número de mujeres que las componen sea mayor que el de hombres: “alle diese Menschen tragen Verletzungen mit sich herum, die sie nicht heilen können – und wollen”¹¹. Estos personajes que conviven con la tragedia, pertenecen a los siete cuentos de *Paura*: una niña que no llega a ser adoptada por el egoísmo de su madre natural en “Senza destino”; la historia de un matrimonio que posee un matadero y una prole totalmente femenina en “Una moglie”; “la casa gratuita” en la que se disputan a un hombre entre su mujer y la prostituta de dicha casa. “La promessa” que mantiene una hija lesbiana a sus padres de que se casaría, pero que mantiene relaciones con otra mujer. “Porzia”, la sirvienta italiana de una casa en la que arderá. “I Gemelli”, dos hermanos que viven en el más puro hastío hasta su muerte y, finalmente, “la vecchia Vanesia”, en la que se cuenta la disputa por la vida entre un matrimonio anciano.

¹¹ Winter, J., n. 55 p. 40. En: Jaeggy, F., Würth, R., Winter, J., “Die Angst vor dem Himmel: Erzählungen” Schwabisch Hall: Steinbach, 1998. (Audiolibro en alemán). “Toda esta gente lleva heridas consigo que ni pueden ni quieren curar.”

Fleur Jaeggy se deja ver con mayor claridad, se percibe su estilo, su esencia, su pluralidad de lenguas según avanza su producción literaria, de ahí que en sus últimos libros sea más fácil identificar los elementos que la definen. Y, no sólo se la observa a ella como escritora, sino también a todos aquellos profundos sentimientos que le rodean y que se encarnan en su vida, en su soledad, en su inteligencia, en su pasada adolescencia.

Tras el estudio de toda la obra de Jaeggy, se puede afirmar que sobre todo en uno de sus cuentos se representa toda la obra literaria y parte de la vida de la autora. La línea entre la ficción y la realidad, lo fantástico y lo verídico, es demasiado sutil para que el contenido autobiográfico pase desapercibido por su obra: “Quando si scrive una storia di solito si parla di quel che si sa”¹². Y ella sabe mucho de la educación en las escuelas suizas, en los internados a los que la mandaron para estudiar.

En el capítulo cuarto, dado que el contexto de las historias de Fleur Jaeggy se relaciona constantemente con entornos educativos, se hará hincapié en la importancia de la literatura de internados, su protagonismo e influencia en una cierta época y para ciertos escritores. Desde una perspectiva crítica se intentará establecer la pertinencia –en mayor o menor grado– de Fleur Jaeggy con los distintos grupos literarios que centran parte de su obra en este tema.

Dentro de esta literatura de formación, a la que nos referiremos como *Bildungsroman*, se insistirá en los temas que a través de ella se tratan y en la relación entre narradora–autora que subyace en las novelas de Jaeggy centradas en la *Bildungsroman*¹³.

Este estudio hará referencia a la infancia de Fleur Jaeggy puesto que parte de su historia personal, de su vida, se reflejará en su obra: los lugares en los que vivió –

¹² Rustici, D., “Entrevista per il premio Città di Roma”, p. 14. “Cuando se escribe una historia, normalmente se habla de lo que se sabe.”

¹³ En general, las novelas de Jaeggy están delimitadas entre novela, cuento y drama. La autora elige esta mezcla de composiciones por necesidades estilísticas, por la relación con una cultura determinada, por el alejamiento de la literatura más cercana a ella, por la cercanía al hermetismo. El análisis de la obra lleva casi sin pretenderlo a la selección entre dos opciones, a acercarnos al cuento como instrumento para llegar a la novela. Y, por otro lado, a alejarnos de la novela larga como exceso de palabras, como resultado de la selección de las palabras exactas.

paradisiacos y terroríficos a la vez—, los internados en los que estudió, las casas en las que pasó su infancia. Todos esos contextos espaciales muestran la presencia constante de Suiza en sus relatos: “Cuando escribo llego a otro mundo, como un sueño, quizás sea Alemania, por eso el alemán es un idioma olvidado, quizás por esta soledad fue tan decisiva la lengua alemana”¹⁴. No sólo los contextos espaciales la llevan a su pasado, también sus personajes le recuerdan esta lengua de la soledad. Sus jóvenes adolescentes, están en consonancia con su propia adolescencia y al igual que para la escritora, la lengua alemana se hace presente en la voz escondida de la mayoría de sus personajes femeninos.

Precisamente, después de explorarla adolescencia de la escritora y de su yo–narradora, protagonista principal junto a Frédérique en *Beati*, nos concentraremos en el análisis de una historia de internado acompañada por la decadencia, por la decrepitud de su contexto; las vidas supuestamente despreocupadas de las estudiantes del Bausler Institut están encubiertas por los vestidos de la frialdad, de la represión que llega de la familia, del colegio, de las compañeras. Se estudian, más que nada, las máscaras que se exponen en la vida de un internado, y que sus protagonistas llevan con un cierto placer, porque son conscientes de que tras esa etapa ya no podrán volver nunca hacia atrás.

Estudiaremos estas vidas de internados en consonancia con otros internados de la literatura centroeuropea: *Unterm Rad* de Hermann Hesse, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* de Robert Musil, y *Die Klosterschule* de Barbara Frischmuth, entre otros. En todos los casos se puede afirmar que las historias son el reflejo de la vida de sus autores. El internado hace posible la relación entre los jóvenes, y todos estos tienen a sus compañeros o compañeras preferidos: el punto más importante de confluencia es exactamente cuando aparece la expresión del amor que los protagonistas se profesan como vía de escape, como fuga, como sueños en los que vivir. Todo ello acontece dentro de estas *prisiones* de sus almas, que a la vez se convierten en espacios para manifestar unas libertades tan limitadas. Las coincidencias en estas historias aparecen en momentos concretos que se analizarán según las siguientes agrupaciones temáticas:

¹⁴ *Literatour de Suisse*, n. 14, 1998, pp. 10–11.

- La expresión de la idea de la muerte conectada a la del suicidio como solución a sus destinos.
- La muerte trágica unida al amor y al desamor que llega casi inesperadamente.
- Los contactos físicos, la pasión material, terrenal, que llega desde personajes ajenos, alejados, pero que consiguen romper sus equilibrios y destrozan la felicidad de las amantes.
- El amor a veces homosexual, otras veces como ejemplo del homoerotismo que se da en los colegios. Son amores experimentales y casuales, amores imaginados, platónicos.
- El uso de las cartas, de los mensajes, para poder jugar con los amores prohibidos.
- La ruptura de los idilios amorosos conectados a la dejadez de los cuerpos, al conflicto entre vida y destino.
- La creación de dobles vidas. Intentan ser lo que no son, y son lo que no quieren. Esta es su forma de protesta dentro del sistema que los gobierna.
- La visión que las chicas tienen del mundo, un mundo al que no pertenecen y en el que quieren entrar. Un mundo en el que hay diferencia de sexos.

Los personajes vivirán todo esto en el marco de la autoridad propia de los internados, en los que la educación delimita sus vidas pero les encamina hacia donde ellos no miran. La presencia de la disciplina, la obediencia, el respeto de las reglas es constante, así como el orden, la sumisión, y todo dentro del sentimiento de pertenencia a la comunidad.

En el quinto y último capítulo y a modo de conclusión se llegará a establecer una estrecha relación entre autobiografía y literatura en Jaeggy. Si bien la autora tiene un pasado del que no se puede distanciar, es importante trazar una posible conclusión que la relacione con las características propias de la literatura europea de la segunda mitad del siglo XX, porque en ella se identifican rasgos de la literatura

kafkiana, musiliana, walseriana y de todos los escritores que se relacionan con su obra. El origen de esta literatura se podrá determinar partiendo del concepto de *Weltliteratur* de Goethe. La literatura centroeuropea del siglo XX es una literatura de la introspección, de lo humano, de lo psicológico y a su vez atenta observadora de la universalización de este ser humano en el que se centra.

Esa forma de entender la literatura, precisamente como metaliteratura, enlaza con la biografía o trayectoria vital de la autora ya que tiene una destacada incidencia en su obra: los internados, el protagonismo de la adolescencia solitaria y la educación sentimental relacionada con una cierta frialdad suiza. La influencia de su amiga Bachman, de su compañero en la vida, Roberto Calasso, de los grandes poetas Keats y Ungaretti, de sus relaciones con Thomas Bernhard, Max Frisch y Anna María Ortese, entre muchos otros.

El suicidio y la muerte se convertirán en el centro de esta literatura, y así como existían en la mente de los adolescentes de los internados, también estarán presentes en la infancia de muchos de otros personajes; es la toma de conciencia de la vida, la que anuncia una posible vida trágica y la que ayuda a aprender a vivir. La muerte será una constante en la obra de Fleur Jaeggy, es un elemento que marcará el ritmo, y no precisamente en los momentos de clímax de las diferentes narraciones, sino que muchas veces lo hace como punto de partida de las historias y este punto de partida podría nacer precisamente de la historia personal de la autora como la *Ursache*, el fondo desde donde nace todo.

1. La literatura europea en el siglo XX. El caso de Suiza

La búsqueda de la identidad de Europa ha sido y es en la actualidad objeto de estudio y preocupación por parte de los ciudadanos del viejo continente, así como de sus políticos, economistas, también por parte de sus intelectuales. Fue y es difícil eliminar las fronteras de los países que conforman Europa para poder hablar de una identidad común que ayude a dar forma a la unidad cultural de tan diferentes grupos étnicos. Los confines de los que se habla cuando nos referimos a Europa no son solo geográficos, de hecho con la firma del tratado de Schengen, las fronteras físicas se han ido difuminando. Ahora Europa está rodeada por una gran frontera que va desde el océano Atlántico hasta los Urales. Si se puede o no se puede englobar la literatura dentro de ese confín, es la misma cuestión de si se puede o no se puede clasificar y agrupar a los escritores que comparten un territorio, pero no una lengua y mucho menos la misma influencia cultural.

La primera cuestión que nos vemos obligados a afrontar antes de adentrarnos en el punto principal de este capítulo dedicado a la existencia de la literatura europea o más bien, de una literatura centroeuropea en la que incluir a la escritora que estudiamos, es la definición de lo que es en realidad Europa. La delimitación de lo que este continente es en realidad, depende de diversos motivos políticos, religiosos, lingüísticos y culturales. Tras todo el proceso histórico, desde el Imperio Romano hasta la segunda Guerra Mundial, descubrimos que Europa equivale al territorio del Sacro Imperio Romano Germánico, pues este era el delimitador de fronteras. La división que provocó la segunda guerra y la búsqueda del equilibrio entre las naciones que habían compuesto este gran imperio, o esta unión de imperios, hace que desaparezca el concepto de Europa. A partir de 1945 esta se dividirá entre Europa Oriental o del este –compuesta por los países socialistassatélites del bloque soviético– y Europa Occidental. Entre ambas se traza una línea imaginaria que separa los países de religión ortodoxa y musulmana de los países cristianos (católico–protestantes). Esta división creará algunas reacciones contrarias y la definición sobre estos dos grandes polos la hace el escritor Milan Kundera en una entrevista con el también escritor Philipp Roth:

Europa Oriental es Rusia, con su muy específica historia anclada en el nunca han sido parte de Europa Oriental. Desde los comienzos han tomado parte en la gran aventura de la civilización Occidental, con su gótico, su Renacimiento, su Reforma – un movimiento que tiene su cuna precisamente en esta región. Fue aquí, en Europa Central, donde la cultura moderna encontró sus mayores impulsos...¹⁵

Y aunque las cuestiones políticas fueran decisivas pararelegara la periferia a muchos de los países pequeños y minoritarios en un proyecto de grandeza política pensado por la Unión Soviética, por un lado, y Alemania, por otro, estos mismos países no se sentían identificados con el lugar donde les habían situado:

¹⁵ Várnagy, T., “Europa del “Este”, Europa “Central”: Europa (o el fin de Europa del Este, el renacimiento de Europa Central y su disolución en Europa”. En: <http://www.caeeeco.com.ar/queeseco.htm> (última consulta 14.02.2012).

La búsqueda de unidad de estos países es por motivos bien diferenciados: para polacos, húngaros y checos, por ejemplo, es el distanciarse del Este, de Oriente, de Rusia, de romper con la Unión Soviética e insertarse en Occidente; a diferencia de los alemanes, para quienes implicaba un distanciamiento de Occidente, un deseo de disminuir las poderosas influencias estadounidenses especialmente en la Europa "americanizada" y "macdonaldizada". Pero, para croatas y eslovenos, que nunca se sintieron cómodos en la Yugoslavia dominada por los serbios, debatir sobre Europa Central era una manera de expresar sentimientos antiserbios; y, finalmente, Austria, enfrentada a una opresiva presencia alemana, estaba reviviendo sus propios sueños de supremacía económica y cultural de los Habsburgo¹⁶.

Atendiendo a las palabras de Tomás Várnagy, se observa que entre todas las discrepancias que existen en la identificación de una única Europa, subyace la idea de Centroeuropa como otro de los grandes aspectos en los que se centran no solo los políticos estrategias de la construcción de un poder, sino también los intelectuales, artistas, literatos, en búsqueda de una cultura que anteriormente a las guerras existía ya sin necesidad de buscarla ni de determinarla como cultura Europea, pues esta era intrínseca a todas las artes: literatura, música, cine, pintura, etc.

Así pues, diferenciamos dos términos necesarios para avanzar en este estudio. Por un lado, Centroeuropea, como expresión que hace referencia a ciertos países que representan el corazón y el motor de Europa y que establece una línea de separación con los países periféricos y, por otro lado, *Mittleuropa*, que se convierte más que en un concepto en una idea relacionada estrechamente con Alemania y los países que orbitan a su alrededor:

Mittleuropa era una aspiración alemana: sus ideólogos de preguerra la habían concebido como una unidad bajo liderazgo germano y hasta 1945 este término reflejó su hegemonía en la zona. Desde Metternich, que fue el primero que desarrolló el tema, hasta Friedrich Naumann, cuya obra de 1915, *Mittleuropa*, dio lugar a su uso moderno, el mismo concepto de un área de Europa llamada "Mittel" estaba relacionado al de unificación de todos los pueblos de habla alemana. Desde que Naumann definió la idea de *Mittleuropa*, se convirtió en una palabra que indicaba la esfera de influencia de los alemanes desde el Rin hasta el Danubio, o desde Berlín hasta Bagdad¹⁷.

¹⁶ Ibídem.

¹⁷ Várnagy, T., "Europa del "Este" ...,

Esta sería la definición de Mitteleuropa según los estudios relacionados directamente con la historia o la política. Sin embargo, este concepto o idea, va mucho más allá. En Italia la Mitteleuropa también está formada por toda la zona de Trieste, debido a su pertenencia al Impero austro-húngaro. De hecho el corazón de Europa iba de Trieste a Praga pasando por Viena y Budapest:

Geograficamente identificata, la Mitteleuropa comprende un territorio situato tra la penisola dell'Europa occidentale e il monotono massiccio dell'Europa orientale, in cui si incontrano gli influssi oceanici e continentali creando un legame tra il mondo atlantico delle foreste e le steppe euroasiatiche. In particolar modo è interessante soffermare l'attenzione sul territorio posto tra il Danubio, la Moldava, l'Adriatico e la regione viennese, territorio che costituisce il cuore di questo spazio geografico e i suoi nuclei fondamentali: Vienna, Trieste, Budapest e Praga¹⁸.

Esta idea histórica del concepto *mitteleuropeo* no convive con la realidad actual presente en esta zona geográfica. Uno de los estudiosos de todo lo europeo y *mitteleuropeo* es el germanista italiano Claudio Magris, quien aclara con mayor precisión lo que en la actualidad significa este concepto para los europeos:

Naturalmente oggi quel mondo costituisce un grande retaggio storico-culturale, come ogni grande passato; non può diventare una specie di modello nostalgico, da riprendere quasi pari pari; è un limo [sic *limbo*] prezioso, una linfa sotterranea che utilmente confluisce nella costruzione della nuova Europa, ma non può essere certo un modello, come tante volte si vuole fare, anche in senso regressivo¹⁹.

Y dado que coincidimos con la reflexión de Magris, no pretenderemos encontrar el modelo de literatura europea reflejo del pasado en la actualidad, aunque sí se perseguirá la idea de describir la situación en la que se encuentra hoy la literatura en Europa.

En ese contexto geográfico en el que se centraba la visión de una Mitteleuropa

¹⁸ Gridi, G., "Confini in Europa. Come si vive nelle città, nelle regioni, nelle culture di confine. Anno VIII-IX". "Geograficamente identificata, la Mitteleuropa comprende un territorio situato entre la península de la Europa occidental y el monótono macizo de la Europa oriental, en el que se encuentran los influjos oceánicos y continentales creando una unión entre el mundo atlántico de los bosques y las estepas euroasiáticas. Concretamente, es interesante prestar atención al territorio situado entre el Danubio, Moldavia, el Adriático y la región vienesa, territorio que constituye el corazón de este espacio geográfico y sus núcleos fundamentales: Viena, Trieste, Budapest y Praga." En: http://www.isigma.gazine.isig.it/lib/files/isig_mag_bollettino_it_1816_pdf.pdf (última consulta 12.02.2012).

¹⁹ Ciccarelli, A. (ed.), "Sette domande a Claudio Magris". "Naturalmente hoy aquel mundo constituye un gran legado histórico-cultural, como cada gran pasado; no puede convertirse en una especie de modelo nostálgico, que se puede volver a tomar casi por igual; es un limbo precioso, una linfa subterránea que confluye útilmente en la construcción de la nueva Europa, pero no puede ser obviamente un modelo, como tantas veces se quiere hacer, incluso en sentido regresivo." En: <http://www.cristinacampo.it/public/claudio%20magris.pdf> (última consulta 12.02.2012).

común, en la que se compartían ideales y se perseguían objetivos comunes independientemente del país en el que se viviese, insertaremos a Suiza. Este país, por su historia, nunca se ha incluido como parte de esta Mitteleuropa diseñada por algunos estudiosos como Giulia Gridi o el mismo Magris. Sin embargo, por la cercanía geográfica y lingüística sobre todo del cantón alemán, Suiza se convierte en una especie de satélite de Alemania, así como también lo es Austria. Y este dato está relacionado con el aspecto cultural de esta zona geográfica, ya que las razones históricas y políticas difieren mucho entre la Confederación Helvética y el resto de países que la circundan. A este punto se llegará más adelante, cuando nos adentremos de pleno en la literatura suiza.

La literatura, como algunos la han definido, es el “arte que emplea como medio de expresión una lengua” a lo que la Real Academia de la Lengua Española añade: “Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género”²⁰. En el momento en el que en su definición aparece la palabra nación, vemos instaladas de nuevo esas fronteras que se difuminaban por el tratado de Schengen. También hacen uso de esta palabra otros países, por ejemplo, para los alemanes literatura es: “Gesamtheit der Dichtungen eines Volkes oder einer Epoche”²¹ es decir, el conjunto de escritos de un pueblo o de una época, donde la palabra nación se sustituye por pueblo, y a través de ella sigue presente la connotación de la delimitación que los hechos históricos han provocado. En Italia el concepto de literatura va un poco más allá:

In origine, l’arte di leggere e scrivere; poi, la conoscenza di ciò che è stato affidato alla scrittura, quindi in genere cultura, dottrina. Oggi s’intende comunemente per letteratura l’insieme delle opere affidate alla scrittura, che si propongano fini estetici, o, pur non proponendosi, li raggiungano comunque; e con significato più astratto, l’attività intellettuale volta allo studio o all’analisi di tali opere²².

²⁰ Cfr. RAE, vigésimo tercera edición.

²¹ Cfr. diccionario en línea: [http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/services/suche/wbger/index.html ? gerqry=literatur&Start=%A0%A0Suchen%A0%A0&gertype=](http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/services/suche/wbger/index.html?gerqry=literatur&Start=%A0%A0Suchen%A0%A0&gertype=) (última consulta: 18.08.2011).

²² Cfr. Enciclopedia Treccani “En origen, el arte de leer y escribir; luego, el conocimiento sobre lo que se ha encomendado a la escritura, o sea, en el género de la cultura, la doctrina. Hoy se entiende comúnmente por literatura el conjunto de las obras encomendadas a la escritura, que se propongan fines estéticos o, aun no proponiéndoselo, los consigan de todas formas; y con un significado más abstracto, la actividad intelectual dirigida al estudio o al análisis de tales obras” En: <http://www.treccani.it/vocabolario/letteratura/> (última consulta: 8.08.2011).

En esta definición italiana no aparece ninguna palabra que aclare el concepto de literatura relacionado con la nación, excepto para atribuirle un cierto origen a las obras que pertenecen a esta literatura en concreto: ¿es por ello por lo que se podría considerar a Italia el país más europeísta de la Comunidad o el que cuenta con la literatura más europea de todos los países comunitarios? Se podría decir que toda interpretación de un concepto está sujeta a cambios y no tiene que ver tanto la aclaración de dicho término cuanto el sentimiento que este concepto transmite. Los ejemplos del español y del alemán que hemos utilizado podrían variar en breve, al igual que se va transformando la Comunidad Europea en sí. Aún así, no se puede afirmar que la literatura italiana sea la más europeísta, sino la que más visión de futuro expresa a través de su dilucidación.

Es difícil precisar qué es la literatura europea, si existe y si tiene ya unos rasgos definidos. Como dice el profesor Roberto Antonelli:

Nell'età antica l'Europa è un complesso culturale non europeo ma mediterraneo (medio-orientale, asiatico e africano), ma anche perché nel tempo l'espansione coloniale non si configura come un processo di sola esportazione e distruzione di culture indigene bensì anche come acquisizione di culture e letterature (non solo dall'Asia)²³.

Si bien, fueron los romanos los que tuvieron una visión de Europa y con el Imperio configuraron de alguna manera esta idea unificadora, hablar de identidad europea, es todavía un fantasma, como dice el escritor José Ovejero:

Siendo el único gran proceso político en marcha –aunque aquí más de un nacionalista vasco, corso o flamenco discutiría mi opinión– el de la construcción de un orden supranacional, podría pensarse que es el momento de que surja una literatura europea que pretenda hacer realidad lo que hoy por hoy es un mero fantasma: la identidad europea²⁴.

En este capítulo se pretende dar una visión más extensa y menos encorsetada de la literatura objeto de estudio, ampliando este término según su localización, su

²³ Antonelli, R., “Sul senso e sulle prospettive di una ricerca. Note preliminari”. “En la edad antigua, Europa es un complejo cultural no europeo sino mediterráneo (medio-oriental, asiático y africano), pero también porque durante los tiempos la expansión colonial no se configura como un proceso que solo exporta y destruye la cultura indígena, sino que también adquiere la cultura y la literatura (no solo la de Asia).” En: <http://w3.uniroma1.it/studieuropei/ilcanone/index.htm> (última consulta 3.2.2012).

²⁴ Ovejero, J., “¿Europa ausente? Reflexiones sobre la literatura europea actual.” En: *Pliegos de Yuste*: Revista de cultura, ciencia y pensamiento europeo, N° 1, Noviembre, 2003, p. 49.

historia, sus agentes y sus receptores y la reciprocidad que existe entre todos ellos. Esta literatura goza de una gran vitalidad hasta el siglo XVIII, como lo demuestra el alemán Ernst R. Curtius –en quien nos apoyaremos para hablar de literatura europea– pero se queda pequeña con el transcurrir de los años, con su evolución y sobre todo debido a la globalización, al mestizaje, al intercambio y las nuevas tecnologías que la están transformando.

La literatura del siglo XX en Europa sufre una fragmentación; los conflictos bélicos que se dan durante este tiempo, desmantelan todo el sentir libertario que se había generado y del que la literatura gozaba:

En 1900 la razón universal que había protegido a los siglos anteriores, dejó de representar el polo materno de las ideas y de las artes [...] el siglo XX comenzó a retirar su confianza a los sistemas [...] y la literatura se convirtió en búsqueda de nuevas fuentes de vida²⁵.

Empieza de nuevo una vuelta a lo irracional y singular y, por lo tanto, lo que se había hecho universal, se convierte en individual. Por eso, hablar de una literatura europea común resulta difícil, ardua tarea poder someter todas estas literaturas nacionales (alemana, inglesa, española, italiana, etc.) bajo un mismo nombre aunque en verdad todas ellas comparten un origen greco-latino²⁶ común. Ya en el siglo XII, con la formación de las ciudades se construyeron monumentos civiles y religiosos y junto a las catedrales se vieron las primeras universidades europeas. Sin duda, estas serían centro de difusión de la cultura:

A la sombra de las mismas catedrales, y por esto mismo serán llamadas escuelas catedralicias. Al mismo tiempo, la creación y expansión de las órdenes mendicantes (dominicos y franciscanos) provoca una corriente de intercambio cultural por toda Europa, dando lugar a figuras interesantísimas que son el germen del humanismo posterior²⁷.

²⁵ Albèrès, R.M., *Panoramas de las literaturas europeas 1900–1970*. Madrid: Al-Borak, 1972, p.19.

²⁶ Para el profesor Roberto Antonelli, se puede hablar de una literatura europea que empieza en el siglo XVI tras la llegada de Colón a América y que “corrisponde grosso modo all'idea di un' Europa greco-romana e mediterranea poi integrata all'Europa centro-settentrionale, in una sintesi sostanzialmente unitaria ma fondata sul nesso tradizione-innovazione. L'altra, fondata sulla diversificazione dell'unità medievale nelle singole culture nazionali, sottolinea invece l'importanza proprio della differenziazione e della conflittualità quale "segno" specifico dell'Europa e della letteratura europea.” (“corrisponde grosso modo a la idea de una Europa greco-romana y mediterránea que luego se integra en la Europa centro-septentrional, en una síntesis sustancialmente unitaria pero fundada sobre el nexo tradición-innovación. La otra, se funda sobre la diversificación de la unidad medieval en las culturas nacionales individuales, subrayando la importancia de la diferenciación y de la conflictividad como “signo” específico de Europa y de la literatura europea. Antonelli, R., “*Sul senso...*”

²⁷ Ferrero Hernández, C., *La literatura europea. Sus fuentes*. En: <http://www.xtec.cat/sgfp/>

La lengua latina fue el denominador común de la cultura europea, aunque después con su evolución cada lengua vernácula hiciera de su pueblo su patria. Sin embargo y como asegura Ovejero, los escritores no necesitan defender la literatura de su propio país, porque esta ya se defendió y se aseguró a lo largo de la historia:

La mayoría de los estados europeos occidentales, democracias con sistemas políticos y fronteras estables, ya no necesitan una literatura que los ayude a obtener una forma definitiva. Al menos en ese sentido «fundacional», en Europa Occidental casi no se puede hablar de literaturas –ni de culturas– nacionales, salvo como concepto histórico, y Europa del Este se encamina hacia esa misma situación²⁸.

Este es el punto clave. Si cada uno de los países europeos tiene ya su propia literatura bien definida, ¿será necesario encontrar una literatura que ahora amplíe sus fronteras para dejar de referirse a un país en concreto y concentrarse en todo un conjunto de países? La respuesta la podría estar dando en su reflexión sobre Centroeuropa y *Mittleuropa* Giulia Gridi:

‘Mittleuropa’ è un concetto, un’idea, una realtà che abbraccia fattori linguistici, culturali, spirituali, fisici, storici, geografici, ideologici, politici, nazionali e sovranazionali. È un’idea, un ideale, l’incarnazione di un sogno e il tentativo della realizzazione pratica dello stesso, che era presente in maniera embrionale, per poi prendere forma concreta in questo secolo, [...] già nei secoli passati, e che vedeva nella vecchia Europa, così piena di differenze, anche delle realtà comuni, un cuore culturale comune, che poteva far pensare a una qualche unità che riuscisse a superare le diversità presenti²⁹.

Si todo depende de un sentimiento, de una idea y de una ideología, la literatura será un instrumento, como ya lo fue en siglos pasados, al servicio de la política, de aquellos que organizan el futuro inmediato de los ciudadanos, pero todo se podría ver desde otro punto de vista, más metafísico y relacionado con la identidad de las personas: si sentimos la necesidad de ser unos individuos determinados, ¿qué hay de esas criaturas, de nosotros, en lo que se ha escrito hasta ahora? Se puede decir que

licencias/200304/memories/821m.pdf (última consulta 3.2.2012).

²⁸ Ovejero, J., “¿Europa ausente...”, p. 51.

²⁹ Gridi, G., “*Confini in Europa...*”, “Mittleuropa es un concepto, una idea, una realidad que abraza factores lingüísticos, culturales, espirituales, físicos, históricos, geográficos, ideológicos, políticos, nacionales y supranacionales. Es una idea, un ideal, la encarnación de un sueño y el intento de la realización práctica del mismo, que estaba presente de manera embrionaria, para a posteriori tomar una forma concreta en este siglo [...] y que veía en la vieja Europa, tan llena de diferencias, incluso realidades comunes, un corazón cultural común, que podía hacer pensar en una especie de unidad que consiguiera superar las diferencias presentes”.

la creación institucional de premios literarios europeos, organismos culturales europeos, revistas de cultura y literatura europeos, ayudan a fomentar esta literatura y experimentar, así, un tipo de pertenencia que hace perseguir el desarrollo común de una misma colectividad pero desde luego, no es la respuesta a las necesidades identitarias del ser concreto y arraigado a una cultura.

1.1. Concepto y existencia de literatura europea

Antes de pensar si en la actualidad existe una literatura europea identificable, deberíamos preguntarnos si esta es necesaria o es más bien un obstáculo para poder hablar de una literatura que va más allá, y que ya el escritor alemán Wolfgang Goethe denominó como universal, una *Weltliteratur*, se pueden resaltar dos factores importantes, que también Ovejero destaca en su artículo sobre la literatura europea y que pueden dar con la clave para definirla. El primero es el “cosmopolitismo”

Un rasgo muy marcado de la literatura europea más reciente es su cosmopolitismo. No hay detrás una ideología explícita: no se trata de un cosmopolitismo consciente, programático, como el cosmopolitismo de connotaciones políticas que defendían numerosos escritores franceses a finales del siglo XIX, y en especial los simbolistas, cuyo gusto por lo extranjero les valió numerosas críticas por su falta de sensibilidad ante la realidad social del propio país y por no ser suficientemente franceses³⁰.

De alguna forma el concepto de “cosmopolitismo” se podría asociar a la idea de *Weltliteratur*, en ambas se recoge la idea de unión y ambas rechazan una ideología que marque diferencias entre etnias, pueblos, etc. Los fundamentos de esta literatura mundial en verdad se encuentran precisamente en la aceptación del otro, como argumenta Antonelli: “La *Weltliteratur* goethiana, cui allude Auerbach, è infatti attenzione e rispetto, serio e consapevole, per il diverso, nella certezza che proprio la diversità è ricchezza”³¹. Aplicando esta teoría de la riqueza que otorga la aceptación del otro, así como indican tanto Ovejero como Antonelli basándose en la teoría de Auerbach, se podrían encontrar muchos ejemplos de escritores cuya obra no se limita a su entorno, no se encierra entre sus cuatro paredes, sino que se abre al

³⁰ Delsemme, P., *Les grands courants de la littérature européenne et les écrivains belges de langue française*. Bruselas: Textyles, 1995, p. 16.

³¹ Antonelli, R., “*Sul senso...*”, “La *Weltliteratur* goethiana, a la que alude Auerbach, es de hecho atención y respeto, serio y consciente, hacia el diferente, en la certeza que justo la diversidad es riqueza.”

mundo, no quedándose únicamente en el territorio europeo sino yendo más allá: a China, donde hay un encuentro de culturas entre occidentales y orientales; viaja por los océanos para intercambiar ideas entre el nuevo y el viejo continente; se mezcla con África, donde el Mediterráneo se encarga de unir países y culturas. Y es precisamente este mar, el lugar de encuentro de culturas, como la de griegos y romanos que ahí intercambiaron conocimientos con sirios y turcos y donde en la actualidad se volverán a encontrar.

El segundo concepto, aunque Ovejero hable de globalización en general, sería más específicamente la “globalización literaria”. Es innegable que la sociedad de los nuevos avances ha hecho que escritores y obras estén en continuo contacto y movimiento, que la traducción de los textos fluya vertiginosamente y que Internet haya derribado las fronteras geopolíticas:

Hoy la forma de vida en Europa, la manida globalización, lleva consigo que numerosos escritores vivan fuera de su país o pasen largas temporadas en el extranjero; el dinamismo del mundo editorial permite la rápida traducción a los distintos idiomas europeos de todo aquello que tiene éxito en un país; los propios escritores están hoy más versados en idiomas que sus colegas del pasado; la relación entre escritores de distintas nacionalidades es más sencilla que nunca, también gracias a Internet. Salvo porque la enseñanza de la literatura en los programas educativos aún tiene marcados rasgos nacionalistas, los escritores europeos mantienen tanto contacto con la literatura de otras lenguas como con las escritas en la suya. Así, muchos escritores son españoles, alemanes o italianos por su lengua, pero sus obras son difíciles de adscribir a una tradición literaria nacional, y su temática salta con facilidad de un lado a otro de la frontera³².

Este intercambio de experiencias, contenidos, historias, y lenguas es el indicador de la internacionalización de la literatura y de todo lo que la rodea. Antonelli centra el tema mucho más para saber dónde estriba en verdad el problema de la europeidad:

Costruire l'Europa significa andare oltre i paradigmi nazionali per riconoscere quanto c'è di comune e di fruibile all'interno di ogni paradigma e cosa viene riconosciuto dagli altri europei come comune e significativo per una formazione europea³³.

Con frecuencia, los escritores europeos escriben sobre el otro y es en este en el que

³² Ovejero, J., “*¿Europa ausente...*”, p. 50.

³³ Antonelli, R., “*Sul senso...*”, “Construir Europa significa ir más allá de los paradigmas nacionales para reconocer todo lo que hay en común y utilizable en el interior de cada paradigma y qué es lo que los demás europeos reconocen como común y significativo para una formación europea.”

descubren los rasgos identitarios y los rasgos de alejamiento. El escritor español Javier Marías recibió el Premio Austriaco de Literatura Europea porque –según la opinión del jurado– con este galardón se quiere honrar a “un autor que narra desde el centro de la historia europea del siglo XX y cuyas obras están escritas en europeo³⁴”. Es cierto que Marías tiene características internacionales, dado que ha vivido en varias ciudades de Europa y de EEUU y en sus textos recoge historias de aquí y de allá, pero ¿qué significa “escritas en europeo”? ¿Hay una lengua europea común? El mismo escritor explica en qué lengua hablan sus personajes y, consideramos importante una declaración así, puesto que ayudará a entender el significado de esa identidad europea:

Mis personajes son intercambiables, no están adscritos a ningún país”, suele decir el autor, quien afirma que “en la lengua en la que uno escribe tiene una importancia secundaria, pues se trata solo de un medio para ayudarse a expresarse y ser comprendido³⁵”.

El mismo escritor en un libro titulado *Literatura y fantasmas* donde se recopilan una serie de artículos escritos a lo largo de su vida, explica cómo por su primera obra, que no era muy española, lo criticaron etiquetándolo de *extranjerizante*.³⁶ Como Marías sigue explicando, si uno declina su herencia natural, se puede sentir con la libertad de abrazar cualquier tradición. Los que despectivamente hablan de una literatura extranjerizante, ponen un nuevo tipo de obstáculo para la no aceptación del otro. Pero ¿qué escritores son estos? Por un lado, se podría englobar a escritores extranjeros que viven en el exilio, como lo pudo ser un Rafael Alberti en Roma o un Thomas Mann en Suiza, y en ellos se podrían reconocer y se reconocen los elementos de unión e intercambio entre los países de los que se exilian y aquellos a los que llegan. Por otro lado, se podría estar hablando de escritores que viven en la frontera y conforman la literatura de frontera, una literatura que no tiene un lugar concreto en el que echar raíces, aquella que

³⁴ Torrijos, Gloria “Javier Marías recibe el premio estatal austriaco de literatura” En: *El País*: 29/07/2011. En: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Javier/Marias/recibe/premio/estatal/austriaco/literatura/elpepucul/20110729elpepucul_15/Tes (última consulta 10.08.2011).

³⁵ Ibidem.

³⁶ Marías, J., *Literatura y fantasma*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007, p. 54. Marías transcribe en este texto lo que la crítica dijo sobre él, sobre esa forma de escribir y ser extranjerizante: “Este nuevo novelista maneja un mundo de referencias que en última instancia le es y nos es ajeno; [...] esperemos que llegue el día en que sea capaz de hablarnos de nuestros problemas, de nuestra sociedad, de nuestra historia o nuestro presente; en suma, de España.”

toma parte de lo que le ofrece la cultura tanto de un lado de la frontera como de la otra, como lo define uno de los escritores clasificado como escritor fronterizo, Claudio Magris:

I confini vengono spostati, spariscono e improvvisamente ricompaiono: con essi si trasforma in maniera errabonda il concetto di ciò che chiamiamo Heimat, patria. Città ed individui si trovano spesso ad essere degli «ex» e quest'esperienza dello spostamento, della perdita del mondo, non riguarda solo la geografia politica, ma la vita in generale. Il mio Stadelmann dice che ognuno è un ex di qualcosa, anche se non sa di esserlo³⁷.

Forman parte de estos «ex» aquellos escritores que no han sabido, podido o querido permanecer en el único rincón donde les tocó vivir; es un Elias Canetti viviendo entre Austria y Suiza, es un Franz Kafka entre la República Checa y Alemania, son muchos de los escritores chicanos que viven la frontera con los EEUU. Es en esos lugares del mundo donde hay una fusión de lenguas, tradiciones, culturas, y donde cada uno es libre de optar o tomar lo que más se acerque a sus necesidades y reflexiones de ese momento. La literatura de frontera también se deja entrever en la literatura suiza en lengua alemana y que se analizará más adelante.

Vistos estos elementos que afectan a lo que se entendía como literatura, cabe destacar dos aspectos importantes en su concepción; por un lado, que la lengua en la que esté escrita la obra no es tan relevante como se pudiera pensar. Y esto lo confirma lo dicho anteriormente sobre las veloces traducciones en Europa. Y, por otro lado, que los contextos literarios y los personajes no están adscritos a ninguna sociedad en concreto, no son los representantes de ningún país, ni de ningún ciudadano europeo en particular, siéndolo de todos en general. Evidentemente, esta idea de hacer universal y propia la literatura y a sus personajes ha ido sufriendo una evolución, con el paso de los siglos, era una idea que se sentía más cercana a la realidad, en otros tiempos menos, y así hasta llegar al siglo XX:

Lo novedoso es la naturalidad con la que tantos escritores escriben sobre «el extranjero», a menudo europeo; no como el escritor de literatura de viajes que narra

³⁷Magris, C., «Chi è dall'altra parte? Considerazioni di frontiera», Nuova Antologia, aprile–giugno 1992, pp. 50–61. “Los confines cambian de sitio, desaparecen y de repente reaparecen: con estos se transforma de manera errabonda el concepto de lo que llaman Heimat, patria. Ciudades e individuos se encuentran con frecuencia como si fueran «ex» y esta experiencia del cambio de lugar, de la pérdida del mundo, no tiene que ver solo con la geografía política, sino con la vida en general. Mi Stadelmann dice que cada uno es un ex de algo, aunque no sepa que lo es.”

su encuentro con lo exótico, el contraste entre culturas; tampoco como el exiliado que, obligado a abandonar su país, habla de acogida en realidad para compararlo con el que abandonó o para ampliar el campo de la nostalgia, sino sencillamente como un lugar más en la experiencia del escritor. Si para Flaubert la obra de arte «no tiene patria», hay que empezar a pensar que tampoco la tiene ya el escritor, al menos el europeo³⁸.

¿Cuál es la clave de lectura que indica qué es *lo europeo*? En primer lugar saber leer las obras que ofrecen los países periféricos desde la visión de los países más centrales. Esto ayudaría a crear nuevos debates sobre el pluralismo y la unidad europea, el centro y los márgenes de sus fronteras, la huella que deja el otro, las nuevas lecturas críticas situadas en otros centros de producción literario–culturales. A esta apertura se le puede añadir un acontecimiento que lo contrarresta, el denominado *canon literario*. Desde hace unos treinta años el canon es tema de discusión en la cultura literaria occidental. Según éste, sólo unos pocos escritores o unas pocas obras entrarían en el parnaso de la literatura reconocida como imprescindible. Esta idea del canon es un arma de doble filo, pues por un lado, podría ser útil, y así se ha demostrado en algunos países, para determinar los programas educativos, y por otro lado, podría oprimir el crecimiento y la apertura a una literatura más universal.

En los casi cuarenta años de presencia del término de canon literario, es mucha la bibliografía que existe sobre él, a favor y en contra. De ahí se han creado dos grupos delimitados y opositores: uno pro–canon, seguidores de los estudios y del libro que a propósito publicó el crítico estadounidense Harold Bloom³⁹; y otro compuesto por los detractores de esta teoría, denominados por él mismo como la “Escuela del Resentimiento”, grupo que estaría totalmente en contra de que el canon literario se centre en la estética. Para este grupo de escritores, la cuestión va más allá de la estética, hay que contar también y sobre todo, con la lectura y relectura y lo que cada texto aporta a la humanidad. Son dos líneas de pensamiento que diferencian claramente entre lo estrictamente estético, encorsetado a unos cuantos nombres –Bloom clasifica 26 autores y no obras–, frente a la idea no solo de contextualización, situación histórica, y pluralidad del texto, sino también de distinción entre géneros. Si concedemos importancia a esta última idea, se debería

³⁸ Ovejero, J., “¿Europa ausente...”, p. 50.

³⁹ Bloom, H., *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.

aceptar la existencia, entre otros, del canon de la literatura femenina, de la literatura gay, de ciencia ficción, etc. John Sutherland, crítico literario, cree que “‘canon’ y ‘censura’ casi siempre van unidos y dependen de una autoridad”⁴⁰. Además, ambos enfoques parten de occidente; Bloom, estadounidense, coloca a Shakespeare a la cabeza de estos 26 autores. Sin embargo ¿haría esta misma clasificación un crítico que estuviera de acuerdo con él pero cuyos orígenes culturales estuvieran arraigados en los países del este, en Asia o en Latinoamérica? ¿Se deberían institucionalizar los textos y los escritores para enmarcarlos dentro de un canon literario? Es cierto que en Europa se aboga por una literatura en común, pero encontrar el canon de obras europeas resultará tan difícil como que la identidad europea, de la que se hablaba anteriormente, se consiga. En este estudio, que se centra en una escritora cuya presencia podría formar parte de esa literatura en y entre la frontera, resulta imprescindible explorar el pensamiento de todos los países europeos para sopesar el sentimiento general acerca del canon, sobre todo en las universidades y en los centros académicos donde la polémica al respecto está servida. A pesar de que se han escrito muchos artículos y estudios entorno al canon, a partir del siglo XIX son muchos los críticos que opinan que el canon no responde a las necesidades de la sociedad actual⁴¹.

Causas de la más diversa naturaleza explican las ausencias de escritores y obras de mérito indudable en los repertorios canónicos de cualquier género o época histórico-literaria: pérdida de textos, desinterés de los lectores, desvalorización de temas o géneros, [...] desconfianza estética, censuras ideológicas o de intereses empresariales, pereza intelectual⁴².

Estas causas que señala Leonardo Romero son las que se contraponen a la idea de que el canon es útil simplemente para fines escolares. Uno de sus orígenes es precisamente este. Dar a conocer las obras principales –en muchas ocasiones

⁴⁰ Sutherland, J., *50 cosas que hay que saber sobre literatura*. Barcelona: Planeta, 2011, p. 66. El autor cree que el canon gozaría de un poder que entorpecería la visión del mundo en un aspecto más amplio, como se señalaba anteriormente. Sutherland, en este mismo capítulo de su libro, pone un ejemplo bastante relevante, el caso del canon establecido por el gobierno británico, al que remito si se quieren entender las discrepancias que estas selecciones pueden originar.

⁴¹ A este respecto el profesor Vicenç Beltrán apunta que: “la dificultad del problema radica en que no nos hallamos ante una investigación en el ámbito estricto de la Historia y la Teoría de la Literatura, sino en el de su inserción en la sociedad: la raíz de la discusión no se limita al estricto contenido del canon o los criterios literarios de su constitución, sino su adaptación a exigencias de su entorno”. En Beltrán, V., “El canon del canon: Hipótesis de trabajo para una futura Literatura Europea”. En *Il Canone Europeo*: <http://w3.uniroma1.it/studieuropei/ilcanone/index.htm> (última consulta 8.08.2011).

⁴² Romero Tobar, L.. “Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás.” En: *Anales de la Universidad de Alicante*, n. 20, p. 273.

coinciden con los clásicos de la literatura— entre los alumnos escolares, por lo que si el canon depende directamente de su recepción, de su acogida y de su lectura sobre todo en los centros académicos y no entre el público en general, entonces podría convertirse sencillamente en un canon escolar.

El canon no da ni tampoco pretendemos que dé una respuesta al presente trabajo, aunque sí debemos reconocer que es importante para el estudio de su influencia en las obras que analizaremos, así como en la interrelación entre literaturas que nos proponemos abordar. Así, la conexión entre este apartado y el siguiente capítulo sobre la literatura suiza, nos lleva a reflexionar sobre tres puntos: el primero, relacionado con la obra de la escritora en la que se centra este trabajo, nos remite a la siguiente pregunta: ¿podemos considerar la obra de Fleur Jaeggy como parte del canon literario europeo? Proporcionaremos respuestas al respecto según avance nuestro análisis de la obra. Consideraremos también la posibilidad de que formase parte o no de los programas educativos y dentro de qué país, dado que al ser considerada una escritora de frontera, en principio sería difícil clasificar su obra enmarcada en un canon nacional concreto.

En segundo lugar, ¿podemos considerar la obra de Fleur Jaeggy parte de la denominada literatura de mujeres o de un posible canon femenino? Aunque Harold Bloom creó una lista de 26 escritores canónicos, no se puede decir que la producción de un mismo escritor siga siempre los mismos cánones estilísticos. A modo de ejemplo se podría hacer hincapié en la evolución que la mujer, y en este caso concreto las escritoras, han sufrido a lo largo de la historia. Y aunque este cambio se fuera dando paulatinamente, solo se empezó a tener en cuenta muy a posteriori. A este respecto Vicenç Beltrán añade un factor que ayuda a entender por qué nos adentramos en este asunto que ayuda a comprender la necesidad de profundizar en este tema:

Habiendo sido el pensamiento cristiano y todo el Antiguo Régimen profundamente misógino y lastrando todavía esta rémora el subconsciente colectivo de gran parte de nuestros ciudadanos ¿cómo podemos pretender que las feministas, y muchas mujeres que no lo son, se sientan a gusto con un canon literario que ha ignorado este cambio?⁴³

⁴³ Beltrán, V., *“El canon del canon...”*,

Y, si como mujer está destinada a formar parte de un canon aparte, la situación de Jaeggy se acerca mucho más a todo aquel grupo de escritores que no gozan de un estatus claramente definido: pertenencia a una cultura determinada, pertenencia a un género concreto, pertenencia a un grupo literario preciso. En tercer lugar nos preguntamos, ¿es su obra parte de esa literatura de fronteras? Parece que sí en cuanto que en ella se puede descubrir pieza de la literatura suiza de lengua alemana, y a la vez rasgos de la literatura alemana. Rasgos estos que son comparables asimismo a otras obras literarias de estos países germanófonos pero que estarían considerados como elementos identitarios de la literatura italiana. Aunque su obra no toma las señales de la literatura latina y eso haga que se aleje de esta literatura y de esta época, son historias narradas en italiano que de alguna forma toman pertenecen a la idiosincrasia de este país. Muchos críticos han situado a Fleur Jaeggy precisamente en la frontera, entre la literatura italiana y la literatura suiza de habla alemana. Se podría determinar que para establecer si un escritor o su obra pertenecen a un canon determinado, habría que identificar cuáles son los puntos clave de la literatura suiza y así determinar su canon.

Se verá más adelante, que en la Confederación Helvética siempre ha habido y se sigue encontrando dificultad para determinar lo que es suizo y lo que no. Incluso allí mismo se plantean el concepto de europeísmo como algo lejano a pesar de su situación geográfica centroeuropea. Hablar de canon en la literatura suiza sería recoger las obras principales de todas las lenguas que conviven en ese país: literatura suiza en alemán, en francés, en italiano y en ladino. La literatura germanófona engloba por su carácter lingüístico a Alemania, Suiza y Austria, dando nombre a la literatura en lengua alemana, por lo que las fronteras de estos países se abren en términos literarios, aunque en muchas ocasiones se pueda percibir un cierto recelo entre ellas. Por lo tanto, y a modo de ejemplo, el intercambio literario que se da en estos países, sería parte fundamental para establecer la idea de canon, porque esta situación no se limita a los literatos suizos en concreto, sino que al darse movimientos migratorios entre los escritores y las producciones literarias de estos países, no se puede hablar de un conjunto compacto. Este intercambio, como se viene diciendo, fue un aspecto principal en la literatura universal y, en particular, en

la occidental, tanto es así que cualquier crítico literario no osaría a dejar a Mario Vargas Llosa, por citar un ejemplo, fuera de las posibilidades del canon literario occidental, dado que la literatura en lengua española es una de las más leídas en toda Europa debido principalmente a toda aquella literatura que llega de Latinoamérica. El número 11 de la *Revista de Filología Alemana* dedica algunos artículos al canon y a la literatura intercultural, como el de Ana Ruíz, quien arroja luz sobre la idea propuesta:

Guillén analiza el binomio que identifica una literatura nacional con aquella producida en una lengua. Guillén no tarda en manifestar la inadecuación de dicho criterio, habida cuenta que una misma lengua (por ejemplo el alemán) conforma diferentes literaturas nacionales (en nuestro caso tres, la alemana, la austriaca y la suiza). E incluso una misma literatura nacional puede estar escrita en dos lenguas bien diferenciadas, como sucedería si se respeta el concepto de literatura belga. La lengua, por lo tanto, no funciona como único principio identificador de la literatura de una nación. Tampoco parece entonces adecuado en coherencia con lo anterior aislar el uso de una lengua, es decir, de un código determinado, del receptor al que se dirige el mensaje, es decir, de la sociedad a la que se dirige. Diríamos así que no se escribe en principio para un lector que no comparte el mismo código semiótico, y por eso nos permitimos hablar de una literatura en alemán para un público suizo o austriaco⁴⁴.

La idea de canon deberá ir más allá, lejos de las fronteras, de las lenguas y de las naciones. Este no se podrá limitar a autores que por el arraigo a su país, representan su cultura y su *modus vivendi*, pues esto reduciría la posibilidad de mirada hacia al otro y de la universalidad que Goethe quiso expresar con sus reflexiones al respecto. En Suiza, ha sido esta idea la que ha prevalecido durante siglos: Jeremías Gotthelf (1797–1854) fue uno de los principales representantes en el Cantón de Berna que hablaba de la vida de los campesinos en la región de Emmental. Un siglo después, Gottfried Keller (1819–1890), se opuso a concebir la literatura como algo únicamente nacional e insistió en la importancia de la fidelidad a la lengua madre que representa a cada escritor. Uno de los máximos exponentes suizos del siguiente siglo fue el escritor Robert Walser (1878–1956), cuya obra constituye un ejemplo de literatura moderna europea a la altura de Franz Kafka, Robert Musil o Hermann Hesse, entre otros. En el siglo XX aparecen escritores que destacan en Europa y surgen como modelos de la literatura alemana: Max Frisch

⁴⁴ Ruíz, A. “Literatura intercultural frente a canon nacional en Alemania: pautas para la resolución de un conflicto.” En: *Revista de Filología Alemana*. 11, 2003, p. 29.

(1911–1991) y Friederich Dürrenmatt (1921–1990). Y entre ellos hay muchos otros cuyas obras podrían formar parte de esta clasificación y que sin embargo, se empiezan a tomar en cuenta a posteriori, es el caso de todo el grupo de mujeres escritoras al que se le dedica un apartado más adelante.

1.2. *Weltliteratur* y canon literario

El concepto teórico de la literatura europea contemporánea tiene su origen en las características que se dan en la literatura centroeuropea. Goethe y su anhelo de una *Weltliteratur* inspiran, como señala Fritz Strich, a otros muchos escritores el deseo de la interculturalidad entre naciones. Todo ello se puede resumir con una frase en la que las preposiciones marcan la diferencia para que exista o deje de existir este intercambio de culturas: no hay que hablar de sí mismos, sino “entre sí”:

Der geistige Raum, in welchem die Völker mit der Stimme ihrer Dichter und Schriftsteller nicht mehr zu sich selbst und von sich selbst, sondern zueinander sprechen; ein Gespräch zwischen den Nationen, eine geistige Teilnahme aneinander, ein wechselseitiges Geben und Empfangen geistiger Güter, eine gegenseitige Förderung und Ergänzung in den Dingen des Geistes⁴⁵.

Con respecto a esta reciprocidad en el espíritu y las buenas voluntades, hay que indicar que para Goethe el viaje en la literatura es fundamental como medio de intercambio, de aprendizaje y sobre todo, de apertura. A esta concepción de la “literatura del mundo”, –traducción más cercana a la idea que tenía Goethe de la *Weltliteratur*– se añade que, ya por aquellos años, se pensaba que en este género literario podría tener cabida toda aquella obra que valiera la pena ser traducida. De nuevo nos topáramos con la idea de canon literario, pero el anhelo de Goethe iba más enfocado a la interculturalidad de los textos y no solo a la forma, al estilo o a los contenidos de estos.

La literatura deja de ser *una*, sustentada firmemente por la retórica y la poética, concretada en diversas lenguas: la literatura pasa a ser *las literaturas*. Pese a que el concepto de literatura nacional todavía no se había desarrollado plenamente –lo hará

⁴⁵ Strich, F., *Goethe und die Weltliteratur*. Bern: Francke, 1957. p. 18. “El espacio espiritual, en el que los pueblos, con la voz de sus poetas y escritores, ya no se hablan a sí mismos y de sí mismos, sino entre sí; [como] una conversación entre las naciones, una participación espiritual entre sí, un dar y recibir recíprocos de bienes espirituales, una promoción y complemento mutuos en las cosas del espíritu.”

entre 1830 y 1970– Goethe ya plantea la necesidad de superar el nacionalismo literario contando con él como nuevo principio de realidad y por tanto inaugura el pensamiento de una época que muchos viven trágicamente. Por ejemplo Schopenhauer, que en sus *Parerga y paralipomena* (1851), un libro de fortísima influencia en su momento, se lamentaba de que: la abolición del latín como lengua culta universal y la introducción en su lugar y plaza de la pequeña burguesía de las literaturas nacionales ha sido para la ciencia de Europa una verdadera desgracia. Ante todo, porque la lengua latina aseguraba un público culto universal, al conjunto del cual se dirigía directamente cada libro que se publicaba. Pero hoy el número de los cerebros capaces de pensamiento y de juicio de la Europa entera es ya tan pequeño, que si se le mutila y dispersa su público por las fronteras de las lenguas, se debilita hasta el infinito su acción bienhechora⁴⁶.

En la actualidad la idea de establecer un canon pasa por los mismos parámetros que lo hiciera un día pero adecuándose a las necesidades presentes⁴⁷. La empresa editorial es uno de los artífices que hay que tener en cuenta. Esta se encarga de traducir toda obra digna de lectura y otras muchas más, pero no corresponde a este trabajo hacer una criba de todo lo que tiene que ser traducido, sino más bien ver si lo que se traduce, corresponde a unos parámetros en los que Europa está presente, más por la importancia de la obra, que por la fama del escritor. ¿Es este el caso de la literatura europea actual?

1.3. El futuro de la literatura europea en el siglo XXI

E. R. Curtius indicó el inicio de la historia de la literatura en Europa en su estudio *Literatura europea y Edad Media latina*:

Secondo i criteri correnti, la storia letteraria dell'Europa moderna avrebbe inizio appena intorno al 1500. Il che equivale a proporre una descrizione del Reno realizzandola poi per il solo tratto da Magonza a Colonia [...] La letteratura dell'Europa "moderna" è tanto legata a quella dell'Europa mediterranea come se il Reno accogliesse le acque del Tevere [...] Può ottenere la cittadinanza dell'impero della letteratura europea solo chi abbia abitato molti anni in ciascuna delle sue

⁴⁶ Llovet, J., *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005, p.339.

⁴⁷ Beltrán, V., “*El canon del canon...*”, “Cualquier canon que aspire a tener un futuro ha de basarse, como antaño, en los principios de nuestra sociedad; en su promoción hemos de cifrar el futuro de nuestra cultura.No se piense con ello que prescindo de los valores estéticos; cuantos intentos los relegaron frente a la corrección moral o política, desde las diversas religiones al comunismo, fracasaron estrepitosamente. El primer valor para que la función canónica de una obra sea viable ha de ser su nivel estético.” En: <http://w3.uniroma1.it/studieuropei/ilcanone/index.htm> (última consulta 1.02.2012)

province. Può dirsi europeo solo chi è divenuto *civis romanus*⁴⁸.

El futuro de lo que solemos llamar “literatura europea” es, junto al ya comentado canon, uno de los conflictos más en auge en el ámbito literario. Curtius señaló a través de su obra una especie de *leitmotiv* que para muchos determina la idiosincrasia de la literatura europea: “En la memoria descansa la conciencia que el hombre tiene de su identidad, más allá de todo cambio. La tradición literaria es el medio por el cual el espíritu europeo se percata de sí mismo por encima de los siglos”⁴⁹. Dentro del conjunto de literaturas nacionales europeas, las de los países centrales o de la Europa central liderarían ese ámbito cultural homogéneo que la crítica literaria ha dado en llamar literatura europea, y que se constituye con las creaciones literarias plurilingües que se han producido en el ámbito geográfico de los países europeos durante los siglos XIX y XX. La visión de la literatura europea se presenta a través de la incertidumbre que los propios estudiosos crean, pues en muchos casos se abandona la idea de una Europa que comparte 26 siglos de cultura y se instala el fantasma de una “Europa ausente”. Curtius, con una gran mirada de futuro, estableció los pilares para que se siguiera estudiando la europeidad de la literatura en los siglos siguientes a él: “Si la literatura europea sólo se puede ver como un todo, su investigación no puede proceder sino de manera histórica [...] sin un estudio modernizado de la literatura europea, no hay impulso posible de la tradición europea”⁵⁰. A esta idea de continuidad se le puede dar vida a través del estudio de los premios literarios que se otorgan en el panorama actual de este continente, y que de algún modo podrían dar un poco de sentido a la búsqueda de la existencia de escritores y obras que contengan un mismo denominador común. Es precisamente en Centroeuropa donde más se atiende a este sentido de europeidad; en Austria se otorga el Premio de Literatura Europea, *Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur*, que se encarga de premiar a escritores europeos⁵¹ y

⁴⁸ Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, p. 18 (traducido en italiano por R. Antonelli), “Según los criterios corrientes, la historia literaria de la Europa moderna tuvo lugar entorno al 1500. Lo que equivale a proponer una descripción del Rin realizándola solo en el trayecto entre Maguncia y Colonia [...] La literatura de la Europa “moderna” está tan unida a la de la Europa mediterránea como si el Rin acogiera las aguas del Tíber [...] Puede obtener la ciudadanía del imperio de la literatura europea solo quien había vivido muchos años en cada una de sus provincias. Se puede llamar europeo solo quien se hizo *civis romanus*”.

⁴⁹ Curtius, E.R., “*Literatura europea y...*”, p. 565. (Extraído de la edición en español).

⁵⁰ Curtius, E.R., “*Literatura europea y...*”, pp. 34–35.

⁵¹ El 15 de mayo de 1941, con ocasión de la fundación de la Asociación de Escritores Europeos en los EEUU, Zweig disertó sobre la vergüenza que sentían los intelectuales alemanes por hablar y escribir en alemán, la misma lengua en que

revalorizar así la importancia de esta unión que se remonta a la literatura medieval. Este premio establecido en Viena nace en 1965, y desde entonces se han otorgado 44 galardones en total, de los que la mayor parte han sido asignados a escritores procedentes de Gran Bretaña, Italia, Alemania, Polonia y Suiza. También han sido premiados otros países como Francia, España o Portugal, pero en menos ocasiones. Si de esta breve estadística pudiéramos extraer algún tipo de información, destacaríamos que Centroeuropa (Alemania y Suiza) cuenta con un gran apoyo como área donde lo que se entiende como *européo*, se valora y se potencia más que en otros países. ¿Y cómo se vuelve a identificar lo que es *européo*? Curtius siguió un sistema que marcó los pasos de su obra:

El carácter pedagógico de la literatura medieval; la importante herencia que supusiera para la época las retórica y tópica clásicas; [...] la relación entre retórica y poesía, y de ésta con la filosofía y la teología, a su vez; la relevancia de la naturaleza y del paisaje, que pasarán a la época renacentista convertidos en temas clásicos; los tipos de metáforas (entre las que merece un capítulo aparte el tema del libro y la escritura como símbolo clave para la tradición europea); las musas, como «constante formal ‘concreta’ de la tradición literaria»; la reflexión continua sobre la categoría de los clásicos y, de su mano, el eterno debate entre los antiguos y los modernos y su influencia en las sucesivas generaciones del canon (eclesiástico, medieval y moderno)⁵².

¿Seguirán este estudio los que se encargan en la actualidad de otorgar los premios de literatura europea? La razón principal que fundamenta la entrega de estos premios está relacionada con la idea de “representar lo europeo”, motivo este que se queda pequeño en la continuidad que Curtius pretendía que se le diera a su estudio. Si profundizamos un poco más en la entrega que se ha hecho por países⁵³,

los asesinos del nacionalsocialismo presentaban al resto del mundo sus crímenes como lucha justa. En: http://www.tierradenadie.de/archivo8/zweig/sz_texte_esp_3.htm (última consulta 9.08.2011).

⁵² Benito Martín, F., “Literatura europea y edad media latina de E. R. Curtius”. En: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n5pliegos/151.pdf> (última consulta 1.01.2012).

⁵³ Desde 1965 se han entregado 44 premios de *Literatura Europea* en Austria. Hemos querido añadir esta nota para explicar su distribución y poder extraer algún tipo de conclusión al respecto, dado que, como se indicaba, dos de los países más extremos de Europa, son los que más autores premiados tienen. Es interesante asimismo señalar que como lengua más premiada destaca la lengua alemana, pues serían nueve en total, puesto que los escritores premiados de Austria y Suiza escriben en esta lengua, si bien en algún caso, como el de Agota Kristof, incluida en este último país, escribe en otra de sus lenguas oficiales, el francés, y además como lengua de adopción puesto que se trata de una escritora húngara exiliada. Otro de los datos interesantes en esta clasificación son, precisamente, los escritores en la frontera, en una frontera lingüística como en el caso de Kristof o el caso de Milan Kundera, cuyo origen es checo pero tiene ciudadanía francesa y cuya obra está escrita en checo y en francés, al igual que el escritor español con ciudadanía también francesa, Jorge Semprún, parte de cuya obra fue escrita en francés:

– Gran Bretaña (lengua inglesa, seis premiados: (1966) W. H. Auden, (1973) Harold Pinter, (1981) Doris Lessing, (1992) Salman Rushdie, (2004) Julian Barnes, (2007) A. L. Kennedy).

– Italia (lengua italiana, cinco premiados: (1976) Italo Calvino, (1977) Fulvio Tomizza, (1998) Antonio Tabucchi, (2001) Umberto Eco, (2005) Claudio Magris).

observamos que dos de los países que más premios reciben, son geográficamente menos centrales, como lo son Italia o Gran Bretaña. De Italia se puede pensar que la literatura europea tiene sus orígenes en el Mediterráneo, pero ¿cómo se sitúa a Gran Bretaña dentro de este panorama? El mismo Curtius empezó por el estudio de la literatura francesa e inglesa para hablar de literatura europea, cuando se dio cuenta de que toda la base de estas dependía de la literatura latina. Posteriormente, la unión de la literatura inglesa con Europa dependerá del romanticismo: el romanticismo inglés *Outre-Manche* y el romanticismo alemán *Outre-Rhin*. Por estas dos razones, y siempre regresando a los siglos de esplendor europeo, podemos reagrupar en un mismo concepto países en el extremo geofísico de Europa como son Gran Bretaña e Italia.

De esta misma lista de escritores premiados se puede estudiar el caso de aquellos autores que viviendo en la frontera, se les clasifica dentro de su país de origen, cuando en verdad el único título que deberían llevar es el de escritor europeo y no escritor checo, español o húngaro⁵⁴. Asimismo, muchos de los premiados han sido viajeros acompañados por su creación literaria: Paul Nizon, Javier Marías, Salman Rushdie, entre otros muchos de la lista, y es precisamente por ese intercambio cultural por el que hacen que su escritura prevalezca como testimonio de su europeidad. La situación socio-política influye en muchos de estos escritores, pero lo que sobresale de esta reflexión es su mezcla, el abatimiento de fronteras y la presencia en su obra de todo aquello que les pertenece y les identifica como autores interculturales, aunque estas culturas no las hayan adoptado como propias en su

– Polonia (lengua polaca, cinco premiados: (1965) Zbigniew Herbert, (1971) Sławomir Mrożek, (1982) Tadeusz Różewicz, (1986) Stanisław Lem, (1988) Andrzej Szczypiorski).

– Alemania (lengua alemana, cinco premiados: (1972) Peter Huchel, (1980) Sarah Kirsch, (1984) Christa Wolf, (1990) Helmut Heissenbüttel, (2002) Christoph Hein).

– Suiza (lengua alemana, tres premiados: (1983) Friederich Dürrenmatt, (1997) Jürg Laederach, (2010) Paul Nizon; lengua francesa, un premio: (2008) Agota Kristof.).

– República Checa (lengua checa, tres premiados: (1958) Václav Havel, (1975) Pavel Kohout, (1987) Milan Kundera – checo y francés–).

– Francia (lengua francesa, dos premiados: (1978) Simone de Beauvoir, (1989) Marguerite Duras).

– España (lengua española, dos premiados: (2006) Jorge Semprún, (2011) Javier Marías).

– Hungría (lengua húngara, dos premiados: (1974) Sándor Weöres, (1991) Péter Nádas).

– Serbia (lengua serbia, dos premiados: (1967) Vasko Popa, (1996) Aleksandar Tišma 1996).

– Suecia (lengua sueca, (2009) Per Olov Enquist), Austria (lengua alemana, (1995) Ilse Aichinger).

– Croacia (lengua croata, (1999) Dubravka Ugrešić), Dinamarca (lengua danesa, (1994) Inger Christensen), Portugal (lengua portuguesa, (2000) Antonio Lobo Antunes), Holanda (lengua holandesa, (2003) Cees Nooteboom) y Rumania (lengua rumana, (1970) Eugène Ionesco).

Además se premia a un escritor no europeo de Kirguistán (República Independiente de la URSS, lengua kirguí, (1993) Chinghiz Aitmatov).

⁵⁴ Cfr. en la nota 32 lo dicho sobre Agota Kristof, Milan Kundera o Jorge Semprún.

persona pero sí en su espíritu. Y así es como se cumple la reflexión de aquellos primeros europeístas como Goethe, para quienes lo fundamental era hablar “entre sí”.

Un premio no es la prueba más verídica de la autenticidad europea de un escritor, ni mucho menos es el que determina que tal escritor haya conseguido llegar o transmitir la idea de Europa, pero no deja de ser un dato para poder continuar con el estudio de Curtius. Y en consonancia con lo expresado anteriormente, tanto lingüística como culturalmente, se observa que en otros premios sigue siendo relevante este intercambio cultural como expresión de europeidad. Otro ejemplo de ellos es el “Prix Européen de l’Essai Charles Veillon” con el que se premia el ensayo como género literario. Se entrega en Suiza desde 1975 a autores europeos. Lo que llama la atención cuando se observa la lista de premiados es la bipolaridad existente en la entrega del mismo: de treinta y seis premios concedidos, doce han ido a manos de autores de lengua francesa (originarios de Francia, de sus colonias o de la Suiza–francesa) y diez a autores en lengua alemana (incluidas Alemania, Austria y la Suiza–alemana). Este dato da a entender que en ciertos círculos, la importancia de lo que se entiende como europeo se relaciona estrechamente con una zona geográfica centroeuropea en el sentido más físico de esta palabra. La mitad de los premiados viven en Francia, Suiza o Alemania, en la otra mitad hay una mezcla de cuatro italianos, dos bosnios y unos cuantos escritores originarios de fuera de Europa pero con diferentes ciudadanía europeas.

Otro premio, de reciente creación, 2009, es el “Premio de Literatura de la Unión Europea”⁵⁵, que con un aspecto más concreto e institucional pretende premiar la diversidad y la riqueza de la literatura escrita en Europa y abrir una puerta a los escritores noveles.

El indicador de estos premios conduce hacia una literatura localizada inevitablemente en Centroeuropa, por lo que se podría deducir que el futuro de la literatura europea, si no se sigue buscando al otro como insistía Curtius, se quedará delimitada en una zona geográfica concreta, y debido a una cuestión política y no

⁵⁵ Cfr., página oficial de la Unión Europea: http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/prizes/literature-prize_en.htm (última consulta 1.01.2012).

histórico-cultural un hecho que podría representar un arma de doble filo. ¿Qué se tendría que hacer para que se encontrara un consenso en el establecimiento de la literatura europea? No es suficiente con los premios, ni con la tendencia centrífuga que de alguna forma gira entorno al centro de Europa, sino más bien y quizás suene un tanto utópico, bastaría con abrir las fronteras psicológicas y sociales que de alguna forma y tras las dos grandes guerras se han ido estableciendo en el territorio europeo.

1.4. El siglo XXI y la novela metafísica

El concepto de literatura europea o universal como la entendía Goethe está unido a una de las claves principales de su idiosincrasia, que tiene que ver con la idea herderiana por la que se tenían que:

Entender las voces de todos los pueblos como un bullicio armónico, otorgar a todas ellas una cualidad y una igualdad poéticas como expresión del sentimiento de la vida, de la alegría y del dolor, [...] y admirarla simplemente en su variedad como voces de la humanidad⁵⁶.

Sobre esta idea de la humanidad de Herder, se empieza a trabajar en el periodo de entreguerras pero, sobre todo, tras la Segunda Guerra Mundial. Europa pasaba por una gran miseria y sentía la carencia de todo aquello que en una época antigua llenaba la conciencia literaria de las naciones (Grecia y Roma), conciencia que también tuvieron las literaturas germánicas y que ansiaban volver a conseguir. Tras aquella época antigua, llegaba el Renacimiento como libertador del individuo y los literatos retomaron el gusto por la poesía popular cuyos orígenes hacen volver a la Edad Media. Y es en el Renacimiento cuando el ser humano popular, el pastor o el campesino, encuentran su libertad a través del naturalismo. Ellos también pueden ser delicados y cultivados. El espíritu humano tiene una soberanía que, se materializará más tarde en la poética romántica; a través de ella se expresa tanto el espíritu individual como el del pueblo, de ahí que “el concepto de literatura universal de los románticos [haya] sido calificado de concepto «canónico»”⁵⁷.

⁵⁶ Kemplerer, V., *Literatura universal y literatura europea*. Barcelona: Acantilado, 2010, p. 14.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 37.

Victor Kemplerer resume así los pasos que ha ido dando la literatura universal y europea para explicar que lo que hacen los románticos, y más en concreto, los románticos alemanes, es organizar “una especie de literatura universal en suelo alemán, dentro de la poesía alemana. Es decir, tratan de enriquecer sus propias creaciones haciendo acopio de todas las formas, de todas las asociaciones de ideas y de sentimientos de la poesía extranjera”⁵⁸. Este sentimiento de que todo se genera en suelo alemán desaparece con el estallido de la guerra. El sentimiento de lo nacional vuelve a tomar peso y para contrarrestarlo aparece un grupo de jóvenes, los dadaístas, rumanos, franceses, alemanes, que intentan recuperar el sentimiento de la vida a través de la burla y la ironía. Pero son los alemanes y franceses los que intentan demostrar que Europa son ellos, y esta teoría la defiende tanto Kemplerer como el mismo Miguel de Unamuno, quien reflexionó sobre Europa desde el extremo, desde una España que para nada era considerada parte de Europa:

¿Quién sabe hoy ya, en España por lo menos, lo que es Europa? Yo sólo sé que es un chibolote [...] Y cuando me pongo a escudriñar lo que llaman Europa nuestros europeizantes, paréceme a las veces que queda fuera de ella mucho de lo periférico – España desde luego, Inglaterra, Italia, Escandinavia, Rusia...– y que se reduce a lo central, a Franco–Alemania, con sus anejos y dependencias⁵⁹.

Para Kemplerer, escritores como Miguel de Unamuno, Luigi Pirandello y James Joyce, a pesar de estar fuera de los confines franco–alemanes y de los satélites que estos dos países se han creado, protegen y reflexionan sobre la idea de Europa a través de sus novelas, ensayos y dramas. Sin embargo, entre todos los géneros literarios es la novela metafísica la que proporcionará un espacio más europeo, y se dará principalmente en la Europa central que se concentra en el eje franco–alemán:

La cultura centroeuropea es la que florece en los territorios que estuvieron supeditados a la antigua monarquía austrohúngara y a la República Polacolituana, desaparecida a finales del siglo XVIII. Ateniéndonos a esta definición, nos percatamos de que para hablar de las “literaturas centroeuropeas” tendríamos que abarcar las siguientes literaturas nacionales: la austríaca, la checa, la eslovaca, la húngara, la polaca, la lituana, la letona, la estonia, la ucraniana, la serbia, la croata, la eslovena, la bosniaca, la macedonia, la búlgara, la rumana y la del norte de Italia, cada una de las cuales cuenta con un número nutrido de obras correspondientes a

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹ Unamuno, M.de, *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Castro, 1995, p. 141.

diferentes épocas, así como con numerosas antologías y trabajos críticos.⁶⁰

Este artículo centrado en la literatura centroeuropea resalta la importancia histórica y política de Francia y Alemania y de los países que se establecen como satélites entorno a ellas, por lo que adquieren un dominio geográfico sobre Europa. Suiza se considera como parte del núcleo de países centroeuropeos sin haber estado nunca supeditada a la monarquía austrohúngara. Otras muchas teorías podrían nacer con el intento de clasificar lo que es y no Centroeuropa, a pesar de que es ya problemático el concepto de *européo*, como se señalaba en el apartado anterior.

Hay tendencias que defienden la idea de que Rusia debe formar parte de este contexto europeo y de su literatura, de esta forma, los países anteriormente citados formarían Europa Central y el resto Europa Occidental. La literatura rusa siempre ha sido observada, estudiada y, en parte, absorbida por los intelectuales del resto de Europa; por tanto, que se la considere parte de la literatura europea no sería una atrocidad dado el intercambio cultural y literario existente entre ambos. Los países de esta zona centro están en proceso de democratización después de haber sobrevivido a regímenes dictatoriales, e intentan integrarse en políticas democráticas y europeas para conformar así la tan ansiada unificación. Esto significa que la literatura de estos países, expresa una fuerte preocupación por los temas metafísicos que en años anteriores se trataron en todos los países que dejaban a sus espaldas la Segunda Guerra Mundial. El escritor es consciente del momento histórico que está viviendo, los acontecimientos de cambio vital que sufren y que de algún modo les toca abarcar en sus reflexiones, en su obra: “Empujado por la irrupción de la Historia, el escritor de 1947 tiene un objetivo, a saber, la reconciliación del absoluto metafísico y la relatividad del momento histórico, *la littérature des grandes circonstances*”⁶¹.

En este ámbito histórico que toca de lleno Centroeuropa surge la novela metafísica, en un periodo intenso y sobrecogedor, pero carente de cualquier tipo de compromiso político. La responsabilidad que tienen en sus manos los escritores de

⁶⁰ Kazmierczak, M., “Las literaturas centroeuropeas: el otro pulmón de Europa”, en: <http://loslibrosdelafrontera.blogspot.com/2009/04/literatura-centroeuropea.html> (última consulta 18.08.2011).

⁶¹ Santamaría Pargada, A., “Libertad y conciencia en la novela metafísica de Sartre” En: *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXV 736 marzo-abril (2009), p. 395. En: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/15108/3/290.pdf> (última consulta 18.08.2011).

este momento se convierte en un deber intimista, relacionado con el ser humano y sus angustias vitales. En este género destaca la imaginación, lo irracional y lo absurdo, que se convierten en hechos cotidianos. Cuanta más irracionalidad hay en la personalidad, en la vida de los protagonistas, mejor se distingue la metáfora de la existencia humana; ésta remarca a su vez la soledad del individuo y la tendencia a considerar la muerte como una salvación, que se convierte en la mejor opción al mundo terrenal que es visto como un mundo infernal. Y todas estas angustias piden una respuesta, una solución que no se encuentra en corrientes filosóficas o teorías sociopolíticas, sino que encuentran su desarrollo precisamente en la novela. Cuando hablábamos del romanticismo europeo, nos referíamos a una literatura centrada en el espíritu humano. Ahora, es la existencia de ese espíritu que no encuentra respuestas es el centro de la literatura europea, el centro de la literatura universal, ya que los problemas históricos y sociales en estos años se dan en todo el mundo. La novela metafísica es junto al ensayo filosófico la respuesta en sí a la carencia de señales de identidad, de valores humanos que seguir.

Los escritores son conscientes de su mal y de su necesidad de salir de donde las dos guerras involucraron al ciudadano europeo: en una lucha fraternal y sinsentido. La historia y la política tienen tanto que ver en este punto como la concepción territorial de Europa. Así es como lo explicó el escritor checo afincado en Francia, Milan Kundera, en un artículo titulado “el occidente secuestrado”:

El problema de Europa Central, entonces, es que forma parte de Occidente pero ha sido «secuestrada» por el Este. Se encuentra «culturalmente en Occidente y políticamente en el Este». El secuestrador es Rusia. Los europeos occidentales, privados del contacto directo con Rusia, se ven a menudo fascinados y atraídos por su civilización. Están justificados para estarlo, pero para los centroeuropeos Rusia ha demostrado una y otra vez «su terrorífica extranjería»⁶².

Para Kundera, Centroeuropa o Europa Central, como la llama, no es un concepto político sino cultural, porque como él mismo indica “sus fronteras son imaginarias y deben ser trazadas y vueltas a trazar con cada nueva situación histórica”. Son los habitantes y su modo de percibir la vida los que hacen nacer cada día y en cada obra la identidad europea. Y es precisamente esta situación en la que se encuentran sus

⁶² Kumar, K., *Las revoluciones de 1989 y la idea de Europa*, en: www.cuentayrazon.org/revista/doc/075/Num075_009.doc (última consulta 20.08.2011).

ciudadanos, la que se hace realidad a través de los personajes imaginarios de las novelas metafísicas. De repente, desaparece el narrador omnisciente para que no exista ningún tipo de relativización de los hechos.

Todos los escritores que sufrieron en su piel el cambio que suponía el periodo de entreguerras, y el fin de la Segunda Guerra en concreto, tuvieron el material imprescindible para expresar dicho momento histórico, aunque estos mismos escritores no contaban con las referencias simbólicas con las que anteriormente en sus países habían convivido. Y este es el caso de muchos escritores que habían emigrado por razones políticas o tuvieron que hacerlo a posteriori, y vieron en Suiza una isla donde refugiarse, como Hermann Hesse, Tristan Tzara o Agota Kristoff. Otros se quedaron en los países de esta Europa Central y tuvieron que sobrevivir a la crisis de valores y tradiciones. Como ejemplo evidente cabe destacar a Franz Kafka, que empieza a crear sus referencias simbólicas partiendo de la metafísica de sus personajes, en muchas ocasiones animales personificados. También importantes son los escritores americanos como Ernest Hemmingway o John Dos Pasos, que careciendo de una tradición literaria referencial para su trayectoria poética, ven la dificultad de enfrentarse a los cambios estructurales que experimenta EE.UU. hasta después de la Segunda Guerra Mundial. En los tres casos mencionados, los autores se ven obligados a actuar, a escribir sobre la historia, según los parámetros de la novela metafísica, incidiendo en ella a través de sus personajes situados entre la realidad histórica vigente y el absoluto moral y metafísico.

El objetivo principal de todos ellos es que la literatura sea fin en sí misma y que se instale en una conciencia universal. Ejemplo de esto es la evolución que en un primer momento se da entre los escritores acogidos por la Confederación Helvética (citados previamente) y los escritores que habiendo nacido en una “isla” como representa Suiza en este caso, hacen que su obra evolucione desde una idea tradicionalista hasta una concepción universalizada del individuo como actor de la historia en medio de un caos total.

1.5. La sociedad y la literatura suiza desde 1945 hasta los años '70

La sociedad, la política, la cultura y la lengua en Suiza son divisibles y a su vez inseparables, es decir, aunque cada uno de estos elementos tenga una autonomía propia dependiendo del cantón al que se haga referencia, todas ellas conforman un mismo país. Sin embargo, de región a región se observan diferencias históricas y sociales que poco tienen que ver con una historia cultural y literaria suiza común, y, además, poco tiene que ver con la historia europea o mundial en sí. Esta circunstancia es explicable por la abstención y el aislamiento de Suiza durante años y en momentos clave como las dos Grandes Guerras. Este hecho no permite incluirla dentro de una historia europea común. Hablamos de Europa y entendemos como tal un conjunto de países que comparten, más que nada, una idea, la de sentirse parte de grupos étnicos muy diferentes entre sí pero que desde siempre han compartido un territorio específico al que han exportado y del que han importado todo tipo de elementos, que de alguna forma ha ido creando lo que es el viejo continente. Y hasta aquí la idea de Europa funcionaría también en la Confederación Helvética:

Qué pequeño es nuestro país. Nuestro anhelo de mundo, nuestro deseo de horizontes amplios y planos, de árboles de barcos y de muelles, de matas que crecen en las dunas, de canales que reflejan el paisaje, de nubes en el mar abierto; un deseo de agua que nos una con todas las costas del mundo; nuestro anhelo de realidades extranjeras⁶³.

Así expresa Max Frisch el aislamiento que sufre en su tierra. Suiza siempre se mantuvo al margen, a pesar de estar geográficamente en el centro de Europa. Suiza podría enorgullecerse de ser desde 1848 la primera república moderna del continente. Se podría decir de ella que es la representante de la *Mitteleuropa* y a pesar de ello, está lejos de un sentimiento común europeo, a pesar de estar rodeada por países que se sienten europeístas, aunque sólo sea figuradamente. Sin embargo, y como decía el joven Keller, en Suiza hay un gran malestar por la forma en la que “se maltratan las bellas letras y las bellas artes”, algo que no ocurre en el país colindante, “Alemania está mucho más adelantada que nosotros; y no daña para

⁶³ Frisch, M., *Tagebuch 1946–1949*. En: Id., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. vol. 2, p. 364. (Todas las citas han sido traducidas por mí del italiano y del alemán al español.)

nada nuestra nacionalidad política si tomamos como modelo países extranjeros que nos son superiores en materias de arte y literatura”⁶⁴. Esta misma idea se encuentra expresada también en el cine, en la escena clave de la película *El tercer hombre* de Orson Welles, basada en la novela–guión que se encargó al escritor británico Graham Greene. En dicha escena, Harry Lime, un traficante de penicilina adulterada, le dice a su amigo Holy, después de dar una vuelta en la noria del parque de atracciones de una Viena ocupada, que treinta años de terror de los Borgia en Italia dieron a Leonardo y Miguel Ángel, y que quinientos años de paz en Suiza solo dieron el reloj de cuco. Con esto, Welles justifica que el mal puede producir grandezas y el bien aburrimiento⁶⁵. Y es esta desidia que sienten los escritores suizos lo que determina la importancia histórica de los acontecimientos de un país.

Es precisamente por esto que se puede hablar de dos conceptos que definirían Suiza: *abseits* y *dazwischen*, espacio marginal e intermedio, como un planeta rodeado de universos culturales diferentes, pero de los que depende aunque solamente sea por factores lingüísticos. Así pues, es importante hablar en este apartado tanto de su situación político–social como de la lingüístico–literaria. Mientras por un lado, en el ámbito social hay un recelo que insta a protegerse, por otro, en el ámbito literario, sus escritores solo son vistos desde fuera o programados hacia el exterior:

«è da una parte un *sistema politico* chiuso», con un «grado di coesione superiore alla media» e con una «chiara propensione a isolarsi dal mondo, dall’altra un «*sistema culturale* tutt’altro che coeso», anzi intrinsecamente «aperto», cioè intrecciato intimamente con altre culture, in cui tende a dissolversi (e va da sé che questa condizione determina l’«esistenza e la produzione» degli scrittori)⁶⁶.

Para el resto de europeos, Suiza carece de acontecimientos históricos

⁶⁴ Keller, G., *Vermischte Gedanken über die Schweiz*, en Böning, T. (ed.), *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Frankfurt a. M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1985. p. 620.

⁶⁵ Se puede ver la escena comentada en: <http://blog.educastur.es/rosarioaepc/2011/06/20/el-tercer-hombre-la-noria/> o en lengua original: http://www.youtube.com/watch?v=_H5oxBjUiY0

⁶⁶ Matt, P. von, *Zirkelexistenzen. Die doppelte Heimat der Schweizer Literatur*. En: Schläpfer, B. (ed.), *Swiss, Made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt*. Zürich: Scheidegger&Spiess, 1998, citado en Fiorentino, F., *La letteratura della Svizzera Tedesca*. Roma: Carocci, 2001, p. 13, “por una parte es un *sistema político* cerrado, con un grado de cohesión superior a la media y con una clara propensión a aislarse del mundo, por otra parte un *sistema cultural* para nada cohesionado, más bien, abierto intrínsecamente, es decir, enredado íntimamente con otras culturas en las que tiende a disolverse (y es natural que esta condición determine la existencia y la producción de los escritores).”

relevantes en este siglo o en el siglo pasado y, precisamente, éste es el factor que más se analiza en los estudios sobre la cultura suiza. El hecho de quedarse fuera de la historia, crea una imagen de ellos provincial y localista, aunque esto se contraponga a una realidad que ha estado siempre latente en el país helvético, es decir, la aceptación del inmigrante. Suiza es uno de los países que cuenta con un mayor número de inmigrantes en el territorio europeo; el grupo de inmigrantes más grande es el procedente de Italia –según fuentes oficiales un 17,3% de la población⁶⁷–, seguido de, alemanes, portugueses, serbios y refugiados de países asiáticos. En medio de estas dos ideas contrapuestas, el provincialismo frente a la apertura, los representantes culturales suizos empiezan a desarrollar un sentimiento que va de la interiorización de sus creaciones para defenderse de los agentes externos, de lo ajeno, *Fremde*, para llegar a una necesidad de salir, de exteriorizar lo que tienen e incluso para salir ellos mismos de ese territorio que en algunos momentos parece dejarles sin aire que respirar. Peter Bichsel define así qué significa para él sentirse suizo: “«Io sono svizzero.» Quando dico a mia madre: «vado in Germania» oppure «vado in Francia» oppure «vado in Svezia» lei mi risponde: «Allora, vai all'estero.» Per gli svizzeri esistono due mondi: il dentro, la patria, e il fuori, l'esterno”⁶⁸.

Estos son los que tienen que hacer un viaje simbólico con sus escritos porque sus coterráneos demuestran un interés insignificante hacia ellos. Las diferentes generaciones de escritores sufrirán e irán provocando cambios en su proyección hacia fuera y sobre todo en su manera de ver el mundo, en la concepción personal del *Weltanschauung*.

El escritor suizo, Paul Nizon, afirmó en 1970 que uno de los puntos de partida de la cultura suiza es precisamente, la fuga de sus artistas: “Presupposti essenziali dell'arte svizzera, sono la ristrettezza e ciò che essa provoca: la fuga”⁶⁹. La literatura

⁶⁷ Cfr. página web del gobierno suizo: http://www.swissinfo.ch/ita/speciali/integrazione/LItalia_e_un_po_tutti_noi.html?cid=412330 (última consulta 1.09.2011).

⁶⁸ Bichsel, P., *Il virus della ricchezza*. Arche Verlag A.G., Milano: 1989. (Título original: *Des Schweizers Schweiz*), pp. 31–53. “Yo soy suizo.’ Cuando le digo a mi madre: ‘voy a Alemania’ o ‘voy a Francia’ o ‘voy a Suecia’ ella me responde: ‘Entonces, vas al extranjero.’ Para los suizos existen dos mundos: dentro, la patria y fuera, el exterior.”

⁶⁹ Fiorentino, F. “La letteratura svizzera di lingua tedesca del secondo novecento”. En: Freschi, Marino. *Storia della civiltà letteraria tedesca*. Torino: UTET, 1998, p. 618, “Los presupuestos esenciales del arte suizo, son la estrechez y lo que ello provoca, la fuga.”

Suiza a partir de la segunda mitad del siglo XX sufre varios cambios y tiene diferentes grupos literarios que representan estas nuevas ideologías, pero en todo momento y prevalece el sentimiento de emerger de una realidad que es angosta y oprimiente; un arrancar de nuevo, un sentimiento de huida del que habla Nizon, que viene provocado por esa sociedad tan estrecha; quedarse fuera de los grandes movimientos sociales e históricos, no sólo de Europa, sino mundiales, conlleva que se la considere como una tierra aparte, sin una historia en común, la columna vertebral del viejo continente. Y a pesar de que geográficamente está en pleno centro de Europa, y de que su riqueza lingüística podría hacer de este país, el eje de la cultura y la literatura europeas, como ya se ha dicho anteriormente, estos países se convierten instantáneamente en el área vacía y pintada de blanco de los atlas.

1.5.1. Plurilingüismo

Si la historia ha hecho de Suiza un país bastante aséptico, su plurilingüismo es encargado de poner este país en contacto con otras culturas, sobre todo, a través de la que se puede considerar su lengua más importante, el alemán, muchos de los estudios literarios se han focalizado principalmente en la literatura producida en esta lengua, hasta el punto de que la literatura suiza en alemán se considere parte de la producida por el país vecino. De esta manera y aunque esto se haya convertido en un hecho casi tácito, se forma una literatura germanófona que comprende no sólo a Austria, sino también a Suiza y en algunos casos, al pequeño país de Liechtenstein. La diatriba en este caso reside en si los escritores helvéticos se sienten parte de esa literatura alemana o no y en cómo son recibidos por los lectores de otros países. A este respecto encontramos dos interrogantes, es decir, por un lado, cuál sería la posición del literato suizo y por otro, cómo sería la recepción de la obra por parte del público. Un escritor helvético de lengua alemana como Max Frisch sentirá que el contenido de su obra expresa el sentimiento personal que él genera en cuanto a ciudadano de un determinado pueblo. Si su *Weltanschauung* sobrepasa los límites geográficos, y ciertamente, también los culturales, entonces se encontrará con los referentes lingüísticos de sus colegas austriacos y alemanes. En ese territorio sin

determinación geográfica que unifica a todos estos escritores a través de la lengua, se entendería la europeidad de la interculturalidad, aunque esta se expresara en una única lengua, el alemán. En cuanto a la recepción, el proceso sería mucho más sencillo, es decir, todo partiría de la obra en lengua original –evitemos las traducciones para hacer más clara la idea–. Todo aquel lector que domine la lengua alemana, tendrá acceso a un abanico de obras que le transmitirán diferentes puntos de vista culturales, históricos y vitales. A este lector, el origen del autor le será indiferente o en todo caso, secundario. Como ejemplo se podría comparar esta situación con la lengua española y todos los escritores que comparten dicha lengua⁷⁰.

Pero para poder hablar de este sentimiento de europeidad en Suiza, sería necesario ver el punto de partida de la sociedad helvética. Esta se centra en la unión de diferentes grupos étnicos que, a pesar de sus diferencias, se reúnen y organizan para no ser amenazados por agentes externos, como señala el ensayista romanche Gonzague de Reynold:

Suiza se formó, no por una unificación sino por una agregación de grupos étnicos diferentes, todos ellos fragmentos minoritarios de diversas civilizaciones europeas: partiendo de su voluntad de no pertenecer políticamente a los Estados–nación a los que estas civilizaciones dieron vida. El objetivo de la Confederación es proveer a cada uno de sus miembros con algo más de seguridad, necesaria contra los intentos de anexiones que podrían amenazarles desde el exterior⁷¹.

El miedo a ser fagocitados por los países limítrofes, lleva a esta unión tan dispar a encerrarse y a dividirse todavía más, de manera tal, que con el pasar del tiempo conviven tranquilamente pero sin haber conseguido la unión cultural de la que venimos hablando. Con este sentimiento se obtiene el efecto contrario, es decir, se anexionan a otras culturas extranjeras con las que comparten la misma lengua o si acaso una lengua parecida que no sienten propia. A tal propósito Dürrenmatt dice que quien escribe en la Suiza alemana está obligado a producir “literatura traducida”⁷².

⁷⁰ Otro punto que gira en torno a esta cuestión sería la recepción de la obra traducida, pero ahí entrarían otros factores relacionados con el lector en sí y no con el sentimiento de europeidad.

⁷¹ De Reynold, G., *Defense et illustration de l'esprit suisse*, Editions de la Difference, Bondry 1991, citado en Fiorentino, 2001: pp. 19–20.

⁷² Dürrenmatt, F., *Persönliches über Sprache*. En: Id. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Zürich: Diogenes, 1991, p. 462–463.

Esta forma de auto-aislamiento helvético es reconocido por tres formas de independencia; no permitir al otro que entre en su cultura, y asimismo, no salir al encuentro del otro en su misma sociedad, rehuendo de aquellos que no siguen un camino preestablecido: “die Abgeschlossenheit der «Schweizer Literatur» nach außen, die Abgeschollossenheit des Dichters gegenüber der Gesellschaft und die Abgeschlossenheit des Literaturbetriebs gegenüber abweichenden Stimmen”⁷³. A pesar de que estos fueron los inicios sobre todo en el periodo de entre guerras y durante la guerra, se dan nuevas señales de cambio después de 1945. Max Frisch y Friedrich Dürrenmatt, dos grandes defensores de lo “suizo”, o como los define Rothenbühler en su artículo “die beiden großen *Neinsager*”, que dicen a todo no, hacen un cambio de rumbo para convertirse en “Exportschriftsteller”, es decir, escritores de exportación y así, en los años 60, cambia el paradigma cultural suizo.

1.5.2. Causas sociales

A partir de 1848 y hacia finales del Ochocientos se da en la Helvecia un proceso de “nacionalización” de la vida político-cultural. Dicho proceso conlleva el rechazo al levantamiento del movimiento de los trabajadores para conseguir así la “concordancia nacional burguesa”, en otras palabras, una unidad nacional que protege a la clase media alta y cierra los ojos ante la situación social del resto de Europa. Esto creó una gran polémica, que perdurará en el tiempo, entre escritores e intelectuales suizos: “la nacionalización de la literatura obviamente no es un problema exclusivamente suizo, pero solo en Suiza se pone en práctica y se hace visible con una gran acentuada ingenuidad”⁷⁴. Sin embargo, la aversión hacia la cultura, *Bildungsfeindlichkeit*, no nació de ahí, sino de las dos Guerras Mundiales. De estas nacieron fuertes tensiones debido a la germanofilia existente entre los suizo-alemanes. El nobel literario suizo Carl Spitteler, fue el primero en tomar una

⁷³ Rothenbühler, D., “Vom Abseits in die Fremde. Der Außenseiter-Diskurs in der Literatur der deutschen Schweiz von 1945 bis heute.” En: Heinz, L. A., (ed.) *TEXT+KRITIK Zeitschrift für Literatur*. Sonderband: *Literatur in der Schweiz*. Múnich: text+kritik, 1998, p. 42, “el aislamiento de la «literatura suiza» para el exterior, el aislamiento del poeta frente a la sociedad y el aislamiento del escritor frente a voces discrepantes.”

⁷⁴ Muschg, A., *Gibt es eine schweizerische Nationalliteratur?* En: Jung, J., (ed.) *Ich hab im Traum die SCHWEIZ gesehen. 35 Schriftsteller aus der Schweiz schreiben über ihr Land*, Salzburg-Viena: Residenz, 1980, p. 164.

posición clara llamando a sus connacionales suizo-alemanes a la tolerancia y neutralidad en nombre de la cohesión nacional. Pero la guerra hace que se tome distancia de Alemania y del nacionalsocialismo, y como consecuencia Suiza se encierra en sí misma y se acrecienta la intolerancia contra el arte extranjero. El aislamiento cultural es inevitable, y aquella tierra que se había convertido en casa de muchos literatos inmigrantes empieza a desaparecer. La recepción por parte del público helvético de las obras de artistas extranjeros que habían iniciado y daban vida al Dadaísmo es casi nula. El cierre de sus fronteras ante el miedo de una invasión nazi es inminente:

Desterrados como Thomas Mann, Robert Musil, Bertolt Brecht y Georg Kaiser, vivirán aislados y observados bajo sospecha no solo por parte de las autoridades, sino también por parte de la Sociedad suiza de escritores, a quien les será fácil introducir medidas censorias y prohibiciones de publicaciones a extranjeros, justo en un país que desde decenios había sido tierra de emigración editorial para numerosos escritores⁷⁵.

Este miedo al extranjero, al nazi, y de alguna forma a lo germánico provoca reacciones como las descritas, y a ello se contraponen los usos y costumbres suizas retomando los recuerdos que tenían de los años precedentes al 1941.

Pero no se puede retornara la Arcadia que representaba la Helvecia ilustrada del setecientos; ahora se deja ver una literatura cada vez más localista y pasiva con temáticas entorno a las tradiciones suizas para defender el “espíritu” helvético. Los escritores sienten la estrechez de su tierra –Paul Nizon ofrece su testimonio en ellibro *Diskurs in der Enge*⁷⁶, la imposición de ideologías para proteger la intelectualidad de la patria que conlleva, en muchos casos, la imposición de la fuga. Los que no escapan, manifiestan en sus obras

Las angustias y las conquistas formales de su tiempo: escritores de gran modernidad, restringidos a un exilio voluntario tanto geográfico como existencial como Robert Walser, Jacob Schaffner, Ludwig Hohl, Adolf Wölfli y Hans Morgenthaller, consumidos por la nostalgia de pasiones radicales como Lore Berger, por un

⁷⁵ Kieser, R., *Erzwungene Symbiose. Thomas Mann, Robert Musil, Georg Kaiser und Bertolt Brecht im Schweizer Exil*. Bern: Haupt, 1983, citado en: Fiorentino, F. *La letteratura della...*, p. 51.

⁷⁶ En este libro Paul Nizon expresa la imposición de la fuga como “la única y posible compensación a la ausencia de eventos y a la falta de materiales. [...] El motivo de la fuga recorre como una enfermedad contagiosa toda la literatura suiza y la biografía de sus autores: se va de la fuga en la traición de la patria a la de la droga, en la anulación de sí mismo, en el suicidio, en la emigración interior o en la especulación místico-exotérica.”, cfr., Nizon, P., *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

ilimitado sentido de soledad y de precariedad como Annemarie Schwarzenbach y Karl Stamm⁷⁷.

El periodo de entreguerras marcó la situación cultural y literaria en Suiza; aunque para la literatura suiza de lengua alemana el año 1945 no supone una cesura en el marco político y cultural, los pocos intelectuales que quedan están sometidos a vivir su “splendid isolation” en esa tierra estrecha y dentro de una Europa rota, como medio para continuar en el mundo en el que se encuentran. La ya presente *Stunde Null* en la Alemania del Oeste⁷⁸ de la postguerra parece no tener nada que ver con la vida literaria suiza:

La literatura suiza no sufrió la paralización, el aislamiento internacional, ni la ruptura con su tradición literaria más próxima, fenómenos que se dieron en otros países [...] Suiza no tuvo que partir de una *Stunde Null*, podría volver la mirada a Keller o a Zollinger, a su tradición y a su presente literarios⁷⁹.

Pero la situación después de la guerra empezó a cambiar. En la comunidad helvética se dan las primeras reacciones de salida del provincialismo en el que estaban sumidos, y a su vez consiguen regresar a su pasado con tranquilidad; algo poco comparable con lo que viven sus vecinos alemanes, quienes para volver al pasado más cercano se tienen que remontar al menos a un siglo anterior. Klara Obermüller lo explica de la siguiente forma: “Das Jahr 1945 als Abkehr von selbstgewählter und aufgezwungener Provinzialität, [...] Im Gegensatz zu seinen deutschen Kollegen konnte der Schweizer Schriftsteller in jener Zeit sich ungebrochener Tradition anschließen”⁸⁰. Esta reflexión nace del estudio de la literatura suiza en lengua alemana, una literatura que siente con fuerza su pertenencia fuera de la historia, o mejor dicho, su no pertenencia a la historia, y además, asentada en una tierra de nadie en medio de grandes naciones y culturas que hacían posible el pasado y el presente de esa historia. Partiendo de esta idea, es fácil deducir que también la literatura en lengua italiana sufre la misma situación, sin embargo, el hecho de que Italia fuera un país oprimido mientras que Alemania

⁷⁷ Fiorentino, F., *La letteratura della...*, p. 53.

⁷⁸ La literatura del nuevo estado anti-fascista tenía su continuidad en la literatura socialista de entreguerras y del exilio.

⁷⁹ Acosta Gómez, L., *El lector y la obra*. Madrid: Gredos, 1989, p. 1147.

⁸⁰ Obermüller, K., “Die Literatur der Gegenwart in der Schweiz”, vol. VIII. En: Jenny, E., *Geschichte der schweizerischen Literatur*. Bern: Francke, 1910, p. 620. “El año 1945 como regreso al propio provincialismo elegido y auto-coaccionado, [...] Al contrario que sus colegas alemanes, un escritor suizo podía asociarse a tradiciones inquebrantables en cualquier momento.”

fuera opresora, cambia el significado de las cosas. También en este punto encontramos una diferencia clara.

1.5.3. La literatura suiza, una literatura minoritaria

Gottfried Keller sigue defendiendo en sus escritos que él no se siente suizo, entendiendo suizo como ‘provincial’: “yo me rebelo siempre contra la idea de que exista una literatura nacional suiza [...] si se quiere que nazca algo válido, cada uno tiene que atenerse al territorio lingüístico más grande al que pertenezca”⁸¹. Esta afirmación que el escritor hace con respecto al alemán y a Alemania como principal representante de la literatura zúrichesa de su tiempo, podría ser reflejo tanto de la literatura en lengua francesa como en lengua italiana. Esto no significa que Keller quisiera la sumisión de su literatura a la de otro país, sino que estaba creando un clima favorable para que naciera una idea por medio de la que los poseedores del poder lingüístico otorgaran dignidad a las provincias más lejanas y que así se descentralizara el sistema literario. Quizás esta sí que fuera una idea totalmente europea tal y como se entiende en la actualidad, pero desgraciadamente, durante siglos, la literatura suiza se ha definido principalmente como una literatura sin nación, provincial, en lo lingüístico dialectal y adscrita a otras literaturas, pero con connotaciones y rasgos diferentes a estas. Sus elementos, temas, ideologías, etc. son propios de pequeños territorios y no de uno compacto.

En el caso de la literatura suiza se habla de una literatura minoritaria, pues está fragmentada y su recepción dentro de sus fronteras es limitada. Lo explica uno de sus escritores más internacionales, Peter Bichsel, cuando dice que

Los suizos-alemanes no leen a ningún autor suyo antes de que se haya hecho famoso en el extranjero. Los suizos –conscientes aunque no lo confiesen, de no tener una cultura propia– leen exclusivamente productos literarios de importación. Un autor suizo debe exportar antes sus productos –necesita por lo tanto del éxito alemán– y luego importarlos de nuevo⁸².

Si esta es la suerte de escritores como Walser, Frisch, Muschg o Bichsel, que

⁸¹ Keller, G., *Gesammelte Briefe. In vier Bänden*. Berna: Benteli, 1950, p. 357.

⁸² Bichsel, P., *Bemerkungen zu einer Literatur, die Schweizer Literatur genannt wird*, en Id., *Die Totaldemokraten, Aufsätze über die Schweiz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998, pp. 70–71.

escriben en una lengua mayoritaria en su país e importante para la recepción europea, es de imaginar que el resto de escritores en italiano, francés o romance, corren un mismo riesgo. Y así lo expresaba Frisch en 1949: “No existe –sobre esto no podemos hacernos ilusiones– una Suiza sin Alemania. En cualquier caso, no a larga distancia. Así como no existe una Suiza sin Francia y sin Italia”⁸³.

1.5.4. Literatura minoritaria en lengua italiana; la literatura de frontera

Es cierto que sin Italia, Suiza tampoco existiría, pero podríamos afirmar que la influencia de este país y de su literatura es menor, aunque esto no haya manera de medirlo. Mientras en los escritores de lengua alemana se observa la presencia de las corrientes de sus países vecinos, así como la representación de los suizos en ciertos momentos de esta literatura, como se acaba de ver, en la Suiza italiana este fenómeno no se da o se da en contadas ocasiones. Sí que hay representantes importantes del cantón tesinés como Francesco Chiesa,

Chiesa ha dato inizio a una stagione nuova della cultura della Svizzera italiana, che dopo gli interessi quasi esclusivamente politici dell’ottocento, si rivolge alla poesia e alla letteratura, con la coscienza, precisa della propria condizione e di certi valori da recuperare e da difendere⁸⁴.

Digamos que Chiesa viene a ser para el cantón Tesino, lo que Gottfried Keller al cantón de Zúrich o quizás por contemporaneidad Robert Walser, al de Berna, pero tendríamos que seguir preguntándonos si la recepción de Chiesa es comparable a nivel internacional o en Italia con los otros autores de lengua alemana. ¿Influye en esta relación entre escritor–país la lengua en la que se escribe? Se podría afirmar que es esta unión y el poder editorial y quizás no tanto la calidad del escritor. Entonces, ¿es la lengua la marca de la frontera en la cultura y en la literatura?

A propósito de literatura de frontera habla el escritor y estudioso Guido Calgari, quien defiende esta identidad literaria italiana en el Tesino precisamente a

⁸³ Fiorentino, F., *La letteratura della...*, p. 40.

⁸⁴ Orelli, O., *Le quattro letterature della Svizzera*. Zúrich: Pro Helvetia, 1995, p. 145. “Chiesa dio inicio a una estación nueva de la cultura de la Suiza italiana, que después de los intereses casi exclusivamente políticos del Ochocientos, se dirige a la poesía y a la literatura, consciente de la propia condición y de ciertos valores por recuperar y defender.”

través de la figura de Francesco Chiesa: «con Chiesa empieza una literatura tesinesa; se suele decir en sentido político, civil, como consciencia de una misión: la de la defensa de la lengua. El poeta constantemente tuvo sobre la lengua ese amor celoso que es típico de algunos tozudos artistas de frontera»⁸⁵.

El concepto de literatura de frontera resulta interesante como terreno para estas literaturas minoritarias. El escritor alemán afincado en Trieste (Italia) Veit Heinichen enlaza estos dos conceptos en una frase muy sencilla y directa: “las fronteras son zonas de contraste que dan pie al nacimiento de la literatura”⁸⁶. Se trata siempre de territorios muy pequeños pero en constante contacto con otras culturas, al igual que en otras partes del mundo, este hecho se puede universalizar y comparar con la literatura de frontera en México, por ejemplo.

Para Calgari, como para Chiesa y muchos otros escritores y críticos cuyos estudios nacen de y en la frontera, es importante defender la pertenencia a un pequeño territorio y su idiosincrasia, como en este punto el Tesino y su italianidad, para no ser fagocitado por un territorio superior. En este caso en concreto, dentro de Suiza, son fundamentales para defender esta literatura minoritaria y poder llegar a un público lo más mayoritario posible. Guido Calgari lo refleja así en un estudio que profundiza en la situación literaria de Suiza: *Storia delle quattro Letterature della Svizzera* (1958) y en *Storia della Svizzera* (1969). Sin embargo, esta defensa puede resultar incómoda, y según un artículo sobre el autor, después de su muerte su obra dejó de ser importante porque la idea de “italianidad” resultaba incómoda en un territorio que todavía se sigue sintiendo neutral y poco italiano⁸⁷.

Aunque se comparta también la lengua italiana, como en el caso del alemán, se trata de lenguas diferentes; en el caso del italiano que procede del dialecto lombardo, esto hace que exista una marginación político-cultural de los movimientos de renovación literaria europeos en cantones como el tesinés. Este

⁸⁵ Calgari, G., *Storia delle quattro Letterature della Svizzera*. 1958, citado en Porras Castro, S., “Lengua y literatura de la Suiza italiana. Francesco Chiesa.” En: *Revista Sociedad Española de Italianistas*. 4, 2006–2007. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 176.

⁸⁶ Las novelas policíacas de este escritor se desarrollan entre Italia y Eslovenia, países fronterizos donde en opinión del autor las historias y sus personajes se mezclan y enriquecen un mundo que se empieza a dar en la actualidad.

⁸⁷ Storni, F., (ed.), *Guido Calgari (1905–69)*. En: <http://www.rose.uzh.ch/studium/faecher/ital/jubilaeum/studiosi/profil/Calgari.html> (última consulta 1.07.2011).

hecho no es comparable con el alemán, porque mientras en la zona itálofona no se da esta renovación literaria, por ejemplo del simbolismo al futurismo, en la zona germanófona nace uno de los movimientos más importantes, el Dadaísmo. Constatar que el italiano se usa más como lengua burocrática–administrativa señala que en el campo cultural–literario es minoritaria y débil.

La quinta parte de los suizos que se declaran de lengua madre italiana, no viven en el área de la italo fonía, en muchos casos lo hacen en la Suiza alemana. El grupo italo–hablante, es quizás el más abierto, en comparación con otras lenguas: comienza a estudiar el francés ya en la escuela elemental, y el alemán en la enseñanza media⁸⁸.

Esto explica la dualidad de lenguas de escritores como Fleur Jaeggy, que habiendo crecido en el cantón de Zúrich, estudiado en el Appenzell y pasado largos veranos con su abuela cerca de Neuchâtel, su literatura esté escrita en italiano y su lengua y cultura de influencia sea el alemán. No por ello la clasificaríamos en el grupo de la literatura suiza en lengua italiana como ha hecho la profesora Soledad Porras, sobre algunos escritores con características diferentes y también sobre Jaeggy. Desarrollaremos este aspecto en próximos capítulos cuando profundicemos en la autora italo–zuriquesa.

1.5.5. La identidad cultural del escritor suizo

La necesidad de una identidad cultural es para el escritor fuente de inspiración, y esta idea no tiene que partir necesariamente de lo *nacional*, del sentimiento de *patria*. El autor no está aislado, sino que, lo quiera o no, se encuentra dentro de un círculo cultural regional en y desde el que actúa. La literatura en Suiza se divide lingüísticamente, esto explica que en muchas ocasiones tengan más relación con las literaturas de los países colindantes que con el de la “patria”, concepto poco frecuente en una Confederación y, sobre todo, al que no se sienten ligados. El alemán de Suiza es muy diferente al de Alemania. Esto es un rasgo de identidad para los suizos y un rasgo dialectal para alemanes y austriacos. Y al igual que la lengua, también la literatura está marcada. El hecho histórico de no haber entrado en la Segunda Guerra Mundial, es la causa principal de lejanía y separación de esa

⁸⁸ Porras Castro, S., “*Lengua y literatura...*”, p. 180.

literatura vecina. El llamado *Nullpunkt* que vivieron los países que participaron en la guerra, no tiene nada que ver con los escritores suizos. Esta interrupción no significó un “volver a empezar”, aunque poco a poco esta idea irá cambiando y, una vez pasados los años cincuenta, los escritores suizos más relevantes llegarán a convertirse en los representantes de esa literatura: “Das national–kulturelle Bewußtsein ist denn auch bis in die spätern fünfziger Jahre von der Empfindung einer ungebrochenen Kontinuität geprägt”⁸⁹. La identidad cultural del país se ve sometida a la ideología política de este momento, su literatura es pueblerina, patriota y formalmente conservadora, y ésta sigue prevaleciendo ante cualquier intento de renovación. Así pues, es en los representantes de esta época, los que no emprenden esa fuga que se mencionaba anteriormente, en los que se refleja toda esta continuidad: Kurt Gugenheim, Meinrad Inglin, Arnold Kübler, Hans Albert Moser, entre otros, “si fanno cantori di una Svizzera mitizzata. Di una “*Helvetia mediatrix*”⁹⁰.

Es a través de este proceso socio–político cómo los suizos se convencen de vivir en una isla feliz, modelo de la civilización y la democracia que el resto de los países no han sabido mantener. El clima cultural no cambia con el fin de la guerra y, hasta avanzada la segunda mitad del siglo, no comenzarán a verse nombres nuevos, aquellos que comienzan a dar un cambio a la literatura de este país.

1.5.6. Asociaciones de escritores y grupos literarios

La organización literaria y su buen funcionamiento depende de factores como la economía, el equilibrio del país, pero sobre todo de uno, la creación de grupos o

⁸⁹ Horst A., (ed.), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*. Bern; Stuttgart; Wien: Haupt, 1997, p. 359, “La conciencia nacional cultural también está marcada por el sentimiento de una continuidad rota hasta después de los años cincuenta”.

⁹⁰ Fiorentino, F., “La letteratura svizzera di lingua tedesca del secondo novecento”. En: Freschi, Marino. *Storia della civiltà letteraria tedesca*. Torino: UTET, 1998, p. 40, “Se convierten en cantores de una Suiza mitificada, de una *Helvetia mediatrix*.”

asociaciones culturales–literarias donde se anima el intercambio de ideas, de estrategias que llevar a cabo para conseguir salir del punto en el que la historia les ha dejado.

Una importante institución para el fomento de la literatura de lengua alemana que, por motivos políticos no puede contar con el público alemán, es en aquel entonces la *Büchergilde Gutenberg*, asociación de amigos del libro relacionada con el movimiento obrero. [...] A principios de los años veinte era Zúrich un importante centro literario. El *Dadaísmo*, movimiento radicalmente hostil a la tradición, se inició en esta ciudad, y numerosos escritores e intelectuales extranjeros vivían y trabajan en Suiza. Antes y durante la Segunda Guerra Mundial, Suiza era un lugar de asilo para emigrantes⁹¹.

Escritores e intelectuales alemanes encuentran refugio sobre todo en la Suiza germanófona, siendo ésta no sólo cuna de sus obras, sino también contexto de sus historias. Pero como se comentó anteriormente, en el momento de mayor aislamiento ante el miedo nazi, estos serán observados atentamente por el pueblo y por la censura. En la actualidad, la Confederación Helvética es uno de los países que cuenta con un mayor número de inmigrantes, aunque un alto porcentaje es de europeos, como italianos y portugueses.

De entre los intelectuales refugiados políticos llegados a Zúrich, destaca sobre todo, Tristan Tzara como uno de los precursores de las nuevas vanguardias, en concreto del Dadaísmo. Es cierto que el país helvético acogió a muchos de ellos, pero también los rechazó por crear un ambiente anti–burgués, que atentaba contra el espíritu social que la neutralidad les había otorgado a los suizos. En este contexto es importante el *Café Voltaire*, un centro cultural poco común y poco comparable a lo que se hacía en otros centros como el *Schauspielhaus*. El público suizo no acogió de buena gana las manifestaciones dadaístas, posibles solo en esta parte del mundo. Mientras el resto de Europa empezaba a ser bombardeado en la Primera Guerra Mundial, la revolución cultural de Tzara y sus seguidores se contagió a países como Francia, Italia, llegando hasta la ciudad de Nueva York. El Surrealismo de alguna manera se puede decir que comenzaba en aquel Café Voltaire de Zúrich que tantas veces fue denunciado por sus burgueses compaisanos, por amoral y por alterar el orden público.

⁹¹ Wenger, B., *Las cuatro literaturas suizas*. Zúrich: Fundación Suiza de Cultura Pro–Helvetia, 1984, p. 36.

Otros escritores menos radicales y con tendencias europeístas, como el austriaco Stefan Zweig, consiguen representar sus obras. Zweig representó *Jeremías* una obra con tendencias pacifistas que usó como llamada de advertencia ante el horror que se vaticinaba. Junto a su amigo Romain Rolland y otros refugiados formaron el grupo de escritores refugiados de Suiza con la máxima esperanza de defender la unidad espiritual de Europa contra la guerra.

En medio de esta dicotomía entre, escritores extranjeros, que promulgan el espíritu europeo y revolucionan el modo de ver el arte y la literatura, y el provincialismo de los años de posguerra que sigue defendiendo el espíritu burgués suizo, destaca la creación de la casa del teatro, *Schauspielhaus*, de Zúrich, ya que éste se convierte en el centro de la literatura, de la dramaturgia de la Europa de lengua alemana. La relevancia del *Schauspielhaus* es obvia por ser el único teatro libre de lengua alemana en la época nazi. En este ambiente sobresalen durante unos veinte años Max Frisch (1911–1991) y Friedrich Dürrenmatt (1921–1990). Su temática que se prefiguraba siempre entorno a la polémica helvética viene contrarrestada por una atmósfera literaria que busca “la nostalgia del ayer” y, sólo a inicios de los años sesenta, sufrirá todo un cambio con la llegada de una nueva generación que sigue los pasos de Frisch y Dürrenmatt. Ambos escritores tienen una visión clara del mundo que les rodea y saben acogerlo en sus escritos: “[sie] haben den Blick für ihre gesellschaftliche Umwelt, für das dialektische Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft geschärft”⁹². Así se empieza a generar un nuevo movimiento o grupo de escritores con una orientación de izquierdas que reaccionan contra “un escrito propagandístico para el Departamento Militar Suizo del presidente de la Asociación de Escritores Suizos fundada en 1912, en el cual se crean imágenes de enemigos sin matizar”⁹³. Este nuevo grupo intenta combatir los efectos políticos y culturales helvéticos, que ocultan los conflictos y sirven como instrumento a una estructura socio-económica dirigida por bancos y multinacionales. Estos nuevos escritores no rompen con el legado de Frisch y Dürrenmatt, ni pretenden pasar desapercibidos, pero con su trabajo consiguen crear

⁹² Obermüller, K., “*Die Literatur der Gegenwart...*”, p. 621, “han aguzado la visión de su entorno económico, del comportamiento dialéctico entre el individuo y la sociedad.”

⁹³ Wenger, B., *Las cuatro literaturas...*, p. 42.

una literatura múltiple y abierta: “und diesmal war es kein einsames Zweigespann, diesmal war es eine ganze Gruppe von sehr verschiedenartigen Talenten, denen, ausser ihrem Alter, vielleicht noch das eine gemeinsam war: Sie fühlten sich alle stark dem Prosaschaffenden Max Frischs verpflichtet”⁹⁴.

Otto F. Walter, Kurt Marti, Peter Bichsel, Walter Matthias Diggelmann Hugo Loetscher, Adolf Muschg, Kuno Roeber, entre otros, proponen una tradición alternativa, moderna. En ella se descubren otros escritores como Robert Walser, Friedrich Glauser o Ludwig Hohl, quienes afirman que “al lado de una literatura suiza que sólo tiene ojos para sí misma, ha existido desde siempre otra inquieta e indolente ante las conciliaciones rápidas”⁹⁵. Algunos de estos escritores que eran miembros de la *Schweizerische(n) Schriftstellervereins*, Asociación de escritores suizos, formarán a posteriori el *Grupo de Olten* con la finalidad de acercarse a una sociedad democrática socialista, intentando así internacionalizar la literatura, al menos la de lengua alemana, dado que es en ese territorio germanófono donde se encuentran⁹⁶. La búsqueda de esta literatura que sale hacia fuera para encontrarse con el mundo, la expresa el escritor Adolph Muschg en su libro *Gibt es eine schweizerische Nationalliteratur?* en el que rechaza la existencia de una literatura nacional suiza, a la vez que pide el reconocimiento de una identidad para que al menos puedan dudar de ella.

A pesar de esta nueva ebullición de ideas, de expresiones, queda siempre la sensación de no tener un lugar en común, y esta sensación perdura hasta los años ’70, cuando los escritores e intelectuales se empiezan a situar políticamente:

Es gibt keine überregional bedeutenden Literaturzeitschriften: literarische Gruppierungen in der Art einer «Gruppe 47» existieren nicht, keine dominierenden Schulen, die sich auf eine bestimmte Ästhetik festgelegt hätten und damit zu

⁹⁴ *Ibid.*, p. 623. “Y esta vez no era un carro tirado por dos caballos, esta vez era un grupo entero de muy diferentes talentos, quienes a excepción de su edad, quizás sólo tuvieran eso en común: se sentían fuertemente comprometidos con lo conseguido por la prosa de Max Frisch.”

⁹⁵ Fiorentino, F., “*La letteratura svizzera...*”, p. 620.

⁹⁶ En todo ello sería muy similar al austriaco *Grupo de Graz*. Este grupo nace en los años ’60 intentando establecer una literatura austriaca. Su órgano de difusión es *Manuskripte*. Se trata de “un nuevo centro literario de vanguardia que constituye el inicio de una descentralización cultural frente a Viena. En contra de las ideologías conservadoras y el provincialismo intelectual buscan orientaciones estéticas alternativas asociadas a tendencias vanguardistas.” Blanco Hölscher, M.. “Literatura alemana desde 1945. Literatura de Austria.” En: Acosta, Luis A. (ed.), *La Literatura alemana a través de sus textos*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 1082.

Widerspruch oder gar Diskussion einladen könnten. Es gibt kein Zentrum, sondern nur eine Anzahl «Filialen» ohne «Hauptsitz»⁹⁷.

Un grupo de escritores se posicionó al lado del movimiento obrero, era la *Büchergilde Gutenberg*, una asociación de amigos del libro que ayudó al fomento de la literatura de lengua alemana pero que por motivos políticos, no tuvo ninguna recepción por parte del público alemán: “Esta asociación, producto del pensamiento socialista sobre la instrucción, se convirtió durante la Segunda Guerra Mundial en un lugar central de la discusión nacional antifascista”⁹⁸.

Junto a este acontecimiento huelga señalar la presencia de los escritores en los medios de comunicación, los cambios dentro del mercado editorial y la potenciación de la publicación de muchos de los autores de los grupos y asociaciones literarios y la creación de diferentes revistas literarias: *manuskript*, *sanduhr*, *drehpunkt*, entre otras. Esta última, todavía hoy vigente, fue creada en 1968 por los componentes de un grupo de estudiantes de bachillerato de Basilea, *Gruppe Totentanz*. La frase que hizo nacer esta revista es “Die Literatur ist, sagt man, die unwichtigste Sache –für uns ist sie D–”⁹⁹. Parte de sus publicaciones se han dedicado a temas político–sociales, y el hecho de haber contado con el apoyo de escritores importantes, ha hecho que persistiera en el tiempo. Mantuvo siempre el pulso de la situación literaria de varias generaciones y en la actualidad la dirigen el crítico literario Martin Zingg (Lausana 1951) y el escritor Rudolf Bussmann (Olten, 1947).

⁹⁷ Briegleb, K., Weigel, S. (eds.) *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München: dtv, 1992, p. 647, “no hay ninguna revista literaria significativa y que no sea regional: no existen agrupaciones literarias al estilo del ‘Grupo 47’, ninguna escuela dominante, a la que se hubieran enganchado siguiendo una determinada estética, y con ello no han podido ser invitados a ningún enfrentamiento o discusión al respecto. No hay ningún centro, sino un número de ‘filiales’ sin una ‘central’” Ciertamente es que los grupos literarios en Suiza tienen un proceso mucho más lento que por ejemplo el Grupo del 47, pero esta afirmación poco a poco se irá desmintiendo a través de la publicación de nuevas revistas, premios, participación en las columnas de periódicos, etc. El Grupo 47 otorgó por primera vez su galardón en 1967 a un suizo, Peter Bichsel, premiando el estilo poco usual de aquellos años, caracterizados por la falta de acción. El Grupo 47 tiene un primer nacimiento en 1946 tras la fundación de la revista literaria *Der Ruf* y su objetivo era muy similar al de los grupos literarios suizos de nuevas tendencias, es decir, mostrar la posibilidad de una democracia ante la barbarie nazi, era *una llamada* como el título de la revista indica. Tras ser acusados de nihilistas, se volvieron a reunir en 1947 para fundar otra revista, *Der Skorpion*, no tuvieron mucha repercusión entre los lectores y carecían de fondos, así que abandonaron esta idea e inspirándose en la Generación del 98 española, fundaron el *Gruppe 47*. De entre sus miembros, de orígenes de diferentes países de lengua alemana, destacamos a Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Heinrich Böll, Günter Grass y su fundador Hans Werner Richter.

⁹⁸ Wenger, B., *Las cuatro literaturas...*, p. 36.

⁹⁹ “La literatura, dicen que es la cosa menos importante, para nosotros es la bisagra”. *Drehpunkt: Schweizer Literaturzeitschrift*, 1980.

Sie diente als Forum einer neuen Autorengeneration, als Austragungsort prinzipieller Debatten, berichtete über Erfahrungen mit Werkstätten schreibender Arbeiter in der Schweiz, präsentierte regelmäßig ausländische Autoren, praktizierte marxistische Literaturkritik, ohne sich den Errungenschaften der Moderne zu verschließen und stiftete so eine Kommunikation zwischen Schriftstellern verschiedener Weltanschauung und Generationen¹⁰⁰.

A partir de 1968 todo empieza a movilizarse y al año siguiente se forma una asociación de literatos suizos que surge de la disociación de algunos de ellos; autores jóvenes como Muschg y Bichsel, que expresaban sus exigencias a un gobierno que no se las daba, junto a escritores consagrados como Frisch, Dürrenmatt, Nizon, etc., se constituyen en 1971 como un grupo de carácter progresista y a su vez como asociación sindicalista: es el ya citado *Grupo Olten*, en el que también se incluyen escritores de todos los cantones y ámbitos lingüísticos suizos.

El diálogo que se crea entre los dos grupos principales, el de Olten y la Asociación de Escritores de Suiza, dio lugar a numerosas colaboraciones (conjuntas) y a la creación de premios y de jornadas literarias muy importantes en el ámbito cultural suizo.

1.5.7. Literatura y política en los últimos años del siglo XX

Emerge de todos estos grupos una literatura que ya no está separada de la política. Un claro ejemplo fue la conocida “disputa literaria de Zúrich” (*Zürcher Literaturstreit*), desencadenada por el discurso que hizo el filólogo Emil Staiger tras obtener el Premio de Literatura de la ciudad de Zúrich en 1966. Dicho discurso se

¹⁰⁰ Horst A., (ed.), *Deutsche Literatur zwischen...*, p. 366. “Sirvió como foro para una nueva generación de autores, como lugar de disputa de los principales debates, informaba sobre las experiencias en los talleres de los trabajadores escritores de Suiza, presentaba con regularidad autores extranjeros, practicaba crítica literaria marxista, sin que los avances de la modernidad los encerrara y creó una gran comunicación entre escritores de diferentes puntos de mira y generaciones.”

centró en el rechazo a las nuevas corrientes literarias que se daba por aquellos años despreciando el compromiso social y alegando que estos no eran convenientes para la literatura. Estaba claro que los grupos anteriormente nombrados intentaban romper con la Suiza de antes de la guerra y abrir el territorio para dejar de sentirse asfixiados por aquella sociedad burguesa y por la política interiorista patriótica y sin patria, que todavía algunos deseaban mantener.

Otro dato que une la literatura con la política es, precisamente, el nacimiento del *grupo de Olten*. Éste estaba compuesto por veintidós jóvenes que abandonaron la Asociación de Escritores suizos, por estar en contra del compromiso al que había llegado su representante con el presidente de la Confederación, por el cual redactarían un libro anticomunista que se distribuiría entre la población, continuando así con la actitud tradicionalista protectora de la imagen neutral de Suiza. Es de gran importancia político-social el desarrollo de este grupo durante los treinta años de su existencia. La literatura ya no se veía separada de la política y los hechos históricos que se daban en Europa –la necesidad de defender la democracia, la propuesta de alternativas al capitalismo y la presentación de estos hechos como utopía y no como realidades– y en el mundo, formaban parte del contenido de sus textos:

Las formulaciones integradas en los estatutos del grupo trajeron como consecuencia una rápida politización de la literatura durante los años siguientes, con lo cual la literatura suiza participaba, directamente y en iguales condiciones, de la evolución que tenía lugar a nivel internacional, aunque el proceso de politización en la literatura suiza nunca llegó a una radicalización extrema de los diferentes puntos de vista [...] En Suiza, más bien, se definió la producción literaria como una posibilidad compleja de expresar y transmitir experiencias propias y ajenas, con consecuencias sociales¹⁰¹.

1.5.8. La temática en los escritores suizos

La riqueza temática que se da tras los debates políticos, sobre la defensa de la democracia, la guerra de Vietnam, el movimiento feminista, etc., comienza a variar y a ampliarse; de hecho, de los temas socio-económicos se trasladan al deseo de

¹⁰¹ Pezold, K. (ed.), *Deutschsprachige Schweizer Literatur. XX. Jahrhundert*. Berlin: Volk und Wissen, 1991, citado en Hernández González, M^a I., *Literatura suiza en lengua alemana*, Madrid: Síntesis, 2007, p. 226.

centrar al individuo y “los conflictos que sufre el individuo para descubrir y vivir su propia identidad ante las presiones a las que le somete la sociedad de un pequeño país”¹⁰². La subjetividad de estos temas prende en la mayoría de los autores suizos. Una subjetividad que se deja observar a través de una escritura que representa la protesta del desencanto del individuo. Después de los años setenta se pasan a valorar otros temas que conciernen a los diversos estratos sociales, a las diferentes realidades en las que el “yo” se convierte en espejo fragmentado de la obra literaria.

Independientemente de los grupos que aparecen a lo largo de estas décadas, no se puede decir que la literatura suiza tenga una homogeneidad temática, estructural o ideológica que la haga compacta, más bien va en función de la realidad de cada escritor: “hat zu tun mit dem Verhalten des Schweizer Schriftstellers zu seinem Gegenstand. Dieses Verhalten ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, immer ein realistisches gewesen”¹⁰³. Esto se percibe quizás con mayor claridad a través de la tendencia vanguardista que nace en los ochenta. Es entonces cuando la temática más autobiográfica se va apartando para dejar paso a esta nueva tendencia, que por medio de incoherencias textuales, acepta realidades establecidas fuera de lo preestablecido. Personajes que intentan reconstruir el propio “yo” partiendo del desarrollo de sus vidas, de una huida (*Fluchtmotiv*) constante para desaparecer de lo rutinario, haciendo de lo real una fantasía y de lo fantástico un sueño imposible.

Un tema muy frecuente en la literatura suiza es la problemática aceptación de Suiza tal y como es y el cuestionamiento permanente de los límites y las posibilidades que representa para el ciudadano suizo pertenecer a una sociedad y a una patria (*Heimat*) a la que se necesita, desde un punto de vista emocional, pero cuya presión se siente como un obstáculo para alcanzar el propio desarrollo individual.[...] Otros personajes de la literatura (al igual que algunos escritores) sienten frecuentemente, [...] la necesidad de salir, de huir de Suiza para tener una mayor y mejor perspectiva sobre ella y un conocimiento más exacto sobre sí mismos¹⁰⁴.

Hasta el momento nadie se había parado a pensar en la existencia de temas más íntimos; los escritores suizos, con clara referencia al género masculino, se habían encargado de temas relacionados con ámbitos que están por encima del “yo”.

¹⁰² Acosta Gómez, Luis, *El lector...*, p. 1150.

¹⁰³ Obermüller, K., “*Die Literatur der Gegenwart...*”, p. 628 “ello tiene que ver con el comportamiento de los escritores suizos con respecto a su tema). Este comportamiento ha sido siempre realista, prescindiendo de algunas excepciones.”

¹⁰⁴ Acosta Gómez, Luis, *El lector...*, pp. 1148–1149.

Son precisamente las mujeres escritoras que emergen las que empiezan a hablar de la vida cotidiana, de la naturaleza, de la relación hombre–mujer, de la intimidad de la vida, la sexualidad y homosexualidad, la enfermedad y la muerte, la soledad de la mujer. Así lo afirma Martin Zingg¹⁰⁵ cuando dice que muchos de los textos de escritoras suizas alemanas hacen alusiones a sus vidas, aunque esto a veces no sea siempre público.

La pregunta en esta ocasión va en relación a si toda esta temática depende del contexto geográfico en el que se encontraba cada escritor, o su situación social, etc. Hasta ahora el foco de atención se ha centrado en la literatura suiza en lengua alemana, y es que siendo la de mayor producción es la que ofrece un mayor acceso a su estudio. Pero no podemos obviar parte de la literatura suiza de la que ya hemos hablado, la escrita en lengua italiana. Se puede afirmar que, aunque los movimientos sociales se dieran más en las grandes ciudades como Zúrich, las mujeres escritoras van a expresar de igual forma sus mismas preocupaciones o motivaciones desde donde se encuentren.

1.5.9. El grupo literario de mujeres

Este capítulo de la tesis no puede concluir sin adentrarse en un hecho histórico–social y literario que nace con la presencia activa y viva de las mujeres en las últimas décadas del siglo XX. Entre las mujeres escritoras también se germina todo este movimiento social y político que se estaba gestando durante estos años. En Europa, después de la Segunda Guerra Mundial, el derecho al voto de las mujeres fue instaurándose. En Suiza, sin embargo, el proceso democrático se iba dilatando. En 1959 se celebró un referéndum en el que se declinó la posibilidad del voto a las mujeres y, a pesar de que cada cantón de la Confederación tiene autonomía propia y algunos lo concedieron, no fue hasta 1971 cuando se introdujo de forma definitiva en todo el país. En los años setenta y en este entorno aparece de un gran número de escritoras en el mundo literario cuyos textos en muchas ocasiones van a ser reflejo de la situación política del país, como es el caso del reportaje social. Este interés por

¹⁰⁵ Briegleb, K., Weigel, S. (eds.), *Gegenwartsliteratur...*, p. 656.

lo social y la tendencia al estudio literario del propio yo sobre todo, han contribuido a la presencia literaria de mujeres escritoras. “Sólo a partir de los años ‘70 desempeñan un papel importante algunas escritoras, entre las cuales figuran unas cuantas abiertamente comprometidas en movimientos feministas y políticos, pues sus nuevas publicaciones son siempre objeto de discusiones públicas”¹⁰⁶. En este grupo de mujeres cabe destacar nombres como Laure Wyss cuya primera obra titulada *14 Frauen erzählen ihr Leben* (1976) tuvo una de las mejores recepciones de aquellos años, se trata de un reportaje social en el que se describe a 14 mujeres en sus vidas cotidianas; focalizada en el intimismo moderno mencionamos a Gertrud Leutenegger; con tendencias feministas en una nueva conciencia destacan Maja Beutler y Verena Stefan, cuya obra está centrada en la experiencia de la mujer dentro de un mundo de hombres y se propone desarrollar una identidad ‘feminista’, autónoma.

El movimiento literario femenino, como afirma el crítico literario Martin Zingg, “tiene como mérito su luz tradicional de creatividad femenina vista y valorada como algo nuevo”¹⁰⁷. La condición de la mujer en la sociedad, su papel secundario y su deseo frustrado de emancipación, son temas principales de inspiración autobiográfica, abordados por este grupo de mujeres, escritoras que empiezan a ser productivas en un paisaje literario carente de presencia femenina hasta el momento. A todo esto se añade una gran sensibilidad por la relatividad de cada experiencia, de cada realidad, de cada visión. Junto a las escritoras ya nombradas, aparecerán otros nombres como Erica Pedretti y otras muchas que, alejadas de los intereses que expresaban sus compañeros escritores, se manifiestan a través de temas más íntimos y personales.

Las escritoras suizas no sólo emergen de los cantones de lengua alemana, existe un grupo de escritoras suizas de lengua italiana, que también hace referencia constante a estos temas de la vida privada, a las vidas de mujeres. Mencionamos aquí algunos nombres de escritoras posteriores a la Segunda Guerra Mundial como Alice Ceresa (1923) que centrará su temática en la infancia, *La figlia prodiga*

¹⁰⁶ Wenger, B., *Las cuatro literaturas...*, p. 41.

¹⁰⁷ Briegleb, K., Weigel, S. (eds.), *Gegenwartsliteratur...*, p. 653.

(1967), y la juventud, *Bambine* (1990); Anna Felder (1937) que tratará el tema de la emigración de italianos en *La disdetta*, cuyos personajes femeninos son retratos psicológicos perfectamente delimitados.

En este caso es relevante hablar de este grupo de mujeres en general, en cuanto que su presencia, había sido nula en los años anteriores a los movimientos sociales, ecologistas, estudiantiles, feministas que se estaban dando en este momento. Además, este grupo es interesante porque en él no sólo se descubre una nueva visión del mundo a través de las historias de estas mujeres, sino a través de las vicisitudes, de las relaciones, de los viajes que experimentan en sus vidas. Es la ocasión para mencionar a todas aquellas mujeres que de algún modo entraban y salían del territorio helvético, como la misma Pedretti, o a la que se dedicará parte de este estudio, Fleur Jaeggy, cuya literatura se presenta muy relacionada con esta literatura de mujeres no sólo por la temática de sus libros, sino también por la influencia de la lengua alemana y del contexto geográfico suizo.

2. Perfil bio-literario de Fleur Jaeggy: *a caballo entre Suiza e Italia*

2.1. Perfil biográfico

Fleur Jaeggy nació en Zúrich en 1940. Los primeros cinco años de su vida transcurrieron en su ciudad natal. Posteriormente, de 1945 a 1950, vivió en casa de su abuela –desconocemos si paterna o materna–, mientras que su adolescencia transcurrió entre varios colegios de Suiza y de Roma. En Suiza asistió a internados femeninos, el más relevante el Instituto del Appenzell que será parte del contexto de una de sus novelas más famosas. En Roma fue alumna del Colegio Valle Aurelia, un centro educativo para jovencitas de la alta sociedad romana. En 1958, a sus dieciocho años y tras haber participado en un concurso de fotografía como modelo, se marchó a París. Su vida era un ir y venir a Roma. Quiso emanciparse y para ello necesitaba pagarse los estudios, por lo que decidió solicitar varias becas y así autofinanciarse. Los años sesenta los vivió en la capital romana, donde conoció a la intelectualidad de aquella esplendorosa ciudad y, entre ellos, a su gran amiga Ingeborg Bachmann (1926–1973) y al que sería su compañero en la vida, el narrador y ensayista, Roberto Calasso (1941), con quien se casó en Londres en 1968. Aquel mismo año, Fleur Jaeggy abandonó Roma con cierta nostalgia para marcharse a vivir a Milán, a una casa céntrica de la capital lombarda donde sigue residiendo en la actualidad. Cuando conoció a Ingeborg Bachmann, a mitad de los años sesenta, Jaeggy ya había escrito su primera obra, *Il dito in bocca*, aunque no la publicó hasta que su amiga escritora austriaca la animó a ello tras haberla leído. A partir de 1968, Fleur Jaeggy empezará a formar parte del panorama literario y cultural italiano.

El italiano es su lengua materna, pero esto no impide que sienta el alemán como parte de su otra lengua madre. Otra lengua importante en su vida es la francesa, que quizás llegaba impuesta porque su madre así lo quería, y, como lengua de influencia en su vida personal y como herramienta de comunicación. Quizás por ello tenga una ligera erre afrancesada que destaca en su acento. Todas estas

observaciones lingüísticas demuestran que es una perfecta conocedora de varias lenguas de las que hace uso a través de su obra: italiano, alemán y francés. Jaeggy es la nieta del alcalde de una pequeña ciudad situada en el sur de Suiza. La casa en la que ella vivió con sus abuelos y donde jugueteaba, fue abandonada. Este dato no dejaría de ser curioso, si no fuera porque la lectura de la obra de esta escritora, traslada al lector en muchas ocasiones precisamente a esa casa, o a lugares que nos transportan a una Suiza profunda; se trata de lugares paradisíacos y terroríficos a la vez, llenos de una luz intensa o de un blanco frío, desconsolador. La niña Fleur guarda en su memoria eventos desdichados como por ejemplo el suicidio de su abuela y con ello la soledad, el silencio, la visión de un mundo real, la tristeza que este suceso le provocó. Cuenta que de pequeña pasaba el tiempo en la casa de su abuela: las casas son contextos espaciales frecuentes y evocadores de las vidas tan diversas que pasan por sus narraciones. Estas casas son el reflejo de esa *Heimat* perdida en la infancia de la escritora. Así es como lo expresa ella misma en un documental suizo titulado *Lettere dalla Svizzera: Fleur Jaeggy* centrado en su obra y en su vida:

Era il giardino di mia nonna. C'erano delle palme, delle magnolie, delle rose, delle camelia... Mia nonna lo teneva benissimo. Ho abitato la casa di mia nonna dai 5 agli 8 anni, e qualche volta questo giardino mi torna nella mente. Oggi è un giardino che sta morendo, sembra un giardino suicida. Ricordo che passavo molte ore in quel giardino. Non so cosa posso aver scoperto, forse ho scoperto la bellezza, la solitudine e forse anche la rovina delle cose¹⁰⁸.

El sentimiento de pertenencia a un hogar concreto es la suma de recuerdos que se tienen de la infancia y de la vida posterior. Estos recuerdos de la casa de la abuela, dejan una marcada huella del fuerte sentimiento que la une a esa tierra suiza. Allí, al fin y al cabo, es donde aprende las primeras cosas bellas de la vida, aunque, como ella misma corrobora, después es la vida misma la que las embrutece y afea. Fleur siente Suiza como la otra parte de su historia, la que vivió y quizás querría haber vivido con mayor intensidad, y, sin embargo, abandonó. Se siente orgullosa

¹⁰⁸ Györik, M., *La paura del cielo Lettere Dalla Svizzera: Fleur Jaeggy*. digital, 17' Amka Films/TSI,1999. (Transcripción y traducción de un comentario de Fleur Jaeggy). "Era el jardín de mi abuela. Había palmeras, magnolias, rosas, camelias... Mi abuela lo tenía muy bien cuidado. Viví en casa de mi abuela desde los 5 a los 8 años, y algunas veces este jardín me vuelve a la mente. Hoy es un jardín que está muriendo, parece un jardín suicida. Recuerdo que pasaba muchas horas en aquel jardín. No sé qué pude descubrir, quizás descubrí la belleza, la soledad y quizás también la ruina de las cosas." En: <http://www.rsi.ch/libramente/welcome.cfm?idg=0&ids=3546&idc=26943> (minuto 4'30-5'24) (última consulta 10.08.2010).

de tener la doble nacionalidad y poseer un pasaporte suizo; esto no es simplemente por razones burocráticas, más bien para no dejar de sentirse parte de una cultura, de una nación, de una identidad, de una lengua casi olvidada que reaparece en los momentos de mayor sensibilidad. Este tema no es nuevo en una Suiza donde la identidad nacional está dividida por cantones, por regiones, por lenguas. Además, la migración de sus ciudadanos, como en el caso de Fleur Jaeggy, hacen de estos conceptos su propia y especial *identidad*, tanto en su vida como en su obra:

Un senso di identità, forse, non l'ho mai provato. Penso che l'identità sia la lingua in cui si scrive. Per me è l'italiano, anche se il tedesco spesso visita i tasti della mia macchina da scrivere¹⁰⁹.

La lengua aparece como el elemento que determina el origen de una persona. Esta pieza que interrelaciona la lengua con la vida no es aplicable a los sentimientos de esa misma persona, puesto que estos, como explica la escritora, se pueden expresar por medio de diferentes códigos. En este caso, los sentimientos no son transmitidos por el italiano, los sentimientos más profundos le nacen en alemán. La palabra identidad tiene una connotación extraña para Fleur Jaeggy; si bien decidió quedarse a vivir en Italia y reconociera el italiano como una lengua propia, una lengua que nunca abandonó, serán el alemán o el francés las lenguas que se han quedado en su interior y aflorarán en según qué momentos. El alemán lo dejó en un rincón de ella; el francés fue la primera lengua que escuchó debido a que en su entorno familiar era la lengua de comunicación. En este conjunto de anécdotas lingüísticas nace esta extrañeza con respecto a la identidad en la autora.

El núcleo familiar de la escritora era una mezcla cultural en sí; su madre era italiana, perteneciente a una familia que emigró a mitad del siglo XIX al sur de Suiza y de religión católica, era profesora de piano. Su padre suizo, de religión calvinista-zwingliana. Fleur Jaeggy, aunque fue bautizada en el catolicismo, se educó en el protestantismo. La religión es otro de los temas relevantes en su obra. De esta forma, su familia se componía de diversos elementos que no le iban a proporcionar una identidad propia y firme sino una mezcla intercultural: religión,

¹⁰⁹ Messina, D., "FRANCOFORTE Il beato anno della Svizzera." En: *Il Corriere della Sera*. 4.12.1998, p.33. En:http://archiviostorico.corriere.it/1998/ottobre/04/FRANCOFORTE_beato_anno_della_Svizzera_co_0_9810043190.shtml (última consulta 08.08.2010).

lengua, país donde vivir, etc. Algunos de sus familiares vivieron en Argentina, otros, primos y tíos paternos, siguieron viviendo en el cantón del Tesino y en el de Argovia, donde transcurrió su niñez. Su vida es un viaje en tren que parte de su infancia en Villa Lago Maggiore (Tesino), continúa en sus años de estudiante a caballo entre el Appenzell y Roma, y, pasa por París y Estados Unidos durante sus años de juventud, para llegar finalmente, a su meta, Milán, donde reside desde hace ya más de cuarenta años. Su vida, como la de sus progenitores, es una mezcla de culturas entre Suiza e Italia.

Suiza es parte de su concepto de *Heimat*¹¹⁰; son muchos los acontecimientos importantes que allí vive, y la vida se le va mostrando en sus formas más dispares. En Suiza empieza a conocer la vida, sus paisajes fríos, sus montañas, los viajes en tren, la muerte que a veces se le aparece en aquella infancia. Suiza está representada en su vida y en sus historias por todos esos elementos: los paseos, los viajes en tren a lugares idílicos:

Nei miei racconti c'è abbastanza la presenza della Svizzera. Non so bene perché, forse delle cose che ho visto o conosciuto durante l'infanzia. Poi sono scomparse e poi riemergono senza sapere quando, perché, come. Chi sa, forse mio padre... andavo spesso in treno con lui in estate, mi diceva tutti i nome dei luoghi, delle montagna, posti molto idilliaci. E forse in questi luoghi ho visto una cupezza¹¹¹.

Esta profundidad de las cosas, que descubrió y que se quedaron en ella, se encuentra con sus recuerdos de la juventud, de su colegio, que a pesar de apartarlos de sus creaciones, permanecen dentro de sus evocaciones. Para seguir teniendo la imagen impoluta de un recuerdo, es necesario, como ella misma indica, mantener la distancia, seguir siendo extraños a ese recuerdo, es como congelarlo y no aportarle más connotaciones y que se quede intacto:

¹¹⁰ Messina, D., "*FRANCOFORTE...*", La traducción de la palabra "Heimat" no corresponde totalmente al concepto que en alemán se expresa. 'Heim' es hogar, mientras que en español o italiano patria tiene connotaciones muy diferentes a las que expresa la palabra alemana, que no es un término tan político, sino que más bien forma parte de los sentimientos. De hecho cuando se siente nostalgia del hogar, en alemán se habla de "Heimweh", término que no se encuentra en otras lenguas. La misma Fleur Jaeggy, en una entrevista al *Corriere della Sera*, explica el origen de esta palabra y su relación con ella: "In fondo in Svizzera e' nata la parola nostalgia (fu coniata dal medico Johannes Hofer per definire la malattia dei giovani soldati che lasciavano le loro montagne per andare in paesi lontani). Nel loro dialetto, la chiamavano Heimweh, mal della patria [...] una parola che mi piace molto. Che anche Kant ha usato parlando degli svizzeri."

¹¹¹ Györik, M., "*La paura del cielo Lettere dalla...*", (minuto 5'33– 6'15) "En mis cuentos hay bastante presencia de Suiza. No sé bien por qué, quizás son cosas que conocí o vi durante la infancia. Después desaparecieron para reaparecer sin saber cuándo, por qué, cómo. Quién sabe, quizás mi padre, viajaba mucho en tren con él en verano, me decía todos los nombres de los lugares, de las montañas, lugares muy idílicos. Y quizás en estos lugares vi una profundidad."

In Svizzera ho visuto poco, perché vari anni li ho passati in collegio e il collegio è un po' una zona franca dell'umanità. Quindi non si può dire che ho visuto veramente in Svizzera. Questa cosa anche strana del mio rapporto con la Svizzera è molto importante. Se fosse un rapporto più vicino, sarebbe molto meno. È la straneità, l'importante, la distanza¹¹².

Otro aspecto importante que une a Fleur con Suiza es la lengua. Es curioso, que la lengua alemana haya quedado relegada a un segundo plano dentro de ella, cuando fue la que más utilizó precisamente por ser la lengua de su padre y de sus años de internado. Se podría explicar esta implantación de una lengua sobre otra al conocer que durante algunos años Jaeggy vivió en un cantón de lengua italiana, el Tesino. A pesar de todo ello, el alemán no dejará de ser importante para ella y se quedará profundamente vivo en su interior. Y si esta lengua se queda tan arraigada en ella, y reaparece no solo en su vida, sino también en su obra, se puede decir que su lengua materna es tanto el alemán como el italiano, aunque esta segunda sea la de su escritura, la de su comunicación más inmediata. Algunos críticos describen este hecho común a otros escritores como “latidos lingüísticos”, como parte del hablante que renace en momentos concretos.

Como dijo la escritora en una entrevista, la constante presencia de Suiza en sus relatos se ensalza con el uso de la lengua alemana. Una lengua, que, si bien no es la materna, es parte de ella, de su existencia: “Cuando escribo llego a otro mundo, como un sueño, quizás sea Alemania, por eso el alemán es un idioma olvidado, quizás por esta soledad fue tan decisiva la lengua alemana”¹¹³. Quizás como ella misma afirma, Suiza no aparece en su mundo visual, sino lugares menos concretos y fronteras más abiertas, seguramente países germánicos, y quizás sea por esa niñez que vivió allí y por los años de estudiante en aquel internado alejado de la ciudad, del país:

Rimane a volte in un bambino, come un compagno segreto, una lingua che viene dei suoi predecessori. Coloro che parlavano tedesco in un luogo dove lui non è mai stato e che nei documenti chiamano luogo d'origine. Ho spesso la sensazione che nello

¹¹² Györik, M., “*La paura del cielo Lettere dalla...*” (minuto 7'06–7'38). “En Suiza he vivido poco, porque algunos años los pasé en un internado y el internado es un poco una zona franca de la humanidad. Por lo tanto, no se puede decir que viví verdaderamente en Suiza. Esta relación extraña con Suiza es muy importante. Si fuera una relación más cercana, sería mucho menos importante. Es la extrañeza, lo importante, la distancia.”

¹¹³ Traducción de un comentario de Fleur Jaeggy en un entrevista filmada para la publicación: Biner, P., *LiteraTour de Suisse Teil: 2. Federspiel, Felder, Grobéty, Hännny, Hürlimann, Jäggy, Johansen, Laederach, Leutenegger, Loetscher, Mascioni, Mehr*. Bern: SRG SSR Idée Suisse, 2000 (VHS, 177 Min.).

scrivere siamo visitati non solo dei morti, ma anche dalla lingua che loro tramandano, una lingua che torna, quando scrivo entro in un altro paesaggio, un paesaggio del nord, luoghi che chiamerei tedeschi. Il paesaggio diventa una lingua. A tratti il tedesco diventa una lingua immaginaria, una lingua che mi sfugge come fosse una persona, cerco di appropriarmene ma preferisce rimanere nel sogno.

Per questo chiamo tedesco la lingua perduta, il rapporto che si ha con le cose perdute è misterioso, da una parte la renuncia e dall'altra quasi una pasión, qualcosa di simile al desiderio di possesso.

Ciò che è imaginario afferra. Il mio tedesco è fatto di lacune. È lacuna, assenza, vuoto, ed è proprio questa assenza a rendere la lingua tedesca così decisiva per me¹¹⁴.

En esta breve descripción que Jaeggy presenta sobre su infancia y en la que explica las lenguas que hablaba y su relación con el alemán, esa lengua que a ella *torna*, que regresa, se disipa cualquier duda sobre la importancia del alemán en su obra o la aparición de ciertas palabras de este idioma que están ocultas en ella pero que aparecen en los momentos más íntimos y personales. En *Beati* las palabras “Mutter, Mutti” o en *Proleterka* la palabra “Vater” son constantes, por lo que la lengua se relaciona con su mundo interior, con el mundo de su familia, como si el léxico familiar renaciera a través de su creación literaria. Es así como se puede testimoniar a través de sus textos que sus personajes hablan la lengua de su niñez, el alemán, y si esto no se puede afirmar en lo concreto y visual de la lengua, si en su estilo. Su escritura evita lo recargado, lo enrevesado, su manera de describir es directa y no tiene nada de arítmica. La carencia de adjetivos, de subordinación en las estructuras, deja paso al asíndeton, a la desnudez de la palabra directa, sin dobles sentidos, llegando a una creación de frases breves poéticas, aisladas y llenas de significado, frases que nos acercan más a una lengua anglosajona, que a una románica.

Todas estas experiencias que la trasladan a su infancia llegan por medio de un padre que la ayuda a recordarlo todo: *die geschlossene Erinnerung der Schweiz*, el

¹¹⁴ Biner, P., *LiteraTour de Suisse Teil...*, (minuto 8'25–10'02). “A veces se queda un niño, como un compañero secreto, una lengua que viene de sus predecesores. Aquellos que hablaban alemán en un lugar donde él nunca estuvo y que en los documentos llaman lugar de origen. Frecuentemente, tengo la sensación de que en el escribir nos visitan no solo los muertos, sino también la lengua que ellos arrastran, una lengua que vuelve. Cuando escribo, entro en otro paisaje, un paisaje del norte, lugares que llamaría alemanes. El paisaje se convierte en una lengua. A trazos, el alemán se hace una lengua imaginaria, una lengua que se me escapa como si fuera una persona, intento apropiarme de ella, pero prefiere quedarse en el sueño. Por eso llamo al alemán la lengua perdida. La relación que se tiene con las cosas perdidas es misterioso, por una parte la renuncia y por la otra casi una pasión, algo parecido al deseo de posesión. Lo que es imaginario afferra, mi alemán está hecho de lagunas. Es laguna, ausencia, vacío, y es justo esta ausencia la que hace la lengua alemana tan decisiva para mí.”

cerrado recuerdo de Suiza, un lugar que todavía busca para encontrar refugio, soledad, frío, paisajes, historias:

Per finire *Proleterka*, ha sentito l'esigenza di staccarsi dall'ambiente familiare e vivere per un po' di tempo in un luogo desolato, molto freddo, con la neve, raffreddando qualunque emozione. Aveva con sé solo le bozze e due o tre libri, e la volontà estrema di semplificare il mondo che la circondava¹¹⁵.

Y para escribir sobre el frío, no de aquellas vacaciones en el barco, sino de todo lo que les rodea por el Adriático, es necesario para ella encontrarse con ese frío y con la soledad, en un lugar donde ninguna emoción pueda alterar los sentimientos que ella expresará literariamente. Así es como consigue simplificar, reducir a la mínima expresión sus palabras, a través del aislamiento, de la desconexión con el mundo al que pertenece, para poder trasladarse a otro, al literario, en el que se vislumbra otro mundo, el escondido, el que estuvo dentro de ella en aquella infancia suiza. A propósito de esta soledad y este frío, recuerda el estudioso Ernst Fischer – en su libro dedicado a la crisis de la literatura europea centrada en la figura de Musil– que “la soledad del hombre en medio de un mundo que se ha hecho extraño es, una y otra vez, un motivo fundamental, una vivencia primordial”¹¹⁶. Y utiliza las palabras de Musil para explicar este concepto: “En el centro el individuo. Su desamparo. Los hechos en monstruoso crecimiento. El abismo, infranqueable, entre el individuo y la colectividad...”¹¹⁷. Y todo esto unido a la frialdad, la indiferencia, la crueldad: “La época: Todo lo que se ha revelado, en la guerra y después de la guerra, estaba ya anteriormente allí. Ya existía: una crueldad absoluta. Dejar hacer. Experimentar solo los medios”¹¹⁸.

Se conoce poco sobre la vida de la autora. Es mujer de pocas palabras, y le interesa más escuchar que hablar de sí misma. Se podría decir que Fleur Jaeggy pasa casi desapercibida en cuanto a su propia existencia, pero no en cuanto a lo que de ella refleja en su obra. Muchos de los comentarios leídos sobre la escritora llevan a relacionar su adolescencia con la adolescencia que reflejan sus personajes, aunque

¹¹⁵ Rustici, D., “*Interviste e commenti...*”, “Para terminar *Proleterka* ha sentido la exigencia de separarse del ambiente familiar y vivir durante un poco de tiempo en un lugar desolado, muy frío, con nieve, enfriando las emociones. Llevaba con ella solo los bocetos y dos o tres libros y la voluntad extrema de simplificar el mundo que la rodeaba.” En: www.mclink.it/n/dwpress (última consulta 4.11.2004).

¹¹⁶ Fischer, E., *Literatura y crisis de la civilización europea: Kraus, Musil, Kafka*. Barcelona: Icaria, 1984, p. 61.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Fischer, E., *Literatura y crisis...*, p. 61.

ella desmienta y rechaza toda posible relación. Estos personajes son pequeñas mujeres encaminadas hacia destinos semejantes, con vidas paralelas y experiencias unidas entre sí, aunque separadas por los acontecimientos. Una historia que ni la misma autora quiere recordar aunque sí es su deseo saber transmitirla para que se recuerde:

L'autrice è molto austera nel parlare di sé, ma sa bene portare chi l'ascolta in una dimensione del "sentire" molto intensa e precisa, la stessa che si avverte "fisicamente" con commozione esplorando i suoi libri. Il suo stile è stato definito "freddo ed elegante". Ma forse c'è qualcosa di più, dietro questa autrice discreta, ironica, volontariamente distante dalle luci fastidiose di un mondo letterario confuso e contraddittorio come quello attuale¹¹⁹.

Y es así, con este estilo distante, frío con el que se describe su literatura, con el que la escritora vive, por eso quizás está lejos de los tours literarios, de las fotografías, de las entrevistas constantes. A pesar de su innegable importancia en el panorama literario italiano actual, Fleur Jaeggy ha sabido mantenerse siempre alejada de éste, ¿quizás para demostrar que es una escritora dedicada a la escritura y no al producto comercial? ¿Quizás porque pertenece a ese grupo de escritores que, como Bartleby, escribían porque era necesaria la escritura pero no la publicación, y así da respuesta a su producción literaria en estos cuarenta años?

2.2. Amigos y compañeros literatos

Su predilección por la vida retirada es quizás la razón que la hace sentirse más cercana a la literatura provocándole un mayor vínculo con esta. Es una gran lectora, como se ha dicho en muchos artículos y entrevistas que se han publicado sobre ella y, aunque sus lecturas estén centradas en autores ya desaparecidos, también es conocedora y lectora de la obra de sus amigos más cercanos.

¹¹⁹ Rustici, D., *“Interviste e commenti...”*, “La autora es muy austera hablando de sí misma, pero a quien le escucha sabe llevarlo bien hacia una dimensión del “oír” muy intensa y precisa, la misma que se percibe “fisicamente” con conmoción explorando sus libros. Su estilo ha sido definido como “frío y elegante”. Pero quizás haya algo más detrás de esta escritora discreta, irónica, alejada voluntariamente de las luces molestas de un mundo literario de confusión y contradictorio como el actual.”

La obra de Fleur Jaeggy se caracteriza por ese estilo literario ágil, ameno e interesante, y en estas palabras se reflejan las de una gran amiga suya, Ingeborg Bachmann. La escritora austriaca que encontraría a una joven Fleur en Roma, en aquella vía Veneto que reunía a los creadores cinematográficos del neorrealismo italiano, y a grandes intelectuales del panorama italiano e internacional. Bachmann, tras leer *Il Dito in bocca* de Jaeggy, expresa su admiración por la joven autora, por su forma de unir desde un primer momento las dualidades entre personas y cosas; tantos aspectos contradictorios que se dan en sus diálogos, “de inteligencia diabólica y descripciones”:

Fleur Jaeggy hat den beneidenswerten ersten Blick für Personen und Dinge, in ihr verbinden sich zerstreute Leichtigkeit und autoritäre Weisheiten: aus diesen widersprüchlichen Fähigkeiten entstehen Dialoge von diabolischer Intelligenz und Beschreibungen von entwaffnender Einfachheit¹²⁰.

Fleur Jaeggy niega a través de las entrevistas, que ha ido concediendo a lo largo de su vida, toda pertenencia a una tradición literaria vinculada a un país; pero con descripciones simples y comentarios inteligentes y diabólicos, como afirma Bachmann, expresa cuál es el mundo real o imaginario que la circunda. “Non ho assolutamente genitori, né amici particolarmente, la mia vita scorre serena e dolcemente”¹²¹.

Es como si la autora, al negar su relación con el mundo externo, estuviera creándose una coraza a su alrededor que la protege de los sentimientos que el mundo exterior le pudiera contagiar. Esto quizás la haga todavía más misteriosa, como la esfinge que guarda un secreto difícil de descubrir y gracias a su actitud consigue llegar a un mundo que está en el más allá, un mundo al que solo unos pocos llegan y lo mantienen oculto. Posicionarse fuera de este mundo, es como sentirse autosuficiente e independiente de cualquier agente externo y, a la vez, esa autosuficiencia hace que su obra no se relacione con su vida. Desde los siglos XVII–XVIII la literatura escrita por mujeres fue interpretada, sobre todo, como

¹²⁰ Afirmación expresada por la escritora Ingeborg Bachmann y citada en la reseña que se hace al libro *Le statue d'acqua* traducido al alemán *Wasserstatuen*. “Fleur Jaeggy tiene esa envidiable primera mirada hacia las personas y las cosas, en ella se unen la distraída ligereza y la sabiduría autoritaria: de estas cualidades contrarias surgen diálogos de diabólica inteligencia y descripciones de una simplicidad desarmante.” En: <http://www.amazon.de/Wasserstatuen-Fleur-Jaeggy/dp/3882213493> (última consulta 10.08.2010).

¹²¹ Jaeggy, F., *I beati...*, p. 29. “No tengo padres en absoluto, ni amigos en particular, mi vida transcurre con serenidad y dulzura.”

escritura inspirada en sus vidas y/o en su entorno, y se acusaba a las escritoras de falta de creatividad y genio. Fleur Jaeggy quiere demostrar a través de estas declaraciones constantes sobre su intimidad, que su literatura está viva sin tener que contar directamente con su biografía.

A lo largo de sus cuentos, de sus narraciones, de sus novelas están ausentes la sensación de paz y tranquilidad, y aunque sus personajes son en muchas ocasiones niños o jóvenes, las sensaciones propias de estas edades, como la placentera levedad de la inocencia o las actitudes revolucionarias adolescentes, no existen. El lector se siente preso del destino angustiado de sus personajes: niños–adultos, adolescentes sin futuro, padres sin hijas e hijas sin linaje. Y en su mayoría, personajes de género femenino envueltos en historias reales y sin final feliz. Las escenas están envueltas en una angustia compartida por quienes las presencian. A veces la lectura de estos cuentos provoca la sensación de ser testigos directos de las atrocidades de dichas vidas abocadas a la tragedia. Solo a través del análisis psicológico de sus personajes, se puede llegar a comprender de dónde nacen los acontecimientos que la escritora presenta en cada uno de ellos y que muchas veces, sobre todo llegando al final, son capaces de dejar petrificado a quien los presencia, al lector que los recibe.

Fleur Jaeggy no suele hablar de su obra y si lo hace es concisa y fugaz. Cuando le preguntan sobre el porqué de ciertas palabras, comentarios, expresiones, con frecuencia no sabe cómo responder: “Es difícil hablar de lo que escribo”, afirma Jaeggy: “Dovrei rifletterci. Non so spiegare un mio libro. Una volta finito, il libro per me è fuori casa. Rimane qualche residuo, pezzi di carta sparsi qua e là, ma poi se ne vanno anche loro”¹²². Y si bien es cierto que no es muy locuaz al respecto, su pensamiento se ve reflejado en el significado de las historias, de los personajes, y, su perfección llega con el ritmo, con las palabras perfectas que lo cambian todo. Jaeggy es capaz de pulir la escritura hasta el punto de dejar la mínima expresión, la palabra aislada que da sentido a todo pero cargada de emociones, connotaciones y explicaciones:

Ho scritto questi racconti, trovare dei significati per me è lievemente complicato, anche perché quando scrivo non penso ai significati. Quando smetto di scrivere,

¹²² Biner, P., “*LiteraTour de Suisse...*”, “Debería reflexionar. No sé explicar un libro mío. Una vez finalizado, el libro está fuera de casa. Queda algún resto, trozos de papel repartidos por acá y por allá, pero después se van ellos también.”

leggo ad alta voce e se sento che qualcosa non va nel ritmo, vuol dire che qualcosa non funziona, non va bene. Rifaccio le pagine cambiando una parola, un aggettivo. Togliendo quello che va di troppo e quasi sempre c'è di troppo. Togliendo, cambiando, raffreddando, tagliando. È molto difficile per me comunque parlare di quello che scrivo¹²³.

De esta forma separa la creación artística y el producto literario final. Su obra tiene vida propia, subsiste por sí misma. Sin embargo, su espíritu y creación están interconectados y leer un libro de Jaeggy implica acercarse a parte de su vida, de su exigencia literaria, de su austeridad gélida, de sus palabras concretas, del asíndeton, de la enumeración, de la ligereza, de la frialdad y de un largo etcétera que veremos en los capítulos dedicados al análisis de sus escritos.

La realidad de sus historias a veces sobrepasa lo fantástico, pero no porque se trate de historias verídicas, sino porque Jaeggy cuenta historias que uno no se espera y le cuesta asimilar. Con frecuencia se centra en lo verídico, en lo acontecido, y, es así como lo explica la misma autora en una entrevista realizada tras haber obtenido el *Premio Letterario Donna Città di Roma* en Enero de 2002:

Quando si scrive una storia di solito si parla di quel che si sa. In *Proleterka*, per esempio, descrivendo una signora protestante, con il viso lungo, flagellatrice, faccio riferimento ad un preciso ambiente che conosco, molto puritano, piuttosto cattivo. Da quell'ambiente ho tratto molti spunti per il disegno narrativo dei miei libri¹²⁴.

Fleur Jaeggy ha recibido premios literarios tanto en Italia como en otras partes de Europa, y esto es quizás lo que la haga más europea. El premio, como decíamos en el capítulo anterior, podría ser el indicador de la europeidad, de destacar al escritor que se abre al otro, que mira hacia otra cultura y en este campo ella es una gran conocedora de otros ambientes, puritanos, de internados, de círculos elitistas, de contextos suizos, etc. Estos premios –aunque ella no sea una escritora devota de los galardones– la consagran como una de las autoras más deslumbrantes y excepcionales de los últimos años. Entre otros muchos ha recibido: por su novela *I*

¹²³ Györik, M., “*La paura del cielo. Lettere dalla...*”, (minuto 11’45–12’06). “He escrito estos cuentos, encontrar significados para mí es bastante complicado, sobre todo porque cuando escribo no pienso en los significados. Cuando dejo de escribir, leo en voz alta y si noto que algo no va en el ritmo, quiere decir que algo no funciona, no va bien. Vuelvo a escribir las páginas cambiando una palabra, un adjetivo. Quitando lo que está de más y, casi siempre hay algo de más. Quitando, cambiando, enfriando, cortando. Es muy difícil para mí hablar de lo que escribo.”

¹²⁴ Györik, M., “*La paura del cielo. Lettere dalla...*”, “Cuando se escribe una historia, normalmente se habla de aquello que se conoce. En *Proleterka* por ejemplo, describiendo a una señora protestante, con la cara larga, flagelante, hago referencia a un preciso ambiente que conozco, muy puritano, más bien malvado. De aquel ambiente he sacado muchas notas para el diseño narrativo de mis libros.”

beati anni del castigo el Premio Bagutta (1990) y el Boccaccio Europa (1994), por el libro de cuentos *La paura del cielo* el Premio Moravia (1994) y el Lipp Zúrich (1998) y por su última novela *Proleterka* los premios Vailate Alderigo Sala (2001), el Donna Città di Roma (2001) y el Viareggio (2002).

Todos sus libros han sido publicados en la editorial Adelphi, cuyo director es uno de los intelectuales más importantes en Italia y en Centroeuropa, Roberto Calasso, marido de la escritora, como se mencionó al principio de este capítulo. Sin duda, este editor, narrador y ensayista, es parte fundamental no solo en la vida de la escritora, sino también en su obra. El contexto literario en el que Jaeggy se mueve es compartido por el de su marido, para quien autores como la escritora ya citada, Ingeborg Bachmann, o Thomas Bernhard, austríaco también, o el mismo Italo Calvino, formaron parte de sus amistades más cercanas.

Aunque la trayectoria editorial y literaria de Calasso es distinta a la de Jaeggy, comparten un entorno compuesto, casualmente o no, por escritores representativos de una corriente literaria similar a los ya citados, con esa mirada metaliteraria y una cierta tendencia a la literatura del no:

Come [Roberto] Bazlen, [Ernst] Bernhard è contemporaneamente attratto e respinto dalla scrittura; come per Bazlen (e qui credo anche per riflesso dell'amore per Bazlen) Adelphi, cioè Foà-Calasso, s'incaricherà, lui morto, di tramandarci tutto ciò che pare intramandabile: sogni – certuni ancora degli anni '30 – ripresi e commentati alla vigilia della morte, riflessioni, meditazioni, teorie, esperienze, alcune in pagine concluse, altre solo brani di registrazioni¹²⁵.

El joven Roberto Calasso, con apenas 21 años, entra a trabajar en la casa editorial Adelphi y, no solo se convierte en amigo de uno de los fundadores, Roberto Bazlen (1902–1965), sino que, además, tras su muerte se encargará de publicar la obra que en vida Bazlen no quiso sacar a la luz, por rechazo a la escritura, como ocurre en el caso de muchos otros escritores *letraheridos* a los que

¹²⁵ Pieracci Harwell, M., “Ernst Bernhard e i letterati fiorentini.” En: *Il Cormorano. Rivista Culturale*. Génova: Centro Ricerche Scienze Umane, p. 6. “Como Bazlen, Bernhard siente atracción y contemporáneamente rechaza la escritura; como para Bazlen (y aquí creo que es también por reflejo del amor por Bazlen) Adelphi, es decir Foà-Calasso, se encargará, una vez esté muerto, de transmitirnos todo lo que parecía intransmisible: sueños –algunos de los años '30– tomados y comentados en la vigilia de la muerte, reflexiones, meditaciones, teorías, experiencias, algunas en páginas concluidas, otras solo pedazos de grabaciones.” En: <http://www.cristinacampo.it/public/3%2020bernhard%2020e%2020i%2020letterati%2020fiorentini.pdf> (última consulta 08/08/11).

haremos referencia en el siguiente apartado. Corren los años sesenta y Calasso ya se mueve en un grupo de intelectuales compuesto por editores, escritores y el famoso psicoanalista junguiano alemán Ernst Bernhard (1896–1965). Éste a su vez es cercano al círculo de intelectuales de aquellos años formado por Federico Fellini, Natalia Ginzburg, Cristina Campo y Giorgio Manganelli, entre otros. Es durante estos años y en este entorno en el que el joven Calasso conocerá a Fleur Jaeggy en Roma.

Mientras que Roberto Calasso publicó su primer libro, *L'Impuro folle*, en la editorial para la que trabajaba en 1974, la trayectoria literaria de Fleur Jaeggy comenzó unos años antes. Publicó *Il dito in bocca* en 1968, con veintiocho años y no precisamente nada más terminarlo, porque la publicación, como veremos, no entra en los planes de la escritura de la autora, sino porque su amiga Bachmann la motivó a hacerlo, como comenta para una entrevista tras la concesión del premio Lipp en Zúrich:

C'est elle qui a lu mon premier livre avant qu'il ne soit publié [...] A l'époque, j'habitais à Rome, nous nous voyions souvent, mais j'ai mis du temps à lui dire que j'écrivais. C'est pourtant sur son encouragement que j'ai laissé éditer *Il dito in bocca*¹²⁶.

Seguidamente publica *L'angelo custode* (1971), y tras nueve años, *Le statue d'acqua* (1980). Tras otro lapso de tiempo de nueve años, se abre una nueva etapa en su escritura, es una etapa de madurez, en la que publica sus tres libros más importantes y por los que recibe nuevos premios, como se señaló anteriormente. En ellos se reconoce el contenido temático y estilístico de sus narraciones. Uno de los más premiados es precisamente su cuarto libro, que salió a la luz en 1989, y que, además, es parte central de este estudio, *I beati anni del castigo*. Esperará cinco años para publicar su libro de cuentos *La paura del cielo* (1994), premiado en su Zúrich natal con el premio Lipp, un premio que hasta entonces se había entregado solamente a obras escritas en francés, pero en esta ocasión se premiaba también el plurilingüismo del país: “Un Prix pour fêter le plurilinguisme. [...] Le Prix Lipp Zurich est une tentative de mettre en valeur cette richesse et le multiculturalisme de

¹²⁶ Fabbri, S., *Le Temps* 26/03/1998. “Fue ella quien leyó mi primer libro antes de que fuera publicado [...] En aquella época, yo vivía en Roma, nos veíamos con frecuencia, pero nunca le dije que escribía. Fue, por lo tanto, ante el ánimo que me dio, que yo permití publicar *Il dito in bocca*.” En: <http://www.culturactif.ch/ecrivains/jaegyflipp.htm> (última consulta 08/08/11).

notre pays”¹²⁷.

Entrado el siglo XXI, Fleur Jaeggy publicará otra de sus grandes historias, *Proleterka* (2001), premiada por hacer sobresalir la imagen de la mujer en la sociedad de ayer y de hoy. Este libro ha sido reseñado en muchísimos periódicos como una de las novelas más interesantes en el panorama literario actual, pero sin duda alguna fue la novela que hizo que muchos de los críticos y escritores que hemos ido mencionando, como Iosif Brodskij, la elevaran al lugar en el que ha merecido estar siempre.

En los últimos años, en la columna de la Biblioteca mínima de la editorial Adelphi, ha aparecido un nuevo libro *Vite congetturali* (2009), que contiene tres novelas breves sobre la vida de Thomas de Quincey, Marcel Schwob y John Keats.

Para Fleur Jaeggy el tiempo de publicación entre obra y obra no parece representar ningún problema y ni tan siquiera le otorga espacio alguno en sus comentarios y entrevistas, porque para ella parece como si el tiempo no fuera de vital importancia, como tampoco lo es en sus personajes. Sin embargo, es importante mencionar el trabajo que Jaeggy ha dedicado, a través de estudios y traducciones, a personajes literarios por los que se ha interesado. Tanto es así que, entre la escritura de sus primeras novelas, dedicó parte de su trabajo a la traducción de *Vite immaginarie* de Marcel Schwob (1972) y a *Gli ultimi anni di Immanuel Kant* de Thomas De Quincey (1983). Además, ha escrito artículos sobre estos autores, a los que hay que añadir a Robert Walser. Ha publicado todas sus obras con la casa editorial Adelphi, excepto la traducción de un libro del compositor musical Robert Schumann, *Regole di vita musicale* (Ricordi, 1983).

2.3. Perfil del escritor oculto. Entre el OULIPO y los *Letraheridos*

Fleur Jaeggy es una escritora difícil de clasificar y eso se hace más patente cuando se estudia su producción artística. Se ha dedicado al drama, a la narrativa, a la ensayística y también a la traducción. El tiempo que dedicó a cada uno de estos ámbitos de creación, no ha sido nunca un elemento significativo. La autora no

¹²⁷Fabbri, S., *Le Temps* 26/03/1998. “Un premio para celebrar el plurilingüismo. [...] El premio Lipp Zúrich es una tentativa para darle valor a esta riqueza y al multiculturalismo de nuestro país.”

parece concederle ningún tipo de interés a hacer públicas sus palabras, al igual que no le interesa darnos a conocer su vida. Quizás esto no sea una mera casualidad, sino un objetivo preciso que se ha propuesto. Vive la literatura desde dentro y su vida desde la literatura, y hablar del aspecto autobiográfico es casi prohibitivo, porque la misma autora siempre lo ha negado. Es como si le estuviera diciendo a su lector que no hay parte de ella en las vidas que cuenta, pero para el lector esas vidas son tan reales que no pueden ser creadas, tienen que nacer de una experiencia verídica. Éste es el juego principal de la autora con la literatura y con sus receptores. Y el juego nunca termina, como no terminan sus libros, sus cuentos, sus historias. Se quedan siempre suspendidos y no en el aire, sino en la tierra. Es como si se jugara con la literatura y los instrumentos fueran precisamente sus personajes, que presentados con un estilo muy “jaeggyano” y con palabras frías y firmes, provocan el desconcierto de haber perdido esta partida. Fleur Jaeggy consigue que la literatura entre en el lector, no solo que la reciba, sino que penetre de tal forma que esas palabras se conviertan en reflexiones y en continuas conversaciones secretas e internas.

Esta sensación es propia principalmente de los escritores a los que en España se les ha dado el nombre de *Letraheridos*. Estos buscan la literatura auténtica y sus personajes intentan llegar al nivel de sus predecesores y maestros, dando lugar a lo que se ha llamado una “literatura de la orfandad”. Para lograrlo, los protagonistas emprenden una búsqueda de sus maestros que culmina en la disolución total, tanto de los buscadores como de los buscados. Lo único que queda es, por lo tanto, la obra literaria¹²⁸. Esta es la sensación que queda tras la lectura de *I beati anni del castigo*, y no porque la protagonista esté buscando a su maestra, sino porque la literatura que se presenta a través de ella es una especie de dolor que llega con sus silencios, con sus miradas, con su vida en el contexto que habita –en este caso un internado de chicas– con las referencias a la literatura universal que hace la autora, con la frialdad del texto y la ligereza aparente que se convierte en peso de la conciencia literaria. Sus sentimientos en el Bausler Institut, internado donde estudia la protagonista del libro representa lo que la autora describirá como: “Un’Arcadia

¹²⁸ Bolognese, Ch., “Viaje por el mundo de los letraheridos. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura” En: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI1010110465A> (última consulta 10.08.2011).

della malattia”¹²⁹. Esta Arcadia es en la literatura la representación de la belleza, la alegría, la paz. Este internado es el centro de la enfermedad con un toque de decadentismo y agonía.

Según la definición del *Diccionario del español actual* (Seco, 1999), el *letraherido* es un “aficionado a las letras o a la lectura”. Dentro de la definición también aparece la palabra “herida”, sinónimo de sufrimiento, obsesión, obcecación. No solo la protagonista del libro mencionado anteriormente, sino también la de *Proleterka*, su última novela, parecen sentir el dolor que transmite esa “herida”. En este último libro se cuenta la historia de una hija y la relación con su padre desde un punto de vista del sufrimiento, del dolor, de la obsesión. Claro está que el *letraherido* se refiere al escritor y no a sus creaciones, pero en este caso la identificación entre el personaje *letraherido* como posible reflejo de su creadora –sin entender aquí señales de que la obra sea autobiográfica–, ayuda a determinar la posible relación de Fleur Jaeggy con autores como Melville, Vila–Matas, e incluso con el mismo personaje–autor Bartleby, que al ser creación de Melville, es paralelo a muchas de las protagonistas de Jaeggy.

Las historias de Melville como las de Jaeggy se pueden relacionar con los diarios literarios. Historias que están en la frontera con la ficción, del mismo modo que lo están algunas obras de Kafka, de Vila–Matas o de Gombrowicz, entre otros muchos. Todos ellos crean personajes que se van escondiendo pero no para desaparecer de su mundo, sino para hablar de la soledad que les persigue; y lo hacen en silencio, para provocar que alguien les hable, pero nadie lo hace. Están abocados a su destino y nadie los puede salvar. Si alguien lo pudiera hacer, sería la literatura o sus creadores, pero ellos no tienen el mínimo interés en rescatarlos. Tampoco el lector puede ayudarles. La única solución es dejarles con su herida y su soledad, para que en ella puedan vivir. Impulsado por la necesidad imperante de corregir la realidad, Enrique Vila–Matas manifiesta que ha perseguido siempre su originalidad en la asimilación de máscaras: reafirma la existencia como literatura –*extraña forma de vida*– y sostiene que el escritor es un espectro solitario¹³⁰. Jaeggy, nunca

¹²⁹ Jaeggy, F., *I beati...*, p. 10. “Una Arcadia de la enfermedad”.

¹³⁰ Página web del escritor Enrique Vila–Matas, En: <http://www.enriquevilamatas.com/entrCH688.html> (última consulta 10.08.2011).

ha hecho una declaración de este tipo, pero en su obra también se percibe esa asimilación de máscaras, la presencia constante de la literatura y los guiños a ciertos escritores referenciales. No es casualidad que *I beati anni del castigo* empiece con una frase en la que cita no solo a Robert Walser, sino su muerte: “Aveva fatto molte passeggiate quando stava in manicomio, a Herisau, non lontano dal nostro istituto [...] È un vero peccato che non sapessimo dell’esistenza di Walser, avremmo colto un fiore per lui”¹³¹.

Las referencias metatextuales no ayudan al personaje a curarse, más bien le adentran más en su dolor, por ejemplo a través de la muerte, como en la cita anterior o la cita que hace la autora del apocalíptico poema *Kyrie* de Pierre Jean Jouve: “Vidi qualcosa di simile in una dedica di Pierre Jean Jouve su un esemplare di kyrie”¹³². O por qué no, del suicidio: “Avevo letto qualche frase di Novalis sul suicidio e sulla perfezione”¹³³.

La única solución es dejarles con su herida y su soledad, para que puedan viviren ellas. Para estas figuras la vida real es la literatura, fuera de ella no existe nada, es todo ficción. Y así es como vive un escritor letraherido. La literatura se convierte de este modo en metaliteratura y sus personajes son los letraheridos que han perdido todas las batallas literarias. En esta novela breve se resalta la diferencia entre los que triunfan en la literatura y los que no, como ella, la protagonista y su admirada Frédérique, quien se convierte en la triunfadora y consigue salir del sufrimiento de la literatura al lograr ser una Emily Brontë, representante del romanticismo inglés: “La professoressa di letteratura francese l’ammirava, forse la considerava una Brontë. E detestava me”¹³⁴.

A lo largo de toda su obra, la referencia literaria es muy extensa, lo que denota una gran dependencia de componentes culturales que hacen mucho más real la historia que está relatando y coloca al lector en un mundo literario superior a cualquier otra obra carente de alusiones intertextuales. Esto se convierte en parte

¹³¹ Jaeggy, F., *I beati...*, p. 9. “Dio muchos paseos cuando estaba en el manicomio, en Herisau, no muy lejos de nuestro internado [...] Es una verdadera pena que no supiéramos de la existencia de Walser, habríamos recogido una flor para él”.

¹³² *Ibid.*, p. 11. “Vi algo similar en una dedicatoria de Pierre Jean Jouve en un ejemplar de kyrie”.

¹³³ *Ibid.*, p. 22, “Leí alguna frase de Novalis sobre el suicidio y sobre la perfección.”

¹³⁴ Jaeggy, F., *I beati...*, “La profesora de literatura francesa la admiraba, quizás la consideraba una Brontë. Y me detestaba.”

necesario para poder salir del círculo en que estos escritores *letraheridos* se encuentran, para encerrarse todavía más en el círculo de los literatos. Leer *Bartleby* de Melville o *Bartleby y compañía* de Vila–Matas o *El mal de Montano* del mismo autor o los *Detectives Salvajes* de Bolaño, trasladaría al lector a momentos similares a los analizados con Jaeggy. A través de estos escritores es inevitable hacer un recorrido por la literatura universal. Se podrían citar muchos autores dentro de este grupo, en él estarían desde Rainer Maria Rilke a Gombrowicz, de Scott Fitzgerald a Roberto Bolaño y por qué no, de Vila–Matas a Fleur Jaeggy: “Non ha nemmeno fretta di apparire: lo dimostra la lunga attesa che impone ai suoi lettori, un’attesa di vari anni fra un libro e l’altro. Sembra quasi che –come per certi fiori– il momento di aprirsi e di scoprirsi coincida con un atto doloroso, quasi mortale”¹³⁵.

La vida de los *letraheridos* es la entrega total al arte y el abandono de cualquier otra actividad para establecer con ella la línea que separa al poeta verdadero del falso:

Robert Walser sabía que escribir que no se puede escribir, también es escribir. Y entre los muchos empleos de subalterno que tuvo –dependiente de librería, secretario de abogado, empleado de banco, obrero en una fábrica de máquinas de coser, y finalmente mayordomo en un castillo de Silesia–, Robert Walser se retiraba de vez en cuando, en Zurich, a la Cámara de Escritura para Desocupados (el nombre no puede ser más walseriano, pero es auténtico), y allí, sentado en un viejo taburete, al atardecer, a la pálida luz de un quinqué de petróleo, se servía de su agraciada caligrafía para trabajar de copista, para trabajar de ‘bartleby’¹³⁶.

Esa lejanía que mantienen hacia el producto final, hacia el libro, y toda la fuerza depositada en la escritura como modo de vida existencial, conseguida a

¹³⁵ Castagnola, R., *Fleur Jaeggy*. Fiesole: Cadmo, 2006, p. 13. “Ni siquiera tiene prisa en aparecer: lo demuestra la larga espera que impone a sus lectores, una espera de varios años entre un libro y el otro. Parece casi –como para ciertas flores– el momento de abrirse y de descubrirse coincida con un acto doloroso, casi mortal.”

¹³⁶ Esta cita continúa con la relación que establece el estudioso Roberto Calasso, entre la figura de Walser y Bartleby. Se trata de la misma relación que se establece en este estudio entre Jaeggy y Bartleby, pasando por la influencia de Walser y destacando la función de los letraheridos: “Roberto Calasso, hablando de Walser y Bartleby, ha comentado que en esos seres que imitan la apariencia del hombre discreto y corriente habita, sin embargo, una turbadora tendencia a la negación del mundo. Tanto más radical cuanto menos advertido, el soplo de destrucción pasa muchas veces desapercibido para la gente que ve en los bartlebys a seres grises y bonachones.” “Para muchos, Walser, el autor de Jakob von Gunten e inventor del Instituto Benjamenta – escribe Calasso–, continúa siendo una figura familiar y se puede incluso llegar a leer que su nihilismo es burgués y helvéticamente bonachón. Y es, al contrario, un personaje remoto, una vía paralela de la naturaleza, un filo casi indiscernible. La obediencia de Walser, como la desobediencia de Bartleby, presupone una ruptura total (...) Copian, transcriben escrituras que los atraviesan como una lámina transparente. No anuncian nada especial, no intentan modificar. No me desarrollo, dice Jakob von Gunten. No quiero cambios, dice Bartleby. En su afinidad se revela la equivalencia entre el silencio y cierto uso decorativo de la palabra.” Vila–Matas, E., *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 13–14.

través de la caligrafía, que es la parte última de la expresión de la palabra, puede ser la razón por la que quizás muchos de estos autores publiquen poco y tardíamente. La misma razón por la que son tan reacios a los actos literarios, a las entrevistas, y consideren los premios que se les otorgan casi como frivolidades innecesarias. Si su entrega está plenamente dedicada al arte, todo lo demás es banal y excesivo, confusión y alejamiento. Si bien es cierto que la literatura es su *ars movendi*, el aspecto intimista-psicológico de expresarlo es igualmente obvio. En todos estos escritores prevalece la reflexión sobre el yo y el entorno más inmediato desaparece mientras escriben:

Mentre scrivo il tempo scompare. Scompare tutto quello che ho intorno. Lo scrivere mangia. Costringe a prendere coscienza della solitudine, che è la base dell'esistenza di tutti. Ed è anche una forza, perché ti abitua a vivere di nulla, a dare la giusta dimensione alle cose, a oltrepassare tutte le illusioni¹³⁷.

Valdría la pena dedicar un estudio a la obra de Fleur Jaeggy para explorar esa reducción a la que limita su historia: un “yo” a veces narrativo a veces no, que más que reflexionar, actúa impasible ante los advenimientos de la vida sin conseguir, ni pretender, una respuesta, pero con la idea bien clara de que solo así puede conseguir ser ese “yo” que examina. Esto hace pensar que Jaeggy busca más entre la literatura de sus antecesores, que de sus contemporáneos y, además, rodeada de más hombres que de mujeres; son pocas las mujeres escritoras incluidas en un grupo de unas características como estas. En los escritos de Jaeggy se reconoce más la huella de Robert Musil, de autores más claramente definidos como centroeuropeos, Robert Walser y otros –siempre con un carácter intimista y psicológico bien marcado–, más que la huella de sus contemporáneos y conterráneos.

Raffaella Castagnola¹³⁸, que ha confeccionado una pequeña monografía sobre la escritora, encuentra alguna relación con el Calvino de los últimos años, en cuyas laberínticas narraciones se ve la influencia del grupo francés OULIPO, al que perteneció junto a escritores como Julio Cortázar o Marcel Duchamp¹³⁹. Lo curioso

¹³⁷ En: *Elle*, febrero 1990. (edición italiana) citado en Castagnola, R., *Fleur...*, p. 38. “Mientras escribo el tiempo desaparece. Desaparece todo aquello que tengo alrededor. Escribir devora. Obliga a tomar conciencia de la soledad, que es la base de la existencia de todos. Y es también una fuerza, porque te acostumbra a vivir de la nada, a dar la dimensión exacta a las cosas, a sobrepasar todas las ilusiones.”

¹³⁸ Castagnola, R., *Fleur...*, p. 13.

¹³⁹ «Ouvroir de littérature potentielle» (Taller de literatura potencial). En: <http://www.ouliipo.net/> (última consulta 12.08.2011).

de este grupo francés, definido como selecto, secreto y no convencional, es el interés que demuestran por las técnicas que se utilizan para crear obras limitadas. Es decir, le dan una cierta importancia a los instrumentos, lo que no quiere decir que le resten valor a la creación. Pero al ser un grupo no solo de intelectuales literarios, sino también de matemáticos o físicos, en suma, científicos, lleva a reflexionar sobre la contraposición con el grupo anterior; y, sin embargo, sería interesante pensar que Fleur Jaeggy entraría perfectamente también en un grupo así y se podría ajustar a algunas afirmaciones realizadas por sus miembros; como expresa Duchamp: “Las palabras no tienen absolutamente ninguna posibilidad de expresar nada. En cuanto empezamos a verter nuestros pensamientos en palabras y frases todo se va al garete”¹⁴⁰. La herramienta principal para Jaeggy son sus palabras o la forma de colocarlas en la hoja en blanco. Su escritura no es un mero escribir frases que dejarán de tener interés en cuanto se materialicen, todo lo contrario, cada palabra ha sido estudiada y evaluada para merecerse el puesto en ese momento preciso. La desconfianza en la capacidad expresiva del lenguaje, de las palabras, que tanto atormenta a los miembros de este grupo –así como sucede a los *letraheridos*–, se ve reflejada en muchas de las frases de esta autora. Tanto es así, que de ella, más bien, de su escritura, dijo el premio nobel, Iosif Brodskij, que su pluma venía a ser lo que un buril a un escultor:

Incisa nell'inchostro blu dell'adolescenza, la penna di Fleur Jaeggy è il bulino di un incisore che disegna le radici, i ramoscelli e i rami dell'albero della follia che cresce nello splendido isolamento del piccolo giardino svizzero della conoscenza fino a oscurare col suo fogliame ogni prospettiva¹⁴¹.

Esta técnica de grabado propia de Fleur Jaeggy la hace de alguna manera selecta, única y poco convencional para la literatura de finales del siglo XX. Así que, el grupo de matemáticos e intelectuales en Francia, los *letraheridos* en España y el grupo de escritores que comienzan con la novela metafísica en la Europa de finales del siglo XX, podrían ser compañeros de viaje literario de Jaeggy. Sin embargo, esto no es más que una teoría de acercamiento de la autora a una serie de

¹⁴⁰ Vila-Matas, E., *Bartleby y compañía*. Edición digital en línea, p. 29 <http://es.scribd.com/doc/7209541/Bartleby-y-Compania> (última consulta 12.08.2011).

¹⁴¹ Brodskij, I., “Lo stile di Fleur” en: *La Repubblica*. 2.11.2001. “Hendida en la tinta azul de la adolescencia, la pluma de Fleur Jaeggy es el buril de una incisión que diseña las raíces, las ramitas y las ramas del árbol de la locura que crece en el espléndido aislamiento del pequeño jardín suizo del conocimiento hasta oscurecer con su follaje toda prospectiva.”

escritores que cumplen con los mismos parámetros. El hecho de relacionarlos a todos ellos con Fleur Jaeggy se debe a una regla matemática de causa–efecto. Si en la obra de esta escritora italo–suiza encontramos parte de la literatura europea, de la literatura de mujeres, de la literatura del No, de la literatura de los *letraheridos*, si ella podría caber en cada uno de estos grupos, ¿por qué resulta tan difícil clasificarla o integrarla en uno de ellos? La respuesta a esta pregunta llega tras su recepción. La obra de Jaeggy es un cosmos abierto y a la vez velado. Se descubre desde la lectura analítica y concreta de cada una de las palabras pulidas que ella misma decidió insertar con mucha meticulosidad. Y esto la convierte en una flor rara en el jardín de la literatura.

El hecho de que no haya muchas escritoras contemporáneas a Jaeggy calificadas como *letraheridas*, no significa que no existan o no hayan existido. En el siglo XIX se dio este término:

Como sinónimo de la mujer de letras decimonónica, apela a esa imagen de la mujer como agente y paciente de su propia pasión por la cultura escrita, por la lectura y la escritura; el vocablo *letraherida* entraña cierta dimensión patológica en la afición femenina por las Letras; esto es, alude claramente a la disfunción que en el contexto socio–histórico se atribuye a la mujer cuyas aspiraciones literarias le hacen abrigar deseos de trascender su propio destino biológico, vinculado al reducto doméstico, sin visibilidad ni voz públicas. Los paradigmas del discurso médico–social que determinan la llamada condición femenina y su destino en el seno de la sociedad, en tanto hembra, también tienen su correlato en las categorías críticas manejadas en la valoración del producto literario asociado con la mujer como creadora o consumidora. Así, las jerarquizaciones biológicas que determinan el espacio de las relaciones privadas se proyectan en la esfera pública y en las propias jerarquizaciones intelectuales y editoriales, y llegan a justificar el cultivo de determinados géneros como elemento de distinción (la poesía) frente a la desaprobación de otros como la novela realista, símbolo de la prosa del mundo, tan alejada de los intereses considerados propiamente femeninos¹⁴².

La definición para los *letraheridos* y para las *letraheridas* es diferente, en este segundo caso, ellas son víctimas de la opresión sufrida por la sociedad del momento. En el primer caso se trata de un una especie de síndrome que se origina dentro del escritor mismo o incluso de la escritora. Ambos conceptos se podrían entender si se aplican a sociedades diferentes. La realidad de la escritora en el siglo XXI dista mucho del concepto de escritora en el siglo XIX, si bien es obvio que el

¹⁴² Fernández, P., Ortega, M.L., *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 10.

dolor y el ansia por la literatura, que es el trasfondo de la palabra, sigue siendo el mismo. Fleur Jaeggy está más cerca en esta ocasión de un Musil que de una Emilia Pardo Bazán, que por mucho que luchara por hacer ver la igualdad en la escritura de la mujer, le fue difícil demostrarlo. Jaeggy no se encuentra en el mismo contexto histórico y social y su lejanía de todo movimiento social feminista, la coloca en medio de escritores como los nombrados anteriormente.

Los *letraheridos* nos dirigen hacia a una pregunta muy concreta, ¿la literatura tiene algo más que decir? Durante los siglos XX y XXI se ha intentado todo y a la conclusión que se puede llegar es a la de: “preferiría no hacerlo”, como habría respondido Bartleby a su jefe si éste le hubiera pedido algo. El hecho de no hacerlo, de callar, de quedarse en el silencio más absoluto es lo que llevó al escritor español Enrique Vila–Matas a definir esta situación como la “literatura del no”¹⁴³. Éste es el camino para la creación literaria, decir la verdad, quizás en silencio y a solas, pero la verdad por muy irreal que parezca. Los textos de Jaeggy están llenos de estos silencios y verdades, de estas referencias literarias, y es que como el mismo Vila–Matas sigue diciendo: “no puede existir ya buena literatura si en esta no hay implícita de fondo una reflexión que cuestione incluso la posibilidad o la noción misma de la literatura”¹⁴⁴.

Así pues, entre la desconfianza en las palabras, la necesidad de que la literatura sea metaliteratura, de que se convierta en un síndrome sin el que no se puede vivir, y con la necesidad de afirmar que el lenguaje no funciona, se llega a la deconstrucción. Y con esta en marcha, ¿cómo se sigue escribiendo si no hay posibilidad de hacer uso de una lengua o literatura que funcione? La clave reside para muchos en la limpieza del lenguaje entendido como expresión, llegar al minimalismo, a la mención más que a la escritura. O como el mismo Vila–Matas

¹⁴³ La “Literatura del No” tiene un texto fundacional y un personaje emblemático. El texto fundacional es la Carta de Lord Chandos, del escritor alemán Hugo Von Hofmannsthal, donde Chandos le explica a su amigo Francis Bacon su renuncia a toda actividad literaria pues, a fuerza de desconfiar en el lenguaje, las palabras se le desintegraban en la boca como hongos podridos, haciéndole perder por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa. El personaje emblemático es, claro, Bartleby y su conocida fórmula: preferiría no hacerlo, fórmula que pone en crisis el lenguaje mismo al excavar una zona de indeterminación que hace que las palabras ya no se distingan, hace el vacío en el lenguaje. “La literatura del no: vegetales en el desierto.” En: *Preferiría no hacerlo. Revista digital de literatura*. Nº 4, Enero 2011, p. 7. En: <http://es.scribd.com/doc/46136259/LiteraturaDelno> (última consulta 12.08.2011).

¹⁴⁴ Roas, D., “La Literatura del NO. Bartleby y compañía.” En: *Preferiría no hacerlo. Revista digital de literatura*. Nº 4, Enero 2011, p. 38 En: <http://es.scribd.com/doc/46136259/LiteraturaDelno> (última consulta 12.08.2011).

expresa, habrá que reinventar la literatura pero partiendo de esa “literatura del No”:

La “literatura del No” es el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y qué merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y qué dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave –pero sumamente estimulante– de la literatura de este fin de milenio¹⁴⁵.

Si se trata de una nueva literatura, si se habla de auténtica creación literaria y sobre todo que diga la verdad, entonces la idea de Vila-Matas y de Fleur Jaeggy se unen en el acto de la escritura. Lo que es obvio, en cualquier caso, es que el que escribe tiene que tener el dominio del lenguaje, de la metaliteratura y de los agentes culturales externos y su obra tiene que estar dirigida a defender cada uno de esos elementos, reconociéndolos pero sin acudir a los esquemas establecidos desde el principio de los tiempos, sino partiendo de la nueva creación.

Hay que ir hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confundan y la realidad pueda bailar en la frontera con lo ficticio, y el ritmo borre esa frontera. Una literatura sin género, en estado puro, consciente, paradójicamente, de su imposibilidad, y que haga de la exposición de dicha imposibilidad su cuestión fundamental¹⁴⁶.

2.4. El eje de la producción literaria de Fleur Jaeggy

Se puede hablar de la existencia de un eje en torno al cual giran las historias de Fleur Jaeggy y este está compuesto por la presencia de espacios símiles, en los que hay una cierta elegancia del frío que conduce hacia el origen de la visión cruel de la vida en medio de un ambiente familiar y social relacionado estrechamente a una herencia protestante a la que perteneció la misma autora. No es casualidad que los espacios en la obra de Fleur Jaeggy sean lugares cerrados: un internado, una casa, un barco; son lugares donde la acción está limitada y donde los personajes tienen pocas posibilidades de fuga, de huida del mundo donde se les ha colocado. Y no es una elección casual, el internado, por ejemplo, es precisamente el contexto que la autora reconoce de su juventud y que califica tanto como topos narrativo como

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 40–41.

¹⁴⁶ Roas, D., “*La Literatura del NO...*”, p. 42.

castigo: “il collegio è, prima ancora che una realtà, un luogo letterario –quasi metafísico— un topos narrativo che rimanda a infiniti riferimenti”¹⁴⁷.

Ho vissuto il collegio come un grande castigo. Prima ero libera, mi portavano la colazione a letto; poi, improvvisamente, tutto è cambiado, dovevo andare a messa, c'erano mille regole da rispettare, le suore erano severissime. Ma si usava così, era normale per l'educazione di una ragazza¹⁴⁸.

O en el caso de las casas que aparecen en muchos de sus cuentos. No se puede decir por ello que sea autobiográfico, pero sí que ciertos elementos corresponden con lo hasta ahora visto de su propia vida. A pesar de ello, no es una obra autobiográfica; *I beati anni del castigo* no es clasificable dentro del género literario de internados; y aún así no se ve con claridad la importancia de la religión, ni la figura del padre, ni la visión cruel, aunque en todo momento se perciba y sean fundamentales en el desarrollo de las historias contadas:

Che cosa è *I beati anni del castigo*. Più leggo queste cento pagine di Fleur Jaeggy (piccola storia, dice l'autrice) meno ne vengo a capo. Eppure, per tanti giorni, ne ho fatto il mio vademecum. Un'operetta morale? Un album di ricordi perversi? Un'allegoria della vita figurata in tanti luoghi di transito (stazioni, alberghi) di cui il reclusorio, il collegio, è la variante suprema? O una metafora chiusa dentro un paesaggio di neve? O un viaggio al centro della terra, dove abita l'angelo della morte, il dolce Lucifero che si cela in ogni pagina? Nessuna di queste piste mi soddisfa¹⁴⁹.

Todos estos factores, ejes que vertebran no solo esta breve novela, sino también su producción en general, son importantes para entender la arquitectura textual de Jaeggy.

Al internado, se dedicará un apartado en el próximo capítulo, puesto que la literatura de internados en Alemania y en los países de lengua alemana es relativamente importante; en siglo XX, sobre todo, se da una gran producción de textos literarios que toman como contexto estos centros educativos, al igual que

¹⁴⁷ *L'Espresso*. 15.10.1989. Citado en Castagnola, R., *Fleur Jaeggy...*, p. 32. “el internado es, más que una realidad, un lugar literario –casi metafísico— un topos narrativo que evoca infinitas referencias.”

¹⁴⁸ *Amica*. 20.11.1989. Citado en *Ibid.*, p. 33. “Viví el internado como un gran castigo. Antes era libre, me traían el desayuno a la cama; luego, de repente, todo cambió, tenía que ir a misa, había mil reglas que respetar, las monjas eran muy severas. Pero así era la costumbre, era normal para la educación de una chica.”

¹⁴⁹ Garboli, C., “La follia del '900 chiusa in collegio.” En: *La Repubblica*. 4.11.1989. “¿Qué es *I beati anni del castigo*? Cuanto más leo estas cien páginas de Fleur Jaeggy (pequeña historia dice la autora), menos entiendo. Y, durante muchos días he ido haciendo mi vademecum. ¿Una opera moral? ¿Un álbum de recuerdos perversos? Una alegoría de la vida figurada en muchos lugares de paso (estaciones, hoteles) de entre los que el reclusorio, el colegio, es la variante suprema? ¿O una metáfora cerrada dentro de un paisaje de nieve? ¿O un viaje al centro de la tierra, donde vive el ángel de la muerte, el dulce Lucifer que se esconde en cada página? No me satisface ninguna de estas pistas.”

pasara en el siglo XIX en Inglaterra. Para ello, se establecerá una concordancia entre *I beati anni del castigo* y otra obra de lengua alemana, *Die Klosterschule* de la austriaca Barbara Frischmuth, apreciando también el guión-novela *Das Mädchen Manuela* de la escritora húngara-alemana Christa Winsloe. Por un lado, se hará hincapié en la analogía de los internados femeninos y de estas tres obras. Y, por otro lado, se creará una relación con los internados masculinos presentes en las obras de Hermann Hesse, *Unterm Rad*, y de Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. En este momento, sin embargo, es importante detenerse a ver el internado como espacio cerrado donde se aprende la estructura de la vida, la belleza y la fealdad, el orden, la disciplina, la moral; todo es representación de una Arcadia enferma, del mundo cruel desde donde descubren lo que sucede fuera de él y en el que las familias acomodadas abandonan a sus hijas. Uno de los aspectos más importantes dentro del colegio es el orden, el control de sus vidas, y la subordinación entre las chicas. Tener una subordinada era conseguir un pequeño poder: “L’ispezione era al mattino, si aprivano tutti gli armadi [...] Con lo stesso rigore e una sorta di sottomissione alle stoffe. Se avessi accettato di proteggere la ragazzina che mi aveva scritto il biglietto lasciandolo nella mia casella, l’ordine l’avrebbe fatto lei”¹⁵⁰.

El orden, la forma de hacer las cosas, era como si estuvieran en un cuartel militar o en una cárcel condenadas a cadena perpetua: “Noi ci lavavamo molto in fretta, un po' come i militari, o gli ergastolani. Per le docce, che erano in comune, bisognava fare la fila”¹⁵¹.

Otro espacio que marca la vida de los personajes de Jaeggy es el barco, un crucero es el contexto de su novela *Proleterka*. En todos estos lugares, se una casa o un espacio cerrado, se destaca la importancia que tiene la soledad interior en la que viven sus protagonistas, y la crueldad con la que la vida las trata y ellas tratan a la vida. Ambos elementos, soledad y crueldad, se dejan ver a lo largo de toda la producción literaria, aunque quizás se pueden reconocer con mayor facilidad en

¹⁵⁰ Jaeggy, F., *I beati...*, p. 30. “La inspección se hacía por la mañana, se abrían todos los armarios [...] Con el mismo rigor y una especie de sumisión a las telas. Si hubiera aceptado proteger a la niña que me había escrito la nota y la dejó en mi casillero, el orden lo habría puesto ella.”

¹⁵¹ *Ibid.*..., p. 51. “Nosotras nos lavábamos muy rápido, un poco como los militares, o los condenados a muerte. Para las duchas, que eran comunes, había que hacer fila.”

estas dos novelas citadas:

En *Proleterka*:

Sembra una nave militare. Brilla la stella rossa sulla ciminiera. Guardo subito la scritta Proleterka. Annerita, macchie di ruggine, dimenticata. Una scritta sovrana. È l'ora del tramonto. La nave è grande, nasconde il sole che sta per cadere nell'acqua. È scura, pece e mistero. È scampata alle intemperie, ai naufragi, una nave corsara costruita come una fortezza¹⁵².

En *Beati*:

Quanto a me, ricevevo poche lettere. Venivano distribuite a tavola. Non era gradevole avere poca posta. Così cominciai a scrivere a mio padre, lettere insulse, dove non dicevo nulla. Gli scrivevo perché sapevo che era l'unica persona che faceva quello che volevo, anche se la mia vita doveva sottostare alla volontà legale di mia madre. Dal Brasile lei dava i suoi ordini. Dovevo dormire con una tedesca, perché dovevo parlare tedesco¹⁵³.

La vida en ambos espacios es gris, ennegrecida como el barco que marcará aquel verano. Ella tenía que seguir unas órdenes rígidas que llegaban del exterior, órdenes que simbolizaban el único contacto con su madre, órdenes que no soportaba. La relación con los familiares, en concreto con su madre, era distanciada y se convertía en una simple voluntad que llegaba desde lejos. Con su padre era más cercana, pero controlada. Con él se iba de vacaciones a lugares donde parecía que la vida no existiera y la felicidad estuviera en las caretas de cada uno de los acompañantes:

Per le vacanze di Pasqua tornai a casa, in albergo. Dei signori ci invitarono a pranzo, poi mostrarono le diapositive di un viaggio con rovine e paesaggi e loro stessi. Erano una vecchia coppia, di esemplare virtù, per bene, ricchi, avari con discrezione, gentili con discrezione, recalcitranti, soprattutto la moglie, al buon umore, o al buon vivere, se esiste un buon vivere.

[...]

Nel giardino, che dava sul lago, un cane lupo dietro la rete camminava furioso su e giù e ringhiava. La mattina dopo, era una giornata di nebbia candida, padre e figlia furono portati a fare un giro sul lago. La donna, sorvegliando la cameriera, preparò il picnic. Tutto era calcolato per una gita allegra. Questo lo diceva l'espressione muta e

¹⁵² Jaeggy, F., *Proleterka...*, pp. 17–18. “Parece un barco militar. Brilla la estrella roja de la chimenea. Miro enseguida las letras *Proleterka*. Ennegrecida, manchas de roñin, olvidada. Un escrito soberano. Es la hora del atardecer. El barco es grande, esconde el sol que está a punto de caer en el agua. Es oscuro, pez y misterio. Ha escapado de las intemperies, de los naufragios, un barco corsario construido como una fortaleza.”

¹⁵³ Jaeggy, F., *I beati...*, pp. 31–32. “En cuanto a mí, recibía pocas cartas. Se distribuían una vez sentadas en la mesa. No era agradable recibir poco correo. Así que empecé a escribir a mi padre, cartas insulsas, donde no decía nada. Le escribía porque sabía que era la única persona que hacía lo que yo quería, aunque mi vida dependía de la voluntad legal de mi madre. Desde Brasil ella daba sus órdenes. Tenía que dormir con una alemana porque tenía que hablar alemán.”

ricolma di senso del dovere che aveva la signora, mentre scrutava i grami raggi del sole come un'insidia. Dopo due ore la gita fini. Erano i migliori amici di mio padre¹⁵⁴.

En estas caretas de los amigos de su padre, de esa pareja que parece feliz pero no lo es, aparece una descripción falsa de una felicidad marcada en todos los casos por la hipocresía de sus personajes, que intentan demostrar algo que no son. En ellos se ve el rasgo de la herencia protestante. Esta idea de felicidad unida a desgracia, a crueldad coincide con la opinión de la Premio Nobel noruega, Sigrid Undset, que declara: “En el protestantismo tal como aprendí a conocerlo, la desgracia está en que cada uno tiene su ‘convicción personal’ y su propia fe...”¹⁵⁵. Para Fleur Jaeggy el protestantismo está relacionado con la renuncia: “sono nata e vissuta in un Paese protestante. Conosco bene quello spirito implacabile ed elevato alla renuncia”¹⁵⁶. Ella tuvo dos influencias religiosas claras; por parte de madre, de cultura italiana, la religión que le llegaba era la católica, mientras que por parte de padre, la familia suiza, eran protestantes:

Le chiese erano due, cattolica e protestante. Sul lago di Costanza c'era libertà di culto. Tanto per cambiare, andai in quella protestante. Anche se dal Brasile l'ordine era: chiesa cattolica. Lei ordina, io obbedisco, i trimestri sono guidati da lei, è tutto scritto nelle lettere e nei francobolli, campane senza suono¹⁵⁷.

Estas palabras de *I beati anni del castigo* con respecto a la religión se reencuentran en una entrevista que hace para la revista *Anna*, en la que afirma que “ho avuto un battesimo protestante, che ho confermato a sedici anni. Tuttavia, mia madre ha voluto per me un'educazione cattolica: messa al mattino, silenzio,

¹⁵⁴ *Ibid.*..., pp. 73–74. “Para las vacaciones de Pascua volví a casa, al hotel. Algunos señores nos invitaron a comer, luego nos enseñaron las diapositivas de un viaje con ruinas y paisajes y con ellos mismos. Era una vieja pareja, de virtud ejemplar, de buena familia, ricos, avaros con discreción, amables con discreción, recalcitrantes, sobre todo la mujer, de buen humor, o de buen vivir, si existe un buen vivir. [...]. En el jardín, que daba al lago, un perro lobo detrás de la verja caminaba furioso hacia arriba y hacia abajo y gruñía. La mañana siguiente, era un día de niebla cándida, padre e hija fueron acompañados a dar una vuelta por el lago. La mujer, vigilando a la camarera, preparó el picnic. Todo estaba calculado para una excursión alegre. Esto lo decía la expresión muda y desbordante de sentido del deber que tenía la señora, mientras escrutaba los escasos rayos de sol como una insidia. Después de dos horas la excursión terminó. Eran los mejores amigos de mi padre.”

¹⁵⁵ Undset, S., *Mi conversión al catolicismo*. Citado en: Nedoncelle y Girault, *Testimonios de fe*, Madrid: Rialp, 1953, pp. 159–162.

¹⁵⁶ *Io Donna*. 13.10.2001, citado en Castagnola, R., *Fleur Jaeggy...*, p. 31. “He nacido y vivido en un país protestante. Conozco bien ese espíritu implacable y elevado de la renuncia.”

¹⁵⁷ Jaeggy, F., *I beati...*, p. 55. “Las iglesias eran dos, católica y protestante. En el lago Costanza había libertad de culto. Y para cambiar, fui a la protestante. Aunque desde Brasil la orden era: iglesia católica. Ella ordena, yo obedezco, los trimestres están guiados por ella, está todo escrito en las cartas y en los sellos, campanas sin sonido.”

rosari¹⁵⁸,

Si bien es cierto que a Fleur Jaeggy no le gusta que los críticos literarios investiguen sobre su vida y encuentren una relación directa entre su obra y ella misma, es inevitable crear algún tipo de vínculo entre su educación, su cultura, y la religión adquirida con los elementos referenciales que se ofrecen en los textos que escribe. Así pues, se podría hablar en vez de datos autobiográficos, más bien de *autoficción* como la entiende el novelista Serge Doubrovsky:

A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé ne coïncide pas avec lui même¹⁵⁹.

Así es como se percibe el contenido y la relación de los elementos entre Jaeggy y sus personajes. Ella misma afirma para el periódico italiano *La Repubblica* que el secreto de un verdadero escritor es hacer la autobiografía sin hacerla¹⁶⁰. Quizás no podamos hablar de autobiografía, puesto que la misma autora lo desmiente, pero sí de *biografía de sus ideas*¹⁶¹ o de autoficción, de trozos de vida, de ficción, de pedazos de existencia rotos. Y de nuevo podemos enlazar con la descripción de los *letraheridos*, que de alguna forma, lo que presentan a través de sus escritos, son esos sujetos troceados que aparecen en la ficción, pero que no coinciden con ellos mismos¹⁶².

De entre esos pedazos de existencia rotos destaca con especial importancia el ambiente gélido que lleva al origen de la visión cruel de la vida y de sus agentes, porque es esto lo que, además, enlaza con la enfermedad, el síndrome, el sufrimiento de los *letraheridos*. El frío es elegante, porque se presenta carente de elementos que disturban la mirada atenta sobre los acontecimientos reales. Es en el

¹⁵⁸ Anna. 26.11.1994, citado en Castagnola, R., *Fleur...*, p.23. "Tuve un bautizo protestante, que confirmé a los dieciséis años. Aún así, mi madre quiso para mí una educación católica: misa por la mañana, silencio, rosarios."

¹⁵⁹ Doubrovsky, S., *Fils*. Paris, Galilée, 1977, en la contraportada: "Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificadora, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos desunidos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo."

¹⁶⁰ Garboli, C., *Il fascino di Proleterka...*

¹⁶¹ Fischer, E., *Literatura y crisis...*, p. 84. Así define Robert Musil el hecho de utilizar sus pensamientos, de utilizar el carácter artístico del registro de los pensamientos de toda una vida.

¹⁶² Los conceptos de autobiografía, autoficción y figuraciones del yo como lo denominará el crítico literario José M^o Pozuelo Yvancos en su artículo "Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas", se plantearán en la conclusión de este trabajo, puesto que se considera parte fundamental de la obra.

frío donde la crueldad deja su huella. Es el frío el que da elegancia a estos textos. Y es en el frío donde muere la vida. La vida y la muerte están unidas por el mismo hilo sutil que las separa. Encontramos un ejemplo de ello en los inicios de sus dos novelas, en las que se refleja este hilo:

En *I beati*:

A quattordici anni ero educanda in un collegio dell'Appenzell. Luoghi dove Robert Walser aveva fatto molte passeggiate quando stava in manicomio, a Herisau, non lontano dal nostro istituto. È morto nella neve. Fotografie mostrano le sue orme e la postura dei corpo nella neve. Noi non conoscevamo lo scrittore. E non lo conosceva neppure la nostra insegnante di letteratura. A volte penso sia bello morire così, dopo una passeggiata, lasciarsi cadere in un sepolcro naturale, nella neve dell'Appenzell, dopo quasi trent'anni di manicomio, a Herisau¹⁶³.

En *Proleterka*:

Sono passati molti anni e questa mattina ho un desiderio improvviso: vorrei le ceneri di mio padre¹⁶⁴.

El amor por el frío, el frío como elemento natural en sus historias, es parte heredada del mismo Thomas de Quincey, autor que, como ya se ha dicho anteriormente, es traducido por Jaeggy. Quincey habla del amor por el frío en *Las confesiones de un inglés comedor de opio*. Y en esta misma línea siguen autores como Vila-Matas, para quien “el frío dice la verdad sobre la esencia de la vida”:

Me fascina el frío. He llegado a veces a pensar que el frío dice la verdad sobre la esencia de la vida. Detesto el verano, el sudor de las suegras despatarradas por las arenas del circo de las playas, los arroces al sol, los pañuelos para el sudor. Me parece que el frío es muy elegante y se ríe de una manera infinitamente seria. Y el resto es silencio, vulgaridad, hedor y gordura de caseta de baño. Me fascinan los copos suspendidos en el aire. Amo las ventiscas, la espectral luz de la lluvia, la azarosa geometría de la blancura de las paredes de esta casa, donde reina el más gélido frío existencial. Tan glacial es aquí todo que salir al campo acaba resultando una bendición¹⁶⁵.

¹⁶³ Jaeggy, F., *I beati...*, p. 9. “A los catorce años era educanda en un colegio del Apenzel. Lugares donde Robert Walser dio muchos paseos cuando estaba en el manicomio, en Herisau, no lejos de nuestro instituto. Murió en la nieve. Fotografías muestran sus huellas y la postura del cuerpo en la nieve. Nosotros no conocíamos al escritor. Y tampoco lo conocía nuestra maestra/profesora de literatura. A veces pienso que es bonito morir así, tras un paseo, dejarse caer en un sepulcro natural, en la nieve del Apenzel, después de casi treinta años de manicomio, en Herisau.”

¹⁶⁴ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 9. “Han pasado muchos años y esta mañana tengo un deseo repentino: querría las cenizas demi padre.”

¹⁶⁵ Del libro de Enrique Vila-Matas *Dietario Voluble*. Citado en “Estudio de campo” *El País*. 17.12.2006. En este mismo artículo, Enrique Vila-Matas da su opinión sobre la frialdad de Fleur Jaeggy: “Has oído hablar mucho de alguien y tienes una idea preconcebida de cómo es esa persona, de modo que te acercas a ella esperando encontrarte con una mujer fría, tímida y glacialmente inteligente. Son tantos los prejuicios que acumulabas que al final nada es como esperabas. Ella resulta ser cálida y divertida, aunque, eso sí, glacialmente inteligente, en eso no te habías equivocado. Fleur Jaeggy es su nombre. Admiré siempre sus

En Jaeggy el frío es síntoma de tranquilidad, de felicidad y es una constante en los momentos de contrarrestar el calor:

En *Beati*:

Nevica a Teufen. Nevica nell'Appenzell. La vita al Bausler Institut era tranquilla¹⁶⁶.

Mi disse che aveva visto dei combattimenti di galli in Andalusia. «La chaleur ne dures pas longtemps». E aveva un che di spagnolo, di antico, di ecclesiastico. La vampata di caldo si esaurì e il freddo delle montagne alte e dei ghiacciai si impose¹⁶⁷.

En *Proleterka*:

Mio padre l'ho visto per l'ultima volta in un luogo freddo¹⁶⁸.

Dopo la cremazione, mi mandarono un piccolo oggetto che aveva resistito al fuoco. Un chiodo. Lo restituirono intatto. Mi domandai allora se veramente l'avevano lasciato nella tasca del vestito. Deve bruciare con Johannes, avevo detto agli inservienti del crematorio. Non dovevano toglierlo dalla tasca. Nelle mani sarebbe stato troppo visibile¹⁶⁹.

Todos estos ejemplos extraídos de sus dos novelas principales son el reflejo de esta sensación térmica de frío-calor constante. La presencia del calor es necesaria para darle al frío mayor sentido e intensidad. En *Beati*, se contrapone el frío de la nieve del Appenzell al incendio final en el que su mejor amiga-amada, Frédérique, quemará su casa con su madre dentro. O incluso la referencia simbólica que hay entre el lugar de residencia de su madre –desde donde llegan las órdenes–, Brasil, y el lugar donde estas órdenes se ejecutan, la fría Suiza. En *Proleterka*, en cambio, se ve que el frío aparece en los lugares de encuentro con su padre o incluso en pleno verano, cuando se cuenta un viaje estival en el que la frialdad la llevan los propios pasajeros: “Sull’Acropoli, Johannes è estenuato. Poiché non devo dimenticare, lo guardo. Incurante, fissa le rovine. È primavera, e lui è vestito come se tra poco dovessero nevicare. Si appoggia al bastone. Lo stesso bastone che usa nelle brevi

relatos y no imaginaba que un día la conocería a ella personalmente. Conocerla ha sido una experiencia inolvidable, como si se hubieran abierto nuevos cauces hidráulicos en tiempos de sequía.”

¹⁶⁶ Jaeggy, F., *I beati...*, p. 58. “Nevia en Teufen. Nevia en el Appenzel. La vida en el Bausler Institut era tranquila.”

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 96. “Me dijo que había visto combates de gallos en Andalucía. « La chaleur ne dures pas longtemps ». Y tenía algo de español, de antiguo, de eclesiástico. La ola de calor se extinguió y el frío de las montañas altas y de los glaciales se impuso.”

¹⁶⁸ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 10. “A mi padre lo vi por última vez en un lugar frío.”

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 9. “Después de la cremación, me mandaron un pequeño objeto que había resistido al fuego. Un clavo. Me pregunté entonces si verdaderamente lo habían dejado en el bolsillo del traje. Tiene que quemarse con Johannes, les había dicho a los encargados del crematorio.”

Y esta forma de helar las cosas no es solo parte de la necesidad y recreación de ambientes que la separen de todo lo superfluo, sino el resultado de una escritura que intenta alejarse de todo lo banal, de lo que sobra: “Cerco di rendere tutto più distante, il modo di scrivere anche le parole, devono gelare, tento di scarnificare le frasi. È un modo per tenere le cose lontane”¹⁷¹.

De nuevo un elemento que une a los *letraheridos*. Esa limpieza de la lengua a través del frío, de la parquedad, de las descripciones minimalistas y relativas únicamente a la poesía más sutil existente, frases convertidas casi en haikus. De ahí la relación que establece el periodista Giovanni Mariotti, en un artículo publicado en *Il Corriere della Sera* (3.11.2001), “La vera eleganza viene dal freddo”, entre este frío de la obra de Jaeggy y la famosa frase del poeta japonés Saito Ryokuu: *la elegancia es fría*. No es una frialdad que deje impasible al lector, el mismo Mariotti afirma que el lector tiene poca experiencia de frío, está acostumbrado a escrituras que nacen de un comportamiento efusivo o un poco parlanchín; gastándose en la labia, los autores desprenden calor, y sumergen su mundo en una temperatura uniforme y estancada. Esta autora sale de esa recreación ambiental tradicional que piensa en el lector, escapa de lo preestablecido y sus gélidas historias dan lugar a un desaliento consternado e inesperado en el ánimo del receptor de estas historias.

En el hielo se da origen a una visión cruel del mundo, que parte más del receptor que del autor. Palabras crueles que no tienen piedad del otro, de ese receptor que se convierte en víctima de esa crudeza. Esta, visible en las dos novelas comentadas, es todavía más obvia en su libro de cuentos, que como el mismo título indica, *La paura del cielo*, contiene parte de un temor, de un miedo que llega del cielo. ¿Tiene relación con un dios malvado, que hace expiar las culpas en vida? No, exactamente. Más bien, como afirmó el Padre Giovanni Pozzi¹⁷², poeta, crítico

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 87–88. “En la Acrópolis, Johannes está exhausto. Ya que no tengo que olvidar, lo miro. Despreocupado, mira las ruinas. Es primavera, y él está vestido como si dentro de poco fuera a nevar. Se apoya en el bastón. El mismo bastón que usa en las breves vacaciones invernales.”

¹⁷¹ *Il Giornale di Sicilia*. 29.11.2001, citado en Castagnola, R., *Fleur...*, p. 37. “Intento hacer que todo sea más distante, el modo de escribir incluso las palabras, tienen que helar, intento descarnar las frases. Es un modo para mantener las cosas alejadas.”

¹⁷² Hombre religioso suizo-italiano muy cercano a Fleur Jaeggy. Se encargó de enseñar literatura en Locarno. Entre sus muchos ensayos, hizo una crítica entusiasta de *I beati anni del castigo* y de *La paura del cielo* publicada en la revista literaria de Adelphi. Murió en 2002.

literario, y amigo de la escritora, el cielo en la obra de Jaeggy hace alusión a los estados de ánimo de los protagonistas. Se trata en muchas ocasiones de un cielo gris, oscuro y frío, pocas veces se encuentra un cielo azul celeste y cálido. Los siete cuentos parecen siete escalofríos o siete historias para seres solitarios, como comenta Cosmio Ortesta¹⁷³, a quien Jaeggy le traslada a la narración de Bartleby, a la fascinación pura y huidiza de este personaje. En ellas se desarrollan microhistorias que dan miedo, que hacen gritar, aun no tratándose de un libro de terror, es el silencio el que hace más estremecedoras cada una de estos siete cuentos bajo cielos incoloros o mortecinos, como es el caso del cuento *Porzia*.

Dopo le formalità d'uso, il funerale. Nella cappella protestante del cimitero della città di Zurigo, Doris ascoltò la predica del pastore Anton, che l'aveva battezzata. Intanto nel cielo saliva il fumo. Loro stavano bruciando, era primavera¹⁷⁴.

El temor, o más bien la crueldad, es para el padre Pozzi una “crudeltà analitica e conoscitiva sull'assoluto di un vivere limitato dal morire.” La muerte es la que limita, la crueldad es la encargada de otorgar un conocimiento absoluto de los hechos. El destino cruel de sus personajes se concentra en una vida presente sofocada por un pasado trágico, por la enfermedad, por madres ausentes, por padres lejanos y familias inexistentes: “Come si stava bene, anche se i genitori erano morti. Lei era la padrona. La padrona della casa vuota e del giardino, ma anche la padrona dei suoi genitori”¹⁷⁵.

Es una visión cruel de la vida definida como una *pureza del mal*, explicado por Alfred de Vigny como que el mal puede ser puro como el bien nunca podrá serlo. Es un mal que no genera daño sino que produce sentimientos de piedad gracias a una prosa de pequeñas *cuchilladas* que son las imágenes evocadas de un pasado que no se puede olvidar.

¹⁷³ Ortesta, C., “Sette storie per esseri solitari” en *L'Unità*. 31.10.1994.

¹⁷⁴ Jaeggy, F., *I beati...*, p. 63, “Después de las formalidades de costumbre, el funeral. En la capilla protestante del cementerio de la ciudad de Zúrich, Doris escuchó el sermón del pastor Anton, que la había bautizado. Mientras tanto, al cielo subía el humo. Ellos estaban quemándose, era primavera.”

¹⁷⁵ Jaeggy, F. *La paura...*, 71, “Qué bien se estaba, aunque los padres estuvieran muertos. Ella era la dueña. La dueña de la casa vacía y del jardín, pero también la dueña de sus padres.”

2.5. Rozando las generaciones literarias de Fleur Jaeggy; entre lecturas y escritores

Nella letteratura italiana, e forse europea, di oggi, nessuno possiede la sua implacabile discrezione, la sua stoica accettazione della necessità, la sua caparbia durezza¹⁷⁶.

Así se describe a Fleur Jaeggy desde fuera, desde las reseñas, los artículos periodísticos, las críticas literarias, con una “implacable discreción”, con una “terca dureza”. En el panorama europeo es difícil encontrar autores con estos rasgos que, además, los plasmen *a posteriori* en su obra y perduren en el tiempo. A Fleur Jaeggy no le gusta ser encasillada, no cree pertenecer a ninguna generación literaria en concreto y odia ser comparada con otros autores. Toma de aquí y de allá, le gusta Elsa Morante –muchos repitieron las palabras del gran crítico literario Cesare Cases, las cuales afirmaban que una vez desaparecida Elsa Morante, esta escritora mitad italiana se convertía en la *reina* de la literatura italiana del momento– pero Jaeggy no se identifica con ella o con una corriente literaria concreta. De Morante le gusta su humanidad, pero se centra en los elementos de cada escritor tomados individualmente, y no en corrientes en general. Por ello es inclasificable, aunque sí se puede reconocer la importancia del bagaje cultural en Jaeggy y todo ello nos lleva a la literatura centroeuropea de finales del siglo XIX y principios del XX: Gottfried Keller se muestra como primera influencia en el mundo literario de Jaeggy. En estos escritores se ve la huella de los antiguos cantones de la suiza alemana, los de su infancia, a través de formas góticas como las de los narradores del Ochocientos, como Keller o el mismo Jeremias Gotthelf, en cuyos escritos aparecía el espíritu y el corazón del destino de sus paisanos suizos¹⁷⁷. De este

¹⁷⁶ Citati, P., “Senza parole.” *La Repubblica*. 25.10.1994. “En la literatura italiana, y quizás europea, de hoy, nadie posee su implacable discreción, su estoica aceptación de la necesidad, su terca dureza.”

¹⁷⁷ La relación entre los escritos de Jaeggy y de Gotthelf se puede centrar en esta forma de unir el espíritu y los corazones con el destino del carácter de los suizos. Así se afirma en el artículo sobre Jeremias Gotthelf “[...] eben so die gemüthlichen Seiten des Volkscharakters, wie seine Fehler, mit einem Wort, den einfachen Menschen in allen Richtungen des Geistes und Herzens und unter allen Wendungen des Schicksals schildern.” “[...] precisamente los lados agradables del carácter del pueblo, como sus errores, describen con una palabra a las personas sencillas en todas las direcciones de su espíritu y de su corazón y bajo todos los

espíritu, de esta desnudez de los personajes es testigo el lector de su obra. En la soledad, el frío y la Suiza más apartada se reconoce la huella de Robert Walser, a quien Jaeggy admiró y sobre el que escribió también un artículo¹⁷⁸. Sin embargo, para algunos críticos, la poética de esta escritora no solo está compuesta por este estilo calculador y frío, incisivo y marcadamente realista, todo lo contrario. El mismo Cases¹⁷⁹ compara la parataxis de su escritura con la poética del romántico alemán Hölderlin. Es decir, la arquitectura de las narraciones tendría que ver más con el Romanticismo hölderliano que con el existencialismo de los autores anteriormente nombrados. Evidentemente, los esbozos de romanticismo, que la autora se permite apreciar, llegan de la mano de la metaliteratura de sus citas; la yonarradora de *Beati* menciona que ha leído al escritor romántico alemán Novalis.

Claro está, que no es esta la generación de Fleur Jaeggy, pero es como si la misma autora sintiera la necesidad de acudir a los clásicos, a los grandes escritores centroeuropeos, de Alemania y de Suiza, para asentar sus raíces. Es como si en ella hubiera grupos concretos partícipes de su poesía, de su lenguaje, de su estructura textual. A ellos siguen otros más cercanos en el tiempo, y muy relevantes igualmente. En concreto, en una entrevista concedida a Raffaella Castagnola¹⁸⁰, la escritora mencionó al escritor polaco–inglés Joseph Conrad, al suizo Robert Walser, al poeta expresionista austríaco Georg Trakl, a la apasionada poeta estadounidense Emily Dickinson, al poeta metafísico inglés John Donne y nombró a pocos escritores italianos, entre los hombres a Giorgio Manganelli, Carlo Emilio Gadda, Tomasso Landolfi, aunque se sabe de su relación amistosa con Calvino y de su interés por el Calvino miembro del OULIPO, y entre las mujeres a la ya citada Morante, a la poetisa Cristina Campo y a la escritora partenopea Anna Maria Ortese. Los escritores italianos son importantes en la lectura de Fleur Jaeggy, sin embargo, no encontramos el reflejo latente de ninguno de ellos en su obra, como sí sucede con Robert Walser o con algunos escritores centroeuropeos. No menciona directamente a Robert Musil, pero de alguna forma éste forma parte de su mundo

cambios del destino.” Weber’s Volks–Kalender für das Jahr 1852 “Jermias Gotthelf” En: Heinz Ludwig Arnold (Ed.) *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Literatur in der Schweiz*. Múnich: text + kritik, Abril, 2008, p. 122.

¹⁷⁸ Jaeggy, F., “Öde” En: *Europe; revue littéraire mensuelle*. 81, no. 889, (2003), pp. 159–162.

¹⁷⁹ Cases, C., “Brava gente hipócrita e perbene.” *L’Unità*. 20.2.2002.

¹⁸⁰ Castagnola, R., *Fleur Jaeggy...*, p. 42.

literario. Elias Canetti, otro amigo de Fleur Jaeggy, describe a Robert Musil, a quien conoció personalmente, y en dicha descripción se percibe una cierta relación con Jaeggy:

No saltaba a la vista, pero Musil iba siempre armado, para defenderse y para atacar. Su actitud era su seguridad. Se hubiera podido pensar en una coraza, pero era, más bien una concha. Lo que Musil colocaba entre él y el mundo como una neta separación no se lo había puesto encima, sino que le había crecido de dentro. Él no se permitía interjecciones. Evitaba las palabras afectivas, todo lo que fuera complaciente le resultaba sospechoso. De igual manera que ponía límites a su alrededor, también los ponía entre todas las cosas¹⁸¹.

Parece que Jaeggy establece esos límites en todos los sentidos, de ahí la dificultad en poder relacionarla con grupos o corrientes literarias. Sin embargo, la escritora italo-suiza podría tener cabida en un grupo de mujeres literatas cuyas vidas y obras desprenden ciertas connotaciones multiculturales que crean en ellas una cierta complicidad. Entre estas podría estar la ya citada Elsa Morante (1912–1985), o incluso las mismas Natalia Ginzburg o Dacia Maraini. La multiculturalidad de estas mujeres es un elemento que, si bien las podría acercar al sentimiento de europeidad que se persigue en Centroeuropa, no permite situarlas en una generación literaria italiana concreta. Ginzburg y Maraini sí que formarán parte de círculos más concretos. Por ejemplo, Maraini es parte de la *Generazione degli anni trenta*, aunque el *leitmotiv* que une a los miembros de este círculo literario queda lejos de la idiosincrasia tanto de las vidas como de las obras de las escritoras mencionadas.

Todos estos nombres son el reflejo de una vasta cultura construida con trozos de escritores que van del romanticismo a las vanguardias, pasando por los realistas y los metafísicos, deteniéndose en los místicos–existenciales. Estos son muy importantes para la autora, no por su influencia directa sino por lo que de sus lecturas extrae. Son nombres relevantes citados en el mismo libro de Castagnola: el dominico alemán Meister Eckhart, cuya obra se centró en la visión mística de la vida; o también la obra del filósofo taoísta chino Chuang-tzu (s. IV a.C.) cuyas creencias giraban entorno a lo limitado de la vida y de los conocimientos que adquirir. Cabe destacar entre estos nombres místicos, el de dos mujeres místicas, la franciscana Angela da Foligno que focalizó sus escritos en una mística de

¹⁸¹ Canetti, E., *El juego de ojos*. Barcelona: Muchnik, 1985, p. 187.

peregrinaje cuyo epicentro residía en el misterio de Cristo, sobre todo en la Pasión y la muerte. Y por último, Santa Teresa de Ávila, a quien parece que lee muy a menudo.

La lista de sus lecturas no termina con los místicos, se alarga. Parece que lo místico se une a lo psicológico y metafísico, por ejemplo al citado Melville en su libro *Proleterka*. En algunas de sus lecturas ha ido más allá y además de ocuparse de la edición, los ha traducido.

2.5.1. El paseo literario de Jaeggy con Robert Walser

Fleur Jaeggy tenía 16 años cuando murió Robert Walser (1878–1956). Por aquellos años, ella se encontraba estudiando en internados suizos y romanos. La muerte de un escritor loco saldría en los periódicos, como lo demuestran las fotos que aparecen de él tendido en la nieve. La muerte sería el momento de unión de ambos: una estudiante que desconocía la existencia de un escritor al que en el futuro admiraría hasta en la muerte.

Sin lugar a duda, y como se desprende del análisis de la obra de Jaeggy, la figura del autor suizo es fundamental en la escritora italo–suiza. Ella admiró al hombre– escritor, a uno de esos bartleby¹⁸² en cuya obra destaca la negación de la escritura, la presencia del frío, la reducción de las palabras:

Pero los nexos entre Walser y Jaeggy son más profundos. Ambos, para comenzar, son autores extraterritoriales: él escribió –aclara Coetzee– en *Hochdeutsch*, que difiere lingüística y temperamentalmente del alemán empleado por la mayoría de los suizos; ella escribe en italiano, su idioma materno, y considera que el alemán "es mi lengua perdida. Es la lengua que me ha precedido, la lengua de mis muertos, que vuelve. Lo hablo poco, y, sin embargo, a veces aflora". Ambos, lo ha señalado la crítica, comparten obsesiones: la locura, el suicidio, la vida en claustros que –marcadamente en el caso de Jaeggy– se tornan asfixiantes. Ambos, lo que es más, optan por una literatura que se desliza hacia el silencio: Walser, ya se dijo, renunció al trabajo escritural; Jaeggy, quien opina que callar es lo mejor, ha publicado seis libros breves en casi cuarenta años, una actitud que la ha conducido a una concentración o incluso atomización verbal que en *Proleterka* alcanza niveles

¹⁸² Este personaje se generaliza en la obra de Vila–Matas cuando lo describe de la siguiente manera: “Todos conocemos a los bartlebys, son esos seres en los que habita una profunda negación del mundo. Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico; que, durante prolongados lapsos, se queda de pie mirando hacia fuera por la pálida ventana que hay tras un biombo.” En Vila–Matas, E., *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 11.

beckettianos. Ambos, para concluir, forjan o burilan un estilo que mueve al deslumbramiento¹⁸³.

El resumen que hace Montiel Figueiras en su artículo deja clara la importancia para la escritora del que es referente paratextual en su obra. Walser a su vez es objeto de estudio de los escritores que hemos ido relacionando en este capítulo con Jaeggy. Así pues, Roberto Calasso ha dedicado muchos de sus estudios, ensayos, artículos a este escritor suizo, además de publicarlo en la editorial Adelphi. También Enrique Vila-Matas lo ha hecho en sus novelas, pero para el gran crítico literario Harold Bloom, autor del *El canon occidental*, Walser es centro imprescindible de la literatura europea.

No es casualidad que Walser sea la primera referencia literaria que Jaeggy menciona en *I beati anni del castigo*. Y tampoco aquí se puede evitar la alusión a la biografía de la escritora. Es un hecho que el escritor murió tendido en la nieve, dejando una huella en Herisau, donde estaba el manicomio en el que vivía el escritor, cerca del instituto en el que ella estudiaba. Le apena el hecho de no haber sabido antes quién era él, así lo escribe en este libro. A veces la realidad en ella es tan obvia que no se puede dejar de señalar la importancia de ciertos personajes en su vida. Y la figura de Robert Walser lo fue y parece estar presente entre las estudiantes del Bausler Institut; su naturaleza melancólica, la locura que le perseguía y que le llevó a la muerte. Manicomio y colegio unidos por un escritor muerto y una joven en busca de la verdad de la vida.

Tanto para Walser como para la yo-narradora de *I beati*, el paseo es vital, el paseo que a él le llevaría a la muerte, el paseo que para ella es un encuentro con el frío, con la vida:

Pasear –respondí yo– me es imprescindible, para animarme y para mantener el contacto con el mundo vivo, sin cuyas sensaciones no podría escribir media letra más ni producir el más leve poema en verso o prosa. Sin pasear estaría muerto, y mi profesión, a la que amo apasionadamente, estaría aniquilada¹⁸⁴.

Estos mismos paseos son imprescindibles para salir de las paredes del mundo

¹⁸³ Montiel Figueiras, M., "El sigilo del Iceberg." En: *Letraslibres. Revista literaria*. Junio 2004 En: <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9679> (última consulta 23.20.2011).

¹⁸⁴ Walser, R., *El paseo*. Madrid: Siruela, 1996, p. 41. El texto en lengua original "Spazieren muß ich unbedingt, damit ich mich belebe und die Verbindung mit der Welt aufrecht erhalte, ohne deren Empfinden ich weder einen halben Buchstaben mehr schreiben noch ein Gedicht in Vers oder Prosa hervorbringen könnte. Ohne Spazieren wäre ich tot."

que habitan en el colegio:

La mattina presto, camminavo sulla collina. Da lassù osservavo i miei domini mentali. Era il mio appuntamento con la natura. Salivo ancora piú in alto, e in fondo, all'orizzonte, vedevo il lago di Costanza. Dove sarei poi andata, ospite di un altro collegio, in una piccola isola, di cui ogni giorno avrei fatto il giro, sino al faro, in fila a due a due. Può sembrare ossessivo, quel giro, ogni giorno dall'una alle tre, anche i monaci fanno il giro dei chiostro, il giro degli occhi¹⁸⁵.

La narradora encuentra en sus obsesivos paseos la cordura de los individuos que en ellos se encuentran con la vida, con la reflexión, como lo hacen las personas de vida consagrada para encontrarse con dios. En su caso, el encuentro casi siempre está destinado a la muerte como expresa simbólicamente el final de esta frase, *il giro degli occhi*.

2.5.2. Roberto Calasso y Franco Battiato en la vida de Jaeggy

Por todos los escritores anteriormente citados, el lector llega a tener una idea de las influencias literarias externas, las que proceden de fuera, de la importancia que han tenido en su obra, pero en la vida de Fleur Jaeggy hay otros intelectuales, escritores, artistas, –algunos todavía sin nombre– que, sin lugar a duda, son importantes tanto para ella como para su obra.

La soledad es una de las características de sus personajes y de su creación literaria. Ya se dijo anteriormente que necesita del aislamiento para poder escribir. Sin embargo, Fleur Jaeggy está rodeada de unas cuantas personas que de alguna forma marcan su vida y la acompañan en lo que podría parecer una retirada del mundanal ruido. El primero de ellos es su marido, Roberto Calasso, quien coincide con la figura de editor. Aunque ella diferencie entre marido y editor, Roberto Calasso es la misma persona y, además, uno de los intelectuales y escritores más importantes del panorama cultural italiano. Calasso dedicó desde joven su vida a los libros; su editorial publicó a escritores como Kundera antes de que se hiciera en ningún otro país, y además, ha dedicado parte de su extensa obra a uno de los

¹⁸⁵ Jaeggy, F., *I Beati...*, pp. 53–54. “Por la mañana temprano, caminaba hasta la colina. Desde allá arriba, observaba mis dominios mentales. Era mi cita con la naturaleza. Subía todavía más alto, y, al fondo, el horizonte, viudo el lago Costanza. Donde después irá, huésped de otro internado, en una pequeña isla, a la que cada día le daba la vuelta, hasta el faro, en fila de dos en dos. Puede parecer obsesiva, aquella vuelta, cada día de una a tres, también los monjes dan la vuelta a los claustros, la vuelta de los ojos.”

grandes escritores centroeuropeos más importantes de la literatura de todos los tiempos, Franz Kafka. Calasso se concentra en volver a la literatura que regresa a los orígenes, intención esta no muy lejana de la de Fleur Jaeggy, en cuya obra el origen es parte fundamental y se puede entrever. Pero como ella misma se ha encargado de recordar en muchas de las entrevistas concedidas, la vida es la vida y la literatura es otra cosa. Jaeggy conoció al escritor en unas conferencias que éste impartía en la universidad, en Roma. Corrían los años sesenta. Poco después, en 1968 se casó con él en Londres y ese mismo año se trasladó a Milán dejando atrás con nostalgia la Roma de los años de *la dolce vita*, de la Via Veneto: “Roma è bellissima e negli anni Sessanta lo era in modo speciale. Mi è costato trasferirmi a Milano”¹⁸⁶. La casa donde vive desde entonces la familia Calasso–Jaeggy está situada en el centro de Milán, es un apartamento en el que lo primero y lo último que se ve son pilas de libros. El estudio de Fleur Jaeggy es silencioso y da a un patio escondido por una gran cantidad de plantas que en invierno mueren con el frío milanés para resucitar en verano y protegerla del sol. Este cuarto estaba siempre habitado por su gato Tsangaah, cuyos ojos penetraban a cualquiera que se atreviera a adentrarse en aquel espacio de la casa y observaba con meticulosidad cualquier movimiento que el visitante hiciera. Tsangaah era para Jaeggy más que un gato, era un compañero de vida que murió en 2010. Aparece en muchas de las fotos que hay publicadas de la escritora. También son importantes los animales en su vida. Adora cualquier gato que encuentre por la calle y, en una conversación personal, contaba cómo, cuando se aisló para terminar *I beati* en una especie de castillo en Suiza, se hizo amiga de un cisne. Salían a pasear juntos. Era su compañero en aquella fría soledad y, posteriormente, llamaba para interesarse por él, como se hace con los amigos. Estos animales, curiosamente, no se dejan ver en su creación literaria.

Vecino del mismo barrio céntrico milanés donde viven Calasso y Jaeggy es también el cantautor y amigo personal de la familia, Franco Battiato, quien en varias ocasiones ha escogido los textos de su amiga escritora para componer melodías y canciones. Una de sus primeras colaboraciones con su amigo Battiato fue el tema “Hyver” para el disco *Juke Box* (1978), texto creado para esta composición. Sin embargo, también el cantautor adapta textos de Jaeggy como por ejemplo el tema

¹⁸⁶ Sarasini, B., “Crociera di iniziazione sulle tracce del padre.” En: *Il Secolo XIX*. 11.11.2001.

“L’oceano di silenzio” tema del disco *Fisiognomica* (1988), inspirado en la obra *Le statue d’acqua*, pero en su versión traducida al alemán *Wasserstatuen*, puesto que los versos cantados se declaman en esa lengua. De esta misma obra, pero en su versión italiana, nació el tema “Le Aquile” del disco *Patriots* (1980). Además, y curiosamente, Jaeggy ha aportado más colaboraciones a Battiato bajo el pseudónimo de Carlotta Wieck. Como tal, incluso ha participado prestando su voz en el tema “Shackelton”¹⁸⁷ publicado en el disco *Gommalaca* (1998), que narra la tragedia de la expedición *Endurance* guiada por el capitán Ernest Henry Shackelton. La dureza de la tragedia en medio de la nieve, junto a los versos que declama en alemán la escritora, nos llevan de nuevo a la relevancia del frío y la soledad en su obra. En *Dieci Stratagemmi* (2004) Jaeggy aporta un texto para el tema “La porta dello spavento supremo. (Il sogno)”. En *Caffé de la Paix* (1993) colabora en la escritura de “Atlantide”. Aunque Jaeggy es una de sus escritoras más cercanas, la obra de Battiato se nutre de otros literatos como Hermann Hesse y George Gurdjieff. La última publicación de Battiato ha recibido el nombre de *Fleurs*, pero la escritora no reconoce que se deba a ella¹⁸⁸.

2.5.3. La gran amiga Ingeborg Bachmann y sus allegados: Thomas Bernhard, Max Frisch, Anna María Ortese

Ingeborg Bachmann (1926–1973) y su amistad marcaron de por vida a Fleur Jaeggy. La nostalgia con que la recuerda parece que eclipsara todas las demás amistades. Ambas tienen influencias literarias comunes. No por casualidad uno de los poetas italianos más importantes para Jaeggy es Giuseppe Ungaretti (1888–1970), cuya traductora al alemán es su amiga. La lírica de Ungaretti es para Bachmann un punto de unión entre poesía y traducción, unión entre dos lenguas, entre dos culturas:

Das Eintauchen in eine fremde, wenn auch im Fall Bachmanns nicht unbekannt
Kultur – denn Italien war für sie kein echtes fremdes Land – gibt beiden, Dichter und
Übersetzer, die Gelegenheit, die Dichtung – entweder in der Form eines eigenen
Schaffens oder als Übersetzungstätigkeit – als Produkt der kulturellen

¹⁸⁷ En esta grabación a partir del minuto 4’15 se puede escuchar la voz de la Fleur Jaeggy. En: <http://www.youtube.com/watch?v=sxtq3oukxB8> (última consulta 1.09.2011).

¹⁸⁸ Información extraída de la página web dedicada a Franco Battiato. En: <http://solitarybeach.altervista.org/home.htm> (última consulta 1.09.2011).

Verschmelzung zweier Welten, zweier Kulturen, aber im Einklang einer einzigen Stimme, der des Inneren, zu erleben. Zwei Beispiele, *Allegria di naufragi* und *Il Porto sepolto* in Bachmanns und Aigners Übertragungen bestätigen diese gemeinsame lyrische Stimme¹⁸⁹.

Il Porto Sepolto es una de las obras de este poeta que alcanza la profundidad más absoluta del alma humana. Profundidad apreciable en la poética de Bachmann y de Jaeggy a través de sus personajes. Y ese mismo acorde de voces es lo que sienten y viven estas dos amigas. Raffaella Castagnola, en su interpretación sobre *Frédérique*, se pregunta si esta no es Ingeborg Bachmann. Esta chica misteriosa, sensible y curiosa representa a las dos amigas; es la unión de esta amistad la que roza el amor. *Frédérique* es la Jaeggy de religión protestante, hija de un banquero al que adora pero ve poco. Bachmann es la *Frédérique*, la amiga curiosa, inteligente y rebelde, que da vida a esa unión. Fleur Jaeggy confirma de alguna forma que aquella chica descrita: “è una di quelle storie che forse succedono una sola volta, nell’esistenza di una persona”¹⁹⁰.

Fleur Jaeggy al hablar de Ingeborg Bachmann en las jornadas que a ella se dedicaron en Valencia¹⁹¹, contó cómo se conocieron: fue en una fiesta en Roma, Jaeggy llevaba una cola de caballo. Ingeborg le preguntó qué quería hacer en la vida. Ella le contestó que quería dar la vuelta al mundo acompañada solo de hombres. Toda una tripulación de hombres. El encuentro posterior se dio en el café “*Roug et noir*” situado en la céntrica calle romana *di Ripetta*. Ella estaba sentada en la barra de un bar y Jaeggy en una mesa, y la miraba y se decía, “voy o no voy”, luego se acercó y le preguntó si se acordaba de aquella noche. Llegó un hombre que después le presentaron a ella también y se pusieron a hablar. Bachmann llevaba un peinado bellísimo muy bien hecho. Con el tiempo empezaron a verse con más

¹⁸⁹ Saletta, E., “Ingeborg Bachmann und Giuseppe Ungaretti. Zwei Sprachen, zwei Kulturen – eine lyrische Stimmung.” En: *Romanistik Interkulturell*. Revista literaria en línea: http://www.univie.ac.at/aedf/texte/Saletta_Bachmann.htm (última consulta 1.09.2011). “La inmersión en una cultura extranjera, incluso aunque en el caso de Bachmann no sea desconocida –puesto que Italia no fue para ella una verdadera tierra extranjera— le da a los dos, poeta y traductor, la posibilidad de experimentar la poesía, –sea en forma de un logro propio o como actividad traductora— como producto de la fusión cultural de dos mundos, de dos culturas, pero en el acorde de una única voz, la del interior. Dos ejemplos, “*Allegria di naufragi*” e “*Il Porto sepolto*” en la transmisión de Bachmann y Aigners confirman esta voz lírica conjunta.”

¹⁹⁰ Trecca, M., “Entrevista a Fleur Jaeggy.” En: *Gazzetta del Mezzogiorno*. 31.1.1990. “Es una de esas historias que quizás sucedan una única vez en la existencia de una persona.”

¹⁹¹ Jaeggy, F., “Encuentros con Ingeborg Bachmann.” Ponencia en las Jornadas Literarias: “Escribir contra la guerra: escritoras austriacas después de 1945. Ingeborg Bachmann 1926–1973” Universidad de Valencia, 23–25 de febrero de 2006.

frecuencia. Así lo contó la misma Jaeggy en aquel encuentro. En la introducción de un cuento que publicó solo en alemán para la revista literaria *DU*, “Reise ans Meer”, describe un encuentro previo:

Das erste Mal begegnete ich Ingeborg Bachmann auf einer Schwarz–Weiss–Fotografie. Das letzte Mal auf einem Zimmer im Krankenhaus Sant’Eugenio in Rom. Das Foto, das Abbild dieses Gesichtes, das ich lange in Händen hielt, genügte, um den Wunsch in mir aufkommen zu lassen, sie kennenzulernen¹⁹².

Otra de las cosas que cuenta Jaeggy es lo mucho que se divertían, se reían, cómo tomaban el pelo a ciertas personas. Una anécdota se refiere a cuando un día llegó un hombre alemán al que le deberían haber hablado las dos en su lengua, pero se dirigieron a él durante todo el tiempo en inglés, para que se esforzara. Las travesuras formaban parte de la relación entre estas dos amigas, como cuando se fueron un día al parque de atracciones y se montaron en los coches de choque. Esta especie de travesura parece ser una constante en la vida de Jaeggy: “anche a Roma ero interna [...] mia madre era abbastanza in giro per il mondo e forse mi avevano giudicato ribelle. Andavo domata addomesticata”¹⁹³. Gastaban este tipo de bromas a amigos más cercanos, como lo narra en el cuento inédito en italiano “La casa dell’acqua salata”:

Un giorno venne a trovarci Calvino. Non parlava. C’era un pianoforte nel mezzo del salone. Rimaneva in piedi. Una bella luce, un po’ spenta, dalle finestre. Ci eravamo messe d’accordo: Se lui non parla, anche noi non parliamo. A Ingeborg bastava poco per non parlare. Nel salone il pianoforte, le finestre, la luce, l’immobilità erano compiacenti verso il silenzio. Dopo forse un quarto d’ora Calvino disse: “Eh... Hemm”. Era come un segnale¹⁹⁴.

Entorno a ellas aparecen una serie de nombres, de amigos, de escritores, la mayoría no italianos, que entran a formar parte de sus vidas, en diferentes momentos y por diferentes razones. El escritor austriaco Thomas Bernhard (1931–

¹⁹² Jaeggy, F., “Reise ans Meer.” En: *DU. Die Zeitschrift der Kultur* 9 (1994), p. 63. “La primera vez me encontré con I. Bachmann en una foto en blanco y negro. La última vez en la habitación de un hospital, el Sant’Eugenio en Roma. La foto, la imagen de esta cara, que tuve largo tiempo entre mis manos, bastó para que surgiese en mí el deseo de conocerla.”

¹⁹³ Jesurum, S., *Corriere della Sera–Sette*. 22.11.2001. “también en Roma iba a un internado [...] mi madre estaba frecuentemente dando vueltas por el mundo y quizás me tenían como una rebelde. Tenía que ser domada, domesticada.”

¹⁹⁴ Jaeggy, F., *La casa dell’acqua salata*. “Un día vino a visitarnos Calvino. No hablaba. Había un piano en el centro del salón. Se quedaba de pie. Con una bella luz, un poco apagada, de la ventana. Nos habíamos puesto de acuerdo: si él no habla, tampoco nosotras. Ingeborg necesitaba poco para no hablar. En el salón el piano, las ventanas, la luz, la inmovilidad eran complacientes con el silencio. Después de un cuarto de hora Calvino dijo: ‘Eh... Hemm’. Era como una señal.”

1989), conocido por su obra de gran profundidad en la idiosincrasia del ser humano, y también criticado por su misoginia, admiró y alabó a su compatriota: “En un hospital romano ha muerto el poeta más inteligente e importante que nuestro país ha producido en este siglo”¹⁹⁵.

Bernhard entró en el círculo de amigos y compartieron largas cenas y conversaciones hablando de literatura y, sobre todo, de aquello que no fuera literatura. Lo que aparece como una constante es la presencia del silencio entre ellos. Calasso contó en unas conferencias impartidas en Roma, por el vigésimo aniversario de la muerte de Ingeborg Bachmann, que en una cena donde se sentaron a la mesa Bachmann, Jaeggy, Bernhard y él mismo, mantuvieron una conversación en la que Bernhard no intervino. Era una situación incómoda. Jaeggy le dijo al escritor austriaco: “hasta ahora hemos hablado nosotros, ahora hable usted”. Bernhard no tenía un carácter fácil. Se puso a reír y a hablar, pero no de literatura: de historias, una dentro de la otra; como si todos fueran escritores en el exilio hablaron de la vida sin intelectualismos.

Ingeborg Bachmann era ya una escritora conocida en los años sesenta. Mantenía una relación tormentosa con el escritor Max Frisch y vivía en la ciudad eterna. El escritor suizo fue quizás uno de los hombres que mejor la conoció y en sus escritos se manifiesta lo escurridiza y difícil que era su compañera:

Comprendo que no quiero vivir sin ella. “Roma non risponde”, no logro entender que no pueda localizarla durante toda una noche, ni tampoco de día. “Roma non risponde”. Puedo imaginar toda clase de motivos... Hay algo que agota mi paciencia y es aquella pausa sonora hasta que de nuevo llega la misma voz: “Roma non risponde”... ¿No habrá recibido mis cartas? La quiero, la amo. “Roma non risponde...”¹⁹⁶.

Y este silencio, este no responder, es su aliado más constante. Fleur Jaeggy prefiere escuchar a hablar, y eso es obvio tras la gran cantidad de entrevistas que ha concedido. Entre ellas puede haber silencio y un gran bienestar. El mismo silencio y la misma paz que cuando Frédérique y la yo-narradora de *I beati* pasean por el Appenzell.

¹⁹⁵ Oliveros, A., “Ingeborg Bachmann, Errante, Escurridiza. Viaje romano hacia la muerte” En: *Herederos del Caos. Páginas de creación*. Abril 2009. Año 4. Versión 12. En: <http://herederosdelcaos12.tripod.com/id17.html> (última consulta 11.09.2011).

¹⁹⁶ *Ibidem*.

En aquella fiesta de los años 60 donde se conocieron, la joven Jaeggy – rondaba los 25 años– sin saberlo llegaría a ser la amiga inseparable de Ingeborg Bachmann. Jaeggy no se separó de ella hasta aquel incendio mortal que acabó con la vida de su amiga, al igual que de Frédérique. Fleur Jaeggy iba a Roma a visitarla; otras muchas veces se encontraban en Milán; otras se fueron de vacaciones juntas y, entre tanto, llamadas de teléfono y alguna que otra carta. Intimaron mucho y establecieron una amistad tal, que Jaeggy habla con una melancolía infinita cuando la menciona. Una foto en blanco y negro de ellas dos fumando, jóvenes y guapas, sonrientes y envidiables, está en el centro del estudio de Fleur Jaeggy, es una foto inevitable de observar: “Volevo encontrarla. Conoscevo le sue poesie, avevo visto una sua foto, che mi era piaciuta molto. All’inizio non è stato facile. È stata una grande amicizia, almeno per me”¹⁹⁷.

Las dos escritoras extranjeras en un país de adopción hablaban entre sí en italiano, Bachmann hablaba perfectamente italiano, aunque no renunciaba al alemán ni para sus escritos ni para las expresiones que le salían del alma. Así es como lo contó Fleur Jaeggy en las jornadas que se celebraron en Valencia. Jaeggy fue una de las pocas personas que la vieron en aquella clínica de Roma antes de que falleciera, pero ya no pudo hablar. Una despedida dolorosa acompañada de aquel gran silencio que siempre estuvo con ellas y que las hacía cómplices.

Sobre la relación entre ellas y su amistad se ha publicado ya un artículo¹⁹⁸ que evidencia su relevancia, pues va más allá de la amistad y tiene mucho que ver con la literatura. Para ambas el mundo literario es un nexo y, por ello, mencionarla en relación con Jaeggy es inevitable y, sobre todo, primordial. Una relación artística tal es comparable a la admiración que Anna María Ortese (1914–1998) sentía por la misma Ingeborg Bachmann. Las palabras de Ortese hacia la escritora austriaca son el reflejo de una admiración literaria y humana que se centraba principalmente en la humildad de la escritora italiana hacia Bachmann y hacia su poética. Se trata de momentos de dependencia literaria que hacen de la creación de Ortese un arte

¹⁹⁷ Sarasini, B., “*Crociera di iniziazione...*”, “Quería encontrarme con ella. Conocía su poesía, había visto una foto suya que me había gustado mucho. Al principio no fue fácil. Fue una gran amistad, al menos para mí.”

¹⁹⁸ Cfr. Soria Millán M^a P., “Worte des Schweigens. Über die Freundschaft zwischen Fleur Jaeggy und Ingeborg Bachmann” En: Brigitte E. Jirku, Marion Schulz (eds.) «Mitten ins Herz» *KünstlerInnen lesen Ingeborg Bachmann*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009, pp. 15–24.

todavía más profundo. Cuando la joven Jaeggy la ve por primera vez, se da cuenta de que marcaría su vida en lo personal y también en lo literario. Se establece así una relación a tres indirecta, que de alguna forma crea una especie de vínculo generacional entre mujeres que mantienen el pulso a la literatura del momento. Las tres escritoras comparten una soledad interior y, a su vez, se caracterizan por las mezclas culturales. Ortese pasó su vida entre Trípoli, Italia y París. Bachmann dejó Austria para vivir en Italia, pero su amor por el también escritor Max Frisch (1911–1991), la llevó a Suiza y su reconocimiento literario internacional la trasladó a Frankfurt. Roma, sin embargo, le dio siempre la hospitalidad que ella buscaba y que no encontraba en su Austria natal¹⁹⁹. Aunque Bachmann fue miembro del círculo literario *Gruppe 47*, las tres intentan estar lo más alejadas posible de estos grupos, centrándose más en sí mismas y decantándose, como es el caso de Jaeggy, por los encuentros literarios en los que sus interlocutores son elegidos con mucho cuidado, porque en verdad estas escritoras aman más la palabra en el silencio.

¿Se podría entonces afirmar que existe una generación de escritoras del silencio? Quizás. Seguramente a este grupo se deberían unir muchos otros escritores, hombres, como el ya citado Musil, que, como describe Canetti, sigue esta forma de aislamiento y si debe estar presente, entonces lo hace en medio del silencio y con interlocutores a su altura:

Para salir de sí mismo y explayarse Musil necesitaba encontrarse en un grupo en que su talla fuera reconocida. Necesitaba determinados detalles rituales, no funcionaba en cualquier parte. Había gente de la que solo podía protegerse mediante el silencio total. Era curioso que tuviese en sí algo de tortuga; lo único que muchos conocían de él era ese caparazón. Cuando un ambiente no le gustaba no pronunciaba una palabra. Podía entrar en un local y salir al cabo de un rato sin haber dicho una sola frase... Tenía razón en no reconocer la superioridad de nadie: entre los escritores entonces tenidos por tales ninguno poseía su talla, ni en Viena, ni acaso en todo el ámbito de la lengua alemana²⁰⁰.

La soledad, la lejanía de lo banal, el silencio es un *modus operandi* en Jaeggy y como en ella, en otros muchos escritores. Sin duda alguna, entre ellos es una forma de hacerles crear.

¹⁹⁹ Roma fue tan importante para la escritora que lo dejó reflejado a lo largo de una pequeña narración, Ingeborg Bachmann. *Quel che ho visto e udito a Roma*. Macerata: Quodlibet, 2002. Título original: “Was ich in Rom sah und hörte.” En: *Akzente*, Jg 2, Heft 1, febrero 1995.

²⁰⁰ Canetti, E., *El juego...*, p. 190.

Fleur Jaeggy sigue sin ser epígono de una escuela en concreto, más bien lo es de ella misma con la aportación que le dan sus allegados, sus lecturas, sus amigos, los vivos y los que ya no están físicamente, pero a los que siempre es fiel a pesar de la ausencia:

Devo a Ingeborg se sono diventata una scrittrice. Le feci leggere il dattiloscritto de *Il dito in bocca*, quasi per scherzo. Lei, con un'abnegazione rara, arrivò persino a correggermi le bozze. Era una donna bellissima, generosa, intelligente. Con lei ho conosciuto la vera amicizia, quella che illumina la vita. Profonda, complice, senza inganni. Non mi sono ancora abituata alla sua assenza²⁰¹.

²⁰¹*Elle*. Febrero, 1990, citado en Castagnola, R., *Fleur Jaeggy...*, p. 28, "Le debo a Ingeborg ser escritora. Le dejé leer el manuscrito de *Il dito in bocca* casi bromeando. Ella, con una abnegación extraña, llegó hasta a corregirme el borrador. Era una mujer bellísima, generosa, inteligente. Con ella conocí la verdadera amistad, la que ilumina la vida. Profunda, cómplice, sin engaños. Todavía no me he acostumbrado a su ausencia."

3. La evolución de la obra de Fleur Jaeggy

Si bien es difícil clasificar la identidad nacional de Fleur Jaeggy, así como su pertenencia literaria a un país o incluso a un grupo en concreto, de la misma manera es difícil catalogar toda su obra. Jaeggy publicó su primer libro en 1968, el último en 2009. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, en este lapso de tiempo de cuarenta años, ha publicado dos novelas (*Beati, Proleterka*), un libro de cuentos (*Paura*), otro libro dedicado a tres grandes escritores referenciales para ella (*Vite congetturali*), y el resto de su producción no se restringe al campo literario de la ficción sino que se amplía a colaboraciones en textos musicales con Franco Battiato, además de tres traducciones, un ensayo y otros muchos artículos dedicados a escritores cercanos a ella. Al leer los primeros libros de su producción creativa, se abre un vacío en el que difícilmente el receptor consigue colocar la obra; ¿se trata de cuentos, novelas u obras de teatro? Estos tres escritos (*Dito, Statue y Angelo*) cuentan con la estructura de una obra de teatro, aunque no pertenezcan a este género literario dado que no se concibe como tal y porque para poderlas llevar a escena se precisaría de una adaptación; algunos elementos clásicos de la creación dramática como el tiempo no se respetan, y las entradas de los personajes no ayudan a la escenificación. Jaeggy juega con una construcción literaria poco común entre los escritores contemporáneos italianos. Presenta su primer libro, *Dito*, expuesto en varios tiempos. En esta historia aparece un núcleo principal que se fragmenta en cinco partes. Cada una de estas partes se subdivide en otros micromomentos, lo que hace que el hilo conductor salte constantemente. No hay una lógica en esta nueva y autónoma forma de escribir creada por ella misma, en la que convergen varios géneros literarios: el diario, la representación teatral y la novela de formación, y en la que quizás se haga referencia al mundo alemán, germánico, y cuente con alusiones a las técnicas narrativas de Walser y de Bachmann:

Sgretola le tradizionali categorie classificatorie della prosa, riavvicinando la pagina letteraria alle sperimentazioni oniriche primo novecentesche; i salti improvvisi da tema a tema, da un'argomento all'altro, da un ambiente all'altro sembrano invece un omaggio alle tecniche narrative di Robert Walser; e sempre al mondo tedesco, forse

alla stessa Bachmann, appartengono i repentini cambi di tempi e di persona [...] alle teorizzazioni postmoderne francesi potrebbero infine assoggettarsi i finali (capovolti, o non finiti), che lasciano al lettore il gusto di immaginare inversioni tematiche, o continuazioni di vicende²⁰².

El lector se encuentra con la novela y el teatro fundidos en un mismo texto, donde la historia transcurre a través de las vidas de sus personajes que dialogan entre ellos y a su vez se dirigen al lector. No es una novela llena de diálogos, como tantas otras, es una novela donde los personajes, a través de extensos monólogos, hablan directamente entre ellos y con el receptor. Jaeggy rompe con los géneros establecidos, crea una prosa insólita, llena de frases breves directas que parecen veredictos humanos con inciertos finales.

Parece que en las siguientes obras la escritora abandona esta forma de escribir para centrarse en un solo género, la novela breve. Aunque se perciban cambios en esta nueva forma de crear, la autora nunca abandona a sus personajes, estos siguen teniendo las mismas características y transmitiendo el mensaje de la misma manera. Jaeggy les otorga la capacidad de asombrar pero siempre a través de una vida real, que si bien pudiera parecer grotesca en muchas ocasiones, no deja de formar parte del teatro del mundo. Muchos críticos consideran su obra una producción un tanto limitada por la escasez de creación pero, sin duda alguna, esta misma crítica la realza por las historias llenas de contenido y fuerza literaria, sea por su estilo, por sus historias, que por el dominio de la pluma literaria que posee.

Sus libros han sido traducidos a más de 27 idiomas. Su obra ha tenido una gran acogida en Europa, sobre todo los últimos tres. En casi todos los países se habla de esta pluma ágil y punzante; de la frialdad glacial imperante en todas sus historias y de la creación literaria nueva, personal y disonante, pues esta no se rige por los parámetros marcados hasta el momento, ya que crea una especie de ruptura con la literatura contemporánea a ella. Los titulares de las reseñas, entrevistas y

²⁰² Castagnola, R., *Fleur Jaeggy...*, p. 50. “Desmorona las categorías tradicionales que clasifican la prosa, acercando la página literaria a la experimentación onírica de los primeros años del novecientos; los saltos repentinos de tema a tema, de un argumento al otro, de un ambiente al otro, parecen sin embargo, un homenaje a las técnicas narrativas de Robert Walser, y siempre al mundo germano, quizás a la misma Bachmann, pertenecen los repentinos cambios de tiempo y de persona [...] a las teorizaciones postmodernas francesas podría someterse los finales (a los que se les ha dado la vuelta o no están terminados), que dejan al lector el gusto de imaginar inversiones temáticas o continuaciones de vicisitudes.”

artículos que la mencionan siguen el compás en diferentes lenguas: “Le esistenze murate nel laser di Fleur Jaeggy”, “Le vertige et le silence”, “Höllisches Glück”, “Sätze die flackern und brennen”, “Eēn Arcadiē van ziekelijkheid (una arcadia de morbosidad)”, “Discipline and Punish”, “Bambine di ghiaccio”, “Fleur Jaeggy la pasión fría”, etc. Es quizás la recepción tan homogénea y extensa la que podría determinar la universalidad de una obra o incluso su europeidad, como se intenta defender en este trabajo.

Jaeggy no intenta crear un estereotipo de obra o de personaje para ser catalogado, tampoco intenta analizar la psicología de sus personajes, puesto que estos existen y ya está.

Según Fischer, el protagonista modelo en la novela moderna es un hombre joven con una personalidad fuerte que refleja el mundo exterior, y como ejemplo a este joven cita a los protagonistas “en el *Waverley* de Walter Scott, en el *Wilhelm Meister* de Goethe, en *Educación de los sentimientos* de Flaubert, en *la Montaña Mágica* de Thomas Mann”²⁰³. No es este el estereotipo de personaje que vamos a encontrar en los textos que se analizan a continuación, aunque podría ser este mismo joven, de género femenino, adolescente o niña, que no es reflejo de un mundo exterior, sino de su mundo interior creado a partir de los pocos elementos que le ha proporcionado la vida: la familia en la que ha crecido, la relación con los padres, existentes o lejanos, la relación con el mundo exterior que se observa desde dentro, los lugares de los que apenas se mueven, casas, centros de estudio, sótanos, o barcos. Son personajes que, como en los autores citados por Fischer, plantean una serie de problemas más o menos trascendentales. Los personajes *jaeggyanos* son siempre asépticos, fríos, calculadores, y con sentimientos que a veces pueden resultar grotescos y poco normales. Son personajes llenos de paradojas. Es como si Fleur Jaeggy activara una máquina en la creación de sus personajes y los hiciera funcionar al son de un ruido metálico y sistemático. Así suena la lectura de sus textos; en la portada de uno de sus libros aparece una cita del nobel Iosif Brodskij que resume la experiencia de la lectura de estos libros: “Durata della lettura: circa

²⁰³ Fischer, E., *Literatura y crisis...*, p. 82.

quattro ore. Durata del ricordo, come per l'autrice: il resto della vita”²⁰⁴. Y se queda en el lector para el resto de la vida, porque Fleur Jaeggy no es consciente de los problemas que plantean sus personajes y si lo es, desde luego no los resuelve, los deja ahí, presta al lector el mando de esta máquina para que sus personajes no caigan en el olvido, para que estén ahí, viviendo sus frías vidas al lado del lector. Aquí se separan los personajes de esta novela contemporánea de autores como Thomas Mann o como Robert Musil. En Jaeggy como en Musil existe la idea de hacer una novela educativa, pero los puntos de partida son extremos. “Musil se veía inmerso en un mundo en el que los ‘atributos’ se han pragmatizado, por así decirlo, han sido impresos en los hombres como algo confeccionado, convencional, como “máscaras sociales del carácter”²⁰⁵. Jaeggy ve el mundo que la rodea y lo sitúa en sus personajes, nada convencionales, nada confeccionados y sin máscaras, desnudos y fríamente calculadores ante todo lo que les va a acontecer.

3.1. Acercamiento a la obra de Fleur Jaeggy a través de la perspectiva histórico-literaria

3.1.1. La evolución de sus distintas etapas

De entre las obras publicadas de Fleur Jaeggy, se podrían diferenciar tres grupos según la estructura formal o, en palabras de Genette, según su paratexto. Sin embargo, en lo referido al contenido y los personajes, esta distinción entre grupos no sería válida, ya que hay una uniformidad tanto en las historias como en los personajes a lo largo de toda su obra.

El primer grupo está integrado por entramadas historias sin una línea lógica en la narración, una posible lógica se podría dar solo a través del conocimiento de sus personajes. *Il dito in bocca* (1968), *L'angelo custode* (1971) y *Le statue d'acqua* (1980) son los tres primeros libros que presenta la autora al mercado. Además, la

²⁰⁴ Este comentario que hizo el nobel de literatura, apareció en la cubierta de la primera edición de *I beati anni del castigo* citada en la bibliografía.

²⁰⁵ Fischer, E., *Literatura y crisis...*, p. 82.

estructura que les da a estas obras, a caballo entre la novela y el teatro, hace de ellas un grupo bastante uniforme. Es como si la autora en sus comienzos se dedicara a innovar géneros y de una forma que sus contemporáneos ni siquiera podían imaginar.

El segundo grupo, lo componen sus obras más maduras y por las que se conoce más a la autora –*I beati anni del castigo* (1989), *La paura del cielo* (1994) y *Proleterka* (2001) –, tiene un rasgo en común que se relaciona más con el contenido que con la forma. Se trata de dos novelas cortas y de un libro de cuentos, el hilo conductor de todas ellas se centra en historias reales, abrumadoras, con un contenido que abarca tanto la vida como la muerte y cuyos protagonistas son personajes sin edad, o, si la tienen, son chicas adolescentes o niñas con vidas de adultos.

Si lo que diferencia a estos dos grupos es la forma, el género literario, lo que les une es el modelo de personaje que propone Jaeggy, que mantiene a lo largo de todos sus escritos y que dista mucho del concepto de protagonista que existía en el siglo XX para la novela. La protagonista o el personaje femenino presente siempre en sus historias se contraponen al joven de Musil o de Mann, personaje frecuente en la novela centroeuropea de principios del mismo siglo. Los personajes jaeggyanos son uniformes, es como si todos estuvieran cortados por el mismo patrón. Son hijas, padres, parejas, amantes, huérfanos, hermanos, etc., y todos ellos podrían estar englobados dentro de lo que sería la faceta contemporánea de la creación narrativa de Jaeggy. Es en este segundo grupo de obras donde la narradora –protagonista de las historias–, se deja ver, sentir y entrelazar con la expresión directa de su creadora, Fleur Jaeggy, es la que toma el pulso del contenido autobiográfico o ficticio a través de estos personajes suyos.

El tercer grupo abandona, en cierto modo, la ficción y se centra más en crear historias para otros. Es una parte importante de la autora dedicada a la producción metaliteraria. Fleur Jaeggy trabaja en su último ensayo, *Vite Congetturali* (2009), a contar tres historias sobre la vida de Thomas de Quincey, John Keats y Marcel Schwob, escritores a los que siempre se ha sentido muy cercana. Y no es la primera

vez, ya que este ensayo viene a ser una especie de resumen de lo que ya trabajó en las traducciones que también de ellos hizo: *Vite immaginarie* de Marcel Schwob (1972) y *Gli ultimi giorni di Inmanuel Kant* de Thomas de Quincey (1983). Parece ser que la escritora disfruta con esta labor metaliteraria y no solo ha traducido y editado estos libros sino que también les dedica parte de su producción a través de pequeños cuentos y artículos. Por ejemplo, Ingeborg Bachmann es la destinataria de *Senza destino* (inédito en italiano) y su ensayo, *Öde* (2003), va dirigido a Robert Walser. En este grupo se incluyen otros títulos ya citados en el capítulo anterior. Para finalizar, se puede destacar la presencia de cuentos publicados en revistas literarias (“L’uomo metodico”—extraído del libro *L’Angelo Custode*, y publicado en el mismo año, 1971, en *Adelphiana*, “Incontro nel Bronx”, en *Adelphiana*, 2005), en periódicos de tirada nacional (“Il solitario viaggio di Sigrid, en *La Repubblica*, 2008) o incluso inéditos en lengua italiana pero publicados en otras lenguas, como es el caso del ya citado *Senza destino* (“Ohne Schicksal” en *Sinn und Form* 1997), *L’ultimo della stirpe* (“The Last of His Line” y “Winter Roses” en *Common Knowledge*, 2005).

3.1.2. Los primeros escritos: ¿monólogos o diálogos sin respuesta?

Como es bien sabido, la palabra texto, deriva del latín TEXTUS, participio del verbo *texo* que significa “tejer”, “trenzar”, “entrelazar”. Tejer es lo que hace Fleur Jaeggy con las palabras y con sus personajes. El hilo que se va tejiendo no tiene un final definido, sino que va entrelazándose a través de los monólogos que sirven como diálogos entre los mismos personajes. Un trenzado de palabras que empiezan a darle sentido a unas historias, que si bien en un principio parecen carentes de todo contenido semántico, hacia el final dejan entrever una enrevesada trama urdida con todos los elementos que la escritora ha ido sirviendo al lector.

Fleur Jaeggy erige textos, es más que una escritora una arquitecta de la escritura. Desde sus primeros escritos, la anáfora es uno de los elementos principales en sus construcciones. Está presente asiduamente y parece como si los

pronombres fueran los encargados de ir entretejiendo la trama. Estas anáforas son parte de la contigüidad léxica o semántica, cuya función es mantener la coherencia en el mismo campo léxico: la muerte, el suicidio, la nieve, el frío, etc. Los ejemplos de anáfora en estos textos se identifican ya sea por el reclamo a palabras con la misma carga semántica, o por el uso pronominal²⁰⁶ que hace constante referencia a personajes no presentes en el texto pero existentes en la historia. Estas anáforas pueden convertirse directamente en iconos para el autor o, como sucede en el caso de Jaeggy, para la narradora. Este aspecto icónico de las figuras retóricas proporciona un valor conceptual a sus historias, es decir, adquieren una importancia simbólica entorno a la cual giran los personajes. Y como el resultado es repetitivo y enfático, parece que se crea una especie de espiral por la que los personajes van apareciendo.

El estudioso y crítico italiano Cesare Segre señala que: “molti dei tratti che differenziano lo stile scritto da quello parlato possono essere fatti risalire al bisogno nello scrivere, di compensare la perdita di elementi soprasedgmentali e individuali del discorso”²⁰⁷. Está claro que así es en la literatura italiana, donde los oradores brillan, quizás mucho, por estos elementos suprasegmentales que después cuesta transmitir en los escritos. De ahí que, el estilo de la escritura de Jaeggy no se reconozca dentro del estilo tradicional de la narrativa italiana. Es como si para la autora italo–suiza, esta necesidad de elementos que hacen más vivo el texto, fueran innecesarios, porque las palabras que emplea, tan exactas y medidas, superan a cualquiera de estos elementos. De hecho, la austeridad en las descripciones, la limpieza en el estilo, la frase breve y directa son los rasgos principales de la obra. Jaeggy los crea, el lector los recibe y la comunicación entre autor–receptor se limita a este intercambio parco de palabras. La sustancia acústica en toda esta obra

²⁰⁶ Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Einaudi, 1985, pp. 30–31. Sobre la lingüística textual (p.30–31), Torino. Isotopía entendida como agrupación de campos semánticos. Según la teoría de Segre, esta se atribuye más al texto poético. En Jaeggy está latente a lo largo de todo el texto. (Ver también el final de este capítulo donde se recogen estas agrupaciones de campos semánticos que son puntos de unión en toda la obra de la autora).

²⁰⁷ Martinet, A., *A Functional View of Language*, 1962 (trad. it. *La considerazione funzionale del linguaggio*. Il Mulino: Bologna, 1965, p.173), citado en Segre, C., *Avviamento...*, p. 7. “Muchos de los rasgos que diferencian el estilo escrito del hablado, se pueden otorgar a la necesidad en la escritura de compensar la pérdida de elementos suprasegmentales e individuales del discurso.”

literaria, podría tener una naturaleza icónica, en cuanto que es reflejo de sentencias más que de vida, de muerte, como se verá en profundidad a través de su análisis.

Uno de los aspectos que más se han estudiado en la obra de esta autora se centra precisamente entorno al estilo tan personal de Jaeggy. Su forma de expresarse está muy relacionada con una cultura y un estilo de vida determinados. La concisión de las frases, la rapidez de su prosa abandona la retórica latina para acercarse a una expresividad mucho más nórdica y austera, a una literatura suiza o quizás centroeuropea. El estilo no entiende de naciones, pero la forma de expresar estas ideas tiene el retregusto de los paisajes que describe, fríos, sórdidos, alejados de la civilización. Y si las palabras que usa trasladan al lector a estos parajes, también el uso de cierto léxico en otras lenguas, como por ejemplo el alemán, hace más obvia la referencia a una cultura germánica, a un entorno que la autora conoce y presenta precisamente a través del uso de estas palabras. En el recorrido de una de sus frases, el lector encuentra ese ritmo ágil del que hablábamos pero de repente aparecen palabras alemanas –en *Beati*, palabras como “Zwang” para definir obligación o “Mutti” fónicamente son palabras que resultan mucho más fuertes que la misma palabra en italiano “mamma”– y estas hacen que todo se detenga o que todo cobre un sentido concreto; hacen que el lector las identifique como iconos que representan los momentos de frialdad de la narradora. Y así es como lo constata Cesare Segre cuando dice que ciertas palabras permiten recoger mensajes formales no relacionados mecánicamente con la denotación²⁰⁸.

3.1.3. La pluma jaeggiana

La creación estilística es lo que más llama la atención en esta autora. Este ha sido definido de muchas maneras, quizás la de Segre sea una de las más acertadas, aunque divide esta definición en dos partes:

1. L'assieme dei tratti formali che caratterizzano il modo di esprimersi di una persona, o il modo di scrivere di un autore, o il modo in cui è scritta una sua opera.

²⁰⁸ Segre, C., *Avviamento...*, p. 62.

2. L'assieme dei tratti formali che caratterizzano un gruppo di opere, costituito su basi tipologiche o storiche²⁰⁹.

En el conjunto de la obra de Jaeggy el estilo es, sobre todo y ante todo, la forma de expresión de la autora real convertida en autora implícita. Fleur Jaeggy es la principal representante de su obra y en su obra representa las variedades lingüísticas personales que posee. Es como si ella hubiera creado su propio idiolecto y consiguiera darle un nombre propio. Éste forma parte tanto del estilo como del propio ambiente social al que pertenece la escribiente. Y las creaciones lingüísticas que utiliza se convierten en la unión entre ese ámbito social y el tipo de enunciación que la autora realiza mediante el uso de registros específicos como puede ser el culto–familiar, pues usa términos áulicos a través de expresiones llanas y familiares. Es todo un conjunto inseparable, una serie de átomos que por sí solos crean unos resultados distintos de los que producen cuando se unen: “L’opera poetica è una struttura funzionale, e i vari elementi non possono essere compresi al di fuori della loro connessione con l’insieme”²¹⁰. Y así es. Estos elementos no aparecen aisladamente en un relato sino que como si de una herencia se tratara va pasando de personaje a personaje, de monólogo a monólogo y de relato a relato.

En el estilo jaeggyano predominan estos monólogos dialogados que, a su vez, se relacionan con los verbos narrativos usados en estructuras donde resalta el estilo directo que acerca la historia al lector:

Pero ni siquiera el estilo directo predominante encubre el hecho de que la escena épica es siempre obra de un narrador que la configura y matiza, que esa escena es narrada y no representada. [...] por mucho que diferencie las voces, el narrador permanecerá siempre en el primer plano de la audición y de la conciencia. Averiguar hasta qué punto ha procurado el autor mantener una tonalidad uniforme en los pasajes de estilo directo es un problema estilístico²¹¹.

Y así explica Kayser, en su estudio sobre el análisis de las obras literarias, la

²⁰⁹ Segre, C., *Avviamento...*, p. 69. “1. El conjunto de rasgos formales que caracterizan el modo de expresarse de una persona, o el modo de escribir de un autor, o el modo en el que está escrita una obra suya. 2. El conjunto de los rasgos formales que caracterizan un grupo de obras, constituido sobre bases tipológicas o históricas.”

²¹⁰ *Ibid...*, p. 77. “La obra poética es una estructura funcional, y sus diferentes elementos no pueden ser comprendidos fuera de su conexión con el conjunto.”

²¹¹ Kayser, S., *Interpretación y análisis de la obra literaria*. p. 241, citado en Tacca, Ó., *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973, p. 135.

presencia de la narradora que está en todo momento en ese primer plano de la transmisión de su obra. La cita tomada de Kayser argumenta la flexibilidad a la que se someten estos tres primeros textos de Fleur Jaeggy, tanto *Dito*, como *Statue* y *Angelo*, en los que la narradora sobresale sobre todos los personajes que parecen no ser más que un mero instrumento. La narradora es siempre omnisciente pero presente, los personajes existen porque ella los conoce y los presenta:

Los personajes se han convertido paulatinamente en los canales fundamentales del caudal dramático. Más que el tema mismo de la novela han pasado a ser fuentes de información, juego de espejos, puestos de observación. Del narrador, de su manejo de los estilos (directo, indirecto, indirecto libre) depende nuestra relación de lectores con los personajes²¹².

La objetividad y autonomía de los personajes jaeggyanos se ven afectadas por la importancia de una narradora que relata desde dentro de cada uno de ellos, por lo que la tarea de la novelista se convierte en un ejercicio de desdoblamiento psicológico en cada uno de estos personajes. Esto Proust lo denominó “desdoblamiento y distancia entre observador y observado”²¹³. Quizás sea en este desdoblamiento donde resida la explicación a la necesidad de crear estos monólogos dialogados, a través de los que la narradora presenta a los personajes que conoce y la novelista la autonomía para con ellos. Sin embargo, la narradora asume siempre la misión de un personaje-testigo al que no se le escapa ningún detalle. Este análisis de la situación de la narradora con respecto a la de la novelista se ve fuertemente influenciado por la relación entre los elementos autobiográficos y los heterobiográficos, de la importancia que la autora, y no la narradora, quiera dar a los personajes, si estos actúan, según su creación o según la vida que ha conocido y desde donde los ha extraído. Punto éste que nos lleva a confluir en la problemática de la carga autobiográfica en la obra de Fleur Jaeggy y de la que irremediamente se dará una visión final a modo de conclusión en el capítulo 6.

Hasta ahora hemos realizado una presentación inicial de los elementos principales de esta obra, así como de los primeros pasos literarios de esta escritora,

²¹² Tacca, Ó., *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973, p. 133.

²¹³ *Ibid.*, p. 139. *Doble registro*, el personaje se convierte en “un observador de sus azares”, (Cfr. Jean Rousset, *Forme et signification*, Corti, París, 1964).

el estilo por un lado –importantísimo porque es lo que la distingue– y por otro, los personajes. Es fundamental entender el personaje como parte principal en el desarrollo del relato. Éste ayuda a que autor–receptor entiendan y establezcan una función comunicativa –aspecto que trataremos a continuación–, imprescindible en el análisis narratológico de esta obra. Pero esta interrelación no se da si no parte del autor y si no consigue que el receptor empatice con el personaje en alguno de sus aspectos: “necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Nos complacemos al sentirnos impregnados”²¹⁴. La novela interesa si los personajes consiguen implicar al receptor. No importa lo que hagan, lo que importa es que lo hagan. Así es como sucede en *Beati*, es la autora la que se rodea de personajes que proponen la historia y esta carece de importancia porque sin ellos no evolucionaría.

3.1.4. La función comunicativa entre el lector y la autora

La evolución literaria se da exactamente por esta relación existente entre emisor–receptor y a la función comunicativa que se establece entre ambos y que llegado el momento de la publicación, se transforma, perdiéndose de vista la función del autor–emisor. La relevancia del autor real se da en lugares paratextuales en los que se le incluye para hacer presentaciones de la obra y retomar el punto en el que la dejó. Si bien el autor es el elemento imprescindible que garantiza la función comunicativa de la obra, en la literatura culta es el destinatario quien busca esta obra y, por lo tanto, el que toma mayor protagonismo. El hecho de que no haya anonimato indica que el destinatario tendrá presente al autor en todo momento e incluso leerá lo que tiene intención de recibir, y no cualquier cosa, porque entonces la función comunicativa se rompe. Esta función se puede ampliar cuando hay interacción entre los personajes, además, el destinatario tiene que posicionarse al igual que lo está haciendo el narrador. Sin embargo, y de acuerdo con Todorov²¹⁵,

²¹⁴ Ortega y Gasset, J., *Ideas sobre la novela* (1925), Revista de Occidente, 1956, pp. 150–153, citado en Sullá, E., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996, p. 32.

²¹⁵ Todorov, T., *Les catégories du récit littéraire*, 1966 (trad. it. en aa.vv., *L'analisi del racconto*, Milano: Bompiani, 1969, pp. 254–256.) cit. en Segre, C., *Avviamento...*, p. 27. “Todorov indica tre formule base: Narratore>Personaggio (il narratore mostra di sapere, dice di più di quanto dice o sa ognuno dei personaggi);

nuestra narradora sabe más del personaje [N>P] puesto que cuenta desde la lejanía de los años y porque ya sabe cómo termina la historia. El lector se ve relegado a un puesto inferior, en el que su participación es menor. ¿Quiere esto decir que la autora es consciente e intenta no permitir al lector entrar en ese mundo? En parte sí. El control de sus textos roza la perfección en casi todas sus frases y no permite que nada de ellas se cambie. Pero, en parte no, porque ella sabe todo de la historia pero la deja tan abierta que el lector tiende a continuarla por la zozobra que esta le inspira.

El uso de diferentes tiempos verbales puede llegar a ser indicador del dominio que el yo-narrador tiene sobre la autora en una obra. Para muchos estudiosos es uno de los aspectos más importantes para entender la focalización del texto. De estos tiempos va a depender el desarrollo narrativo de los hechos o su acción comentadora. La clave reside en saber si la autora en cuestión hace más uso de los tiempos narrativos o de los tiempos *comentativos*²¹⁶. Está estudiado que en la novela dominan los tiempos de la narración, mientras que en el drama, el ensayo biográfico, la crítica literaria o el tratado filosófico son los tiempos comentativos los que predominan. Siendo los dos primeros grupos de libros escritos por Jaeggy una mezcla y fusión de varios géneros, se llega a conclusiones que rompen con los estudios lingüísticos realizados por Harald Weinrich y otros sobre este aspecto de los tiempos verbales ya que estos se intercalan de forma tal que la identificación del texto a través de ellos rompe con todas sus teorías. En Jaeggy el presente no comenta, narra, hace avanzar la historia como en los siguientes ejemplos:

1. È cosí che può accadere, non dormendo, rifletto, esamino i miei sentimenti, torno da Armance, non le rivolgo la parola, la adoro, torno in camera mia, bevo un bicchiere di latte e mi riaddormento²¹⁷.

2. La croce, sta pensando, accompagna tutti i defunti. Se ne sta li immobile come uno

Narratore = Personaggio (il narratore sa e dice solo quanto di volta in volta fanno i personaggi);
Narratore<Personaggio (il narratore sa e dice meno dei personaggi).”

²¹⁶ Weinrich, H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 1964 (trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna: Il Mulino, 1978. Citado en C. Segre, *Avviamento...*, p. 28. Para Weinrich los tiempos narrativos son el imperfecto, el indefinido, el pluscuamperfecto y el condicional y los tiempos comentativos son el presente, el pretérito perfecto y el futuro.

²¹⁷ Jaeggy, F., *Il dito in bocca*. Milano: Adelphi, 1968, p. 33. “Así puede suceder, mientras no duermo, reflexiono, examino mis sentimientos, vuelvo hacia Armance, no le hablo, la adoro, regreso a mi habitación, bebo un vaso de leche y me vuelvo a dormir.”

scorpione che dorme. Le sembra che in quell’oggetto ci sia la linfa dei suoi pensieri reconditi. Rubandolo ha compiuto un sacrilegio. Non si possono derubare i difunti²¹⁸.

Entre estos dos ejemplos hay una distancia de veintiséis años y de cuatro libros. Aunque con el tiempo se note un cierto crecimiento personal y estilístico en la obra de la autora, la estructura estilística y el uso de estos tiempos verbales se mantienen como elementos imprescindibles e identificativos. Los verbos son fundamentales en cada una de sus frases porque cuando están presentes provocan que la historia se acelere, camine..., ejercen la función comunicativa entre emisor–receptor. Pero también es cierto que esta comunicación muchas veces se da sin la presencia de verbos, por medio de enumeraciones de frases y con la ayuda del asíndeton. Así es como consigue una comunicación enérgica y veloz: “Una piccola cosa, quel giardino. Umido. D’inverno era Bianco. Bianco sporco”²¹⁹, a través de frases independientes donde la única función de los verbos sería la de retardar el ritmo.

Cuando hablan los personajes es cuando el lector descubre el mundo que a la narradora le interesa mostrar. No es en las descripciones de los lugares o de los hechos donde se ve la historia, sino en ellos, a través de ellos, con ellos. Y todos, desde el presente al omnisciente, forman parte de esta telaraña tejida con la gran precisión lingüística que caracteriza a Jaeggy. La voz de la historia narrada es la de estos personajes y es fundamental, como sugiere el crítico Óscar Tacca, “distinguir entre el personaje como tema, es decir, como sustancia, como interés central del mundo que se explora, y el personaje como medio, como técnica, es decir, como instrumento fundamental para la visión o exploración de ese mundo”²²⁰. Pero resulta que en la obra de Jaeggy el personaje es tanto tema –ejemplo claro es Frédérique y la narradora en *Beati*, ya que son el centro del mundo en el que se encuentran– como medio: Frédérique es el instrumento a través del cual la yo narradora descubre

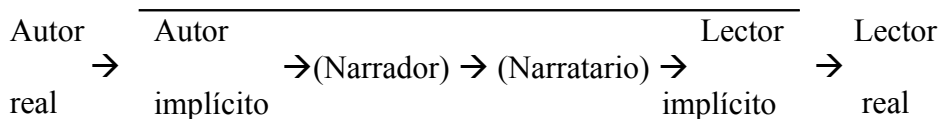
²¹⁸ Jaeggy, F., *Proleterka*. Milano: Adelphi, 2001, p. 66. “La cruz, está pensando, acompaña a todos los difuntos. Está ahí, inmóvil como un escorpión que duerme. Le parece que en aquel objeto hay una linfa de sus recónditos pensamientos. Robándolo ha cumplido un sacrilegio. No se puede robar a los difuntos.”

²¹⁹ Jaeggy, F., *La paura del cielo*. Milano: Adelphi, 1994, p. 13. “Una cosa pequeña, aquel jardín. Húmedo. En invierno era Bianco. Bianco sucio.”

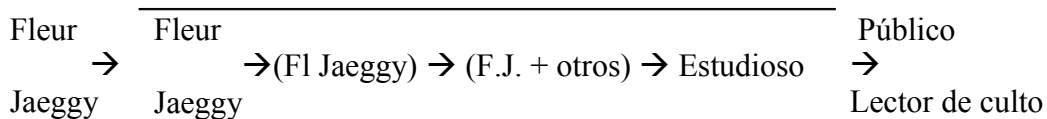
²²⁰ Tacca, O., *Las Voces...*, p. 131.

su mundo interior, su amor por ella, su desprecio hacia el mundo exterior. Y esto no deja de resultar interesante, si se observa que así sucede con casi todos los personajes: en *Proleterka* con la hija adolescente con la que se descubre el mundo vacío e hipócrita de un grupo de adultos y desde la que se ve la sustancia del mundo interior de una adolescente que explora su mundo interior. Estos mundos se tratarán en el siguiente apartado con el análisis de los personajes de cada obra. De aquí se extraen dos conceptos que Genette explica en *Umbrales*: la voz que cuenta la historia es el narrador y quien la vive o la percibe puede ser el narrador o un personaje²²¹. El narrador usará diferentes procedimientos de enfoque para atraer la atención del lector, si esta focalización se centra en un personaje o en un objeto y aquí se establecen diferentes relaciones como indica Chatman²²²:

Texto narrativo



Siguiendo este esquema, se podría establecer su paralelo en la obra de Fleur Jaeggy:



Este esquema que Segre propone en su obra queda un poco más claro en cuanto que los términos aplicados no están tan relacionados con el estudio de la narratología, sino con el análisis del texto literario²²³.

El yo-emisora o autora real es quien está en posesión de los datos y la narradora presente contará la historia. La autora implicada “no puede contar nada

²²¹ Genette, G., *Umbrales*. México; Buenos Aires: Siglo XXI, 2001, p. 21.

²²² Chatman, S., *Rethoric of fiction*, 1974, pp. 70–71, citado en Sullà, E., *Teoría...*, p. 205.

²²³ Segre, C., *Avviamento...*, p. 22.

porque no tiene voz ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos”²²⁴. Comparando las diferentes obras escritas por Fleur Jaeggy, observamos que la autora implicada es la misma autora real pero a través de voces diferentes. En *Statue* es una de las niñas sin pasado. En *Beati* es una adolescente en búsqueda del mundo interior, en *Proleterka* es una joven que desprecia el mundo exterior. Se reconoce al autor implicado según varias características que enumera Booth como sigue:

- A. Ha escogido, de forma consciente o inconsciente (cada lector lo deducirá, todos los detalles y todas las características que pueden hallarse en la obra o que están implícitos en sus silencios;
- B. Sabe que la historia no es verdadera en su sentido literal [...] que algunas de las normas de la obra se sostienen en la vida “real” y que el lector implicado [...] también sabe ambas cosas.
- C. Pero al igual que el lector implicado, *finge* que todo es verdad si se lee adecuadamente, (corrigiendo la ironía, la narración no fiable, etc.) y que todas las normas del relato se sostienen en la realidad; de este modo, crea al relator²²⁵.

A partir de esta Jaeggy como autora implicada, se pueden explicar muchos de los hechos que acontecen en la obra a través del relator. La existencia de ambos, autor y relator, crea la distancia entre la novela de ficción y la autobiográfica. En este momento en el que el trabajo se centra principalmente en la ficción, el componente más relevante es el relator que, como indica Booth, se cree que los hechos que cuenta han sucedido realmente, sabe que las reglas son permanentes –en la obra en la que se encuentra– y que pueden aparecer narradores fiables o no fiables. En el caso de la obra de Jaeggy, este relator se encontrará con narradores fiables –actúan como el relator– que participan en la historia narrada, un claro ejemplo de narradora fiable es la protagonista y amiga de Frédérique en *Beati*.

La autora es consciente de su función como narradora, de sus narradores fiables y, como tramo final de esta evolución, de la necesidad de un narratario que,

²²⁴ Chatman, S., *Rethoric of fiction*, 1974, pp. 70–71, citado en Sullà, E., *Teoría...*, p. 202. En verdad Chatman habla de autor “implícito”, no implicado, pero adoptamos la teoría de Booth que a su vez recoge el término de Genette “implied”, traducido como implicado.

²²⁵ Booth, W. C., *The rethoric of fiction*, Chicago UP: Chicago, 1983, pp. 428–431, citado en Sullà, E., *Teoría...*, pp. 256–257.

entendido como lo explica Prince²²⁶, sería una especie de lector implícito, imaginario, existente o no, pero necesario para el narrador porque es a él a quien se cuenta la historia. En este proceso hay un único narratario y puede haber diferentes lectores: reales, virtuales e ideales. Jaeggy es su propia narrataria, ella misma ha explicado que sus textos no van dirigidos a nadie. En tal caso, es ella la que ejerce ambas funciones. Pero la presencia autoral en toda su obra y sus diferentes *alter ego* señalan la necesidad de diferentes narratarios, quienes tienen una dependencia mayor o menor del autor. En el caso de Jaeggy la dependencia es obligatoria, ella, a través de las metáforas y de las frases directas, reclama una cierta fidelidad. Al usar con frecuencia referencias metaculturales, alusiones a escritores, a escenarios específicos, la autora solicita un mayor esfuerzo y entendimiento con el narratario. El lector virtual quizás sea el que consigue acercarse más al narratario, pues es el lector experto. Unir ideas, elementos como los espacios geográficos suizos, la presencia de Robert Walser o la identidad de las amigas en ciertos relatos, dan forma al sueño de la autora al crear una unión indisoluble. El lector real en los relatos de Fleur Jaeggy no consigue entender dichas alusiones a las que se intentará dar respuesta en este trabajo.

Todo esto es un proceso que culmina precisamente en el análisis de la obra. El lector real, convertido en crítico, retomará la obra desde su paratexto hasta su epitexto, desmenuzando todos los elementos que lo componen: estilo, personajes, función comunicativa, autor–narrador–narratario–lector... hasta volver a llegar al lector de nuevo o lo que Cesare Segre llama “il ciclo analisi–sintesi–analisi–sintesi [che] rappresenta con la sua semplicità le fasi principali della vita comunicativa del testo”²²⁷.

Queda claro así que el emisor cumple con el análisis de la realidad y la sintetiza en el texto con los códigos de su época, mientras que el receptor analiza el texto según los instrumentos que su tiempo le ofrece, de ahí que su síntesis sea interpretativa.

²²⁶ Prince, G. “Introduction à l'étude du narratir” En: *Poétique*, 14, 1973. pp.178–195, citado en Sullà, E., *Teoría...*, p. 151.

²²⁷ Segre, C., *Avviamento...*, p. 132.

El último punto dentro de la función comunicativa es el elemento cultural. Según Segre, entre otros,

Il testo appartiene alla cultura nel momento dell'emissione, continua ad appartenere durante le successive ricezioni, è, anche nella sua conformazione, omogeneo ed omologo agli altri fenomeni della cultura di appartenenza. Mentre con i fatti storici possono sussistere rapporti, anche se non immediati, di causa ed effetto, con quelli culturali v'è parallelismo e movimento concorde²²⁸.

Los relatos de Jaeggy están entretejidos en un mismo mundo, una tela de araña que se percibe a través del estilo y de las estructuras sintácticas. El sótano donde se encuentran las estatuas –en *Statue*–, la casa donde viven los niños –en *Dito*–, el internado –en *Beati*– o el barco –en *Proleterka*– muestran subculturas dentro de una cultura general, que sería la suiza. Dentro de la subcultura latente en el colegio, por ejemplo, hay división en otras diferentes culturas, de ahí que uno de los argumentos importantes señalados en toda la obra sea, precisamente, la lengua y la cultura de los otros: la alemana, la francesa, la negra, la española, en *Beati*; pero también la americana, suiza e italiana en *Proleterka*, etc. Esta mezcla cultural latente es reflejo nuevamente de esa arquitectura compleja que se entiende solo una vez hecho el ciclo de análisis–síntesis del que habla Segre. La cultura engloba un poco todo, es *onnicomprendiva* como señala el estudioso italiano,

È essa che dà senso al mondo dato che il mondo, prima di esser nominato, descritto, interpretato non è che caos. [...] Si può così affermare che la cultura è l'ambito dell'organizzazione (informazione) nella società umana, di contro alla disorganizzazione (Entropia): purché si aggiunga che ciò vale soltanto “dall'interno” della cultura, dato che è la cultura stessa a decidere ciò che si può e ciò che non si può considerare organizzato²²⁹.

No por casualidad es la cultura suiza una fuente de donde la autora extrae la información y la organización de sus textos: en estos se ve reflejada parte de la sociedad humana a la que ella da vida en sus historias. Una sociedad vista desde

²²⁸ *Ibid.*, p. 133. “El texto pertenece a la cultura en el momento de la emisión, continúa perteneciéndole durante las sucesivas recepciones, es, incluso en su conformación, homogéneo y homólogo al resto de fenómenos de la cultura de pertenencia. Mientras que con los hechos históricos pueden subsistir relaciones, aunque no sean inmediatas, de causa y efecto, con los culturales hay paralelismo y movimiento acorde.”

²²⁹ Tacca, O., *Las Voces...*, pp. 141–142. “Es esta la que da sentido al mundo dado que el mundo, antes de ser nombrado, descrito, interpretado es solo caos [...] Se puede afirmar así que la cultura es el ámbito de la organización (información) en la sociedad humana, contra la desorganización (entropía): siempre y cuando se añada que eso vale solo ‘desde el interior’ de la cultura, dado que es la cultura misma la que decide lo que se puede y no se puede considerar organizado.”

dentro, cada uno de esos personajes tiene una vida interna propia y lo que transmiten es parte de su cultura, que a su vez es la que la autora decide organizar para establecer una lógica en su mundo cultural.

Continuando con el punto al que este grupo de obras nos dirige, tenemos que seguir hablando de la dicotomía que la autora presenta a través de ellas: ¿novela o teatro? Hemos comentado que la función comunicativa presente recae sobre todo en los personajes. La actuación de estos, sin embargo, no ayuda a esclarecer la duda que crean los textos. Se ha visto que ellos actúan según el modelo en el que los presenta la narradora. Una de las preguntas que surge tras este análisis es si se podría establecer una relación entre estas obras para poderlas clasificar dentro de un género determinado, dependiendo del receptor-lector que cada una de ellas tenga. El lector siempre ha ido estableciendo relación con los personajes, con los narradores y en una esfera más alejada, con los autores. Esta relación entre el lector y los demás participantes del texto literario depende de las características que cada lector posea. Tacca afirma que hay

Una diferencia esencial entre el público de teatro y el de novela: el teatro apunta a un destinatario colectivo, la novela a un lector individual. Es el lector quien hace avanzar la novela; su participación es más intrínseca, más personal: cuando el lector se detiene, se detiene la novela²³⁰.

La importancia del lector es fundamental desde la creación de la imprenta, como dice Tacca,

Sobreviene la revolución de la lectura interior, silenciosa, solitaria. Un público especial de peregrinos al comienzo, y preponderantemente femenino después, contribuye al auge de la novela [...] Thibaudet es uno de los primeros en distinguir el diferente alcance que cobra la novela según el tipo de 'lectura', o más bien de 'lector', que la practique²³¹.

El lector de Fleur Jaeggy, sin embargo, no compra su libro sabiendo que va a leer una obra de teatro o que va a leer una novela. Los primeros lectores de Jaeggy se encontraron ante un género nuevo en el que esa fusión de géneros literarios, se encarga de presentar una obra insólita en el panorama literario del momento. Porque no se trata de un público colectivo ante una obra de teatro, ni de un lector individual

²³⁰ *Ibíd.*, p.154.

²³¹ Tacca, O., *Las Voces...*, p. 150.

ante una novela, es la mezcla de ambos. Ingeborg Bachmann, seguramente la primera lectora de *Dito*, habla de este libro como de la fusión entre una ligereza distraída y una sabiduría autoritaria, capacidades estas de las que nacen diálogos de una diabólica inteligencia. Y de nuevo vemos que los diálogos son parte fundamental de estos monólogos *jaeggyanos*. Desde la primera lectora de su obra hasta el último serán testigos de una lectura que cabalga entre lo verdadero y lo ficticio, el personaje activo y el pasivo, la narradora y la novelista, el monólogo y el diálogo, la novela y el teatro.

Y retomamos la necesidad de profundizar sobre la relación mensaje–receptor: “La comunicazione nella letteratura è a senso unico. Riguarda solo la diade messaggio–destinatario, affidato completamente all’interesse del destinatario per il messaggio”²³². Y no solo es posible la comunicación gracias al destinatario, sino también, como continúa diciendo Segre, el lector es el garante de la acción semiótica del mensaje, mientras que el autor es el garante de la constitución semiótica. Y la constitución semiótica de los personajes en Jaeggy está garantizada, sobre todo en sus personajes femeninos. La narradora, en la mayoría de los casos, es un personaje *plano*²³³ así como lo entiende Foster, si bien es cierto que esta planimetría se transforma en ciertos momentos y con ellos consigue sorprender al lector. En *Beati*, por ejemplo, Frédérique es un personaje redondo, trae consigo lo imprevisible de la vida, conduce al suicidio. Asimismo, en esta obra, los personajes totalmente planos son la Sra. Hoffstetter, la alemana, o Daddy, que no aportan ningún cambio en el relato²³⁴.

3.1.5. La polifonía lingüística y cultural como elementos intrínsecos a la obra de Jaeggy

Antes de pasar a indagar con mayor precisión cada uno de los textos de Fleur Jaeggy, cabe señalar otro argumento en el análisis general del estilo–

²³² Segre, C., *Avviamento...*, p. 6.

²³³ Forster, E. M., *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1983, pp. 71–88, citado en Sullà, E., *Teoría...*, p. 35. Este estudioso clasifica los personajes de la obra entre: planos y redondos.

²³⁴ Los personajes *jaeggyanos* se estudiarán en otro apartado.

intertextualidad–hilo conductor que hemos hecho hasta ahora; el punto de vista o modo de presentar los hechos, es decir, lo que para Bajtin es la *plurivocidad* o *polifonía*:

Ha sott'occhio la stratificazione interna della lingua in dialetti sociali, gerghi professionali e di gruppo, correnti e mode letterarie, parole d'ordine ideologico–politiche. Egli avverte che molte parole e forme conservano le armoniche contestuali che le collegano a un ambiente, a una professione, a una concezione del mondo, e fungono pertanto da ideologemi (le parole portatrici di marche ideologiche)²³⁵.

La unidad estilística única en la composición de un texto es inexistente. Para Bajtin como para muchos otros, la novela es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal. El primero, referido al estilo, se ha visto a lo largo de este capítulo. La parte plurilingüística en toda su obra es reflejo del bagaje cultural y vital de la autora real. La presencia de dos o tres lenguas en su vida se refleja en su narración literaria directa y se individualiza en el lenguaje de los personajes: Frédérique habla francés, la narradora de *Beati* se ve obligada a estudiar y a hablar alemán, al igual que la protagonista de *Proleterka*. La concepción del mundo de Jaeggy es una nueva ideología que hace que se cree otra nueva concepción del mundo e implica estos usos lingüísticos en concreto, llamados por Bajtín *ideologemas*. En ellos descubrimos la marca de la autora. El ideologema es parte integrante del sociolecto que la autora ha creado y pertenece a las voces de sus relatos y a las enunciaciones en las que éste se materializa. El sociolecto se compone de los ambientes sociales a los que afecta (hacemos de nuevo referencia al ambiente familiar suizo, presente en casi todas sus obras, al ambiente escolar de clase alta, al ambiente literario en el que se mueve, donde la acompañan otros escritores relevantes: Ingeborg Bachmann, Robert Walser, Marcel Schwob, Jean Keats, etc.) Pero la carga semántica recae en el ideologema, seleccionado por la autora para la concatenación de los enunciados y relacionado con su formación ideológica. De nuevo nos encontramos ante el engranaje de la construcción

²³⁵ Bajtín, M. M., *Slovo v romane*. En: *Voprosy literatury i estetiki*. Moscú: Chudozestvennaja literatura, 1975 (trad. It. Turín: Einaudi, 1979, pp.67–230) En Segre, C., *Avviamento...*, p. 75. “Observa la estratificación interna de la lengua en los dialectos sociales, jergas profesionales y de grupo, corrientes y modas literarias, palabras relativas a lo ideológico–político. Advierte de que muchas palabras y formas conservan las armonías contextuales que las unen a un ambiente, a una profesión, a una concepción del mundo y nacen, de esta manera, de ideologemas (palabras portadoras de marcas ideológicas).

arquitectónica de estos textos. La autora misma descubre este *modus operandi* tan personal cuando le preguntan sobre su forma de escribir: “Rifaccio le pagine cambiando una parola, un’aggettivo. Togliendo quello che va di troppo e quasi sempre c’è di troppo. Togliendo, cambiando, raffreddando, tagliando”²³⁶. Los elementos del discurso son parte principal de la estructura y del análisis de estos relatos, porque son los que acercan la obra a la autora, a su contexto social y a su contexto literario, para poderla establecer como parte de esa literatura centroeuropea o de ese canon de la literatura europea explorado en el capítulo 2. Es necesario, sin duda alguna, la decodificación de estos elementos para entender la realidad cultural que se transmite a través de la lengua o viceversa, así es como lo señala Segre: “Coldificazione e Decodificazione sono le traduzioni della realtà in lingua, o le deduzioni dalla lingua della realtà riferita. Il testo, nella misura in cui riproduce la realtà, usa la lingua della cultura, e perciò viene chiamato testo della cultura”²³⁷.

A tal propósito es innegable que el texto jaeggyano no sea una representación de este texto de la cultura, una cultura muy específica donde se distinguen claramente dos aspectos: el primero relativo al mundo suizo–germánico y el segundo relativo a la influencia literario–cultural de aquellos autores que fueron sus referencias más cercanas. El uso de otras lenguas dentro de la lengua del texto –del texto de la cultura a la que pertenece– es el más claro referente a la interculturalidad. Como intenta explicar Segre, la lengua de un texto no debe coincidir por fuerza con el de la cultura a la que pertenece la autora. En *Beati*, por ejemplo, la lengua podría ser parte de la cultura en la que se ven envueltas las discípulas, una cultura que hace referencia a la Suiza plurilingüe, sin embargo, la lengua del texto es el italiano; lengua esta que parece ajena o, quizás, prestada para la ocasión. Si se trata de préstamos interlingüísticos e interculturales, entonces coincidimos con la idea de Lotman²³⁸, que expone la universalidad de la cultura de

²³⁶ Györik, M., *La paura del cielo Lettere Dalla...*, “Reescribo las páginas cambiando una palabra, un adjetivo. Quito lo que está de más y casi siempre hay algo de más. Quito, cambio, enfrió, corto.” (minuto 11’45–12’06).

²³⁷ Segre, C., *Avviamento...*, p. 145. “Codificación y decodificación son la traducción de la realidad en lengua, o las deducciones a través de la lengua de la realidad que refiere. El texto en la medida en la que reproduce la realidad, usa la lengua de la cultura, y por eso se le llama texto de la cultura.”

²³⁸ Lotman J. M., Uspenskij, B. A., *Semiotica e cultura*. Milán; Nápoles: Ricciardi, 1975, p. 4. “Proprietà obbligatoria di un testo della cultura è la sua universalità.” (“La propiedad obligatoria de un texto de la

los textos como propiedad obligatoria. El mundo engloba la cultura en su integridad y todo forma parte de él. Se podría decir que conseguiremos entender una obra si no la miramos a través de su cultura y a través del resto de obras que más o menos las interrelaciona. A pesar de ello, la obra de Jaeggy está centrada en una cultura a la que no pertenecen ni su autora ni su lengua, ¿cómo se resuelve el problema de la universalización de la obra dentro de una cultura concreta? Más que de un texto universal, se habla de un texto europeo. Además, si como dice Segre, los textos son solo una grabación de signos gráficos, hasta que no se sometan a lectura, se puede decir que cuando un texto no lo leen solo los poseedores de una determinada cultura, sino de diferentes culturas y lenguas, entonces hablamos de un texto abierto. Es decir, si el texto pasa las fronteras de un país, toma parte de otras culturas y otras culturas lo acogen como propio. Éste es el caso de los clásicos. Los clásicos llegan a otras culturas cuando ya se han convertido en textos importantes dentro de su cultura o están inmersos en ese proceso. Sus traducciones llegan después. Pero este intercambio no es más que un enriquecimiento en los estilos de vida que abre el camino a la experiencia del otro dentro de una comunidad concreta. En Italia, la aceptación y reconocimiento de una obra como *Beati* o *Proleterka*, y la consecuente entrega de diversos premios, reflejan la apertura hacia la interculturalidad presente en el texto. Veamos algunos aspectos culturales relevantes en la obra de Fleur Jaeggy, desde su primera obra *Dito* hasta *Proleterka*, y así podremos observar de cerca el mundo jaeggyano que la autora ha creado y que resulta muy particular. Estas referencias culturales están relacionadas principalmente con los lugares, los espacios donde sitúa a sus personajes:

- Cantón del Appenzell y Cantón del Ticino.
- Los viajes en tren a través de Suiza. También el tranvía como medio de transporte.
- Manicomios, internados, guarderías o, como se denominan en alemán *Kinderheim* (hogar para niños), casas situadas cerca de un lago o en medio de una montaña. La clínica Biecher de Zúrich, Kinderheim de Tiefenbrunnen, Bausler cultura es su universalidad.”)

Institut del Appenzell, Casas del Ticino. La famosa juguetería de Zúrich, Franz Carl Weber y la calle más mundana de Zúrich, la Bahnhofstrasse. El barco Proleterka. Todos estos espacios han existido o todavía existen.

– Los paisajes invernales de las montañas y las ciudades centroeuropeas.

Fuera de estos lugares geográficamente existentes, aparecen otros lugares que acercan la cultura centroeuropea de la autora y de sus textos a la vida en Roma, que reconocemos a través de sus cafés literarios: Caffè Rosati, Caffè Ronzi & Singer, Caffè Babington. Lugares que destacan en la capital itálica por la presencia de la alta aristocracia, de los literatos insignes e intelectuales de todos los campos artísticos, desde Fellini a Pasolini, pasando por Ennio Flaiano o Rossellini.

Otros componentes culturales que aparecen con frecuencia en todos estos libros son los relacionados con los referentes literarios. El libro que más exhaustivamente se ha estudiado tanto en este trabajo como en varios artículos de crítica literaria, *Beati*, es precisamente el que cuenta con un mayor número de referencias a escritores, músicos, pensadores, etc. y esto se tratará en profundidad en el apartado dedicado al análisis de esa obra en concreto.

3.1.6. Temática de las historias

Todos estos componentes culturales están relacionados o dependen del tema que se trata en el relato. En Jaeggy hay un tema unificador a lo largo de toda la obra, que es, a su vez, concepto de “interés” de la autora: la vida interior de sus personajes, femeninos, la mayoría de las veces en relación con el mundo exterior y la realidad que les rodea. Una vida interior acompañada también de la muerte, dado que esta última le da valor a aquella. Quizás éste sea un tema ampliado a los intereses comunes de la humanidad durante todo el curso de la historia: los problemas del amor, de la vida, de la muerte, no parece que sean innovadores, pero quizás sí que es algo nuevo el modo en que aparecen en toda la obra de esta autora.

El tema central en *Dito* está relacionado con la obsesión interna de una niña que se chupa el dedo y su visión del mundo contrarrestada con la visión del mundo de afuera. Es una niña encerrada en una clínica, una especie de manicomio, desde donde observa el mundo, un mundo en el que sus padres no están, elemento que la vincula al tema de la siguiente obra, *Angelo*. En esta historia, dos niñas huérfanas, de una edad incalculable, pasan todo el relato conversando por medio de diálogos doctos y adultos sobre la problemática del mundo y la existencia de la humanidad, de la vida y la muerte. Esa misma observación se da en *Statue*, donde precisamente las estatuas, son las que observan el mundo desde el sótano que habitan, un mundo lleno de dolor, sufrimiento y desgracia y que solo encuentra su paz en el reino de los muertos. Y la muerte como la lejanía de los padres o la observación del mundo vuelven a estar presentes también en *Beati*. Aquí es el amor que lleva hacia la muerte el hilo conductor del mundo que habitan las estudiantes femeninas del Bausler Institut.

Este trinomio cíclico vida–observación–muerte se repite en los siete cuentos de *Paura*, y no son siete por casualidad, sino por referencia al número bíblico. La religión acompaña de alguna manera todas estas historias. Siete historias llenas de frío y temor: una madre que odia a su hija recién nacida y no la da en adopción para negarle una mejor vida, provocando así el suicidio de la que sería su madre adoptiva; la mujer homicida de un carnicero; el asesinato de una mujer pacífica de sesenta años ejecutado por una chica acogida en una casa “gratuita” que en verdad es un prostíbulo; una sirvienta que quema la casa de sus amos; dos gemelos sin padres a punto de suicidarse. El trinomio cíclico acompañado de frialdad, fuego, ira, asesinato... elementos que se concilian en el barco de *Proleterka*, quizás el octavo de los cuentos del libro anterior, pero que alejaba la magia de los números en los que cree la autora²³⁹, por eso se convierte en el último de sus relatos. En ese barco, y

²³⁹ Pende, S., “Panorama”, 14.10.1994. “Ma poiché la perfezione non esiste, non dovrebbero esistere nemmeno i libri. Per assurdo è il racconto che non c’è quello che mi ha dato più fatica. Per questo forse mi è piaciuto di più eliminarlo. [...] È vero che con l’altro i racconti sarebbero stati otto. I numeri pari non mi piacciono. I numeri parlano e si vendicano.” “Pero como la perfección no existe, no deberían tampoco existir los libros. Absurdamente, es el cuento que no está, el que me dio más trabajo. Por eso quizás me ha gustado más eliminarlo. [...] Es verdad que con el otro los cuentos habrían sido ocho. Los números pares no me gustan. Los números hablan y se vengan.”

haciendo alusión al navío *elIndomable* de Melville, donde se ahorcó a Billy Budd, o a la barca de Caronte, transcurre la vida de una joven que acompaña a su padre poco antes de su muerte. La vida que se cuenta, es la de un grupo de la alta aristocracia suiza que se mecen entre el mundo de los ricos, moralistas y protestantes suizos y el mundo de los recuerdos y de la muerte.

En estos libros el hilo conductor nos lleva a la cohesión del tema, un tema quizás mucho más actual cuando se escribió que ahora, puesto que nuestras sociedades están acostumbradas a las relaciones entre personas del mismo género, a los hechos macabros y a la muerte. Lo que no sea tan frecuente es, precisamente, esa conexión que siempre desemboca en la muerte, aunque, desde luego, no es algo que esté fuera de la norma social actual. Además, el hecho de encontrarse con contextos tan reales, hace que las historias pudieran parecer obsoletas o resultaran ajenas a los acontecimientos de la sociedad actual. Pero si ampliamos los límites de la actualidad, como indica Tomasevskij, la recepción en el lector tendrá un efecto más inmediato y eficaz:

El lector se sentirá satisfecho por los temas actuales, es decir, eficaces en el marco de las exigencias culturales del momento [...] Ampliando los límites de la actualidad, podemos llegar a intereses comunes a toda la humanidad (el problema del amor, de la muerte) que permanecen sustancialmente inalterados durante todo el curso de la historia humana²⁴⁰.

Sin embargo, si el tema cuenta con un aspecto emotivo, que estimule la atención del lector y, como sigue argumentando Tomasevskij, “cuanto más importante y resistente en el tiempo es el tema elegido, tanto más segura es la vitalidad de la obra”²⁴¹.

La reflexión nos encamina en este punto hacia una disyuntiva, ¿qué es más importante para el lector: la forma o el contenido? ¿Encontrar una obra en la que se concilian intereses literarios con exigencias culturales o la búsqueda de una obra agradable cuyo tema es actual? El lector, visto desde el análisis de una obra literaria, es un individuo que pertenece a un amplio grupo de personas sin una categoría concreta. Pero si este lector es el que ha acogido y entendido la obra de

²⁴⁰ Tomasevskij, B., “Temática”, en *Teoría de la Literatura*. Madrid: Akal, 1982, pp. 179–269.

²⁴¹ *Ibidem*.

Jaeggy, se da cuenta de que ha entrado en un círculo donde forma y contenido van de la mano. No se habría podido establecer un trinomio como el de la vida–observación–muerte si en él no existieran las frases breves, las sentencias de los niños –a quien únicamente la escritora parece que otorga esta posibilidad– o la apertura de paréntesis continuos cuando se está desarrollando la trama, como lo hicieron muchos escritores franceses contemporáneos de Jaeggy o como el mismo Italo Calvino en ciertas obras como *Las ciudades invisibles*.

Ni siquiera en el tema encontramos una unidad concreta a través de sus obras. Se van uniendo, matizando, entrelazando, pero no se puede decir que haya un nexo causal–temporal. Estos temas en la obra de Jaeggy se acercan de alguna manera a la idea que da Tomaievskij sobre la tipología de los elementos temáticos: “Hechos narrados como simultáneos, o en una diversa sucesión de los temas. [...] obras sin fábula poesía descriptiva y ‘didáctica’, lírica, ‘viajes’”²⁴².

Jane y Rachel, en *Angelo*, no mantienen un diálogo con un nexo causal–temporal, sino más bien unos monólogos a dos que se dan simultáneamente:

RACHEL: Ebbene, ti hanno parlato del passato e non ti è stato promesso il futuro. L’oracolo canta. C’è chi cerca la buona stella, c’è chi sa di averla e quanti l’hanno perduta. Tu credevi che l’angelo ti seguisse. È lui che parla, è lui che stava dalla tua parte[...]

JANE: Sta parlando Rachel, devo ascoltare bene perché non capto ciò che dice e non è la prima volta. Anche lei non ascolta quando io parlo. D’altronde anche questo è un genere di conversazione. Un conversatore, per esempio, è uno che improvvisamente si aggrappa al braccio di qualcuno e si ricorda quello che vuole dire con una memoria così tenace, si dilunga sui particolari, allora io ho detto, lui ha risposto, diventa un monologo di esattezze non richieste²⁴³.

Es como si fuera necesario hablar de esos temas, exponérselos a su

²⁴² *Ibidem*, “Fábula es uno de los conceptos básicos de la teoría de la novela de los formalistas rusos, debido a V. Sklovskij y divulgado por Tomasevskij. Su significado equivaldría al de *historia* de Genette.” La fábula es un conjunto de motivos en su lógica relación causal–temporal. En esta no tiene importancia el lector. Aquí cabe el hecho real.

²⁴³ Jaeggy, F., *L’Angelo Custode*. Milano: Adelphi, 1971, pp. 42–43. “Rachel: Y bien, te han hablado del pasado y no se te ha prometido el futuro. El oráculo canta. Hay quien busca la buena estrella, hay quien sabe que la tiene y cuántos la han perdido. Tú creías que el ángel te seguía. Es él quien habla, es él quien estaba de tu parte [...] / Jane: Está hablando Rachel, debo escuchar bien porque no capto lo que dice y no es la primera vez. Ella tampoco escucha cuando yo hablo. Por otra parte esto también es una especie de conversación. Un conversador, por ejemplo, es alguien que de repente se agarra al brazo de algún otro y se acuerda de lo que quiere decir con una memoria muy tenaz, se extiende en los detalles, así que yo digo, él responde, se convierte en un monólogo de exactitudes no solicitadas.”

interlocutora, pero entre ambas no hay conversación posible, solo un monólogo al que ni siquiera prestan atención.

La(s) fábula(s) –entendida como historia– la(s) propone la autora, los personajes la lanzan al narratario y éste es quien hace toda la conexión de ideas. A esta distribución se la llama descomposición (Tomascevsikij) o segmentación (Segre), y es la forma de ir dando a cada parte su función hasta llegar al *motivo*²⁴⁴, que es la parte más indivisible del texto y que a su vez dará forma a los nexos temáticos de la *trama*²⁴⁵, –que para los formalistas rusos es como el relato para Genette–. Para observar toda esta descomposición, seguiremos en cada uno de los libros de Jaeggy, la desfragmentación de los elementos de la fábula realizada por Tomascevsikij²⁴⁶: personajes, situación, conflicto, intriga, desenlace, exordio, peripecias, tensión, Spannung²⁴⁷, trama. Veremos cada uno de estos elementos con respecto a cada una de las obras de Jaeggy. Y esta división en motivos ayuda a identificar con mayor facilidad el uso unificador que hace de ellos la autora. Por ejemplo:

1. la presencia de defectos o manías como constantes en los personajes, reflejos de los defectos de la humanidad:

- En *Dito*: Lung se chupa el dedo.
- En *Angelo*: El tutor les reprocha a las dos hermanas su carencia de interés por el mundo y la naturaleza y su apego por la reclusión y el aislamiento:

Botvid: Dovreste fare una vita più sana, andare all'aria aperta. Vorrei vedervi fare delle passeggiate qui intorno, nella natura. Stancatevi nella natura [...] Sono il vostro tutore, e pur trovando ragionevole il vostro sistema di vita non posso

²⁴⁴ Tomascevsikij, B. “*Temática*” ..., citado en Sullà, E., *Teoría...*, pp. 46–47. “Motivos **ligados**: los que no se pueden omitir, porque si se eliminan perjudican la cohesión del relato. Motivos **libres**: los que eliminándolos no perjudican la integridad de la relación causal–temporal de los hechos. Motivos **dinámicos**: modifican la situación. Son la conducta de los héroes, sus acciones. Son los motores principales de la fábula. Motivos **estáticos**: no modifican la situación, (a veces libres). Son la descripción de la naturaleza, de un lugar, de una situación, de los personajes, de su carácter. Estos se pueden exaltar en la trama.”

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 45. “**Trama**: conjunto de esos mismos motivos en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra. La introducción de los motivos en el horizonte del lector. Aquí es una reconstrucción enteramente literaria.”

²⁴⁶ Tomascevsikij, B. “*Temática*” ..., p. 43.

²⁴⁷ Exordio → tesis Spannung → antítesis Desenlace → síntesis

non insistere nel pregarvi di uscire e al meno rispondere alle telefonate²⁴⁸.

- En *Statue*: Beeklam colecciona estatuas
- En *Beati*: La narradora da paseos obsesivos.
- En *Paura*: Verena, una vieja vanidosa en “La vecchia vanesia”.
- En *Proleterka*: la tristeza se convierte en obsesión, pues la vida de la protagonista y la de su padre está marcada por esta: “Chiede se sto bene, se sono *zufrieden*. Come se fosse la nostra ossessione, di padre e figlia. Quella di non essere tristi, di nascondere la tristezza che ci ha segnati senza motivo”²⁴⁹.

2. El orden en los personajes y/o en los lugares:

- En *Dito*: en la clínica, la enfermera Hortensia lleva una vestimenta ordenada²⁵⁰.
- En *Angelo*: “Siete così autonome e con un cervello prematuramente mecánico”²⁵¹.
- En *Statue*: “Nella dimora di Thelma mi sentivo a mio agio, tutto era così parco, naturale e collerico. Anche la semplicità pareva dipinta nelle stanze”²⁵².
- En *Beati*: la alemana pliega con perfección la ropa: “L'armadio di Frédérique era ordinatissimo, io non sapevo come piegare i pullover in maniera che non un centimetro fosse fuori posto, e avevo un cattivo voto per l'ordine. Imparai da lei”²⁵³.

²⁴⁸ Jaeggy, F., *Dito...*, p. 11-12. “Botvid: Deberíais llevar una vida más sana, caminar al aire libre. Me gustaría veros pasear por los alrededores, en plena naturaleza. Cansaos de la naturaleza. [...] Soy vuestro tutor, y a pesar de encontrar razonable vuestro modo de vivir no puedo dejar de insistir en rogaros que salgáis y que por lo menos contestéis al teléfono.”

²⁴⁹ Jaeggy, F., *Proleterka*. Milano: Adelphi, 2001, p. 20. “Me pregunta si estoy bien, si estoy *zufrieden* (*contenta*). . Como si fuera nuestra obsesión, de padre e hija. La de no estar tristes, no esconder la tristeza que nos ha marcado sin motivo.”

²⁵⁰ Cfr. p. 18 del libro.

²⁵¹ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 12. “Sois muy autónomas y con un cerebro prematuramente mecánico.”

²⁵² Jaeggy, F., *Le statue d'acqua*. Milano: Adelphi, 1980, p. 48. “En la dimora de Thelma me sentía a gusto, todo era tan parco, natural y colérico. Incluso la sencillez parecía pintada e las habitaciones, [...]”

²⁵³ Jaeggy, F., *Beati anni del castigo*. Milano, Adelphi, 1989, pp. 14-15. “El armario de Frédérique estaba ordenadísimo, yo no sabía cómo plegar los jerseys de manera que ni un centímetro se saliera del lugar, y tenía una mala nota en orden. Aprendí de ella.”

“Obbedienza e disciplina scandivano l'ordine, al Bausler Institut. Frédérique, giorno dopo giorno, ne dava il buon esempio”²⁵⁴.

- En *Paura*: En “I Gemelli” el orden de la simetría en la casa, entre ellos.
- En *Proleterka*: el orden en Johannes, el padre de la protagonista: “Johannes è già salito in coperta. Lascia un ordine assoluto in cabina”²⁵⁵.

3. Los paseos como manías o forma de aislarse del mundo, llamada constante al cuento de Robert Walser *Die Spaziergang*:

- En *Dito*: los paseos hacia el lago.
- En *Angelo*: “È una tranquilla serata. È assai piacevole camminare soli nella notte, nascosti da tutti”²⁵⁶.
- En *Statue*: Beeklam paseaba por los callejones de Ámsterdam, en soledad: “Beeklam camminava rasente i muri, tutto era movimento, i riflessi degli alberi oscillavano nei canali”²⁵⁷,
- En *Beati*: paseo por la montaña, por donde iba Robert Walser.
- En *Paura*: la niña en “Senza destino” pasea constantemente delante de la casa que representa lo que pudo haber sido su vida.
- En *Proleterka*: para la protagonista el crucero en sí es un paseo por el mar, alejándose del mundo real y sometiéndose a las órdenes preestablecidas del contexto.

4. El uso de objetos concretos, repetitivos:

- En *Dito*: el espejo donde se refleja Lung²⁵⁸, El crucifijo.
- En *Angelo*: las estatuas.

²⁵⁴ Ibid., p. 45. “Obediencia y disciplina escandían el orden, en el Bausler Institut. Frédérique, día tras días, daba buen ejemplo de ello.”

²⁵⁵ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 61. “Johannes ya ha subido a cubierta. Deja un orden absoluto en la cabina.”

²⁵⁶ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 29. “Es una noche tranquila. Es bastante agradable caminar solos en la noche, a escondidas de todos.”

²⁵⁷ Jaeggy, F., *Statue...*, pp. 32. “Beeklam caminaba pegado a las paredes, todo era movimiento, los reflejos de los árboles oscilaban en los canales.”

²⁵⁸ Castagnola, R., *Fleur...*, p. 53.

- En *Statue*: el espejo donde se miran las dos hermanas. Las estatuas.
- En *Beati*: las notas con escritos de las educandas, de Frédérique, como testimonio de sus vidas.
- En *Paura*: el crucifijo: “Non è mai stata religiosa. Ma ora quella croce sembrava parlarle. Le suggeriva dei pensieri. [...] La croce, sta pensando, accompagna tutti i defunti”²⁵⁹.
- En *Proleterka*: el crucifijo representado a través de un clavo que la hija pone en el bolsillo de su padre antes de ser cremado y que posteriormente se le devolverá como objeto que se salvó de la cremación.

También los espejos: “si è guardato allo specchio. Che lo fissava con ironia. Gli sembrava che la sua stessa immagine lo irridesse. Come se lo specchio, oltre a imitarlo, volesse far scorgere un’intenzione”²⁶⁰.

5. Hay personajes paralelos, son pares de opuestos o incluso sosias. Otras veces se mimetizan entre ellos:

- En *Dito*: la enfermera Hortensia se puede relacionar a la directora del instituto Hofstetter (*Beati*). También el tío-padre Joachim (*Dito*) con Botvin (*Angelo*), Daddy (*Beati*) o Johannes (*Proleterka*)
- En *Angelo*: las niñas se parecen a las que aparecen en la obra anterior.
- En *Statue*: Beeklam y Victor son sosias con edades diferentes. Como lo son Beeklam y Katrin con sexos diferentes.
- En *Beati*: la narradora de este cuento, Katrin (protagonista de *Statue*) y la narradora de *Proleterka* parecen la misma persona en diferentes episodios.
- En *Paura*: Hans y Ruedi en “I Gemelli”.
- En *Proleterka*: el padre de la narradora, Johannes y Kaspar (*Statue*)

²⁵⁹ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 66. “Nunca fue religiosa. Pero ahora aquella cruz parece que le hable. Le sugería pensamientos. [...] La cruz, está pensando, acompaña a todos los difuntos.”

²⁶⁰ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 91. “se miró al espejo. Que lo fijaba con ironía. Le pareció que su misma imagen se riera de él. Como si el espejo, además de imitarlo, quisiera darle a entender una intención.”

tienen una misma descripción.

6. Los nombres y los topónimos no son importantes en ningún libro²⁶¹ pero se parecen mucho entre sí:

- En *Dito*: la clínica²⁶² en la que se encuentra el hombre loco: “mi trovo in questa clinica da un po’ di tempo. Per parlare di cliniche, per esempio a Zurigo ce n’è una che si chiama Bircher Benner, dove generalmente si va per disintossicarsi [...] E pensare che da giovane, da bambina, sognavo di fare un bel giro di tutte queste cliniche”²⁶³.
- En *Angelo*: el centro psiquiátrico donde visitan las gemelas a su pariente: “Quando siamo andate a trovarlo, nella grande casa colonica bianca, ne abbiamo incontrati tanti. Qualche babbeo seduto nel porticato aspettava il tramonto”²⁶⁴.
- En *Statue*: el centro para niños.
- En *Beati*: el instituto. También el hotel de vacaciones es parecido al hotel de *Proleterka*.
- En *Paura*: Los paisajes: montañas, lagos y la nieve, el frío en el que están envueltos y como son descritos.
- En *Proleterka*: su abuela materna Orsola, Johannes, Jakob, la señorita Gerda, nombres nórdicos a pesar de que la abuela tendría ascendencia italiana.

7. La carencia de padres o la lejanía de estos:

- En *Dito*: Lung no tiene madre y su padre es su tío.
- En *Angelo*: las gemelas son huérfanas: “Vorrei scrivere una lettera di

²⁶¹ Ibid., p. 54.

²⁶² La clínica (*Dito*), el centro para niños (*Statue*) y el instituto (*Beati*).

²⁶³ Jaeggy, F., *Dito...*, p.19. “Me encuentro en esta clínica desde hace un poco de tiempo. Para hablar de clínicas, por ejemplo en Zurich hay una que se llama Bircher Benner, donde generalmente se va para desintoxicarse [...] Y pensar que de joven, de niña, soñaba con ir de una en una por todas estas clínicas.”

²⁶⁴ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 21-22. “Cuando fuimos a visitarlo, a la gran casa colonial blanca, nos encontramos con muchos. Algún memo sentado en el porticado esperaba la puesta del sol.”

questo genere ai vostri genitorio, ma non sono più di questa terra”²⁶⁵.
Tienen un protector, Botvin que es el que expresa este deseo, pero no es padre.

- En *Statue*: la muerte de la madre, Thelma, y la lejanía del padre, Reginald.
- La narradora de *Beati* sólo ve a su Padre, aunque pocas veces. Su madre está en Brasil y no la ve.
- En *Beati*: la madre en Brasil, el padre en Suiza. No tienen una casa como hogar de reunión.
- En *Paura*: los padres muertos en “La Promessa”, el suicidio de una posible madre adoptiva en “Senza destino”.
- En *Proleterka*: Los padres de la narradora están muertos.

8. La presencia de una amiga, la relación con esta:

- En *Dito*: Lung siente adoración por su amiga Armance, en parte su sosia.
- En *Angelo*: Relación más que de hermanas, de amigas entre Jane y Rachel.
- En *Statue*: Relación entre Beeklam y las estatuas, personajes femeninos. La relación entre Katrin y las viejas Rosalind y Magdalena a las que trata como amigas.
- En *Beati*: Adoración también existe entre la narradora y Frédérique.
- En *Paura*: las dos lesbianas en “La Promessa”.
- En *Proleterka*: la necesidad de un hermano para establecer un lazo de amistad, inexistente para la protagonista.

9. La marcada diferencia entre los personajes femeninos y masculinos²⁶⁶.

²⁶⁵ *Ibíd.*, p. 12. “Me gustaría escribir una carta a vuestros padres con estas ideas, pero ya no son de este mundo.”

²⁶⁶ Castagnola, R., *Fleur...*, p. 59.

- En *Dito*: el personaje de Neutral les habla sobre la diferencia entre el ser femenino y el ser masculino (p. 65).
- En *Angelo*: una señora con temperamento habla sobre la inexistencia de los hombres: “Credo ci sia una maledizione nella nostra famiglia, gli uomini in casa nostra non valevano proprio nulla. Se avessi fratelli sarebbero dei debosciati”²⁶⁷.
- En *Statue*: Katrin y Beeklam son la misma persona a las que les diferencia el sexo.
- En *Beati*: entre Frau Hofstetter y su marido.
- En *Paura*: en “Una moglie” la necesidad y preferencia de un hijo varón y no de una hembra. Diferencia que se equipara a la de los animales, pues las hembras dan hijos y los machos las preñan.
- En *Proleterka*: la relación entre la narradora y uno de los marineros que aparecen descritos: “Non avevo alcuna esperienza con l’altra parte del mondo, la parte maschile. Pneso: bisogna giocare d’astuzia. Siamo due nemici”²⁶⁸.

10. La importancia de la educación:

- En *Dito*: la educación de la hija está en manos de I costoro y de Neutral.
- En *Angelo*: la educación de las huérfanas está en manos de Botvid, un tutor.
- En *Statue*: las educadoras del colegio donde vive Katrin: “e le signorine insegnanti [...] giocano a carte, e forse possono ancora ammazzare il tempo educando”²⁶⁹.

²⁶⁷ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 48. “Creo que existe una maldición sobre nuestra familia, los hombres en mi casa no valían nada. Si tuviese hermanos serían unos depravados.”

²⁶⁸ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 60 “No tenía experiencia alguna con la otra parte del mundo, la parte masculina. Pienso: es necesario jugar con astucia. Somos dos enemigos.”

²⁶⁹ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 61. “y las señoritas enseñantes [...] juegan a las cartas y quizás, aún pueden matar el tiempo educando.”

- En *Beati*: depende de lo que dicta la madre desde Brasil.
- En *Paura*: la educación recibida en los orfanatos, como contraposición a la perfecta educación de los internados: “Nell’orfanotrofio si infliggeva il bene e l’elemosina. Quell’elemosina che non fa che perpetuare la miseria”²⁷⁰.
- En *Proleterka*: la educación dependió al principio de su padre, luego se desconoce, pero sin duda el barco es el lugar de iniciación a la educación sexual y a la vida.

11. La locura está presente en muchos relatos:

- En *Dito*: Jochim da signos de locura: “Penso ai delitti di mio zio Jochim che per amor suo trucidò”²⁷¹.
- En *Angelo*: se dedica un capítulo entero a lo que es un hombre loco cuando van a visitar a un pariente: “Che cos’è un uomo pazzo? Me lo sono chiesta spesso con Rachel”²⁷².
- En *Statue*: Los melancólicos están en un pabellón como si fueran seres recluidos de la sociedad.
- En *Beati*: Frédérique se vuelve loca y quema la casa con su madre dentro.
- En *Paura*: La locura transmitida a través de los ojos de los personajes: “Gli occhi pazzi e melanconici di Porzia si esaltavano davanti alle fiamme che arricciavano le tende come per un ballo”²⁷³.
- En *Proleterka*: la locura está presente en una mujer que cree haber perdido a dos hijos que nunca nacieron: “Sua madre, la moglie del medico, crede di aver perso due bambini. [...] Ora sua madre è in una casa

²⁷⁰ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 80. “En el orfanato se infligía el bien y la limosna. Aquella limosna que no hace otra cosa que perpetuar la miseria.”

²⁷¹ Jaeggy, F., *Dito...*, p. 47. “Pienso en los delitos de mi tío Jochim que por amor masacró.”

²⁷² Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 21. “¿Qué es un hombre loco? Me lo he preguntado con frecuencia junto a Rachel.”

²⁷³ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 73. “Los ojos locos y melancólicos de Porzia se exaltaban delante de las llamas que rizaban las cortinas como para bailar.”

di cura con le inferriate”²⁷⁴.

12. Elementos abstractos siempre presentes: el silencio y el frío.

- En *Dito*: las tardes de Lung son solitarias y silenciosas.
- En *Angelo*: Las gemelas están casi siempre solas, entre cuatro paredes: “Rachel: Puoi anche dire che non riceviamo nessuno. Ursi poi tra un po’ non verrà più. Si è accorta che malvolentieri sopportiamo la sua compagnia. Del resto è da tempo che badiamo solo a noi. E va bene così”²⁷⁵.
- En *Statue*: “Nel corridoio c’erano ragazzi illividiti dalle raffiche di freddo, ma non se ne curavano, guardavano fiso davanti, dove altri sedevano, e pareva che guardassero dentro le ossa del proprio profilo”²⁷⁶. Estos niños son los melancólicos, que transmiten frío y soledad.
- En *Beati*: los paseos de la narradora y Frédérique: “Fu applaudita. Nella sala ci fu un silenzio tombale, trattenuto”²⁷⁷. “La vampata di caldo si esaurì e il freddo delle montagne alte e dei ghiacciai si impose”²⁷⁸.
- En *Paura*: la vida de los gemelos en su casa.
- En *Proleterka*: el frío mecánico y presente en las relaciones sexuales de la protagonista.

13. El sueño como muerte:

- En *Dito*: la vigilia del sueño de Armance.
- En *Angelo*: Jane vigila el sueño de todos y le parece que esa forma de

²⁷⁴ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 78. “Su madre, la mujer del médico, cree que perdió a dos niños. [...] Ahora su madre está en una clínica con rejas.”

²⁷⁵ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 14. “Rachel: Puedes incluso decir que no nos visita nadie. Ursi dentro de poco ya no vendrá. Se ha dado cuenta que soportamos su compañía de mala manera. Por otro lado, hace tiempo que nos ocupamos solo de nosotras. Y nos va bien así.”

²⁷⁶ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 66. “En el pasillo había chicos pálidos por las ráfagas de frío, pero no se cuidaban, miraban fijamente hacia delante, donde otros se sentaban, y parecía que mirasen dentro de los huesos de su propio perfil.”

²⁷⁷ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 40. “Le aplaudieron. En la sala hubo un silencio sepulcral, contenido.”

²⁷⁸ *Íbid.*, p. 96. “La ola de calor se agotó y el frío de las altas montañas y de los glaciares se impuso.”

dormir es como desaparecer de este mundo:

- Una notte, entrando in camera di Rachel ho visto la dormiente in preda a una immobilità che avrebbe stupito chi non è abituato a rendersi conto di che cosa voglia dire essere in prestito, l'ho persino toccata, niente, non respirava, ho aperto la finestra, era divorata dal sonno, [...] Anche per una forma di rispetto, i dormienti sono così rispettabili, così lontani da noi²⁷⁹.
- En *Statue*: “Dove nascondeva quella notte lo spirito del mondo la sua riserva di sognatori?”²⁸⁰.
- En *Beati*: “Qualche volta le sue pupille rimanevano fisse e non osavo interromperla. «Tu rêves». Non sognava”²⁸¹.
- En *Paura*: la madre de la pequeña Marie Anne la observa mientras duerme deseando su muerte: “Dormiva. La osservò a lungo. [...] Non avrà un bel destino. [...] Perché mai quella piccola che detesta dovrebbe avere una vita migliore?”²⁸².

14. El suicidio.

- En *Dito*: el penúltimo capítulo lleva este título, en él se cuenta cómo deberían morir todos los presentes en el libro²⁸³.
- En *Angelo*: el suicidio es un tema de conversación común.

Rachel: I giornali dicevano che è stato il più grande suicidio collettivo simultaneo con uno spettatore presente.

Jane (*guardando Rachel*): Comunque i responsabili sono stati i suicidi, voglio dire che non sono stati spinti.

[...]

Rachel: Avevano pensato a tutto e si erano convinti ragionando

²⁷⁹ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 44. “Una noche, entrando en la habitación de Rachel vi a la durmiente sumida en una inmovilidad que habría asombrado a quien no estuviera acostumbrado a darse cuenta de qué quiere decir estar de prestado, incluso la toqué, nada, no respiraba, abrí la ventana, había sido devorada por el sueño, [...] Incluso por una forma de respeto, los durmientes son muy respetables, tan lejanos a nosotros.”

²⁸⁰ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 35. “¿Dónde escondía aquella noche el espíritu del mundo su reserva de soñadores?”

²⁸¹ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 53. “Algunas veces sus pupilas se quedaban fijas y yo no osaba interrumpirla.”

²⁸² Jaeggy, F., *Puara...*, p. 19. “Dormía. La observé largo y tendido. [...] No tendrá un feliz destino. [...] ¿Por qué aquella pequeña a la que detesta debería tener una vida mejor?”

²⁸³ Cfr. p. 96.

lucidamente tra loro²⁸⁴.

- En *Statue*: “sono forse gli impiccati che ritornano?”²⁸⁵.
- En *Beati*: “dovevo prepararmi alle conversazioni con Frédérique. Avevo letto qualche frase de Novalis sul suicidio e sulla perfezione”²⁸⁶.
- En *Paura*: el aparente suicidio del marido de Verena “La vecchia vanesia”. El suicidio de la madre adoptiva de la hija de Marie Anne: “La signora si impiccò cinque minuti dopo. Come il cavallino a dondolo, il suo corpo oscillava”²⁸⁷.
- En *Proleterka*: la declaración de la protagonista de tener una familia de suicidas: “E ci siamo sentiti tutti dei suicidi, dei mancati suicidi. Che è sempre stata, da generazioni, la nostra vocazione”²⁸⁸.

15. Los finales que evocan el pasado y están interrelacionados:

- En *Dito*: en un diálogo con Nathan cuenta el principio de su vida, volviendo al pasado pero en un entorno ideal, la soledad y la paralización de la sangre, la muerte: “Fuori la città era deserta, i turisti si annoiavano delle rovine e le alcove pubbliche non avevano più clienti. La stasi”²⁸⁹.
- En *Angelo*: “Quindi, sorella, rimaniamo tra le nostre quattro mura, per non sbagliarci sul modello, accaparriamoci a vicenda e torniamo sui nostri passi”²⁹⁰.
- En *Statue*: Katrin vuelve a la casa que fue de Beeklam donde descubre que se ahorcaron tres personas el año anterior: “L’anno prima tre persone

²⁸⁴ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 63. “Rachel: Los periódicos dijeron que fue el mayor suicidio colectivo simultáneo con un espectador presente. / Jane (mirando a Rachel): Como sea, los responsables fueron los suicidas, quiero decir que no les obligaron [...] Rachel: Lo habían pensado todo y se habían convencido lúcidamente entre ellos.”

²⁸⁵ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 110. “¿eran quizás los ahorcados que estaban volviendo?”

²⁸⁶ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 22. “tenía que prepararme para las conversaciones con Frédérique. Había leído alguna frase de Novalis sobre el suicidio y sobre la perfección.”

²⁸⁷ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 19. “La señora se ahorcó cinco minutos después. Como el caballito balancín, su cuerpo oscilaba.”

²⁸⁸ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 70. “Y nos sentimos todos suicidas, suicidas fallidos. Que siempre fue, desde generaciones, nuestra vocación.”

²⁸⁹ Jaeggy, F., *Dito...*, p. 106. “Fuera, la ciudad estaba desierta, los turistas se aburrían de las ruinas y las alcobas públicas ya no tenían clientes. La estasis.”

²⁹⁰ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 91. “Rachel: Así que, hermana, quedémonos entre nuestras cuatro paredes, para no equivocarnos sobre el modelo, asegurémonos la una a la otra y volvamos sobre nuestros pasos.”

si erano impiccate in quella casa”²⁹¹.

- En *Beati*: “Là ci sono molte scuole. Ripetevi ancora il nome del collegio. Mi sbagliavo, disse. Mi scusai. Questa, disse, e una clinica per ciechi. Adesso e così. Una clinica per ciechi”²⁹².
- En *Paura*: “Lei guarda soltando il suo destino. Più esattamente, guarda dove è passato il suo destino”²⁹³.
- En *Proleterka*: “Ha parlato ora per amore della verità. A poco a poco dimentica tutto. Anche la figlia”²⁹⁴.

3.1.7. Paratexto de las obras

Hasta ahora se ha podido ver toda la estructura arquitectónica interior de la obra de Fleur Jaeggy, sobre todo desde la perspectiva teórica de los formalistas rusos, aunque en muchas ocasiones se hayan adoptado términos de otros teóricos como Segre o Tacca. Para completar el análisis de esta construcción es necesario focalizar el comentario en su estructura arquitectónica exterior, desde la que se podrá ver el conjunto final de esta obra. Para el teórico francés de narratología, Gérard Genette, toda esta parte exterior, tan relevante como la interior, será denominada *paratexto*; es decir, la presentación exterior del libro, el nombre del autor, el título. Genette tiene en cuenta las características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales de todo el proceso de escritura y publicación de la obra. El paratexto además va acompañado de un *epitexto*, relacionado con la toma de conciencia de un libro, es decir, las entrevistas que se hacen al autor, las reseñas periodísticas o incluso las recomendaciones hechas boca a boca de dicho libro²⁹⁵. Con este estudio se determina cada elemento concreto para establecer el lugar, la fecha, el modo de

²⁹¹ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 107. “El año anterior tres personas se ahorcaron en aquella casa.”

²⁹² Jaeggy, F., *Beati...*, p. 107 “Allí hay muchas escuelas. Repetí de nuevo el nombre del internado. Me equivocaba, dijo. Me excusé. Esta, dijo, es una clínica para ciegos. Ahora es así. Una clínica para ciegos.”

²⁹³ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 19. “Ella mira solo su destino. Más exactamente, mira por dónde ha pasado su destino.”

²⁹⁴ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 114. “Ahora ha hablado por amor a la verdad. Poco a poco lo olvida todo. Incluso a la hija.”

²⁹⁵ Genette, G., *Umbrables...*, pp. 8–10.

aparición en el mundo, las funciones del mensaje y las características del destinatario. En resumen, se trata de delimitar el espacio físico del libro para poder comprobar a través de su análisis, una posible lógica o evolución definitiva de la obra:

Es necesario tener en cuenta el valor paratextual que pueden ostentar otros tipos de manifestaciones: icónicas (ilustraciones), materiales (todo lo que procede de la elección tipográfica) o puramente factuales. Llamo factual al paratexto que no consiste en un mensaje explícito (verbal o no), sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción. Así, la edad y el sexo del autor (de Rimbaud a Sallers ¿cuántas obras han debido una parte de su gloria o de su éxito al prestigio de la juventud? ¿Y acaso leemos del todo “una novela de mujer” como una novela a secas, es decir, una novela de hombre? O la fecha de la obra²⁹⁶ .

Todos estos datos han sido recogidos en una ficha creada a partir del estudio de Genette sobre el paratexto. Se muestran a continuación las referencias de los siete libros de Fleur Jaeggy, desde *Dito* hasta *Vite*. Con ello se pretende dar una presentación de cada historia desde el exterior para después hacer un análisis del interior y, así, contar con una información más completa.

Como para estudiar el paratexto es necesario prestar atención a todos los datos que se puedan obtener del exterior, se hará referencia siempre a una misma presentación de los libros, publicados por la casa editorial Adelphi, cuya tipografía y encuadernación ha variado poco desde el año en que se fundara, en 1963, hasta hoy. La columna de los clásicos la proyectó Enzo Mari y era:

Un progetto globale, carta, sovracoperta, contenitori; [...] Nel 1965, l'ufficio grafico interno [...] – decise la strategia dell'immagine che farà di Adelphi un caso nel panorama editoriale italiano e internazionale. Il primo segno forte è il marchio, un simbolo tracciato pensando alla grande tradizione, evocatrice ed unificante, dell'universalità delle scritture pittogrammatiche. Questo segno, di sapore orientaleggiante, è collocato nel contesto «occidentale» della cornice del piatto; vagamente beardsleyana, la cornice reca, in tutte le collane, la dicitura epigrafica Biblioteca Adelphi o Piccola Biblioteca ecc. bucata in negativo. Altro tocco magistrale sono le tonalità pastello che – dopo un ventennio – mostrano ancora l'aggressività della loro delicatezza [...] Distanza e tempo hanno reso all'immagine Adelphi una riconoscibilità sottile, dirompente come un «urlo sussurrato»²⁹⁷ .

²⁹⁶ Genette, G., *Umbrables...*, p. 12.

²⁹⁷ “La grafica di Adelphi”, *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*. Libri Scheiwiller, Milano 1988. “Un proyecto global, papel, cubiertas, contenedores; [...] En 1965, la oficina gráfica interna [...] decidió la estrategia de la imagen que hará de Adelphi un ejemplo en el panorama editorial italiano e internacional. El primer signo fuerte es la marca, un símbolo diseñado pensando en la gran tradición,

Esta descripción de la editorial va en perfecta sintonía con muchos de los escritores que en ella publican, y con la biografía que en muchas ocasiones les relaciona. Autores que de alguna forma tienen algo que ver con la misma Fleur Jaeggy, a quien podríamos identificar con esta última acepción de la cita anterior: “detonante como un grito musitado”.

3.2. Primera etapa: la obra novelo–dramática

Como ya se ha dicho, la vida de Fleur Jaeggy fue un continuo ir y venir: Suiza, Italia, París, Estados Unidos. Jaeggy pasó los años sesenta, época de cambio y de movimientos sociales, entre Roma y París. Es en la capital francesa donde quizás encontró mayor estímulo para su primer libro, aunque en realidad, como comenta a Enric González, en una de las pocas entrevistas que ha concedido en su vida, siempre ha escrito:

P. ¿Ha escrito siempre?

R. Sí. He publicado poco pero he escrito siempre. El primer libro apareció en 1968, pero había estado en elaboración durante varios años²⁹⁸.

Ella tenía veintiocho años cuando se publicó, pero poco tiempo antes había estudiado en París, había conocido a su amiga Bachmann y se había casado con Roberto Calasso. Digamos que los años sesenta representaron un momento importante en su trayectoria vital y literaria. Sin duda, su estancia en París tuvo que haberla marcado en su estilo, en esa forma de concebir la escritura y la estructura narrativa que adopta. Su escritura es obsesiva, como indica después cuando habla de la caligrafía que ella misma imita, la caligrafía tan perfecta de Frédérique, su mejor amiga en la ficción. Según la especialista en literatura suiza Jaqueline Samperi, es precisamente este personaje el que podría representar esa nueva escritura que tanto

evocadora y unificadora, de la universalidad de la escritura pictogramática. Este signo, de sabor orientalizante, se coloca en el contexto «occidental» del marco de la cubierta; ligeramente beardsleyana, el marco lleva, en todas las columnas, el membrete epigráfico Biblioteca Adelphi o Piccola Biblioteca etc. grabada en negativo. Otro toque magistral es la tonalidad pastel que –tras veinte años– sigue mostrando la agresividad de su delicadeza [...] La distancia y el tiempo han dado a la imagen Adelphi un sutil reconocimiento, detonante como un «grito musitado» En: http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/Adelphi_monografia.pdf (última consulta 3.10.11).

²⁹⁸ En: <http://shangrilatextosaparte.blogspot.com/2007/02/carpeta-fj-y-viii-entrevista-una-cierta.html> (última consulta 3.10.11).

se ansía y que se aleja de lo que hay, pero que solo unos pocos consiguen. Es con mucha dedicación, paciencia y sin prisa como ella la consigue:

Frédérique potrebbe rappresentare la nuova scrittura, distaccata, sprezzante, lontana, ed idolatrata, anelata dalla scrittrice, ma forse anche allo stesso tempo denunciata. La protagonista vuole imitarla, perché si distingue tanto dalle altre. Ne studia gli atteggiamenti, la calligrafia²⁹⁹.

Quando vidi la sua calligrafia, rimasi senza parola. Quasi tutte le nostre calligrafie erano simili, vaghe, infantili, le O rotonde, larghe. La sua era completamente costruita. (Vent'anni dopo vidi qualcosa di simile in una dedica di Pierre Jean Jouve su un esemplare di Kyrie). [...] Ma di nascosto mi esercitai. E ancora oggi scrivo come Frédérique, e mi dicono che ho una bella e interessante calligrafia. Non sanno quanto l'ho studiata³⁰⁰.


Se trata de un estilo literario copiado y admirado, estudiado, pero seguramente poco seguido, porque la dificultad de llegar a la pureza estilística de estos libros es una tarea que roza la obsesión y pertenece a solo unos pocos. Unos pocos, que como ya se ha mencionado, además, están cerca de Fleur Jaeggy.

Esta perfección de estilo, de caligrafía, de ritmo, lo encontrará en *Beati*, pero será necesario comprobar desde su primer libro, si estas características forman parte de la idiosincrasia autoral o del crecimiento literario de la autora.

²⁹⁹ Samperi Mangan, J. J., *Narrativa della Svizzera Italiana dal '60 a oggi*. Montreal: Department of Italian McGill University, 1999, pp. 154–156.

³⁰⁰ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 11.

3.2.1. *Il dito in bocca* (1968)

<p>PARATEXTO:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Título: <i>Il dito in bocca</i>. - Año: 1968 - Lugar de la publicación: Milán: Adelphi. 	<p>PERITEXTO:</p> <ul style="list-style-type: none"> - espacio del volumen: 106 páginas. 20 cm. - prefacio: no existe - título de capítulos o notas: <table border="0"> <tr> <td>I</td> <td>III</td> </tr> <tr> <td>Un petit vice contrarié</td> <td>La scimia Albina</td> </tr> <tr> <td>Armance</td> <td>IV</td> </tr> <tr> <td>II</td> <td>Il suicidio</td> </tr> <tr> <td>Fagocitazione</td> <td>V</td> </tr> <tr> <td>Da “una forma di entusiasmo”</td> <td>Dialoghi per la fine del libro.</td> </tr> </table>	I	III	Un petit vice contrarié	La scimia Albina	Armance	IV	II	Il suicidio	Fagocitazione	V	Da “una forma di entusiasmo”	Dialoghi per la fine del libro.
I	III												
Un petit vice contrarié	La scimia Albina												
Armance	IV												
II	Il suicidio												
Fagocitazione	V												
Da “una forma di entusiasmo”	Dialoghi per la fine del libro.												
<p>MANIFESTACIONES DEL PARATEXTO:</p> <div data-bbox="263 817 470 1108" style="text-align: center;">  <p>Fleur Jaeggy IL DITO IN BOCCA Adelphi</p> </div> <ul style="list-style-type: none"> - Materiales (elección tipográfica): Fleur Jaeggy: Bell Italic Título: Latineen Dibujo: Wassily Kandinsky, Bleu de ciel (detalle) 													
<p>CARACTERÍSTICAS FÚTILES:</p> <ul style="list-style-type: none"> - edad del autor: veintiocho - sexo del autor: mujer 	<p>CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES:</p> <ul style="list-style-type: none"> - contexto autoral: en estos años vive entre Roma y París. - contexto genérico: narración-teatro cerca de obras como las de Walser. - contexto histórico: Francia se acercaba al '68. 												
<p>PARATEXTO OFICIAL</p> <ul style="list-style-type: none"> - no se volvió a editar. 	<p>PARATEXTO OFICIOSO</p>												

Lo primero que llama la atención cuando se observan todas las fichas del paratexto de los libros de Jaeggy es la brevedad y el espesor de sus libros. Ninguno de ellos supera las 110 páginas –cabe exceptuar los libros que ha traducido y editado– y casi todos cuentan con el mismo tamaño de folio, menos el último, *Vite*, que pertenece a la “Biblioteca minima” de Adelphi y cuenta con una

encuadernación muy pequeña. Con respecto a la cuestión de la cantidad, Tomacevskij apunta que “la longitud no es criterio que carezca de importancia, puesto que tiene que ver con las posibilidades de tratamiento de la historia y su conversión en trama”³⁰¹. La “novella” en italiano tenía que ver con el relato de extensión inferior a lo que después se entenderá como *romanzo*. Lo importante de esta brevedad en Jaeggy es que incluso la cantidad de sus palabras podría parecer obsesiva. Ya dijo ella misma en una entrevista, como comentamos anteriormente, que los números son muy importantes y hay que tenerlos en cuenta porque sino te pueden traicionar *a posteriori*. Aunque Tomacevskij considere que la brevedad es un elemento clasificatorio en la definición actual de novela, es Benedetti³⁰² quien establece una clara diferencia entre novela y cuento, es decir, si sobrepasa las 150 páginas es novela, de lo contrario es cuento. Si considerásemos esta teoría, ninguna de las obras aquí estudiadas tendrían la mención de novela y, sin embargo, el denso contenido y el elaborado entramado de fondo en la escritura forman parte de lo que se entiende como tal.

Quizás los números traicionen, según el parecer de Jaeggy o, incluso también, de los estudiosos de la narratología. En el caso de este primer libro, las páginas no traicionan por el número, sino por la dificultad con la que el lector se adentra en él y la perplejidad con la que recibirá el final del relato, que a fin de cuentas, son características comunes a todos sus finales.

La joven Jaeggy empieza a elaborar, en aquellos años ‘60, una historia extraña y, sin embargo, centrada en aspectos de la vida cotidiana. En ella coloca una serie de elementos con mucha precisión. El resultado final hace que la autora destaque por la novedad y, a su vez, por la extravagancia que propone al mundo literario. ¿Estaba creando una nueva forma de escribir o estaba rescatando estilos abandonados y poco estudiados por su rareza? Seguramente el contacto o cercanía a escritores, entre ellos muchos *letraheridos*, la llevaban a rescatarlos, a redescubrir lo olvidado, las historias y estilos que se tuvieron en poca consideración en otros tiempos.

³⁰¹ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 252.

³⁰² Sullà, E., *Teoría...*, p. 13.

Este primer libro, difícil de clasificar por su género, es una especie de reflexión construida a través de monólogos en forma de representación teatral y a través de hojas de diario, lo que hace muchas veces que se piense en el género de la literatura didáctica o de formación. Estas reflexiones no llevan un hilo conductor lógico, sino que más bien se van entrecruzando mientras la narradora va saltando de un tema a otro y de un contexto a otro. Se teje como una araña lo hace con su tela, salta de una esquina de la pared a la otra y luego va de abajo arriba para conseguir dar una idea de toda su hazaña y culminarla posicionándose en el centro y esperando que el lector la mire. Este trenzado recuerda las técnicas narrativas de Robert Walser. No se trata de construir un cuento, ni de relatar anécdotas, si no de crear con todos ellos una trama que lleva a un final no terminado. Es precisamente en esta técnica narrativa donde se hace uso de un cambio de persona repentino en el narrar la trama. Al principio aparece una narradora en primera persona, para después pasar a una narradora en tercera persona. Esta narradora en todas sus personas es siempre la joven Lung.

La historia empieza con una descripción de Lung, es ella misma la propia narradora de su vida, de sus dudas, de sus historias. De repente, Lung desaparece o se esconde tras una narradora diferente, la que con un tono ágil, desconsiderado y preciso presenta los acontecimientos de Lung. Es como si no quisiera hablar de sí misma, no quisiera descubrirse y prefiera que sea una mirada externa la que cuente su problema. En realidad es incluso neurótica la forma en la que se quiere dar a conocer la trama al receptor, dado que tanto la yo–narradora –a su vez, la autora implícita– y la narradora en tercera persona quieren dar a conocer al lector implícito la historia³⁰³.

Aquí, como ocurrirá en muchas ocasiones, la narradora es la protagonista. Es una personalización de la voz del narrador y coincide con la afirmación de Friedmann al respecto: “Il narratore non è un personaggio secondario, ma il protagonista della vicenda. [...] L’Io protagonista s’identifica con la vicenda, dalla quale può solo avere quel tanto di distacco che è permesso dalla distanza temporale

³⁰³ Jaeggy, F., *Beati...*, pp. 15–16.

tra i fatti e la loro narrazione”³⁰⁴. Este es un punto que de nuevo, como en tantas otras ocasiones, nos lleva al campo del aspecto autobiográfico en la obra de Fleur Jaeggy, pero no nos adentramos tampoco en esta ocasión en este punto, sino más bien, nos centramos en la objetividad o subjetividad del narrador para ver la distancia en la que el narrador sitúa al lector. Si bien la protagonista se identifica directamente con la vivencia que está transmitiendo, el modo en el que lo hace – siguiendo la distinción que hace Friedman, “resumen narrativo (decir) frente a escena inmediata (mostrar)”³⁰⁵, es decir, en modo narrativo, el punto de vista es totalmente objetivo y tiende a hacerlo en una progresión dilatada acercando al lector a la historia. Esta distancia, muy grande en ciertas ocasiones y muy pequeña en otras, es una constante en Jaeggy. El lector parece que no termina de entender todo el entramado, las reflexiones de Lung, el por qué de su locura–enfermedad y, sin embargo, consigue estar al lado de la historia, sintiendo y asombrándose como lo hace la narradora–protagonista.

El principal problema y motor de las reflexiones de la joven es que padece una enfermedad inexplicable y absurda para los médicos. Lung tiene siempre el dedo en la boca:

Io, Lung, ho un difetto, che coltivo forse. Gli altri lo formulano così: ha il vizio de mettersi il dito in bocca. Ma non è molto vero, perché se mi capita di vedere una qualche persona con il dito in bocca provo un fastidio mai visto, addirittura le taglierei il dito, ignorando le conseguenze. So con esattezza che la mia responsabilità sarebbe enorme, perché se uno è abituato a succhiarsi il pollice difficilmente potrebbe abituarsi a un altro dito, non penso di esagerare se dico che sarebbe altrettanto difficile abituarsi all'altra mano³⁰⁶.

Esta extraña enfermedad, con la que nació y de la que no se curará nunca, la

³⁰⁴ Friedman, N., “Point of view in fiction: the development of a critical concept”, en *Publications Modern Language Association* 70 (1965), pp. 1160–1184, citado en Segre, C., *Avviamento...*, p. 21. “El narrador no es un personaje secundario, sino el protagonista de la vivencia. [...] El Yo–protagonista se identifica con la vivencia, de la que solo puede obtener un poco de separación permitida por la distancia temporal entre los hechos y su narración.”

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 79.

³⁰⁶ Jaeggy, F., *Dito...*, p. 13. “Yo, Lung, tengo un defecto, que quizás cultivo. Los otros lo formulan así: tiene el vicio de meterse el dedo en la boca. Pero no es verdad del todo, porque si sucede que veo a cualquier persona con el dedo en la boca me da una rabia jamás vista, además le cortaría el dedo, ignorando las consecuencias. Sé con exactitud que mi responsabilidad sería enorme, porque si uno está acostumbrado a chuparse el dedo gordo, es difícil poder acostumbrarse a otro dedo, no creo que exagere si digo que sería igualmente difícil acostumbrarse a la otra mano”.

lleva a la reflexión sobre las vivencias que le provoca a ella misma el hecho de estar con el dedo en la boca y lo que ello suscita en otras personas. Se observa así una trama de ideas que, por un lado, no explican el principio revelador de la identidad de la protagonista y, por otro lado, ese principio y un supuesto desarrollo de la trama no se une al final. El desenlace casi siempre está repleto de una serenidad que va en contradicción con el inicio. Las ideas se intercambian tan rápidamente en su mente como en el texto:

Piove, piove Molto e non credo che il tempo si rimetta.

“Occorre prima di tutto chiarire se la disponibilità di una certa persona possa essere un elemento di favore verso un'altra persona”. Si tratta di un mio problema d'amore.

Ognuno ha il proprio tempo. Non so cosa farmene di questo pomeriggio piovoso. Ha il tempo che si merita.

Il calendario. In casa mia ci sono molti calendari. Sono mesi che la signorina Armance abita nell'altra camera³⁰⁷.

Este intercambio constante va presentando tanto la personalidad maniaca de la narradora como la percepción del mundo según lo va viviendo. Su narración objetiva depende de cada uno de los paréntesis que va abriendo o entretejiendo.

Lung empieza a narrar su historia en un tren que atraviesa Suiza, en el que viaja para dirigirse a una clínica donde vive bajo vigilancia médica. No se sabe bien si el contexto al que se refiere está más cerca de esa clínica o de un hospital psiquiátrico. Aquí vive junto a su primo Felix, Peter y Klaus cuya vida se centra en hacer juegos con cerillas, y la ordenada, severa y querida amiga Armance. Sale de este contexto hospitalario solo cuando cuenta su vida, o mejor dicho, cuenta su vida cuando se escapa del psiquiátrico y mientras viaja en tren. Pero su mundo está entre cuatro paredes y desde allí presenta al resto de personajes: un padre al que llama tío Joachim, una madre muerta a la que tiene idealizada y de la que poco conoce y unos amigos –a los que no considera tales–, que van encaminados hacia finales desdichados, que desaparecen en la nada, que mueren trágicamente, con destinos

³⁰⁷ *Ibid.*, pp.33–34. “Llueve, llueve mucho y no creo que el tiempo mejore. ... 'Es necesario aclarar ante todo si la disponibilidad de una cierta persona puede ser un elemento de favor hacia otra persona'. Se trata de un problema mío de amor. Cada uno tiene su propio tiempo. No sé qué hacer con esta tarde lluviosa. Tiene el tiempo que se merece. El calendario. En mi casa hay muchos calendarios. Hace meses que la señorita Armance vive en la otra habitación.”

inciertos, abrumadores, fatales. Para conocer estas historias, no se puede seguir la trama inexistente de la narración, en verdad solo se puede hablar de desarrollo de ideas. Sin embargo, el lector se puede hacer una idea de los acontecimientos por medio de las vivencias de estos personajes.

Lung no habla con nadie, está acostumbrada a dialogar a través de monólogos. Tener esa extraña enfermedad infantil y no tener ni padres ni amigos la hace formar parte de un mundo interno sereno: “Non ho assolutamente genitori, né amici particolarmente, la mia vita scorre serena e dolcemente”³⁰⁸, mientras que el mundo externo, el mundo de los adultos, le resulta hostil. Al tener el dedo en la boca, no tiene la necesidad de hablar y para ella, que resulta un ser extraño a los demás, son precisamente los otros, los que son extraños, precisamente por no pertenecer a su mundo. Como indica Raffaella Castagnola en su análisis sobre este libro, se puede tratar de una duda *pirandelliana* donde no se sabe quién ganará: “vincerà il senso comune, oppure l’euforia dell’eccezione?”³⁰⁹. No hay una única respuesta a esta pregunta, son varias las que se pueden obtener a través del punto de vista de estos otros personajes, que, como ella, conviven con algún tipo de locura. Estos personajes carecen de la capacidad de la narración, son instrumentos de la narradora a través de los que transmite sus diferentes vivencias personales. Cada uno de ellos tiene una función determinada en el interior de este conglomerado de ideas, y es precisamente poder presentar esas vidas que no siguen la norma establecida tanto por la sociedad como por la cordura. Solo hay tres instantes en los que toman parte en la narración. Uno es el padre-tío Jochim, con el que la autora adopta un registro estilístico diferente al que venía utilizando a través de la narradora-Lung. Otro es cuando habla y se describe a sí misma como la *Scimia Albina*, un mono encerrado en una jaula desde donde observa el mundo. Y el último momento es cuando los personajes establecen un diálogo con Lung –se trata de la parte más teatral de la obra–, un claro ejemplo es el último capítulo titulado “Dialoghi per la fine del libro”. En este momento Nathan, un personaje masculino pero neutral, le pide a

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 29. “No tengo padres en absoluto, ni amigos en particular, mi vida transcurre serena y dulcemente.”

³⁰⁹ Castagnola, R. *Fleur...*, p. 50. “¿Vencerá el sentido común o la euforia de la excepción?”

Lung que le cuente alguna historia para entretenerlo. Con esta historia se intenta llegar a una especie de final en el que se supone que Lung contará precisamente la historia del libro que acaba de escribir Jaeggy.

Todos los personajes comparten algunos elementos; se podría hacer una clasificación en la que agrupar a aquellos que tienen una vida insólita y un final inesperado:

– Hortensia es la enfermera de Lung. Es calva y lleva peluca, y la niña le hacía pasar momentos de vergüenza arrancándosela. Lung se imagina su muerte por descuido en un lago y este lago, que recuerda al de Zúrich, es donde ella acude con frecuencia para reflexionar.

– Félix es su primo, con el que le gustaba jugar y viajar, hasta que los dos enferman; el problema más grave es que a Félix la convalecencia le duró toda la vida.

– Peter era un pequeño vendedor de fósforos que hacía miles de formas con estos. Su vida va cambiando y Peter ya no se dedica a las cerillas sino a los andamios, construye algunos espectaculares. La historia termina trágicamente en París, en una calle alquitranada donde los vecinos hacen uso de los contenedores de alquitrán como utensilios para mantener su higiene personal. Quizás en algún momento se descubrirá a Peter entre el alquitrán.

– La Scimia Albina es un mono que vivía con la familia de la señora Müller. Aparecía en todas las revistas y se preguntaba el porqué de esta atracción hacia su ser, él (ella, en italiano es femenino) mismo se analizaba. Un mono que observa la vida de la señora Müller como un ama de casa detestable. Llega una epidemia a la casa y al vecindario y todos culpabilizan al mono, que desapareció y nadie más volvió a hablar de él.

– Nathan es un joven que vivía al lado de la torre de Lung. Ambos tenían este lugar como herencia. Según Lung, él participaba de la neutralidad a pesar de ser un individuo masculino. Se suicida poco a poco consumiendo galletas de jengibre tóxicas.

¿Qué significa participar de la neutralidad en la obra de Jaeggy? Esta cuestión es una de las más importantes en esta historia y en muchos de los personajes jaeggyanos. La idea parece estar relacionada con el entorno del personaje, es decir, no estar clasificado por la educación o conducta dentro de un género –masculino o femenino–, independientemente de que el propio cuerpo indique uno de los dos. Y no es solo Nathan el que goza de esta característica, sino que además aparecen otros dos personajes que no están muy bien definidos y no se sabe bien cuál es su origen; por un lado, *I Costoro* y por otro el personaje llamado *Neutral* quienes precisamente ejercen una cierta influencia sobre la educación en Lung. Participar de la neutralidad es no tomar parte en cualquiera de los géneros masculinos o femeninos. La autora presenta estos personajes para hacer más indefinidas las características que pudieran diferenciar la educación femenina de la masculina.

Otro de los temas más frecuentes en Jaeggy es esencialmente éste, la educación que reciben sus personajes: la institución educativa, los profesores, cuidadores o tutores, la compañía de la que se rodean –compañeros de habitación, amigos de escuela, etc.–, los horarios, el orden, la disciplina, la obediencia. Todos ellos son elementos específicos que crearán a una determinada persona. Quizás por ello se puedan clasificar las historias de Jaeggy dentro de la literatura didáctica, aunque no se refiere estrictamente a una literatura centrada en la didáctica, sino que esta forma parte de ella en alguno de sus aspectos. Este tema se refleja con claridad en diferentes historias posteriores de la escritora, pero ya en este libro se observa la complicada estructura de la elección educativa de Jochim para su hija. Son estos dos personajes, nombrados anteriormente, los encargados de la formación pedagógica y a su misma vez, participan de la abstracción y la neutralidad. A través de ellos, I

Costoro y Neutral, el lector se hace una idea de las pretensiones de este padre para con su hija:

I suoi compagni di gioco non devono essere necessariamente maschi o femmine. Sta a lei decidere. Alla base di ciò sta la rigida disciplina che le ho imposto. Se poi non le va di credermi il (presunto) padre, visto che mi chiama sempre zio, non fa niente, può anche essere Marween o addirittura Neutral, o qualcun altro³¹⁰.

Esta forma de expresarse de Jochim, que siempre confirma que es el presunto padre, al que además la protagonista llama tío y sobre lo que él nunca emitirá una opinión, es una especie de repetición al más puro estilo Melville, donde la recreación del “preferiría no hacerlo” aparece constantemente como toque de atención sobre la importancia de su objetivo en la vida. De esta forma Jochim se ratifica en cuanto padre y en cuanto educador.

El Kinderheim di Tiefenbrunnen es un lugar de óptima reputación que, como a Lung, parecía hecho a propósito para acoger a las niñas. La característica común era la de engordar opacamente: “A che cosa potevano giocare se non al dottore e ai funerali? Anche questo gioco lo facevano con molta inerzia, e poi tutte volevano fare le malate”³¹¹. Después de tres semanas Jochim sacó a su hija de este centro porque este tipo de educación estaba en contra de sus ideales. Lung pasó de la educación de este internado a la educación que ejercerían estos dos personajes. No se trata de personajes con cuerpo físico, por lo que se deduce de la descripción, sino que representan más bien una ideología, serían personales abstractos. No se les puede tocar, ni percibir, pero existen y educan:

– El Neutral es el representante de la educación de Neutro³¹². Una educación así le daría una infancia feliz. Cuando Lung se dio cuenta de que podía hablar de todo con él, comenzó a mantener largas conversaciones, divulgativas: “sul

³¹⁰ “Sus compañeros de juego no tienen que ser chicos o chicas necesariamente. Le toca decidir a ella. En la base (de ello) está la rígida disciplina que le he impuesto. Si después no le apetece creerme el (presunto) padre, puesto que me llama siempre tío, no pasa nada, también puede ser Marween o incluso Neutral, u otro cualquiera.”

³¹¹ Jaeggy, F., *Dito...*, p. 64. “¿A qué podían jugar si no al doctor y a los funerales? Incluso a esto jugaban con inercia y, además, todas querían hacer de enfermas.”

³¹² La autora juega con esta palabra para indicar Neutro como tendencia educativa por la que ambos géneros son iguales. Esta tendencia o ideología será transmitida por medio de Neutral que es el personaje en sí, aunque Neutral sea a su vez un personaje abstracto puesto que en ningún momento se le describe físicamente.

Weibliches Wesen e sul *Männliches Wesen*”³¹³. Durante siete años Neutral se encargó de la niña y le enseñó la precariedad del ser femenino y del ser masculino. De esta forma, Lung conocería lo bueno y lo malo de cada género, acogiendo en ella lo bueno de ambos. Además, Neutral lo expresa en alemán, hecho que relaciona la educación con la segunda lengua de la autora. Quizás con ello, la autora implícita quiera dar a conocer la prevalencia de la educación centroeuropea con respecto a la europea–meridional.

– *I Costoro (los otros)*. La dicotomía que separa a Neutral y Lung se resuelve por medio de *los otros*, seres indefinibles que gestionarán la educación de la niña. No se dejan ver, existen pero no están. La misma Lung confabula con ellos, pero está sola: “Lung confabula continuamente, in camera sua; non si vede nessuno in giro. Mai”³¹⁴. La transformación personal de Lung la describe a través de una carta que envía a Jochim dejándole ver que *I Costoro* le habían ayudado a crecer en su visión del mundo y que ahora se sentía diferente a los demás, como si mirara el mundo desde arriba. Este punto del crecimiento se percibe en la comparación de dos pasajes iguales en los que Lung reacciona de manera diferente. Avanzando en la historia, Lung se encuentra con un hombre que le hará una pregunta que se repetirá en la boca de otro hombre casi al final de la historia:

Mi ricordo una volta andando a Lindau, sul Bodensee, nel mio scompartimento è salito un uomo, magro alto, con gli occhi grigi, io ero una piccola ragazzina e stavo andando a scuola e leggevo un libro in francese che non capivo. Il signore mi rivolse subito la parola, chiedendomi se capivo quel libro, e la sua esperienza mi colpì enormemente. Poi la stazione, rientrai a scuola mogia mogia³¹⁵.

En esta ocasión su experiencia fue de decepción, en la siguiente es todo lo contrario, parece que su perspectiva del mundo ha cambiado para bien:

Quel giorno ritornai nello stesso giardino, vicino a una pietra e leggevo un libro molto difficile. Il signore mi rivolse subito la parola, chiedendomi se capivo quel

³¹³ Jaeggy, F., *Dito...*, p. 65 “Sobre lo femenino y lo masculino”, así es como lo expresa en el libro, en alemán.

³¹⁴ Jaeggy, F., *Dito...*, p.82. “Lung confabula continuamente en su habitación; no se ve a nadie por allí. Nunca.”

³¹⁵ *Ibid.*, p. 31. “Recuerdo una vez, yendo a Lindau, en el lago Boden, subió a mi compartimento un hombre, delgado, alto, con ojos grises, yo era una niña pequeña e iba a la escuela y leía un libro en francés que no entendía. El señor me dirigió en seguida la palabra, preguntándome si entendía aquel libro, y su experiencia me llamó muchísimo la atención. Después la estación, entré en la escuela abatidísima.”

libro, e la sua esperienza mi colpì enormemente. A poco a poco fanno conoscenza³¹⁶.

A partir de este momento cambia el punto de vista, la niña parece que es adulta y que ha entendido la vida, la diferencia entre sexos y cómo reaccionar ante las vicisitudes del momento que vive, todo gracias a ellos, a sus educadores, a *los otros*: “Così lo sconosciuto passa vicino a lei, senza guardarla neppure. E si allontana. Improvvisamente Lung sa cosa fare, forse per l’aiuto dei Costoro. Lung sentiva già gratitudine per il loro intervento”³¹⁷.

La interacción entre estos personajes –aparentemente carentes de vida– y Lung se da a conocer a través de la narradora en tercera persona, que describe estas largas conversaciones que mantenía Lung tanto con I Costoro como con Neutral. Dichos diálogos consiguen crear una simetría tal entre los personajes que llega un punto en el que no se sabe si Lung es ella misma o es Neutral: “La sento parlare con Neutral, e tra non molto potrò confondere le voci”³¹⁸. Es como si la autora estuviera fusionando a estos personajes en uno según va desarrollando la historia. La desfragmentación del relato va tomando cuerpo en Lung y las ideologías transmitidas por estos personajes abstractos, recobran cuerpo y alma en ella. Metafóricamente hablando, se le está dando una forma concreta a la educación de esta especie de literatura didáctica frecuente en Jaeggy.

Otro de los grandes temas que cabe resaltar, además de los ya mencionados, es la existencia del amor; un amor pasajero casi desapercibido en el libro y de connotaciones homosexuales. A pesar de que el tema de la homosexualidad no se toca directamente –como sucederá en otros libros–, de alguna forma aparece en esa educación neutral donde el género no tiene ninguna relevancia, más bien todo lo contrario, si algo aprende Lung de Neutral es sobre la diferencia de sexos y la precariedad que estos denotan. Entre los fragmentos que componen este relato aparece una amiga que es algo más, es una especie de enamorada que se llama *Armance*. La presentación que hace de ella, en un capítulo que lleva su nombre, está

³¹⁶ *Ibid.*, p.93. “Aquel día volví al mismo jardín, cerca de una piedra y leía un libro muy difícil. El señor me dirigió enseguida la palabra, preguntándome si entendía aquel libro y su experiencia me sorprendió muchísimo. Poco a poco se fueron conociendo.”

³¹⁷ Jaeggy, F., *Dito...*, p.93. “Así, pasa el desconocido cerca de ella, sin ni tan siquiera mirarla. Y se aleja. De repente Lung sabe qué hacer, quizás por la ayuda de *los otros*.”

³¹⁸ *Ibid.*, p. 67. “La oigo hablar con Neutral, y dentro de poco podré confundir las voces.”

unida a los actos más horribles que se le pueden pasar por la cabeza a una persona enamorada que ha sido abandonada: “Molte volte penso di tagliarmi i capelli, altre di tagliarmi la gola, altre di svitarmi gli occhi. Mi scusi, dottore, è solo un modo come un altro per parlare di me e di Armance”³¹⁹.

Esta señorita, como ella la llama, vive en su casa –entendiendo casa como hospital– y se hacen compañía. Tiene unos veinte años más que Lung y lleva el pelo recogido, muy ordenado. Se conocieron en el tren directo Milán–Gottarg–Zúrich. Es severa y tremendamente fuerte. Lung la observaba mientras ella dormía para ver si así podía descubrir a una persona más relajada, menos maniática:

C’era un periodo che non potevo fare a meno di entrare nella sua camera a qualsiasi ora della notte, per vedere se si lasciasse un po’ andare o no, per farmi raccontare e per lasciarmi accarezzare³²⁰.

Puede ser que en este instante se quiera presentar un cambio de roles. Es en las relaciones amorosas donde Lung representa la persona más cuerda, mientras Armance es la desequilibrada debido a su manía por el orden. Entre ellas el amor solo se da en los momentos de inconsciencia, del sueño, pero no en la realidad. En lo oculto está el amor, en la realidad está el odio. Lung odia a los amigos de esta con una especie de odio hacia lo que le es cercano a Armance. La llama *bitch*, en inglés, porque sonríe a sus amigos y esto la molesta muchísimo. Es ciertamente la manera que tiene de expresar su amor. Un amor escondido, no declarado: “Occorre prima di tutto chiarire se la disponibilità di una certa persona possa essere un elemento di favore verso un’altra persona. Si tratta di un mio problema d’amore”³²¹. Llega un tiempo, en el que Armance –como sucede con otros muchos personajes– desaparece, ya no pasa más tardes con ella. Lung las pasa sola, paseando en taxi, yendo al cine, recogiendo rosas. Vuelve a aparecer hacia el final del libro, en el capítulo titulado “Suicidio”, donde la muerte es el centro del nuevo punto de vista que presenta la narradora en tercera persona. Aquí todos los personajes morirán

³¹⁹ Jaeggy, F., *Dito...*, p. 29. “Muchas veces pienso cortarme el pelo, otras cortarme el cuello, otras desenroscarme los ojos. Perdón, doctor, es solo un modo como otro para hablar de mí y de Armance.”

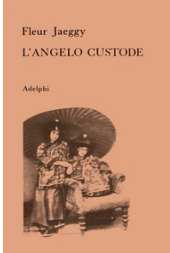


³²⁰ *Ibid.*, p. 30. “Hubo un periodo en el que no podía dejar de entrar en su habitación a cualquier hora de la noche, para ver si se dejaba llevar un poco o no, para que me contara y para que me dejara acariciarla.”

³²¹ *Ibid.*, p. 33. “Es necesario aclarar antes de nada si la disponibilidad de una cierta persona puede ser un elemento a favor de otra persona. Se trata de un problema mío de amor.”

incluidos los supervivientes. El final con Armance es justamente ese intercambio de personalidades, en el que Lung se recogerá el pelo como lo hacía su amada y se regalarán flores. Las flores representan la muerte porque son las que depositará sobre su tumba.

El final es inesperado, de la misma forma que lo es el principio inexistente e indeterminado. Más bien, el principio estaría en el desenlace, en el diálogo entre Nathan y ella. De modo que esta forma de concluir es otro de los fragmentos que ha ido presentando la autora. La obra conglomerado de fragmentos; es un vaivén de personajes que dejan algo de contenido en la narración y siguen sus vidas. Se podría decir que el final es la continuación de la vida de una mujer, en vez de una niña como es aquella que se reconoce al principio del libro en Lung.

3.2.2. *L'angelo custode* (1971)

<p>PARATEXTO:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Título: <i>L'Angelo Custode</i>. - Año: 1971 - Lugar de la publicación: Milán: Adelphi. - Traducciones: Español: "El ángel de la guarda" No se conocen traducciones ni del inglés ni del francés ni del alemán 	<p>PERITEXTO:</p> <ul style="list-style-type: none"> - espacio del volumen: 91 páginas. 22 cm. - prefacio: no existe - título de capítulos o notas: En el libro italiano: p. 3 "índice: título de los diferentes cuentos distribuidos en tres capítulos" En el libro en español: Tusquets. 1974. 18 cm. 83 p. Encuadernación en tapa blanda de editorial ilustrada. Colección 'Cuadernos Infimos', v. 48. Traducción: Mauricio Solivellas. Cubierta deslucida.
<p>MANIFESTACIONES DEL PARATEXTO</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  <p>Italia 1971</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>España 1974</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>España 2010</p> </div> </div>	<p>FUERZA ILOCUTORIA</p> <p>indicación genérica de la obra:</p> <p>I --che cos'è un uoma pazzo? L'uomo metodico</p> <p>II L'nquilino della casa accanto</p> <p>III Il turista La rabbia contro l'angelo custode</p>
<p>CARACTERÍSTICAS FÚTILES:</p> <ul style="list-style-type: none"> - edad del autor: treinta y uno. - sexo del autor: mujer - pertenencia de la autora a academias, etc: relacionada individualmente con escritores 	<p>CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES:</p> <ul style="list-style-type: none"> - contexto autoral: Londres /ciudad centroeuropea. - contexto genérico: psiquiátrico, casa,
<p>PRAGMATICIDAD DEL ELEMENTO PARATEXTUAL:</p>	
<p>- características generales: representado en teatro en 1973 por Giorgio Marini</p>	

- paratexto privado: tanto la actriz, Lisa Pancrazi, como el director fueron los mismos para la representación de una obra de Calasso: "L'impuro"	
PARATEXTO OFICIAL - dedicado a P.C.J. (Podría referirse a alguien de su familia por la "J" de Jaeggy.)	PARATEXTO OFICIOSO Prefacista Stefano Meneghetti http://www.stefanomeneghetti.it/2010/03/fleur-jaeggy/

Den Namen Fleur Jaeggy hörte ich zum erstenmal vor vier Jahren durch Ingeborg Bachmann, deren Roman „Malina“ später bei Adelphi erschienen ist. Sie schrieb mir, diese aus Zürich stammende italienische Autorin sollte im deutschen Bereich entdeckt werden – doch war sie selber damit bei ihrem Frankfurter Verleger nicht durchgedrungen. Die Erzählungen, für die sich Ingeborg Bachmann begeisterte, „Udito nella Buch Fleur Jaeggys „Langelo custode“ (Der Schutzengel), übertroffen worden. Es sind kluge, rätselhaft perverse Gespräche und Spiegelspiele zwischen einer Fünfjährigen, einer Siebenjährigen und einem Tutor. Auf dem Umschlag zwei englische Mädchen, photographiert von Lewis Carrol. Zur Überraschung der Autorin hatte diese dialogisierte Erzählung als Theaterstück in mehreren Kleintheatern von Rom Erfolg bei der Kritik wie bei den Zuschauern³²².

Ingeborg Bachmann continuaba con entusiasmo la promoción de su querida amiga Fleur Jaeggy. Esta segunda obra, escrita en 1971, es un relato inspirado o emparentado literariamente con la obra de Lewis Carrol, *Alicia en el país de las maravillas*. La dualidad es una constante y una referencia en la obra literaria de Jaeggy. Es frecuente encontrar como técnica narrativa el juego de los espejos, de la identidad y la diferencia del doble, estos recursos suelen aparecer de la mano de sus protagonistas, Jane y Rachel. Estas niñas son dos hermanas huérfanas, gemelas, siamesas o casi idénticas, pero con dos años de diferencia. Están vinculadas más allá de lo humano, sin interés por el resto del mundo, y por eso no parecen niñas, sino el reflejo de una anciana enloquecida desdoblada en dos identidades paralelas. Dos mitades que han comprendido ya todo lo que hay que entender de la vida y por consiguiente su única fantasía posible es la muerte. Las conversaciones y los monólogos entre las dos constituyen dos mundos convergentes que configuran la

³²² Bondy, F., "Ein Anreger und seine Spuren", en *Die Zeit*. 15.11.1974. "El nombre de Fleur Jaeggy lo escuché hace cuatro años por primera vez a través de Ingeborg Bachmann, cuya novela "Malina" sería publicada posteriormente por Adelphi. Me escribió, que esta autora italiana nacida en Zúrich debía ser descubierta en el área de lengua alemana –, no consiguió convencer a su editor de Frankfurt. Las historias, que asombraron a Ingeborg Bachmann, se superan en "Il dito in bocca" y "El ángel de la guarda" de Fleur Jaeggy. Hay juegos ingeniosos, conversaciones desconcertantes y perversas entre una niña de cinco años, otra de siete y un tutor. En la portada, dos chicas inglesas, fotografiadas por Lewis Carrol. Para sorpresa de la autora, este relato dialogado tuvo mucho éxito de público y crítica como obra dramática en varios teatros pequeños de Roma. En: <http://www.zeit.de/1974/47/ein-anreger-und-seine-spuren/seite-2> (última consulta 20.10.2011).

unidad dual de su autora. Estos dos mundos, incluido el tercero del tutor, y el del resto de personajes invitados, conforman la mirada laberíntica e introspectiva de la autora:

Jane: Le nostre camere: una grande tenda divide la mia zona da quella di Rachel. Tutte e due abbiamo uno specchio ovale identico, che riflette le stesse cose, una fila di miniature sulla parete, un'altra fila di disegni, con cornici di pitch-pine, poi uno spazio di parete a fiori, e in basso una spalliera e due braccioli di poltrona imbottita. Se mi alzo in punta di piedi vedo Rachel seduta sulla poltrona che si immerge, e mi siedo nell'altra poltrona, Rachel si alza, finché lo specchio riflette solo la sua figura. Dovrei chiudere o murare lo specchio. È insopportabile quando qualcuno si intromette anche nel proprio specchio³²³.

La entrada de Jane en este momento da a entender el contexto en el que se encuentran, su casa, y precisamente el espejo, es el centro de ese hogar y de esa vida. Viven juntas, pero separadas por el reflejo del espejo, intentan no dar la misma imagen, no compartir la misma vida. La última frase de este comentario sobre lo insoportable de la intromisión de alguien en el propio espejo, enlaza directamente con el final de la obra con el que se expresa que una posible semejanza sería letal para ambas. La literatura de Fleur Jaeggy es una literatura de la muerte:

Botvid: [...] Capite, io non vedo l'ora di essere sepolto, non ho mai pensato perché ma per niente al mondo allungherei la mia vita. È vero che sono economo nelle mie abitudini, ovvero mi risparmio, ma è solo per gustare meglio la mia morte, voglio essere terribilmente sano quel giorno e ben disposto³²⁴.

Como en este ejemplo, la muerte se ve reflejada constantemente, –y no solo en esta obra–, la muerte se convierte en una excusa para hablar del destino y se manifiesta a través de los asesinatos, de los pensamientos relacionados con la ejecución de un homicidio y sobre todo con el suicidio: "La nostra è una famiglia di suicidi. Di aspiranti suicidi", como dirá en *Proleterka*³²⁵.

Los personajes principales se presentan en la historia a través de diálogos o

³²³ Jaeggy, F., *Angelo...*, p.13. "Nuestras habitaciones: una gran cortina divide mi zona de la de Rachel. Las dos tenemos un espejo ovalado idéntico, que refleja las mismas cosas, una fila de miniaturas en la pared, otra fila de dibujos, con marcos de pitch-pine, luego un espacio de paredes floreadas, y debajo un respaldo y dos brazos de un sillón desfondado. Si me levanto de puntillas veo a Rachel sentada en el sillón, hundida, y me siento en el otro sillón, Rachel se levanta, hasta que el espejo refleja tan solo su figura. Debería tapar o emparedar el espejo. Es insoportable cuando alguien se entromete incluso en el propio espejo."

³²⁴ Jaeggy, F., *Angelo...*, p.13. "Botvid: [...] Entendéis, solo deseo estar sepultado, nunca supe porqué pero por nada del mundo alargaría mi vida. Es verdad que soy austero en mis costumbres, o mejor dicho, me las ahorro, pero es solo para degustar mi muerte, ese día quiero estar terriblemente sano y bien predispuesto."

³²⁵ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 67. "La nuestra es una familia de suicidas. De aspirantes al suicidio."

monólogos que indican que esta historia pretende ser una obra de teatro, si bien y en realidad sea considerada una novela breve con fragmentos teatrales, dado que carece de espacio temporal, de intervenciones poco previsibles de los personajes y de una posición inidentificable de los mismos. El contexto espacial presumiblemente se centra en Inglaterra, aunque como en casi todas las obras de Jaeggy, es irreconocible y cambia constantemente de lugar a lugar con gran facilidad. Lo que sí está claro es que estas niñas viven en una casa de un país del centro del norte de Europa, ya que las descripciones de esas cuatro paredes dejan percibir el frío, como es habitual en los contextos espaciales jaeggyanos.

La abstracción de la estructura de la novela y de su contenido es asombrosa, no tiene ni comienzo ni fin, no obstante, tiene personajes muy definidos y coherentes con la producción literaria de Jaeggy: dos niñas adultas, frías, inteligentes, casi maléficas. Los personajes estables que toman la palabra para ir construyendo la trama son tres, como máximo cuatro, pero son muchas las intromisiones de otros personajes secundarios. Se podría decir que la obra es la unión de tres partes desglosadas a las que la misma autora les ha otorgado títulos particulares. Con estos títulos pretende orientar al lector para advertirle de lo que acontecerá.

Jane y Rachel son dos niñas rubias de cinco y siete años que se parecen muchísimo entre sí. Botvid ejerce las funciones de maestro y tutor de ambas, aunque ellas, con una mente mucho más desarrollada de lo que deberían tener unas niñas de dicha edad, no lo toman en consideración. Botvid teme por las niñas, por sus pensamientos, por sus acciones, por su educación:

Botvid: [...] Siete così autonome e con un cervello prematuramente meccanico. Vi insegno una piccola formula e subito la vedo stabilizzata in voi.[...] Vorrei scrivere una lettera di questo genere ai vostri genitori, ma non sono più di questa terra. Quale responsabilità mi sono presa.[...] sia Jane che Rachel mi trattano come uno che serve [...] Ciò che a loro non manca è la bellezza. È la pedagogia e l'amore che mi spingono a osservarle continuamente. Perché loro sono il mio dovere³²⁶.

³²⁶ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 12. "Sois demasiado autónomas y con un cerebro prematuramente mecánico. Os enseño una pequeña fórmula y enseguida la veo estabilizada en vosotras [...] Querría escribir una carta de esta clase a vuestros padres, pero ya no pertenecen a esta tierra. Qué responsabilidad he asumido, [...] bien sea Jane o sea Rachel me tratan como a uno que sirve, [...] Lo que no les falta es la belleza. Es la pedagogía y el amor que me llevan a observarlas continuamente. Ya que ellas son mi deber."

El personaje del tutor Botvid representa esa figura paternal latente en todas las obras de Jaeggy, que de alguna forma personifica la ausencia del padre, presente pero ausente. Una figura portadora de la educación, si bien esta nunca llegue por medio de él, sino de fuera, de otros, como se veía en la narración anterior.

La obra se desarrolla a través de pequeños monólogos que pocas veces se convierten en diálogos a pesar de que los personajes raramente aparecen aislados. Quizás porque en dicha unión se ve la dimensión completa de un único ser desdoblado en varios. Estos hablan por sí solos sin la necesidad de tener un interlocutor. En el primer monólogo de Botvid se explica el origen de la relación de los tres personajes principales. Ellas son seres mecánicos, fríos y, a veces, pueden resultar diabólicas por sus pensamientos y su forma de relacionarse con él. Su mundo onírico y fantasmagórico resulta tan remoto e inaccesible por el protagonismo de estos elementos abstractos como el silencio o el frío. Y este frío se percibe incluso en la relación con Botvid, que se siente un servidor y una especie de guardián de la vida de las niñas, como él mismo explica; su deber es educarlas y lo hace con amor, aunque no sea correspondido y reciba respuestas gélidas y calculadoras.

La habitación de ambas es simétrica, al igual que ellas. Dos espejos que reflejan sus vidas, sus personas, colocados en una misma posición. Parece ser que los espejos son los transmisores de la vida que tienen enfrente. No reciben ninguna visita, si la reciben la rechazan y muestran su desprecio ante las personas que se acercan a ellas y a su casa. Esquivan a cualquier persona aunque se presente ante sus ojos como un ser bueno, como aquella chica rubia que les pidió información sobre el teléfono más cercano: “E quante volte ci è capitato d’incontrare delle persone così per bene. Rare volte. Ma tutte le volte le abbiamo evitate”³²⁷.

No existe el amor entre ellas, se atacan como hienas y cuentan las historias sin sobresaltos. Historias que desde luego no son propias de dos niñas, sino más bien de dos personas cultas que hablan sobre la existencia, la vida y la muerte. Jane dice de

³²⁷ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 52. “Y cuántas veces hemos encontrado gente tan buena. Rara vez. Pero todas las veces las hemos evitado.”

Rachel que era de constitución casi perfecta porque cuando nació parecía que deseara volver atrás. De igual forma que hablan de la vida como una estación de paso, hablan de la muerte sin temor. Botvid continúa con el monólogo de Jane y habla sobre la muerte, que es uno de los temas centrales en la obra de Jaeggy y que se percibe como esperanza, como el paso que le queda por dar, como el último peldaño de la vida. Botvid hace un monólogo entorno a esta cuestión acompañado por la risa maléfica de las dos niñas. Unas niñas que todavía no se sabe quiénes son, de dónde han salido. Las conversaciones y reflexiones de sus monólogos constituyen los argumentos fundamentales del relato: “I tuoi temi: il tempo, il piacere, il nulla, sono solo io che ti assecondo, sai noi ci sbranneremo a vicenda, come tanti altri. Io non ho più voglia di uscire –e tu?”³²⁸. Este tutor (uno de los pocos personajes masculinos que aparece junto a las dos niñas) tiene un rol entre lacayo y demiurgo. ¿Podría ser otro Ángel Custodio? De alguna forma existe una dependencia entre ellos; Rachel está supeditada a Jane, y Botvid a las dos a la vez. Pero para ellas es un mero sirviente, sin embargo, la figura del ángel es más fuerte e incide mucho más entre las dos.

Son dos niñas que sonríen ante lo trágico y hacen cosas fuera de lo establecido: Jane visita a una astróloga que le echa las cartas, y en ellas se ven los acontecimientos desgraciados, ella le sonrío y se marcha. Jane ayuna, Rachel le tira las cartas y le hace un augurio: “c’è chi cerca la buona stella, c’è chi sa di averla e quanti l’hanno perduta. Tu credevi che l’angelo ti seguisse. È lui che parla, è lui che stava dalla tua parte”³²⁹. Este ángel será el que equilibre sus emociones, un ser poco carnal y poco humano.

Precisamente, sus personajes son abstracciones, el principal paradigma del estilo literario de la autora. Además, esta forma de abstraerse a través de ellos se hacen más radicales en las figuras de las niñas Jane y Rachel y en algunas ocasiones, también Botvid. Sus personajes son casi presencias sobrenaturales (el ángel custodio), que se hacen presentes en un mundo ruinoso, convertido en un

³²⁸ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 51. “Tus temas: el tiempo, el placer, la nada, solo yo te sigo, sabes que nosotras nos devoraremos la una a la otra, como muchos otros. Yo ya no tengo ganas de salir ¿y tú?”

³²⁹ *Ibid.*, p. 42. “Hay quien busca la buena estrella, hay quien cree tenerla y cuántos la han perdido. Tú creías que el ángel te seguía. Es él quien habla, es él quien está de tu parte.”

bello cementerio, donde habitan sus moradores, los muertos.

Tras la presentación de los personajes principales hay una segunda parte de la obra donde el lector ya sabe ante quién se encuentra y el narrador empieza a presentar a esos personajes del relato que constituyen el mundo exterior, del que se tiende a distanciarse, a aislarse (el hombre loco, el hombre metódico, el inquilino de la casa de al lado, el turista...), por eso son relatos ajenos al mundo interior de los protagonistas que viven el encierro.

La figura del ángel de la guarda pertenece a ese mundo exterior pero aparece como acompañante constante de Jane. Él es el motivo por el que a malas penas escucha a Rachel. Tiene otras cosas en las que ocuparse, en su ángel. Al final, Jane pierde al ángel y seguidamente pierde la fuerza de la vida, generando *la rabia contra el ángel de la guarda*, como se titulará el último de los capítulos del libro. Jane se preocupa por la ausencia de este ángel protector. Antes venía y la visitaba. El ángel dejó de visitarla tras un silencio impuesto por el que las niñas tenían que callar y él no volvió a visitarla. Jane no se podía explicar si esta ausencia del ángel se debía a que se había cansado de ellas o le había sucedido algo. Ambas le odian. Le culpan de ser él el que les ha hecho vivir en esta soledad, el que les ha quitado a las personas del medio. El ángel le ha metido en la cabeza la eternidad y le hace sentir que no hay un fin. Las sombras, las estatuas, el silencio, todo les hace sobresaltarse. Jane ha visto un cementerio de piedras y allí ha sentido el principio y el fin y con ello, una gran tristeza: “Molte volte, tornando da fuori, era così stanca e pallida che Rachel fingeva di non vederla arrivare e anche questo divenne un’abitudine, non accorgersi più delle persone vicine e uguali”³³⁰. El ángel de la guarda ya no es custodio, sino que comienza a representar una amenaza, porque el paraíso ya no existe. Sin ángel, el miedo se apodera de ellas y el mundo que se han creado, su mundo del más allá, les resulta difícil de asimilar.

Alejadas del cosmos, viven en un encierro voluntario, y fuera, en el mundo exterior, estas niñas se convierten en personajes ajenos, sin sensibilidad,

³³⁰ Jaeggy, F., *Angelo...*, p.88. “Muchas veces, volviendo de afuera, estaba tan cansada y pálida que Rachel fingía no verla llegar y esto llegó a ser una costumbre también, ya no darse cuenta de las personas cercanas e iguales.”

protagonistas de metahistorias sin argumento. No tienen relación con el exterior, por eso la intención de que este elementos del más allá lo vivan dos niñas resulta uno de los pasajes que más se presta a la interpretación metafórica en la obra de Jaeggy, una interpretación que lleva a comparar el universo de los niños con el de la muerte como si eso fuese una relación natural y lógica. La inteligencia sobrenatural de estas niñas presenta a través de la infancia el mundo de los adultos, en el que no hay espacio para la inocencia y la pureza, elementos frecuentes en esta autora, transmisores de la existencia más sabia. Sin embargo, estas niñas junto al ángel, podrían representar de nuevo esa tendencia de Jaeggy por evitar la sexualidad, la diferencia entre géneros. Si bien se reconoce en la forma de los personajes una edad física, es imperceptible la edad mental y la inocencia pura de los niños. Se habla de sexualidad como esa diferencia entre géneros indescifrable, eso sí, los hombres casi siempre encarnan una parte negativa de la humanidad, las mujeres una parte más desgraciada y sufrida: “Credo ci sia una maledizione nella nostra famiglia, gli uomini in casa nostra non vevano proprio nulla. Se avessi fratelli, sarebbero dei debosciati”³³¹.

En medio de toda esta historia que no se termina de esclarecer, el contenido primordial que se extrae entre líneas, parte precisamente de todos esos personajes que parecen inexistentes y ajenos a la obra, y que sin embargo ayudan al desarrollo del cuento. Esos hombres mezquinos, otros locos o niños desconcertantes, todos ellos denotan vidas espeluznantes con características extravagantes y con historias singulares. En la descripción que de estos niños se hace se entrevén los dos elementos fundamentales del ciclo de un ser humano: el resumen de su vida (inicio) y el de su muerte (fin). En general y a la vez algo muy común en el proceso de creación de Jaeggy. Estos personajes no tienen nombre, sino que se presentan con una característica principal que los describe e identifica:

– El “hombre loco”. Las niñas van a visitar a un familiar a un manicomio y se encuentran con este hombre. No saben reconocer qué es exactamente un hombre loco, pero en aquel lugar viven muchos de ellos. Este hombre en concreto es un

³³¹ Jaeggy, F., *Angelo...*, p.48. “Creo que hay una maldición en nuestra familia, los hombres en nuestra casa no contaban absolutamente nada. Si tuviera hermanos, serían unos depravados.”

interno de un hospital psiquiátrico, cuya preocupación es saber distinguir quién es Jane y quién es Rachel, aunque no lo consigue. En verdad, durante todo el libro se juega con esta diferencia. Se despide de ellas con un saludo final, de muerte: “tra qualche giorno io cascherò esangue, morto nella cella e mi assenterò per una quindicina, e voi tornate e potrete rivederlo”³³².

– La “niña pelirroja”. En el mismo manicomio observan que hay una niña pelirroja que juega. Era la más pequeña de los internos, pero también del género humano. De nuevo aparece una figura de niña con expresiones de adulto. Esta niña es la encargada de satisfacer los deseos de los 34 internos que hay en el centro. Su finalidad allí es haber podido conseguir una locura superior, pero su locura es heredada, no ha podido tener la que ella habría deseado, tener su propia tara para ser libre y no la de su propia familia, en la que vive encerrada.

– El “hombre metódico”³³³. La historia de este personaje es narrada por el hombre mismo. Habla de su infancia y de sus temores, de su vida sistematizada: “quello che non sopportavo esattamente era tutto ciò che mi dava idea di orizzonte. Sono naturalmente portato a una visione limitata”³³⁴. El hombre metódico va al psicoanalista a oír exactamente las cosas que no desea, es decir que debe encontrarse consigo mismo. Parece un hombre acabado al que ya no le importa la consulta médica sino lo bien que se siente en aquel lugar acogedor.

– El “inquilino de la casa de al lado”. Es la casa de un viudo, rodeada por una pared y vigilada por un perro que pasea. Es muy raro que se le vea, pero recibe las visitas de Jane. Ella le cuenta que precisa compañía y quién mejor que un viudo la necesite a ella también. A partir de entonces, Jane se convierte en una especie de dama de compañía o simplemente de conversadora, dato que llama la atención pues si algo prevalece sobre todo es el silencio, la escasez de palabras.

A través de todos ellos se percibe la vocación por la reclusión, el aislamiento y la aversión por la naturaleza entendida como grandeza y libertad. De aquí nace la

³³² Jaeggy, F., *Angelo...*, pp. 22–23. “dentro de algunos días yo caeré inanimado, muerto en la celda y me ausentaré durante unos quince días y vosotras volvéis y podréis verlo.”

³³³ Este capítulo se convierte en un cuento que la autora publicará en la revista literaria *Adelphiana*, 1971.

³³⁴ *Ibid.*, p. 30. “Lo que no soportaba de verdad, era todo lo que me daba la sensación de horizonte. Naturalmente tengo una visión limitada.”

obsesión del “hombre metódico”, quien considera que la belleza de pasear es, sin duda, hacerlo a solas, sin nadie: “È assai piacevole camminare soli nella notte, nascosti da tutti. [...] Non ho mai fatto gite, in montagna soprattutto mai, perché avevo paura dei pendii, dell’altezza”³³⁵. La presencia necesaria de estos personajes, se concibe en cuanto al mensaje que con ellos se quiere transmitir, y este no es otro que explicar que ellos, personajes locos, viejos, solitarios, son precisamente el ejemplo del existencialismo de la vida de las niñas. La soledad del “hombre metódico” es la soledad a la que predisuestas Jane y Rachel. La locura de la “niña pelirroja” es la obsesión por la desprenderse de la herencia familiar para conseguir la libertad, que las niñas ansían y que no consiguen. Las dos están destinadas a vivir la nada, a pasar a otro mundo, al más puro nihilismo; ellas no creen en nada y viven la decadencia más extrema, la soledad más fría.

La vida de ambas se va apagando poco a poco. Sus silencios son cada vez mayores. Ya no pasa nadie por la casa. Las sombras se apoderan de ellas con mayor insistencia. Parece que la muerte las comienza a acompañar. El final lo explica, se quedan entre las cuatro paredes solas. En esta última parte se podría considerar que de alguna manera aparece el desenlace del libro, aunque en realidad no hay un desenlace concreto porque nunca hubo nudo. La historia termina sin conclusión, al igual que comenzó sin introducción:

RACHEL: Quindi sorella, rimaniamo tra le nostre quattro mura, per non sbagliarci sul modello, accaparriamoci a vicenda e torniamo sui nostri passi. Uno scambio di somiglianze potrebbe essere letale per noi. Tu sei il mio esempio diminuito di fronte ad altre dimensioni, preferirei tacere³³⁶.

El cuento finaliza con este homenaje a uno de los escritores de culto de la autora, Herman Melville, a través de un personaje simbólico para la historia literaria. Jaeggy culmina el relato con la referencia principal entre los *letraheridos*, como se explicaba en el capítulo anterior: su –“preferiría callarme.”– es un guiño obvio al “preferiría no hacerlo” del *Bartleby* de Melville. Esencialmente, es

³³⁵ Jaeggy, F., *Angelo...*, p.29. “Es muy agradable caminar solos en la noche, escondidos de todos. [...] Nunca he hecho excursiones, sobre todo a la montaña, nunca, porque tenía miedo de las pendientes, de la altura.”

³³⁶ *Ibíd.*, p. 91. “Un intercambio de similitudes podría ser letal para nosotras. Tú eres mi ejemplo disminuido frente a otras dimensiones, prefiero callarme.”

Bartleby, el escribiente la novela pionera del existencialismo y de la literatura del absurdo. En *Bartleby*, Melville narra la historia de un hombre gris y anónimo que trabaja en una oficina de hipotecas con otros empleados copistas y escribientes. Su figura es descrita de la siguiente manera: “I can see that figure now –pallidly neat, pitiably respectable, incurable forlorn! It was Bartleby”³³⁷. Todo evoca a ese “hombre metódico” de Jaeggy, un hombre acabado.

Bartleby contesta siempre a los requerimientos de su jefe: "Preferiría no hacerlo" ("I would prefer not to") y sigue con su trabajo y dedicación monótona. Bartleby no abandona nunca la oficina, vive permanentemente en ella. Después decide dejar de escribir, por lo que se le despide. Pero se niega a irse y continúa viviendo en la oficina. Las oficinas acabarán trasladándose pero Bartleby permanecerá allí. Finalmente, se le detiene por vagabundo y se le encierra en la cárcel. Allí, termina abandonándose y dejándose morir.


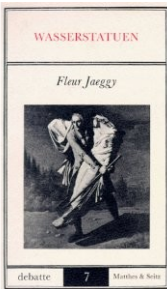
Todo ha concluido y el final de *L'angelo custode* incluye una nueva evocación al pasado: “Io, signori, potrei levarmi dalla folla, [...] E in questo gioco osserviamo l'andamento dei nostri giorni”³³⁸ que repite para terminar la obra. De este modo, aunque la conversación haya marcado la relación entre los protagonistas del relato, Jean y Rachel acaban, sin embargo, condenadas al silencio encontrado en su soledad voluntaria, impuesto finalmente por el Ángel Custodio. Ese silencio repetido, que ya se ha mencionado en varias ocasiones, es quizás el paradigma literario más importante de Fleur Jaeggy. Un silencio al que se ven abocados recurrentemente todos sus protagonistas como tentación final. Un silencio de renuncia al mundo exterior, de asunción última de la soledad, al que quiere sucumbir la propia autora cuando encara el final de la expresión, de la comunicación con el exterior, de esta obra y finalmente de todas sus obras literarias, de renuncia a seguir escribiendo en “ese juego en el que vemos cómo han transcurrido nuestros días”. Al respecto, el escritor Enrique Vila–Matas publicó en

³³⁷ Melville, H., *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*, p. 21. “Pálidamente pulcra, lamentablemente respetable, incurablemente solitaria.” En: <http://www.mbarrick.net/livejournal/2005/01/barleby.pdf>. (última consulta 20.10.2011).

³³⁸ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 17. “Yo, señores podría elevarme de entre la gente, [...] Y en ese juego vemos el transcurso de nuestros días.”

el año 2000 *Bartleby y compañía*, en el que inspirándose en el relato de Melville, designa como "bartlebys" a aquellos escritores que eligieron el silencio, que renunciaron a la comunicación, que prefirieron no seguir escribiendo. Exactamente como lo hizo Robert Walser: Walser dejó de escribir, lo eligió, se aisló, se fue a un manicomio de Herisau, y en el silencio de la montaña nevada, en soledad, murió.

3.2.3. Le statue d'acqua (1980)

<p>PARATEXTO:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Título: <i>Le statue d'acqua</i>. - Año: 1980 - Lugar de la publicación: Milán: Adelphi. 	<p>PERITEXTO:</p> <ul style="list-style-type: none"> - espacio del volumen: 110 páginas - epílogo: diálogo entre Katrin y un niño - título de capítulos o notas: <i>dramatis personae</i>
<p>MANIFESTACIONES DEL PARATEXTO:</p> <p>- Icónicas (imágenes):</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <p>- Materiales (elección tipográfica): sigue el modelo de la adelphi, colores pastel en las tapas e imágenes centrales.</p>	<p>FUERZA ILOCUTORIA</p> <ul style="list-style-type: none"> - indicación genérica de la obra: narrativa contemporánea, aunque aparece en la p.12 el <i>dramatis personae</i> y podría parecer que se trata de una obra dramática.
<p>CARACTERÍSTICAS FÚTILES:</p> <ul style="list-style-type: none"> - edad del autor: veintiocho - sexo del autor: mujer - pertenencia de la autora a academias, etc: relacionada individualmente con escritores - premios que recibe la autora: 	<p>CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES:</p> <ul style="list-style-type: none"> - contexto autoral: sótano de una casa en una ciudad fría, Ámsterdam. - contexto genérico: narrativa
<p>PRAGMATICIDAD DEL ELEMENTO PARATEXTUAL:</p>	
<p>- naturaleza del destinador –paratexto editorial: terecera obra de la autora en esta columna</p>	<p>- dedicado a Ingeborg.</p>

PARATEXTO OFICIAL	PARATEXTO OFICIOSO - palabras de terceros: Ingeborg Bachmann comenta esta obra con periodistas.
-------------------	--

“Nacqui, disse Beeklam, in una casa su un’altura di massi, e tacque”³³⁹. No es un nacimiento como el de los demás niños, él al nacer, calló. La vida sobrevenida y el silencio como vocación, de nuevo una dicotomía que redefine otra obra de la autora. Nos enfrentamos a una de las obras más opacas de Jaeggy. El lector vuelve a adentrarse incansable en un libro terriblemente entramado, laberíntico, no solo por la dificultad simbólica de sus pocos pero omnipresentes personajes, sino por la inexistencia de un hilo conductor tradicional entre las muchas historias diferentes, en las que se describe a personas poco concretas con vidas cruzadas, vidas paralelas, apariciones espontáneas. Siguen presentes las técnicas clave de la literatura o el teatro del absurdo y los factores recurrentes en el pensamiento y las historias existencialistas.

Historias, algunas de ellas, como en *Angelo*, sin un significado concreto o previsible, sin una estructura lógica, sin un principio y un fin, con personajes extraños, vestidos de negro, que se esconden en el subsuelo o que pertenecen a una categoría diferente a la humana, aunque parezcan seres animados. Con monólogos extensos y algún que otro diálogo entre ellos, lo que vuelve a ubicar al crítico o al estudioso de este libro ante la incertidumbre de su clasificación. ¿Se trata de una especie de obra de teatro? Aparece un *dramatis personae* que indica la importancia de los personajes de una posible obra dramatizada y, sin embargo, a penas nos adentramos en el texto, la duda ya no concierne al teatro, sino más bien a si se trata de una novela breve o de un largo poema en prosa. Ninguna respuesta será plenamente satisfactoria porque el texto adopta las características de todos los géneros posibles. Esta obra no cuenta en exclusiva con ninguna de las partes características de los géneros clásicos sino que recurre a todas en función de las necesidades expresivas de su autora, ya que esta crea por tercera vez un texto que continúa con la estructura y la metodología que había aplicado a los dos anteriores.

³³⁹ Jaeggy, F., *Angelo...*, p. 14. “Nací, dijo Beeklam, en una casa sobre una altura de piedras macizas, y callé.”

Las características teóricas de su obra, anteriormente comentados, tanto de contenido como formales, con la perfección de su estilo literario y personal, están presentes en esta historia quizás con mayor firmeza.

Comienza la trama con la descripción de la vida del joven Beeklam, el protagonista. Narra cómo murió su madre, Thelma, cuando era pequeño y cómo, sin mayores preocupaciones, transcurre la vida de un niño. La vida y la muerte se contraponen como la risa y el dolor:

Una lontana origine leopardiana potrebbe anche avere la considerazione intorno al riso, innocente nei bambini, i quali non conoscono il tempo che sfugge e il dolore che ne consegue: “Chi non ha mai visto bambini ridere mentre gli adulti sono sconvolti?” Anche Beeklam ride: e lo fa persino mentre la madre muore. Gli opposti di vita e morte, gioia e dolore, si incontrano dunque in situazioni estreme e tragiche³⁴⁰.

Así es como explica Raffaella Castagnola esta unión entre opuestos, es la inocencia de los niños la que puede hacer posible que se dé la alegría ante la muerte. Sin embargo, los niños que presenta Jaeggy aparecen constantemente con una conciencia de la vida cercana a la que poseen los adultos. La autora juega con estos opuestos: vida y muerte, alegría y dolor, como elementos que describen la vida de los adultos.

Beeklam describe la manera en que veía hacer las cosas a su padre, Reginald, siempre con melancolía y sin color. Vive en una casa situada en un callejón de Amsterdam con su sirviente Victor. La historia se centra en esta casa, donde Beeklam no quiere ver la luz, porque cuando esta está presente *las* ve: “ieri erano laggiù, in fondo alla parete, in piedi, rigidi, fuscicacche nere in vita e lo sguardo positivo. Meditano?”³⁴¹. Va percibiendo poco a poco la presencia de las estatuas a las que les tiene mucho temor pero con las que convive porque son parte de su pasión: colecciona estatuas. Beeklam, tras la muerte de su madre, abandonó a su padre y se encerró en el subsuelo de una gran casa con ellas: “Viveva nei sotteranei

³⁴⁰ Castagnola, R., *Fleur...*, p. 75. “Un lejano origen leopardiano podría poner la atención en la risa, inocente en los niños, quienes no conocen el tiempo que se escapa y el dolor que provoca: “¿Quién no ha visto alguna vez a los niños reír mientras los adultos están desconsolados?” Beeklam también ríe: y lo hace incluso mientras la madre muere. Los opuestos de vida y muerte, alegría y dolor se encuentran de esta manera en situaciones extremas y trágicas.”

³⁴¹ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 19. “ayer estaban ahí abajo, al fondo de la pared, en pie, rígidas, con fajines negros en la cadera y la mirada positiva. ¿Meditan?”

della sua grande casa, gremiti di statue, in gran parte effigi commemorative –uno stile lapidario che dilagava quasi fino al mare”³⁴². Así es como son los personajes jaeggyanos, efigies que conmemoran, que personifican un ideal. Las estatuas tienen un estilo lapidario que inundan incluso el mar, oxímoron este que ayuda a imaginar la invasión de ese temor–lapidario que transmiten las estatuas que, como el título indica, son de agua. Siempre ha sido el frío un elemento importante en las historias de Jaeggy, aquí aparece el agua como elemento imprescindible que fluye como el paso del tiempo, que recorre la vida y los lugares de los personajes, haciendo de ellos seres etéreos, creando contextos de incertidumbre, de fábula; si bien es la ciudad de Ámsterdam la que se nombra, esta agua, la niebla, el frío y el silencio sitúan al lector en un escenario de fantasía, con ese toque de decrepitud que dan los personajes animados e inanimados que van habitando la historia. El sótano de Beeklam, como las alcantarillas, desemboca en el mar: “non vi era nessuno che lo spingesse via, mentre se ne stava con il capo poggiato al muro e aspettava – forse che tornassero o che le statue d’acqua lo richiamassero all’ordine. Il bambino ora desiderava vivere da annegato”³⁴³. Su deseo principal es vivir ahogado. Paradójico este deseo si no se conociera la idiosincrasia de los protagonistas de estas tres obras de Jaeggy. Hasta ahora, la muerte aparecía en el frío, en la soledad, ahora se transmite a través del agua. Éste es el elemento característico que sobresale en esta ocasión con respecto a los otros libros. ¿Podría ser el agua el río de la vida, es decir el tiempo, su paso y su función de limpieza, de eliminar cualquier huella? Quizás sí, quizás el mismo título, *las estatuas de agua* –que en realidad no se concibe si son cuerpos humanos, de piedra, de cristal, o precisamente son todas ellas en evolución, pasando de un estado a otro–, es el que da a entender ese cambio de sólido a líquido, la transformación de las estatuas de piedra que se disuelven con el agua hacia el final del libro.

Ese niño que desea ahogarse, morir en el agua, sí que vuelve a representar un

³⁴² *Ibíd.*, p. 20. “Vivía en el subterráneo de su gran casa, lleno de estatuas, en su mayoría, efigies conmemorativas –un estilo lapidario que casi incluso anegaba el mar.”

³⁴³ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 20. “no había nadie que lo empujara hacia fuera, mientras tanto, se quedaba con la cabeza apoyada en la pared y esperaba –quizás a que volvieran o a que las estatuas de agua le llamaran la atención. El niño ahora deseaba vivir como un ahogado.”

elemento constante en Jaeggy. Otra vez un niño sin padres, que se aleja de ellos, que se encierra en sí mismo, que reflexiona sobre la muerte, que se aferra a ella y al que delata una obsesión; las estatuas eran sus juguetes “un privilegio di coloro che sono nati persi e debuttano dalla loro fine”³⁴⁴. Vive para el final de su existencia, igual que sucedía en las obras anteriores. Sus juguetes en realidad son objetos inertes a los que les daba vida poniéndoles un nombre: Rosalind, Diane, Magdalena, Gertrud, incluso el nombre de su madre, Thelma, ¿quizás para recordarla y no olvidar aquel día de su muerte: “per non dimenticare l’esatta discesa della notte di quel giorno, di quel giorno mondano of my mother’s loss”³⁴⁵? Estos personajes de piedra con nombre propio en memoria de seres desaparecidos podrían ser los representantes del reino de los muertos, que infunden temor, pero también tranquilidad: “Quelle statue dal volto spesso amabile rivelavano le cose che posano in se stesse, le cose vitree”³⁴⁶. La frialdad del cristal frente a la serenidad de las caras que lo observan con amabilidad.

La pérdida de la noción del tiempo es la razón por la que Beeklam estaba siempre bajo tierra. El tiempo es un medidor de la cercanía de la muerte y, además, un elemento concreto en los mundos que todos los personajes jaeggyanos se crean. Son mundos interiores que están fuera de lo común: “rinunciavo a quelle rigide definizioni della vita quotidiana che permettono di assecondare il calore naturale o di dipendere semplicemente dal Sole e dagli Elementi”³⁴⁷. Mundos que pretenden alejarse del calor humano, de la ternura que se puede obtener en la vida. Un día saldrá de su subterráneo y se verá en medio de un jardín con un sol que coloreaba todo y se encontrará a sí mismo hablando del sol y de sus colores, mientras él vestía de oscuro como un hombre adulto, un mero retrato de un personaje de Emily

³⁴⁴ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 21. “un privilegio de aquellos que nacieron perdidos y debutan con su final.”

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 15. “para no olvidar el descenso exacto de la noche de aquel día, de aquel día mundano de la pérdida de mi madre.” El uso del inglés en esta ocasión se puede deber precisamente a la contextualización del texto que la autora hace normalmente a través de otras lenguas, así mismo, utiliza el alemán en *Beati y Proleterka*, como se verá en los siguientes apartados. El inglés en este caso provoca el distanciamiento del personaje de la pérdida en sí y, además, crea un ritmo más duro en la entonación de la frase, la palabra “perdita” es mucho más larga y da un ritmo pausado, que se supone que no convence a la autora, cuyo estilo es siempre rápido y dictaminador.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 21. “Aquellas estatuas con cara frecuentemente amable, revelan las cosas que poseen en sí mismas, las cosas vítreas.”

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 26. “renunciaban a aquellas rígidas definiciones de la vida cotidiana que permitían secundar el calor natural o depender simplemente del Sol y de los Elementos.”

Brontë, la contraposición del día y la noche, de la vida y la muerte. Ve a un hombre sentado, solo y sin necesidad de compañía que al poco se marcha, y Beeklam siente que será su amigo para siempre. Este hombre sentado y solitario se llamaba Victor y había sido jardinero. Cuenta la historia de cómo conoció a Beeklam: un día saliendo del jardín se encontró con un niño vestido de oscuro que le preguntó si quería ser su sirviente. Victor era la pieza que le faltaba entre sus estatuas. Su cabeza y sus orejas habían hecho al niño fijarse en él, ya que de todas las estatuas con las que vivía, le faltaba solo encontrar la cabeza de su sosia, de su semejante. Y así se cierra una especie de ciclo o de mundo que consigue la perfección. Victor se convirtió en su sirviente. Dos seres paralelos que se atraen. Se trata de la duplicidad de los personajes a través de cuerpos diferentes, la aparición de los espejos, como Jane y Rachel en la obra anterior. Es el encuentro de dos semejantes. De nuevo la dualidad de los seres que se reconocen afines por raros, de dos personas asociales con demasiados rasgos comunes que les identifican en su destino. Dos almas gemelas en diferentes etapas de su vida, el niño–adulto y el adulto–niño. Beeklam sentía algo muy especial por Victor y así se lo contaba incluso a los desconocidos. Hablaba de la soledad, del aburrimiento de su ser solitario. La apatía, la desidia, el abandono, el no sentir la conexión con la vida le provocaban los recuerdos del pasado, de su madre, de su padre, de la muerte con la que los relaciona.

Victor escucha atentamente todas sus historias. El padre de Beeklam era un hombre obsesionado con el frío, sus ojos estaban orientados hacia la nada, no tenían una mirada fija. Entre padre e hijo hay una serie de pequeños diálogos y monólogos que se dan en el encuentro que mantienen. Son diálogos que sucedieron durante su infancia: “padre e figlio si fecero buona compagnia, parlarono raramente di ciò che stava tra loro, così lontano e fragrante, della moglie e madre”³⁴⁸. De lo único que podían hablar era de la madre y, sin embargo, no lo hacen, la madre era “passata”, había franqueado al pasado, sin esperarles, adelantándoles. Ella representa una muerte que ellos desean.

Así va situando la autora a sus personajes, de dos en dos, encuentra una

³⁴⁸ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 41. “Padre e hijo se hacían buena compañía, rara vez hablaron de lo que había entre ellos, tan lejano y fragante, de la mujer y madre.”

dualidad que los va enlazando. Beeklam y su sirviente Victor, y Reginald y su viejo sirviente Lampe. También la relación entre Reginald y Lampe fue inmediata, hubo un entendimiento rápido que les unió y que no los separó jamás. A través de este último personaje se da a conocer la infancia del niño. De Lampe se sabe que pertenecía a una antigua familia de Berna y que tocó a la puerta de Reginald para que le aceptara como sirviente, pidiéndoselo como si de un enlace matrimonial se tratara.

Las figuras femeninas en este libro aparecen más tarde, extrañamente. Hasta ahora se ha hablado de las estatuas, todas ellas con nombre de mujer, precedidas de otras figuras de cristal que introduce Lampe. Cuenta cómo un día cerró todas las ventanas pero desde una se veían figuras parlantes. Beeklam fue hacia ellas y estas le hablaron: “le fisionomie di vetro si misero a parlare: ‘ho stretto con vivo piacere’ disse Magdalena ‘la mano di Lampe’”³⁴⁹. Podrían ser las predecesoras de las estatuas con vida que coleccionará posteriormente el niño. Estas figuras junto a las estatuas crean de nuevo esa duplicidad. Son dos tipos de estatuas diferentes, unas de cristal –quizás las mismas que posteriormente se convertirán en agua– y otras –¿las mismas?– de mármol, pero todas ellas hablan y pretenden representar personajes vivos en la obra. Su función es la de transmitir los sentimientos que no consiguen transmitir los humanos. De este modo serán las estatuas, los objetos, los personajes cosificados, los que más sienten y padecen la alegría o el dolor, frente a los personajes de carne y hueso, fríos, introvertidos, solitarios, mudos e inexpresivos. Son estatuas o efigies que tratan los sentimientos en oposición: la vida y la muerte, la alegría y el dolor.

Se pueden distinguir tres grupos de parejas. Todo parece muy lineal. En la segunda parte de la historia, aparece un personaje que es el reflejo de Beeklam en femenino. Se llama Katrin y como él es un ser solitario y está sola, sin familia, pero tiene como su semejante en masculino un acompañante que se llama Kaspar, que apenas habla y que solo quiere su compañía. Al igual que sucedía en los libros anteriores los protagonistas carecen de edad. Y no solo son reflejo de otros

³⁴⁹ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 50. “Las fisionomías de vidrio se pusieron a hablar. ‘He establecido con gran placer’ dijo Magdalena ‘la mano de Lampe’.”

personajes creados con anterioridad, sino que se proyectan en los personajes futuros de la autora. Acaban constituyendo los personajes que pueblan en uno y otro libro el mundo propio de Jaeggy, su universo, su cosmogonía. Por ejemplo, Katrin es un personaje que constituye una constante en toda la obra. Vive en una casa para niños, entre internado y hospicio: “Quando Katrin entrò per la prima volta nel padiglione, polvere e insetti vestivano elegantemente le stanze”³⁵⁰. Allí encontrará el sentido del castigo y, contrariamente a Beeklam, luchará por la vida: “i suoi lineamenti portavano scritto lussuria orgoglio e cupidigia, soltanto con gli anni si attenuarono, quasi si fossero ritratti per non essere presi a sassate. Così la bambina pareva che lottasse per la vita”³⁵¹. Este centro para menores –como el colegio en *Beati*– es el lugar donde la vida se recompone, donde se unen pasado y presente. El pasado de Katrin estaba ligado a dos viejas, que curiosamente tienen el nombre de dos de las estatuas que viven con Beeklam –quizás porque son ciclos que se van cerrando–. Rosalind y Magdalena, que podrían ser dos ancianitas buenas e inocentes, y que, sin embargo, parecen, por la descripción de Katrin, todo lo contrario: “Ascoltavo il loro discorrere incolore e innaturale, da spiriti accuratamente equilibrati fra l’omicidio e l’isteria”³⁵². Con ellas aparecen de nuevo la muerte, la locura, las voces de los espíritus que tomaron forma a través de las estatuas, y en Katrin son solo eso, “espíritus equilibrados entre el homicidio y la histeria”.

Estas viejas son parecidas a una que emerge de una descripción de Beeklam. Una vez estando en su subterráneo se asomó una vieja delgada, mirando alrededor y sonriendo ante nada. Encontró la mirada de Beeklam quien le contó la historia del niño que había vivido en aquel lugar y que coleccionaba estatuas:

Aveva anche il terrore di tutto ciò che è ereditario, poiché ciò che viene a noi per eredità naturale è proprietà dei morti. Io sono un vecchio signore. Ascolto i bambini. Ho imballato le statue [...] Ne ho vendute tre di nascosto, le più belle. Si chiamavano Magdalena, Rosalind e Thelma³⁵³.

³⁵⁰ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 59. “Cuando Katrin entró por primera vez en el pabellón, polvo e insectos vestían elegantemente las habitaciones.”

³⁵¹ *Ibidem*. “Sus rasgos llevaban escritos lujuria, orgullo y codicia, solo con los años se atenuaron, casi como si se hubieran retirado para que no les tiraran piedras.”

³⁵² *Ibid.*, p. 60. “Escuchaba su hablar incoloro e innatural, como de espíritus cuidadosamente equilibrados entre el homicidio y la histeria.”

³⁵³ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 52. “También sentía terror por todo aquello que se hereda, dado que todo lo que nos llega por herencia natural es propiedad de los muertos. Yo soy un viejo señor. Escucho a los niños. He

Llama la atención que sean estas tres estatuas, que tienen una cierta relación con la historia, las que venden el protagonista. Es como si ellas fueran su conexión con el mundo exterior, con el pasado, y se tenga que desprender de ellas. Jaeggy trata anteriormente este tema de la herencia que se obtiene como legado de los muertos y precisamente estos tres nombres de las estatuas, de alguna forma, representan la vejez y la muerte. Así se crea un grupo de personajes femeninos que toman una cierta relevancia a partir de la segunda parte de esta historia. Ya hemos señalado que Katrin se incluye en el grupo de personajes femeninos de toda la obra de Jaeggy, en cuanto que su descripción entra dentro de los cánones que se van descubriendo a lo largo de toda su producción literaria. Katrin tiene el mismo perfil que las protagonistas de *Beati*, tanto de la narradora como de Frédérique, como también de la hija de Johannes en *Proleterka*: “il viso della bambina era duro, con uno strano sorriso trattenuto che le lasciava l’espressione immobile. Astuta e possente come un derviscio, i suoi lineamenti portavano scritto lussuria orgoglio e cupidigia”³⁵⁴. Katrin hablaba de los internados donde los niños hacían largas filas y donde el placer de odiarse a sí mismos no era la más rara de las diversiones. Ella vive en una de estas escuelas. Un viernes en el desayuno siente la rudeza de la vida a través de los olores a frito. En su plato vio cosas horribles, serpientes... y terminó cayendo en una ausencia permanente: “La direttrice, una donna facile ai verdetti di assoluzione o castigo, avvertì che ero velata da un’oscura malia e la sua bocca piccola e nervosa pronunciò con astio la mia condanna”³⁵⁵.

Todas estas niñas tienen una condena relacionada quizás con la familia, con la ausencia de la madre y la presencia superficial y lejana del padre. En la vida de Katrin, este personaje lo representa Kaspar, quien hacía las funciones de padre como en *Dito* lo hacía el tío Jochim para la protagonista. En realidad era su padre, pero éste le dijo que no era necesario que le llamara padre: “I miei occhi non hanno sorriso sulla tua culla, se mai ne hai avuta una. Ho sentito parlare di te da due

embalado las estatuas [...] He vendido tres a escondidas, las más bonitas. Se llamaban Magdalena, Rosalind y Thelma.”

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 59. “la cara de la niña era dura, con una extraña sonrisa reprimida, que le inmovilizaba la expresión. Astuta y posesiva como un eremita, sus rasgos llevaban escritos lujuria, orgullo y codicia.”

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 64. “La directora, una mujer fácil a los veredictos de absolución o castigo, se dio cuenta que estaba velada por una oscura maldad y su boca pequeña y nerviosa pronunció con hastío mi condena.”

vecchie. Ti chiamavano Katharina, in ricordo di una santa a cui erano devote”³⁵⁶. Estas viejas son las anteriormente mencionadas Rosalind y Magdalena que representan la muerte y el inicio de la vida de Katrin.

Kaspar, ya de viejo, estará un día solo en un jardín y se le acercará un hombre con el que habla y le cuenta la vida de los habitantes del edificio que están observando. Era una casa poblada de jóvenes denominados “los melancólicos”. De nuevo la presencia de estos personajes abstractos que representan diferentes aspectos de la vida: “I Costoro” en *Dito*, “el hombre metódico” en *Angelo*, y ahora estos “melancólicos” que son personajes errantes y tristes que no encuentran su camino en la vida terrenal. No es una casualidad la presencia de estos seres como tampoco lo es que sea precisamente Lampe, el sirviente de Reginald, quien hable sobre ellos como transmisores de melancolía y a la vez le cuente a Kaspar su vida como sirviente en una casa con un viudo de quien un día se despidió y no volvió a ver. Así es como sabemos de las apariciones y desapariciones de los personajes. Como si esta ausencia descrita en diálogos de terceros delatara la muerte de los personajes de los que no se vuelve a saber, llegando a hipotéticos finales, abiertos a la interpretación del lector. De esta misma manera, la autora siente la necesidad de que sean dos de sus personajes los que en una especie de diálogo final aclaren la vida pasada, lo que sucedió con uno de esos personajes desaparecidos. Son los dos criados Lampe y Victor los que recuerdan los viejos tiempos. Lampe recuerda la familia de Reginald, de su amada, la señora Thelma y cómo su esposo la hizo desaparecer por completo de aquella casa. Es así como se sabe que la madre de Beeklam se desvaneció por voluntad del padre. Es como si el yo narrador no tuviera la valentía de descubrir sus secretos, lo que sabe, y necesita transmitirlo a través de la voz de sus interlocutores.

Hacia el final del libro todos los personajes aparecen juntos en la casa, interrelacionados. Beeklam y Victor llegan a una casa grande: “parvero entrare in un sogno, in una catastrofe o semplicemente in una vita nuova”³⁵⁷. Todo tiene su

³⁵⁶ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 60. “Mis ojos no sonrieron en tu cuna, si es que alguna vez tuviste una. Oí hablar de ti a dos viejas. Te llamaban Katharina en recuerdo de una santa a la que eran devotas.”

³⁵⁷ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 80. “parecía que entraron en un sueño, en una catástrofe o simplemente en una nueva vida.”

interpretación, una casa que podría ser un lugar del más allá, donde estaba Lampe indicándoles sus habitaciones, como lo haría Caronte acompañando a las almas en pena al infierno. Y de una especie de abismo de las tinieblas se trata, pero en el que Beeklam habita con normalidad, acostumbrado a esos lugares tétricos, que, al fin y al cabo, se parecían a su subterráneo. Beeklam es como un muerto.

En ese lugar los encuentra Katrin y les comienza a hablar de Rosalind y Magdalena. Las describe como seres fríos, solitarios, las clasifica como si fueran estatuas. Ellas hablan de sus vidas, casas y personas. Estas ancianas, que de jóvenes fueron compañeras y amigas de Reginald, serán descritas como las estatuas de piedra de Beeklam: “Un capello a larghe falde copre la fronte di Magdalena e Rosalind. Sotto le palpebre sbrecciate, occhi placidi guardano il Tempo”³⁵⁸. Y el tiempo aquí surge con mayúsculas, porque es el tiempo de la eternidad, es el final del libro, el que indica que todo va hacia el más allá.

Sin embargo, el final de este libro aparece con el epílogo. Cinco páginas más en las que Katrin se encuentra con el paso del tiempo protagonizado por un niño gordo en cuyo vientre lleva un reloj. El niño le habla de los suicidios que ha habido en la casa que están mirando. Una casa donde se ve cómo se derrumban las sombras como si de trozos de piedra se tratara. Y el niño que todavía no ha terminado la escuela le habla de la decrepitud de la vida, del tiempo como castigo de los seres mortales: “A lei non dispiace che viviamo così brevemente? A me sembra di sì. Sembra che il tempo –eppure non è molto più vecchia di me–, che il tempo le abbia un po’ rosicchiato le guance, ma le ha lascitato intatti i lineamenti infantili”³⁵⁹. Es como si entre la muerte y la niñez no hubiera ningún paso, este es un rasgo común en todos estos personajes que crea Fleur Jaeggy, en los que se percibe la presencia de un cuerpo pueril pero una mente adulta y vieja, entregada al destino y resignada a la existencia que los demás han vivido, porque su experiencia de vida se limita a la herencia de los otros. Así, la belleza de la juventud no es más que un elemento de

³⁵⁸ *Ibíd.*, p. 104. “Un mechón de pelo cubre la frente de Magdalena y Rosalind. Bajo los párpados amplios, los ojos placenteros, miran el tiempo.”

³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 109. “¿A usted no le apena que vivamos tan brevemente? A mí me parece que sí. Parece que el tiempo –y eso que usted no es mucho más vieja que yo–, que el tiempo le haya roído un poco las mejillas, pero le ha dejado intactos los rasgos infantiles.”

los románticos, lejos de la vida real de estos personajes dirigidos hacia ningún lugar: “Katrin proseguì, lentamente; non aveva fretta di arrivare in nessun luogo. Nell’ora più bella della notte, la frescura si mutava in squallore”³⁶⁰.

Y la muerte, junto al agua y al tiempo, acompaña este final que vuelve al pasado cuando Katrin pasa por delante de una casa –podría ser la de Beeklam– y un niño de aspecto viejo le cuenta la historia de los tres hombres que se ahorcaron en ella: “L’anno prima tre persone si erano impiccate in quella casa: un comeso viaggiatore svizzero, uno specialista di evoluzioni con la bicicletta e uno studente di botanica”³⁶¹. Tres hombres que podrían ser Lampe, porque era de Berna, Kaspar y Beeklam.

La orfandad es el centro de las constantes que en la obra de Jaeggy aparecen: con la muerte de la madre y el abandono del padre, los niños adultos y los adultos niños, los contrarios como la alegría y el dolor, el encuentro de personas afines que conversan, los personajes extraños que se encierran en sí mismos hasta convertirse en *estatuas de agua*, los lugares interiores como el sótano sin luz natural, el deseo de la muerte, el paso del tiempo que fluye como el agua. Somos todos estatuas de agua a punto de licuarse.

Y de nuevo al final, un doble guiño literario. El primero, a la obra del escritor alemán Georg Büchner, *Lenz*, al que hace referencia todo el contenido—a través de todos estos personajes que expresan su esquizofrenia y locura—, al estado de ánimo hacia el dolor, la vida y la muerte. Y el segundo guiño, con el que se homenajea a otro de sus referentes literarios, a Honoré de Balzac, cuando dice “L’acqua è un corpo bruciato” (en original: “L’eau est un corps brûlé”³⁶²). El agua que ha sido el elemento que ha acompañado toda la obra –las alcantarillas que unen la casa de Beeklam con el mar, el mismo mar al que al final parece que llegan los personajes, las estatuas de agua que se ven como sus sombras se van disolviendo, etc.– y el

³⁶⁰ Jaeggy, F., *Statue...*, p. 110. “Katrin prosiguió lentamente; no tenía prisa de llegar a ningún lugar. En la hora más bella de la noche, la frescura se transformaba en desolación.”

³⁶¹ *Ibid.*, p. 107. “El año anterior tres personas se ahorcaron en aquella casa: un vendedor ambulante suizo, un especialista en evolución con su bicicleta y un estudiante de botánica”

³⁶² Balzac, H. de, *Gambara*, p. 70, en línea: http://www.ebooksgratuits.com/pdf/balzac_gambara.pdf (última consulta: 12.10.2011).

tiempo con mayúsculas se convierten en los protagonistas finales de la obra; el agua se lleva todas las cosas mientras que el tiempo toma cuerpo, se materializa, es lo único que queda.

3.3. La estructura de la narrativa toma cuerpo en las historias de Fleur Jaeggy

Si el rasgo fundamental en las obras de la primera etapa era la falta de un hilo conductor y la presencia de muchas voces, en las tres siguientes obras, *I beati anni del castigo*, *La paura del cielo* y *Proleterka*, estos rasgos desaparecen para dar paso a dos cuentos largos o dos novelas breves centradas en la vida de pocas voces. En ambos casos, esas voces se transmiten a través de la vida de dos protagonistas que cuentan la historia en primera persona. A ellos les rodean pocas voces aunque estas sean clave en sus vidas. En la colección de cuentos que presenta en el libro *Paura* aparecen más voces pero, junto a la estructura narrativa, mantienen una cierta uniformidad.

En todas estas historias se podrían agrupar los campos semánticos como lo hemos hecho en el primer apartado de este capítulo, atendiendo al concepto de isotopía que presenta Cesare Segre en su obra: “in un testo narrativo ci saranno facilmente isotopie presenti solo in certe sezioni (si pensi ai motivi), accanto a isotopie di grande scala che congiungeranno l’assieme delle sezioni”³⁶³. Dichas agrupaciones léxicas que se pueden encontrar en estrecha sintonía dentro del texto poético, como sugiere Segre, en Jaeggy, además, están relacionadas con todas sus obras. Y no solo son los motivos aislados los que conforman el grupo, en esta escritora confluyen otros aspectos importantes que tienen que ver con el uso lingüístico–semántico de la obra, es decir, el uso de diferentes lenguas para expresar diversas emociones. Pues bien, la relación entre las partes de estos textos, es la que dará la posibilidad de determinar la caracterización del texto y a ese punto se pretende llegar con este análisis: Reconocer los elementos principales que sostienen la arquitectura textual de la autora, desde los más pequeños, conocidos como

³⁶³ Segre, C., *Avviamento...*, p. 39, “En un texto narrativo habrá isotopías presentes solo en ciertas secciones (piénsese en los motivos), junto a isotopías de gran escala que se juntarán en la sección entera.”

motivos (se refiere a los lexemas relacionados con el frío, la muerte, los sentimientos), hasta la interacción que todos estos paradigmas tienen entre sí y que dan una homogeneidad a dicha estructura textual, interrelación denominada isotopía.

Después de esta mirada atenta al léxico y a los componentes que conforman estos grupos semánticos, es importante señalar la importancia de la intertextualidad en estas dos obras por analizar, al igual que lo fue en las obras anteriores. Si en *Statue*, Fleur Jaeggy terminó haciendo un guiño a Balzac, en *Beati*, empezará haciendo otro guiño, a Robert Walser. La intertextualidad en Jaeggy aparece constantemente haciendo uso (explícito o camuflado, irónico o alusivo) de fuentes, de citas relacionadas todas ellas con la música, la literatura, las artes plásticas. Segre ve también muy cercanas estas dos partes, léxico–lengua e intertextualidad y señala tres puntos al respecto que se pueden considerar relevantes para el desarrollo de este fragmento:

- a) l'intertestualità attinge alle varietà del linguaggio letterario e agli stili individuali.
- b) col trasparire dell'intertestualità, il testo esce dal suo isolamento di messaggio, e si presenta come parte di un discorso sviluppato attraverso i testi, come dialogicità le cui battute sono i testi, o parti di testi, emessi dagli scrittori.
- c) mediante l'intertestualità la lingua di un testo assume in parte come suo componente la lingua di un testo precedente³⁶⁴.

Algunas de las citas que hace la narradora de la poesía francesa leída en clase o por haber vivido cerca de Robert Walser, forman parte de esta intertextualidad y son el testimonio de la relación entre su variedad lingüística, el desarrollo de su obra que se abre hacia otras a las que hace referencia, y la importancia de ciertos diálogos entre las voces de sus personajes. En estas voces y en estas obras se distinguen las del ya nombrado Walser, junto a las influencias de Meister Eckart, Thomas Bernhard, entre otros muchos. El diálogo no es solo entre la autora–narradora y sus personajes o entre el binomio autora–lector. En estos casos los

³⁶⁴ Segre, C., *Avviamento...*, p. 86. “a) la intertextualidad tiene que ver con la variedad del lenguaje literario y con los estilos individuales. b) con el traslucir de la intertextualidad, el texto sale de su aislamiento de mensaje, y se presenta como parte de un discurso desarrollado a través de textos, como diálogo cuyas frases son los textos, o parte de textos, emitidos por los escritores. c) mediante la intertextualidad la lengua de un texto asume en parte, como su componente, a la lengua de un texto precedente.”

diálogos se dan entre literatos; Jaeggy habla con sus escritores de referencia, antecesores o coetáneos: “Ogni poeta, scrivendo, dialoga con la schiera di altri poeti di cui è in qualche modo il successore, oltre che il superatore: si pensi al Leopardi, anche per la sua capacità di cancellare le suture, di evitare i dislivelli tra i materiali utilizzati”³⁶⁵. También Jaeggy ha demostrado de sobra que escribe de espalda a ellos, pero no puede evitar que estén presentes en sus textos. Esta relación no deja de tener “conessioni simboliche attribuibili ai significati”³⁶⁶, dado que dichos significados están unidos por una concepción, imaginativa e interpretativa: “Vettori stilistici sono quei tratti di stile (generalmente parole ed espressioni) che palesano piú esplicitamente e direttamente caratteri e idee dominanti nel testo”³⁶⁷. Si se reducen de campo semántico a campo temático hasta llegar a vectores estilísticos, se observa cómo las expresiones que se repiten hacen posible que el hilo de la narración se vaya desarrollando y, en este caso, se encaminan hacia la muerte. El principio del libro empieza precisamente con la muerte, la de Robert Walser en Herisau, para terminar con la supuesta muerte de su querida amiga Frédérique.

Después de tratar estos aspectos, la isotopía y la intertextualidad, el tercer argumento interesante que se debe recoger en este análisis, es el de la paráfrasis. Este elemento destaca en la escritura de Jaeggy precisamente por su ausencia, pues un texto carente de paráfrasis ayuda a identificar contenidos textuales hipo- o hiperdenotados como estudia Segre. En Jaeggy los datos llegan directamente, no hay paráfrasis y es algo que tiene consecuencias en el estilo mismo. El hecho de que lo diga todo, de que no deje interpretar ciertos hechos, es propio de un estilo muy concreto, como es el suyo, pero aunque lo dé todo, la autora no nos proporciona explicaciones de ninguna de sus afirmaciones. Todas son rotundas y cortantes. No dice todo sino solo un avance del sentido pleno. Sus frases son tan breves y directas que deja los significados en suspenso. Y el lector debe deducir lo que Jaeggy ha querido decir, porque su estilo es opaco, íntimo y hasta

³⁶⁵ Segre, C., *Avviamento...*, p. 89. “cada poeta, escribiendo, dialoga de espaldas a los otros poetas de quien es, de alguna manera, el sucesor, además del que lo supera: piénsese en Leopardi, incluso por su capacidad de eliminar las estructuras, de evitar los desniveles entre los materiales utilizados.”

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 92. “conexión simbólica atribuible a los significados.”

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 93. “vectores estilísticos son aquellos extraídos de estilos (generalmente palabras y expresiones) que manifiestan con mayor explicitación y directamente caracteres e ideas dominantes en el texto.”

hermético. Todo su significado está reservado solo para los lectores que empiezan a adentrarse en su literatura, en un mundo diferente o cuanto menos original.

Por lo tanto, el lector se encuentra ante textos que semánticamente no están aislados, puesto que los mismos conceptos se repiten de obra a obra; no están aislados porque la intertextualidad de la historia en sí es rica en alusiones a otras historias mientras se van desarrollando las primeras; no están aislados porque al no existir paráfrasis, no se permiten interpretaciones posibles. Fleur Jaeggy propone un modelo narrativo que salta de la realidad a la realidad ficticia en muchos momentos y, como expone Cesare Segre: “Il modello narrativo è insomma un modello acronico: si è visto che ogni schema sintagmatico può essere spezzato e incolonnato verticalmente, per affinità semiche”³⁶⁸, afinidades sémicas que traslucen los hechos de la vida de una narradora o de una autora como se verá en las conclusiones.

3.4. Segunda etapa: narrativa, literatura didáctica y literatura de mujeres

Una de las características principales de Jaeggy como autora es la laxitud de sus publicaciones en el tiempo, por eso analizar la evolución de su escritura llegados a este punto adquiere un carácter relevante. La primera etapa, como comentábamos, transcurría desde una estructura narrativa casi inexistente, mezclada con los rasgos dramáticos del teatro, hasta la ruptura con lo preestablecido por los cánones literarios tradicionales. En esta segunda etapa, nos adentramos en otro género de ficción en el que la estructura narrativa como tal adquiere protagonismo. La autora sigue en este grupo de novelas con una línea temática, un contexto concreto y temporal, un hilo conductor o una trama coherente y cohesionada y unos personajes tan singularizados que, aunque no dejan de sorprender siempre en cuanto a la edad y a sus reflexiones de adultos, mantienen el pulso de la historia. El monólogo como parte fundamental de la historia pierde protagonismo, casi desaparece, y solo se mantiene en cuanto que es la voz de la narradora la que propicia esas reflexiones *en off* al propio relato. Aun así, estos monólogos no aparecen delimitados como tales,

³⁶⁸ Segre, C., *Avviamento...*, p.119.

sino que es la “yo–narradora” (en ambos libros es una voz femenina) la que lleva el hilo conductor de los acontecimientos expresados.

En las tres obras que analizamos en esta división de su obra literaria: *Paura*, *Beati* y *Proleterka*, se percibe con mayor profundidad a la escritora suiza ya en su madurez narrativa, su lengua, su estilo y la importancia de lo esencial de la vida transmitido a través de esas mujeres que podrían ser ella, como no serlo. Sus personajes femeninos sobrepasan las características a las que Jaeggy acostumbra a sus lectores: se saben quiénes son desde el primer momento, parece que son claros, que no existen encrucijadas, ni escondites tras de sí, aunque a lo largo de las historias se descubran todos sus secretos. Los personajes, como se viene diciendo a lo largo de este trabajo, tienen una cierta predisposición ante la vida, la frialdad y la aceptación de la muerte forman parte de ellos, exactamente como pasaba con las niñas de las historias anteriores. La figura de estas pequeñas mujeres bajo los hábitos de grandes niñas se sigue manteniendo, es un punto de inflexión del que la autora difícilmente se separa. De nuevo aparecen los rasgos duales, las expresiones contradictorias que desprenden estas niñas que están dentro de un parámetro delimitado, como es el colegio femenino donde no solo se las educa para salir al mundo como mujeres, sino que, además, viven, descubren su mundo interior, descubren la maldad del mundo exterior y las diferencias de género. Los personajes y sus vidas van en consonancia; niñas de clases sociales altas con vidas internas conflictivas.

Se podría destacar la relevancia de la literatura de educación sentimental que en Fleur Jaeggy toma como educandas a estas niñas–mujeres, a fin de cuentas este tipo de literatura se ha dejado ver a través de ciertos personajes a lo largo de su obra. Aquí esta literatura es “aquella que muestra el tránsito a una madurez definitiva, de acuerdo con las disposiciones íntimas en que el protagonista ha desarrollado sus capacidades en un todo armónico”³⁶⁹. Como indica Óscar Tacca, se trata de una literatura que muestra, no que moraliza. Y esto es lo que consigue la autora, que su lector no se sienta moralmente aturdido, aunque sí sorprendido ante

³⁶⁹ Tacca, Ó., *Voces...*, p.142.

lo que se le está transmitiendo. Es conocido que las morales concretas no han formado parte de la voluntad de la autora, aunque esté presente la ética que pone en cuestión todos los valores establecidos en este tipo de literatura que se integra en la tradición de la literatura didáctica o de educación, la literatura de mujeres, la literatura de internados, en resumen, de la literatura de iniciación a la vida, tan abordada por toda la literatura realista de mediados del XIX, desde Balzac con *Papa Goriot*, o de *La educación sentimental* de Flaubert.

3.4.1. *I beati anni del castigo* (1989)

<p>PARATEXTO: – Título: <i>I beati anni del castigo</i>. – Año: 1989 – Lugar de la publicación: Milán: Adelphi</p>	<p>PERITEXTO: – espacio: 107 páginas – prefacio: no existe</p>
--	---

<p>MANIFESTACIONES DEL PARATEXTO</p>  <p>Adelphi (1994)</p>  <p>Superpocket 2001</p>  <p>Ed. esp. (1971)</p>  <p>Ed. esp. (2001)</p>  <p>Ed. alemana (1996)</p> <p>– Materiales (elección tipográfica): con respecto a Adelphi se ha mantenido la misma grafía en todas sus ediciones. En Tusquets ha variado, como varía de lengua a lengua.</p>	<p>FUERZA ILOCUTORIA</p> <p>– nombre del autor: Fleur Jaeggy – I beati anni del castigo. Eolo 15. Edición en la que se adapta esta obra al público escolar. 1995. Con una introducción de Fleur Jaeggy y una guía explicativa de la obra: personajes, temas, estructura. como conclusión. Al final está incluido el cuento “Der Spaziergang” de Robert Walser. A cura di Francesca Pilato, 1995. Adelphi e La Nuova Italia. Eolo 15: Letterature per la scuola. San Giustino (Perugia) 139pp. Tiene una introducción. Una parte sobre Fleur Jaeggy. La obra adaptada por Francesca Pilato. Una parte de comprensión del texto. Otra parte del texto relacionado a otras obras. “La passeggiata” de Robert Walser. – adaptación teatral realizada por Luca Ronconi en febrero de 2011.</p>
<p>CARACTERÍSTICAS FÚTILES</p> <ul style="list-style-type: none"> – edad del autor: cuarenta y nueve. – sexo del autor: mujer – Premio Bagutta 1990, Premio Bocaccio Europa 1994 	<p>CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES</p> <ul style="list-style-type: none"> – la obra se desarrolla en un colegio donde seguramente estuvo internada la autora. – narrativa breve. – Appenzell, Suiza.
<p>PARATEXTO OFICIOSO</p> <p>– Presentación del libro en New York: Iosif Brodskij</p>	

Con una estructura diferente y más clasificable, Fleur Jaeggy toca de nuevo en esta obra sus temas más importantes: la locura y la muerte, la belleza, la perfección y el talento, la vida en el interior de una institución –en este caso el colegio–internado–, la relación entre padres e hijos. Estos temas, acompañados de una gran elección léxica, marcan el ritmo del tiempo del discurso y del tiempo de la historia. Un poco más clasificable entre los géneros literarios clásicos, aunque de nuevo sin un lugar preciso:

Un’operetta morale? Un album di ricordi perversi? Un’allegoria della vita figurata in tanti luoghi di transito (stazioni, alberghi) di cui il reclusorio, il collegio, è la variante suprema? O una metáfora chiusa dentro un paesaggio di neve? O un

viaggio al centro della terra, dove abita l'angelo della morte, il dolce Lucifero che si cela in ogni pagina³⁷⁰.

“Ich wollte eine Heranwachsende beschreiben, die einem Wahn erliegt, sagt die gebürtige Schweizerin Fleur Jaeggy über ihren Roman”³⁷¹. Es una historia que sin duda hace sucumbir al lector a la ilusión de su creadora, como señala en el comentario citado. En este relato de nuevo la firma de Jaeggy aparece a través de la vida de esas niñas–chicas–mujeres que viven la intensidad de sus días en un internado, una vida compartida solo entre aquellas que se eligen recíprocamente.

Comienza la historia con la descripción del Bausler Institut. Este centro acoge y educa a niñas que pertenecen a la clase social alta, como se puede comprobar según se va desarrollando la trama y, sobre todo, a través de los personajes, como por ejemplo la hija de un presidente de un país de África, conocida como la “negretta” (negrita). Este es el denominador común de todas las internas, el hecho de pertenecer a familias bien que las dejan abandonadas en medio de las montañas nevadas de Herisau, en medio del frío, de la soledad, de la neutralidad que representa la nada, la lejanía de todo. Estas niñas proceden de diferentes países: Francia, Alemania, probablemente Italia –por la descripción que hace la narradora, aunque en realidad nunca comente su procedencia–, y todas ellas tienen el deber de seguir las normas impuestas por la señora Hofstetter, directora del colegio y cuyo marido –una de las pocas figuras masculinas del relato– es un mero sirviente de dicha institución y está sometido a los mandatos de su mujer. El colegio –se convierte en un personaje más de la obra– las instruye, las educa y les da la experiencia de vida que se puede adquirir entre sus paredes, es decir, la que nace de la relación entre ellas:

L'ispezione era al mattino, si aprivano tutti gli armadi [...] Con lo stesso rigore e una sorta di sottomissione alle stoffe. Se avessi accettato di proteggere la ragazzina che

³⁷⁰ Garboli, C., “La follia del 900 chiusa in collegio”. En: *La Repubblica* 4.11.1989. “¿Una pequeña obra moral? ¿Un álbum de recuerdos perversos? ¿Una alegoría de la vida figurada en muchos lugares de tránsito (estaciones, hoteles) de los que el reclusorio, el colegio, es la variante suprema? ¿O una metáfora encerrada dentro de un paisaje de nieve? ¿O un viaje al centro de la tierra, donde habita el ángel de la muerte, el dulce Lucifer que se entrevé en cada página?”

³⁷¹ En *Tages Anzeiger*. 27.04.96. “Quería describir a una adolescente que sucumbe a una locura, dijo la suiza Fleur Jaeggy sobre su novela.” Extraído de la descripción de este libro que aparece en la red: <http://www.frauenbuch.de/htm/fb33380505.htm> (última consulta 10.10.11).

mi aveva scritto il biglietto lasciandolo nella mia casella, l'ordine l'avrebbe fatto lei³⁷².

Más que vivir experiencias, sufren la vida que han elegido, una vida alejada de familias aparentemente inexistentes. El colegio acoge la migración de sus discípulas; es un ir y venir de vidas de jovencitas que tienen que aprender a comportarse en el mundo que las espera fuera de sus paredes. En esta enseñanza, el orden está concebido como uno de los objetivos más importantes que la institución se marca en la educación de estas chicas. Un orden obsesivo que no resulta nuevo al lector de Jaeggy. Y si se trata de elementos comunes a otras obras, no se puede avanzar sin citar los eventos trágicos, los traumas infantiles y la ausencia de la alegría que a través de ellas se comunica. Y la comunicación que se establece entre autor–narrador–receptor, sigue las pautas del estilo que Jaeggy ha ido presentando hasta ahora, con la percepción de que todo resulta mucho más perfecto, de que el lenguaje asume un poder superior a obras anteriores y de que el ritmo de las frases consigue crear una cierta tensión en la trama que aquí sí existe. Quizás por todo ello, *I beati* sea una obra merecedora de varios premios e incluso ha sido llevada al teatro por uno de los directores más prestigiosos de la escena cultural italiana del momento, Luca Ronconi.

En el centro de la historia, como usualmente ocurre, encontramos la vida de una adolescente que se describe a sí misma. La joven protagonista de la que no se conoce el nombre, será la narradora de su propia historia. Una joven que compartirá protagonismo con Frédérique, una chica que llega después de ella y se convierte en su mejor amiga. La vida de ambas será el centro de la trama. La narradora no tiene nombre –parece que Jaeggy no coincide con la importancia que le da a los nombres Antonio Muñoz Molina³⁷³ y prefiere que se quede en el anonimato para poder dar más de sí–, sin embargo su recién llegada amiga, Frédérique, tiene el nombre perfecto. Curiosamente es un nombre que se puede dar a ambos sexos –¿continúa así Jaeggy con la dualidad y la no identidad sexual de sus personajes?–, y está

³⁷² Jaeggy, F., *Beati...*, p. 30. “La inspección era por la mañana, se abrían todos los armarios [...] Con el mismo rigor y una especie de sumisión a los tejidos. Si hubiera aceptada proteger a la niña que me había escrito la nota dejándola en mi casillero, el orden lo habría mantenido ella.”

³⁷³ Cfr. nota 75.

relacionado con la admiración, quien lleva este nombre es una persona admirada, como lo es para la narradora su nueva y única amiga. Este nombre, también recuerda a *Friede*, en alemán: paz, tranquilidad. O incluso es cercano a la palabra “*freilich*”, que la autora usa en el relato para expresar permisión, en contraposición con el mundo de prohibiciones en el que están encerradas:

All'improvviso le voci, il ritmo delle posate. Le tedesche parlavano, ridevano, mangiavano, si servivano due volte delle porzioni, anche della Blutwurst. Mi servivo due volte dei dessert, il rabarbaro. Là non c'era sangue. La parola più in uso era *freilich*. Posso fare questo, mi dà il permesso? *Ja, freilich. Freilich.* («Certamente», voleva dire, ma anche: «liberamente»)³⁷⁴.

El sentido figurado de las palabras que usa Jaeggy no existe sino para relacionarlo con el estilo propio de la autora. En este caso el juego que hace con los nombres y con su significado, el uso de palabras en otros idiomas para expresar lo que es evidente, todo ello forma parte de la vida figurada y de la creación ficticia de su propia realidad, la que está más cerca de la autora. Decía Muñoz Molina³⁷⁵ que los personajes se reinventan según las personas que se tienen cerca; asimismo, se crean también los nombres para poder mencionar seres cercanos que transmiten sentimientos unilaterales, de tú a tú. Dos reinenciones en este caso, el nombre y la amiga que, según algunas teorías, podrían confluir en la misma persona. ¿Podría ser esta amiga de la narradora, la gran amiga de Fleur Jaeggy, la escritora Ingeborg Bachmann? Al respecto, Fleur Jaeggy declaró que la historia de *I beati*: “è una di quelle storie che forse succedono una sola volta, nell'esistenza di una persona”³⁷⁶. Así como fue la historia con su amiga escritora; el comienzo de una relación que recuerda los primeros pasos de una amistad similar entre la yo–narradora y Frédérique: “C’era sempre una speciale gaiezza, c’erano le chiacchiere, il divertimento, anche se ci sono voluti mesi perché si consolidasse un’amicizia fatta di intese profonde ma anche di discrezione”³⁷⁷. El paralelismo entre esta experiencia

³⁷⁴ Jaeggy, F., *Beati...* p. 54. “Y de repente las voces, el ritmo de los cubiertos. Las alemanas hablaban, reían, comían, se servían porciones dos veces, incluso de *Blutwurst*. Me servía dos veces el postre, ruibarbo. Allí no había sangre. La palabra más usada era *freilich*. ¿Puedo hacer esto, me da permiso? *Ja, freilich. Freilich.* («Por supuesto», quería decir, pero también: «libremente»)”.

³⁷⁵ Cfr. nota 73.

³⁷⁶ Trecca, M., “Entrevista a Fleur Jaeggy” En: *Gazzetta del Mezzogiorno*. 31.1.1990. “Es una de esas historias que quizás suceden solo una vez en la existencia de una persona.”

³⁷⁷ *Donna*. Enero–Febrero 1995. Citado en Castagnola p. 27. “Siempre hubo una alegría especial, había charlas, diversión, aunque costó varios meses para que se consolidara una amistad hecha de profundos

real y la descripción de la relación entre estas dos amigas en *I beati*, no permiten pensar en una literatura autobiográfica, pero sí en la necesidad de crear a partir de la experiencia de vida de la autora: “Malgrado le passeggiate quotidiane con Frédérique, le confidenze, la tenerezza, sentivo che ancora non l’avevo conquistata. Frédérique non concedeva a nessuno la sua presenza, e qualche volta preferiva stare da sola con me”³⁷⁸. Hay muchos otros paralelismos entre Jaeggy y Bachmann y estos dos personajes centrales de la obra; la descripción de Frédérique³⁷⁹ es una mezcla de la fisonomía de Jaeggy y Bachmann, lo que lleva a deducir que en verdad la autora está en los dos personajes; el culto a la belleza está presente en la escritora austriaca, como lo está en Jaeggy:

Frédérique mi disse che ero un esteta. Una parola nuova per me, ma che ebbe subito un senso. Da esteta era la sua calligrafia, questo lo capii. Da esteta era il suo disprezzo per tutto. Frédérique nascondeva il suo disprezzo dietro l’obbedienza, la disciplina, era rispettosa. Io non sapevo ancora fingere³⁸⁰.

Sin duda alguna, el gusto por la belleza y la importancia de la caligrafía en Fleur Jaeggy son características obvias que conforman su personalidad y que de alguna forma se dejan entrever en sus escritos o incluso en sus dedicatorias.

El contexto geográfico del relato se centra en Suiza; empieza el ciclo en el centro de estudios del Appenzell y se cierra en el mismo lugar, pero en una clínica para ciegos, que sería en lo que se convirtió el internado de chicas. El entorno de ese centro lo cubre la blanca nieve, presente en el relato por su frialdad, como elemento imprescindible que invita a los paseos; paseos necesarios para la protagonista, para alejarse del mundo del colegio. La nieve no ayuda en el contacto con la naturaleza, solo ayuda a mantenerlas calmadas, como si de un tranquilizante se tratara. Las actividades son pocas y limitadas. “Nevica a Teufen. Nevica nell’Appenzell. La vita al Bausler Institut era tranquilla”³⁸¹. Este es el contexto frío,

entendimientos pero también de discreciones.”

³⁷⁸ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 20. “A pesar de los paseos cotidianos con Frédérique, los secretos, la ternura, sentía que todavía no la había conquistado. Frédérique no concedía a nadie su presencia, y algunas veces prefería estar a solas conmigo.”

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 18. “Frédérique me dijo que era una esteta. Una palabra nueva para mí, pero que enseguida tuvo sentido. Su caligrafía era la de una esteta, esto lo entendí. Su desprecio por todo era el de una esteta. Frédérique escondía su desprecio tras la obediencia, la disciplina, era respetuosa. Yo todavía no sabía fingir.”

³⁸¹ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 58. “Nieva en Teufen. Nieva en el Appenzell. La vida en el Instituto Bausler era

casi cruel, terrorífico, como denota el nombre del lugar: “Teufen” que en alemán se acerca a la palabra *Teufel*, diablo. Lo tétrico del lugar se acerca al *modus vivendi* de las niñas, alejadas del mundo real y sin un referente claro que las guíe. Sus vidas dependen de su creatividad: “Nelle vite di collegio ciascuna di noi, se ha un po’ di vanità, si costruisce la propria immagine, una specie di doppia vita, si inventa un modo di parlare, di camminare, di guardare”³⁸². El verdadero “yo” no importa, lo que realmente es trascendental es la conquista del otro, en este caso de la otra, de su media naranja. Ellas mismas crean sus propias máscaras y sobreviven en esas paredes gracias a ellas. El lector se encuentra de nuevo ante la duplicidad de criaturas, la duplicidad de mundos, la duplicidad de contextos que tanto le gusta a Jaeggy. Cada una de ellas llega de un país y de una familia diferente y en el colegio se sienten obligadas a depender una de otra. Las pequeñas están subordinadas a las mayores y así la jerarquía se impone:

Un giorno trovai nella mia casella un biglietto amoroso, era una bambina di dieci anni che mi pregava di diventare la mia protetta, voleva fare coppia con me. D’impulso risposi di no, malamente, e ancora oggi mi dispiace. [...] avevo perduto una schiava, senza gustarne qualche piacere³⁸³.

Una jerarquía institucional que se centra en la dependencia dual de una hacia otra. De nuevo las parejas femeninas, como Jane y Rachel mostraban las dos caras de la misma moneda en *Angelo*; la misma moneda que forman la yo–narradora y Frédérique:

Noi siamo forse esperti di donne, noi che abbiamo passato gli anni migliori nei collegi. E quando usciremo, poiché il mondo era diviso in due, maschile e femminile, conosceremo anche quello maschile. Chissà, mi domandavo, se conquistarli sarà così difficile come con Frédérique³⁸⁴.

Esta dualidad la hace más evidente Jaeggy cuando divide a los personajes o

tranquila. [...]”

³⁸² *Ibid.*, p. 11 “En la vida del colegio cada una de nosotras, si es que tiene un poco de vanidad, se construye la propia imagen, una especie de doble vida, se inventa un modo de hablar, de caminar, de mirar.”

³⁸³ *Ibid.*, p. 15 “Un día encontré en mi casillero una nota de amor, era de una niña de diez años que me rogaba que fuera mi protegida, quería formar pareja conmigo. Impulsivamente respondí que no, de mala manera, y todavía hoy lo siento. [...] había perdido una esclava, sin haber saboreado placer alguno.”

³⁸⁴ Jaeggy, F., *Beati...* p. 95. “Nosotras quizás seamos expertas en mujeres, nosotras que pasamos los mejores años en los internados. Y cuando salgamos, ya que el mundo está dividido en dos, masculino y femenino, conoceremos también el masculino. Quién sabe, me preguntaba, si conquistarlos será tan difícil como con Frédérique.”

sus mundos por géneros: masculino y femenino. División que también hace a través del tiempo, de la edad de sus personajes, porque de nuevo en este relato se encuentra la diferencia entre joven y viejo; la juventud como representante de la vida, y la vejez, que representada a través de esos mismos cuerpos, conduce hacia la muerte. Como la misma autora declaró en una entrevista a Stella Pende: “Sarò atroce. Ma la vecchiaia si annida nella giovinezza. Nei collegi, certi visi di ragazza sono già contaminati, vizzi, scoloriti. Nella vita ogni adolescente va incontro alla vecchiaia come ogni vecchio torna alla propria infanzia”³⁸⁵.

Otra dualidad a la que se recurre frecuentemente es que Jaeggy hace que las historias no empiecen en la niñez o en la juventud y avancen hacia la decrepitud, la vejez y la muerte, sino que desde el principio ambas etapas están unidas en un mismo cuerpo y, al final, ambas desaparecen juntas. No es que mueran porque llegó el tiempo de la vejez o un acontecimiento inesperado, mueren o, mejor dicho, desaparecen. La autora lo deja todo suspendido en el aire, libre para ser interpretado.

Estas personalidades múltiples se empiezan a engendrar en el interior de la escuela. Las niñas se apoderan de un rol que no les pertenece, pero que a su vez no es sometido a juicio. Cada una de ellas se encarna en modelos humanos que se presentan en ese contexto escolar al que pertenecen. El resto de las compañeras ignoran las vidas respectivas fuera de aquel lugar. Nadie conoce nada de nadie, solo aquello que ellas mismas quieren que se vea. El deseo interno de la protagonista, la yo-narradora, es conquistar a la nueva compañera, Frédérique, quien siente una atracción recíproca pero es incapaz de expresarla. Todo es atracción y temor entre estas dos chicas y esto es lo que muestran al mundo. Son seres controlados, inexpresivos por fuera y llenos de sentimientos frustrados por dentro. Y durante todo la estancia de Frédérique, la historia que se vislumbra de la relación entre ellas es de amor espiritual, de admiración por parte de la yo-narradora: “Dovevo conquistarla, lei doveva ammirarmi”³⁸⁶, con el contacto físico y carnal lejos de

³⁸⁵ S. Pende, “Entrevista a Fleur Jaeggy” En: *L'Europeo*. 6.10.1989. “Seré atroz. Pero la vejez anida en la juventud. En los internados, ciertos rostros de chica ya están contaminadas, marchitas, descoloridas. En la vida cada adolescente va contra la vejez como cada viejo vuelve a la propia infancia.”

³⁸⁶ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 20. “Tenía que conquistarla, ella tenía que admirarme.”

ambas: “In noi, c’era una specie di fanatismo che ci impedita ogni effusione fisica”³⁸⁷. Este colegio es el punto de unión entre las protagonistas y el lugar del desarrollo de la acción. Un colegio que las había unido, para después separarlas. Un lugar donde descubren el temor que despierta revelar por qué llegaron ahí y a dónde irán. Son vidas a la deriva, no se sabe cuál será su destino. Después de un curso Frédérique se va del internado. Es un momento de pathos, si así se puede llamar, en la obra. Se despiden en una estación de tren, lugar común en las obras de Jaeggy, quizás por la cercanía autoral a estos lugares:

E Frédérique sarebbe partita. Quel giorno provai il terrore. Qualcosa di irrevocabile. Corsi nella sua stanza. Mi parlò molto dolcemente, andava ai funerali di suo padre e non sarebbe più tornata al Bausler Institut. La accompagnai alla piccola stazione di Teufen³⁸⁸.

Este es uno de los finales que distancia la vida exterior de la vida del colegio. En una estación se separan sus vidas y también el equilibrio que de alguna forma había encontrado esta pareja femenina. A partir de aquí Frédérique emprenderá su propio camino hacia la locura. Al final del libro sabemos que muere, una muerte relacionada con un incendio cuando intentó quemar a su madre dentro de su casa. Es el final de una relación que en cierto modo recuerda el final de la vida de Ingeborg Bachmann, quien falleció tras un incendio en su casa de Roma, en la céntrica *via Giulia* un 17 de octubre de 1973. Este hecho que podría parecer una mera coincidencia, tiene todas las connotaciones de estar bajo la influencia autobiográfica. No se puede hablar de una transposición directa, Jaeggy más bien lo transforma, le da una complejidad interior y lo convierte en ajeno. En la novela el caso resulta más complejo.

Algunos críticos en sus reseñas han tachado la relación de enfermiza, así es como lo expresa P. Reichner: “Die Beziehung zwischen der vierzehnjährigen Ich-Erzählerin und der angebeteten Freundin Frédérique ist ein bißchen ungesund – kühle Distanz und Unterwerfung herrschen vor”³⁸⁹. Si para Reichner esta relación

³⁸⁷ Ibid., p. 23. “En nosotras había una especie de fanatismo que nos impedía toda efusión física.”

³⁸⁸ Ibid., p. 70. “Y Frédérique se marcharía. Aquel día sentí el terror. Algo irrevocable. Corrí a su habitación. Me habló con mucha dulzura, iba al funeral de su padre y ya no volvería al Bausler Institut. La acompañé a la pequeña estación de Teufen.”

³⁸⁹ Reichner, P., “Rezension”. En: www.thepublisher.newdirections.de 9.12.1998 (última consulta 10.2004).

resulta enfermiza, pues nace y vive en medio del frío, ese mismo frío que las une y que resalta la pasión interna y no materializada que entre ellas se manifiesta en secreto, puede ser otra forma de expresar una unión amistosa en la que subyace el carácter homosexual que, de alguna forma, está oculto en sus sentimientos y es tabú en la sociedad. Esta forma de corresponderse representa el clímax de la obra. La protagonista desde el primer momento quiere estar cerca de Frédérique y solo lo sabe exteriorizar con frialdad y distancia: “Sin dal primo giorno ho voluto stare con lei, e stare con lei in realtà significava prendere la sua anima, diventare complici, disdegnando tutte le altre”³⁹⁰. Desprecian a todas las demás porque en ese mundo que se han creado hay espacio solo para ellas dos.

Los espacios físicos en las obras de Jaeggy están muy delimitados, por lo que difícilmente hay elementos ajenos que interrumpen el equilibrio de los lugares. Si algo los desequilibra, es precisamente la presencia de espacios abstractos, como esos mundos que las chicas se crean en esta obra. En ese mundo personal de cada una de ellas, la distancia física es un elemento fundamental; la distancia del entorno familiar, la distancia de los sentimientos, la distancia con el mundo que las espera. Tres círculos marcados por la idiosincrasia de cada una de ellas.

De la familia de la yo-narradora se sabe que su madre está en Brasil y su padre vive en Suiza, pero es un hombre muy ocupado, tanto que rara vez se ven, pero cuando lo hacen es en un entorno ajeno al hogar, cercano a la frialdad del anonimato, en un hotel³⁹¹. La distancia con sus padres se transmite a través de las cartas: “Stracciai subito il biglietto affettuoso di Marion, come stracciavo subito le lettere, rare, di mia madre, o padre”³⁹². Esta forma de romper las cartas, las

“La relación entre la yo-narradora de catorce años y la adorada amiga Frédérique es poco saludable – dominan la distancia fría y la sumisión.”

³⁹⁰ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 25. “Desde el primer día quise estar con ella, y estar con ella significaba en realidad, apoderarme de su alma, ser cómplices, desdeñando a todas las demás.”

³⁹¹ Los ejemplos de lejanía con el padre son innumerables en Jaeggy, quizás la siguiente cita sea el ejemplo de la relación entre la protagonista y su padre, la distancia con la que se dirige a él, el lugar del encuentro, que no es el colegio, sino la estación de tren y el lugar al que se encaminan, que no es su casa sino un hotel: “A St. Gallen presi il treno per Zurigo, prima classe. Al binario aspettava Herr Dr., mio padre. Si tolse il cappello. Andiamo a casa. In albergo.” En Jaeggy, F., *Beati...*, p. 87. “En St. Gallen cogí el tren para Zúrich, primera clase. En el andén esperaba Herr Dr., mi padre. Se quitó el sombrero. Fuimos a casa. Al hotel.”

³⁹² Jaeggy, F., *Beati...*, p. 31 “Rompí enseguida la nota cariñosa de Marion, como rompía enseguida las

notas, los afectos son una constante presente de la frialdad, de la toma de contacto con la realidad, del antirromanticismo. De ahí que uno de los poetas que cite sea a François Coppée, poeta parnasiano, que mira al arte, sobre todo a la belleza, sin atender al contenido de los sentimientos. De alguna manera, la yo–narradora forma parte de este parnasianismo, de esta lejanía de los sentimientos que mantiene tanto con su familia, como con Frédérique a quien compara con el poeta parnasiano francés a través de sus iniciales François Coppée y Frédérique –probablemente– “Conte” dado que la información que la narradora da sobre este apellido es que significa *racconto* en italiano (lengua original de la obra, es decir cuento): “J’étais à ma fenêtre et je pensais à vous devant le ciel d’été”³⁹³. Los sentimientos están en los pensamientos y no en la cercanía entre ellas, lo verdaderamente importante parece ser la belleza y perfección de esos sentimientos, pero no su materialización: “Non si parlò mai di amore, come invece è abitudine nel mondo. Ma avevamo la certezza che fosse prestabilito. Non parlammo mai di cose personali, della nostra famiglia, di soldi, o di sogni”³⁹⁴.

Distante y fría es también Frédérique, como lo es su relación con su entorno familiar del que poco se dice en la obra. Durante la lectura, se descubre que su familia era protestante, su padre, un banquero de Ginebra, muere mientras ella vive en el colegio y su madre sufrirá las consecuencias de la locura de la hija. Frédérique pasará del encierro en un colegio al encierro en un centro psiquiátrico. Ambos, contextos comparables a la cárcel, donde la vida está controlada. Fuera de estos contextos, tienen una libertad que no se ciñe a sus expectativas de orden y disciplina, de sumisión fría hacia el otro. La libertad se convierte en elemento de desconcierto de sus vidas. Frédérique necesita esos elementos que la limitan, precisa de la jerarquía para sobrevivir. El manicomio en el que termina es la vuelta al manicomio que se cita al principio del libro donde vivía Robert Walser y así se cierra el círculo de los mundos, el de fuera y el de dentro, un lugar de paz y muerte: “Un’Arcadia della malattia. Là dentro sembra che vi sia pace e idillio di morte, nel

cartas, poco frecuentes, de mi madre o padre.”

³⁹³ *Ibid.*, p. 27. “Estoy en mi ventana y pienso en vos ante el cielo del verano.”

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 49. “Nunca se habló de amor, como sucede normalmente en el mundo. Pero teníamos la certeza de que fuera preestablecido. Nunca hablamos de cosas personales, de nuestra familia, de dinero o de sueños.”

nitore”³⁹⁵.

De los mundos de los que provienen las otras niñas tampoco se conoce mucho, pero siempre aparece la figura masculina como contraposición a todas las femeninas; la más femenina de ellas es sin duda Micheline, otra de las colegialas, frívola y presumida, que es el lado opuesto de la narradora. Micheline habla constantemente de su *Daddy*, que representa la figura masculina que se crea como estereotipo entre las chicas. Un hombre apuesto, elegante, que la lleva a fiestas y le compra vestidos:

Il suo *daddy* era giovane e, quando uscivano insieme, lei si truccava, così sembrava la sua fidanzata. Io pensavo al mio *daddy*, agli innumerevoli alberghi delle vacanze, d'inverno e d'estate, a quel vecchio signore con i capelli bianchi, i gelidi occhi chiari, malinconici³⁹⁶.

La madre de Micheline era como una especie de palabra tabú, no se sabía nada de ella y era mejor no preguntarle por ella: “E tua madre? Le chiedevano. Oh, mama nonc'è. È forse morta? Non esattamente, diceva Micheline”³⁹⁷. El padre de la *negretta* es el presidente de un país de África y acompaña a su hija el primer día, después la dejará en las manos de la señora Hofstetter y en su mundo, porque nunca se la vio sonreír ni alejarse de ella, era su presa cautiva.

El padre de la *tedesca*, la compañera alemana de la yo–narradora, era un alemán de Nuremberg sin importancia, que trabajaba en una compañía poco importante.

El padre de la *italiana* aparece en el colegio para recoger a su hija; padre e hija comparten el mismo retrato, podrían representar el mundo italiano que rodea a la autora: “C'è l'italiana che sta partendo, le labbra grosse, alta e perpendicolare. Il padre è il suo ritratto, le labbra grosse, il naso stretto, miope, occhi che non ci sono. Il vestito è scuro, a righe”³⁹⁸.

³⁹⁵ Jaeggy, F., *Beati...* p. 10. “Una Arcadia de la enfermedad. Allá dentro parece que haya paz e idilio de muerte, en la pulcritud.”

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 68. “Su *daddy* era joven y cuando salían juntos, ella se maquillaba y así parecía su novia. Yo pensaba en mi *daddy*, en los innumerables hoteles de las vacaciones, en invierno y en verano, en aquel viejo señor de cabello blanco, de gélidos ojos claros, melancólicos.”

³⁹⁷ Jaeggy, F., *Beati...* p. 75. “¿Y tu madre? Le preguntaban. Oh, mamá no está. ¿Quizás esté muerta? No exactamente, decía Micheline.”

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 96. “La italiana se marcha, los labios gruesos, alta y perpendicular. El padre es su vivo retrato, los

De los padres de las otras no se sabe nada, ni siquiera iban a por ellas al colegio cuando terminaban el curso, mandaban directamente a los chóferes: “Venne il turno di Marion, anche per lei una macchina scura, le aprirono lo sportello, lei abbassò finestrino e non mi degnò di uno sguardo”³⁹⁹. El hecho de que sea un coche el que llega a recogerlas explica la distancia y frialdad de las vidas que tienen estas chicas y que les espera cada verano. Salir del mundo de las adolescentes, un mundo sin libertad, encorsetado en las cuatro paredes del colegio, de la disciplina y del orden, para enfrentarse al mundo de los adultos, con una libertad limitada, dependientes del libre albedrío. Dos mundos enfrentados en los cuerpos y en las vidas jaeggyanas: el de la juventud frente al de los adultos.

Todas estas chicas pertenecen al grupo de figuras secundarias de la obra; todas ellas pasan sus mejores años, que pertenecen precisamente a ese mundo de la juventud, dentro de las cuatro paredes del colegio y subordinadas a las órdenes de las maestras y de otro personaje secundario importante en su educación, la directora Frau Hofstetter. Resulta importante observar que en el mundo de fuera, las referencias que tienen son casi siempre masculinas; es la figura del padre la que se impone a la de la madre, que es casi nula, invisible. Dentro del colegio, en el mundo interior, el punto de referencia de estas chicas son mujeres, quizás por esto ellas mismas reconocen que se hacen expertas en mujeres: “Noi siamo forse esperte di donne, noi che abbiamo passato gli anni migliori nei collegi. E quando usciremo, poiché il mondo era diviso in due, maschile e femminile, conosceremo anche quello maschile”⁴⁰⁰. Estas dicotomías frecuentes en Jaeggy se hacen muy presentes en la diferencia entre sexos. En la edad adolescente, de esos años que pasan encerradas, atrapadas entre la nieve, el frío, las envidias y los deseos, el género masculino se convierte en una parte ajena a su mundo. En esta obra, aparte de la relevante figura del padre de Micheline, *Daddy*, solo aparecen dos figuras masculinas relevantes: el padre de la yo–narradora y el marido de la señora Frau Hofstetter. Este último se ve

labios gruesos, la nariz estrecha, miope, ojos que no existen. El traje es oscuro, a rayas.”

³⁹⁹ Ibid., p. 85. “Llegó el turno de Marion, también para ella un coche oscuro, le abrieron la puerta, ella bajó la ventanilla y no se dignó ni siquiera a mirarme.”

⁴⁰⁰ Jaeggy, F., *Beati...* p. 19. “Nosotras quizás somos expertas en mujeres, nosotras que hemos pasado nuestros mejores años en los colegios. Y cuando salgamos, puesto que el mundo estaba dividido en dos, masculino y femenino, conoceremos el masculino también.”

encerrado en un mundo al que no pertenece y de vez en cuando se ve obligado a entablar conversación con el maestro de educación física. El señor Hofstetter representa con su personaje la simplificación del mundo: “Il marito divideva l'umanità in due: i deboli e i forti”⁴⁰¹. Sin duda alguna, estaba sometido a las órdenes y a la disciplina de su mujer. Una pareja sin hijos en la que tampoco trasluce sentimiento alguno. El hombre en las obras de Jaeggy no demuestra sentimientos; la autora se centra en resaltar la frialdad de estos, su ausencia o una mera neutralidad.

Y si la dualidad entre géneros está muy marcada, las expresiones de vida y muerte son la *Ursache*, causa y efecto, de la obra: “Abbiamo immaginato il mondo. Che altro si può immaginare, se non la propria morte? Un suono di campanella ed è tutto finito”⁴⁰². La muerte acompaña a las alumnas desde el primer toque de campana, desde el primer paseo por la nieve de Herisau, desde el primer encuentro con la literatura. La yo–narradora empieza a contar su vida partiendo del recorrido que hace por las montañas en las que se encuentra desde donde vislumbra un manicomio. Ella vive en un colegio en el que imagina la muerte, visita a su mejor amiga en otro manicomio y finalmente termina en una clínica para ciegos, donde la vida se oscurece. El hilo conductor no deja de ser otro que, expresado con un oxímoron, la viva expresión de la muerte. Todos los oxímora que se encuentran en esta obra conducen al mismo lugar. En *Beati* se contraponen los años de la juventud, que son la flor de la vida, con la muerte que es el castigo por el que dicha vida se encierra. Los paseos en la nieve representan la vida hacia la muerte, una muerte silenciosa en el frío, la misma que encontró Robert Walser. Y Frédérique que, como se observa en la lectura, no es la coprotagonista sino, en verdad, la protagonista y conductora del desarrollo de la historia, es el personaje redondo⁴⁰³ que lleva consigo lo imprescindible de la vida para dirigirnos hacia el suicidio. Intenta quemar a su madre en su casa y ella misma termina en un apartamento en

⁴⁰¹ *Ibíd.*, pp. 63–64. “El marido dividía la humanidad en dos: los débiles y los fuertes.”

⁴⁰² *Ibíd.*, p. 22. “Nos hemos imaginado el mundo. ¿Qué más se puede imaginar, si no la propia muerte? Un toque de campana y todo termina.”

⁴⁰³ Morgan Foster clasifica a los personajes en planos (el que no sorprende y aporta poco al desarrollo de la trama) y redondos (el que guía la trama). Citado en Sullà, E., *Teoría...*, p. 35.

París, sola y enloquecida, esperando lo que siempre imaginó que llegaría. Pero en Jaeggy no es nuevo que la muerte tenga un lugar predominante; la dualidad entre la vida y muerte, la muerte guiada por el suicidio y argumentada, con una razón de existencia lógica y explicable. Al estilo de Jean Améry en su libro *Levantar la mano sobre uno mismo*, en el que concluye explicando las exigencias que se plantea la vida ante la muerte y la gran expresión de libertad que es el suicidio⁴⁰⁴. Este acto puede conseguir un clímax tal, hasta el punto de sentir que solo con la muerte se puede conseguir la felicidad: “Divertiti, sembrava dire Frédérique, ma non l'avrebbe mai detto. Se non a qualcuno in punto di morte”⁴⁰⁵. Todo este canto a la muerte, se ve enriquecido por medio de la citación de clásicos como Novalis, Baudelaire, Robert Walser o Kant: “Anche Kant, prima di morire si commosse quando una sconosciuta gli offrì una rosa”⁴⁰⁶. El término “muerte” y sus derivados aparecen en el texto unas cuarenta veces, así como el término “vida”, con la aclaración de que muchas de las veces que la autora se refiere a la vida, lo hace acompañándola de una expresión relativa a la expiación como por ejemplo “senza vita”, o sea, muerto.

El destino separa a estas dos jóvenes “amantes”. Tras la muerte del padre, Frédérique tiene que abandonar el colegio. Su despedida en la estación de tren de Teufen, junto a una nota fría y con un *adieu* final, marcan el paso de una etapa a otra. Si la vejez, como la misma autora afirmaba, anida en el cuerpo de las jóvenes, en Frédérique la separación significa locura y muerte. En la yo–narradora es un paso más hacia la decrepitud, pasará por otros colegios donde seguir alargando su castigo hasta llegar al conocimiento total del mundo externo sin haber participado en él. Todo lo que pasa fuera de esta relación se convierte en un adorno para el desarrollo de la obra. Lo importante es conseguir la mimesis entre las dos protagonistas, algo a lo que no podrá aspirar el resto. La yo–narradora termina

⁴⁰⁴ Améry, J., *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*. Valencia: Pre-Textos, 1999, p. 152. “[...] la exigencia de la vida ordena aquí –y no solo aquí– huir de una vida indigna, inhumana sin libertad. De este modo la muerte se torna vida, así como la vida desde el nacimiento es ya morir. De pronto, la negación se torna positividad, incluso si esta resulta perfectamente inútil.”

⁴⁰⁵ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 81. “Diviértete, parecía decir Frédérique, pero no lo diría nunca. Solo a alguien a punto de morir.”

⁴⁰⁶ Jaeggy, F., *Beati...* p. 9. “Incluso Kant, antes de morir se conmovió cuando una desconocida le ofreció una rosa.”

siendo Frédérique, de ahí la imitación de su caligrafía para conseguir la perfección: “La calligrafia imitata è il segnale della narrazione trasferita”⁴⁰⁷. Así es como Giovanni Pozzi, estudioso de esta obra de Fleur Jaeggy, ha encontrado esta mimesis y lo que a sus ojos hace singular esta obra, dado que al final la autora consigue que las dos protagonistas sean el mismo personaje. De alguna manera, esta técnica recuerda a la ya desarrollada con otros personajes, como fue el caso de Rachel y Jane en *Angelo*, que al mirar el reflejo de sus imágenes en el espejo se dieron cuenta de que eran la misma persona. La oposición se convierte en mimesis no solo entre los personajes, sino también entre el colegio y manicomio, entre la juventud y la vejez: “Nella giovinezza si annida il ritratto della vecchiaia, e nell'allegria lo sfinimento, come in alcuni neonati dove sembra di riconoscere il vecchio che ha appena lasciato la vita”⁴⁰⁸; entre la vida y la muerte, una unión que otros autores han vivido en primera persona o ya han descubierto anteriormente como sucede con Thomas Bernhard:

En definitiva, todo fracasa, todo termina en el cementerio. Ya puede uno hacer lo que quiera. La muerte se nos lleva a todos, y con eso se acaba. La mayoría se deja llevar ya por la muerte a los diecisiete, los dieciocho años. Los jóvenes de hoy se echan en brazos de la muerte, a los doce a los catorce mueren ya. Luego hay luchadores solitarios, que luchan hasta los ochenta y los noventa, y entonces se mueren también, pero al fin y al cabo han tenido una vida más larga. Y como la vida es hermosa y es divertida, han tenido una larga diversión⁴⁰⁹.

La única diversión que se percibe en la historia llega con la fiesta de Micheline, a la que todas acudirán en un tiempo posterior pero sin especificar, lo único que determina que ha pasado el tiempo, es precisamente la muerte de algunos padres, como por ejemplo los de Marion, por lo que la chica llega vestida de negro. Una fiesta acompañada del negro del luto; Jaeggy no deja pasar la ocasión para recordar que la muerte está siempre presente, como si en ello le fuera la vida. Pero la diversión como sus vidas son una imitación de los cánones prefijados. El hecho de la imitación nace de la idea platónica de los dos mundos, el mundo real y el imaginario. Si el primero es una imitación del segundo o viceversa, en el mundo

⁴⁰⁷ Pozzi, G., *Finestre...*, p. 583. “La caligrafía imitada es la señal de la narración transferida.”

⁴⁰⁸ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 82. “En la juventud anida el retrato de la vejez, y en la alegría la postración, como en algunos neonatos donde parece que se reconoce al viejo que acaba de dejar la vida.”

⁴⁰⁹ Hofmann, K., *Conversaciones con Thomas Bernhard*. Barcelona: Anagrama, 1991, p. 55.

creado por Jaeggy depende de la literatura que es la que condiciona sus vidas:

Quasi tutte le nostre calligrafie erano simili, vaghe, infantili, le o rotonde, larghe. La sua era completamente costruita. (Vent'anni dopo vidi qualcosa di simile in una dedica di Pierre Jean Jouve su un esemplare di *Kyrie*⁴¹⁰). Naturalmente finì di non stupirmi, non la guardai quasi. Ma di nascosto mi esercitai. E ancora oggi scrivo come Frédérique, e mi dicono che ho una bella e interessante calligrafia. Non sanno quanto l'ho studiata. A quel tempo non studiavo, e non ho studiato mai, perché non ne avevo voglia, ritagliavo riproduzioni degli espressionisti tedeschi e cronache di delitti. E le incollavo in un quaderno. Le feci capire che mi interessava l'arte. Così Frédérique mi concesse l'onore di lasciarsi accompagnare nei corridoi e nelle sue passeggiate⁴¹¹.

Este poema, al que hace referencia indirecta Jaeggy, forma parte de la importancia que la autora da a la belleza de la construcción literaria, la forma prevalece sobre el contenido. El mismo poeta, Pierre Jean Jouve, tiene una caligrafía bella, como la que imita Frédérique y como la que imitará posteriormente la narradora. Los versos de este poema aluden a un constante estado de deseo de eternidad, elemento contrapuesto a la muerte, pero precederá en las formas.

La historia termina con el reencuentro de la protagonista y el pasado; palpa la locura de su amiga, quien sufre el cambio de las paredes de un colegio a las de un manicomio después de haber intentado quemar su casa con su madre dentro. La protagonista no concibe lo vivido y regresa sobre lo andado, intenta descubrir qué fue de su pasado, de su colegio:

Non l'ha mai sentito. Qui a Teufen, sind Sie sicher? [...] Mi consiglia di andare a St. Gallen. Là ci sono molte scuole. Ripetei ancora il nome del collegio. Mi sbagliavo, disse. Mi scusai. Questa, disse, è una clinica per ciechi. Adesso è così. Una clinica per ciechi⁴¹².

⁴¹⁰ Jouve, P. J., *Poesie*, Milano: Mondadori, 2001, p. 98. "La nuit/ elle était Notre elle était morte/ Remplie d'accusations/ le jour/ Il était jeune il était beau/ Sous les chevaux enfin du soleil/ Et les premières mains de l'été dans les feuilles. / Principe flamboyant tu marchais vers ma route/ Avec ces deux gravés par ma misère,/ Tendre et céleste à peine femme à peine orte./ Et le péché cessait de peser sur la pierre."

⁴¹¹ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 11. "Casi todas nuestras caligrafías eran similares, vagas, infantiles, las oes redondas, anchas. La suya era completamente construida. (Veinte años después vi algo similar en una dedicatoria de Pierre Jean Jouve, en un ejemplar de *Kyrie*). Naturalmente fingí no asombrarme, apenas la miré. Pero a escondidas me ejercité. Y ahora todavía escribo como Frédérique, y me dicen que tengo una bella e interesante caligrafía. No saben cuánto la estudié. En aquel tiempo no estudiaba, y nunca estudié, porque no tenía ganas, recortaba reproducciones de los expresionistas alemanes y crónicas de los delitos. Y las pegaba en un cuaderno. Le di a entender que me interesaba el arte. Así Frédérique me concedió el honor de dejarme que la acompañara en los pasillos y en sus paseos."

⁴¹² Jaeggy, F., *Beati...* p. 107. "No lo ha escuchado nunca. Aquí en *Teufen*, ¿está usted segura? [...] Me aconsejó que fuera a S. (antes St.) Gallen. Allí hay muchas escuelas. Repetí el nombre del colegio constantemente. Me equivocaba, dije. Me disculpé. (Esta) dijo que era una clínica para ciegos. Ahora es así. Una clínica para ciegos."

Y encuentra otra realidad lejana y cercana a la vivida por ella, por ellas.

El texto está cargado de un contenido literario, estilístico y temático muy rico. Está repleto de personajes que nacen para ser analizados, para estudiar su forma de actuar, de ser, de vivir. Y, al mismo tiempo, está presente la distancia, la interrupción del querer decir algo sobre ellas, sobre sus historias, porque parecen nacidas de la nada para seguir estando en esa especie de limbo sin determinar. “Dieser Text surft nur auf der Oberfläche. Die Autorin sagt uns gleichzeitig zu viel und zu wenig”⁴¹³. Y este suele ser el toque final de la autora, conseguir decir el máximo con la mínima expresión.

3.4.2. *La paura del cielo* (1994)

PARATEXTO: <ul style="list-style-type: none">– Título: <i>La paura del cielo</i>– Año: 1994– Lugar de la publicación: Milán: Adelphi.	PERITEXTO: <ul style="list-style-type: none">– espacio: 120 páginas– nota de presentación de la autora en la tercera página– títulos de los cuentos en la página 7: Índice.
--	--

⁴¹³ En: www.amazon.de “Este texto solo navega sobre la superficie. La autora nos dice a la vez tanto demasiado como poco.”

MANIFESTACIONES DEL PARATEXTO	FUERZA ILOCUTORIA
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;">  <p>Ed. It. (1994)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Ed. Esp. (1998)</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start; margin-top: 20px;"> <div style="text-align: center;">  <p>Ed. Alem. (1999)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Ed. Ingl. (1998)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Ed. Fr. (1990)</p> </div> </div> <p>Materiales (elección tipográfica): con respecto a Adelphi solo la española ha mantenido la misma portada: fotografía de Grancel W. Fitz “Why was I Born a Woman”. En la edición alemana: un cuadro de Raphaele Peale, “Venus rising from the sea– a deception, After the Bath”. Las otras dos editoriales han mantenido la sobriedad de sus columnas.</p>	<p>FUERZA ILOCUTORIA Se trata de una recopilación de siete cuentos. Es el número 129 de la columna <i>gli Adelphi</i></p>
<p>CARACTERÍSTICAS FÚTILES</p> <ul style="list-style-type: none"> – edad del autor: cincuenta y cuatro – sexo del autor: mujer – Premio Moravia 1994 	<p>CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES</p> <ul style="list-style-type: none"> –cuentos breves. – el contexto histórico se desarrolla en Centroeuropa

Fleur Jaeggy es una gran observadora de la vida, aunque en esta prevalezca la muerte y sea su mayor objeto de atención. En esta obra intenta estudiar los mecanismos del mal, de la realidad humana, de la profundidad de las entrañas de cada uno de los seres que en sus historias aparecen. Los personajes que crea son el resultado de dicha mirada atenta y de una sutil pluma que como se ha comprobado en sus obras anteriores, lleva al lector a esperar un final que le dejará boquiabierto y sin respuesta:

Die Menschen in Fleur Jaeggys sieben Erzählungen haben sich in ihren Welten eingerichtet. Die Paare, Mann und Frau, Herrin und Dienerin, Mutter und Tochter leben scheinbar angepaßt. Aber es ist keine heile Welt, in der sie leben; all diese

Menschen tragen Verletzungen mit sich herum, die sie nicht heilen können – und wollen⁴¹⁴.

Precisamente estas heridas son las que mueven las historias. Jaeggy se detiene y consigue que se dé vueltas en torno a sus personajes y esto, como explica Ortega y Gasset⁴¹⁵, hace que el lector se complazca al sentirse contaminado por ellos. Estas parejas, son de nuevo la cara y cruz de la misma moneda. El esquema se repite pero lo que tienen que contar provoca en el lector la máxima atención. Jaeggy consigue su propósito, descubrir “l’idilio che protegge l’inferno”⁴¹⁶ y hace del cuento breve un género imprescindible de la literatura, manteniendo el clímax final en todo momento hasta el punto de que el receptor no sabe cómo termina y se tiene que crear su propio final. Y parece que así no se cuente nada original, pues todos los elementos tratados resultan una mera repetición. En realidad se debe a que la originalidad en Jaeggy estriba exactamente en este punto, en la manera de volver a los mismos temas, con los mismos elementos, y conseguir ser única, diferente, original. De esta forma es como Edward W. Said argumenta su teoría sobre la originalidad: “hablamos de usos originales de una u otra forma, tipo, personaje o estructura”⁴¹⁷. Para Sebald la originalidad es algo digno de estudiar en la literatura y la misión activa de esta labor recae en la escritura creadora–original, también a través de esta obra se aprecia el encanto que suscita el autor–escritor que con este tipo de producción acerca al lector a la verdad de la vida, de tal forma que realidad y originalidad van de la mano.

Sin embargo, llama la atención algo que resulta poco original en Fleur Jaeggy, el hecho de centrarse en las creencias de la numerología, de la superstición, etc., y dicho aspecto tiene una cierta importancia en este libro: el número. En *Paura* la autora reúne siete narraciones breves en las que cuenta historias que parecen irreales pero que en su análisis se percibe la verdadera crudeza de los personajes que las

⁴¹⁴ Jaeggy, F., (Audiolibro en alemán) *Die Angst...*, reseña en la portada. “Las personas en los siete cuentos de Fleur Jaeggy se han acomodado en su mundo. Las parejas, marido y mujer, señora y sirvienta, madre e hija viven aparentemente, adaptadas. Pero este mundo en el que viven no está intacto; todas estas personas llevan consigo heridas que no pueden, ni quieren, curar.”

⁴¹⁵ Ortega y Gasset, J., *Ideas...*, pp. 150–153.

⁴¹⁶ *Panorama*. 14.10.1994, citado en Castagnola, R., *Fleur...*, p. 98. “El idilio que protege el infierno”.

⁴¹⁷ Sebald, W., *Pútrida patria: ensayos sobre literatura*. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 175.

protagonizan: personajes en parejas que muestran la vida entre las clases más pobres de la sociedad centroeuropea, pertenecen a familias desestructuradas, y en muchos casos los núcleos patriarcales son muy fuertes. Estas historias son traslucen tal nitidez que la realidad toca la locura y su belleza poética desarma toda lógica:

Sieben Lebesläufe, sieben imZwielicht getauchte Stücke: Die Klarsicht ihrer Figuren siedelt Fleur Jaeggy immer nahe dem Wahnsinn an. Mit subtiler Distanz und scheinbar leichtfüssiger Anmut erzählt sie Geschichten, deren Schönheit bestürzt⁴¹⁸.

El mundo de locura al que se enfrenta el lector es un mundo poco sano, como se menciona al principio, más bien hostil, tétrico, de dolor voluntario, de cinismo, de egocentrismo, de supervivencia decadente entre los personajes. Son siete historias muy diferentes, con las mismas connotaciones, con los mismos elementos negativos que hacen de cordón umbilical entre ellas. Un destino que está encaminado hacia la tragedia y no tiene vuelta atrás y junto a esos destinos aparecen vidas, que podrían ser alegres pero se truncan por las connotaciones negativas de lo que les acontece a cada uno de los personajes. Y en medio de esas desilusiones y desgracias subyace el deseo de sentir la infelicidad del otro como *leitmotiv*. La infelicidad que da paz y la muerte presente en el nacimiento de los niños que se presenta como *conditio sine qua non*. Sin duda alguna, son recurrencias que no sorprenden al lector que se ha adentrado en el mundo de las historias jaeggyanas, pero en esta ocasión la autora consigue llegar al máximo de la expresión de la muerte.

Los títulos comprenden en sí toda esta temática, si es que así se puede llamar al contenido de estas obras; el título del libro *La paura del cielo*, en español podría acoger dos formas en su traducción: “el temor del cielo” o “el temor al cielo”, el cielo como salvación, el temor de lo que de él llega o de lo que en él nos espera. Esta misma reflexión propone Giovanni Pozzi en el análisis que hace de la obra, preguntándose si se trata de: “Un cielo catafratto, impaurito di sé? O un cielo che impaurisce?”⁴¹⁹. Según este autor, las alusiones al cielo aparecen en la obra de

⁴¹⁸ Jaeggy, F., *Angst...*, en la contraportada. “Siete currícula, siete fragmentos sumergidos en la luz crepuscular: la claridad de sus figuras siempre sitúa a Fleur Jaeggy cerca de la locura. Con sutil distancia y gracia aparentemente ágil cuenta historias, cuya belleza consterna.”

⁴¹⁹ Pozzi, G., *Finestre...*, p. 590. “¿Un cielo acorazado, lleno de miedo de sí mismo? ¿O un cielo que da miedo?”

Jaeggy cuando los personajes quieren expresar sus sentimientos, sin embargo, este cielo casi siempre recuerda a los paisajes fríos de invierno, por lo que la autora continúa en su línea glacial para transmitir dichas emociones, en su mayoría desangeladas, porque de eso se trataría, de eliminar los ángeles, el calor y los aspectos dulces de las vidas que afrontan la muerte: “In ogni pensiero affettuoso si annida un pensiero assassino, una piuma. È l’amore, l’amore che perdura nelle vecchie coppie, a esaltare la fantasia verso l’assassinio mentale dell’altro”⁴²⁰. Por los pensamientos asesinos en los instantes de felicidad es por lo que sus personajes no tienen destino, como se aprecia en las historias y como se deduce del título del primer cuento, “Senza destino”. El destino aparece desde el primer momento como evocación al último de los cuentos “La vecchia Vanesia”, una vieja en la que anida la muerte desde el día en que nació, porque ya nació sin destino.

3.4.2.1. “Senza destino”

Si bien el cuento es breve, su resumen lo puede ser todavía más: el repudio de una madre por su hija neonata. Una niña que ya no cuenta con destino. Marie Anne, madre de la recién nacida, tras el parto grita a la enfermera que le alejen a la hija; Johanna, amiga de Marie Anne, es una presencia constante en la vida de esta y, de alguna forma “amada” –el texto no deja distinguir los componentes de la relación, aunque trasluzca una cierta connotación homosexual que se puede entrever– desea a esta criatura, pero la niña, personaje principal en el cuento, deberá sufrir el odio de su madre. Ella no quiere la felicidad para sí como tampoco la quiere para su hija, y por ese mecanismo de maldad no entrega la niña a Johanna, ni a los patrones para los que trabaja, porque con ese acto se gestaría un acto de amor.

Qualche volta la madre, la sera, faceva dondolare il cavalino. Non si può giocare con i giocattoli dei morti. Questo le diceva il marito. Le bambole ridevano di quella coppia che non riusciva a dimenticare la bambina⁴²¹.

⁴²⁰ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 105. “En cada pensamiento cariñoso anida un pensamiento asesino, una pluma. Es el amor, el amor que perdura en las viejas parejas, el que exalta la fantasía hacia el asesino mental del otro.”

⁴²¹ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 14. “Algunas veces la madre, por la noche, balanceaba el caballito. No se puede jugar con los juguetes de los muertos. Así le decía el marido. Las muñecas se reían de aquella pareja que no conseguía olvidar a la niña.”

Son juguetes con los que no se juega, las muñecas se ríen, burlándose de la pareja. El aspecto lúdico que asoma a través de estos objetos representa la felicidad fingida y, con ella, en vez de hablar de comedia, se habla de un drama abocado a la tragedia del destino que les espera. Los juguetes además son símbolos de la ausencia del niño que han perdido; Jaeggy encuentra de nuevo una manera de transmitir esta cercanía entre la vida y la muerte. La decadencia que muestra este pasaje literario es la visión de los símbolos infantiles observados por la mirilla de la muerte. La única alegría que sienten los dueños de la casa es cuando evocan los recuerdos del pasado, de la hija muerta. Sin embargo, la niña que nace no es motivo de felicidad para su madre pues no la desea. Dos mundos paralelos que no se entrecruzan y si lo hacen es a través de la muerte. Juegan a ser felices pero no lo consiguen: “Gioccarono a essere felici. La felicità feriva come una lama ardente”⁴²². El destino mismo es el que les lleva hacia la infelicidad. No lo preparan ellos, está ya marcado. El juego de la vida se ve si hay dolor: “Il cielo era incolore. Quando è molto caldo, diventa come un lenzuolo infetto e nel lenzuolo infetto vedeva cattivi auspici”⁴²³. Quizás por esta atmósfera de señales de infelicidad que llegan del cielo, que transpiran en las relaciones entre los personajes, el cuento desarrolle lo trágico de la vida, que es precisamente no desearla: “Non avrà un bel destino. Non la lascerò a quei signori. Perchè mai quella piccola che detesta dovrebbe avere una vita migliore?”⁴²⁴. Si la madre es infeliz, también la niña tiene que serlo y, por supuesto, también los que ya están tristes deben seguir estándolo hasta que la tristeza los induzca a la muerte. Marie Anne planeó cómo sería el destino infeliz de su hija. La prometió a los patrones de la casa de Johanna, les hizo creer que la niña sería suya y cuando la felicidad les invadía, mandó unas palabras: “Ho cambiato idea. È stato uno scherzo. Saluti. La signora si impiccò cinque minuti dopo”⁴²⁵. Así es como el suicidio se convierte en el verdadero protagonista de este cuento.

En el cuento asoman elementos ya vistos en otras historias pero con formas

⁴²² Ibid., p. 18. “Jugaron a ser felices. La felicidad hería como una llama ardiente.”

⁴²³ Ibid., p. 15 “El cielo era incoloro. Cuando hace mucho calor, se convierte en una sábana infectada y en la sábana infectada veía malos auspicios.”

⁴²⁴ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 19. “No tendrá un destino feliz. No la dejaré con aquellos señores. ¿Por qué la pequeña a la que odia tendría que tener una vida mejor?”

⁴²⁵ Ibidem. “He cambiado de idea. Ha sido una broma. Saludos. La señora se ahorcó cinco minutos después.”

diferentes. De nuevo emergen las relaciones con los padres; Johanna y Marie Anne cumplen la función de padre y madre en una especie de juego amoroso-homosexual, que no se termina de entender.

El tiempo también aparece como elemento indeterminado, aunque cuando la niña cumple quince años, su madre le hará ver con mayor insistencia su desgracia al pasar por delante de la casa de los patronos e indicarle cuál habría sido su destino:

La bambina è cresciuta. Marie Anne la detesta. Ieri è passata con sua figlia davanti alla villa dei signori e le ha raccontato tutto. Era promessa a quella casa. Dicono che sia un po' ebete. Ma non è così. Lei guarda soltando il suo destino. Più esattamente, guarda dove è passato il suo destino⁴²⁶.

Para la niña todo esto significa una inocencia perdida antes de ser adquirida, la crueldad de una madre carente de amor maternal, sin ternura, la frialdad de la vida que le toca vivir. Para el lector este final significa el inicio de un nuevo cuento, de una nueva creación. Se encuentra ante el desenlace abierto y sin respuestas típicamente jaeggyano.

3.4.2.2. “Una moglie”

De nuevo una visión de la vida desde un punto de vista trágico, esta vez acompañado por la violencia que se respira a través de la muerte de los animales en un matadero. En este relato se cuenta la vida de una pareja que tiene una descendencia femenina y entre los progenitores se aprecia el odio por dicho género:

Non si dovrebbero maledire le donne che partoriscono solo femmine. Soltanto perché da grandi non possono fare lo stesso mestiere del padre. Le sue femmine non hanno passione per il mattatoio [...] Gretel si sente sola, vorrebbe avere dei nipotini. Non c'è nulla di meglio che procreare. Lei e gli animali lo sanno⁴²⁷.

⁴²⁶ Ibídem. “La niña ha crecido. Marie Anne la detesta. Ayer pasó con su hija delante de la villa de los señores y le contó todo. Había sido prometida a aquella casa. [...] Dicen que es un poco tonta. Pero no es así. Ella mira solo su destino. Más exactamente, mira por dónde ha pasado su destino.”

⁴²⁷ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 32. “No se debería maldecir a las mujeres que paren solo niñas. Solo porque de mayores no podrán hacer el mismo trabajo que el padre. Sus niñas no sienten la pasión del matadero. [...]

Con la introducción a este subcapítulo el lector percibe el lado hostil del nacimiento humano. Un hijo varón es deseado por los intereses o planes previamente marcados en la familia. Ser niña no lleva a nada, aunque la madre sabe muy bien lo importante que es el sexo femenino para procrear. Para el padre es una boca más a la que alimentar y de la que no obtendrá nada. Este mundo de las dualidades está enfrentado a los intereses jerárquico–económicos de esta familia.

El cuento está perfectamente resumido en el párrafo anteriormente citado. Es la historia de un matrimonio dedicado a su matadero, de una madre destinada a procrear mujeres y de un padre destrozado ante la idea de no poder dar continuidad a su posesión, ya que toda su prole es femenina, lo que se convierte en una maldición pues ellas no sienten pasión por el matadero, las mujeres no siguen el oficio del padre. La trama parece que cobra importancia si al ser humano se le compara con un animal. Toda la sangre derramada por el dolor humano se equipara a la sangre que se encuentra en un matadero: “L’acostamento è di brusca violenza, ma segretamente motivato. Sangue si associa a sangue. Da una notte d’amore al pensiero di un mattatoio”⁴²⁸. El horror se percibe en esta unión de los símbolos que están presentes dentro de una familia que pertenece a una clase baja y en la que unas cosas prevalecen sobre otras: la pasión de una noche de amor solo puede existir gracias al pensamiento de continuar teniendo un matadero.

Del matrimonio nacieron tres hijas: Dorotea, Roseli y una tercera sin nombre. Cada una ha tomado un rumbo diferente, la vida de las dos primeras sigue el de sus maridos. La tercera, que no tiene marido, calla. El matadero se ha quedado sin herederos, lo saben los animales y también lo sabe Gretel, la madre, que se lamenta de esa falta de descendencia.

Quizás la particularidad de este libro sea que el final lo cuente desde la lejanía un narrador omnisciente que ha observado sus vidas, el señor Rugg que mataba animales. El día de su funeral el pastor protestante le pregunta si esta era una

Gretel se siente sola, querría tener nietos. No hay nada mejor que procrear. Ella y los animales lo saben.”

⁴²⁸ Faggi, V., “Fleur Jaeggy: *La paura del cielo*.” En: *Il Ragguaglio Librario*. N.12, 1991, p. 111. “El acercamiento es de violencia brusca, pero motivado en secreto. La sangre se asocia a la sangre. De una noche de amor al pensamiento de un matadero.”

profesión cristiana. Jaeggy señala en esta historia un elemento que ha estado siempre latente en sus creaciones literarias, las alusiones a la religión. De hecho, el cielo descrito en este libro marca la importancia de la influencia de la vida en el más allá. La autora fue educada en la religión protestante, como se señalaba en el primer capítulo de este trabajo, y de alguna manera este hecho siempre forma parte de las tramas en su obra. En el colegio de *I Beati* no son evidentes, aunque la narradora destaca la religión de su compañera de habitación que era alemana y protestante, así como las veces que sí que pasó por un colegio religioso y tuvo que besar las manos de las monjas. Aquí surge la figura del pastor, a través del cual señala la hipocresía del pecado cristiano: “Il pastore si domanda se è conciliabile la professione del difunto (ammazzare le bestie) con la vita cristiana”⁴²⁹. Es una pregunta del sermón que da en el funeral del carnicero, que se queda en el aire, casi metafísica y, seguramente, dirigida al lector que se ha adentrado en este texto final trágico y violento. Un final que se conoce a través de la voz del narrador mientras lee una noticia en un periódico suizo –la autora contextualiza la localización de la historia–.

Asimismo, Jaeggy elige de nuevo el frío y el silencio como elementos que hacen posible la paz interior: “Come il paesaggio invernale, trascinato in un’angelica e antica pace, i suoi pensieri sono sepolti nel gelo. Pensieri esenti da parole. Inerzia sacrale”⁴³⁰. Y la paz del frío y el silencio, como casi siempre, hallan su oposición. En este cuento la ruptura con la paz se encuentra en el nombre que la autora da al carnicero, Angst, un nombre que significa miedo, temor, en alemán y que su creadora decide no traducir. El sonido mismo de la palabra es el encargado de transmitir el sentido. El cielo gris y frío en el que dejará a su mujer junto a los animales.

3.4.2.3. “La casa gratuita”

En la obra de Fleur Jaeggy cualquier elemento puede ser el motivo principal, el

⁴²⁹ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 34. “El pastor se pregunta si es conciliable la profesión del difunto (matar animales) con la vida cristiana.”

⁴³⁰ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 32. “Como el paisaje invernal, arrastrado por una angelical y antigua paz, sus pensamientos están sepultados en el hielo. Pensamientos exentos de palabras. Inercia sacra.”

protagonista, el centro de atención de la historia. En este caso es una casa, un elemento importante en casi toda su obra literaria. Dentro de dichas paredes se ven siempre las vidas que contienen: “Dopo la chiesa, le case sono borghesi, intarsiate e quasi pompose. Prima della chiesa, le case, pareti stirate dall’intonaco, aspettano i disinfestatori”⁴³¹. Así se describe y explica el contexto en el que se centra este cuento. Una casa donde la existencia de la suciedad es símbolo de la herejía de las casas del pueblo y de la vida poco sacra de sus habitantes. La casa gratuita será la casa más sucia del pueblo y en ella nacerá la tragedia.

Se cuenta la espeluznante historia de una mujer traicionada por su marido, el Sr. Heber, quien acude diariamente a “la casa gratuita” a obtener los servicios de una chica joven que acababa de llegar. Un ambiente (como en la mayoría de las historias) áspero, pueblerino, silencioso, nadie habla, ni actúa de ninguna forma. La vida pasa según el destino de cada uno. En este pueblo se ven los restos de la sociedad, las vidas desahuciadas:

Quante volte parlò del povero negro. E della povera ragazza uscita dal manicomio cantonale. Che poi faceva la puttana. Perché, diceva, non c’è altra salvezza per queste donne che l’uso del loro corpo. [...] Chi è privo di diritti civili può fare uso di se stesso come gli aggrada⁴³².

Un mundo en el que las mujeres, las personas de color, los locos no tienen derechos civiles, no están contemplados como parte de ninguna sociedad determinada. La dualidad en este cuento la marcan estos seres marginales, un grupo muy amplio que se compara a la burguesía, a la gente de bien que no se mezcla con los impuros. Estos marginados del cuento son seres que no tienen conciencia, que no participan de la vida, que la dejan pasar, como se explica en el final esclarecedor del cuento:

Ognuno vedeva qualcosa del proprio passato, qualcosa di lontano, qualcosa che era successo prima di andare ad abitare nella casa gratuita. E aspettavano una fine. L’assoluzione. La ragazza aprì la borsa, prese il martello e colpì la signora Heber nel

⁴³¹ *Ibid.*, p. 41. “Después de la iglesia, las casas son burguesas, decoradas y casi pomposas. Antes de la iglesia, las casas, paredes enlucidas, esperan a los que las desinfectan.”

⁴³² Jaeggy, F., *Paura...*, p. 43. “Cuántas veces habló del pobre negro. Y de la pobre chica que salió del manicomio cantonal. Que luego se hizo puta. Porque, decía, no hay otra salvación para estas mujeres que no sea el uso de su cuerpo.”

mezzo della fronte. Le offese si lavano con il sangue⁴³³.

En este final trágico y violento, la Señora Heber intenta defender su casa, su terreno, y será asesinada por dicha joven impura y marginada de “la casa gratuita”. Un asesinato al que asisten pasivos los demás ciudadanos del pueblo, como si en él vieran un acontecimiento más, y no hubiera nada de extraño en un homicidio como el ocurrido. La sangre sigue estando presente sin motivar asombro, solo el receptor de la historia es quien siente la perplejidad de estos hechos, el espeluznante final contado con la más absoluta frialdad.

3.4.2.4. “La Promessa”

La muerte vuelve a estar presente en esta historia sobre el amor entre dos lesbianas que se conocen por casualidad. Este encuentro rompe la promesa que hizo la protagonista a sus padres en el lecho de muerte: se casaría. Sin embargo a Ruth esa idea le horrorizaba: “Quando poi aveva pensato che ci sarebbero stati là dentro anche i vestiti del marito, i suoi pensieri impallidirono”⁴³⁴. En su mente la presencia de una figura masculina la espantaba. Ruth, en un gesto de hipocresía o de esconder la verdad, hizo pasar por su hermana a la amiga con la que vivía, pero en el barrio todos sabían que formaban una pareja, y lo que es más, una pareja estéril como alguno identificaba a estas uniones que no pueden procrear. Si bien el concepto de descendencia y creación no se ha hecho muy presente en las obras anteriormente analizadas, en este y en el segundo cuento se convierte en uno de los temas clave del desarrollo de la trama y del final que de ella se deriva.

Ambas mujeres llevan una vida feliz, pero determinada sobre todo por la promesa que Ruth había hecho a sus padres antes de que murieran: “I suoi genitori e chi li aveva procreati avrebbero desiderato che si spasasse [...] I due morirono

⁴³³ *Ibíd.*, p. 46. “cada uno veía algo del propio pasado, algo de lejano, algo que había sucedido antes de irse a vivir a la casa gratuita. Y se esperaban un final. La absolución. La chica abrió el bolso, cogió el martillo y golpeó a la señora Heber en medio de la frente. Las ofensas se lavan con sangre.”

⁴³⁴ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 52. “Cuando luego pensó que allí dentro [en el armario] también habría estado la ropa del marido, sus pensamientos empalidecieron.”

felici. Ruth aveva promesso”⁴³⁵, y que tras su contacto con el género masculino, entendió que traicionaría aquel pacto. Cuando ella tenía 19 años, hizo frente a esta promesa acostándose con tres hombres que pasaron por su cuerpo y por el que no dejaron ninguna señal. Para ella la promesa estaba cumplida y prefería dormir sola.

La promesa hecha a los padres será reemplazada por otra hecha a Freneli, su compañera. Su vida giraba en torno a ella. Se encontraban diariamente en el zoológico hasta que se fueron a vivir juntas. Cada una de ellas adquirió un rol determinado y ambas gozaban con sus mentiras: Freneli hacía de jovencita manteniendo la casa limpia y Ruth iba a trabajar. Freneli salía todas las noches y regresaba con chupetones en el cuello y despeinada. Ruth la observaba y callaba. En los personajes de Jaeggy no son frecuentes las máscaras, sí las dualidades, aparentar una vida que no es la verdadera, se veía en el internado con las protagonistas. Aquí se trata de una máscara para dar a entender a los demás que no es lo que creen, y en este juego de máscaras de dar lo que quieren y no lo que son se centran sus vidas. La muerte de Freneli llega y las separa y lo fundamental es seguir manteniendo esos engaños, la edad, los vestidos. Ruth dará su apellido a su amada Freneli en el momento de su entierro. Es enterrada junto a los señores Meyer, padres de Ruth, lo que significa la comunión entre ambas, la unión en vida y muerte y el cumplimiento de su verdadera promesa, la incisión de su nombre en el sepulcro familiar.

3.4.2.5. “Porzia”

De nuevo una historia tétrica que cuenta la vida de Doris Bechtler, una adolescente que sufre la muerte de sus padres y con la que empieza su vida en soledad, una soledad que le permite no hacer nada, no tomar parte en el mundo de los vivos. Le basta con estar en posesión de los que ya no están o viceversa, estar gobernada por ellos, por los muertos:

Si sta bene al mondo, quando non si ha bisogno di nulla. Come si sta bene, anche se i genitori erano morti. Lei era la padrona. La padrona della casa vuota e del giardino,

⁴³⁵ *Ibidem*. “Sus padres y quienes los procrearon, habrían deseado que se entretuviese [...] Los dos murieron felices. Ruth lo había prometido.”

ma anche la padrona dei suoi genitori. Quando gli altri muoiono siamo un poco i loro padroni, i loro tutori. Non ha mai pensato che valesse l'inverso, che forse le nostre vite possano essere governate da loro⁴³⁶.

Porzia es la sirvienta de la familia Bechtler. Llegó desde Italia sin tan siquiera balbucear un poco de alemán. Tenía casi la misma edad que la señora y cuidaba de la hija pequeña que se llamaba Doris. La niña se dirigía a ella como si fuera su propia madre:

Porzia era graziosamente tozza, i capelli corvini tagliati corti, sembrava un ragazzo. La signora Bechtler era convinta che Porzia fosse vergine. “Non vorresti sposarti e avere una famiglia?” le aveva chiesto una volta. “Nein” rispose semplicemente Porzia⁴³⁷.

Esta mujer no quería crear una familia e incluso había olvidado a la suya propia⁴³⁸. Después de la muerte de los señores, Porzia se quedó al cuidado de Doris. Porzia acaba con su vida al arder entre llamas en la habitación de los señores, donde ella misma reconoce que tiene que ir a los infiernos. Una revancha que se toma contra la apatía de la soledad. Un destino que también a ella se le regaló, sin pedirlo. El destino predicho forma parte del inventario en los finales del presente libro. En este caso el elemento de culto es el crucifijo de la madre de Porzia y con él Jaeggy retoma el tema de la religión: por un lado, la presencia de la cruz que salva o que lleva al infierno y, por otro lado, la simbología de las llamas, pues estas remiten a la quema de brujas por la iglesia católica. Quizás la diferencia más importante entre esta historia y el siguiente libro de Jaeggy, *Proleterka*, estribe precisamente en que en el cuento de *Paura* el mismo objeto se relacionaría con la religión católica mientras que en la novelatoma las connotaciones de una tradición puramente protestante. La autora, como se sabe, tuvo influencia de ambas religiones, aunque conoció mucho más de cerca la protestante por su familia paterna suiza.

⁴³⁶ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 71. “Se está bien en el mundo, cuando no se necesita nada. Qué bien se está, incluso si los padres estaban muertos. Ella era la dueña. La dueña de la casa vacía y del jardín, pero también la dueña de sus padres. Cuando mueren los demás somos un poco sus dueños, sus tutores. Nunca pensó que a la inversa valiera, que quizás nuestras vidas puedan ser gobernados por ellos.”

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 62. “Porzia era graziosamente ruda, su pelo anillado cortado corto, parecía un chico. La señora Bechtler estaba convencida de que Porzia era virgen. ¿No querrías casarte y tener una familia? le preguntó una vez. “Nein” respondió simplemente Porzia.”

⁴³⁸ En este conjunto de cuentos, la familia vuelve a destacar precisamente por la lejanía que se toma de ella o por la crueldad que en ella habita. Así, Porzia no quiere saber de su familia. Los padres de Ruth en el cuento anterior están muertos. En el primer cuento se trata de una familia monoparental compuesta por madre a hija y sin un vínculo de amor y, en el segundo, los animales son más importantes que la familia en sí.

Porzia arranca literalmente el crucifijo de las manos de la madre el día de su funeral. Al ser el crucifijo para ella un símbolo de superstición y un objeto de culto, era consciente de esta venganza que recaería sobre ella: “Gli oggetti di culto sono sempre vendicativi, pensava Porzia”⁴³⁹. Y así, lo cogerá entre sus puños para arder en la habitación de los señores Bechtler. Vico Faggi explica dicha venganza en un análisis de este libro de cuentos, dando a entender que todo se debe a la superstición, que de alguna manera se relaciona con la idea de religión existente en la historia: “È incongruo collegare simili oggetti all’idea della vendetta, ma qui ciò avviene per effetto della superstizione (la peggiore, più ottusa), che si origina in una mente immatura per la quale il sacro può farsi veicolo del male”⁴⁴⁰. Y aunque lo sagrado se convierta en un vehículo del mal, el lector se sigue encontrando ante el final abierto y espeluznante al que Jaeggy le tiene acostumbrado.

3.4.2.6. “I Gemelli”

Fleur Jaeggy a través de este cuento trata el tema del incesto, argumento que muchos escritores han elegido para sus obras. “I Gemelli” podría corresponder a una novela, si bien se convirtió en una obra de teatro⁴⁴¹ pues se hizo una adaptación dramatizada del mismo. Uno de los ejemplos literarios sobre el amor entre hermano–hermana más importantes entre los autores centroeuropeos es precisamente el que se da entre Ulrich y Agathe en *El hombre sin atributos* de Robert Musil. Antes un tema así podía ser considerado como perverso. Según afirma Ernst Fischer⁴⁴² en su estudio sobre la obra de este autor, estos temas no atendían a la creación poética que por ejemplo Musil logró; así como tampoco se prestaba atención a los puntos clave que el incesto, entre otros temas, entrañaba y

⁴³⁹ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 73. “Los objetos de culto se vengan siempre, pensaba Porzia.”

⁴⁴⁰ Faggi, V., “*Fleur...*”, p. 110. “Es incongruente relacionar objetos similares a la idea de la venganza, pero aquí esto llega por efecto de la superstición (la peor, más obtusa), que se origina en una mente inmadura por la que lo sagrado puede convertirse en vehículo del mal.”

⁴⁴¹ “I Gemelli” fue llevada al teatro en Italia en 2008, bajo la dirección de uno de los directores más importantes en el panorama dramático italiano, Giorgio Marini. En este proyecto titulado “Ombre” (sombras) se incluirán dos adaptaciones más de escritoras centroeuropeas: *Occhi felici* de Ingeborg Bachmann e *I gioielli di Madame de...* de Louise de Vilmorin.

⁴⁴² Fischer, E., *Literatura...*, pp. 85–90.

que el escritor austriaco resuelve genialmente. Es importante destacar la desaparición del matriarcado como señala Fischer:

El incesto, que tan frecuentemente aparece en la antigua mitología, era como una resonancia del desaparecido matriarcado, con sus diversas formas de matrimonios en grupo, era como un recuerdo de un estadio primitivo y de la condenación del mismo por obra de la sociedad patriarcal. En los tiempos del romanticismo el tema del incesto cobró nueva importancia⁴⁴³.

Los máximos representantes de aquel movimiento en Europa mantendrán este tema como elemento constante, desde Goethe y Schiller hasta las hermanas Brontë o Carol Lewis entre otros muchos. Para ellos “suponía una rebelión contra el modo burgués de respetabilidad, significaba una profesión de la ‘pasión en sí’, como caracterizara Stendhal al principio romántico”⁴⁴⁴. A fin de cuentas las alusiones al incesto no representan solo la pecaminosidad del acto, de lo prohibido sino que de alguna forma lo que provoca es la ruptura con la hipocresía de lo burgués. Y como en Musil, también en Jaeggy se observa la intención de encontrar la verdad de los mundos más ocultos y comprobar que en ello también puede existir la felicidad, en los seres más despreciados por una sociedad cuyos actores están bien definidos, una felicidad que también puede acontecer en los mundos más ínfimos.

Jaeggy sabe que la felicidad entre los protagonistas de este cuento, hermanos gemelos, se encuentra precisamente en la soledad, en la lejanía de la sociedad: “Hans e Ruedi hanno fatto in modo che nessuno li volesse, per loro l’affetto era il peggiore dei nemici”⁴⁴⁵. El lector presencia de nuevo la frialdad con la que la autora coloca a sus personajes de nuevo en una casa entre cuatro paredes y, otra vez, gemelos, para que este incesto se conciba desde la idiosincrasia de estos dos seres, desde su cohabitación en el seno materno. Subyace otra vez uno de los elementos clave de Jaeggy, la familia inexistente.

La dualidad juventud–vejez aparece de nuevo, ya lo dijo la misma autora, en la juventud anida la vejez: “Una notte furono amanti e si vergognarono un poco. Non l’avevano fatto da giovani. Erano stati distrattamente casti. E nella vecchiaia i

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 80. “Hans y Ruedi han conseguido que nadie les quiera, para ellos el afecto era el peor de los enemigos.”

gemelli sentirono, come se fosse un comandamento celeste, che dovevano conoscersi biblicamente”⁴⁴⁶. El incesto en la Biblia aparece como procreación y entre mujeres, como se sabe de la historia de las hijas de Lot, que tuvieron que emborrachar a su padre para quedar embarazadas y así continuar con la descendencia, ya que no había más hombres en el mundo. En este caso Jaeggy propone un incesto que no toma parte solo de la idea de familia, sino que además abarca otro tema relevante como es el de la homosexualidad. Es la relación entre hermanos del mismo género. La unión entre iguales como de alguna forma se podía entender entre Frédérique y la narradora en *Beati*, o entre las amigas del cuento “La promessa”, aunque en ellas no hubiera un caso de incesto. Por una parte estas relaciones “combaten” el frío pero son totalmente estériles, es decir, insensibles. Aquí la cercanía es mayor, se da entre hermanos con lo que a lo pecaminoso del incesto se une lo tabú de la homosexualidad, si se tiene en cuenta que este cuento fue publicado en los años noventa y la liberación de los homosexuales se iniciaba pero no en países como Italia, donde reside la autora, es una cuestión todavía tabú. Se sabe que en la Biblia también hubo casos de homosexuales, como eran el Rey David o el profeta Daniel. Este “conocerse bíblicamente” hace referencia a la unión de amor entre las criaturas que profesa el libro sagrado, aunque de una manera muy *sui generis*. Jaeggy está convirtiendo este amor entre hermanos en un amor celestial –de nuevo el cielo aparece en el cuento en mención al título del volumen– y por lo tanto puro, que podría ser el amor que representan los ángeles en la mayoría de las creaciones artístico-religiosas; pinturas que dejan interpretar la relación que los ángeles (asexuados) mantienen entre sí y con sus interlocutores. Los gemelos tuvieron una relación de hermanos, una relación casta, hasta que la vejez, el tiempo, les permitió quebrar esa castidad que los había hechos seres puros y “celestiales”. Sin pedir nada a cambio, sin decirle nada al mundo, se amaron.

Quisieron vivir solos, no quisieron ser adoptados, no sentían la necesidad del cariño de una familia. La soledad se convertiría en su aliada principal. Ante la oferta

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, p. 90. “Una noche fueron amantes y se avergonzaron un poco. No lo habían hecho de jóvenes. Habían sido distraídamente castos. Y en la vejez los gemelos sintieron, como si fuera un mandamiento celestial, que debían conocerse bíblicamente.”

de unas vacaciones antes de morir por parte de una Confederación de Ancianos, ellos se mantuvieron firmes en su opinión:

Lei prometteva loro un paradiso terreno prima di giungere a quell'altro, a spese della Confederazione. [...] Aveva voglia Hans di una vacanza prima di morire? No, disse Hans. Aveva voglia Ruedi di una vacanza prima di morire? No. Avevano voglia di giocare a carte? No. Solo di ascoltare musica, nella penombra. O nel buio. Avevano qualche desiderio i gemelli? Non ne avevano⁴⁴⁷.

Así termina esta historia, como si de una obra de teatro se tratara, cuando y cae el telón. No es un final trágico, solo está colmado de una desidia infernal, como es el caso de estos hermanos que continuarán así hasta que la muerte los alcance, ellos, mientras tanto, esperan en la oscuridad.

3.4.2.7. “La vecchia Vanesia”

La edad sea quizás el tema más áspero de y en Jaeggy, quizás más que la muerte, pues es a través de la vejez, del paso del tiempo, cómo se llega al fin de la vida. Se termina el libro con la muerte, a caballo entre suicidio y asesinato, del viejo Kurt. Otra expiración, con la marca del binomio amor–odio. Desear la muerte del cónyuge por amor resulta natural después de leer todas estas historias terribles y afiladas como la lama de un cuchillo. Pero en esta historia, ese estilo afilado no provoca sangre, aunque la agresión se perciba a través de la tranquilidad de esta vieja vanidosa, Verena, casada con Kurt y posteriormente su viuda. En verdad es el marido el que desea su muerte, desea ser él el que la vea morir, pero no sabe que este juego macabro de ver al otro muerto lo ganará su amada mujer: “Kurt, dice Verena con la sua voce ragionevole e fredda, era rammaricato che lei fosse sana. E deluso. Deluso con il destino. Puó lei vivere ancora con un uomo che si è rammaricato che non sia morta?”⁴⁴⁸ Kurt no acepta que el destino dé más vida a su

⁴⁴⁷ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 91. “Ella les prometía un paraíso terrenal antes de alcanzar el otro, la Confederación corría con los gastos. [...] ¿Tenía ganas Hans de unas vacaciones antes de morir? No, dijo Hans. ¿Tenía ganas Ruedi de unas vacaciones antes de morir? No. ¿Tenían ganas de jugar a las cartas? No. Solo de escuchar música, en penumbra. O a oscuras. ¿Tenían algún deseo los gemelos? No tenían ninguno.”

⁴⁴⁸ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 111. “Kurt, dice Verena con su voz razonable y fría, se arrepentía de que estuviera sana. Está desilusionado. Desilusionado con el destino. ¿Puede vivir ella todavía con un hombre que se arrepiente de que ella no esté muerta?”

mujer, ella debería morir antes. La justicia de la vida no se corresponde con los deseos de cada uno de los seres vivos, y Kurt decide volar persiguiendo a un pájaro negro, un pájaro de mal agüero. Se sube a la ventana y la mujer, como explicará en su defensa, solo le ayuda a tomar impulso, el resto lo hace él.

Cuando el marido de Verena parecía estar ausente, miraba al cielo, estaba abstraído por su destino, ella misma sentía los deseos más innatos de asesinar al amor de su vida, de concebir el éxito de algo realizado: “In ogni pensiero affettuoso si annida un pensiero assassino, una piuma. È l’amore, l’amore che perdura nelle vecchie coppie, a esaltare la fantasia verso l’assassinio, mentale dell’altro”⁴⁴⁹. Con esta frase Jaeggy está sentenciando el cuento. Con su estilo, sabe desde el primer momento que por amor la vieja esposa es capaz de matarlo. Pero este hecho, que la autora ya conoce, es presentado poco a poco. Al igual que lo inaudito para el protagonista era ver a su mujer sana y concluir que su muerte llegaría antes que la de ella. El destino vuelve a formar parte de estas historias. Un destino que no se desea pero que se tiene que aceptar.

Después del suicidio de su marido, tras tirarse por la ventana, Verena se queda sola viviendo y sintiendo por sí misma su vejez, casi se podría decir que gozando de ella. La hipocresía de la sociedad es responsable de la indulgencia del juez; no hay castigo para una vieja que comete por amor un acto similar. Y mira al cielo, pero no se quiere tirar porque el suicidio la haría sentirse culpable y es consciente de no serlo. Ella quiere esperar la muerte, expiar tranquilamente la culpa y llegar así al cielo que la espera.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 105. “En cada pensamiento cariñoso anida un pensamiento asesino, una pluma. Es el amor, el amor que perdura en las viejas parejas, el que exalta la fantasía hacia el asesinato, mental del otro.”

3.4.3. *Proleterka* (2001)

PARATEXTO: – Título: <i>Proleterka</i> – Año: 2001 – Lugar de la publicación: Milán: Adelphi.	PERITEXTO: – espacio del volumen: 114 pp.
---	---

<p>MANIFESTACIONES DEL PARATEXTO</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Ed. Ita. (2001)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Ed. Esp. (2004)</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 10px;"> <div style="text-align: center;">  <p>Ed. Usa (2003)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Ed. Alem. (2002)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Ed. Fra. (2003)</p> </div> </div> <p>Materiales (elección tipográfica): con respecto a Adelphi solo la española ha mantenido la misma portada: fotografía de E. Jeker. En la edición alemana: un detalle de “Selbstbildnis” de Jan van Wijekersloot. La editorial francesa ha mantenido la sobriedad de su columna. Para la estadounidense, la importancia recae en el barco.</p>	<p>FUERZA ILOCUTORIA</p> <ul style="list-style-type: none"> – nombre del autor: Fleur Jaeggy – indicación genérica de la obra: novela breve, es el número 139 de la columna <i>Adelphi FABULA</i>.
<p>CARACTERÍSTICAS FÚTILES:</p> <ul style="list-style-type: none"> – edad del autor: sesenta y uno. – sexo del autor: mujer – premios que recibe la autora: Premio Viareggio 2002, Premio Donna Città di Roma 2001, Premio Vailate Alberico Sala 2001 y el Premio Vittorini 2002 	<p>CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES:</p> <ul style="list-style-type: none"> – contexto genérico: novela breve. – contexto histórico: Centroeuropa y mar Adriático.
<p>PARATEXTO OFICIOSO Presentación del libro en New York: Susan Sontag.</p>	

El libro de cuentos, *Paura*, fue reducido a siete, cuando en su origen iba a contener ocho cuentos. Este número desdichado y la importancia y el significado de cualquier elemento relacionado con la vida y la muerte, como es el caso de los números, hicieron que Fleur Jaeggy redujera el libro y lo dejara en 7 cuentos y 113 páginas. Algunos críticos han dicho que quizás *Proleterka* sea aquel octavo cuento convertido en novela breve. Y no es de extrañar, dado que del cuento “I gemelli” se pudo hacer la adaptación al teatro, de otro cuento se puede hacer su versión más

estructurada y creativa, esta vez en 114 páginas. El octavo cuento pudo haber sido el borrador del que ella misma habla en una entrevista concedida a Enric González, antiguo corresponsal de *El País* en Roma:

R. No suelen ser muy largos, pero con *Proleterka*, que escribí durante años, acumulé mucho papel. Llegado un cierto punto me fui a Alemania, a una región de la antigua RDA, y me alojé en un lugar bastante bello, un castillo con un lago y un bosque que pertenecía a Achim y Bettina von Arnim y ahora es del Estado. Me invitaron. Me llevé un puñado de libros, las primeras pruebas de la novela y papel. Aquello no podía seguir así, tenía que terminar. Pasé dos meses en el castillo, cortando, pegando con cola nuevos fragmentos sobre el original, y finalmente me dije que estaba más o menos acabado. Eso ocurría en un mes de marzo. Pero de regreso a Milán seguí trabajando sobre el texto. Y en septiembre aún hice una última llamada telefónica al tipógrafo, con el libro ya en imprenta, para añadir un pequeño detalle.

P. ¿Cuál?

R. Creo que era la estrella roja pintada sobre la chimenea del barco. Y finalmente terminé. Aquí en casa me costaba mucho avanzar, hay demasiados libros. Sin embargo, necesito escribir con una pared desnuda a mi espalda⁴⁵⁰.

Quizás fue esa ausencia de contacto con las personas o de objetos en la pared, la que hizo que Jaeggy diseñara una de sus novelas más perfectas y galardonadas.

Proleterka mantiene las constantes características de todas las obras de la autora. Se trata de un relato de iniciación de una joven, una historia freudiana de núcleo familiar hecho pedazos por el destino. La historia comienza tras la muerte de Johannes, un padre frío, poco hablador, solitario, datos que se conocen a través de la narración de su hija –a veces yo–narradora– que cuenta el viaje en barco que realizaron juntos. El pasado de sus vidas, anterior al viaje, se cuenta a través de los recuerdos de la hija. El presente se narra mientras viajan en ese crucero que lleva el mismo nombre que da título a la novela. Un barco lleno de alemanes “respetables” sin ninguna relevancia. Y, en definitiva, un viaje que no solo recorre el mundo clásico de la antigua Grecia, sino más bien las experiencias adolescentes de la narradora: “La *Proleterka* è il luogo dell’esperienza. Quando finisce il viaggio, lei deve sapere tutto. Alla fine del viaggio, la figlia di Johannes potrà anche dire: mai, mai più”⁴⁵¹. Este micromundo servirá a la protagonista para observar y acercarse a

⁴⁵⁰ En: <http://shangrilatextosaparte.blogspot.com/2007/02/carpeta-fj-y-viii-entrevista-una-cierta.html> (última consulta 2.12.2011).

⁴⁵¹ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 83. “El *Proleterka* es el lugar de la experiencia. Cuando termine el viaje, ella tiene que haberlo aprendido todo. Al final del viaje, la hija de Johannes podrá decir incluso: nunca, nunca

un padre que siempre había sido distante y desconocido. Y, a su vez, dicho viaje servirá a la joven para descubrir el pasado e iniciarse en la vida, constituyendo un breve relato de la historia freudiana de una familia: “La vita è cominciata nel momento in cui siamo salite a bordo. L’inizio è la *Proleterka*”⁴⁵². De este modo se resume el sentido del libro, una frase concisa y cargada de significado. La vida de ambos comenzó así, como si antes no hubiera existido. En sí, se trata de una búsqueda del padre, que lleva a la búsqueda de un origen, del amor y el aprecio paternal que nunca encontró.

La descripción del barco, de su tripulación, de los pasajeros está construida al más puro estilo “jaeggy”; concisión en sus frases, adjetivos expresivos y críticas frías. Toda carga semántica es aceptable en cada una de las palabras, incluso en las que no dice o las que usa casi sin nombrar, sin explicar⁴⁵³. La protagonista, sin nombre y narradora a la vez, descubre los enigmas de su pasado y se inicia en la truculencia del presente. Pasado y presente son los tiempos entre los que fluctúa esta narración de la memoria íntima, en la que la narradora se alterna compulsivamente durante toda su narración entre la primera y la tercera persona, sin orden ni otro motivo más que el distanciamiento consigo misma y con sus propios vínculos familiares o sociales –una vez más también en esta obra–. La misma autora argumenta su placer por estos cambios en una entrevista que le hizo Susan Sontag en la presentación del libro:

Sí, está construido como una partitura, me gusta esta oscilación entre la primera y la tercera persona, es mi modo de escribir, me sale natural, así como la oscilación entre el uso de los tiempos pasados y presentes, que reflejan la persistencia del pasado en el presente⁴⁵⁴.

Cualquier emoción o sentimiento es excluido radicalmente del relato, incluso en el momento de la iniciación sexual de la joven: “Non vuole dolcezza. L’ufficiale

jamás.”

⁴⁵² *Ibid.*, p. 65. “La vida empezó en el momento en que subimos a bordo. El comienzo es el *Proleterka*.”

⁴⁵³ Rustici, D., “*Interviste e commenti...*”, “*Proleterka* è forse il libro più sofferto della Jaeggy, e la penna con cui lo tratteggia è nitida e tagliente. Come l’inquietudine del vivere che in ogni pagina si legge e si vede, fuori dai limiti spazio-temporali e depurata da ogni emozione.”

⁴⁵⁴ La entrevista tuvo lugar en el centro “La casa italiana” de la New York University el 9 de diciembre de 2003. El texto citado es una transcripción de las palabras de la autora en dicha presentación del libro *Proleterka*. No hay referencia bibliográfica posible.

sembra prevedere i suoi desideri. Con violenza preme su di lei. Con violenza ogni gesto. Ogni carezza⁴⁵⁵. Así como es frío el sexo que practica con desconocidos, también lo es ella en las demás relaciones, sobre todo con su padre. En su descripción, la hija adjudica al padre un retrato bastante preciso del estilo expresivo de la propia autora:

Laconico, Johannes segnava ciò che la figlia faceva, dove l'hanno portata, lo stato di salute. Frasi brevi, senza commento. Come risposte a un questionario. Non ci sono impressioni, sentimenti. La vita viene semplificata, quasi non ci fosse. Johannes annota: la figlia non ha mai pianto. [...] A due anni, secondo Johannes, la figlia scopre cosa vuol dire morire⁴⁵⁶.

El libro de familia donde el padre ha registrado las anotaciones sobre los primeros años de vida de su hija parece ser el único elemento que da calor a esta relación. La hija tiene acceso a él y así es como consigue ir a su pasado.

De la madre se sabe poco, al igual que sucedía en *Beati*. La existencia de ambos progenitores como unidad familiar es inimaginable. Cuando era niña, su madre la confía a “una señora”, que como se leerá es su abuela y que acepta acogerla: “Lei si chiama Orsola. È la mia padrona. È la madre di mia madre, di quella che è stata la moglie di Johannes. Johannes deve chiederle il permesso se vuole farmi visita. Noi non vogliamo visite⁴⁵⁷. Es una niña abandonada por sus padres, que vivió bajo las órdenes de esta patrona en una casa con jardín como la que describe la misma autora cuando habla de su infancia⁴⁵⁸:

I bambini si disinteressano dei genitori quando vengono lasciati. Non sono sentimentali. Sono passionali e freddi. In un certo modo alcuni abbandonano gli affetti, i sentimenti come fossero cose. Forse è solo questo, alcuni bambini hanno la grazia del distacco⁴⁵⁹.

⁴⁵⁵ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 74. “No quiere dulzura. El oficial parece prever sus deseos. La presiona con violencia. Cada gesto es violento. Cada caricia.”

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 16. “Lacónico, Johannes apuntaba lo que hacía la hija, adónde la llevaron, su estado de salud. Frases breves, sin comentarios. Como respuestas a un cuestionario. No hay impresiones, sentimientos. La vida se simplifica, como si no existiera. Johannes anota: la hija no ha llorado nunca. [...] A los dos años, según Johannes, la hija descubre qué significa morir.”

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 27. “Ella se llama Orsola. Es mi patrona. Es la madre de mi madre, o sea, de la que fue la esposa de Johannes. Johannes debe pedirle permiso si quiere venir a verme. Nosotras no queremos visitas.”

⁴⁵⁸ En el siguiente enlace, se encuentra un documental sobre Fleur Jaeggy en el que describe la casa de su infancia: <http://www.videoportal.sf.tv/video?id=1843b0ce-3a0d-49c3-a363d3467248257c;c=white;did=bd6a97c9-937d-4d51-8336-ee26e76926f1;referrer=http%3A%2F%2Fwww.sf.tv%2Fsfwissen%2Fdossier.php%3Fdocid%3D11822%26navpath%3Dkul> (última consulta 18.07.2011).

⁴⁵⁹ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 7. “Los niños pierden el interés por los padres cuando se les abandona. No son sentimentales. Son pasionales y fríos. En cierto modo, algunos abandonan los afectos, los sentimientos, como

Este desinterés está latente en la narradora, la protagonista; a su madre, por ejemplo, se limita a definirla como "la que fue la esposa de Johannes".

El padre, al que apenas conoce, es una persona fría y distante: "Conoscevo poco mio padre. Durante una vacanza di Pasqua mi portò con sé in crociera. La nave era attraccata a Venezia. Si chiamava *Proleterka, Proletaria*"⁴⁶⁰. La narradora informa al lector desde el principio de la existencia–inexistencia del padre, son las cenizas de Johannes el elemento que comunica su muerte. La mención de los sentimientos desgranaría esta obra, en la que todo pasa en tanto en cuanto son seres sentenciados a vivir lo que tienen y destinados a la muerte, al suicidio: "La nostra è una famiglia di suicidi. [...] L'argomento del "togliersi la vita" è stata sempre più forte degli argomenti denaro, eredità, malattie"⁴⁶¹. De nuevo el tema gira en torno a la muerte, a las vidas desahuciadas, sin futuro terrenal, con perspectivas de futuro en el más allá, sin confiar en un paraíso, más bien en un paso, en un cambio de lugar donde habitar. El crucero es como una travesía por la tierra de los muertos, mientras la hija recupera la memoria íntima de su origen y su pasado para construir su funesta historia familiar. La misma Susan Sontag en la entrevista mencionada, centra este problema de la muerte y destaca los sentimientos como elementos importantes en la obra de la autora:

Hay un elemento que querría subrayar. El tema central del libro consiste, en mi opinión, en la pregunta sobre cómo se puede ser al mismo tiempo frío y conmovido frente a la muerte. Empieza con la evocación de la muerte del padre y la disposición de sus restos, contiene referencias literarias a personas muertas en el mar, *Billy Bud* de Melville y *Martin Eden* de Jack London, uno ahorcado en su barco y el otro se suicida mientras duerme al aire libre en su barco. Esta es una historia en la esfera más intensa y atormentada de los sentimientos, constantemente bajo el signo de la muerte⁴⁶².

La alusión a Melville es una constante en Jaeggy –como ya mencionamos en el capítulo dedicado a los *letraheridos* ya que Bartleby era uno de sus referentes literarios– y la mención a un personaje como Martin Eden, que lucha por la

si fueran cosas. Quizá sea solo eso: algunos niños tienen el don del desapego."

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 12. "A mi padre lo conocí poco. Una vez, durante las vacaciones de Pascua, me llevó consigo a un crucero. El barco estaba atracado en Venecia. Se llamaba *Proleterka. Proletaria.*"

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 67. "Nuestra familia es una familia de suicidas. [...] El argumento sobre 'quitarse la vida' ha sido siempre más fuerte que los argumentos dinero, herencias, enfermedades."

⁴⁶² Cfr. nota 454.

escritura en medio del mar, se vuelve a encontrar con la del personaje de Melville. La misma Jaeggy afirma en este encuentro que no son casuales las referencias a este personaje de Jack London, dado que “todo el libro está invadido de la idea, del presentimiento del suicidio”. Si Susan Sontag contaba que a ella este libro la hizo empezar a escribir, sin duda alguna a Jaeggy la ayudó para ajustarse a su tema central, la muerte fría y poco conmovedora.

Los sentimientos tampoco se expresan mientras se narra la descripción de la muerte de su madre, de la existencia de un nuevo padre y de la pérdida de algo que no se tuvo pero se deseó, un hermano, su hermano: “Non credo che l’uomo sia mio padre. Credo piuttosto di avere un fratello che ha avuto un incidente mortale. E per questo fratello ho un profondo affetto. Non per l’uomo che parla”⁴⁶³. El duro reconocimiento de los sentimientos aparece también en esta adolescente. La recriminación del no tener o del tener es constante y casi vital en los personajes. Ella no tuvo nunca ese hermano y por su padre no puede sentir ningún tipo de afecto. Al expresarlo con tanta facilidad, se transmite al lector una sensación de lejanía, no siente ningún tipo de pena o empatía con la protagonista.

Las experiencias se van cumpliendo: la visión de su vida adolescente y sexual. El sexo frío y violento, empañado del hierro del barco, corroído por la sal del mar. La sexualidad en la obra de Jaeggy aparece de la forma más inusual dentro del contexto social en la que estos personajes se encuentran. Si en *Beati* el sexo no se percibía, aunque en el texto estuviera cargado de un erotismo singular escondido en los silencios, en esta obra se pierde todo el erotismo, y el sexo, tal y como se describe, está también bajo el signo de la muerte, no produce, no da vida a la protagonista, es una forma de quemar etapas.

La novela provoca un sentimiento extraño, deja al lector boquiabierto, sin explicación. De nuevo un final ensordecedor, que da a entender que todo nace de la tristeza, del dolor del no saber sentir, amar, hablar, tocar. Hay una transmisión del olor de los ambientes hostiles, de las personas distantes, de las familias sin color. Y

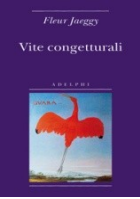
⁴⁶³ Jaeggy, F., *Proleterka...*, p. 105. “No creo que el hombre sea mi padre. Más bien creo que tengo un hermano que ha tenido un accidente mortal. Y por este hermano siento un gran cariño. No por el hombre que habla.”

se llega a la conclusión en el que el destino de su vida se expone a la verdad de su vida, al recuerdo, al pasado, al olvido: “Ha parlato ora per amore della verità. A poco a poco dimentica tutto. Anche la figlia”⁴⁶⁴.

3.4.4. *Vite congetturali* (2009)

<p>PARATEXTO: – Título: <i>Vite congetturali</i> – Año: 2009 – Lugar de la publicación: Milán: Adelphi.</p>	<p>PERITEXTO: – espacio del volumen: 52 páginas – título de los capítulos: Thomas de Quincey, John Keats y Marcel Schwob.</p>
---	--

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 114. “Ha hablado ahora por amor a la verdad. Poco a poco lo olvida todo. Incluso a la hija.”

<p>MANIFESTACIONES DEL PARATEXTO:</p>  <p>Edición italiana (2009) – Materiales (elección tipográfica): el folio de la página es de un tamaño pequeño 12 x 8'5 cm. La portada reproduce un detalle de <i>Red Ibis</i> de Albert Eckhout.</p>	<p>FUERZA ILOCUTORIA – nombre del autor: Fleur Jaeggy – indicación genérica de la obra: tres cuentos breves, es el número 32 de la Biblioteca mínima <i>Adelphi</i>.</p>
<p>CARACTERÍSTICAS FÚTILES: – edad del autor: sesenta y nueve.</p>	<p>CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES: – tres cuentos breves. – vida de escritores centroeuropeos</p>
<p>PARATEXTO OFICIAL En la contraportada aparece la siguiente frase que resume la obra: Le esistenze di De Quincey, Keats e Schwob raccontate come tre minuscoli romanzi.</p>	

Este libro puede ser el resumen final de la obra bioliteraria de Fleur Jaeggy. Con de estas pequeñas 52 páginas, le presenta al lector la vida conjetural de tres de sus autores más estudiados y traducidos: Thomas de Quincey, John Keats y Marcel Schwob. Y por medio de estas tres vidas, da a conocer a los que serán sus fuentes literarias del romanticismo, de la literatura europea, de los clásicos más ocultos, con los que a través de su obra ha estado alimentándose y que ahora, a modo de regalo, presenta en este pequeño volumen.

Son vidas reales las de estos escritores, imaginarias la de ella. Se sitúa como narradora omnisciente–heterodiegética, que todo lo ve y todo lo cuenta desde fuera, desde su perspectiva del paso del tiempo. Fleur Jaeggy fue la traductora de *Vite*

immaginarie de Schwob, obra que en sí recoge las vidas imaginarias que quizás a la autora le habría gustado crear y en las que se recrea con este libro. Ya como epílogo de este libro de Schwob que Jaeggy tradujo, aparece una biografía de la autora sobre este escritor bajo el nombre “Avventuriero passivo”⁴⁶⁵. Quizás es precisamente su labor como traductora la que la impulsa a ejercer de creadora de vidas conjeturales de otros escritores. Y se sitúa de tal forma que no se sabe dónde empieza la realidad y dónde termina la ficción. Lo que sin duda presenta Jaeggy es su dominio intelectual de la obra y las relaciones entre estos tres grandes escritores centroeuropeos.

De Thomas de Quincey no podemos olvidar su maravilloso tratado sobre la consideración del asesinato dentro de las Bellas Artes. Fleur Jaeggy seguramente tampoco lo pasa por alto. De Quincey, un escritor inglés romántico, dedica su obra principalmente a su vida, a su autobiografía. Publicó poco, aunque escribió mucho. Todos sus demás escritos los dedicó a la vida de filósofos a los que tradujo, como Immanuel Kant⁴⁶⁶. La vida que quizás él no cuente en su autobiografía, es precisamente la que cuenta la autora en este cuento breve y minucioso: su situación de pobreza, rodeado de ratones y hablando de los clásicos, etc., y lo relaciona con vidas de aquel momento:

Non osarono picchiare Charles Lamb, dalle gambe immateriali. Coleridge piangeva, persuaso di morire là dentro. Nello Yorkshire, a Cowan Bridge, c’era una scuola per figlie di pastori. Le bambine si tempravano al gelo, evitando –come era loro prescritto– espressioni di sofferenza su volto. Mangiavano proridge bruciato. Maria e Elizabeth Brontë morirono dopo pochi mesi. Charlotte e Emily ritornarono nel presbiterio di Haworth soltanto quando la scuola fu chiusa per una epidemia di paludismo, e ripresero a cucire⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Este epílogo ha sido publicado por varias revistas extranjeras (Alemania, Francia, etc.) como relato breve y es el mismo que se recoge ahora en esta publicación como tercer cuento.

⁴⁶⁶ En todos estos apuntes biográficos sobre Thomas de Quincey se aprecia el paralelismo con Fleur Jaeggy, también ella ha publicado poco, se ha dedicado a otras figuras importantes del panorama intelectual europeo e, intrínsecamente, ha manifestado que la muerte, el asesinato o el suicidio pueden participar en el círculo de las Bellas Artes.

⁴⁶⁷ Jaeggy, F., *Vite congetturali*. Milano: Adelphi, 2009, p. 14. “No osaron pegar a Charles Lamb, de piernas inmateriales. Coleridge lloraba, persuadido por la idea de morir allá dentro. En el Yorkshire, en Cowan Bridge, había una escuela para hijas de pastores. Las niñas se aplacaban bajo el hielo, evitando –como se les había prescrito– expresiones de sufrimiento en la cara. Comían gachas de avena quemadas. María y Elizabeth Brontë murieron tras pocos meses. Charlotte y Emily volvieron al presbiterio de Haworth solo cuando se cerró la escuela por epidemia de paludismo y retomaron la tarea de coser.” Todos estos autores se relacionan con De Quincey, en muchas ocasiones, por pertenecer al mismo entorno literario o incluso dedicarse a la traducción de filósofos, como es por ejemplo el caso de Samuel Taylor Coleridge, quien dedicaría su vida a

La vida de De Quincey podría parecer una excusa para acercarse a otros escritores que vivieron en situaciones de hambre y penuria como él, pero si así lo fuera, es una excusa excelente para el lector al que la autora le está haciendo un regalo informándole de esta manera. También fue una excusa para ella saber de este escritor, interesarse por él y convertirse en su traductora al italiano de *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*⁴⁶⁸. Es como si a través de este pequeño libro se fueran entretrejiendo todos los trabajos de ficción y de traducción de la autora.

En *Vite* no solo descubre a esos escritores sino a la misma Jaeggy, se manifiesta su atracción por los románticos ingleses, como si ellos fueran sus compañeros literatos de los que ha ido tomando su estilo y sus creaciones. Estos datos, sin embargo, son el testimonio de la importancia de los nombrados escritores en la obra de Jaeggy. El reclamo del Instituto Bausler al internado en el que vivieron las hermanas Brontë y del que saldrían por su pésimo estado de conservación. Sin embargo, no todo lo que se cuenta aquí es real, de ahí el juego de la autora en el que recrea vidas reales con apuntes imaginarios. Al igual que sus muertes, descritas en clave jaeggyana, se pasa de la vejez a la juventud, del dolor de la vida a la paz de la muerte: “nelle prime ore del giorno 8 dicembre morì. Il suo viso si velò di una parvenza di gioventù. Aveva settantaquattro anni e sembrava un ragazzo di quattordici”⁴⁶⁹. Deja así entrever que sus duplicidades son constantes hasta en esta especie de ensayos que hace sobre otros, quién sabe si esta es la forma que tiene Jaeggy de imaginarse las muertes de estos escritores, o si en verdad ha hecho un estudio a lo largo de los años para llegar a estas conclusiones.

Si por medio de la vida de De Quincey, Jaeggy nos presenta la vida de los románticos ingleses; a través de John Keats el lector descubrirá la relevancia de la muerte inminente como juego final: “La ghigliottina era, nel 1803, un giocattolo usuale per i bambini. Ci domandiamo se i giochi infantili possano lasciare cadaveri

Friedrich Schlegel, Schelling, Lessing, entre otros muchos, como lo hiciera a su vez De Quincey con otros filósofos. Ambos fueron consumidores de opio, un hecho normal entre los escritores de aquella época.

⁴⁶⁸ En este libro, aparece como último capítulo “la breve bibliografía congetturale” que sobre el escritor escribió Fleur Jaeggy, y que ahora es reeditada en este libro como el primero de los cuentos. Al igual que sucedió con Schwob.

⁴⁶⁹ Jaeggy, F., *Vite...*, p. 23. “en las primeras horas del día 8 de diciembre murió. Su cara se veló con un semblante de juventud. Tenía setenta y cuatro años y parecía un chico de catorce.”

nelle *nurseries*, masacri in quelle menti fatate⁴⁷⁰. Con esta interpretación de la perversidad de los juegos infantiles, introduce la autora la vida de Keats. Parece ser que John Keats fue un niño problemático al que le gustaba pelearse con todos, y la violencia en los niños, la maldad en sus miradas, en sus mentes, es una constante en los personajes infantiles pero sin edad de Jaeggy. Keats murió joven, tenía 26 años, y aceptó la muerte en pleno invierno: “Colse una rosa appena sbocciata, una rosa invernale. Keats, nel guardarla tetro, disse: «Spero di non essere più vivo in primavera.»⁴⁷¹. Y con el frío de febrero y el epitafio de su tumba la figura de Keats se recuerda en los momentos más fríos de los cuentos de Jaeggy.

La última de las biografías podría ser la primera. Seguramente fue la que primero escribió o al menos ya se tiene constancia de ella en 1972 cuando publica la traducción de *Vite Immaginarie* de Schwob y, en su epílogo, Jaeggy coloca esta recreación de la vida del escritor. Aquí aparece como última quizás por una cuestión de números, Schwob (1867–1905) es posterior a De Quincey (1785–1859) y Keats (1795–1821), y, además, es francés y no sigue el romanticismo de los ingleses, sino que más bien es simbolista y cercano a los ensayos sobre la experiencia vital. Incluso en la distancia entre el Romanticismo y el Simbolismo o entre los poetas ingleses y franceses, Jaeggy consigue unir estas tres vidas introduciendo a otros escritores como Edgar Allan Poe. Junto a estos escritores, Jaeggy sitúa al Schwob niño:

Con Edgar e Jules (Verne) si era circondato di conversazioni, quindi aborriva i bambini della sua età e i loro rantoli infantili. La sua concentrazione era tale che durante quei dialoghi non si era reso conto delle ore che passavano, né degli anni⁴⁷².

Otro niño que envejece antes de tiempo. Y de nuevo, o se podrían llamar las primeras veces, encontramos los pilares que sostienen las creaciones arquitectónicas de Fleur Jaeggy: la muerte antes que la vida, la muerte en la cara de los niños, donde se anida la vejez y los sueños, estos como paso previo a la muerte, lugar

⁴⁷⁰ Ibid., p. 25. “La guillotina era, en 1803, un juguete común entre los niños. Nos preguntamos si los juegos infantiles pueden dejar cadáveres en las *nurseries*, masacres en las mentes infantiles.”

⁴⁷¹ Ibid., p. 42. “Cogió una rosa que acababa de florecer, una rosa invernale. Keats, mirándola tético, dijo: «Espero no estar vivo en primavera.»”

⁴⁷² Jaeggy, F., *Vite...*, p. 46. “Con Edgar y Jules estaba rodeado de conversaciones, por lo tanto detestaba a los niños de su edad y sus quejidos infantiles. Era tal su concentración que durante aquellos diálogos no se daba cuenta del paso de las horas, ni de los años.”

donde esta se anuncia:

Nel sonno lo raggiunge l'eco di una risata sguaiata, dunque la bambina è cresciuta nella morte, i trilli e le sciocchezze si sono dileguati? Il mattino dopo si guarda nello specchio, è invecchiato, i capelli durante la notte gli sono caduti e ora la fronte è ancora più ampia⁴⁷³.

De esta misma manera envejecieron Jane y Rachel del *Dito*, a través de los sueños, es ahí donde el tiempo se materializa, no en la vida real. Es Schwob sin duda uno de los aspectos fundamentales en la escritora suiza para tratar el tema de la muerte, de los seres más miserables y de las vidas más gélidas y espeluznantes.

Marcel Schwob

Pensó di scrivere le *Vies imaginaires*. Quegli uomini che vissero come cani, quelle donne sante e credule dinanzi a qualsiasi monaco subdolo [...] Si accorse di sorridere nel ripetere ciò che aveva scritto: «Non abbracciare i morti perché soffocano i vivi.»⁴⁷⁴.

De otra forma pero con el mismo contenido Fleur Jaeggy ya había avisado de que los muertos siempre vuelven a perseguir a los vivos, lo dijo en *Proleterka* y lo había dicho en muchas otras ocasiones a través de los personajes de quienes ahora encontramos su reflejo en los personajes de estos otros escritores.

3.5. Los cuentos dispersos. Las adaptaciones de su obra al teatro. La música como experimentación

La discreción, la ausencia, la lejanía del bullicioso mundo son características propias de la personalidad de Fleur Jaeggy. Nos ayudan a entender qué tipo de persona, de escritora, está frente al público, frente a su mundo. La discreta aparición en el mundo literario es reflejo de su producción literaria atemporal o, más bien, está supeditada a otros tipos de producciones creativas de la autora. En medio de todos estos libros, Fleur Jaeggy ha trabajado en pequeños cuentos, que han sido

⁴⁷³ *Ibíd.*, p. 49. “En el sueño lo alcanza el eco de una carcajada grosera, así que, la niña ha crecido en la muerte, ¿se han desvanecido los canturreos y las tonterías? A la mañana siguiente se mira en el espejo, ha envejecido, el pelo durante la noche se le ha caído y ahora la frente es aún más ancha.”

⁴⁷⁴ *Ibíd.*, p. 50. “pensó escribir las *Vies imaginaires*. Aquellos hombres que vivieron como perros, aquellas mujeres santas y confiadas ante cualquier monje falso [...] Se dio cuenta de que sonreía cuando repetía lo que había escrito: «No abrazar a los muertos porque ahogan a los vivos...».”

publicados fuera de la editorial con la que publica⁴⁷⁵. Como nota interesante se puede destacar que en todos ellos la protagonista es de nuevo una chica y la trama siempre concierne a su vida, a un momento concreto, a una circunstancia que la hace cambiar el rumbo de su historia:

*L'uomo metodico*⁴⁷⁶. Este cuento se publica por separado en 1971 en la revista literaria *Adelphiana*, y posteriormente será integrado como parte del tercer libro de la autora, *Le statue d'acqua*. Trata sobre la vida de un hombre obsesionado. Las obsesiones son una constante en Jaeggy, como se verá en el apartado 4.2.

*La casa dell'acqua salata*⁴⁷⁷. Se publica por primera vez en alemán en 1993 acompañado de un prefacio, se tituló “Reise ans Meer” (“Viaje al mar”) y vio la luz en una revista alemana. En italiano sigue inédito. Es un cuento autobiográfico que relata un verano que Fleur Jaeggy pasó junto a su amiga Ingeborg Bachmann en la costa de la Toscana. Se narra cómo el silencio era su mayor aliado y cuando llegaban las visitas, como las de Italo Calvino, sentían la ruptura de la tranquilidad. El final trágico llega con la imagen de una Ingeborg Bachmann muerta entre llamas⁴⁷⁸.

*Öde*⁴⁷⁹. Es un homenaje a Robert Walser publicado en una revista literaria en 2003.

*L'alfabeto di sabbia*⁴⁸⁰. En este cuento Jaeggy crea una historia intertextual en la que sus personajes principales son los libros y la vida que estos recobran en un jardín en el que una mujer, de nombre Regula, los deposita. Entre los textos

⁴⁷⁵ La fecha de la publicación de estos cuentos se indicará conforme se vaya describiendo cada uno de ellos, si bien se puede prever que su escritura y su publicación no coinciden temporalmente. Todos estos cuentos, algunos publicados en traducciones antes que en italiano, se han recogido y su estudio darán pie a un trabajo posterior.

⁴⁷⁶ Cuento publicado por la autora en la revista literaria italiana *Adelphiana*. Milano: Adelphi, 1971, pp. 313–317.

⁴⁷⁷ Texto inédito cedido por la autora. Hay una traducción en alemán de este texto publicado en: Feltrinelli, I., Jaeggy F., Kienlechner, T., Koschel, C., von Weidenbaum, I.: “Erinnerungen. Römische Begegnungen. Nach Jahr und Tag.” In: *DU. Literarische Zeitschrift* 9, 1993, pp. 36–39.

⁴⁷⁸ Cfr. Soria Millán, M.P., “Worte des Schweigens. Über die Freundschaft zwischen Fleur Jaeggy und Ingeborg Bachmann.” In: Jirku, B. E., Schulz, M. (eds.) “*Mitten ins Herz*” *KünstlerInnen lesen Ingeborg Bachmann*. Frankfurt M.; Berlin; Bern Bruxelles; New York; NY; Oxford; Wien: Lang, 2009.

⁴⁷⁹ Europe; revue littéraire mensuelle. 81, no. 889, (2003). París: [Les Éditions Denoel], pp. 159–162. En línea: <http://www.europe-revue.net/mai-2003/walser-sommaire.pdf> (última consulta: 07.07.2011).

⁴⁸⁰ Texto que la autora presentó en un congreso sobre libros en la ciudad de Venecia en 2003. Fue publicado en *Il Corriere della Sera* el 28 de enero de 2003.

aparecen los nombres de escritores que para ella son talismanes: Walser, Henry James o el mismo Thomas Bernhard. Se publicó en 2003 tras un congreso en Venecia en el que participó la escritora.

Incontro nel Bronx⁴⁸¹. Es un canto a los peces, al frío y a la muerte que estos animales sufren en un restaurante justo antes de ser ingeridos por los comensales. El cuento se publicó en Italia en 2005.

Winter roses⁴⁸². Tributo a una escritora muerta. Es un microrrelato en el que Robert Walser recibe a una escritora muerta y le da la bienvenida al paraíso. ¿Podría ser esta escritora de nombre Susan la amiga Ingeborg Bachmann? Sería posible afirmar que se trata de ella, aunque no es más que una interpretación. Los datos que este breve cuento ofrece están relacionados con la muerte de Walser y Kleist, este último se suicidó a los treinta y cuatro años de edad. La muerte de la joven escritora austriaca, a sus cuarenta y siete años, continúa siendo un secreto, aunque son muchos los que aseguran que se trató de un suicidio. Este paralelismo es el que nos hace relacionar a estos tres escritores en el cuento. Se publicó en 2005, por lo que podría ser una especie de conmemoración por el ochenta aniversario de su nacimiento que se celebraría al año siguiente.

Il solitario viaggio di Sigrid⁴⁸³. Este cuento fue publicado en un periódico italiano en 2008, se trata de un viaje de una joven a un mundo donde las estatuas son los muertos que la persiguen.

L'ultimo della stirpe⁴⁸⁴. Un cuento publicado en 2010 que podría formar parte de la antología que se publicó en *Paura*, ¿sería este el octavo en vez de *Proleterka*? El cuento tiene inicio en la muerte de una casa donde todos han desaparecido excepto el último que les mira y se siente acompañado por ellos.

Regole di vita musicale de **Robert Schuman**⁴⁸⁵. La traducción de este texto

⁴⁸¹ Cuento publicado en la revista literaria italiana *Adelphiana*, Milán: Adelphi, 2005.

⁴⁸² Traducción de Ann Goldstein. Inédito en italiano. En: "Common Knowledge", vol.11, 3, 2005, p. 369.

⁴⁸³ Publicado en la sección de Cultura de *La Repubblica*. 5.07.2008. p.41.

⁴⁸⁴ En *Viceversa Letteratura. Rivista di Intercambi Culturali*. N.4. Service de Presse Suisse (SPS), 2010, p. 46–49. Publicado primero en inglés: *The Last of His Line*, (Traducción de Ann Goldstein. Inédito en italiano.) En "Common Knowledge.", vol.11, 1, invierno 2005, p. 122–125.

⁴⁸⁵ Publicada la traducción al italiano por la autora en la editorial Ricordi, 1983.

del compositor muestra el interés de la autora por la música. Si ya se habló de su relación con el cantautor italiano Franco Battiato y las colaboraciones que hizo con él, esta traducción es un dato biográfico más sobre la importancia que la autora concede a la música y la curiosidad que siente por este mundo.

Entre toda esta producción, cabe citar la adaptación de un cuento de *Paura*, “I Gemelli” al teatro:

Nello spettacolo I gemelli assumono i connotati del revenant, del vampiro che ritorna nella propria casa o dell’estraneo che s’introduce in una realtà da un altrove dimenticato, come dopo il risveglio da una morte vivente o da un’amnesia o dall’ipnosi di un gioco di magia⁴⁸⁶.

En 2008 Giorgio Marini, adaptó el cuento de Jaeggy al género dramático. Este director se encargó durante muchos años del teatro experimental en Italia y buscó la manera de unir escenario y narrativa. Esta puesta en escena fue producida por la compañía “Florian Teatro Stabile D’Innovazione”, que se centra, así como lo haría el director, en la innovación y experimentación sobre el escenario con textos narrativos. El mismo director había llevado al teatro en 1972 la obra de Fleur Jaeggy, *L’angelo custode*.

Otra de las obras adaptadas de Fleur Jaeggy fue *Beati* haciéndose una versión para la literatura infantil. Fue considerado un libro didáctico para las escuelas, con una guía para el alumno y para trabajar la literatura del libro. Se publicó en la columna Eolo de la editorial Adelphi que está destinada a un público infantil. En 2011, esta misma historia fue llevada al teatro por Luca Ronconi y estrenada en el Piccolo Teatro de Milán dentro del programa titulado “Drammaturgia dell’attenzione” pues concedía una mirada particular a una perspectiva internacional y a los problemas sociales que lo circundan, con especial atención a los jóvenes. Ronconi es considerado uno de los mayores directores de escena italianos de todos los tiempos. La recepción fue muy satisfactoria en todo el panorama teatral italiano.

⁴⁸⁶ Cordelli, F., *Il Corriere della Sera*. 5.6.2007. La crítica de este espectáculo fue muy benevolente y consideró que fue uno de los eventos culturales teatrales más importantes de ese año: Il primo movimento del progetto Ombre “Occhi Felici”, ha debuttato felicemente al Teatro India di Roma alla fine di marzo del 2007 riscuotendo consensi di critica e pubblico veramente notevoli, segnalandosi come uno dei 10 migliori spettacoli della stagione 2006–2007, www.cenalora.it/pdf/cartellastampa0708.doc (última consulta 10.11.2011).

El director otorga una cierta relevancia a la literatura contemporánea e intenta que esta llegue al escenario:

Quando leggo qualcosa, a qualunque genere appartenga, mi viene naturale immaginare soluzioni per trasportare quel testo in teatro. È il mio mestiere, è il territorio in cui mi so muovere. Non trovo differenza nell'allestire un romanzo o un lavoro nato per il teatro: il mio interesse scatta nel momento in cui mi imbatto in un linguaggio preciso, riconoscibile, che posseda una significativa connotazione letteraria. Ed è il caso dei *Beati anni del castigo*, un'opera letteraria che, per come è scritta, mi è sembrato presupponesse l'idea anche di una sua comunicazione orale⁴⁸⁷.

Todas estas adaptaciones tienen un público diferente, como señala Óscar Tacca: “Una diferencia esencial entre el público de teatro y el de novela: el teatro apunta a un destinatario colectivo, la novela a un lector individual”⁴⁸⁸. En la novela, el lector tiene la función de hacerla avanzar, si se detiene, también lo hace la novela. El teatro avanza sin el receptor. El teatro tiene un tiempo concreto y amplio, un público que comparte el desarrollo en el momento. La obra de Jaeggy es un tanto más intrínseca y por ello su lectura no es igual que su visualización. Al receptor le llegan dos productos diferentes. Esto, además, hace que la voz del narrador cambie: “las formas del discurso narrativo están en función del destinatario a que el destinador apunta”⁴⁸⁹. Jaeggy señala a un individuo al que su pluma puede sorprender, puede diseccionar y extraer el máximo. Si bien es cierto que sus adaptaciones, sobre todo las de *Beati*, han conseguido obtener reconocimientos que la autora no habría pensado en el momento de la creación de la obra. Como ella misma afirma, una vez que ha publicado intenta que el libro no entre en su casa, que desaparezca, que no se tenga que hablar de él.

3.6. Señas de identidad y obsesiones narrativas

⁴⁸⁷ Cfr. “I beati anni del castigo di Fleur Jaeggy: Ronconi e la dramaturgia dell’attenzione” “Quando leo algo, independientemente del género al que pertenece, me resulta natural imaginar soluciones para transportarlo al teatro. Es mi oficio, es el territorio en el que me sé mover. No encuentro diferencia en la forma de preparar una novela o un trabajo nacido para el teatro: mi interés salta en el momento en el que me tropiezo con un lenguaje concreto, reconocible, que posea una connotación literaria significativa. Y es el caso de *I beati anni del castigo*, una obra literaria que, por como está escrita, me ha parecido que también suponía la idea de una comunicación oral propia.” En: <http://www.wuz.it/articolo-libri/5151/luca-ronconi-beati-anni-del-castigo-fleur-jaeggy.html> (última consulta 14.02.2012).

⁴⁸⁸ Tacca, O., *Voces...*, p. 154.

⁴⁸⁹ Tacca, O., *Voces...*, p. 155.

3.6.1. Los personajes típicamente jaeggyanos

Según Proust, “el escritor necesita también muchos seres para un solo sentimiento”⁴⁹⁰. En el caso de los personajes de Fleur Jaeggy dichos seres forman parte de una misma categoría, independientemente de su idiosincrasia. A lo largo de su obra literaria imperan los personajes que a través de cuerpos de niñas, predominantemente, hacen una reflexión sobre la existencia y conducen hacia la muerte. Estos personajes son claramente identificables en los tres primeros libros de la autora, aunque posteriormente se seguirá sintiendo su presencia: “pues una obra, aunque sea de confesión directa, está por lo menos intercalada entre varios episodios de la vida del autor, los anteriores que la inspiraron, los posteriores que no se le parecen menos, ya que [...] son un calco de los anteriores”⁴⁹¹. Así es en la creación de estos personajes jaeggyanos, los primeros toman parte de los últimos y estos son reflejo de los que ya existieron. Johannes –padre de la narradora en la última novela de Jaeggy, *Proleterka*– es el reflejo de Jochim –padre de la narradora de *Dito*– y toma rasgos de ese padre sin nombre en *Beati*. Éste es un ejemplo lineal, pero existen ejemplos más controvertidos y rebuscados en todos los personajes femeninos que iremos describiendo a lo largo del análisis de cada uno de los libros. Como dice Antonio Muñoz Molina, “inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí”⁴⁹². También Jaeggy afirmó que solo se escribe de lo que se conoce y, por ello, se diseccionarán las vidas de esos personajes femeninos, de las protagonistas sobre todo, para comprobar la similitud con ciertos pasajes de la vida de Jaeggy y, así, poder observar la relación entre ficción y realidad y estudiar la sutil línea que separa o acerca a la autora de la narradora. Dado que esta relación autora–narradora, se entrevé en estos personajes, describiremos este vínculo entre invención y recuerdo en un capítulo aparte.

Muñoz Molina sigue apuntando que “en la edad adulta, ese hábito de inventar

⁴⁹⁰ Proust, M., *En busca del tiempo perdido. U. El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza, 1927. p. 260, citado en Sullà, E., *Teoría...*, p. 39.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² Muñoz Molina, A., *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento, 1993. p.30.

a otros, o de inventarnos a nosotros mismos, pierde su descaro y se esconde, pero no por eso deja de actuar: distraídamente, o por interés, o por pasión, continuamente inventamos a quienes viven cerca de nosotros”⁴⁹³. Pero si se inventa al que está cerca, evidentemente es porque forma parte del contexto autoral de la obra: la familia, los amigos, los viajes, los lugares, son invenciones referenciales.

P. ¿Por qué sus personajes no muestran emociones?

R. Porque en un libro uno hace ciertas elecciones y... Tengo la impresión de que a Johannes le aflora algún sentimiento. Quizá entre líneas. Yo me limito a estar sentada ante la máquina de escribir y a golpear las teclas; si luego resulta que los personajes no exteriorizan nada, ¿qué puedo hacer yo? Creo que, en realidad, algunos personajes son bastante extremos. Una cierta glacialidad también revela sentimientos⁴⁹⁴.

Fleur Jaeggy habla de unas emociones que en verdad la ayudan o le permiten seleccionar a sus personajes, crear una figura acorde a esos sentimientos. Es cierto que expresar cierta glacialidad es también revelar un sentimiento y ese tipo de sensaciones frías son las que dejan ver las estatuas que describe. Pasan de ser cuerpos humanos a ser cuerpos de piedra, de cristal y de agua, cuerpos que dependiendo de su origen material produce mayor o menor calor; curiosamente cuanto más inmaterial es el cuerpo, mayores sentimientos cálidos transmiten, como se puede comprobar precisamente en *Statue*. Pero como sigue argumentando Muñoz Molina: “los buenos personajes, como las buenas historias, no se buscan: se encuentran, o mejor dicho, se aparecen”⁴⁹⁵. A veces son tan espectrales estos personajes que hemos encontrado, que resulta imposible no especular que son exactamente eso, una aparición. Pensar que estos mismos pueden ser parte de la búsqueda de la creación de Jaeggy, llevaría al estudioso de su obra a manicomios, lugares infernales a los que difícilmente se podría acceder, y necesariamente se percibe cómo la autora ha hecho una selección, una combinación, una invención, toda una ficción para construir sus historias y sus personajes.

Resulta difícil imaginar que el origen de estos personajes jaeggyanos, en muchas ocasiones inclasificables, sea la nada. Cuando aparecen, incluso sin

⁴⁹³ *Ibidem*, p.31.

⁴⁹⁴ En: <http://shangrilatextosaparte.blogspot.com/2007/02/carpeta-fj-y-viii-entrevista-una-cierta.html> (última consulta 3.09.2011).

⁴⁹⁵ Muñoz Molina, A., *La realidad...*, p. 40.

nombre, lo primero que se detecta es la importancia que adquieren la irrealidad y la ficción, pues el mensaje que se disponen a transmitir hace de ellos unos seres casi inexplicables. Los narradores, narradoras en su mayoría, carecen de nombre, carecen de una concreción identificable. Para Muñoz Molina el nombre es una sustancia sin la que todo el experimento de la creación del relato fracasaría:

Siempre digo que el nombre importa tanto porque es la cara que ve el lector del personaje. El nombre ha de contenerlo y definirlo, de tal modo que lo primero que nos molesta en las malas novelas son los nombres de sus protagonistas, y en tal medida que al escribir, mientras no tengamos el nombre, no podemos decir que tenemos al personaje⁴⁹⁶.

Si todo depende del nombre, no podríamos decir que tenemos al personaje de Jaeggy. Los protagonistas rara vez tienen nombre, los tenemos que identificar con la narradora o con alguna característica que los describe, como ella misma hace: en *Ditoasoma* “Neutral”, un personaje que educa pero que no tiene género. En *Angelo* aparece “el hombre metódico”, que viene a ser una especie de loco obsesionado. En *Statues* surgen “los melancólicos”, un grupo de chicos que deambulan por un jardín con tristeza, como su nombre indica.

Pero aquellos que sí poseen un calificativo, parece que lo tienen todo, que gozan de una personalidad más concreta y real. Los nombres que Jaeggy otorga a sus personajes masculinos: Jochim, Johannes, Reginald, Victor, Kaspar... son todos nórdicos y recuerdan lugares fríos que podrían pertenecer a Centroeuropa. Y todos transmiten un sentimiento concreto, el de la figura del padre, del tío, del sirviente, frío, metódico y alejado del mundo de los niños, de los hijos, de la descendencia, como ausentes en la creación del mundo. Aunque son muchas las veces en las que los personajes femeninos se quedan en el anonimato, cuando la autora decide ponerles uno lo hace eligiendo aquellos que contienen un sentido de fuerza. Estos tienen una referencia concreta con otras historias de la misma autora, se pasean de cuento en cuento. Uno de los pocos que otorga la autora es el de Katrin. Este personaje aparece en *Statue* y es llamada Katharina por las viejas. Es un nombre que tanto por su significado –de casta pura– como por su pronunciación –de origen ruso

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 315.

o alemán si termina en “e”– expresa una cierta dureza. Este tiene connotaciones nórdicas, que otorga esa frialdad a esta niña. Otro que resaltar es el de Frédérique. De origen francés que significa dadora de paz. La influencia de la lengua francesa en Jaeggy se remonta a sus orígenes, pues esta era una lengua de uso en su familia. Con él se exalta esa belleza afrancesada que siente la narradora de *Beati* por su amiga y que a su vez es como quiere la autora que el lector vea a este personaje;

Nombrar es un acto mágico, como creían los antiguos y siguen creyendo los primitivos. Mediante el nombre se transmite al recién nacido el alma de un antepasado: el nombre es el núcleo y la cifra de la identidad, y el novelista sabe que si da un nombre equivocado a un personaje le otorgará una identidad falsa que le impedirá existir plenamente⁴⁹⁷.

¿Existirá plenamente la narradora de *Beati* aunque no tenga nombre? La carencia del mismo es tan frecuente en Jaeggy que nos vemos obligados a plantear una hipótesis que contradice la de Muñoz Molina. La narradora anónima de esa novela de Jaeggy existirá siempre que exista su amiga Frédérique, pues la una no se concibe sin la otra. Sin embargo, y al igual que afirma el escritor español, su identidad será falsa y quizás sea esto lo que pretende Jaeggy: crear una cierta identidad falsa, cambiable y poco identificable con la que jugar. Este es el recurso instintivo de la escritora para dar mayor importancia a lo que se calla que a lo que se dice. Esto es lo que sentirá el lector cuando se enfrente a sus dos últimas narraciones, sobre todo: porque las narradoras son muy parecidas, pero ni se llaman igual, ni tienen las mismas experiencias de vida. Quizás lo que las relaciona es precisamente lo que no se dice de ellas, lo que le toca al lector imaginar. Esa entelequia es parte de los espacios en blanco que estudian tanto Iser como Eco, son los que dejan en nosotros el desconocimiento y los que ocupan la imaginación.

Siguiendo este proceso de creación, se establece finalmente una relación entre el autor, el narrador y el personaje que ya estudió Bajtín con el análisis de la obra de Dostoiévski. Para profundizar en el discurso, en el punto de vista y en los elementos que lo componen, compartiremos la clasificación que hace Bajtín en ese análisis, según la que hay varias formas de encarar el discurso según esta triple

⁴⁹⁷ Muñoz Molina, A., *La realidad...*, pp. 40–41.

relación:

- I..La palabra directa, inmediatamente indirizzata sul suo oggetto, come espressione dell'ultima istanza semantica di chi parla.
- II..La parola oggettiva (parola del personaggio raffigurato)
 - 1.Con prevalere di determinatezza socialmente tipica.
 - 2.Con prevalere di determinatezza individualmente caratterologica.
- III..Parola con orientamento sulla parola estranea (parola a due voci): monodirezionale, multidirezionale o tipo attivo (parola estranea riflessa)
 3. Tipo attivo (parola estranea riflessa).
 - a. Polemica interna nascosta.
 - b. Autobiografia e confessione colorita polemicamente⁴⁹⁸.

Los personajes de Jaeggy se centran principalmente en el punto II.2. y III.3.b. Por ejemplo, la narradora–protagonista de *Beati* es un caso a caballo entre la palabra objetiva con prevalencia de determinación individualmente caracterológica y la palabra que se orienta a dos voces, de tipo activo, es decir habla para sí misma y de sí, autobiográfica y llena de polémica. Un esquema así se podría aplicar a cada uno de los personajes de las obras de Fleur Jaeggy, pero la tarea sería infinita porque todos participarían de varios de ellos y, además, en muchos casos, la destrucción de esta fusión tridimensional sería imposible. Sin lugar a dudas, saber exactamente el lugar que corresponde a cada voz, ayudaría a centrar el tema, pero en esta autora, el entretejido en los personajes provoca asimismo que los temas sean de igual complejidad. Se podrían establecer, sin embargo, algunos nexos temáticos según los propone Tomscevskij⁴⁹⁹:

⁴⁹⁸ Bajtín, M.M., *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963 (trad. It. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968), citado en Segre, C., *Avviamento...*, p. 127–128. “I. La palabra directa, inmediatamente dirigida sobre su objeto, como expresión de la última instancia semántica de quien habla. II. La palabra objetiva (palabra del personaje representado). III. Palabra con orientación sobre la palabra ajena (palabra a dos voces): monodireccional, multidireccional o de tipo activo (palabra ajena reflejada).”

⁴⁹⁹ Tomasevskij, B. “*Temática...*”, pp. 179–269, citado en Sullà, E., *Teoría...*, pp. 43–47. El autor propone un esquema en el que se dan los elementos que componen toda la estructura de la historia:

- **personajes**: ligados entre sí por intereses y por relaciones diversas.
- **situación**: relaciones recíprocas entre los personajes en cada momento preciso. El paso de una situación a otra constituye la fábula.
- **peripecias** son los pasos de una situación a otra.
- **conflicto** es la base de la fábula.
- **intriga** es la lucha entre los personajes. Una situación que contiene contrastes pone en movimiento la fábula.
- **desenlace** es una situación en la que se han superado los contrastes.
- **exordio** es el conjunto de motivos dinámicos que destruyen el equilibrio, que violan la inercia de la situación inicial y la ponen en movimiento.
- **tensión** aparece según los cambios radicales de las situaciones.
- **trama**: distribución, la estructuración literaria de los acontecimientos en la obra.

Los personajes en Jaeggy están ligados solamente por hilos sutiles en vida y un gran cordón umbilical que es la muerte. No les une nada más, son seres solitarios y si mantienen alguna relación con otros, es solamente una cuestión de duplicidad y supervivencia. Rachel y Jane, las niñas de *Angelo*, como se verá, son hermanas, pero en realidad lo único que las une es un espejo donde se reflejan y se fusionan.

Hay muchas situaciones, pero no están interrelacionadas, por lo que no hay peripecias. Una situación no se vincula con la siguiente, más bien son eventos aislados, historias interrumpidas que se retoman a lo largo de la narración, pero sin una alusión concreta a una situación anterior. En ello se percibe la arquitectura creativa jaeggyana: construir historias que tienen puntos referenciales en otras y, sin embargo, no las enlaza. En el cuento "I Gemelli" del libro *Paura*, por ejemplo, se hace alusión a una Confederación que se encargaba de los hijos de sus miembros, si estos morían. Los gemelos, que quedan huérfanos a muy corta edad, serán protegidos por esta especie de asociación. La misma confederación aparece posteriormente en el libro *Proleterka* en el que se cuenta que el padre de la narradora pertenecía a una Confederación y que había sido fundada por sus antecesores en 1336. La relación entre los elementos de una obra a otra no tiene que ser necesariamente referencial de lo mismo, pero da a entender que la construcción de este tejido narrativo está interrelacionado. No por casualidad, la narradora de *Proleterka* tiene un pasado similar a la de *Beati* y parece como si una de estas novelas fuera un capítulo de la otra o viceversa.

Como veremos en el análisis de cada una de las obras, no hay un conflicto concreto, no hay base de la historia. Las cosas suceden sin un denominador común y estas sobreviven a la historia dejándose llevar por el desarrollo de las palabras. Sí hay una base común a todas las historias y es el paso invisible entre la vida y la muerte, pero no se concretiza en el desarrollo vital de la obra, sino en la descripción que de ella hacen los personajes. Y como la trama no respeta la estructura clásica de la narración, al no haber conflicto, no hay intriga ni desenlace. El lector no se espera nada, simplemente va tanteando las secuencias de cada uno de los personajes que van entrando en los actos, como si de un escenario se tratara y no espera nada en los

finales, más bien los imagina, porque los finales tampoco están dichos, existen pero están escondidos y son como los no-nombres que se mencionaba antes. Que no se mencionen, no quiere decir que no existan, sino que ocupan los espacios en blanco para que los asalte la imaginación.

Tras la ausencia de todos estos elementos, viene dada la ausencia de la tensión. Lo que sí aparece constantemente es el exordio, la continuación de entradas en escena de situaciones, de personajes, de lugares, de objetos que hacen que la trama tenga una estructura propia de esta autora y de su construcción creativa. Y como no se pueden seguir los análisis lógicos de las estructuras narrativas clásicas, es necesario adentrarse en cada una de las obras para ver cómo todos estos elementos están presentes y ausentes, sobre todo los personajes y la trama.

3.6.2. El buril de un grabador (I. Brodskij): El protagonismo de la frase simple

La literatura centroeuropea del siglo XX es una literatura de la introspección, protagonizada por la reflexión sobre los problemas del hombre contemporáneo, el individuo enfrentado a la deshumanización, la tecnificación, la destrucción del medio ambiente, el desamor y la soledad. Con esta soledad que acompaña hacia la muerte es con la que se podría resumir toda la obra de Fleur Jaeggy que se ha analizado.

En este capítulo se han recogido los pensamientos sobre Jaeggy y las figuras clave en la literatura de este siglo, desde Susan Sontag a Iosif Brodskij, dos premios Nobel de la literatura, hasta Cesare Cases o Pietro Citati, escritores y periodistas relevantes en Italia e incluso en Alemania. Se han podido acumular datos al respecto a través de un programa literario que se emitía hace años por la televisión alemana ZDF “Das literarische Quartett”. En este programa, presentado por uno de los mayores expertos en crítica literaria, Marcel Reich–Ranicki, se habló del libro de Jaeggy como un ejemplo magistral en la descripción de las atmósferas⁵⁰⁰. Los

⁵⁰⁰ En este programa televisivo se comentan varios libros. *Beati* fue el elegido por Reich–Ranicki, miembro del grupo literario *Gruppe 47*. Sin embargo, la crítica se centra en la mala recepción que tiene esta novela debido a los clichés alemanes que usa la autora cuando se describen o hablan los personajes alemanes. Acusan cierta problemática en la traducción de los libros de Fleur Jaeggy al alemán:

participantes en esta tertulia describieron el estilo y el nivel literario de esta escritora que permanece casi en el anonimato, alejada de los ambientes literarios italianos y con una mirada fuera de la frontera del país donde vive para acercarse a los círculos literarios europeos y norteamericanos, como si en ellos viera el verdadero reconocimiento de la literatura. Entre todos estos comentarios, son interesantes los siguientes por las connotaciones que han querido resaltar. Intentemos agruparlos según coincidencias:

Por su ser concreta, por su rapidez y su escritura ágil, tanto su traductora como el escritor español Vila–Matas señalan que:

Fleur Jaeggy va siempre a lo esencial y, como si tuviera bien aprendida la involuntaria lección de Kafka, consigue muchas veces en una sola página, y a veces en una sola línea, que se haga visible de golpe, a modo de repentina revelación, la estructura desnuda de la verdad. (Enrique Vila–Matas, Babelia 12.09.2009).

Olvídese de todo lo que ha leído y de todo lo que va a leer. Jaeggy es distinta. (Flavia Company, traductora al español de *Paura*).

Se tiene la impresión de que ha sido escrito con una pluma afilada, afilada como una lama, con la punta de esa pluma, de esa lama”. (Iosif Brodskij, presentación en Nueva York de *Beati*)⁵⁰¹.

Por su discreción para con el mundo, su forma de presentarse ante los demás y entre los círculos literarios de los que de alguna forma intenta huir:

La musa di Fleur Jaeggy è il riserbo. Nella letteratura italiana, e forse europea di oggi, nessuno possiede la sua implacabile discrezione, la sua stoica accettazione della necessità, la sua caparbia durezza” (Pietro Citati, La Repubblica)

Por el resultado que su obra, sus palabras y la carga emocional de sus palabras transmiten al lector:

Fleur Jaeggy es una escritora radical, que no se adecúa a las expectativas comunes. Como lectora, pido a la literatura que sea emocionante, exaltante, sorprendente, intensa, y encuentro cada una de estas cualidades en la obra de Fleur Jaeggy. No creo que se la pueda definir minimalista, sino de una forma de literatura intensiva, en la que cada palabra está cargada extraordinariamente de intensidad emotiva. Escribe sobre situaciones no comunes, que contienen siempre un elemento de misterio⁵⁰².

<http://www.youtube.com/watch?v=SujjNdweOcA> (última consulta 8.12.2011).

⁵⁰¹ Esta frase de Iosif Brodskij, Premio Nobel de la Literatura: «La pluma de Fleur Jaeggy es el buril de un grabador», es una de las frases sobre su escritura más repetidas y referidas por todos sus estudiosos.

⁵⁰² Susan Sontag dirigió estas palabras en la presentación en Nueva York de *Proleterka*.

Y en las contraportadas de este mismo libro en su traducción al inglés, añadió Susan Sontag: “Extraordinary prose. Reading time is approximately four hours. Remembering time, as for its author: the rest of one’s life”

Fleur Jaeggy è la reginetta della paratassi. Scrive frasi brevi, apodittiche, talvolta senza verbo, ricomincia sempre da capo. Vorrei anch'io essere paratattico, ma sono irrimediabilmente sintattico, basta che scriva due parole che ci appiccico sopra una relativa, una consecutiva, una finale, una concessiva e via dicendo. Tant'è vero che una volta discutendo una tesi di laurea dissi più volte sintassi al posto di paratassi, con grande sollazzo dei miei colleghi strutturalisti. Ma come critico devo ammettere che la paratassi esiste, e che Adorno l'ha usata per definire nientemeno che Holderlin⁵⁰³.

Cases compara a Jaeggy con Hölderlin a través de la parataxis y es cierto que la escritora nada tiene que ver con lo sintáctico, sus frases no atienden a las estructuras rocambolascas de la lengua italiana, sino que se concentra en el contenido semántico de las palabras aisladas o en relación mínima con las demás. Es por eso que su estilo sorprende, como señala en su comentario Sontag, o que su creación está escrita con el buril de un escultor, es como si le quitara todas las astillas a piezas imperfectas para convertirlas en algo bello y sobresaliente. El resultado final de la obra es un recuerdo infinito de lo transmitido: “la scrittura, tuttavia, ma anche il mondo ed i personaggi che essa plasma, resistono e si mantengono immutati nel corso del tempo”⁵⁰⁴. Y no solo en el tiempo, sino también en el imaginario común entre la autora–lector. Si bien Jaeggy ha manifestado varias veces su desidia ante sus tres primeros libros, estos no dejan de ser los pasos de exordio que dan sus personajes, y el mundo en el que los sitúa, los centros educativos, los manicomios, las casas, son siempre las mismas vistas desde perspectivas diferentes. Fruto de ello es su gran equilibrio estilístico por el que pasan todas sus descripciones como si cada una de ellas fuera diferente, aunque el lector se siga encontrando en el mismo lugar, rodeado de las mismas paredes y

⁵⁰³ Cases, C., *L'Unità*, 20 febrero 2002. “Fleur Jaeggy es la pequeña reina de la parataxis. Escribe frases breves, apodícticas, a veces sin verbo, vuelve a empezar desde el principio. También yo querría ser paratáctico, pero soy irremediablemente sintáctico, basta que escriba dos palabras para ponerle enseguida una relativa, una consecutiva, una final, una concesiva y así hasta el final. Tanto es así, que una vez discutiendo sobre una tesis de licenciatura dije más de una vez sintaxis en lugar de parataxis, para gran satisfacción de mis colegas estructuralistas. Pero como crítico debo admitir que la parataxis existe, y que Adorno la usó para definir nada más y nada menos que a Hölderlin.”

⁵⁰⁴ Durante, E., “*Fuori di sé...*”, p. 54. “la escritura, sin embargo, e incluso el mundo y los personajes que plasma, resisten y se mantienen inmutables al paso del tiempo.”

situado en un contexto suizo-alemán –o centroeuropeo como se presentó en el capítulo anterior.

Su ser cosmopolita es un rasgo de la autora y de su obra, que no solo destacó Sontag, sino que confirman la recepción que ha tenido su producción literaria en el mundo. Ha sido traducida a más de 17 lenguas y las reseñas sobre sus libros son innumerables, por no hablar de la cantidad de escritores que han hecho de la autora una entrada en sus blogs. Desde Alemania, hasta México, pasando por España e innumerables países más, quizás dos de los más relevantes son: Shangrila, una revista literaria publicada en un blog que crea carpetas de autores, en este caso titulada “Leidtragende: la que lleva el dolor”⁵⁰⁵. Y otro de una escritora mexicana, Eve Gil, que recoge un interesante comentario sobre su estilo: “nada más apartado de la literatura italiana que Fleur Jaeggy, quien sobria, precisa, desnuda de metáforas y pletórica en poesía, tiene mucho más parentesco con Goethe, el propio Walser y Kafka”⁵⁰⁶. Esta relación de intertextualidad se ha ido completando a través del análisis de cada una de las obras, pero sobre todo se culmina con el último libro, *Vite*, con la dedicación de su creación en exclusiva a los que fueron sus maestros literarios. La autora está haciendo aquí lo que Musil ya previó en su día en relación a lo que se escribe con lo que a través de los personajes se quiere transmitir:

El arte de escribir consiste en crear situaciones que pongan en concordancia lo que se tiene que decir con las personas que lo dicen; y, por otra parte, elegir de tal manera lo que se va a decir, escoger de tal manera de la corriente de los pensamientos los en cierto modo puntos sugestivos cruciales de la misma que las personas no tenga mucho que decir⁵⁰⁷.

Es la forma en sí la que determina el contenido, por lo que es Jaeggy la que establece los parámetros de su texto, cómo colocar a sus personajes, quiénes son estos y decide si de novela a novela los detalles se han ido concentrando en un acontecimiento externo sin tener que darle una interpretación interna. Y este detalle es un elemento fundamental entre Musil y Jaeggy: “[Musil] Aumenta hasta lo

⁵⁰⁵ Son varios los autores que han creado los artículos para esta carpeta, su importancia literaria es significativa aunque no se trate de una revista publicada en papel: <http://shangrilatextosaparte.blogspot.com/2007/05/carpeta-fleur-jaeggy.html> (última consulta: 3.11.2011).

⁵⁰⁶ Gil, E., “La pasión de la reina de hielo” en: <http://trenzamocho.blogspot.com/2009/07/la-pasion-de-la-reina-de-hielo.html> (última consulta: 3.11.2011).

⁵⁰⁷ Fischer, E., *Literatura...*, p. 68.

último, hasta la exacerbación, el detalle, pues no se trata de tranquilizar al ciudadano; al contrario, la tarea del escritor revoltoso es precisamente el intranquilizarle⁵⁰⁸. El paralelismo en la recepción de las obras de ambos autores estriba principalmente en esta inquietud con la que el lector intentará afrontar la siguiente creación que ellos le propongan.

3.6.3. La literatura de la esencialidad. La brevedad expresiva: la concisión del epitafio

La literatura minimalista no se debería confundir en Jaeggy con la literatura de la esencialidad, de lo breve, de lo conciso. El cuento breve siempre tuvo detractores feroces aunque muchos de sus creadores fueran relevantes literatos en todas las épocas, desde Poe hasta Cortázar, o incluso el mismo Conrad. La literatura de lo esencial abandona la forma, no atiende al número de páginas y se concentra en la lectura interior de sus palabras:

Con la invención de la imprenta sobreviene la revolución de la lectura interior, silenciosa, solitaria. Un público especial de peregrinos al comienzo, y preponderantemente femenino después, contribuye al auge de la novela⁵⁰⁹.

Llegados a este punto, cabe resaltar la importancia del público en la adquisición de la literatura como medio de comunicación exterior y sobre todo interior. La diferencia entre lector–leedor–relector estriba principalmente en el uso que se hace de la obra, y en Jaeggy se podría encontrar cada uno de estos ejemplos como partes individuales e independientes que sin lugar a duda existen. El primero lo entiende Thibaudet, como un consumidor–indiferente, el segundo como un vividor de novelas, y el último como aquel que después de generaciones sigue leyendo y dando vida a estas obras: “osando agregar todavía (sin suficiencia, sin temor, sin ironía o tópicos) los hombres de pensamiento, los historiadores de la literatura, los críticos, que les conferían su tercera dimensión”⁵¹⁰.

Jaeggy sabe que domina la esencialidad de su escritura cuando leyendo en voz

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁰⁹ Tacca, O., *Voces...*, p. 150.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

alta la frase escrita, siente que el ritmo la acompaña. Un ritmo que podría resultar en algunas ocasiones en el martilleo constante de la frase sentenciada o el golpe final de la trama, del *plot*: “Jaeggy's main enemy is mannerism, the complacent repeating of oneself. And in the struggle against mannerism her main ally is plot”⁵¹¹. Es la artificiosidad de la lengua la que la acerca precisamente a la lengua italiana, mientras que es la parataxis, con su pureza y limpieza lingüística, la que deja entrever la herencia de su lengua alemana que subyace. En las palabras singulares – casi siempre expresadas en otras lenguas como por ejemplo *Mutter, Daddy, Krieg, Krank, Amitié amoureuse, Enfant, etc.*– encontramos el rápido significado que impide que haya interpretaciones, lo que los etnógrafos definieron como “motivo”⁵¹²; llegar a esta partícula esencial es encontrar la parte más depurada para llegar a su vez a la intención del narrador–autor, el conjunto de todos estos: “vengono a istituire la strumentazione semiotica a cui lo scrittore recorre nell’atto di dar forma alle sue invenzioni”⁵¹³. El motivo indica una unidad mínima de narración y constituye un repertorio temático al que recurren todos los narradores. Jaeggy, en cuanto autora, sabe que tiene las herramientas para usarlos, como narradora recurre a ellos para evitar descripciones complicadas, explicaciones lentas y una sintaxis ajena a su estilo. Ciertas ideas, inherentes a ella no suenan igual en una lengua o en otra, de ahí que para expresar con ritmo y rapidez ciertos sentimientos use diferentes lenguas. La importancia lingüística en la obra de Jaeggy comporta el entendimiento de sus personajes, su carácter y su idiosincrasia.

3.6.4. La literatura del silencio. El espacio otorgado a las otras lenguas

Uno de los rasgos más característicos que descubrimos al leer los libros de Fleur Jaeggy llega precisamente por el contraste entre estilo y lengua, es decir, como bien se sabe, la escritora presenta sus obras en italiano, convirtiéndola en su lengua

⁵¹¹ Parks, T., “Love Letters.” En: *The New York review of books*. 51, n. 2, 2004. “El mayor enemigo de Jaeggy es el manierismo, la complaciente repetición de sí misma. Y en la lucha contra el manierismo su principal aliado es la trama.” En: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2004/feb/12/love-letter/> (última consulta 8.9.2011).

⁵¹² Segre, C., *Avviamento...*, p. 100.

⁵¹³ *Ibíd.*, p.101. “El motivo (motiv) o el conjunto de estos instituyen la instrumentalización semiótica a la que recurre el escritor en el acto de dar forma a su invención.”

vehicular, si bien sus sentimientos no se puedan relacionar tanto a esta lengua latina como a la lengua de su infancia, el alemán de Suiza. Jaeggy tomó como ejemplo a los escritores centroeuropeos, y de ellos deja una marcada huella en su obra. La autora se aleja de la retórica del país donde vive, quizás porque de alguna forma la retórica delimita la diferencia entre países, entre culturas; una cierta retórica permitiría pensar, reflexionar y sin embargo, el estilo frío, centroeuropeo y tajante de Jaeggy no consentiría al lector ni tan siquiera respirar:

Ihre Sprache ist kurz und kantig. Kaum einmal, daß Atem geholt wird. Sie gibt sich präzise, ohne realistisch zu sein; kommt dem Leser scheinbar einfach entgegen, insistiert zudringlich, gelegentlich auch mehr als nötig. Das verleiht den Texten, trotz ihrer Kürze, etwas Überschüssiges. Als Lustsgewinn jedenfalls sind sie nicht gedacht⁵¹⁴.

No es solo cuestión de las punzadas que transmite al lector con la lengua, sino también la manera de evocar la tierra, de contextualizar los lugares, casi siempre suizos, germanos, lejanos al Mediterráneo, a pesar de que el barco *Proleterka* viajara por el Adriático hacia países mediterráneos. La frialdad de sus gentes es la que contextualiza el entorno de los personajes. Jaeggy comparte todos los recuerdos de su niñez a través de sus historias, los pone en las vidas de otras adolescentes que protagonizan su obra; así como lo afirma Beatrice von Matt en su libro sobre la literatura de mujeres suizas: “Kindheitsdarstellungen schreiben die Schweiz, wie sie war, irgendwo auf dem Land, in der Stadt”⁵¹⁵. Todas sus historias se recrean en lugares concretos, toda la ficción se convierte o se convirtió en algún momento en realidad. Ella misma afirmó que todo le evoca algún recuerdo: “A quattordici anni ero educanda in un collegio dell’Appenzell. Luoghi dove Robert Walser aveva fatto molte passeggiate quando stava in manicomio, a Herisau, non lontano dal nostro istituto”⁵¹⁶. Con esta introducción se presenta la historia de la niña en *Beati*. En este

⁵¹⁴ Wehle, W., “Höllisches Glück. Fleur Jaeggy schürt die Himmelangst.” En: FaZ, 3/5/97: B5 “Su lengua es breve y angulosa. Apenas se toma aliento (tampoco me gusta...). Se presenta precisa sin ser realista; sale al encuentro del lector con aparente facilidad; insiste de forma impertinente, a veces más de lo necesario. Esto concede a los textos, a pesar de su brevedad, algo de exceso. En cualquier caso, no están pensados (los textos) como placer.”

⁵¹⁵ Matt, B.von, *Frauen...*, p. 82. “Las representaciones de la infancia escriben Suiza como era, en algún lugar del campo, de la ciudad.”

⁵¹⁶ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 9. “A los catorce años era alumna de un internado en el Appenzell. Lugares donde Robert Walser había dado muchos paseos cuando estaba en el manicomio de Herisau, no muy lejos de nuestro instituto.”

lugar frío y montañoso pasó parte de su vida la escritora, y este lugar de Suiza pertenece a uno de los cantones de habla alemana. A pesar de ello y como se cuenta en el libro, se debían estudiar lenguas como el francés y el alemán, además de cultura general. Para ella el francés sería una de las materias en las que más interés demostraría porque era la lengua madre de su mejor amiga del colegio, Frédérique. Sin embargo, tenía que estudiar una lengua impuesta, el alemán, porque así eran las órdenes que se recibían desde Brasil, lugar donde vivía su madre: “La direttrice evitò di precisare che la studentessa in questione parlava francese, e non tedesco, come era stato ordinato dal Brasile. Ma omettere non è mentire”⁵¹⁷.

En un contexto estudiantil como es el Bausler Institut, son muchas las ocasiones en las que aparecen diferentes lenguas. Cuando la yo narradora se encuentra inmersa en acontecimientos literarios, poéticos o en sus conversaciones con su amiga más amada, se hacen siempre alusiones en lengua francesa: «une amitié amoureuse», dicono i francesi”⁵¹⁸. Cuando recitan textos poéticos: “«J’étais à ma fenêtre et je pensais à vous devant le ciel d’été». Così cominciava la mia parte. «Un rossignole chantait et ses notes perlées montaient éperdument aux voûtes étoilées.»”⁵¹⁹. Cuando se hacen críticas con cariño: “«Tu es possédée par l’ordre.» Mi rispose sorridendo: «J’aime l’ordre.»”⁵²⁰. Cuando se despiden las amigas: “«Ne sois pas triste.»”⁵²¹. O incluso cuando desaparece el colegio y su destrucción implica la muerte de toda historia de juventud: “«Un parfait contentement.»”⁵²².

Si bien la lengua alemana es la lengua de la niñez y del recuerdo de Jaeggy, en *Beati* recibe un trato secundario con respecto al francés. El alemán es su lengua, pero también es la lengua de la autoridad, de las reglas, de los saludos obligatorios, de lo familiar, del desprecio causado por su compañera de habitación, con la que debe estar simplemente porque esta posee esa lengua y su madre así lo quiso: “Gute Nacht”/ “Wehrmacht” / “Krieg” / “Ja, freilich, freilich” / “Grüss Gott” /

⁵¹⁷ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 49. “La directora evitó precisar que la estudiante en cuestión hablaba francés y no alemán, así como había sido ordenado desde Brasil. Pero omitir no es mentir.”

⁵¹⁸ *Ibíd.*, p. 19. “«Una amistad amorosa», dicen los franceses.”

⁵¹⁹ *Ibíd.*, p. 27. “«Estoy en mi ventana y pienso en usted delante del cielo de verano.» Así comenzaba mi parte. «Un ruiseñor canta y sus notas describen debidamente una bóveda estrellada.»”

⁵²⁰ *Ibíd.*, p. 53. “«Tú no tienes orden.» Me respondió sonriendo. «Yo amo el orden.»”

⁵²¹ *Ibíd.*, p. 71. “«No estés triste.»”

⁵²² *Ibíd.*, p. 79, “«Una gran complacencia.»”

“Töchterinstitut”/ “Weltschmerz” / “Stille Nacht” / “Mein Kind, mein Kind” / “Mein Lebenslauf ”/ “Mutti” / “Bist du zufrieden? Ja, mein Vater”⁵²³. Todos son términos que en ocasiones aparecen en otras de sus obras. Expresan la esencialidad del dolor, la lejanía de la familia, el elemento cultural de la infancia de la autora.

En *Proleterka*, la autora, por el contrario, hace uso del alemán casi como lengua principal, pues es esta la que poseen la mayoría de los turistas que viajan en ese barco. De la misma forma que hemos visto anteriormente, hace uso de estas palabras alemanas y con ellas enriquece el texto y da esa esencialidad al motivo como expresión mínima y contenedora de toda una explicación cultural que la autora nunca proporcionará. Estas palabras en su mismidad ayudan a entender sus silencios, los huecos tan presentes en sus obras. Estos ejemplos son un ápice de los temas que hemos observado a lo largo de toda la obra de Fleur Jaeggy, desde su primer libro hasta el último.

Si bien una de las características en los personajes de Jaeggy es la ausencia de nombre, cabe destacar en este uso de varias lenguas, lo recurrente que le resulta a la autora tomar prestados nombres anglosajones (Kate, Jane, Rachel), franceses (Frédérique, Micheline) o germanos (Karl, Johannes). Nombres propios que ayudan al lector a situar al personaje y que se cree su propia imagen de él. Se puede citar, de entre todos los que se pueden encontrar en sus historias, un claro ejemplo que aparece en *Paura* como motivo esencial para entender el final de una historia:

Il narratore stava ancora cercando un finale per il suo racconto. I finali dovrebbero essere prodighi. Forse. Quelle magnifiche sepolture potevano essergli d'aiuto. Un ultimo dettaglio: il nome del macellaio era Angst, Paura⁵²⁴.

Solo con utilizando esta palabra *Angst*, el lector, conocedor de las lenguas de la autora, entiende sin mayor explicación la esencialidad que el nombre conlleva, el miedo que transmite y provoca que la historia comience de nuevo. Todos estos motivos señalados a través de otras lenguas pueden ser, según Tomasevskij, de

⁵²³ Ibid., pp. 41–87, “Buenas noches” / “Defensa” / “Guerra” / “Sí, naturalmente” / “Adiós” / “Monasterio” / “Dolor del mundo” / “Noche de paz” / “Hija mía, hija mía” / “Mi currículum” / “Mami” / “¿Estás contenta? Sí, padre mío.”

⁵²⁴ Jaeggy, F., *Paura...*, p. 35. “El narrador todavía estaba buscando un final para su historia. Los finales tendrían que ser prodigios. Quizá. Aquellas magníficas sepulturas podrían ayudarle. Un último detalle: el nombre del carnicero era *Angst*, Miedo.”

diferentes aspectos. Si se pueden eliminar o no, si eliminándolos se daña la coherencia del cuento: “I motivi non omissibili si dicono legati, quelli che si possono eliminare senza danneggiare l’integrità del rapporto causale–temporale degli avvenimenti, si dicono invece liberi”⁵²⁵. Según esta teoría, en Jaeggy casi todos serían “ligados” ya que en la mayoría de los casos son los que ayudan a mantener la unidad coherente del texto. Sin ellos, todo el estilo jaeggyano, toda su arquitectura textual se desplomaría.

3.6.5. La frialdad expresiva. La huella del cuerpo de Walser

Si tratta di trovare un lessico minimo di sostantivi che comprendano il massimo possibile di (o magari tutte le) azioni narrabili, e che le indichino allo stesso livello di astrazione. Ciò che è reso arduo dalla diversa abbondanza di suddivisioni dei campi lessicali di qualunque lingua naturale, e dalle connotazioni che si sono storicamente depositate su ognuno dei termini⁵²⁶.

Esa cierta glacialidad, de la que ya habló el periodista español Enric González⁵²⁷ para referirse a la obra de la autora, no significa que no halla sentimientos, sino que esos sentimientos son más lípidos, más puros, más directos. Es como si el frío hiciera que el léxico sea mínimo, que los sustantivos contengan un mayor significado, como si este aportara una gran capacidad narrativa y provocara que el nivel de abstracción fuera como el que describe Cesare Segre en su análisis, de tal forma que los términos usados representan las connotaciones necesarias, las esenciales, las que el frío permite conservar. En Jaeggy las menciones al frío son esenciales, muchas veces este elemento va unido a la muerte; en *Beati* el frío y la muerte de Walser son la primera descripción que hace del contexto en el que se encuentra. Ella misma dijo en la entrevista concedida al periodista español que esa glacialidad no indica que no haya sentimientos, así lo

⁵²⁵ Segre, C., *Avviamento...*, p. 104. “Los motivos no omisibles se denominan *legati*, los que se pueden eliminar sin dañar la integridad de la relación causal–temporal de los hechos, se llaman *libres*.”

⁵²⁶ Segre, C., *Avviamento...*, p. 111. “Se trata de encontrar un léxico mínimo de sustantivos que comprenden el máximo posible de (o quizás todas las) acciones narrables, y que las indique al mismo nivel de abstracción. Lo que se considera arduo de la diversa abundancia de subdivisiones de los campos léxicos de cualquier lengua natural, y de las connotaciones que se han ido depositando históricamente en cada uno de los términos.”

⁵²⁷ Cfr.: http://www.elpais.com/articulo/semana/Jaeggy/_Fleur/cierta/glacialidad/revela/sentimientos/elpeputec/20040313elpabese_1/Tes (última consulta: 23.11.2011).

confirma la última frase de un breve cuento que la autora publicó en inglés, *Winter Roses*, y que es una especie de tributo al escritor que murió en la nieve: “By way of tribute, he offers the writer a bouquet of little roses that he picked for her, coated with frost”⁵²⁸. La belleza de ciertas palabras que emplea la autora presentaría precisamente esa frialdad que acompaña toda su obra, y se ha podido entender que no expresan la ausencia de sentimientos sino la fuerza con la que el frío consigue que estos se mantengan. La frescura de las flores se conserva en medio de la nieve como si fuera una edelweiss que no muere, sino que permanece firme y fuerte a pesar de las inclemencias climatológicas. Así es como resuena metafóricamente esta forma de concebir la vida en las historias de Fleur Jaeggy.

⁵²⁸ Goldstein, A., (trad.) *Winter Roses* de Fleur Jaeggy publicado en inglés en: Common Knowledge, 11, no. 3, 2005. “A modo de tributo, le ofreció al escritor un ramo de pequeñas rosas que cogió para ella, cubiertas de escarcha.” En línea: <http://commonknowledge.dukejournals.org>, p. 369 (última consulta: 23.11.2011).

4. Literatura de internado y literatura de formación

La escuela o internado es el lugar donde niños y adolescentes crecen y empiezan a descubrir el mundo, pero desde su interior. En el caso de Jaeggy los personajes principales de varias de sus narraciones son estudiantes de sexo femenino, como ya vimos anteriormente. Este conjunto de confluencias, escuela y discípulas, es otra constante en la literatura de la autora y esta temática será la que se analice en el presente capítulo

El internado al que se ven sometidos sus personajes protagonistas infantiles o adolescentes –la incógnita sobre la edad estará presente entre estos con una cierta constancia– constituye uno de los escenarios recurrentes de su obra, y, a su vez, se convierte en uno de los escenarios que le otorga signos de identidad. Este contexto conecta la producción literaria de Jaeggy con la de una serie de autores de la literatura centroeuropea como Robert Musil en el *Joven Törless*, Hermann Hesse en *Unterm Rad* o Robert Walsert en *Jakob von Guten*.

El internado puede estar presente como tal por ejemplo en el caso de *I Beati anni del castigo*, un texto que hemos escogido por este motivo para realizar un análisis comparativo con las creaciones de los clásicos europeos citados. Pero debe tenerse en cuenta que el internado puede encontrarse además como casa de reclusión donde crecen sus personajes protagonistas como en *L'angelo custodio* o en *Proleterka*. Si en el primero, las dos hermanas huérfanas tienen un tutor y habitan aisladas entre cuatro paredes que vienen a ser su casa, aisladas del mundo y carentes de libertad, en el segundo, *Proleterka*, la joven protagonista fue abandonada por su madre para confiarla a la abuela que la recluye en su casa. Son lugares silenciosos, fríos y opresivos que caracterizan la educación de los personajes protagonistas.

El internado en la obra de Jaeggy supone el marco de la ausencia de los padres, la ausencia de alegría, la ausencia de libertad. El internado, como precisaremos más adelante, adquiere tal protagonismo que se constituye en motor argumental del relato, porque es capaz de desencadenar el desarrollo de la

educación o la formación moral, castradora o religiosa; en él los elementos principales que llevan ayudan al desarrollo de la trama son el encuentro con una amiga, con el doble, con el gemelo, con el alter ego.

Sin embargo, la dificultad en determinar si *Beati* forma parte de esa literatura de internado estriba principalmente en la clasificación de las obras de la autora, que, como argumentamos desde el inicio, intentan formar parte de alguna corriente o de algún género literario determinados y, por muchas razones, no llegan a ser ejemplo de ninguno. Sin embargo, por motivos temáticos y biográficos, la escuela como institución y, más concretamente, el internado, es un contexto jaeggyano frecuente, y lo es tanto como los manicomios, hospitales y hoteles. Referentes todos ellos recurrentes tanto en la obra de Jaeggy como en la de los escritores europeos citados, y algunos más que mencionaremos a continuación.

Dentro de la literatura de internado encontramos una bibliografía más escasa, se puede decir que esta temática no ha sido uno de los motivos principales en la producción del país de residencia de la autora. Sin embargo, en la literatura centroeuropea, más concretamente en la de lengua alemana, se cuenta con una gran cantidad de publicaciones en torno a este género, es decir, estas historias sirven, sobre todo en el siglo XX, para transmitir el malestar social y humano con el que se convivía. Uno de los análisis más interesantes al respecto es el realizado por Klaus Johann, quien dedica un estudio completo a este género, centrándose concretamente en las novelas de internado de Robert Musil y de Hermann Hesse. Para entender el concepto de literatura de internado, Johann explica que más que un término, se debe entender este tipo de género como una idea personal y propia:

Darunter sind jedwede Texte zu verstehen, die als Ganzes oder in Teilenein Internat und die Vorgänge darin thematisieren – sofern es sich nicht um Sachtexte handelt wie beispielsweise pädagogische, soziologische, historische, kunstgeschichtliche, etc. Sekundär- oder Fachliteratur⁵²⁹.

Tanto el internado como los acontecimientos que en él se desarrollan son el motor de *Beati*. Como ya hemos dicho, el escenario en las obras de Jaeggy se

⁵²⁹ Johann, K., *Grenze und Halt: Der Einzelne im «Haus der Regeln». Zur deutschsprachigen Internatsliteratur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003, p. 3. “Bajo este concepto se entienden todos los textos que tematizan un internado y los acontecimientos que allí ocurren como un todo o en partes – siempre que no se trate de textos no ficcionales tales como pedagógicos, sociológicos, históricos, artísticos, etc., o de bibliografía secundaria o especializada”.

constituye en un desencadenante de acontecimientos. El internado llega a ser un personaje más en el que los padres dejan a sus hijos para que sean educados, como si este espacio fuera el educador en sí, el concepto educativo del mecanismo pedagógico de la vida de sus hijos; el internado en cuanto institución y personaje independiente, es decir, al ser personificado, es quien provoca en los discípulos la mayoría de sus sentimientos, sean estos positivos o negativos. Es por él –y en él– por lo que las protagonistas –todas ellas chicas– se ponen en contacto. Es un proceso de crecimiento: entran como niñas, crecen como sus padres han ideado y salen al mundo que las espera con para que lleven a la práctica todo lo adquirido dentro de la escuela. Los padres están fuera de este contexto, no son parte activa, quizás sean la causa por la que los hijos están en el internado, pues son ellos los que los envían a esos centros, pero sin embargo, en el proceso personal de los educandos no toman partido: “Die Eltern sind meist nur Nebenfiguren, die in der Nähe des Internates lebende übrige Bevölkerung ebenso, auch wenn sie gelegentlich zum Gegner der Internatsschüler, avanciert”⁵³⁰. Los padres, grandes ausentes, muestran su presencia a través de imposiciones o de consentimientos a los hijos. Estos actos se pueden reconocer, por un lado, en la madre de la yo–narradora de *Beati*, quien dicta las órdenes y, por otro lado, en el padre que es el encargado de regalar a la protagonista su tiempo llevándola de vacaciones o respondiendo a sus cartas –aunque en realidad se vea como una especie de acto mecánico, lejano a todo afecto–. El ejemplo más claro de aprobación con cariño de padre en la obra de Jaeggy es *Daddy*, el apuesto padre de Micheline, que es el reflejo del estereotipo de hombre que en un futuro encontrarán.

Otro elemento que Johann señala en su análisis es que estas historias tienen una relación directa con el autor, sobre todo porque el yo–narrador forma parte del desarrollo interno de la obra: “Sehr wohl zählen zur Internatsliteratur aber Texte autobiographischer Art; denn auch das ‚Ich‘ in diesen ist ja ein fiktives, das dem Leser ein bestimmtes Bild des Autors vermitteln soll”⁵³¹. Si bien la autora, como ya se ha dicho repetidas veces, no considera esta obra como autobiográfica, el lector no

⁵³⁰ Johann, K., *Grenze...*, p. 28. “Los padres suelen ser personajes secundarios, al igual que la población que vive cerca del internado, aunque en ocasiones se convierta en enemigo de los colegiales/escolares internos”.

⁵³¹ *Ibidem*. “Ciertamente, la literatura de internado cuenta con textos de estilo autobiográfico; pues también en estos el ‘yo’ es ficticio, y debe transmitir al lector una cierta imagen del autor.”

puede evitar que le venga a la mente su imagen en medio de ese Appenzell dentro del Internado⁵³². Escritores como Charles Dickens vivieron las mismas experiencias que sus personajes: Dickens en la escuela en la que estudió el protagonista de *David Copperfield* (1850); Hermann Hesse, cuando era adolescente escapó del seminario y del rígido sistema educativo que describe en *Unterm Rad* (1906), y Robert Musil vivió en la escuela militar que posteriormente presenta en *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906). El yo-narrador delata en ellas todavía más a sus autores. Así como lo hace con Jaeggy quien pasó su adolescencia de colegio en colegio y se muestra como gran conocedora de estas instituciones. Las experiencias que en estos centros adquieren los creadores de estas historias, les proporcionan de alguna manera la creación de la trama, más o menos autobiográfica, en cualquier caso es un punto de partida.

Asimismo, este dato característico de la vida de ciertos novelistas se da en escritores cercanos a Jaeggy como es el caso de Thomas Bernhard, en cuya novela *Die Ursache* (1975) el primer capítulo está dedicado a la educación que recibió en su colegio en Salzburgo⁵³³, o el mismo Robert Walser en su *Jakob von Gunten* (1908), aun siendo un ejemplo de historia onírica, y como se indica en la portada de su traducción al español:

Walser lo ha escrito a partir de un episodio de su propia vida, sin que la magia en la que ha sido encerrado debilite su hiriente realismo. El Instituto Benjamita (lugar donde transcurre la obra) entra, en efecto, en el dominio de lo maravilloso, un dominio poblado de cosas a la vez grotescas y terribles; pero sigue evocando con verosimilitud la escuela de servicio doméstico en la que se preparó Walser, una escuela reglamentaria como un cuartel prusiano donde aprendió a servir y, sin duda y dolorosamente, a vivir⁵³⁴.

Todos estos literatos vivieron estilos y disciplinas diferentes según los centros educativos a los que asistían. Los sistemas escolares, la enseñanza y sus métodos variaban de país a país y así se refleja en las obras que estos escribían. Por ello cabe señalar la divergencia entre la literatura de internados y la literatura que concierne a

⁵³² Aunque este apartado pretende centrarse solo en la literatura de internado, es inevitable aludir a la importancia de algunos aspectos de la biografía de la autora.

⁵³³ Aunque Fleur Jaeggy no habla de sus influencias literarias, tanto Thomas Bernhard (en vida) como Robert Walser fueron dos autores referenciales para ella. Bernhard y Jaeggy se conocieron a través de Ingeborg Bachmann, por lo que ambos escritores coincidieron antes de la publicación de sus libros. La publicación de *El Origen* es catorce años anterior a *Beati*, ambos posteriores a la muerte de Bachmann.

⁵³⁴ Walser, R., *Jakob von Gunten*, en la contraportada.

temas escolares. La primera es una propuesta ligada al ser humano en sí, como centro de creación literaria según sus sentimientos, sus relaciones personales con los demás, etc. La segunda, la literatura referida a temas escolares, es la que proponían los románticos. En esta se marca la relevancia de los mecanismos puramente escolares: las lecciones, los compañeros de banco, la vida en casa contrastada con la de la escuela. Todos estos elementos están ausentes en la literatura de formación (*Bildungsroman*⁵³⁵), así como en la literatura de internados. Entre estas dos últimas, sin embargo, existe un estrecho vínculo pues en ambas se da una característica principal que se convierte en el *leitmotiv* de los personajes, es decir, el valor de la vida emocional y moral del protagonista de la historia. Éste se convierte en el eje central ya sea de la *Bildungsroman* o de la literatura de internado. La diferencia entre ambos géneros estriba por un lado, en que la literatura de internado, como su nombre indica, gira alrededor de la existencia de un centro educativo, cuya importancia recae en que dicho centro es el mecanismo o “dispositivo” que pone en marcha la historia, que nace y se desarrolla en dicha institución. Por otro lado, la *Bildungsroman* tiene su inicio en el s. XIX; la escuela es relativamente trascendental –nunca como en la literatura escolar– y lo que verdaderamente interesa es cómo se desarrolla la vida emocional de los estudiantes fuera de la institución, se podría decir que refleja la formación adquirida dentro del centro educativo; Goethe, por ejemplo, con su *Wilhelm Meister* hace relevante este punto de vista de la educación, del aprendizaje, etc., pero son muchas las obras que formarán parte de esta *Bildungsroman*: desde *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) de Marcel Proust, *Der Zauberberg* (1924) de Thomas Mann o el último *Harry Potter* de J. K. Rowling. Resulta un tanto difícil separar ambos géneros, dado que ambos comparten el contenido de las historias. Así se establece que su principal diferencia es precisamente el origen de cada uno de ellos⁵³⁶.

En lo que se refiere al contexto de estas historias se debe señalar su relevancia debido a que en la literatura de internado los lugares donde los estudiantes están

⁵³⁵ Término con el que se dará a conocer este género de literatura de formación y que usaremos a partir de ahora para referirnos a este tipo de literatura.

⁵³⁶ Johann, K., *Grenze...*, p. 4. “Autoren früherer Jahrhunderte (bis hin zur Romantik), z.B. Friedrich Gottlieb Klopstock, Gotthold Ephraim Lessing, Christoph Martin Wieland, Friedrich Schiller, Clemens Brentano oder auch, um den Horizont weiter zu spannen Pedro Calderón de la Barca, Christopher Marlowe, Alexander Puschkin, [...] haben, mit wenigen Ausnahmen, ihre eigene Internatszeit allenfalls am Rande, in Briefen oder kurzen Prosaskizzen angesprochen und das Internat höchstens in sehr ephemeren Werken thematisiert.”

recibiendo la educación y, a su vez viven, adquieren un protagonismo especial. Según la idiosincrasia de cada centro se observarán diferentes historias. La diversidad de estos centros educativos (seminarios, conventos, academias militares, institutos para niñas bien, etc.) marcarán el carácter ya sea de los personajes, ya sea de la historia que se está presentando. Y es esencialmente debido a esta diversidad en el origen de estas instituciones por lo que el lector es capaz de identificar las repercusiones que estos tipos de educación provocan en los sentimientos y en el desarrollo de la vida de los jóvenes estudiantes. Es de suma importancia en todos ellos –y a través de ellos– la valorización que se hace de la vida emocional de sus personajes pero, sobre todo, del principal. Y es tan grande el peso que adquieren estos centros educativos que a veces se podría pensar que el verdadero personaje principal de la historia no es el protagonista –y en muchas ocasiones voz narrativa de la obra–, sino justamente el internado en sí. Sin este no hay historia, no hay sentimientos, no hay relaciones. Asimismo, careciendo de su presencia no es posible llegar a las reflexiones más íntimas de los estudiantes.

La literatura de internado tiene pues dos ejes principales; por un lado, la presencia del instituto como “dispositivo” que provoca el desarrollo de la historia y, por otro lado, los sentimientos y reflexiones de los estudiantes como resultado final de dicho desarrollo. Este binomio es necesario en este género. Sin ellos la trama no es posible y los objetivos en cada uno de ellos no están muy bien delimitados. Los centros se encuentran con estudiantes en su mayoría rebeldes, y lo que interesa es de controlar, como se cita en *David Copperfield*, “the first mistaken impulse of my undisciplined heart”⁵³⁷. Si de corazones indisciplinados se trata, las protagonistas de Jaeggy representan muy bien esa rebeldía que el “dispositivo” institucional tiene que ir aplacando. Y como le sucede al mismo *Copperfield*, ellas también son conscientes de que la felicidad sólo se puede alcanzar cuando se está lejos del hogar.

Por lo tanto, la salida del internado supone el acercamiento al entorno familiar, a un mundo ajeno a ellos. Es por esto que el centro educativo –sin que su tipología sea relevante– podría equipararse a uno de los personajes principales: en él nacen y

⁵³⁷ Dickens, Ch., *David Copperfield*. UK: Oxford Paperbacks, 1999, p. 1939. “El primer impulso erróneo de mi corazón indisciplinado.”

se maquinan las vidas de los pupilos y aunque muchas veces el instituto y su autoridad sean solo el motor de la trama, otras muchas se convierten en el verdugo sin piedad de las vidas de los jóvenes. Unas vidas rebeldes que deberían ser aplacadas y, sin embargo, se van a ir transformando y con frecuencia envileciendo, así como sucede con los estudiantes del instituto de W. en *Las tribulaciones del estudiante Törless*. En él se educaba a los hijos de las mejores familias de Austria con el fin de prepararlos para la escuela superior o para el servicio militar del Estado. Estos hijos por lo general de clase alta que entran en la academia marcando el territorio, delimitando el poder personal que cada uno de ellos tiene, demuestran a lo largo de la historia su crueldad más feroz, cómo el débil es sometido al poderoso, la lucha por los pequeños poderes, la supervivencia del fuerte ante el oprimido.

Los corazones indisciplinados no solo no cambian a través de la disciplina impuesta por la institución, sino que en ella se hacen todavía más fuertes y firmes. La yo-narradora de *Beati* no solo desobedece las órdenes de estar siempre en contacto con la alemana para que su alemán mejore, sino que con el desarrollo de la historia el alemán continuará siendo el medio de expresar sus sentimientos más oscuros. Un corazón indisciplinado que no cambiará por la influencia ejercida por el Bausler Institut. Y la protagonista no es la única en la que se percibe esta falta de disciplina, sino también en Frédérique, en Micheline, en todas las niñas que de alguna forma persiguen sus fines particulares: los pequeños sometimientos –la *piccola* necesita una protectora–, la importancia que se da Micheline al mostrar su joven y apuesto padre ante las demás chicas. Todos estos paralelismos entre una escuela militar y un colegio para señoritas de la *clase bien* son el resultado de la misma enseñanza diferenciado por la forma de expresar los sentimientos, la violencia, la agresión entre los diferentes sexos. Y si no hay violencia, entonces se trata de desprecio, como narra Hesse en su obra: “Ja, das war anders als jetzt. Wer weiß hier was von solchen Sachen? Lauter Langweiler, lauter Duckmäuser! Das schafft sich ab und schindet sich und weiß nichts Höheres als das hebräische Alphabet. Du bist ja auch nicht anders”⁵³⁸. Quizás por esta diversidad en la manera de transmitir los sentimientos entre personajes masculinos y femeninos, la literatura

⁵³⁸ Hesse, H., *Unterm Rad*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1970, p. 30. “¡Todos son unos aburridos, unos gazmoños! ¡Ahí les tienes sudando y matándose a trabajar, y no conocen nada más excelso que el alfabeto hebreo! Tú no eres diferente.”

de internados señale de algún modo la línea que separa la literatura que tiene como centro a personajes masculinos y la de ese mismo lugar pero para personajes femeninos. En otros aspectos, sin embargo, las obras confluyen. En todos estos ejemplos, vemos que la educación es un elemento aparentemente superficial, y en muchas ocasiones aparece como elemento insignificante dentro de la literatura de internado⁵³⁹. Sin embargo, la diferencia entre sexos se convierte en herramienta fundamental para entender los mecanismos de cada institución ya que no funcionan igual una academia militar y un seminario o un orfanato: “Eine Variationsmöglichkeit ergibt sich aus der Wahl der Protagonisten: Sind es weibliche oder männliche, die Schülerinnen bzw. Schüler oder die Lehrerinnen bzw. Lehrer?”⁵⁴⁰ La elección del sexo de los protagonistas va en consonancia con la historia y el desarrollo de la misma. Puede que en novelas con protagonistas de diferentes sexos se den las mismas acciones, pero estas siempre se contemplarán desde el mismo yo–narrador, quien normalmente toma partido en la historia y dará matiz a sus sentimientos según su propia *Weltanschauung*.

Entre la obra de Jaeggy y la de Hesse se encuentra un paralelismo de este tipo –si es que no se trata de otro guiño de la autora al escritor alemán–. En ambos colegios, aparecen en cierto momento los personajes secundarios –protagonistas en muchos momentos de la historia– y en la presentación que se hace de ellos, se resalta la similitud de sus nombres con los de escritores; Frédérique tiene las mismas iniciales que el poeta François Coppeé, mientras que Hermann Heilner, se acerca, por un lado, a su creador y, por otro, al romántico alemán Heinrich Heine. Ambos personajes representan el equilibrio entre la razón y la pasión, el realismo y la creación, etc., y ambos cuentan con el apoyo de un amigo o de una amiga respectivamente. Nace la amistad de tal forma que los centros educativos que son los encargados de decidir sus relaciones pueden incluso censurarlas. Y exactamente en esta relación es donde la literatura de internados se separa por géneros. En la

⁵³⁹ Johann, K., *Grenze...*, p.17 “‘Bildung’ als zentraler Diskurs des Romans’. [...] auf die meisten Internatsromane zu’ treffen, wird [dieser] Punkt m.W. kaum einmal erfüllt; denn Bildung ist, wie sich z.B. bei Musil zeigen wird, oftmals eben nicht das zentrale Thema der Internatsliteratur. (“La formación como discurso central de la novela. [...] que se encuentra en la mayoría de novelas de internado, (este) punto, según mi parecer, apenas se cumple una vez; pues la formación a menudo no es, como por ejemplo se mostrará con Musil, el tema central de la literatura de internado.)

⁵⁴⁰ *Ibíd.*, p. 27. “Una posible variación surge de la elección de los protagonistas: ¿Son hombres o mujeres, las alumnas o bien los alumnos, las maestras o bien los maestros?”

obra de Hesse se mantiene una amistad en el sentido estricto de la palabra, con admiración y dependencia. En la obra de Jaeggy, la amistad se establece a partir de los sentimientos, teniendo en cuenta tanto los que se exteriorizan como los que no, es decir las emociones que son tabúes como el ansia de poderse tocar, cuya presencia roza en algunos momentos el homoerotismo que por ejemplo, no se reconoce en el vínculo que une a Hermann y a Hans.

4.1. El caso Frischmuth, el peso de la religión y la juventud como enfermedad

El denominador común en las obras mencionadas no es el género al que pertenecen, sino la zona geográfica en el que estas historias se desarrollan. En todas ellas, incluida la de Fleur Jaeggy, se trata de lugares localizados en áreas centroeuropeas, cuyos sistemas educativos –en algunos casos internacionales o mejor dicho plurilingües– son muy parecidos entre sí y culturalmente están relacionados. A este respecto cabe mencionar dos obras que se acercan al contexto centroeuropeo de las obras anteriormente citadas; estas son *Das Mädchen Manuela*⁵⁴¹ (1932) de la alemana Christa Winsloe y *Die Klosterschule* (1968) de la austriaca Barbara Frischmuth⁵⁴². Incluimos aquí el análisis de estas dos obras con la finalidad de ampliar de ampliar el campo de la literatura de internado para centrarnos en las escuelas para chicas. Aunque desde un primer momento se entiende que los mecanismos de estos centros son los mismos tanto si son institutos masculinos como si son institutos femeninos, la forma de expresar los sentimientos, las diferentes maneras de relacionarse o incluso el modo de presentar sus reflexiones son muy dispares.

El hecho de que el contenido de una historia se centre en un género sexual determinado, masculino o femenino, ha llevado a que muchas de estas obras sean

⁵⁴¹ Tuvo mucho éxito en varios países europeos pero sobre todo en USA. Después de la película, Winsloe decidió escribir un libro sobre el guión de la misma y se convirtió en un best-seller.

⁵⁴² Barbara Frischmuth (1941) pertenece a un renovado grupo literario de Austria que se reúne en torno al *Forum Stadtpark* de Graz. Brinker-Gabler: 416: “[...] erscheint das erste Buch Barbara Frischmuths, die sich in der Folgezeit als eine der bedeutendsten Vertreterinnen der zeitgenössischen österreichischen Literatur erweisen wird. In ‘Die Klosterschule’ beschreibt sie die von einer erstarrten Ordnung geprägte Erziehung junger Mädchen in einem katholischen Internat, einer Welt, die das Kind-Sein und später das Frau-Sein nicht zulässt. (‘se publicó el primer libro de Barbara Frischmuth, quien se mostró después como una de las representantes más significativas de la literatura contemporánea austriaca. En *Die Klosterschule* describe la educación de chicas jóvenes marcada por un orden rígido en un internado católico, un mundo, que no tolera el ser niña y posteriormente el ser mujer”).

clasificadas dentro de grupos o corrientes literarias específicas. Asimismo, el libro de Christa Winsloe se convirtió en una de las obras más representativas dentro de la literatura lesbiana. También *Beati* fue considerada por algunos críticos como parte de esa corriente literaria centrada en las relaciones homosexuales. Sin embargo, haciendo un análisis psicológico de estas uniones entre amigas o compañeras dentro del internado, más que como relaciones homosexuales, se podrían interpretar como dependencias humanas necesarias. Resulta normal expresar el amor ante las personas que pertenecen a un mismo entorno. Esa es la realidad que les toca vivir y en ella tienen que sobrevivir.

Winsloe fue abiertamente Homosexual, y su obra es en parte el reflejo de sus ideas y de la época en la que escribió⁵⁴³. Para Frischmuth el centro de sus novelas son las mujeres: “women balancing their profession and their family life in an increasingly cosmopolitan Austria”⁵⁴⁴. Frischmuth pertenece a un renovado círculo literario austriaco de finales de los años sesenta que se reúnen en torno al *Forum Stadtpark* en Graz. Entre ellos se encuentran Peter Handke, Gerhard Roth, Wolfgang Bauer, Gert Jonke, Elfriede Jelinek y Helmut Eisendle. Este grupo determina y muestra que existe una literatura que se renueva y que marcha al ritmo del tiempo moderno: “die Aneignung der Ausdrucksmöglichkeiten der Moderne in der österreichischen Literatur – trotz mancher Unterbrechungen – prägend bleibt”⁵⁴⁵. Con esta idea de mantener una poética acorde con los tiempos, parece que las autoras recuperan temas tabúes a través de esta literatura de formación. Y es precisamente en ella donde los personajes empiezan a madurar sus emociones y a través de sus protagonistas se halla la sexualidad, el descubrimiento personal de sus sentimientos, de su propio cuerpo.

Frischmuth cuenta la historia de una adolescente internada en un colegio

⁵⁴³ Christa Winsloe (1888–1944) vivió en EEUU y mantuvo una relación con una periodista estadounidense que posteriormente la abandonaría por una relación heterosexual. La escritora alemana vuelve a Europa en 1935 y publica en Londres directamente en inglés. Su producción comienza de nuevo con una escultura lesbiana y con una novela inédita, *Die halbe Geige*, dedicada a la emancipación homosexual. En: www.url.it/donnestoria.htm (última consulta 18.01.2012).

⁵⁴⁴ Miller, J. E. (ed.), *Who's Who in Contemporary Women's Writing*. New York: Routledge, 2001, p. 112. “Las mujeres equilibrando su profesión y la vida familiar en una Austria que es cada vez más cosmopolita”.

⁵⁴⁵ Schmid–Bortenschlager, S., “Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich” En: Horst Glaser, A. (ed.), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*. Bern; Stuttgart; Wien: Haupt, 1997, p. 90. “la adquisición de la posibilidades de expresión de la modernidad sigue dejando huella en la literatura austriaca – a pesar de algunas interrupciones –.”

católico, a través de esta chica se conoce la vida metódica que transcurre dentro de aquellas paredes. Hay una “yo–narradora” sin nombre, pero de la que el lector irá descubriendo su vida, sus amistades, sus rutinas, sus primeros besos. No se puede decir que Jaeggy leyera a la autora austriaca pero sin duda alguna los elementos son paralelos y entre ellos aparece casi sin ser mencionada la alusión a la religión. El colegio que describe Frischmuth sigue unas normas establecidas por la iglesia católica, mientras que en Jaeggy la religión subyace a través de su familia paterna; un protestantismo puritano que mantiene a sus protagonistas en estrecha relación con el cielo, y con la idea de un pecado que no puede ser perdonado en la tierra. Los elementos religiosos como los crucifijos, los besamanos a las monjas y los rezos rutinarios permiten entrever la importancia de la creencia religiosa, una religión, igual la que sea, pero que las mantiene en contacto directo con la salvación. Sin embargo, en Musil estas turbaciones son más que religiosas de carácter filosófico, de hecho el inicio de la historia del joven Törless gira en torno a su vida en el internado, una vida de observación en la que espera que todo llegue con una larga agonía:

Er aber fühlte sich wie ein aus einer tiefen Agonie Erwachter. Wie ein von den verschwiegenen Händen der Auflösung Gestreifter. Wie einer, der die stille Weisheit einer langen Krankheit nicht vergessen kann. In diesem Zustande fühlte er sich glücklich und die Augenblicke kamen immer wieder, wo er sich nach ihm sehnte⁵⁴⁶.

El peso de la religión es más evidente en obras en las que el internado está relacionado con los seminarios, como en el caso de *Unterm Rad* o en *Die Klosterschule*. En esta última, en concreto, las chicas están sometidas constantemente a la plena dedicación a Dios:

Ich weiss, wie der Nöck aussieht, aber man weiss nicht, wie Gott aussieht. Er sieht aus wie alles, doch sieht nichts aus wie Er. Wenn man will, bemerkt man Ihn gar nicht. Man muss glauben, dass Er da ist. Wenn Er nicht da ist, glaubt man nicht. Glauben ist ein intransitives Verbum⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ Musil, R., *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Wien; Leipzig: Wiener Verlag, 1906.p. 363. “También se sentía como aquél que ha despertado de una profunda agonía. Como aquél que ha sido rozado por las sigilosas manos de la disolución, como aquél que no puede olvidar la serena sabiduría de una enfermedad prolongada. En ese estado se sentía feliz y tornaban a darse con más frecuencia los momentos en que anhelaba encontrarse a sí mismo”. (En español *Las tribulaciones...*p.186).

⁵⁴⁷ Frischmuth, B., *Die Klosterschule*. Salzburg; Wien: Rowohlt, 1978.p. 67. “Sé cómo es *el hombre de las aguas*, pero nadie sabe no se sabe cómo es Dios. Se parece a todo, pero nada se parece a Él. Cuando se quiere, no se le percibe. Se tiene que creer que Él está ahí. Si Él no está no se cree. Creer es un verbo intransitivo”.

La protagonista solo puede encontrar la respuesta a la existencia de Dios a través de las acciones físicas, reales. No concibe a un dios en la divinidad, en el verbo “creer”, sino en su relación con las demás, en sus actos. La necesidad de expresar lo material es una de las preocupaciones temáticas de este libro. Tanta importancia se le da, que en la clase de religión tratan este tema junto al pecado mortal, la santidad de la Virgen María, el peso de la Cruz, la oración como contacto con Dios o la diferencia entre el bien y la sangre. Se señala con énfasis la separación entre cuerpo y alma, se insiste en la figura de Dios como creador de sus cuerpos y de sus almas: “Unseren Leib hätten wir von Gott, so wie alles, und wir dürften ihn nicht willkürlich schädigen, ihn nicht wissentlich vernachlässigen, noch ihm Nötiges entziehen”⁵⁴⁸. Sus vidas están en función de su entrega a Dios, al que todas están dedicadas y es por lo que están allí, para convertirse en portadoras de la educación cristiana transmitida dentro de los fríos muros del colegio, donde salvarán sus almas.

Estas almas enfermas de los pupilos, de estos jóvenes, están relacionadas con la iniciación a la vida sexual. En el seminario de Hermann Heine (*Unterm Rad*) las connotaciones eróticas no son relevantes, sin embargo las tribulaciones del joven Törless no giran solo en torno a la enfermedad de la juventud –en la que el mismo protagonista se siente reconfortado–, sino también en torno al erotismo y la sexualidad latentes en el internado. Las figuras masculinas en los internados de mujeres son escasas, tanto como lo son las femeninas en los internados de hombres. Al joven Törless le acompañan dos mujeres, su madre y Bozena, ésta podría representar parte del erotismo de su iniciación sexual; pero, en realidad, se puede hablar de un caso de homoerotismo cuando el compañero de escuela, Basini, es sometido a vejaciones por parte de los demás chicos; aunque para Basini la vejación se iba convirtiendo en placer, sobre todo cuando el que le sometía a estos actos sexuales era Törless.

En *Beati* las figuras masculinas, dejando de lado las figuras paternas, son el marido de la directora del Bausler Institut, el señor Hoffsteter –que no transmite en

⁵⁴⁸ Ibid., p. 11. “Nuestro cuerpo lo tenemos de Dios, como todo, y a no debemos dañarlo arbitrariamente, no debemos descuidarlo conscientemente, ni privarlo de lo necesario.”

ningún modo erotismo alguno⁵⁴⁹– y ciertos recuerdos de novios que había tenido Frédérique, por lo que la sexualidad se queda entre ellas, en medio de su amistad, ofreciendo otro claro ejemplo de homoerotismo:

Diceva che ero un asceta dei corpi femminili. Le raccontai che negli anni passati, sempre in collegio, una ragazza si era infilata nel mio letto. I suoi seni stavano nascendo, erano ancora dei muscoli. Aveva caldo, la buttai fuori, cadde come un sacco⁵⁵⁰.

La creación literaria en el siglo XIX contiene muchas historias de iniciación de jóvenes, de adolescentes que empiezan a descubrir el sexo como parte de la naturaleza humana. La formación moral y sentimental de los personajes de estas historias es un referente de la novela realista de este siglo. Sin embargo, las sociedades van evolucionando y son cada vez menos conservadoras, y estas narraciones se empiezan a abrir a la aceptación de la realidad. Austria y Suiza – representadas en estas novelas–pueden marcar la diferencia cultural en lo que concierne a la conformidad con ciertos temas que para aquella época eran considerados tabúes. Sin duda alguna, e independientemente del espacio geográfico y de la historia de cada lugar, el homoerotismo latente entre sus personajes subyace en ambas novelas como reflejo de la vida cotidiana de los internados. Como se decía anteriormente, entre estas cuatro paredes en las que se encuentran jóvenes del mismo género, los descubrimientos con respecto al sexo solo se pueden hacer realidad a través de estos personajes: la yo–narradora solo puede pensar en tocar a Frédérique, en cogerla de la mano, en entregarle su corazón.

Una vez descubierto todo lo que las chicas empiezan a observar al entrar en el internado, lo que hallamos en el centro de la reflexión es la muerte, la idea del suicidio. Törless pretende ser un mero espectador de las crueldades de sus compañeros con Basani, sin embargo, no consigue soportar la violencia que ejercen sobre él cuando están a punto de matarlo⁵⁵¹. La muerte la viven más como un

⁵⁴⁹ La referencia directa al sexo aparece rara vez, y cuando lo hace, parte de una perspectiva de hastío y desagrado. Jaeggy, F., *I beati anni del castigo*. Milano: Adelphi, 1989, p. 63. “Lui era un subordinato delle passioncelle di sua moglie, delle caste passioni di sua moglie. Erano casti tutti e due, se «casto» può indicare una ragguardevole indifferenza al sesso, o inappetenzza”. “Él era un subordinado de las pasioncillas de su mujer, de las pasiones castas de su mujer. Eran castos los dos, si «casto» puede indicar una destacada indiferencia hacia el sexo, o inapetencia”.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 53. “Decía que era una asceta de los cuerpos femeninos. Le conté que en años pasados, en el colegio, una chica se había metido en mi cama. Le estaban naciendo los senos, todavía eran músculos. Tenía calor, la tiré, cayó como un saco”.

⁵⁵¹ Musil, R., *Verwirrungen...*, p. 207. “Mientras se desarrollaba toda aquella escena, Törless había

estadio supremo al que poder anhelar, pero con belleza. Esta descripción de los suicidios la hace Thomas Bernhard en *El Origen*; describe la calle de Salzburgo donde en una época determinada los jóvenes decidieron suicidarse por dos causas principalmente: la educación opresiva de los internados y la religión.

Se puede retomar aquí el tema para volver a la salvación a la que aspiran y que podría estar relacionada con la idea de suicidio sobre la que todos estos personajes meditan. La muerte se vive como cercana, son jóvenes que sufren la “enfermedad de la juventud”, como es considerada la adolescencia desde tiempos remotos:

Die Jugend würde nämlich seit dem fünfzehnten Jahrhundert: als ‚eras [sic] infirma‘, also ein ‚unsicheres Alter‘ oder eine Art Krankheit, bezeichnet, und sie wird zum Teil bis heute so gesehen.⁵⁵²

Esta “enfermedad de la juventud” está siempre presente en los personajes de Jaeggy; en *Beati*, su percepción del mundo, su visión del Appenzell era precisamente la del hastío, el dolor, la muerte:

Un'Arcadia della malattia. Là dentro sembra che vi sia pace e idillio di morte, nel nitore. Un tripudio di calce e fiori. Fuori dalle finestre il paesaggio chiama, non è un miraggio, è uno *Zwang*, si diceva in collegio, un'imposizione.⁵⁵³

El uso de otras lenguas para dar una cierta connotación a lo narrado es perceptible dentro de los internados, en unos se le da una mayor importancia que en otros. En *Törless* el checo caracteriza a las clases bajas, mientras que el alemán es la lengua que domina, la de la cultura. Asimismo, la madre de la yo–narradora de *Beati* pretende que la lengua que domine su hija sea el alemán, por ello se ve obligada a compartir habitación con la alemana, mientras que en verdad la lengua de los sentimientos para ella es el francés⁵⁵⁴.

permanecido tranquilo. En silencio esperó que ocurriera algo capaz de volver a lanzarlo de nuevo al círculo de sus pérdidas sensaciones. Era una esperanza insensata, de la que en ningún momento dejó de tener conciencia; pero así y todo, se había aferrado a ella. Sin embargo, ahora sentía que todo había terminado. La escena le repugnaba, le despertaba una aversión muda, muerta, irracional. Se levantó en silencio y se marchó sin decir palabra. Mecánicamente Beineberg continuaba azotando a Basini, implacable”.

⁵⁵² Johann, K., *Grenze...*, p. 54. “La juventud sería considerada, de hecho, desde el siglo XV como ‘eras [sic] infirma’, es decir, una ‘edad incierta’ o una especie de enfermedad, y en cierto modo es vista así hasta nuestros días”.

⁵⁵³ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 10. “Una Arcadia de la enfermedad. Allá adentro parece que haya paz e idilio de muerte, en la pulcritud. Una exultación de cal y flores. Fuera de las ventanas el paisaje llama, no es un espejismo, es un *Zwang*, se decía en el internado, una imposición.”

⁵⁵⁴ Como se dijo en la presentación, la lengua materna de Jaeggy se divide entre el italiano de su madre y el alemán de su padre. Su nacimiento y adolescencia vivida entre Zúrich y el Appenzell determinaron no sólo una lengua de uso, sino también un estilo lleno de connotaciones. Para la autora y según sus declaraciones, el alemán es su lengua oculta, que reaparece en los momentos en los que la necesita. Jaeggy es una escritora suiza dentro de la literatura de lengua italiana pero con la peculiaridad de que sus personajes hablan alemán

4.2. Dos internados reflejo de un mismo mundo: *Die Klosterschule* y el *Bausler Institut*

En *Die Klosterschule* la narradora –la protagonista– cuenta a través de breves capítulos su vida en un internado católico, del que no se sabe exactamente su situación geográfica, pero se relaciona con la vida de la autora: seguramente tiene que ver con el internado en el que ella estuvo en Steiermark, en Austria. Los datos que se tienen sobre él acentúan la rigidez de las normas, del orden del convento y de la comunidad formada por monjas y niñas⁵⁵⁵. La yo–narradora, como sucede en la novela de Jaeggy, cuenta su historia introduciendo este mundo en el que vive, y de la misma manera que sucede en *Beati*, la protagonista se presenta sin nombre pero sí se conoce el de su mejor amiga y compañera, Milla. Mientras que Jaeggy crea una historia sin principio ni final, en la que los acontecimientos del internado se entremezclan con los de la vida posterior de adulta, Frischmuth presenta una historia formada por pequeños relatos a través de 14 capítulos que no están conectados temáticamente, sino que cada uno contiene un punto de reflexión personal o una problemática que se vive dentro de la escuela. De esta forma, ya en el primer capítulo titulado “Ora et labora” la narradora reflexiona sobre una de las reglas principales del internado, que deberán cumplir para conseguir la salvación de cada una de las vidas que pertenecen a aquel colegio:

Ora et labora! eine wichtige Lebensregel, die wir uns allesamt hinter die Ohren schreiben sollen, damit wir nicht in die Irre gehen oder dem Leibhaftigen, dem Gottseibeius, in die Hände fallen, eine Gefahr, die wir uns nicht oft genug vor Augen führen können und der zu entrinnen unser oberstes Ziel sein sollte, hängt doch nicht nur unser leibliches Wohlbefinden, sondern auch die ewige Seligkeit davon ab⁵⁵⁶.

e, incluso en algunos casos, francés e inglés. Son muchos los cambios de colegios, domicilio y países en la vida de la escritora pero a pesar de todo ello, sus orígenes no obstante ese precoz exilio, han estado siempre muy presentes en ella. Así expresa Klara Obermüller la presencia de Suiza en las personas que se marchan de este país: “Auch wenn Schweizer in noch so weite Ferne und noch so grosse Städte aufbrechen, sie reagieren doch immer als Schweizer auf die sie umgebende Wirklichkeit“. [Obermüller, 624] (“Incluso cuando los suizos se marchan a tierras tan lejanas y ciudades tan grandes, reaccionan siempre como suizos en la realidad que les rodea”).

⁵⁵⁵ Janetzki, U., “Barbara Frischmuth” En: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: Text und Kritik, 1996, p. 2. “Das Buch ist eine Bestandsaufnahme der Wirklichkeitsfestschreibungen klösterlicher Ordnungswelt. (“El libro es un inventario de las fijaciones de la realidad del mundo ordenado del convento.”).

⁵⁵⁶ Frischmuth, B., *Klosterschule...*, p. 8. “Ora et labora! Una importante regla de vida, que tenemos que escribimos en la carne, para que no caigamos en el error o para que el mismo ‘Dios entre nosotros’ no nos

El tiempo está determinado por las reglas y las normas. El tiempo de su juventud está marcado por el “ora et labora” en el que deben concentrar su desarrollo personal. En *Beati*, el tiempo no lo marca tanto la religión, sino las lecciones con las que tenían que aprender a ser mujeres: coser, música, idiomas, etc., actividades estas que salvarían sus almas. La yo–narradora sin embargo prefería pasear.

“Spazierengehen” (*pasear*) es como se titula el segundo capítulo en la obra de Frischmuth. En él se resalta la importancia de moverse y sentir el cuerpo libre: “Nichts is schöner, als den Körper frei zu bewegen. Im Freien, in der frischen Luft, auf der Wiese, im Wald, in der Natur”⁵⁵⁷. Siente cercano el contacto con la naturaleza y con su propio cuerpo en estos paseos, pero su reflexión personal le muestra cómo serán sus cuerpos y almas cuando el mundo agote su tiempo.

El alma y el cuerpo son bendiciones de Dios y existen por su gracia divina, de ahí que el castigo sea merecido cuando se descuida la imagen de Dios en su propio cuerpo. Un punto de confluencia entre las dos obras es precisamente la relación con el cuerpo. En Jaeggy, sin embargo, no está relacionado con el alma ni con Dios, sino que es más bien el reflejo de la carne, del contacto con el mundo:

Il suo corpo, nella biancheria candida, era piuttosto bello. Era già quasi formosa, ma sentivo una certa ripugnanza se inavvertitamente la toccavo. Forse per questo mi alzavo prestissimo la mattina per fare una passeggiata⁵⁵⁸.

Es en el paseo y en el frío donde la protagonista toma consciencia de su cuerpo y se aleja del de las demás. Y aunque a veces ella pasee con su adorada amiga Frédérique, una delante de la otra, observándose, sin tocarse, normalmente lo hace sola. El mismo paseo es reflejo del camino que tienen que seguir en la narradora de *Klosterschule*, el camino del Señor que está diseñado en sus vidas, todo está predeterminado: “Und wir gehen eine Stunde am Tag, zwischen Mittagmahl und Lernzeit, Hand in Hand, zwei und zwei, Schritt für Schritt, den Weg, der uns allen bekannt ist”⁵⁵⁹. Pasean en parejas y siempre por el mismo

ponga en las manos un peligro que no podamos esquivar suficientemente y que debería ser nuestra máxima meta para escapar, no depende por lo tanto sólo de nuestro bienestar vital, sino también de la dicha eterna.”

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 10. “No hay nada más bonito que mover el cuerpo libremente. En libertad, al aire libre, en el césped, en el bosque, en la naturaleza.”

⁵⁵⁸ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 16. “Su cuerpo, entre la lencería cándida, era más bien bello. Ya estaba casi formada, pero sentía una cierta repugnancia si la tocaba inadvertidamente. Quizás por eso me levantaba prontísimo por la mañana para dar un paseo.”

⁵⁵⁹ Frischmuth, B., *Klosterschule...*, p. 11. “Y recorreremos el camino que nos es conocido una hora al día, entre la comida y el tiempo de estudio, cogidas de la mano, de dos en dos, paso a paso, ”.

sendero. Lo que en Jaeggy es símbolo de libertad, aquí se traduce en represión, en regla.

Mientras se camina se tiene que hablar en inglés. Es la actividad para practicar esta lengua, aunque las niñas engañan perfectamente a las hermanas hablando en cualquier cosa que pudiera parecer dicha lengua:

Milla und ich gehen Hand in Hand, nebeneinander [...] und wir formen mit dem Munde Wörter, die wie englische ausgesprochen werden können [...] unsere Lippen mit unseren Worten Lügen zu strafen⁵⁶⁰.

En todas ellas la educación es severa, el aprendizaje de lenguas y la competencia que viven en silencio. Las reglas del colegio deber ser cumplidas y para que así sea, se tiene que hacer todo lo posible, efectuar todo tipo de regla, respetar el orden y envidiar a las otras: “die Erziehung, die man uns angedeihen läßt, nicht umsonst ist und der Eifer fruchtet”⁵⁶¹. Aquí aparece la envidia como resultado de la competencia entre las discípulas; en Jaeggy la envidia aparece solo cuando son otras las que obtienen la cercanía y afecto de Frédérique: “La professoressa di letteratura francese l’ammirava, forse la considerava una Brontë. E detestava me. Voleva fare lei le passeggiate con Frédérique”⁵⁶².

Ambas narradoras observan su físico y el de las demás, que se reflejan en los espejos, desde donde ven sus vidas. En la obra de Jaeggy el juego de los espejos supone otra constante, como se ha podido comprobar en *L’Angelo Custode*. Pero en Jaeggy el espejo es el reflejo de la realidad o de la desidia o simplemente la presencia de un objeto que, por ejemplo para Frédérique, era indiferente: “E io mi annoiavo. Non leggevo, mi guardavo allo specchio, spazzolavo i miei capelli, cento colpi di spazzola, fingevo di amare la natura. Frédérique, avevo notato, non si guardava allo specchio”⁵⁶³; en Frischmuth, en cambio, este representa la

⁵⁶⁰ Ibid., p. 15. “Milla y yo vamos cogidas de la mano, una al lado de la otra [...] y formamos con la boca palabras que podrían ser pronunciadas como en inglés [...] nuestros labios con nuestras palabras (...) para castigar mentiras”. Estos paseos dan a entender una amistad más amorosa, la relación entre Frédérique y la narradora es más carnal y pasional, de sometimiento, de alabanza de la belleza: “Quando camminavamo insieme, ormai tutti i giorni, noi due, sole, qualche volta camminava davanti a me, e io la guardavo. Tutto in lei era giusto, armonico”. Jaeggy, F., *Beati...* p.19 “Cuando caminábamos juntas, todos los días, nosotras dos, solas, algunas veces caminaba delante de mí, y yo la miraba. Todo en ella era correcto, armónico.”

⁵⁶¹ Ibid., p. 16. “La educación que se nos otorga no es gratis y alimenta la envidia.”

⁵⁶² Jaeggy, F., *Beati...*, p. 22. “La profesora de literatura francesa la admiraba, quizás la considerase una Brontë. Y me detestaba. Quería dar los paseos ella con Frédérique.”

⁵⁶³ Ibid., p.20 “Y yo me aburría. No leía, me miraba en el espejo, me peinaba el pelo, cien toques de cepillo, fingía amar la naturaleza. Frédérique, noté, nunca se miraba al espejo.”

vanidad y el poder transformar lo real dependiendo del espejo en el que se mire, al fin y al cabo estriba en lo mucho que quieran engañarse a ellas mismas y al resto del colegio. La vanidad en Jaeggy es algo positivo más que negativo, pues gracias a ella las chicas consiguen construirse su propio estilo de vida: “Nelle vite di collegio ciascuna di noi, se ha un po' di vanità, si costruisce la propria immagine, una specie di doppia vita, si inventa un modo di parlare, di camminare, di guardare”⁵⁶⁴ creando una doble imagen, la que se ve desde fuera (en los espejos) y la que corresponde a cómo son de verdad.

“Die Art der Betrachtung” (El arte de mirar) resume la función de estos espejos y de lo que en el colegio van aprendiendo, y así es como la protagonista lo narra en el tercer capítulo: “Der Spiegel im Waschraum ist ein ungünstiger. [...] Der Spiegel in meiner Nachttischlade ist zu klein. [...] Für den günstigsten halte ich den Spiegel im Krankenzimmer”⁵⁶⁵. No todos los espejos son válidos para observarse u observar. Los espejos son los que transforman su mundo, los que las ayudan a verlo de diferentes formas. “Es stehen uns nur wenige Spiegel zur Verfügung. Spiegel dienen dazu, die Eitelkeit zu fördern”⁵⁶⁶, y ella hace su propia descripción mirándose al espejo: cómo son sus ojos, qué expresan según su mirada, su frente, su pelo, sus mejillas, etc. En Jaeggy el espejo, si aparece y cuando lo hace, es un objeto que representa lo contrario, no fomenta la vanidad, si acaso, la refleja, porque es algo que ya está presente entre las chicas del Bausler Institut, sirva como ejemplo la aparición de la última chica que llega, Micheline, cuya belleza, elegancia y sensualidad se deja ver en todos los pasillos: “Micheline era infatuata della propria bellezza, se la portava in giro come un uccello tropicale”⁵⁶⁷.

En los siguientes capítulos la niña enferma ve visiones: imagina al diablo en el colegio hablando con la superiora. Pero Sor Rosa cuida de ella y la calma. Sigue viendo la imagen de este ser horroroso y mantienen una relación paradójica y onírica en la que el demonio la acompaña en su enfermedad, al final se verá cómo

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.11 “En la vida de internado cada una de nosotras si tiene un poco de vanidad, se construye su propia imagen, una especie de doble vida, se inventa un modo de hablar, de caminar, de mirar.”

⁵⁶⁵ Frischmuth, B., *Klosterschule...*, p. 20. “El espejo del cuarto de baño no es adecuado [...] El espejo en el cajón de mi mesita es demasiado pequeño [...] El más adecuado es el espejo de la enfermería.”

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 20. “Tenemos pocos espejos a nuestra disposición. Los espejos sirven para fomentar la vanidad.”

⁵⁶⁷ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 67. “Micheline estaba hechizada con su propia belleza, se la llevaba con ella como un pájaro tropical.”

este muere. Son sueños terroríficos fomentados por la influencia religiosa que están adquiriendo, donde el demonio tiene que alejarse de sus vidas. El mal, la tentación, están siempre al acecho y ellas tienen que estar alertas. Barbara Frischmuth pone de relieve la leyes de la religión católica, la presencia del ángel bueno y del ángel malo, el cielo frente al infierno. También en Jaeggy están presentes estos elementos, pero la acentuación principal en la imagen del cielo que presenta la escritora suiza es la de un cielo gris lleno de muerte, de ángeles negros. No es un cielo salvador. El infierno, por otro lado, está ausente, porque la muerte para ella no está relacionada con el averno, sino como necesidad de la vida. La palabra Dios apenas aparece en el texto, no se plantea su presencia aunque sí que lo tuvo presente en la mayor parte de su educación:

Non pronunciò mai la parola Dio, e quasi non riesco a scriverla, per il silenzio con cui lei la circondava. Parola pronunciata quotidianamente negli altri collegi, da quando avevo otto anni. E forse non è una parola⁵⁶⁸.

Ese sentido de temor a Dios es omnisciente a lo largo de toda la narración de *Klosterschule*, en cada instante de la vida de las internas. La niña enferma sueña en otra ocasión con Dios y con lo que Él hace con su joven vida: el temor a los pecados.

Las reglas son muy rígidas, no se les permite visitar a los padres fuera del tiempo de vacaciones o contar historias en la hora del silencio, cuando están en la habitación. Su *suerte* –título del octavo capítulo– es que Sor Asunta las oye pero no las castiga. Su suerte seguirá mientras coman todo lo que les dan: “Wenn wir wirklich essen, tun wir das, um glücklich zu werden. Das Glück, das dabei entsteht, kann auf bestimmte, uns bekannte Weise erreicht werden”⁵⁶⁹.

Todo se justifica en la comunidad. Todo tiene su razón de ser en el colegio, para las hermanas y para las niñas. Dormir, lavarse, el orden de los cajones: “Wer dann noch nicht schlafen kann, hat eine Krankheit oder ein schlechtes Gewissen”⁵⁷⁰, todo se revisa y todo debe estar en perfectas condiciones porque si no se convierten

⁵⁶⁸ Ibid., p. 46. “Nunca pronunció la palabra Dios, y casi no consigo escribirla, por el silencio con el que ella la rodeaba. Palabra pronunciada cotidianamente en los otros internados desde que tenía ocho años. Y quizás no sea una palabra.”

⁵⁶⁹ Frischmuth, B., *Klosterschule...*, p. 50. “Cuando comemos de verdad, lo hacemos para ser afortunadas. La alegría que surge la podemos alcanzar de forma ya conocida.”

⁵⁷⁰ Ibid., p. 51. “Quien entonces todavía no puede dormir, tiene una enfermedad o una mala conciencia.”

en puntos negros y posteriormente en castigos: “Drei schwarze Punkte machen das Mass voll, man darf mit einer empfindlichen Strafe rechnen”⁵⁷¹. Los álbumes y el chocolate que reciben de casa los esconden en sus mesillas para poderlos ver y comer por las noches, pero siempre con mucho cuidado. “Wir haben Rücksicht zu nehmen, auf den Nächsten, auf die anderen, auf die Gemeinschaft”⁵⁷². Se crea la individualidad, la lucha por conservar lo que se tiene. Se reflexiona sobre la autoridad: las hermanas son las que poseen el poder y contra ellas poco pueden hacer, por eso las niñas defienden lo suyo, vigilando desde el primer momento su derecho a estar solas. Esta soledad en Jaeggy se da precisamente por el abandono que sufren las hijas por parte de sus familias. El orden, como en todo internado es imprescindible, pero para ello se establecen jerarquías y subordinadas que lo realizan en sus armarios por ellas. La autoridad de la señora Hofstetter es perceptible pero no supera la rigidez de las monjas del internado católico. La única descripción que hace Jaeggy de estas monjas, que ella conoció en los internados donde la narradora de *Beati* había estado previamente, está relacionada con su aspecto físico:

Li, dalle monache francesi, mi apparvero senza attenuazioni le differenze di classe. C'erano le suore con una veste scura, erano le umili, le senza dote, le povere che dovevano fare i lavori pesanti, a loro ci si rivolgeva dicendo «suora». E potevamo anche essere sprezzanti. Le reverende le trattavano dall'alto in basso, con un candido sorriso di burro⁵⁷³.

Para la narradora de *Beati*, más que la representación de la humildad y las representantes de Dios en la tierra, son el modelo de las clases sociales, estatus que ella posteriormente reconocerá en sus compañeras del internado.

En el apartado anterior se trataba el tema del homoerotismo como elemento que convive en los internados, también en esta escuela católica se dan casos de esta forma de relacionarse, que de alguna manera infringen todo tipo de reglas a través de los juegos. Tres niñas, Christa, Milla y la narradora, hacen una especie de teatro, donde Milla hace el papel de hombre y besa a la narradora, mientras tanto Christa

⁵⁷¹ *Ibíd.*, “Con tres puntos negros es suficiente para contar con un castigo desagradable.”

⁵⁷² *Ibíd.*, p. 56. “Debemos tener consideración con el prójimo, con los otros, con la comunidad.”

⁵⁷³ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 35. “Allí, en el internado de las monjas francesas, se me presentaron sin atenuaciones las diferencias de clase. Había monjas con un hábito oscuro, eran las humildes, las que no tenían dote, las pobres que tenían que hacer los trabajos pesados, a ellas nos dirigíamos diciendo «hermana». Podían ser incluso desdeñosas. Las reverendas las trataban desde lo alto, con una cándida sonrisa de mantequilla.”

cuenta para ver quién resiste el máximo tiempo posible. Mezclan sus lenguas y hacen ruidos que suenan fuertemente. Milla es violenta y con su pasión intenta retener a la protagonista para que se besen mucho tiempo y así poder ganar. Pero la niña no puede más y tiene que morder el labio inferior de Milla para que ésta la suelte. La escena nos traslada de alguna manera a los juegos violentos de los discípulos de la academia militar W. donde se instruía al joven Törless. Lo importante, no sólo en la vida, sino también en el juego, es ganar y se gana usando la violencia, la fuerza y el poder. La gran diferencia entre las obras de estas dos escritoras y la de Hesse o Musil, es que en 1900 la homosexualidad era un tabú: “Sie galt als ein Verbrechen und / oder eine Krankheit”⁵⁷⁴. Además, en la religión católica, como ocurre en *Klosterschule*, estas relaciones con las que experimentan un cierto tipo de “amor” se confronta a los contenidos de amor *versus* temor a Dios en la clase de religión:

Ich weiss, wie der Nöck aussieht, aber man weiss nicht, wie Gott aussieht. Er sieht aus wie alles, doch sieht nichts aus wie Er. Wenn man will, bemerkt man Ihn gar nicht. Man muss glauben, dass Er da ist. Wenn Er nicht da ist, glaubt man nicht. Glauben ist ein intransitives Verbum⁵⁷⁵.

Quien provoca las relaciones prohibidas es el demonio, lo carnal, la materia es una de las preocupaciones principales tanto en el colegio católico como en la academia militar: “Der Gegensatz zwischen dem Verführer Basini und dem zu verführenden Törless wird also vermittels des biblischen Anspielungshorizontes besonders deutlich – zu deutlich, ja geradezu bewusst überzeichnet”⁵⁷⁶; lo carnal, la tentación, la encarna Basini, que engendra al demonio. Para todos estos conflictos es necesaria la clase de religión donde tratan este tema junto al pecado mortal, la santidad de la Virgen María, el peso de la cruz, la oración como contacto con Dios o la diferencia entre el bien, el mal y la sangre.

Al final de *Beati* la narradora observa con la distancia del tiempo en lo que se ha convertido su vida, la de Frédérique e incluso la del internado. Ya no era una

⁵⁷⁴ Johann, K., *Grenze...*, p. 382. “Se consideró como delito y/o enfermedad.”

⁵⁷⁵ Frischmuth, B., *Klosterschule...*, p. 67. “Sé cómo es *el hombre de las aguas*, pero nadie sabe no se sabe cómo es Dios. Se parece a todo, pero nada se parece a Él. Cuando se quiere, no se le percibe. Se tiene que creer que Él está ahí. Si Él no está no se cree. Creer es un verbo intransitivo.”

⁵⁷⁶ Johann, K., *Grenze...*, p. 397. “El contraste entre el seductor Basini y el seducido Törless se deja especialmente claro por medio del horizonte de referencias bíblico, muy claro, de manera exageradamente deliberada.”

escuela para chicas de buena familia, sino una clínica para ciegos, como si el resultado final de la educación fuera la ceguera ante la sociedad. En el último capítulo de *Klosterschule* se hace un pequeño resumen de lo que serán las vidas de estas chicas. La narración surge después de las vacaciones, cuando llegan de nuevo al colegio y la directora nota cambiada a la protagonista del libro. Le pregunta sobre los posibles cambios en su vida durante el periodo estival, las posibles cosas que haya podido hacer fuera y que no están previstas dentro del comportamiento católico de una niña. La narradora termina escribiendo una carta a un chico que había ido a visitarlas contándole cómo será su vida cuando salga de aquellas paredes: “Milla und ich sprechen oft darüber, wie es sein wird, wenn wir einmal nicht mehr hier sein müssen. Milla sagt immer, die Welt wird sich ändern. Ich aber sage, wir werden uns ändern”⁵⁷⁷. Estas palabras expresan sobre todo las ganas de libertad que provocan en ella la represión de la escuela donde se siente encerrada: “wenn ich frei wäre, so wie du”⁵⁷⁸. En *Beati* la carta surge al final de la historia a través de Frédérique, cuando esta escribe a su amiga para decirle que había salido del manicomio –otra forma de represión–. La narradora, como queriendo recobrar la libertad paradójica que había sentido en aquel internado vuelve a él, pero se encuentra la clínica para ciegos.

Como resultado de las confluencias en las novelas de la literatura de internado se podría señalar la expresión del amor como vía de escape, como fuga, como sueños en los que descansar; el amor de la yo–narradora por Frédérique demostrado en los paseos, en su deseo de estar constantemente con ella; los juegos de besos entre la yo–narradora y su amiga Milla, y los deseos ocultos de Basini por Törless a pesar de los actos violentos entre ellos. Todo ello provoca tensión en el lector; estas situaciones hacen posible la relación entre estos los adolescentes internos en estos centros, cualesquiera que sean su sexo o su clase social. El contexto espacial tan determinado es la manifestación de la represión de las *prisiones* de sus almas, allí necesitan una cierta expresión de su limitada libertad se rebelan a través de estos actos.

⁵⁷⁷ Frischmuth, B., *Klosterschule...*, p. 87. “Milla y yo hablamos frecuentemente sobre cómo será cuando ya no tengamos que estar aquí. Milla dice siempre que el mundo cambiará. Pero yo digo que seremos nosotras las que cambiemos.”

⁵⁷⁸ *Ibíd.*, p. 89. “Si fuera libre como tú.”

En cuanto a las experiencias de las protagonistas se han podido extraer algunos aspectos en los que los pensamientos, tendencias religiosas y sentimientos siguen convergiendo: la idea de la muerte, del suicidio como el propio destino. El amor, anteriormente nombrado junto al desamor, la pasión reprimida y la infelicidad que este amor les provoca. La visión del mundo, un mundo en el que quieren entrar y que desde allí se imaginan, una búsqueda de algo que el colegio no les da. El internado, el colegio, no responden a la idea de centro educativo, sino más bien a la institución como prisión que no las hace libres, como entorno social donde la autoridad de la educación delimita sus vidas y las encamina hacia donde ellas no miran: hacia la perfección de sus comportamientos, la preparación de su educación sexual o la vocación guiada por Dios. La idea de Dios, de la salvación, de la cruz, contrasta con la fuerte expresión nihilista de Frédérique, con su constante negación de cualquier tipo de creencia (ya está “negación”) hacia las personas, o hacia un Dios que cambie sus destinos, sin embargo es el punto central en muchas de las historias de internado del siglo XIX.

4.3. El género en los internados. Los internados femeninos y masculinos

La tendencia a comparar las obras que tienen que ver con internados masculinos y femeninos no es tan frecuente en la bibliografía consultada. Esto podría ser debido a que la proliferación de la literatura de internados femeninos es menor porque las escritoras empiezan a tener coraje para enfrentarse a ciertos temas con posterioridad respecto a los escritores. Aunque los colegios existieran para ambos sexos, las clases burguesas fijaron el rol de los géneros dentro del ámbito educativo: era el hombre quien tenía que instruirse; para la mujer no se consideraba posible que el estudio le aportara inteligencia: “der Zweck der weiblichen Erziehung nicht die Entwicklung der Intelligenz, sondern die des Gemüts sei, wurde uns Wissenswertes nur in den minimalsten Dosen verabreicht.”⁵⁷⁹ Como ya se sabe y se ha estudiado

⁵⁷⁹ Dohm, H., *Kindheitserinnerungen...*, p. 48. “el propósito de la educación femenina no sería el desarrollo de la inteligencia, sino del alma, lo interesante nos era proporcionado sólo en las dosis mínimas.”

sobre todo en el siglo pasado, la sociedad delimitaba así los rasgos relativos a la mujer y al hombre: la inteligencia era masculina y el alma –referida a los sentimientos– femenina. En estas percepciones solo se puede atender a la importancia del momento histórico en el que acontecían los hechos. Una gran producción de obras referidas a internados se centra sobre todo en el género masculino, aunque no por ello dejen de existir obras de este género centradas en las mujeres como ocurre en el caso de la escritora alemana Franziska von Reventlow⁵⁸⁰. Tanto Hesse, como Musil, como Walser publican sus libros de internados entre 1906 y 1908⁵⁸¹, mientras que Frischmuth o Jaeggy empiezan a hacerlo avanzada la mitad del siglo XX. En realidad ambas escritoras siguen la tradición en esta escritura, pero como hemos señalado anteriormente la existencia de mujeres que se encargan de este tema es menos pero existente, como es el caso de la que fue precursora en la lucha de la literatura de mujeres, Christa Winsloe, que publicó en 1932. También es cierto que la mayoría de los internados en la literatura de mujeres están relacionados con los conventos católicos e internados religiosos en general, pues en ellos se buscaba la vocación de las niñas o jovencitas para que emprendieran el camino del Señor. En el caso de los hombres, los internados eran variados, también de tipología religiosa, pero las pretensiones para con ellos, más que la de seguir la vía del sacerdocio o la vida monacal, era la educación en la vida, en el ejército, en los negocios, etc.

Es importante señalar, que durante todo este capítulo la literatura de internado a la que se ha hecho referencia es principalmente a la de lengua alemana, con la intención de incluir la obra de internado de Jaeggy, no porque fuera escrita en dicha lengua, sino porque tanto el Bausler Institut como su contexto geográfico-cultural pertenecen a una sociedad germanófona. Evidentemente, los comentarios en torno a la situación histórica de las mujeres en estos internados están relacionados con la cultura centroeuropea de lengua alemana. Estos datos no corresponderían a otras culturas, en concreto a la anglosajona, es decir, la tradición literaria de la literatura de internados femeninos es mucho anterior en Inglaterra. En ella se pueden

⁵⁸⁰ Su obra *El largo adiós de Ellen Olestjerne* publicada entre 1901 y 1902 centra parte de su vida en un internado.

⁵⁸¹ Durante estos años hay una producción en lengua alemana de textos literarios relacionados con el tema de la “Pensionatserziehung” que viene a ser una educación específica para mujeres en centros como internados. Estos no son comparables a los internados de hombres.

encontrar obras como *The Governess or The Little Female Academy* (1749) de Sarah Fielding, que será acreditada como la primera “boarding-school-novel”⁵⁸², o posteriormente las obras de las hermanas Brontë: *Agnes Grey* (1847) de Anne Brontë y *Jane Eyre* (1847) de Charlotte⁵⁸³.

En lengua inglesa, la producción de literatura sobre este tema seguirá teniendo una cierta relevancia a lo largo del tiempo e incluso en nuestros días, en los que autoras como Rosamunde Pilcher siguen tratando el tema de los internados o incluso el de las relaciones de amigas en estos centros como lo demuestra la escritora británica Kate Saunders con su novela *Night Shall Overtake Us* (1993). También en otros países europeos, como por ejemplo Francia o Polonia, se pueden encontrar textos relativos a este tema. En España o en Italia, la presencia es más bien escasa. El caso de Fleur Jaeggy es casi una excepción inclasificable, pues si bien es cierto que es una obra escrita en italiano, tenemos que resaltar nuevamente su pertenencia a la cultura centroeuropea de Suiza. A pesar de que en estos dos países mediterráneos el número no sea tan elevado, es cierto que en general en Europa es un tema que ha despertado la inquietud en muchos escritores, sobre todo escritoras:

Auffällig ist auch die relativ hohe Zahl von Texten, in deren Mittelpunkt Lehrerinnen oder Erzieherinnen stehen, die ein Internat zu gründen versuchen: dies könnte die Tatsache widerspiegeln, dass die Existenz von Mädcheninternaten eben keine Selbstverständlichkeit war, sondern erst allmählich möglich wurde⁵⁸⁴.

La existencia de internados femeninos en los que se recibía una educación marcaban la diferencia con los masculinos, sobre todo en el mundo relacionado específicamente con las mujeres: tareas del hogar, comportamiento en sociedad, actitud ante el marido, etc.

⁵⁸² Kinnell, M., “Publishing for Children 1700–1780.” En: Hunt et al. (ed.), *Children’s Literature*. Ray: School Stories, p. 348.

⁵⁸³ Klaus Johann hace un resumen de esta diferencia en las publicaciones sobre este tema entre las obras en lengua alemana y lengua inglesa y ofrece los siguientes motivos: “Man kann also zumindest konstatieren, dass a) es in der britischen Kinder- und Jugend-Literatur mehr Serien-Autorinnen gibt als in der deutschen, dass b) diese auch jeweils mehr produzieren und dass c) sich die Serien auch häufiger auf die Beschreibung der Internatszeit ihrer Protagonistinnen beschränken“. Johann, K., *Grenze...*, p. 501.

⁵⁸⁴ Johann, K. *Grenze...*, p. 509. “También llama la atención la cifra relativamente alta de textos en cuya temática central hay profesoras o educadoras que intentan fundar un internado: esto podría reflejar el hecho de que la existencia de internados de chicas no era un hecho, sino que fue posible poco a poco.”

4.4. La homosexualidad en el internado. ¿Literatura de género?

En algunos artículos y cierta bibliografía específica en la que aparece Fleur Jaeggy, se clasifica alguna de sus historias como parte de la literatura lesbiana-homosexual⁵⁸⁵, bien sea por las connotaciones entre las relaciones de las chicas en *Beati*, bien sea por las relaciones que mantienen los personajes de sus cuentos. Entre las niñas del Bausler Institut, por ejemplo, se puede percibir la necesidad de contacto que todas ellas tienen en un mundo totalmente femenino. Anteriormente se hablaba del homoerotismo como elemento presente en las obras de Jaeggy, en el internado este se puede referir más a una especie de relaciones homosexuales inconscientes. Las niñas empiezan a descubrir un mundo y solo se tienen a ellas. Estos vínculos entre personajes del mismo género aparecen en casi toda la obra literaria estudiada: Jane y Rachel en *Angelo*, los gemelos Schübeli o la pareja de lesbianas en el cuento “La promessa” de *Paura*, etc. Sin embargo, es la literatura de internado la que, quizás debido a la unión entre personajes del mismo sexo, cuente con un mayor número de obras relacionadas con este tema. De esta forma, se observa en *Unterm Rad* que la historia está llena de ejemplos con acepciones homosexuales que nacen en el *Maulbronner Seminar*. Y aunque hay muchas de estas connotaciones, es relevante destacar precisamente como ejemplo el pasaje en el que el protagonista, al mantener una relación con una chica y a través del desagrado que experimenta, que hace resaltar las relaciones homosexuales:

Dann fühlte Hans plötzlich mit wunderlichem Schreck des andern Lippen seinen Mund berühren. Ihm schlug das Herz in einer ganz ungewohnten Beklemmung. Dies Beisammensein im dunkeln Dornent und dieser plötzliche Kuß war etwas Abenteuerliches, Neues, vielleicht Gefährliches; es fiel ihm ein, wie entsetzlich es gewesen wäre, dabei ertappt zu werden, denn ein sicheres Gefühl ließ ihn wissen, daß dies Küssen den andern noch viel lächerlicher und schandbarer vorkommen würde als vorher das Weinen. Sagen konnte er nichts, aber das Blut stieg ihm mächtig zu Kopf, und er wäre am liebsten davongelaufen⁵⁸⁶.

Y no es solo una cuestión de desagrado, sino también de sentirse juzgado por sus compañeros, pues una relación con una chica provocaría la burla. Concerniente a

⁵⁸⁵ Cfr. Revista lesbiana alemana: *Lespress*, n.3, 1998.

⁵⁸⁶ Hesse, H., *Unterm...*, p. 72. “Entonces Hans sintió con un singular espanto los otros labios que tocaban su boca. Le golpeó el corazón como una gran opresión inusual. Este estar juntos en la dormida oscuridad y este beso espontáneo fue algo aventurero, nuevo, quizás peligroso; pensó que habría sido muy espantoso que los hubieran cogido, pero después un sentimiento seguro le hizo saber que a los demás estos besos les habrían parecido mucho más risibles e infames que el llorar. No podía decir nada pero la sangre le subió fuertemente a la cabeza y lo mejor habría sido salir corriendo de allí.”

este pasaje, hay otro en Frischmuth por el que los besos entre chicas y sus vínculos con las demás, podrían clasificarla dentro de la misma literatura homosexual; pero la protagonista al final conoce a un chico con el que comienza una relación de amor. Milla es su compañera, su amiga, su apoyo, con quien comparte experiencias y con la que prueba y experimenta. Relaciones éstas bastante comunes que se dan con mucha frecuencia:

Wir rücken ganz eng zusammen, legen je eine Hand auf den Stamm der Buche, wobei die von Milla auf der meinen zu liegen kommt, was ich in der Ordnung finde, schliesslich ist sie der Mann. [...] Da stösst Millas Mund auf den meinen nieder. Ihre Nase bohrt sich in meine Wange. [...] Mit der Zunge verursachen wir Geräusche, die wie ein Schmatzen klingen.

Milla ist ziemlich grob. Ihre Leidenschaftlichkeit sperrt mir den Atem ab, und wie oft wir es ihr auch sagen mögen, sie glaubt, mit Gewalt geht alles⁵⁸⁷.

Este amor homosexual está vinculado a una especie de violencia que se percibe alguna vez entre Frédérique y la yo–narradora de *Beati*, aunque en realidad este amor sea más de tipo platónico; puesto que apenas se tocan, aunque ambas sienten esa gran pasión a la que no dan rienda suelta: “Ancora oggi non riesco a dire che mi ero innamorata di Frédérique, è una frase molto facile da dire”⁵⁸⁸. En esta relación platónica hay constantes connotaciones de celos, de posesión, de adquisición del otro como trofeo, de pensamientos y sentimientos secretos, de ocultación para que nadie pueda destruir lo que por ellas mismas han conseguido:

Frédérique cominciava a guardarmi. Sentivo il peso del suo sguardo sulla mia persona. [...] Ora chiedeva la mia compagnia e da lontano mi sorvegliava. [...] Sin dal primo giorno ho voluto stare con lei, e stare con lei in realtà significava prendere la sua anima, diventare complici, disdegnando tutte le altre. Una specie di patto di sangue, una fratellanza. Questo dal primo giorno⁵⁸⁹.

Desde el primer día Frédérique sería suya, pero nunca tuvo un roce, una carta, un contacto físico: “Si vedeva nei sentieri delle ragazzine tenersi per mano, ridere, fare le amiche, fare le amanti. In noi c’era una specie di fanatismo che ci impediva

⁵⁸⁷ Frischmuth, B., *Klosterschule...*, pp. 59–60. “Nos situamos muy juntas, posamos cada una la mano sobre el tronco del haya, la de Milla está puesta sobre la mía, lo que dentro del orden, a fin de cuentas ella es el hombre [...] Entonces Milla pone su boca sobre la mía. Su nariz se clava en mi mejilla [...] Con la lengua provocamos ruidos que suenan como comiésemos. “Milla es bastante bruta. Su pasión me corta la respiración, y por muchas veces que se lo digamos, ella cree que todo se puede con violencia.”

⁵⁸⁸ Jaegy, F., *Beati...*, pp. 8–19. “Todavía hoy no soy capaz de decir que me había enamorado de Frédérique, es una frase muy fácil de decir.”

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 25. “Frédérique comenzaba a mirarme. Sentía el peso de su mirada sobre mi persona. [...] Ahora pedía mi compañía y desde lejos me vigilaba. [...] Desde el primer momento he querido estar con ella y, estar con ella significaba realmente coger su alma, volvernos cómplices, menospreciando a las demás. Una especie de pacto de sangre, una hermandad. Esto desde el primer día.”

ogni effusione fisica”⁵⁹⁰, y mientras tanto le contaba a Frédérique como ella misma ya había sentido antes el cuerpo de otra chica en otros colegios, provocando horror y fastidio entre las dos amigas pues destruía la imagen perfecta que se habían creado de ellas mismas:

Mi abbracciava come avrebbe abbracciato la folla. Senza peccato, senza vizio. [...] Non come Frédérique e io, che non osavamo neppure toccarci, né darci un bacio. Orrore. Forse infastidite dal desiderio, infastidite perché stonava con l’immagine che ci eravamo fatte l’una dell’altra⁵⁹¹.

Las cartas, los mensajes escritos, son muestras evidentes de estos juegos amorosos prohibidos. Aparecen bajo el terror de la censura, del castigo, precisamente porque el contenido de las palabras está estrechamente relacionado con los sentimientos de pasión que expresan a su vez un mismo clima de represión y liberación. Represión contenida en sus palabras y liberación al exhortarlas; en Jaeggy este amor es hacia mujeres, en Frischmuth se recoge en la carta final al chico que conoció la protagonista: “Mi dichiarai, dichiarai il mio amore. Più che a lei, mi rivolgevo al paesaggio. [...] Le scrissi subito una lettera appassionata, senza sapere quel che dicevo⁵⁹². El final de los idilios amorosos se desvanece como los cuerpos de los personajes, dejando paso al alma, a un estado más cercano a la muerte. El conflicto entre vida y destino, el hastío que provoca la vida, la curiosidad de la muerte, todo ello se percibe en el desarrollo de la lectura. En *Beati* se puede testimoniar que es Frédérique la que con su silencio y negación alcanza un nivel de locura máximo, llega al despojo del ser, al encierro en una nueva prisión, entre otras cuatro paredes, como si la vida estuviera necesariamente sujeta al encierro o del cuerpo o de los centros educativos o psiquiátricos. Mientras tanto para la protagonista quedan los recuerdos y el ansia de seguir buscándola en el mundo, fuera del colegio del que salieron y al que no querían regresar:

Non so che fine abbiano fatto, non so più nulla di loro. È come se fossero morte. Soltanto una, lei, Frédérique, l’ho cercata dappertutto, perché lei mi precede. E ho

⁵⁹⁰ Ibid., p. 23. “Se veía a las niñas por los caminos cogerse de la mano, reír, hacer de amigas, hacer de amantes. En nosotras había una especie de fanatismo que nos impedía cualquier efusión física.”

⁵⁹¹ Ibid., p. 68. “Me abrazaba como habría abrazado a la muchedumbre. Sin pecado, sin vicio. [...] No como Frédérique y yo, que no osábamos ni tan siquiera tocarnos, ni darnos un beso. ¡Qué horror! A lo mejor por el fastidio ante el deseo, molestas porque desentonaba con la imagen que nos habíamos hecho la una de la otra.”

⁵⁹² Jaeggy, F., *Beati...*, p. 71. “Me declaré, declaré mi amor. Más que a ella, me dirigía al paisaje. [...] Le escribí rápidamente una carta apasionada, sin saber lo que decía.”

sempre aspettato una sua lettera. Lei non fa parte dei morti⁵⁹³.

4.5. Manicomio, locura y literatura de la muerte en Fleur Jaeggy

El suicidio y la idea de la muerte acompañan la mente de los adolescentes de estos internados. La muerte está presente en la infancia de muchos de los personajes, es la toma de conciencia de la vida, la que anuncia una posible vida trágica y la que ayuda a aprender a vivir. La muerte es constante en la obra de Fleur Jaeggy, es un elemento que marca el ritmo, y no precisamente en los momentos de clímax de las diferentes narraciones, sino que muchas veces lo hace como punto de partida de las historias. El comienzo *in medias res* en sus historias nace muchas veces de la muerte, como en *Proleterka*: “Sono passati molti anni e questa mattina ho un desiderio improvviso: vorrei le ceneri di mio padre.”⁵⁹⁴, o el inicio del cuento centrado en John Keats: “La ghigliottina era, nel 1803, un giocatolo usuale per i bambini”⁵⁹⁵. Según la yo–narradora de *Beati* la muerte es la consecuencia de la vida, de sus destinos. El suicidio la atrae, se le acerca de la mano de la literatura: “La letteratura da sola non mi distraeva, ma soprattutto dovevo prepararmi alle conversazioni con Frédérique. Avevo letto qualche frase di Novalis sul suicidio e sulla perfezione”⁵⁹⁶. Para ella la muerte no aparece como una tragedia, es la decadencia, el paso del tiempo, cualquier valor positivo es rechazado; en la muerte está presente el ascetismo y la renuncia a la vida: “Nella giovinezza si annida il ritratto della vecchiaia, e nell’allegria lo sfinimento, come in alcuni neonati dove sembra di riconoscere il vecchio che ha appena lasciato la vita”⁵⁹⁷.

El sentimiento de la indiferencia, de la frialdad, es frecuente ante la noticia de la muerte: la muerte en un accidente aéreo de Marion (“Scusatemi se sono in Nero. I

⁵⁹³ *Ibid.*, p.90. “No sé el final que habrán tenido, no sé nada más de ellas. Es como si estuvieran muertas. Sólo una, ella, Frédérique, la he buscado por todos los sitios, porque ella me precede. Y he esperado siempre una carta suya. Ella no forma parte de los muertos.”

⁵⁹⁴ Jaeggy, F., *Proleterka*. Milano: Adelphi, 2001, p. 9. “Han pasado muchos años y esta mañana, de repente, tengo un deseo: querría las cenizas de mi padre.”

⁵⁹⁵ Jaeggy, F., *Vite congetturali*. Milano: Adelphi, 2009, p. 25. “La guillotina era, en 1803, un juguete común para los niños.”

⁵⁹⁶ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 22. “La literatura en sí no me interesaba pero ante todo tenía que prepararme para las conversaciones con Frédérique. Había leído algunas frases de Novalis sobre el suicidio y sobre la perfección.”

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 82. “En la juventud anida el retrato de la vejez y en la alegría el cansancio, al igual que en algunos neonatos en los que parece que se pueda reconocer al viejo que le acaba de dejar la vida.”

miei genitori sono morti in un incidente aereo. Ma non per questo Harvey ha rinunciato al ballo di Micheline”⁵⁹⁸), o incluso la muerte del padre de Frédérique (“Non ero riuscita a dirle due parole per la morte del padre, che sembrava non fosse mai esistito. Ma anche chi non esiste muore. Il signor banchiere ci separava”⁵⁹⁹), que si bien no resulta un problema en sí, es la causa de la separación de las amigas, motivo de tragedia, pero no la muerte en sí. No hay motivo de dolor en un mundo frío y calculado en el que están siendo educadas. Es el mundo hecho a su medida, sin sorpresas, plano, sin sentimientos. Así es como lo define la narradora, su amiga Frédérique era: “Una nichilista senza passione... [...] Non parlava di giustizia. Né del bene e del male. [...] Sembrava che parlasse di niente”⁶⁰⁰.

Al igual que esta indiferencia hacia la muerte, aparece en la narradora el gozo, la satisfacción ante lo destruido, lo acabado. Un colegio que ya no existe, la destrucción de un mundo pasado al que nunca quiso pertenecer:

Quel collegio è stato distrutto. Non esiste più. Quando lo seppi, non potei nascondere la mia soddisfazione. Mi era parso immortale. Anche il maestoso scalone di marmo, e i letti circondati da garze, che annunciavano candore e morte, sono andati in demolizione. Lo raccontai a Frédérique, a lei potevo dirlo, quanto la distruzione di quell’edificio mi avesse dato *un parfait contentement*⁶⁰¹.

4.6. Características de los internados: religión, género, lengua

El internado, colegio o instituto, dependiendo de cada obra, forma parte del contexto histórico-cultural en el que se encierran las historias. Es decir, que la escuela-internado tiene una vida duradera hasta avanzados los años setenta. Actualmente, la relación entre internado y sociedad ha sufrido un paso hacia atrás en lo que a la calidad de la educación como modelo para una determinada clase social se refiere. Dentro del Bausler Institut, del Colegio Católico o de cualquiera de

⁵⁹⁸ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 93. “Perdonadme si voy vestida de negro. Mis padres han muerto en un accidente aéreo. Pero no por eso iba a renunciar al baile de Micheline.”

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 75. “No fui capaz de decirle dos palabras sobre la muerte de su padre, el cual parecía que no hubiera existido jamás. Pero también el que no existe muere. Y por ello es que Frédérique ha dejado el colegio y a mí. No noté conmoción en sus ojos. Ni siquiera yo me conmoví por la muerte de su padre: me asusté por la partida imprevista de Frédérique. El señor banquero nos separaba.”

⁶⁰⁰ *Ibid.*, pp. 45–46. “Una nichilista sin pasión... [...] No hablaba de justicia. Ni del bien ni del mal [...] No parecía que hablase de algo.”

⁶⁰¹ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 79. “Aquel colegio ha sido destruido. Ya no existe. Cuando lo supe no pude esconder mi satisfacción. Me parecía inmortal. Incluso el majestuoso escalón de mármol y las camas rodeadas de gasa que anunciaban candor y muerte, han sido demolidos. Se lo conté a Frédérique, a ella le podía decir la *perfecta complacencia* que me había proporcionado la destrucción de aquel edificio.”

los internados alemanes de las obras mencionadas, la educación es muy parecida; la columna vertebral, independientemente de su confesionalidad, va por caminos paralelos y se observan ejemplos comunes en todas las obras: la disciplina, la obediencia, el respeto a las reglas: “Obbedienza e disciplina scandivano l’ordine, al Bausler Institut. Frédérique [...] ne dava il buon esempio. Per distrazione si può dimenticare di salutare la direttrice. [...] È permesso, forse anche in un regime autoritario, essere assorti⁶⁰². El orden y la sumisión son inseparables, no hay lugar para la rebelión:

La voluttà dell’obbedienza. Ordine e sottomissione, non si può sapere quali risultati daranno nell’età adulta. Si può diventare dei criminali o, per usura, dei benpensanti. [...] grazie alla nostra educazione – di rinuncia alle cose belle e di timore per le buone notizie⁶⁰³.

En resumen, el sentimiento de pertenencia a una comunidad, a un grupo unido y cerrado, a una vida controlada por hilos de marionetas puede ser causa de protección o motivo de rechazo: “Una governante, una monaca, una compagna di collegio fanno parte di una unità”⁶⁰⁴. En la obra de Jaeggy el grupo representa más bien el rechazo, la soledad de unos pocos es el *modus vivendi* de sus personajes. En Frischmuth la comunidad es salvación:

Im Schlafsaal denken wir am häufigsten zu Hause, aber genauso häufig wird uns dabei zu Bewusstsein gebracht, dass wir nicht zu Hause sind. Wir haben Rücksicht zu nehmen, auf den Nächsten, auf die anderen, auf die Gemeinschaft. Wir können froh sein, dass wir in so guten Händen sind. Man wird etwas aus uns machen. Wenn wir von hier weggehen, werden uns alle Türen geöffnet. [...] Die Schule hat den besten Ruf, und unsere erste Aufgabe ist es, diesen nicht zu beflecken⁶⁰⁵.

Asimismo, la comunidad es el centro del fomento de la vanidad y de la envidia; hay que pretender ser mejor, diferente, agradar a las demás o serles indiferentes, pero destacar de alguna manera: “Es stehen uns nur wenige Spiegel zur

⁶⁰² Ibid., p. 45. “La obediencia y la disciplina delectan orden en el Bausler Institut. Frédérique [...] daba buen ejemplo. Por distracción se podía olvidar de saludar a la directora [...] A lo mejor también está permitido en un régimen autoritario, el estar absorto.”

⁶⁰³ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 90. “La voluptuosidad de la obediencia. Orden y sumisión, no se puede saber qué resultados darán en la vida adulta. Se puede llegar a ser criminales o por avaricia un bienpensante. [...] gracias también a nuestra educación – de renuncia a las cosas bonitas y de temor ante las buenas noticias.”

⁶⁰⁴ Ibid., p. 19. “Una gobernante /a?/, una monja, una compañera de colegio hacen parte de una unidad.”

⁶⁰⁵ Frischmuth, B., *Klosterschule...*, p. 56. “En el dormitorio pensamos frecuentemente en casa, pero con la misma frecuencia se nos hace saber que no estamos en casa. Debemos tener consideración al prójimo, al otro, a la comunidad. Podemos estar contentas de estar en tan buenas manos. Se hará algo de nosotras. Cuando salgamos de aquí, se nos abrirán todas las puertas. [...] La escuela tiene una buena reputación y nuestra primera misión es no mancharla.”

Verfügung. Spiegel dienen dazu, die Eitelkeit zu fördern”⁶⁰⁶. Y este es otro de los elementos de la idiosincrasia de los internados, así como el grupo hacía fuerza contra Basini en el *Törless* de Musil o en *Beati*, dichas relaciones que van más allá de lo comunitario son necesarias para poder sobrevivir: “Ed è nei dormitori che si conosco le proprie compagne, davanti ai lavabi, nelle ore di ricreazione. Il mio primo letto di collegio era circondato da tende bianche”⁶⁰⁷.

Con todos estos componentes enumerados que entretejen el mecanismo de las historias de los internados, los personajes van construyendo dobles vidas, intentan ser lo que desean, no lo que son:

Nelle vite di collegio ciascuna di noi, se ha un po’ di vanità, si costruisce la propria immagine, una specie di doppia vita, si inventa un modo di parlare, di camminare, di guardare⁶⁰⁸.

Y, es así, con estas máscaras que se van poniendo según las circunstancias, cómo se dan a conocer. Están separadas del mundo exterior, alejadas de las figuras masculinas: “È curioso come nei collegi dove sono stata ci fosse una penuria di maschi nei dintorni. O vecchi o pazzi o guardiani. Nell’Appenzell ricordo dei vecchissimi, storpi”⁶⁰⁹.

Y definitivamente rodeadas de mucha tristeza, inundadas del color gris y pintadas con el blanco de la pureza y el negro de las tinieblas, del castigo:

Il piacere dell’andare in fondo alla tristezza, come a un dispetto. Il piacere del disappunto. Non mi era nuovo. Lo apprezzavo da quando avevo otto anni, interna nel primo collegio, religioso. E forse furono gli anni più belli, pensavo. Gli anni del castigo. Vi è come un’esaltazione, leggera ma costante, negli anni del castigo, nei beati anni del castigo⁶¹⁰.

La ecuación de sus vidas está servida. Partiendo de este desglose de los cuerpos, queda obtener el resultado, el futuro que les espera, cómo serán sus vidas

⁶⁰⁶ *Ibíd.*, p. 20. “Disponemos de pocos espejos. Los espejos sirven para fomentar la vanidad.”

⁶⁰⁷ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 15. “Y es en los dormitorios donde se conoce a las propias compañeras, delante de los lavabos, en las horas de recreo. Mi primera cama del colegio estaba rodeada de una cortina blanca.”

⁶⁰⁸ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 11. “En las vidas del colegio cada una de nosotras, si tiene un poco de vanidad, se construye su propia imagen, una especie de doble vida, se inventa una forma de hablar, de caminar, de mirar.”

⁶⁰⁹ *Ibíd.*, p. 21. “Es curioso cómo en los colegios en los que he estado, había una penuria de hombres en los alrededores. O viejos o locos o guardianes. En el Appenzell recuerdo a hombres muy viejos, torpes.”

⁶¹⁰ *Ibíd.*, p. 78. “El placer de andar hasta el fondo de la tristeza como un desprecio. El placer del desacuerdo. No me era nuevo. Lo apreciaba desde cuando tenía ocho años, internada en el primer colegio religioso. Y quizás fueron los años más bonitos, pensaba. Los años del castigo. Es como una exaltación, ligera pero constante, en los años del castigo, los felices años del castigo.”

fuera de aquellas paredes; la visión del mundo fuera de esos lugares. Ésta sí que es clara en las niñas, adolescentes que un día saldrán a un mundo del que realmente poco conocen y del que poco esperan. Allí dentro se preguntan sobre este mundo ajeno a ellas, sobre el género que predomina en el mundo, con la afirmación irrevocable de la superioridad de su ser mujeres:

Noi siamo forse esperte di donne, noi che abbiamo passato gli anni migliori nei collegi. E quando usciremo, poiché il mondo era diviso in due, maschile e femminile, conosceremo anche quello maschile. Chissà se avrà mai la stessa intensità? Chissà, mi domandavo, se conquistarli sarà così difficile come con Frédérique⁶¹¹.

Y con la duda eterna sobre la diferencia entre lo femenino y lo masculino, el descubrimiento del otro sexo, la curiosidad o el hastío que ello les provoca, dependiendo el momento o el entorno. Aunque esto en verdad lo descubren una vez han salido de aquellas paredes, cuando no hay más vuelta atrás. Y se imaginan caminando, sin mirar hacia lo que dejaron, y pensando en que no regresarán al mundo que tuvieron de niñas, en el cambio que éste habrá sufrido o quizás en el que ellas han sufrido, pero todo englobado en los deseos inquietos de saber cuál será su sino, qué les depara el destino. En Frischmuth la ruptura es tajante, no volverán atrás, porque a ellas no les importará lo que allí suceda como tampoco a las monjas les importarán las vidas de las que allí se marcharon:

Milla und ich sprechen oft darüber, wie es sein wird, wenn wir einmal nicht mehr hier sein müssen. Milla sagt immer, die Welt wird sich ändern. Ich aber sage, wir werden uns ändern. Wir werden kaum zu Besuch kommen, wie sehr wir es uns auch vorgenommen haben. Es wird uns einfach nicht mehr interessieren, was hier vorgeht. [...] Und sie werden uns ganz menschlich erscheinen, weil wir sie nichts mehr angehen⁶¹².

En Jaeggy, el internado es una especie de espejismo, un mal recuerdo que permaneció durante mucho tiempo en su vida:

A lungo ho creduto che quelle che sono state in collegio, come Frédérique e me, e un giorno ce ne ricorderemo, possano vivere di niente, quando saranno invecchiate e

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 19. “Nosotras quizás seamos expertas en mujeres, nosotras que hemos pasados nuestros mejores años en los colegios. Y cuando salgamos, puesto que el mundo había sido dividido en dos, masculino y femenino, conoceremos el masculino también. ¿Quién sabe si tendrá la misma intensidad? ¿Quién sabe, me preguntaba, si conquistarlos será tan difícil como lo ha sido con Frédérique?”

⁶¹² Frischmuth, B., *Klosterschule...*, pp. 87–88. “Milla y yo hablamos frecuentemente sobre cómo será cuando ya no tengamos que estar aquí. Milla dice siempre que el mundo cambiará. Pero yo digo que nosotras cambiaremos. Apenas vendremos de visita como por mucho que nos lo hayamos propuesto. Sencillamente no nos interesará lo que ocurra aquí. [...] Y nos parecerán muy humanas, porque nosotras ya no les importamos.”

deluse. E forse vorremmo tornare indietro, ma non abbiamo più bisogno di nulla. Abbiamo immaginato il mondo. Che altro si può immaginare, se non la propria morte? Pensavo a una cosa sola: entrare nel mondo⁶¹³.

O quizás simplemente una gran pérdida de tiempo, de sus vidas, un tiempo robado por decisión de unos padres responsables por no permitirles entrar en el mundo a tiempo.

⁶¹³ Jaeggy, F., *Beati...*, pp. 21–22. “Con el tiempo pensé que las que estuvieron en internados, con Frédérique y yo, y un día lo recordaremos, puedan vivir de la nada cuando envejezcan y estén desilusionadas. Y quizás queramos volver hacia atrás, pero ya no tendremos necesidad de nada. Nos hemos imaginado el mundo. ¿Qué otra cosa se puede imaginar si no la propia muerte? Pensaba en una sola cosa: entrar en el mundo.”

5. Autobiografía y ficción en la creación literaria de Jaeggy

Partiendo del estudio de todos los componentes más relevantes en la obra de Fleur Jaeggy llegamos a la conclusión de que su trayectoria vital explica muchos de los elementos que se ven en su obra; se establece de este modo una relación entre esos dos aspectos para arrojar luz sobre muchas de las diferentes conclusiones a las que se llegan tras el estudio de los diferentes capítulos en los que se ha centrado el presente trabajo. Los motivos relevantes de la obra de Jaeggy se basan precisamente en ejes centrales de su biografía y viceversa: tuvo una infancia difícil, determinada por la lejanía de sus padres y por la educación calvinista de la Suiza alemana. A su vez, este periodo se desarrolló en el plurilingüismo y clasificó cada una de esas lenguas en su vida. Puede llegar a demostrar un temperamento tan gélido como el de sus personajes aunque para ello haya que conocerla en profundidad. Su generación y amigos influyen decisivamente en su literatura, tanto como que dependió de ellos para publicar y hacerse escritora. Todos estos datos certifican la unión entre su vida y su obra.

El presente trabajo toma como punto de partida la sociedad y cultura suizas como punto concéntrico alrededor del cual gira la literatura de Jaeggy. Para ello en el primer capítulo se vio el perfil de algunos de los escritores que habían contribuido a la literatura centroeuropea durante el siglo XX principalmente, haciendo hincapié en las referencias históricas focalizadas en el periodo de entreguerras, y sobre todo en el que siguió a la Segunda Guerra Mundial. A partir de ahí todos los creadores europeos persiguieron una forma diferente de generar su arte y los literatos se centraron principalmente en aspectos fundamentales del ser humano y de la destrucción vital que la guerra produjo en este. Muchos de estos autores formaron diferentes grupos con tendencias que rompieran con todo lo vivido hasta entonces.

Nos ha resultado difícil clasificar a la escritora en estas asociaciones, agrupaciones o incluso corrientes literarias. Se encontraron muchas características

en su obra que podían comulgar con algunos de estos grupos; aunque en realidad Jaeggy no coincide con ninguno en especial, sí que lo hace con algunos elementos concretos de las historias que crean estos escritores. La acercamos a los *letraheridos*, un círculo de literatos creado por Enrique Vila–Matas, por la estrecha relación de sus textos con la visión del mundo y la necesidad de la escritura como ejercicio que va más allá de la ficción. Y es precisamente este punto, uno de los que más ayuda para situar a la escritora, sobre todo si en este grupo se incluyen a autores como Melville, Musil o el mismo Vila–Matas.

Para cerciorarnos de esta pertenencia, en el segundo capítulo seguimos los pasos biográficos y literarios de la escritora y, aunque su obra no es muy extensa, sí se confirma la presencia intertextual de otros escritores precedentes e incluso contemporáneos de la escritora. Como dato relevante señalamos que muchas de las referencias autorales que se encuentran en los textos estudiados, se extraen de la obra de escritores que no están precisamente dentro de los confines de Italia, lugar de residencia de Fleur Jaeggy, sino más bien autores como Robert Walser, Robert Musil, John Keats, Franz Kafka, o Thomas Bernhard, los mayores representantes de la literatura centroeuropea.

De esta relación con otros literatos surgió en el cuarto capítulo la reflexión sobre la importancia de su obra para otros escritores y la posibilidad de que sus novelas pudieran estar vinculadas a un grupo más genérico que todavía hoy no se puede definir sino por una cuestión de género, la literatura de mujeres. A causa de la dificultad de esta clasificación, y debido también a las mismas declaraciones de la autora de alejarse de cualquier etiqueta que la sitúe dentro de un grupo de literatura de mujeres como tal, se comparó una de sus obras principales *I beati anni del castigo* con la obra de otra literata contemporánea suya, Barbara Frischmuth, escritora austriaca cuya novela *Die Klosterschule* se acerca en contenido a la de Jaeggy. Y es esta comparación la que ayuda a confirmar la cercanía de Jaeggy a la literatura de mujeres.

El hecho de que en esas obras se dé un valor determinado a los internados, hizo que resaltáramos la literatura de internado en el quinto capítulo. A través de

unas pinceladas sobre la *Bildungsroman* y la literatura de formación, se destaca de nuevo la importancia de la presencia autoral en las historias que tienen que ver con la vida de los estudiantes en los centros educativos. Estos posibilitan la profundización en el paralelismo constante entre los datos biográficos de los autores y los de los protagonistas. Hablar en este caso en plural es casi irrelevante, pues como se demostró en dicho capítulo, la mayoría de los escritores tienen experiencias durante su infancia y juventud en estas instituciones que marcarán sus vidas y de alguna forma su producción literaria. Este es el principal argumento para establecer como conclusión que la relación entre autobiografía y ficción en la obra de Fleur Jaeggy no es casual y, por supuesto, no pasa por desapercibido.

Algunos de los elementos que definirían la obra de Fleur Jaeggy, pero sobre todo a sus personajes, y sus contextos, se exponen a continuación: Los cuentos, las narraciones cortas, los acontecimientos impactantes, los comentarios lógicos, en ocasiones absurdos; la frialdad de los personajes, el estilo directo, conciso, rápido, afilado; la evocación a la muerte, el suicidio, la tragedia, las vidas desgarradas, la indiferencia ante la vida, la creencia desmesurada en el destino; estatuas de agua, niñas etéreas, sin edad, nínfulas y sus silenciosas voces; los olores de las casas cerradas, el color del tiempo, el sabor a rancio, los espacios enclaustrados, los internados, las casas de prostitutas, las casas sin luz, tenebrosas, llenas de secretos y vacías de vida, un barco oxidado sin color; las relaciones tormentosas, los sentimientos no expresados, las miradas calculadas, los amores incestuosos, los primeros contactos carnales, homosexuales, homoeróticos, las primeras experiencias sexuales, sus atrocidades, el dolor, la incapacidad; el amor por la verdad (*die Wahrheitsliebe*), su cinismo; el anonimato, la ausencia, y muchos otros.

Nos resulta difícil establecer una unión entre toda esa enumeración y la autora e incluso así, esta presencia autoral se ve reflejada en cada una de las historias que ella misma nos presenta. De Fleur Jaeggy –ya se dijo en el capítulo dedicado a su biografía– se conoce más bien poco pero, sin embargo, una obra literaria puede dar a conocer mucho más de su creador de lo que lo hacen las entrevistas, las críticas, las biografías, etc. En este trabajo se establece una estrecha unión entre narradora–autora, obra–autora, contexto–autora. Mucho de lo leído y estudiado sobre la

escritora induce a una asociación involuntaria pero espontánea entre su propia adolescencia y la descrita por sus personajes; pequeñas mujeres encaminadas hacia destinos semejantes, con vidas paralelas y experiencias unidas entre sí, aunque separadas por las historias.

Dice Thomas Bernhard en la entrevista que concedió a Hofmann que la autobiografía puede estar presente pero no se puede presentar como tal:

No se puede contar todo; una vida no se puede desplegar sencillamente. Si uno despliega su vida, puede sacudirla como una alfombra totalmente sucia, y usted no se alegraría si se la sacudiera en la cara. Y sería algo así si alguien, quien fuera, le sacudiera su vida en la cara. Le daría un ataque de tos y al rato echaría a correr⁶¹⁴.

Y precisamente esta es una de las técnicas que hemos descubierto en Jaeggy, el despliegue de su vida sin “sacudírnosla”. La escritora es una gran creadora de momentos verídicos, sin necesidad de sentir que lo descrito, lo narrado, lo compartido es parte de experiencias reales vividas por ella misma.

Los personajes jaeggyanos tienen la capacidad de crear en el que los observa una cierta angustia y provocan que todo gire en torno a ellos, a sus preocupaciones, a sus vidas, de tal forma que este espectador tenga la sensación de ser parte de estas vidas. Si bien las reflexiones que se vislumbran en los textos no consiguen dar una respuesta a las angustias del ser humano como tal, con el análisis se ha perseguido en todo momento no apartarse de la óptica psicológico-literaria de los personajes y ampliar esta forma de analizarlos con los datos biográficos-metafísicos de su creadora. Estas referencias, presentes de alguna forma, se ven a través de la yo-narradora de las diferentes historias, es como si fuera una especie de alter ego de la autora. Esta simbiosis y la demostración de su existencia han sido el eje del estudio y sobre todo han contribuido a llegar a esta conclusión. A partir del análisis de sus protagonistas se ha escogido a aquellos que representan o encarnan vidas singulares, destacables y que mantienen el hilo conector con el resto de las obras. Y de nuevo, se ha resaltado la relación entre la vida de la autora y la de sus personajes, para concluir con el tipo de estilo y obra literaria con los que se encuentra el receptor de estas historias.

⁶¹⁴ Hofmann, K., *Conversaciones...*, p. 11.

En la vida de Fleur Jaeggy el tiempo parece ser un aliado. Ella se aísla en su apartamento del centro de Milán y allí, en una sala parca y llena de libros crea esa escritura que tanto la identifica y que está tan conectada a su carácter. Sus pensamientos son agudos como lo es la escritura de su pluma. Sin embargo, la rapidez de sus palabras escritas y lo escalofriante de sus descripciones se alejan de su personalidad, pero coinciden en todo momento con el comentario de una de las personas que más supo de ella, la escritora Ingeborg Bachmann. Esta expresa su admiración por la autora y amiga italo–suiza enfatizando sobre todo la forma que Jaeggy tiene de unir desde un primer momento las dualidades entre personas y cosas, las contradicciones presentes en sus diálogos, la inteligencia diabólica y las descripciones. Para Bachmann, el estilo de su amiga cuenta con una sencillez expedita y representa la mejor carta de presentación que se puede hacer de Fleur Jaeggy⁶¹⁵. Tanto es así, que para muchos de los escritores coetáneos –algunos de ellos amigos– será como una especie de revolucionaria de las estructuras formales existentes en aquel periodo. Algo así significó para Bachmann, quien apreció su primera novela y la exhortó a que la publicara: “Ingeborg sapeva leggere nell’anima delle persone e forse intuiva cose che neanch’io so di possedere”⁶¹⁶. Y aunque es cierto que entre ellas dos existía una unión que alcanzaría terrenos extraliterarios, la poesía, las palabras, la literatura serían un fuerte vínculo de entendimiento personal. Por esta razón retomamos la idea de relacionar esta unión latente entre vida y poesía, alma y palabra; se ha podido leer en el alma de sus personajes y se ha visto que hay un componente vital que va más allá de la creación poética.

En los primeros capítulos de este trabajo, cuando se habla sobre la literatura suiza, más concretamente de mujeres, que se había formado a principios de los años setenta, se exponían algunas de las características que conformaban este grupo literario y que otorgaban una gran importancia a las connotaciones autobiográficas de sus componentes femeninas. Hemos comentado este rasgo cada vez que los protagonistas tomaban parte en escenarios y eventos que de alguna forma se relacionaban con su creadora. Ya desde este punto surge la pregunta espontánea

⁶¹⁵ Reseña de I. Bachmann a *Wasserstatuen* de F. Jaeggy. Cfr. nota 11 capítulo 3.

⁶¹⁶ En *Elle*, febrero, 1990, citado en Castagnola, R., *Fleur...*, p. 29. “Ingeborg sabía leer en el alma de las personas y quizás intuía cosas que ni tan siquiera yo sé que poseo.”

sobre el concepto de autobiografía en la obra de Jaeggy, comentando otros términos como el de la *autoficción* o el de la *figuración del yo*. La línea que separa estos conceptos estriba principalmente en la identidad, en el hilo que une los elementos de una historia, desde su creador al resultado final, así es como explica y diferencia Serge Doubrovsky la autobiografía de la autoficción:

A l'inverse de l'autobiographie, explicative et unificante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé ne coïncide pas avec lui même⁶¹⁷.

La vida que se ve reflejada a través de los personajes jaeggyanos está compuesta por trozos separados de lo que se conoce de la autora. Jaeggy a querido poner dichas partes a modo de recreación de su ficción y, por eso, su obra se deja acuñar con este término reciente –pues no cuenta con más de 50 años desde que se mencionara por primera vez–, que proporciona las herramientas concretas para explicar por qué su producción literaria continúa esta teoría de la autoficción. Sin embargo, la autoficción tiene un punto vinculante con la presencia de segmentos del conjunto total, es decir, es entre los personajes donde se sugiera una identidad entre la yo–narradora –a su vez protagonista– y la autora, que será la artífice de establecer un criterio entre lo real con lo ficticio. Dice José M. Pozuelo Yvancos citando a Lecarne que se habla de autobiografía⁶¹⁸ en la novela cuando “el autor, el personaje protagonista y narrador de la historia son el mismo, [...] comparten la misma *identidad*”⁶¹⁹. Siguiendo esta teoría, por citar una de las que hemos consultar, es la identidad de estas niñas que coinciden con la vida estudiantil de la autora, pero no se da la identidad completa, sería una especie de identidad parcial, que retoma esos trozos que a veces se colocan en la misma posición en que la autora los recuerda, pero otras muchas veces no.

⁶¹⁷ Doubrovsky, S., *Fils*, Paris, Galilée, 1977. En la contraportada. “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí mas que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo.”

⁶¹⁸ *Ibidem*. Según indica Pozuelo Yvancos hay una “homología con la famosa definición que Lejeune había dado del género autobiográfico en que hablaba de que para que hubiera autobiografía era necesario que coincidieran la *identidad* del autor, del narrador y del personaje “L'héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir, le même nom que l'auteur? Rien ne empêcherait la chose d'exister, et ce-peut-être une contradiction interne. Dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple se présente à l'esprit d'une tel recherche”. En: Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 48.

⁶¹⁹ Pozuelo Yvancos, José M^a, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010, p. 17.

Esta unión entre la vida y la obra no sólo se refleja en los lugares suizos de la adolescencia y juventud de la autora, o en el internado, sino también en la presencia de la muerte en la existencia de Jaeggy. En la obra literaria, es constante la muerte de sus personajes o la de los amigos cercanos a sus protagonistas. Es cierto que Jaeggy se recrea en los contextos reales de su infancia–adolescencia –tanto es así que el colegio donde estudió estaba al lado de la clínica psiquiátrica donde murió Walser, en el Appenzell, en Herisau– y es ella la responsable de la relación entre vida real y ficticia. Es ciertamente a través de la autoficción por la que distanciamos la trama de la novela de la historia real de Jaeggy: “L’autofiction est d’abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont intitulé générique indique qu’ il s’agit d’un roman”⁶²⁰.

Precisamente el hecho de que la yo–narradora en las dos novelas principales de Jaeggy, *Beati* y *Proleterka*, no tenga nombre, es uno de los indicadores principales por los que se puede argumentar que se trata de autoficción. Si se deben enumerar todos los aspectos para que se cumpla, entonces nuestra autora se aleja de la autoficción para acercarse a lo que se conocerá como la *figuración del yo*, que propone Pozuelo Yvancos.

Este tercer concepto, que proponemos como el más cercano a nuestro trabajo, parte de la idea de que en la autobiografía figurativa el autor se transfigura en un personaje que puede ser inventado aunque tenga rasgos del mismo autor:

El problema de la *figuración del yo* se resuelve principalmente en la relación entre el texto y la vida (que es absolutamente una de las posibilidades que la novela ha experimentado desde que existe)⁶²¹.

Y así lo ha experimentado Fleur Jaeggy desde el momento en el que empezó a escribir sus historias. Estas no son más que una posibilidad de relación entre el texto y su vida. Se pueden citar muchos ejemplos que van en consonancia con esta

⁶²⁰ Lecarme, J., “L’autofiction; un mauvais genre?” en S. Doubrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune, eds. *Autofictions et Cie*, Cahiers RITM, Université de Paris X, Nanterre, n° 6, 1993, p.227. “La autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intítulo genérico indica que se trata de una novela.” J. Lecarme: “L’autofiction; un mauvais genre?”

⁶²¹ Pozuelo Yvancos, J.M., *Figuraciones...*, p. 21.

argumentación: el contexto geográfico de la vida y la obra es el mismo, el gusto por viajar en tren, la relación estrecha con una amiga –cabe citar el binomio yo–narradora/Frédérique y autora/Bachmann, y un largo etcétera que de alguna forma hemos ido mencionando según el tema que se trataba en cada capítulo. Jaeggy no está describiendo una vida ajena a ella, es su vida y es la que tiene como referencia. La identificación con ella se debe esencialmente a la ficción, a lo imaginario. Si la referencia textual encontrara un paralelismo idéntico entonces se estaría hablando de un diario autobiográfico. Aunque muchos de los artículos que se han estudiado intenten acercarse al género de la autobiografía para referirse a ella, con este estudio no se ha pretendido lo mismo, sino marcar la diferencia entre el género autobiográfico y los datos personales que la autora ha querido aportar en sus escritos. Los sentimientos de esa voz narrante son los que la escritora misma crea, como si su independencia fuera total y Jaeggy no tuviera ningún tipo de control sobre ella. Son esas las verdaderas emociones, lo cual no quiere decir que dicha la narradora no evoque los sentimientos pasados por medio de la de su creadora. No hay que “ignorar el estatuto de palabra imaginaria que en cuanto ficciones tienen”⁶²², como afirma Pozuelo Yvancos. Para él, el carácter figurativo del yo reside en “la indagación en ese tipo de voz que siendo personal, no es autobiográfica”. Este tipo de voz, no se inventa con Jaeggy, y no es sólo propio de ella como podemos confirmar en este trabajo, sino que es parte de la obra de escritores como Claudio Magris, G. W. Sebald, J. Coetze, Kafka, o Thomas Bernhard, entre muchos otros. A través de esta, Jaeggy está expresando lo que es suyo y lo que pudo ser y lo regala a su narradora ficticia: “es un lugar donde fundamentalmente se despliega “la solidaridad de un yo pensante y un yo–narrante”⁶²³.

¿Cómo ver este aspecto figurativo del yo en la producción de Jaeggy? ¿Se podría establecer como conclusión que el texto y su vida mantienen una relación acorde? Se han indicado a lo largo del análisis muchos hechos correlativos, entre ellos esa importancia casi obsesiva de la muerte, quizás se deba a la cercanía de esta con la autora: el suicidio de su abuela, el cambio en la visión de la vida que le

⁶²² Pozuelo Yvancos, J.M., *Figuraciones...* p. 17.

⁶²³ *Ibid.*, p. 30.

provocó su amiga Ingeborg Bachmann y su muerte⁶²⁴, o incluso la influencia del fallecimiento del escritor Robert Walser por el que siente una gran admiración y cuya expiación forma parte no solo del inicio de su libro sino del imaginario literario actual. Walser llega al final de su vida en Herisau, a pocos kilómetros del internado donde tanto Jaeggy como sus protagonistas estudiaban:

Les années d'internat féminin lui ont pourtant inspire *Les Années bienheureuses du châtiment*, derrière lequel plane l'ombre de Robert, Walser, auteur de *L'Institut Benjamenta*, interné à l'hôpital psychiatrique de Herisau, mort dans la neige un jour de Noël 1956. "Apès avoir terminé *Les Années*, je suis retournée, comme l'assassin, sur les lieux. J'ai regardé les paysages d'Appenzell, je me suis rendue à l'asile de Herisau".⁶²⁵

Friedrich Schlegel dijo que el historiador es un profeta que prevé el pasado, así como Jaeggy previó el suyo y volvió a él. Los paisajes del Appenzell no representan solamente el recuerdo, sino la proyección del futuro. El recuerdo no pertenece únicamente a la muerte, es también una vuelta a la vida, a los años allí pasados. Escritora y narradora parecen confluír en el mismo punto, el regreso a lo vivido y el encuentro con lo presente les evoca sentimientos idénticos. Aparece en la narradora el gozo, la satisfacción ante lo destruido, lo acabado. Su internado ya no existe y esto significa la destrucción de un mundo pasado al que nunca quiso pertenecer: "Quel collegio è stato distrutto. Non esiste più. Quando lo seppi, non potei nascondere la mia soddifazione"⁶²⁶.

Son los personajes que la autora crea los que con el silencio que les caracteriza se acercan más a la verdad que ella quiere darnos a conocer. Cada vez que analizamos el personaje en sí, lo primero que se percibe es su origen. Este es el

⁶²⁴ Fabbri, S., "Fleur Jaeggy écrit en italien sur des gens qui parlent allemand" En: *Les Temps*. Jeudi 26 mars 1998. "Avec Ingeborg Bachmann – l'amie dont la perte chancea sa vie–, elle partage une lucidité terrifiante, mais son regard est encore plus froid, car elle ne cherche pas d'explications psychanalytiques. C'es ainsi, semble–t–elle dire, en toute simplicité, qu'une femme peut par exemple tuer son vieil époux en pensant que "le meurtre était la plus Belle broderie de sa vie". ("Junto a Ingeborg Bachmann –la amiga cuya pérdida cambió su vida– utiliza una lucidez terrorífica, pero sus recuerdos son más fríos todavía porque ella no busca explicaciones psicoanalíticas. Es así, que parece decir, con toda sencillez, que por ejemplo, una mujer puede matar a su esposo pensando que 'la muerte es el bordado más hermosos de su vida'".) En: <http://www.culturactif.ch/ecrivains/jaeggyflipp.htm> (última consulta 18.1.2012).

⁶²⁵ Ibidem. "Los años de internado femenino, le trajeron inspiración para *Los hermosos años del castigo*, detrás del cual revoloteaba la sombra de Robert Walser, autor del *Instituto Benjamenta*, internado en el hospital psiquiátrico de Herisau, muere bajo la nieve el día de Navidad de 1956." "Después de haber terminado *Los años* volví como la asesina sobre el lugar. Miré los paisajes del Appenzell, me dirigí al asilo de Herisau."

⁶²⁶ Jaeggy, F., *Beati...*, p. 79 "Aquel colegio ya no existe. Fue destruido. Cuando lo supe no pude no esconder mi satisfacción."

método que otros estudiosos exponen para argumentar el tema de la autobiografía o de la figuración del yo. La actuación e idiosincrasia del personaje es la razón primera de la que todo parte. El tratamiento que le da el escritor a su personaje reflejará el aspecto más o menos autobiográfico de la historia: “Distinto tratamiento crítico según el novelista prefiera reflejar lo que los personajes hacen y dicen a lo que piensan, según provengan de la vida o de la mente, según sean auto o heterobiográficos”⁶²⁷. En realidad, los personajes jaeggyanos son heterobiográficos, es decir toman elementos de la vida de Jaeggy pero se mezclan con la ficción. Proviene más de la mente que de la vida, y es esencialmente este el espacio donde coinciden; son personajes tan psicológicamente ficticios que sus reflexiones están constantemente deambulando en un nivel metafísico de la vida. Esto sucede sobre todo en los personajes de sus primeras obras, cuyas vidas giran en torno a una reflexión constante sobre los problemas de la humanidad, como si la escritora reflejara su mente a través de ellos.

En este punto confluyen temática y personaje, dado que el enfoque temático en Jaeggy sólo es posible con los personajes relacionados con la esencia de su psicología. Para Óscar Tacca:

La importancia mayor desde el enfoque temático reside en el análisis [...] de las distintas formas de creación del personaje a partir del yo, según “la única línea de su vida real” o “las infinitas direcciones de su vida posible” [...] en fin, la confesión autobiográfica o la imaginación creadora, la alienación o la invención⁶²⁸.

En la producción literaria estudiada se puede entrever un gran abanico de posibles vidas, pues sea por invención o por alienación, sus personajes, creados para la vida real, pueden tener infinidad de proyecciones diferentes. El ejemplo se puede observar principalmente si se analiza el personaje femenino de edad incierta, entre niña y adolescente. Es la representación de un mismo yo en acciones dispares, llegando a veces a ser un personaje más o menos heterobiográfico. Y a pesar de tener todas estas diferentes facetas, siguen estando ligados a su creadora. Son muchos los escritores que insisten en declarar que los personajes tienen su propia independencia y se deshacen de ellos nada más terminar la obra. Aunque esta podría

⁶²⁷ Allott, M., “Los personajes”, en *Los novelistas y la novela*, S. Barral, Barcelona, 1965.

⁶²⁸ Taca, Ó., *Las voces...*, p. 147.

ser una de las declaraciones de la misma Jaeggy con respecto a sus personajes, se convierte en la razón que la une más a ellos, es la que crea una mayor vinculación. Por eso, se confirma el estudio de Taca cuando asegura que esta relación de negación de la dependencia era una técnica de los novelistas de una época, una unión que los mantenía todavía más subordinados:

Los novelistas hablan insistentemente de la independencia de los personajes, y es entonces cuando, paradójicamente, lejos de disminuir o atenuar la imagen del autor, la traen al foro más que nunca. Los novelistas contemporáneos, inversamente, han hablado rara vez de la autonomía de los personajes. Pero a la vez han consumado silenciosa y obstinadamente la desaparición del autor⁶²⁹.

Se han mencionado los contextos en los que la escritora sitúa la acción como aspectos indispensables para entender su obra, como elementos que conforman parte de la figuración del yo: “Il contesto a cui il mittente si riferisce è ignoto o incompletamente noto al destinatario”⁶³⁰. De este modo, su narrativa no constituye parte de las características autobiográficas entendidas como tales. Muchos de los rasgos que se han identificado en este trabajo como autobiográficos en las novelas de Fleur Jaeggy podrían no serlo puesto que, como ya hemos indicado anteriormente, hablamos precisamente de momentos, de características, pero no de paralelismos exactos, descritos o mencionados claramente. El no conocer el contexto desde sus raíces impide la afirmación de los hechos; para ello se necesitaría la confirmación de la autora, quien en muchas ocasiones ya expresó su distancia de estos contextos a pesar de su cercanía biográfica.

El campo en el que se mueven lector y autor es el que tendrá la última palabra. Según Segre, del autor nunca sabremos todo lo que quisiéramos, mientras que el lector es una mera abstracción: “speso l’autore reale cerca di permanere in qualche modo nel testo, in figura di narratore, e quasi testimone diretto o indiretto dei fatti”⁶³¹. Así es como a lo largo del trabajo se ha situado a Fleur Jaeggy en su obra, tanto en *Beati* como en *Proleterka* se convierte siempre en una narradora protagonista de los hechos y no solo es testigo directo o indirecto. Esto se ve en su

⁶²⁹Taca, Ó., *Las voces...*, p. 147. Sin duda, no es el caso de Fleur Jaeggy, quien a pesar de su silenciosa presencia en relación a su obra, se mantiene unida plenamente a ellos.

⁶³⁰ Segre, C., *Avviamento...*, p. 7. “El contexto al que el remitente se refiere es desconocido o conocido en parte por el destinatario.”

⁶³¹ Segre, C., *Avviamento...* p. 14. “con frecuencia el autor real intenta permanecer de algún modo en el texto, como figura de narrador, y casi testigo directo o indirecto de los hechos.”

relación con Frédérique. Según Dallas: “se l’Io del narratore trova espressione, esso è soltanto uno dei personaggi”⁶³². Es cierto que sus yo–narradoras encuentran su modo de expresión y se convierten en personajes pero, además, no son unos personajes cualquiera sino protagonistas, tan importantes que parece que saben más o sienten más que la misma autora.

Para el estudioso de la obra de Jaeggy, todas las referencias a su persona son motivo de búsqueda, investigación y comprobación de datos. El hecho de conocer personalmente a la autora, llevó en nuestro caso a ver más allá de lo que lo pudiera hacer un lector para quien la escritora es solo un nombre. No se puede pensar que la posición del receptor es la misma. Conocer de persona al emisor provoca que la concepción o recepción del contenido de la obra sea matizado, bien sea porque se llega a conclusiones que tienen que ver más con dicha relación, bien sea porque el planteamiento del que se parte es diferente. El hecho de que la narradora sea uno de los personajes con unas características determinadas, como por ejemplo se ha visto que coinciden en *Beati*, no es casual para este estudio, pero si citáramos dichos aspectos y sus correspondencias, traspasaríamos el terreno científico para entrar en el de la prensa rosa.

Fleur Jaeggy otorga el máximo poder a sus personajes ficticios y a sus vidas cargadas de realidad, como describe Winfried Wehle:

Die Geschichten spielen ein ums andere Mal Zweierbeziehungen durch: Mutter und Tochter, Ehepaare, Lebensgefährtinnen dominieren. Je ausschließlicher der andere zum Inbegriff des eigenen Lebens wird, desto stärker erscheint alles Fremde als eine Störung.[...] Doch die Paare wollen nicht wahrhaben, daß sie ein Leben mißlingt “Das Unglück schien ihnen ein Geschenk des Himmels” –ein biederes, höllisches Glück⁶³³.

La suerte de cada uno de ellos, sus desgracias, el horror presente en sus vidas, la decadencia de los lugares que habitan, lo que les depara el destino, todos estos son los rasgos que acompañan la historia de estas parejas que la autora une en una

⁶³² Ibid., p. 16. “si el yo del narrador encuentra el modo de expresarse, este será uno de los personajes.”

⁶³³ Wehle, W., “Höllisches Glück. Fleur Jaeggy schürt die Himmelangst.” En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 3.05.1997. “Las historias reconstruyen una y otra vez relaciones dobles: madre e hija, matrimonios, compañeras de vida dominan. Cuanto más cerrado sea uno en relación con su propia vida, más fuerte parecerá todo aquello que llega desde fuera como una molestia. [...] Pero las parejas no quieren admitir que su vida fracasa. “La desgracia les parecía ellos un regalo del cielo” –una suerte conservadora e infernal.”

especie de simbiosis complementaria de un mundo desolador y destinadas a la infelicidad, a la desdicha. Wehle afirma que: “la desgracia parece un regalo del cielo, una suerte leal e infernal”, como se ha demostrado a través de la lectura y la interpretación de todas estas obras. Sus personajes son el motor de la obra, es como si la temática tuviera una relevancia secundaria.

De lo autobiográfico nace un elemento fundamental que permite conocer mejor a estos personajes. Jaeggy recrea el modelo social de una adolescente que se revela a través de máscaras y de juegos que le sirven como modo alternativo para vivir en ciertos lugares. Un modelo social que no se puede alejar de la figura que vio en algún momento de su vida o que sabe que existe. Estas niñas, que por su identidad psicológica a veces rozan lo maléfico, recuerdan en algunos momentos el concepto moderno de nínfula que definió Nabokov: una niña de entre nueve y catorce años de naturaleza demoníaca y encanto devastador, un ser de una belleza perfecta y embriagadora situado en un umbral impreciso entre la infancia y la adolescencia⁶³⁴. Por su edad y su naturaleza se podría tratar de la misma niña, de mirada intensa y ojos amenazadores:

Entre los límites temporales de los nueve y catorce años surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados, dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana sino de ninfas (o sea demoníaca); propongo llamar nínfulas a estas criaturas escogidas⁶³⁵.

Las nínfulas de Jaeggy o la nínfula, porque en realidad se trata de diferentes versiones de una misma, podrían tomar parte de las características de la definición del escritor ruso; al igual que las de la escritora podrían tener un claro reflejo en otras posteriores a ellas, como por ejemplo en la protagonista de la escritora belga Amelie Nothomb en cuya novela, *Biographie de la faim*, su nínfula estudia en un Liceo francés en la ciudad de Nueva York. También aquí reaparece el homoerotismo como resultado de la relación de las colegialas. La lengua es otro de los elementos determinantes y relacionables con la obra de Jaeggy; la protagonista de Nothomb tiene un marcado acento francés con el que conquistará a muchas de sus seguidoras, aunque en realidad ella sólo amaré a dos, a las que juraré su amor

⁶³⁴ Lomana, Í. F., “En las postrimerías de la modernidad.” En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/lomana.html> (última consulta el 18.01.2012).

⁶³⁵ Nabokov, V., *Lolita*. Barcelona: Grijalbo, 1975, p. 5.

eterno en el momento de la separación: “Redoblé mi pasión por Marie y Roselyne. Nos juramos amor eterno, hicimos pactos de sangre, de uñas, de cabellos”⁶³⁶. En Nothomb se redescubre a Jaeggy y los personajes parece que continúan con el legado literario que los escritores precedentes dejaron, no mueren, sino que sobreviven a través de la intertextualidad. Estos son los ejemplos de los personajes femeninos que hacen evolucionar su obra, esa niña–adolescente–mujer que siguiendo un cambio generacional representan diferentes funciones:

– La mujer–niña en posesión de una inocencia perdida, con una etapa muy corta, en la que las experiencias la hacen pasar irremediamente a la siguiente etapa. Las niñas que se observan en todas las obras son demasiado inteligentes, muy frías, casi maléficas.

– La adolescente busca su libertad, anhela las experiencias que sabe que nunca llegará a tener, se evade en las relaciones amorosas, a veces prohibidas para rebelarse ante una autoridad demasiado opresora en la que se encuentra su cuerpo, sea una familia, un sistema o un internado.

– La mujer como superviviente a un mundo de hombres. Una luchadora sin interés, una creadora de mujeres, una sirvienta de un destino que no llega. La mujer que regresa a sus años pasados, donde anhela su bienestar, en los “hermosos años del castigo”.

No sólo la creación de este modelo social es importante en las obras de estas escritoras, sino también la inclusión del internado como sistema educativo, tratado como lugar de represión para las adolescentes, y modelo de vida de escritores y protagonistas, como se vio cuando se comparó *Beati* con otras novelas recogidas dentro de la literatura de internado.

Todos los aspectos señalados hasta este momento, que parten de la autora, se recrean en el contexto y finalizan en el lector, provocan la imposibilidad de llegar a una única conclusión; en Jaeggy siempre hay una puerta abierta hacia lo nuevo, hacia la sorpresa. Desde su primer libro hasta el último, transcurren más de cuarenta

⁶³⁶ Nothomb, A., *Biografía del hambre*. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 81.

años, en los que la evolución –porque de cambio no puede hablarse– de sus textos ayuda a entender mejor los planos arquitectónicos que ella diseña. Su lectura es en todo momento veloz, su estilo permite constantemente al lector la percepción de los más mínimos detalles, que son los elementos principales: no hay nada en ellos que se pueda obviar, que se pueda dejar para más tarde o que se pueda desperdiciar. Sin embargo, este estilo madura, se perfecciona, consigue ir *in crescendo* hasta asombrar al receptor y hacerle creer que el contenido de las historias es el trabajo minucioso y está diseñado con la inteligencia propia de una dibujante de ideas, un arquitecto que proyecta su obra en la que todo está medido con precisión, sin lugar a imperfecciones, sin posibilidad de derrumbe. Una obra que se erige para perdurar en el tiempo, impermeable e intocable.

Además, la relación entre la obra de Jaeggy y la de otros escritores como por ejemplo Hesse, Musil o Frischmuth ha resultado útil a la hora de poder clasificar a la autora en un contexto literario determinado, provocar su inserción dentro de una literatura de lengua alemana, que, sin duda, es más cercana en cuanto a temática y connotaciones sociales que la italiana donde los términos literarios comparativos con su obra son escasos. Asimismo, son sus evocaciones del pasado, su legado biográfico los que nos impiden ver la unión con otro país que no sea Suiza; tanto es así que incluso en *Proleterka*, a pesar de estar en medio del mar Adriático, la sensación que transmiten los personajes es la de estar en un mundo que de alguna forma nos traslada a un contexto más nórdico, o cuanto menos, centroeuropeo. No por ello se puede afirmar que la lengua en Jaeggy sea un caso de incongruencia; el italiano tiene una clara importancia en cuanto que es lengua materna y lengua de comunicación, de expresión vital; es la lengua que le permite escribir:

La mia voce cambia intonazione. Mi accorgo di parlare tedesco. Come se quella lingua mi venisse imposta. Lingua dei funerali, delle omelie, delle Corporazioni. Ho preparato un minuscolo dizionario delle parole tedesche che hanno segnato un destino. Che hanno cambiato il corso di una vita. Per suo capriccio il destino ha lasciato pronunciare e ripetere la parola amore, amore della verità, fino all'estinzione della parola e del suo significato⁶³⁷.

⁶³⁷ Jaeggy, F., *Proleterka...*, pp. 112–113. “Mi voz cambia de entonación. Me doy cuenta que hablo alemán. Como si esa lengua me hubiera sido impuesta. La lengua de los funerales, de las homilias, de las corporaciones. He preparado un minúsculo diccionario de palabras alemanas que han marcado un destino. Que han cambiado el curso de una vida. Por su capricho el destino ha hecho que pronuncie y repita la palabra amor, amor a la verdad, hasta la extinción de la palabra y de su significado.”

En una entrevista, concedida cuando ganó el premio Lipp en Suiza, ella misma afirmaba que observaba muy de cerca el trabajo de los traductores, y ejercía, siempre que podía, un cierto poder sobre ellos. La conclusión a la que nos acercamos con respecto a este punto es sin duda el valor de la escritura en italiano de esta escritora italo-suiza. Esa ambivalencia lingüística conlleva un fuerte peso, pues el alemán es la lengua de los recuerdos. Además, las traducciones de su obra al español, al alemán, al francés, etc., transmiten la misma frialdad, las mismas sensaciones que la autora ha querido enfatizar a través de su lengua madre, el italiano y de su escritura tan personal.

No es fácil descubrir a una escritora que hasta el momento se queda detrás del telón y no se deja conocer, para ello tiene sus libros, a sus personajes por medio de los cuales va dejando trozos de su vida y, precisamente con estos dos libros, es con los que más se puede conocer a la escritora:

Musil se identifica con Ulrich [*El Hombre sin atributos*] le presta sus pensamientos y muchos rasgos de su persona, pasando por alto, al hacerlo, lo esencial. Ulrich es, a diferencia de su creador, que era un hombre productivo, ocupado con la elaboración de una gran obra, en medio de una estricta disciplina, uno que no hacía nada, provocador de tonterías y entrometido, yendo todas sus cosas mal, de modo deforme y fastidioso⁶³⁸.

También Jaeggy se identifica con sus personajes femeninos en lo esencial, en su entramado psicológico, y como ellas expresa una gran curiosidad por el ser humano y una mesurada indiferencia ante los temas superficiales que conlleva la vida.

Las problemáticas duplicadas, constantes y relevantes en su obra, como se ha observado a lo largo del estudio: homosexualidad-homoerotismo, matriarcado-patriarcado, creación-muerte, subyacen como argumentos enmarcados en la normalidad, como si no pertenecieran al gran grupo de los temas tabúes de nuestra sociedad. Y aunque en verdad no lo son, sí que forman parte de la mayoría de escritores a los que se ha ido nombrando y han ido acompañando las firmes temáticas, las preocupaciones sobre el ser humano y las angustias sociales que expresan a través de sus creaciones literarias, de sus personajes, que, al fin y al cabo, tienen esa parte de la figuración del yo que se comentaba al principio de este

⁶³⁸ Fischer, E., *Literatura y crisis...*, p. 84.

apartado. A pesar del celo con el que Fleur Jaeggy ha protegido su vida y protege a sus personajes, no nos impide concluir dando un peso relevante precisamente a su vida, que va tomando elementos claves de la historia para que estos se reflejen a través de sus personajes. Personajes que al más puro estilo jaeggyano expresan la realidad del ser humano en su miseria, en su espíritu y en su forma de conectar con los demás. Esto ayuda a entender con mayor precisión el vínculo que desde un primer momento se quiso establecer entre Fleur Jaeggy y ciertos grupos literarios, como los *letraheridos* o los que formaron aquel grupo francés denominado OULIPO, sin discriminar a los grupos más concretos como los de escritoras, pero todos ellos enmarcados dentro de una literatura centroeuropea contemporánea, sin que la lengua de la escritura o el lugar de origen de los creadores sea un elemento relevante. La escritora podría ser ese punto de encuentro necesario en la literatura centroeuropea, el hilo de esas madejas que se deshilan en varios países para unirse en una literatura común y, por qué no, ser la representante de una literatura que todavía no tiene muy definidas sus fronteras.

Conclusiones

A través de este resumen se pretenden resaltar las diez conclusiones finales que extraemos de este estudio. La primera de las diez está vinculada con las características propias de la literatura europea de la época de la escritora, la segunda mitad del siglo XX, porque en ella se identifican rasgos de la literatura kafkiana, de Musil, de Walser y de todos los escritores que hemos ido señalando mientras se relacionaban con su obra. El origen de esta literatura se puede determinar a partir de Goethe con su *Weltliteratur*. La literatura centroeuropea del siglo XX es una literatura de la introspección, de lo humano, de lo psicológico y, a su vez, atenta observadora de la universalización de este ser humano en el que se centra.

El segundo punto aparece vinculado también con la literatura europea, vista sin embargo desde una perspectiva de confines: Fleur Jaeggy está en medio de una literatura de fronteras suizo–alemana, italiana no sólo por la idiosincrasia lingüística de la Confederación Helvética, sino también por el plurilingüismo de la misma escritora y por la presencia plurilingüe en sus textos; en todos ellos se observa este rasgo, por lo que se convierte en un componente relevante en Jaeggy. Asimismo, es apátrida como Canetti, es ajena a lo social como Bernhard, es introspectiva como Robert Walser, sufre el *mal de la literatura* como Vila–Matas.

La escritora se sitúa, aunque difícilmente, dentro de la literatura italiana de posguerra y esto nos lleva a una tercera conclusión. Aunque Jaeggy no tenga ninguna de las características de la literatura latina de la época, sí tiene vínculos con Giuseppe Ungaretti como representante de la poesía más depurada, del *hermetismo*, como valor universal de esta época, con la narrativa de Cesare Pavese y su angustia por la humanidad, con Italo Svevo y su necesidad de llevar a sus personajes – muchas veces casi irreales– al extremo.

Si se aborda desde otro punto de vista la literatura a la que puede pertenecer Jaeggy, la cuarta conclusión nos lleva irremediabilmente a relacionarla con la literatura femenina o de mujeres –según las diferentes nomenclaturas que esta

recibe— ya que sus personajes femeninos se convierten en un nexo de unión con este género literario. Sus pequeñas mujeres encaminadas hacia destinos semejantes, con vidas paralelas y experiencias compartidas, son el patrón de una serie de novelas que se encuentran entre sí, aunque sus creadoras no estén de acuerdo con esta clasificación.

En quinto lugar, este estudio contribuye a entender que en Fleur Jaeggy aparecen el perfil y las características propias del autor y de la obra de culto: una creación no prolífica, una autora ajena al gran público, y ambos con seguidores o lectores fieles a toda su obra. Y justo por estas razones introdujimos a los *Letraheridos* y la *literatura del no*, como propulsores de una metaliteratura dirigida a unos pocos pero cargada de simbología y referencias intertextuales.

Esa forma de entender la literatura, precisamente como metaliteratura, enlaza en el sexto punto con la biografía o trayectoria vital de la autora, que tiene una destacada incidencia en su obra: los internados, el protagonismo de la adolescencia solitaria y la educación sentimental, la frialdad suiza. La influencia de su amiga Bachmann, de su compañero Calasso para decidir publicar, de la influencia de los grandes poetas Keats y Ungaretti, de sus relaciones con Thomas Bernhard, Max Frisch, Anna María Ortese.

Su obra constituye un paradigma de la literatura de internado y de formación. Este séptimo punto del resumen de las conclusiones se ha desarrollado en el capítulo 5, aquí se daba una cierta importancia al peso de la religión, a la juventud como enfermedad y a la diferencia de género. Literatura también de manicomios, locura y muerte que atraviesa los jóvenes cuerpos de todos los personajes; la relación de estos sentimientos, reflexiones e incluso a veces trastornos con lo que ya describieron otros escritores. El suicidio y la muerte se convierten en el centro de esta literatura⁶³⁹: acompañan la mente de los adolescentes de estos internados. La muerte está presente en la infancia de muchos de los personajes, es la toma de conciencia de la vida, la que anuncia una posible vida trágica y la que ayuda a aprender a vivir. La muerte es constante en la obra de Fleur Jaeggy, es un elemento

⁶³⁹ Cfr. cap.5.3.

que marca el ritmo y no exactamente en los momentos de clímax de las diferentes narraciones, sino que muchas veces lo hace como punto de partida de las historias. En ese mundo en el que viven estas chicas, la idea de la muerte custodia el propio destino. Además, el colegio es una especie de prisión que no las hace libres. Es una institución donde la autoridad de la educación limita sus vidas y las encamina hacia donde ellas no miran: hacia la perfección de sus comportamientos, la preparación de su educación sexual o la vocación guiada por Dios. Y, precisamente, la religión en Jaeggy contrasta con la fuerte expresión nihilista de su protagonista, Frédérique, con su constante negación de cualquier tipo de creencia hacia las personas, o hacia un Dios que cambie sus destinos, aunque Éste en realidad sea el punto central en muchas de las historias de internado del siglo XIX.

En el octavo punto es imprescindible hablar del estilo literario de la obra de Jaeggy: la concisión expresiva, la austeridad en las descripciones, la pulcritud formal a través de construcciones con frases breves y directas, son sus rasgos estilísticos principales. Además, “su escritura evita lo recargado, lo enrevesado, su descripción es directa y fundamentalmente no tiene nada de arrítmica. La carencia de adjetivos, de subordinación en las estructuras, dejan paso al asíndeton, a la desnudez de la palabra directa, sin dobles sentidos, llegando a una creación de frases breves poéticas, aisladas y llenas de significado, periodos que acercan a la comparación con una lengua anglosajona más que a una románica”⁶⁴⁰. Si seguimos con mayor intensidad los elementos que caracterizan esta escritura, se pueden resumir en las siguientes señas de identidad: el protagonismo de la frase simple; la literatura de la esencialidad; la literatura de la elipsis o de los huecos; la frialdad o glacialidad expresiva, etc.⁶⁴¹.

Tras el estudio de su estilo en profundidad se distinguen, y llegamos a las últimas conclusiones, tres etapas diferenciadas en su obra.

La primera etapa está relacionada con un proceso intelectual en su escritura. Las obras novelo–dramáticas –*Dito*, *Angelo*, *Statue*– están escritas con una composición particular; en todas ellas hay monólogos introspectivos de sus

⁶⁴⁰ Cfr. cap.3.

⁶⁴¹ Cfr. cap.4, pp. finales.

personajes, sobre todo de sus protagonistas, en los que destaca una estructura dramático–teatral refinada hasta el último punto. La autora presenta a través de estos monólogos la esencialidad con la que pule su escritura hasta el máximo, antes de que la obra vea la luz de la publicación.

La segunda etapa está más relacionada con la literatura didáctica y de mujeres: son obras (*Beati*, *Paura* y *Proleterka*) más estructuradas narrativamente y complejas. En ellas se hizo un breve estudio de la isotopía, la intertextualidad y la ausencia de paráfrasis, no sólo como características de la autora, sino como elementos que resaltan su madurez creadora.

La tercera etapa está marcada por los ensayos y la ficción metaliteraria. Aquí se puede observar la época de *Vite congetturali* (2009), que contiene tres novelas breves sobre la vida de Thomas de Quincey, Marcel Schwob y John Keats, y sus trabajos de traducciones sobre estos mismos autores y otros, como Walser y el músico Schumann.

Determinar las etapas de la autora ayuda a encontrar y enumerar en este décimo punto las constantes en su obra. La confluencia de referentes en estas historias aparece en momentos concretos que se han analizado de la siguiente manera:

La expresión de la idea de la muerte conectada a la del suicidio como solución a sus destinos. Hemos mencionado algunas de ellas como la enfermedad, la locura, pero relacionadas con estas aparecen la vejez, los espacios, la herencia protestante, la elegancia del frío como el origen de la visión cruel. A su vez todos ellos tienen un denominador común que es la muerte, una muerte trágica unida al amor y al desamor que llega casi inesperadamente.

La ausencia de estructura de relato clásico, el narrador omnisciente –en verdad casi siempre narradora– que luego es sustituido por la yo–narradora como personaje central, abren huecos en la obra general de la autora que son sustituidos finalmente por los personajes protagonistas solitarios y sus voces, como instrumentos de expresión literaria alrededor de los que todo gira, para encarnar la reflexión sobre la

existencia que conduce a la muerte. La forma está determinada principalmente por la presencia de esta voz: sin relato clásico, con voz narradora, con protagonismo exclusivo de personajes que monologan o dialogan sin atender a la forma.

Los contextos geográficos son escenarios cosmogónicos como micromundos protagonistas: el internado represivo, la vivienda que sirve para recluirse del mundo externo, el barco que transita la vida, los manicomios en los que habitan locos lúcidos.

Introducir con un verbo La presencia de la religión y la educación como instrumentos de represión; la severidad en la educación reprime su vida en formación; el nihilismo frente a la fe; la idea de un Dios que no puede cambiar su destino predeterminado a la muerte.

La vida interior de sus personajes femeninos. Los contactos físicos, la pasión material, terrenal que llega desde personajes ajenos, alejados, pero que consiguen romper sus equilibrios y destrozan la felicidad de las amantes.

- El amor homosexual, como ejemplo del homoerotismo que se da en los colegios. Son amores experimentales y casuales, amores imaginados, platónicos.
- El uso de las cartas, los mensajes para poder jugar con los amores prohibidos.
- La ruptura de los idilios amorosos conectados a la dejadez de los cuerpos, al conflicto entre vida y destino.
- La creación de dobles vidas. Intentan ser lo que no son, y son lo que no quieren. Esta es su forma de protesta dentro de del sistema que las gobierna. Los hermanos gemelos, las parejas, los dobles, etc.

Los niños y adolescentes que viven recludos y que se niegan a la relación con el mundo externo. La visión que las chicas se hacen del mundo, un mundo al que no pertenecen y en el que quieren entrar. Un mundo en el que hay diferencia de sexos.

Aplicando la descomposición o segmentación de los elementos textuales propuestos por los formalistas rusos, por Tomascevskij en concreto, se han podido extraer 15 nexos comunes que aparecen al analizar las tramas de la obra de Fleur Jaeggy como elementos recurrentes y que, de alguna forma, acomunan todas sus historias. Todos estos puntos se trataron en el capítulo cuatro, y con cada uno de ellos se puede obtener una serie de conclusiones con respecto a la metaescritura jaeggyana:

Hay una presencia constante de defectos o manías en los personajes, a veces referidos a los protagonistas y, otras, a personajes secundarios cuya función es precisamente la de resaltar o enfatizar ese defecto en concreto. Por tanto se considera que todos ellos son el mero reflejo de los defectos de la humanidad.

A veces se podría pensar que parte de esas manías corresponde al orden que mantienen los personajes en sus vidas o al que otros les someten. El orden está presente de la misma manera en los espacios que habitan en los escritos. El orden es el resumen de la educación recibida, del control de una fuerza superior sobre la vida, tanto de las personas como de las cosas y espacios. El orden es la identificación con una cultura centroeuropea estricta, fiel al estereotipo que la sociedad suiza transmite.

Otra de esas manías, pero relacionada con el carácter humano, se refiere a los paseos. No son unos paseos que transmitan paz, sino más bien ofrecen una forma de aislarse del mundo, y en Jaeggy son una fiel y constante llamada al cuento de Robert Walser *Der Spaziergang*, que es la forma que tiene la autora de dejar ver la intertextualidad de sus historias y la importancia de ciertos escritores en ella.

Como si de talismanes se tratara, aparecen firmes referencias a objetos concretos que son como una especie de objetos de culto; la repetitiva presencia de espejos y estatuas, por ejemplo, hace pensar en la doble cara de la condición humana: uno es el reflejo opuesto de una misma persona, el otro es la representación duplicada de alguien que presencia la historia. Reflejo y representación son dos puntos de inflexión en las historias, siempre presentes y siempre simbolizando esa dimensión duplicada jaeggyana.

Y en estos dobles de la misma persona se distinguen personajes paralelos, son pares de opuestos o incluso sosias que en la mayoría de las ocasiones intentan mimetizarse entre sí: la misma persona con facetas diferentes, con edades diferentes, con diversas formas de vida. Lo que quieren ser y no pueden, o lo que son y no querían ser. Es la disconformidad con la realidad presente y la necesidad de ficción, ellos son el enlace entre estos dos ámbitos de la autora.

La similitud entre sus personajes no solo se observa a través de esas parejas, sino que estos se pasean por todas las historias y, si bien la mayoría de los protagonistas no tienen nombre y eso ya es un punto que prevalece en toda la obra, los nombres y los topónimos que aparecen aportan el vínculo necesario para establecer paralelismos entre esa realidad y esa ficción. Todos ellos se parecen entre sí, pero, además, en el caso de los topónimos o de los lugares físicos que frecuentan los personajes, se hace referencia a lugares reales: desde Herisau y el Appenzell hasta los cafés de Roma citados en alguna de sus historias. Los nombres nórdicos contextualizan las historias en esos ambientes centroeuropeos en los que desde un principio se concluye que son los entornos más inmediatos de Fleur Jaeggy.

Y si su entorno está relacionado con esos ambientes, estos adquieren mayor relevancia con la carencia de padres o a la lejanía de estos. Un dato biográfico de la autora que comparte con sus protagonistas, quienes están apartadas del entorno familiar o directamente prescinden de él.

La sustitución de esta falta se suplanta con la presencia de una amiga, y todo el afecto llega precisamente de esta y de la relación que entre ellas se establece. La búsqueda del cariño fuera del entorno familiar enfatiza la necesidad de un personaje que dé respuestas vitales, y este personaje se vuelve de alguna forma la parte complementaria de la protagonista, con lo que se cierra un círculo entre estas parejas, que se mencionaban anteriormente, y el afecto que entre sí se distribuyen.

Y si hablamos de parejas, no se interpreta como el opuesto masculino y femenino, sino que la mayoría de las veces se trata de personajes femeninos en todos sus aspectos y con todas sus máscaras. El personaje femenino en Jaeggy es el que da voz a sus pensamientos, a sus sentimientos, a la marcada diferencia entre sexos y este punto se demuestra en cada una de las historias pero sobre todo se

enfatisa en los cuentos breves de *La paura del cielo* donde la presencia del hombre es mayor pero siempre en contraposición a la de la mujer.

Esta diferencia se observa a través de varios sistemas sociales, principalmente por la relación en la vida familiar entre marido y mujer o padre e hija, pero, sobre todo, destaca la importancia que se concede a la educación. Esta se impone por medio de sistemas cerrados como el del internado, o con personas concretas como los tutores. La educación es externa a los padres, ellos son simplemente los que ordenan la forma en la que sus hijos deben ser educados pero no forman parte de la transmisión educativa. Por lo tanto, la educación tiene un papel fundamental en el desarrollo de las historias, pues todo se filtra a través de ella y con ella descubren el mundo, aunque muchas veces sea un mundo que no se corresponde con el que posteriormente tendrán que enfrentarse.

Y como contraposición a ese mundo ideal, aparece el de los locos. La locura está presente en muchos relatos, incluso aparecen manicomios o personajes a los que se describe como tales. La locura es la zona ficticia de las historias por la que se explican muchas actitudes y reacciones de las personas. La locura es el paso previo a otros estados como la muerte.

La muerte es otro elemento fundamental, cobra un valor superior al de la vida. La muerte está relacionada con el deseo de una vida mejor, y esta está latente en los sueños. Soñar es como morir, morir por unos minutos y ver cómo los demás sueñan es percibir su muerte poco a poco. Jaeggy, como sus personajes, no teme a la muerte, la mira de frente o simplemente le acompaña.

La transmisión de esta idea de expiación surge casi ineludiblemente por medio del silencio y el frío. Unos elementos abstractos siempre presentes que son signos identitarios autorales. El frío se relaciona con los contextos anteriormente mencionados, con la nieve de Suiza, las paredes del internado, de los sótanos donde viven. Y el frío se vive en silencio, el silencio está rodeado de frialdad. Es una forma de protegerse. Los paseos en silencio y por la nieve son la escena más jaeggyana que se pueda contemplar a lo largo de toda la obra, y así como se establece esta relación con la autora, se establece también con Walser u otros escritores que admiran el frío y el silencio como elementos literarios que acercan la

vida a la muerte.

La muerte es la realización material del suicidio que se presencia como una constante natural en los personajes. La idea del suicidio es la que maneja el hilo conductor desde el principio de la historia hasta el final, pues este desarrollo es la representación de un ciclo cerrado donde todo nace y termina en la muerte.

Los finales jaeggyanos son la evocación del pasado y en su mayoría están interrelacionados, por lo que las historias que pudiera presentar la autora, seguramente tendrán un reclamo a las creadas precedentemente.

Así es como al desfragmentar la obra de Fleur Jaeggy conseguimos sacar todas las conclusiones que relacionan su vida y su obra, y se demuestra que cualquier parecido con la realidad no es meramente casual sino que es una intención provocadora de la autora para con el lector, por muy distanciada que ella se sienta de su lector y de su obra una vez publicada y concluida.

BLIBIOGRAFÍA

1. Producción literaria de Fleur Jaeggy

1.1. Novelas

Jaeggy, Fleur. *Il dito in bocca*. Milano: Adelphi, 1968.

Jaeggy, Fleur. *L'angelo custode*. Milano: Adelphi, 1971.

Jaeggy, Fleur. *Un tram che si chiama Tallulah*, 1975 (inédito).

Jaeggy, Fleur. *Le statue d'acqua*. Milano: Adelphi, 1980.

Jaeggy, Fleur. *I beati anni del castigo*. Milano: Adelphi 1989.

Jaeggy, Fleur. *La paura del cielo*. Milano: Adelphi, 1994.

Jaeggy, Fleur. *Proleterka*. Milano: Adelphi, 2001.

Jaeggy, Fleur. *Vite congetturali*. Milano: Adelphi, 2009.

1.2. Cuentos editados por separado

Jaeggy, Fleur, *L'uomo metodico*, En *Adelphiana*. Milano: Adelphi, 1971, pp. 313–317.

Jaeggy, Fleur, *La casa dell'acqua salata*. Texto inédito cedido por la autora. Hay una traducción en alemán de este texto publicado en: Feltrinelli, I., Jaeggy F., Kienlechner, T., Koschel, C., Von Weidenbaum, I.: *Erinnerungen. Römische Begegnungen. Nach Jahr und Tag*. Im: DU. Literarische Zeitschrift 9, 1993, pp. 36–39.

Jaeggy, Fleur, *L'alfabeto di sabbia*. En: *Corriere della Sera*. 28.01.2003.

Jaeggy, Fleur, *Winter roses*. (Traducción de Ann Goldstein. Inédito en italiano) En “Common Knowledge.”, vol.11, 3, 2005, p. 369.

Jaeggy, Fleur: *L'ultimo della stirpe*. En *Viceversa Letteratura. Rivista di Intercambi*

Culturali. N.4. Service de Presse Suisse (SPS), 2010, pp. 46–49. Publicado primero en inglés: *The Last of His Line*, (Traducción de Ann Goldstein. Inédito en italiano.) En “Common Knowledge.”, vol.11, 1, invierno 2005, pp. 122–125.

Jaeggy, Fleur, *Incontro nel Bronx*. En *Adelphiana*, Milán: Adelphi, 2005.

Jaeggy, Fleur, *Il solitario viaggio di Sigrid*. En *La Repubblica*, 5.07.2008, p. 41.

1.3. Artículos, traducciones y colaboraciones de Fleur Jaeggy

Jaeggy, Fleur (ed.) *Marcel Schwob. Vite Immaginarie*. Milano: Adelphi, 1972.

Jaeggy, Fleur (ed.), *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*. Milano: Adelphi, 1983.

Jaeggy, Fleur, “Marcel Schwob, der passive Abenteurer.” En: Pfahl, 1, pp. 414–420. En línea: <http://www.europe-revue.net/mai-2006/marcel-schwob-sommaire.pdf> (última consulta: 07.07.2011).

Jaeggy, Fleur, *Öde*. Europe; revue littéraire mensuelle. 81, no. 889, (2003). París: Les Éditions Denoel, pp. 159–162. En línea: <http://www.europe-revue.net/mai-2003/walser-sommaire.pdf> (última consulta: 07.07.2011).

Jaeggy, Fleur; Würth, Rudolf; Winter, Judy; “Die Angst vor dem Himmel: Erzählungen” Schwabisch Hall: Steinbach, 1998. (Audiolibro en alemán).

Jaeggy, Fleur, *Sala de máquinas*, en: Quimera. no. 250, 2004: 84, Barcelona: Montesinos, 1980, pp. 97–98.

Jaeggy, Fleur, “Hyver” En: Battiato, Franco, *Juke Box*, 1978.

Jaeggy, Fleur, “L’oceano di silenzio” En: Battiato, Franco, *Fisiognomica*, 1988.

Jaeggy, Fleur, “Le Aquile” En: Battiato, Franco, *Patriots*, 1980.

Jaeggy, Fleur “Verba Tango” colaboración artística con Giuni Russo y Giorgio Albertazzi, 1997–1998.

Wieck, Carlotta (pseudónimo de Fleur Jaeggy) “Shackelton” En: Battiato, Franco, *Gommalaca*, 1998.

Wieck, Carlotta, “La porta dello spavento supremo.(Il sogno)” En: Battiato, Franco,

Dieci Stratagemmi, 2004.

Wieck, Carlotta, “Atlantide” En: Battiato, Franco, *Caffé de la Paix*, 1993.

1.4. Versiones y traducciones de la producción literaria de Fleur Jaeggy

Jaeggy, Fleur. *El ángel de la guarda*. Barcelona: Tusquets, 1974.

Serra Costa, Josep María, *Dos hermanas*: (adaptación libre de la obra de Fleur Jaeggy, titulada: El ángel de la guarda): guión cinematográfico Barcelona: El autor, 1980.

Jaeggy, Fleur. *Los hermosos años del castigo*. Barcelona: Tusquets, 1991.

Jaeggy, Fleur; Steinbach, Johanna; Winter, Judy; “Die seligen Jahre der Züchtigung: Novelle Mainhardt”: Steinbach: 1997. (Audiolibro en alemán).

Jaeggy, Fleur. *El temor del cielo*. Barcelona: Tusquets, 1998.

Jaeggy, Fleur. *Die Angst vor dem Himmel*. München – Zürich: Piper, 1999.

Jaeggy, Fleur *I beati anni del castigo*. Unione italiana ciechi. Centro nazionale del libro parlato. Libro audio–e en casete: **Grabación en casetes**. Roma: Unione Italiana Ciechi. Centro nazionale del libro parlato.

2. Narrativa citada

Améry, Jean, *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*. Valencia: Pre–Textos, 1999.

Bachmann, Ingeborg, *Quel che ho visto e udito a Roma*. Macerata: Quodlibet, 2002.

Balzac, Honorè de, *Gambara*. En: http://www.ebooksgratuits.com/pdf/balzac_gambara.pdf (última consulta: 12.10.2011).

Canetti, Elias, *El juego de ojos*. Barcelona: Muchnik, 1985.

Dickens, Charles, *David Copperfield*, Northamptonshire, 1850. En: <http://es.scribd.com/doc/53047758/Charles-Dickens-1850-David-Copper-Field> (última consulta 24.12.2012).

- Frischmuth, Barbara, *Die Klosterschule*. Salzburg; Wien: Rowohlt, 1978.
- Hesse, Hermann, *Unterm Rad*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Hesse, Hermann, *Bajo las ruedas*. Madrid: Alianza, 2007.
- Hofmann, Kurt, *Conversaciones con Thomas Bernhard*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Jouve, Pierre Jean, *Poesie*, Milano: Mondadori, 2001.
- Mariás, Javier, *Literatura y fantasma*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.
- Musil, Robert, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Wien; Leipzig: Wiener Verlag, 1906.
- Nabokov, Vladimir., *Lolita*. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- Nothomb, Amelie, *Biografía del hambre*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Walser, Robert, *El paseo*. Madrid: Siruela, 1996.
- Walser, Robert, *Jakob von Gunten*. Madrid: Alfaguara, 1984.
- Welles Orson, *El tercer hombre*. En: http://www.youtube.com/watch?v=_H5oxBjUiY0

3. Artículos sobre Fleur Jaeggy y su obra

Bachmann, Ingeborg *Klappentext: Le statue d'acqua*. En: www.thepublisher.newdirections.de 9.12.1998

Stella Angelo; Stäuble Antonio, “Lingua e letteratura italiana in Svizzera: atti del convegno tenuto all'Università di Losanna 21 – 23 maggio 1987.” Bellinzona: Casagrande, 1990.

Alemanno, Angelica: “Melania Mazzucco: La scrittura come affioramento e ritorno del vissuto”, en: <http://web.mclink.it/MK4720/editoria/femminismi/080508.htm> (última consulta 12.01.2011).

Biesheuvel, Jakob M. A., *Zwoel zomerboek: tien romans, novellen en lange verhalen van Günter Grass, Fleur Jaeggy, Yasunari Kawabata, Herman Koch, Ethel Portnoy, Esther Selsdon, Jan Siebelink, August Strindberg en Ivan S. Toergenjev*. Amsterdam: Meulenhoff, cop., 1995.

Biner, Pierre et alli (producción y realización) *LiteraTour de Suisse Teil: 2. Federspiel, Felder, Grobéty, Hännny, Hürlimann, Jäggy, Johansen, Laederach, Leutenegger, Loetscher, Mascioni, Mehr*. Bern : SRG SSR Idée Suisse, 2000 (VHS, 177 Min.).

Bondy, François, “Ein Anreger und seine Spuren” en *Die Zeit*. 15.11.1974. En línea: <http://www.zeit.de/1974/47/ein-anreger-und-seine-spuren/seite-2> (última consulta 20.10.2011)

Boyers, Robert, “Discipline and Punish” en Boyers, Jean–Paul Robert, *The dictator's dictation:*

the politics of novels and novelists, New York: Columbia University Press, 2005, pp. 107–116.

Castagnola, Raffaella, *Fleur Jaeggy*. Fiesole: Cadmo, 2006.

Castagnola, Raffaella, *Profili: Fleur Jaeggy* (2007) En línea: <http://lists.peacelink.it/nonviolenza/2008/06/msg00023.html> (última consulta 18.07. 2011)

Cordelli Franco, *Il Corriere della Sera*. 5.6.2007. En: www.cenalora.it/pdf/cartellastampa0708.doc (última consulta 10.11.2011).

Durante, Erica, “Vita congetturale di Fleur Jaeggy.” En *Viceversa Letteratura. Rivista di Intercambi Culturali*. N.4. Service de Presse Suisse (SPS), 2010, pp. 50–52.

Durante, Erica, “Fuori di sé, fuori dal tempo.” En *Viceversa Letteratura. Rivista di Intercambi Culturali*. N.4. Service de Presse Suisse (SPS), 2010, pp. 53–60.

“Erzählung Nummer 7 Die eitle Greisin.” En: *Literatour de Suisse “44 Porträts Zeitgenössischer Schweizer Autorinnen und Autoren. Eine literarische Reise durch die Kultur viel fältige Schweiz”* SRG / SSR Idée Suisse, 1998 En línea: <http://www.lepoint.fr/actualiteslitterature/2003-10-24/roman-quand-fleur-decape> /

1038/0/118982 (última consulta 18.07.2011).

Faggi, Vico, “Fleur Jaeggy: *La paura del cielo*.” En: *Il Ragguaglio Librario*. N.12, 1991.

Fajen Robert, *Gli idilli terribili. Su "La paura del cielo" di Fleur Jaeggy*. Paragone, 2005 – N. 60–61–62, pp. 114–131.

Fumaroli, Marc, “Quand Fleur Jaeggy decape” En: *Le Point*. 24.10.2003. En: <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2003-10-24/quand-fleur-decape/1038/0/118982> (última consulta 8.07.2011).

Gil, E., “La pasión de la reina de hielo” en: <http://trenzamocha.blogspot.com/2009/07/la-pasion-de-la-reina-de-hielo.html> (última consulta: 3.11.2011).

Goldstein, Ann, “Winter Roses” en: *Common Knowledge*, 11, no. 3, 2005. En línea: <http://commonknowledge.dukejournals.org> (última consulta: 3.11.2011).

Goldstein Ann, “The Last of His Line” en: *Common Knowledge*, 11, no. 1, 2005. En línea: <http://commonknowledge.dukejournals.org> (última consulta: 3.11.2011).

Györik, Misha, *La paura del cielo. Lettere dalla Svizzera: Fleur Jaeggy*. digital, 17' Amka Films/TSI,1999. En: <http://www.rsi.ch/libramente/welcome.cfm?id=0&ids=3546&idc=26943> (última consulta: 6.08.2011).

Györik, Misha, *La paura del cielo. Lettere dalla Svizzera: Fleur Jaeggy*. digital, 17' Amka Films/TSI,1999. En lengua alemana: http://www.videoportal.sf.tv/video?id=1843b0ce-3a0d-49c3-a363-d3467248257c;c=white;did=bd6a97c9-937d-4d51-8336-ee26e76926f1;referrer=http%3A%2F%2Fwww.sf.tv%2Fs_fwissen%2Fdossier.php%3Fdoid%3D11822%26navpath%3Dkul (última consulta 6.08.2011).

Howard Carter, Albert, *Sweet Days of Discipline*. *Studies in short fiction*. 32, no. 2: 250 Newberry, S.C., Newberry College, 1995, p. 250.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marel, “Askese und Autorschaft: Zur Performanz des Schreibens in Fleur Jaeggys Novelle Die Seligen Jahre des Züchtigung” En: Krüger-Fürhoff, Tanja Nusser (eds.) “Askese: Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung” Bielefeld: Aisthesis, 2005, pp. 229–48.

- Lovascio, Rossella, *Le storie inquiete di Fleur Jaeggy*. Bari: Progedit, 2007.
- Nuño, Ana, *Dos ángeles del castigo: Djuna Barnes y Fleur Jaeggy*, Quimera. n. 168, (1998): 62 Barcelona: Montesinos, 1980, pp. 62–64.
- Padoan Daniela, *Riflessione. Intervista Fleur Jaeggy* (2002) En línea: <http://lists.peacelink.it/nonviolenza/2008/06/msg00023.html> (última consulta 8.8.2011).
- Parks, Tim, “Love Letters” En: *The New York review of books*. 51, n. 2, 2004. En: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2004/feb/12/love-letter/> (última consulta 8.9.2011).
- Parmeggiani, Francesca, “Resisting Identity: Fleur Jaeggy's Life Stories” en: *Forum Italicum*. 38, no. 1, 2004, pp. 166–186.
- Parussa, Sergio. “I beati anni del castigo di Fleur Jaeggy: una lettura”. *Nemla–Italian–Studies*. N. 18, 1994, pp. 157–167.
- Pende, Susanna, “Panorama”, 14.10.1994.
- Piccioni, Leone, “*I beati anni del castigo* di Fleur Jaeggy” En: De Nicola, F. et alli “*Scrittrici d’Italia. Atti del Convegno Nazionale di Studi Città di Rapallo, 14 maggio 1994*”. Genova: Costa & Nolan, 1995.
- Pilato, Francesca, *Una trilogia non esibita*. Analizza le ultime tre opere di Fleur Jaeggy: “I beati anni del castigo”, “La paura del cielo” e “Proleterka”, *STUDI NOVECENTESCHI*, 2007 – N. 2, pp. 559–582.
- Pozzi, Giovanni “Finestre d’angolo su Fleur Jaeggy.” En: *Autografo: quadrimestrale del Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori contemporanei*, n.23, Adelphi, 1991, pp. 579–598.
- Rakusa, Ilma, “Hölle, Eis und Enzian. Fleur Jaeggys Unerbittlichkeit.” En: Heinz Ludwig Arnold (Ed.) *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband: *Literatur in der Schweiz*. München: text + kritik, 1998, pp. 174–177.
- Reich–Ranicki Marcel, Karasek Hellmuth, Löffler Sigrid, Steinert Hajo, *Das Literarische Quartett* – 43. Mainz, ZDF–Theater, 13.06.1996, 52’10: <http://www.youtube.com/watch?v=SujiNdweOcA> (última consulta 8.12.2011).

Reichner, P. *I beati anni del castigo*. 9.12.1998. En: www.thepublisher.newdirections.de (última consulta 8.12.2011).

Schine, Cathleen, Fleur Jaeggy “Last Vanities”. En: *The New York review of books*. 45, no. 12, 1998.

Stemberger, Martina, “Madness, Love and Literature: Fleur Jaeggy’s *I beati anni del castigo*.” En: *Neophilologos*. Viena: Springer, 2011, pp. 371–385.

Villiger Heilig, Barbara. “Der Treue Johannes. *Proleterka*. Fleur Jaeggy.” En: Feuilleton, NZZ Online, 24.11.2001, p. 84.

Weber’s Volks–Kalender für das Jahr 1852 “Jermias Gotthelf” En: Heinz Ludwig Arnold (Ed.) *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband: *Literatur in der Schweiz*. Múnich: text + kritik, Abril, 2008, pp.121–125.

4. Reseñas periodísticas

Braudeau, Michel, “Jeunesses incurables.” En: *Le Monde*. 6.3.1992.

Brodskij, I. “Lo stile di Fleur” En: *La Repubblica*. 2.11.2001.

Cases, Cesare, “Brava gente, ipocrita e per bene”. En: *L’Unità* 20.02.2002. <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/40000/39255.xml?key=Cesare+Cases&first=1&orderby=1&f=fir> (última consulta 18.07.2011).

Citati, Pietro, “Fleur Jaeggy: *I beati anni del castigo*. Iside Svizzera.” En: *La Repubblica*. 10.11.89.

Citati, Pietro, “Senza Parole. Morte e ascetismo dominano l’ultimo libro di racconti di Fleur Jaeggy.” En: *La Repubblica*. 25.10.1994.

Diatkine, Anne, “Les yeux mousse.” En *Liberation*. 2.04.1992.

Fabbri, Sandrine, “Fleur Jaeggy écrit en italien sur des gens qui parlent allemand” En: *Les Temps*. Jeudi 26 mars 1998. En: <http://www.culturactif.ch/ecrivains/jaeggyflipp.htm> (última consulta 08.08.2011).

Fabbri, Sandrine, “Un Prix pour fêter le plurilinguisme. Lipp récompense un auteur contemporain non francophone.” En: *Les Temps*. Jeudi 26 mars 1998. En:

<http://www.culturactif.ch/ecrivains/jaegyflipp.htm> (última consulta 08.08.2011).

Frielinghaus, Helmut, “Unterdrückte Leidenschaften. Fleur Jaeggys *Die seligen Jahre der Züchtigung*.” En: Literatur Beilage der Frankfurter Rundschau. 27.03.1996.

Fumaroli, Marc, *Quand Fleur Jaeggy decape*. Le Point. n. 1623, (2003): 122 en: <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2003-10-24/quand-fleur-decape/1038/0/118982> (última consulta 18.07.2011).

Garboli, Cesare, “La follia del 900 chiusa in collegio.” En: *La Repubblica*. (última consulta 4.11.1989).

Garboli, Cesare, “Il fascino di *Proleterka*. Jaeggy. Lo stile di una scrittrice che guarda il mondo con gelida innocenza. En *La Repubblica* 3.3.2002.

González, Enric, “La estrella oculta de las letras italianas Fleur Jaeggy: Una cierta glacialidad también revela sentimientos” 13/03/2004. En: http://www.elpais.com/articulo/semana/Jaeggy/Fleur/cierta/glacialidad/revela/sentimientos/elpepupotec/20040313elpbabese_1/Tes (última consulta 18.07.2011).

González, Enric., “La estrella oculta de las letras italianas. La perfección y la locura.” 13.03.2004. En: http://www.elpais.com/articulo/semana/perfeccion/locura/elpepuculb/20040313elpbabese_2/Tes?print=1 (última consulta 18.07.2011).

Hayden, Lisa, “What Price Discipline?: Fleur Jaeggy’s *Sweet Days of Discipline*. “ En: <http://lisasotherbooks.blogspot.com/2011/02/what-price-discipline-fleur-jaeggys.html> (última consulta 18.08.2011).

Jesurum, Stefano, “Intervista a Fleur Jaeggy.” En: *Corriere della Sera-Sette*. 22.11.2001.

Kospach, Julia, “Die Lust des Gehorsams. Eine bemerkenswerte Novelle von Fleur Jaeggy.” En: *Salzburger Nachrichten*. 24.02.1996.

Kretzen, Friederike, “Von der Pubertät in den Zeiten der Internate.” En: *Basler Zeitung*. 4.04.1996.

Bibliografía

Kübler, Gunhild, “Die unheimliche Idylle in den Voralpen.” En: *Die Weltwoche.Suplement.* 25.01.1996.

Kulesa, Hanne, “Fleur Jaeggy. Die seligen Jahre der Züchtigung.” En: *Hessischer Rundfunk.* 8.05.1996.

Leclère, Marie–Francoise, “La transparence de Fleur Jaeggy.” En: *Le Point.* 4.04.1992.

Lespress “Barbara Frischmuth” En: www.lespress.de (última consulta: 04.02.2009).

Lespress “Christa Winsloe” En: <http://www.lespress.de/0398/texte398/CW.html> (última consulta 18.08.2011).

Frey, Pascale, “Etranger come père et fille.” 1.12.2003 En: http://www.lexpress.fr/culture/livre/_proleterka_808607.html (última consulta 18.08.2011)

Manganelli, Giorgio, “Racconti. Le collegiali di Fleur Jaeggy. Angeli incatenati.” En: *Il Messaggero.* 22.10.1989.

Mansoliver Ródenas, Juan A., “Fleur Jaeggy en la arcadia de la muerte.” En: *La Vanguardia.* 6.09.1991.

Mariotti, G. “Scaglie smaltate” En: *Corriere della Sera.* 3.11.2001.

Mariotti, Giovanni, “Beati anni raccontati da Fleur Jaeggy. Mangiare una mela invidiando il mondo.” En: *Corriere della Sera.* 17.11.1989.

Mariotti, Giovanni, “Scaglie smaltate.” En: *Corriere della Sera.* 3.11.2001.

März, Ursula, “Das liebe kleine Totenhaus.” En: *Die Zeit.* 16.08.1996.

Messina, D., “FRANCOFORTE Il beato anno della Svizzera.” En: *Il Corriere della Sera.* 4.12.1998, p.33. En: http://archivistorico.corriere.it/1998/ottobre/04/FRANCOFORTE_beato_anno_della_Svizzera_co_0_9810043190.shtml (última consulta 08.08.2010).

Mondo, L. “Un viaggio essenziale” En: *La Stampa.* 3.11.2001.

Monmany, Mercedes, “En las montañas.” En: *Diario 16.* 8.08.1991.

Montiel Figueiras, Mauricio, “El sigilo del Iceberg.”. Junio 2004. En: <http://www>.

letraslibres.com/index.php?art=9679 (última consulta 18.07.2011).

Orengo, Nico, “Il collegio di Fleur.” En: *La Stampa*. 4.11.1989.

Ortesta, Cosmio, “Sette storie per esseri solitari” en *L’Unità*. 31.10.1994.

Paredes, Alberto, “El dolor es alivio” 3.12.1988 En: <http://www.proceso.com.mx/?p=179160> (última consulta 18.07.2011).

Piemontese, Felice, “In quel collegio, prima del mondo.” En: *Il Mattino*. 17.10.1989.

Polese, Ranieri, “Francoforte Il beato anno della Svizzera.” En: *Corriere della Sera*. 04.10.1998: http://archiviostorico.corriere.it/1998/ottobre/04/FRANCOFORTE_beato_anno_della_Svizzera_co_0_9810043190.shtml (última consulta 08.08.11)

Reichart, Manuela, “Ein Traum von Ordnung.” En: *Süddeutsche Zeitung*, 2.03.1996.

Reichart, Manuela, “Fleur Jaeggy, Die seligen Jahre der Züchtigung.” En: *Der Buchtip*. 30.4.1996.

Rodríguez Marcos, Javier, “La estrella oculta de las letras italianas. Un cadáver recién lavado”. 13.03.2004. En: http://www.elpais.com/articulo/semana/cadaver/recien/lavado/elpepuculbab/20040313elpbabese_4/Tes?print=1 (última consulta 18.07.2011).

Rollin, André, “La Fleury de l’ombre.” En: *Le Canard enchaîné*. 11.03.1992.

Ross, Alan, “International Books of the year. A further selection from sixteen writers.” En: *Timer Literary Supplement*. 13.12.1991.

Rosset, Pierrette, “Cruauté.” En: *Elle*. 9.03.1992.

Rustici, Daniela. “Interviste e commenti sul Premio Donna Città di Roma.” En: www.mclink.it/n/dwpress (última consulta 18.07.2011).

Sarasini, Bia, “Crociera di iniziazione sulle tracce del padre.” En: *Il Secolo XIX*. 11.11.2001

Schaber, Susanne, “Ex Libris – Das Ö1 Bücher–Radio. Fleur Jaeggy. Die seligen Jahre der Züchtigung.” En: *Österreichischer Rundfunk, ORF*. 19.05.1996.

Spring, Lilly, “Fremde Mädchenjahre im Internat. *I beati anni del castigo*: Himweis auf die in Mailand lebende Schweizer Autorin Fleur Jaeggy.” En: *Basler Zeitung*. 8.05.1991.

Stoye, Rosemary, “Those happiest days. *Sweet days of discipline*.” En: *Literary Review*. Julio, 1991.

Tegtmeyer, Henning, “Die Freude am Schmerz. Zu Fleur Jaeggys Novelle *Die seligen Jahre der Züchtigung*.” En: *Edit*, Octubre, 1996.

Trecca, Michele, “Intervista a Fleur Jaeggy.” En: *Gazzetta del Mezzogiorno*. 31.1.1990

Vila–Matas, Enrique, “Educando mujeres correctas.” 12/09/2009. En: http://www.elpais.com/articulo/semana/Educando/mujeres/correctas/elpepuculbab/20090912elpbabese_10/Tes?print=1 (última consulta 18.07.2011).

Vila–Matas, Enrique, “Estudio de campo.”. 17/12/2006. En: http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Estudio/campo/elpepuespcat/20061217elpcat_2/Tes (última consulta 18.07.2011).

Vitoux, Frédéric, “Éloge du bonsái.” En: *Le nouvel observateur*. 25.3.1992.

Vollenweider, Alice, “Das leere Grab der Kindheit. Der neuste Roman von Fleur Jaeggy.” En: *Neue zürcher Zeitung*. 11.12.1990.

Wajsbrot, Cécile, “Invisible poison.” En: *Le Magazine Littéraire*. Abril, 1992.

Walter, Anne, “Les jeunes filles de Fleur.” En: *Marie Claire*. Abril, 1992.

Wehle, Winfried. “Höllisches Glück. Fleur Jaeggy schürt die Himmelangst.” En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 3.05.1997, N.102.

5. Crítica Literaria

5.1. Crítica literaria general

Acosta Gómez, Luis, *El lector y la obra*. Madrid: Gredos, 1989.

Albadalejo Mayordomo, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*.

Madrid: Taurus, 1991.

Allott, Miriam, “Los personajes”, en *Los novelistas y la novela*, S. Barral, Barcelona, 1965.

Álvarez Sanagustín, Alberto. *Semiología y narración: el discurso literario de F. Ayala*. Oviedo: Universidad de Oviedo. 1981.

Asor Rosa, Alberto *Letteratura italiana del Novecento: bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi, 2000.

Asor Rosa, Alberto, *La letteratura della nazione Torino*. Torino: Piccola biblioteca Einaudi, 2009.

Aullón de Haro, Pedro. (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor, 1984.

Ayala, Francisco, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*. Madrid: Taurus, 1970.

Bajtín, Mijaíl Mijáilovich *Slovo v romane*. En *Voprosy literatury i estetiki*. Moscú: Chudozestvennaja literatura, 1975 (trad. It. Turín: Einaudi, 1979, pp.67–230).

Bajtín, Mijaíl Mijáilovich, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.

Barthes, Roland. et alii, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

Bourneuf Roland, Ouellet Réal, *L'universo del romanzo*. Torino: Giulio Einaudi, 1976.

Booth, Wayne C., *The rhetoric of fiction*, Chicago: Chicago UP, 1983, pp.428–431.

Cassany Daniel, *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Castagnola Raffaella, Parachini Paolo, *Per una comune civiltà letteraria: rapporti culturali tra Italia e Svizzera negli anni '40*, Centro Stefano Franscini, Monte Verita, 14–15 ottobre 2002 Firenze: F. Cesati, 2003.

Chatman, Seymour, *Story and discourse*, Ithaca: Cornell UP, 1978. *Historia y discurso* (1978), Madrid: Taurus, 1990, pp. 158–162

- Domínguez Caparrós, José, *Crítica literaria*. Madrid: U.N.E.D, 1989.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galillèe, 1977.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1987.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Eco, Umberto. *Come si fa una tesi di laurea. Le materie umanistiche*. Milano: Bompiani, 1977.
- Forster, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1983.
- Friedman, Norman, *Point of view in fiction: the development of a critical concept*, en “PMLA”, LXX, 1965, pp. 1160–1184.
- Friedman, Norman, “Point of view” en *Form and meaning in fiction*. Athens: The University of Georgia, 1975, pp. 134–166.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Genette, Gérard, *Figurs, III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Genette, Gérard, *Soglie: i dintorni del testo*, Torino: Einaudi, 1989.
- Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Genette, Gérard, *Umbrales*. México; Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Gullón, Agnes y Germá (eds.) *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974.
- Jansen, Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*. Firenze: F. Cesati, 2002.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria. (Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y monografías, 3)*. Madrid: Gredos, 1954.
- Lotman Jurij. M., Uspenskij, Boris. A., *Semiotica e cultura*. Milán; Nápoles: Ricciardi, 1975.

- Martinet, André, *A Functional View of Language*, 1962, (trad. it. *La considerazione funzionale del linguaggio*. Bologna: Il Mulino, 1965).
- Matt, Peter von, *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*. Múnich, Viena: Karl Hanser, 1994.
- Mondello, Elisabetta, *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma: Meltemi, 2004.
- Ortega y Gasset, José, *Ideas sobre la novela*. Revista de Occidente: Madrid, 1956.
- Parmeggiani, Francesca, *Lo spessore della letteratura : presenze neotestamentarie nella narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*. Ravenna: Longo, 2007.
- Pieracci Harwell, Margherita, “Ernst Bernhard e i letterati fiorentini.” En: *Il Cormorano. Rivista Culturale*. Génova: Centro Ricerche Scienze Umane, p. 6. En: <http://www.cristinacampo.it/public/3%20bernhard%20e%20i%20letterati%20fiorentini.pdf> (última consulta 08/08/11).
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Prince, Gerald, “Introduction à l'étude du narratair” En: *Poétique*, 14, Paris: Seuil, 1973, pp.178–195.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1977.
- Reis, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos, 1989.
- Riquer, Martin de, Valverde, José María, *Historia de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 2008.
- Robert, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972.
- Sánchez Trigueros, Antonio, "La sociología de la literatura de Lukács". En: Sánchez Trigueros, Antonio, *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis, 1992.
- Sánchez Trigueros, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura (precedentes y pensamiento marxista)* (en prensa). Madrid: Síntesis, 1995.
- Santos Care, “La voz del yo en la novela última: una teoría en busca de cómplice.” En *Ínsula*, revista de letras y ciencias humanas. Num.688 abril 2004. P. 9–11.

Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Giulio Einaudi, 1985.

Selden, Raman, *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1987.

Sullà Enric, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

Sutherland, John, *50 cosas que hay que saber sobre literatura*. Barcelona: Planeta, 2011.

Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973.

Todorov, Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire*, 1966 (trad. it. En aa.vv., *L'analisi del racconto*, Milano: Bompiani, 1969, pp. 254–256.)

Todorov, Tzvetan, *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

Tomasevskij, Boris, “Temática”, en *Teoría de la Literatura*. Madrid: Akal, 1982, pp.179–269.

Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel: Barcelona, 2001.

Urrutia, Jorge, *Literatura y comunicación*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

Urrutia, Jorge, *Reflexión de la literatura*. Sevilla: Universidad de Sevilla Colección de bolsillo, 1983.

Villanueva, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar–Aceña, 1989.

Wahnón Bensusan, Sultana, *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991.

Wellek, Rene, *Historia de la crítica moderna (1750–1950)*. Madrid: Gredos, 1954–1986.

5.2. Literatura alemana y suiza.

Barkhoff, Jürgen, Heffernan, Valerie (eds.) *Schweiz schreiben: zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Berlin, New York:

Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010.

Bichsel, Peter, *Bemerkungen zu einer Literatur, die Schweizer Literatur genannt wird*, en Id., *Die Totaldemokraten, Aufsätze über die Schweiz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

Bichsel, Peter, *Il virus della ricchezza*. Arche Verlag A.G., Milano: 1989. (Título original: *Des Schweizers Schweiz*).

Blanco Hölscher, Margarita, “Literatura alemana desde 1945. Literatura de Austria.” En: Acosta, Luis A. (ed.) *La Literatura alemana a través de sus textos*. Madrid: Cátedra, 1997.

Calgari, Guido. *Storia delle quattro Letterature delle Svizzera*. Milano: Nuova Accademia, 1958.

Dürrenmatt, Friederich, *Persönliches über Sprache*. En: Id. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Zürich: Diogenes, 1991.

Egyptien, Jürgen, “Romane und Erzählungen der Schweiz”. En: Horst Glaser, A. (ed.) *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*. Bern; Stuttgart; Wien: Haupt, 1997.

Fiorentino, Francesco, “La letteratura svizzera di lingua tedesca del secondo novecento”. En: Freschi, Marino. *Storia della civiltà letteraria tedesca*. Torino: UTET, 1998.

Fiorentino, Francesco, *La letteratura della Svizzera Tedesca*. Roma: Caroci, 2001.

Frisch, Max, *Tagebuch 1946–1949*. En: Id., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, vol. 2.

Grabert, Willy, Mulot, Arnold. *Geschichte der deutschen Literatur*. München: Bayerischer Schulbuch, 1971.

Hernández González, M^a Isabel, *Literatura suiza en lengua alemana*, Madrid: Síntesis, 2007.

Keller, Gottfried, *Gesammelte Briefe. In vier Bänden*. Berna: Benteli, 1950.

Keller, Gottfried, *Vermischte Gedanken über die Schweiz*, en Böning, Thomas (ed.),

Sämtliche Werke in sieben Bänden. Frankfurt a. M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1985.

Kieser, Rolf, *Erzwungene Symbiose. Thomas Mann, Robert Musil, Georg Kaiser und Bertolt Brecht im Schweizer Exil*. Bern: Haupt, 1983.

Martí, Ofellia. “Literatura alemana desde 1945 IV. Literatura de Suiza” En: Acosta, Luis A. (coord.) *La Literatura alemana a través de sus textos*. Madrid: Cátedra, 1997.

Matt, Peter von, *Zirkelexistenzen. Die doppelte Heimat der Schweizer Literatur*. En: Schläpfer, Beat (ed.), *Swiss, Made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt*. Zurich: Scheidegger&Spiess, 1998, pp. 93–100.

Muschg, Alfred, *Gibt es eine schweizerische Nationalliteratur?* En: Jung, J., (ed.) *Ich hab im Traum die SCHWEIZ gesehen. 35 Schriftsteller aus der Schweiz schreiben über ihr Land*, Salzburg–Viena: Residenz, 1980.

Nizon, Paul, *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

Obermüller, Klara, “Die Literatur der Gegenwart in der Schweiz” Vol. VIII. En: Jenny, Ernst. *Geschichte der schweizerischen Literatur*. Bern: Francke, 1910, p. 624.

Oliveros, Alejandro, “Ingeborg Bachmann, Errante, Escurridiza. Viaje romano hacia la muerte” En: *Herederos del Caos. Páginas de creación*. Abril 2009. Año 4. Versión 12. En: <http://herederosdelcaos.12.tripod.com/id17.html> (última consulta 11.09.2011).

Orelli, Giovanni, *Le quattro letterature della Svizzera*. Zürich: Pro Helvetia, 1995.

Pezold, Klaus (ed.), *Deutschsprachige Schweizer Literatur. XX. Jahrhundert*. Berlin: Volk und Wissen, 1991.

Rothenbühler, Daniel, “Vom Abseits in die Fremde. Der Außenseiter–Diskurs in der Literatur der deutschen Schweiz von 1945 bis heute.” En: Heinz Ludwig Arnold (ed.) *TEXT+KRITIK*

Zeitschrift für Literatur. Sonderband: *Literatur in der Schweiz*. München: text+kritik,

1998, pp. 42–52.

Saletta, Ester, “Ingeborg Bachmann und Giuseppe Ungaretti. Zwei Sprachen, zwei Kulturen – eine lyrische Stimmung.” En: *Romanistik Interkulturell*. Revista literaria en línea: http://www.univie.ac.at/aedf/texte/Saletta_Bachmann.htm (última consulta 1.09.2011).

Samperi Mangan, Jacqueline J., *Narrativa della Svizzera Italiana dal '60 a oggi*. Montreal: Department of Italian McGill University, 1999. En: <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp03/NQ64661.pdf> (última consulta 1.09.2011).

Schmid–Bortenschlager, Sigrid, “Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich” En: Glaser, Horst A. (Eds.) *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*. Bern; Stuttgart; Wien: Haupt, 1997, pp. 81–92.

Storni, Federico (ed.) *Guido Calgari (1905–69)* En: <http://www.rose.uzh.ch/studium/faecher/ital/jubilaeum/studiosi/profil/Calgari.html> (última consulta 18.08.2011).

Matt, Peter von, *Die tintenblauen Eidgenossen: über die literarische und politische Schweiz*. Munich: Hanser, 2001.

Porras Castro, Soledad, “Lengua y literatura de la Suiza italiana. Francesco Chiesa.” En: *Revista Sociedad Española de Italianistas*. 4, 2006–2007. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 175–184.

Wenger, Bernhard *Las cuatro literaturas suizas*. Zurich: Fundación Suiza de Cultura Pro–Helvetia, 1984.

Zingg, Martin, “Besuch in der Schweiz.” En: Briegleb, K., Weigel, S. (eds.) *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München: dtv, 1992, pp. 643–666.

5.3. Literatura Europea y Centroeuropea. El canon literario

Alcázar, Jorge, “Harold Bloom y el problema de los cánones literarios” En: Poligrafías. Revista de Literaturas Comparadas. 3 (1998–2000), México, pp. 55–73.

Bibliografía

Antonelli, Roberto, “Sul senso e sulle prospettive di una ricerca. Note preliminari”. En: <http://w3.uniroma1.it/studieuropei/ilcanone/index.htm> (última consulta 3.2.2012).

En Beltrán, V., “El canon del canon: Hipótesis de trabajo para una futura Literatura Europea”. En *Il Canone Europeo*: <http://w3.uniroma1.it/studieuropei/ilcanone/index.htm> (última consulta 8.08.2011).

Benito Martín, Fernando, “Literatura europea y edad media latina de E. R. Curtius”. En: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n5pliegos/151.pdf> (última consulta 1.01.2012).

Bloom, Harold, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.

Ciccarelli, A. (ed.), “Sette domande a Claudio Magris.” En: <http://www.cristinacampo.it/public/claudio%20magris.pdf> (última consulta 12.02.2012).

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna: A. Francke, 1948. (Traducción al español: Margit Frenk y Antonio Alatorre *Literatura europea y Edad Media latina*. México, D.F., 1955).

Delsemme, P., *Les grands courants de la littérature européenne et les écrivains belges de langue française*. Bruselas: Textyles, 1995, vol.13, pp 224–226.

Ferrero Hernández, Cándida, *La literatura europea. Sus fuentes*. En: <http://www.xtec.cat/sgfp/llicencies/200304/memories/821m.pdf> (última consulta 3.2.2012).

Fischer, Ernst, *Literatura y crisis de la civilización europea: Kraus, Musil, Kafka*. Barcelona: Icaria, 1984.

Gridi, G., “Confini in Europa. Come si vive nelle città, nelle regioni, nelle culture di confine. Anno VIII–IX”. En: http://www.isigma.gazine.isig.it/lib/files/isig_mag_bollettino_it_1816_pdf_.pdf (última consulta 12.02.2012)

Kazmierczak, Marcin, “Las literaturas centroeuropeas: el otro pulmón de Europa”, en: <http://loslibrosdelafrontera.blogspot.com/2009/04/literatura->

[centroeuropea.html](#) (última consulta 18.08.2011).

Kemplerer, Victor, *Literatura universal y literatura europea*. Barcelona: Acantilado, 2010.

Kumar, Krishan, *Las revoluciones de 1989 y la idea de Europa*, en: www.cuentayrazon.org/revista/doc/075/Num075_009.doc (última consulta 18.08.2011).

Llovet, Jordi, *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.

Magris, Claudio, «Chi è dall'altra parte? Considerazioni di frontiera», Nuova Antologia, aprile–giugno 1992, pp. 50–61.

Muñoz Molina, A., *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento, 1993.

[Neubauer, John](#); Török, Borbála Zsuzsanna, *Exile and Return of Writers from East–Central Europe*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009.

Ovejero, José, “¿Europa ausente? Reflexiones sobre la literatura europea actual.” En: Pliegos de Yuste: Revista de cultura, ciencia y pensamiento europeo, N° 1, Noviembre, 2003.

Romero Tobar, Leonardo, “Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás.” En: Anales de Literatura Española. N. 20. Alicante: Universidad de Alicante, 2008.

Ruiz, Ana, “Literatura intercultural frente a canon nacional en Alemania: pautas para la resolución de un conflicto” En: *Revista de Filología Alemana*. 11, 2003.

Santamaría Pargada, Antonio, “Libertad y conciencia en la novela metafísica de Sartre” En: *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXV 736 marzo–abril (2009). En: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/15108/3/290.pdf> (última consulta 18.08.2011).

Strich, Fritz, *Goethe und die Weltliteratur*. Bern: Francke, 1957.

Torrijos, Gloria “Javier Marías recibe el premio estatal austriaco de literatura” En: *El País*: 29/07/2011. En: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Javier/Marias/recibe/premio/estatal/austriaco/literatura/elpepucul/20110729elpepucul_15/Tes (última consulta 8.08.2011).

Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Castro, 1995.

Várnagy, Tomás, “Europa del “Este”, Europa “Central”: Europa (o el fin de Europa del Este, el renacimiento de Europa Central y su disolución en Europa.” En: [http:// www.caeco.com.ar/queeseco.htm](http://www.caeco.com.ar/queeseco.htm) (última consulta 14.02.2012).

5.4. Heimat e Infancia (Literatura de internados)

Dohm, Hedwig, “Kindheitserinnerungen einer alten Berlinerin.” En: Boy–Ed, Ida (ed.), *Als unsre großen Dichterinnen noch kleine Mädchen waren* Leipzig; Berlin: Moeser, 1912, p.48. En: <http://sophie.byu.edu/?q=node/3638> (última consulta 20.12.2011).

Gonzalez Echevarria, Roberto *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Johann, Klaus, *Grenze und Halt: Der Einzelne im “Haus der Regeln”. Zur deutschsprachigen Internatsliteratur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003.

Kinnell, Margaret, “Publishing for Children 1700–1780.” En: Hunt et alli (ed.), *Children’s Literature*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1995.

Kunne, Andrea *Heimat im Roman: Last oder Lust? : Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*. Amsterdam: Rodopi, cop. 1991.

Palacín de la Vega, Ángeles, *Características esenciales de la literatura creativa protestante: (estudios sobre el pensamiento, la historia, la literatura contemporánea)* Madrid: Leira, 1972.

Schlink, Bernhard, *Heimat als Utopie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Sebald, Winfried Georg, *Pútrida patria: ensayos sobre literatura*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Tamayo Vargas, Augusto, *Patria y libertad en la literatura de la emancipación*. Lima: Universidad de Piura, 1971.

Undset, S., *Mi conversión al catolicismo*. Citado en: Nedoncelle y Girault, *Testimonios de fe*, Madrid: Rialp, 1953, pp. 159–162.

5.5. Literatura sobre mujeres

Azzolini, Paola, *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel 900*. Roma: Bulzoni, 2001.

Benussi Cristina, “Per una storia della letteratura di genere.” en Elisa Deghenghi Olujic, *La forza della fragilità*, Fiume: Edit, 2004.

Benussi Cristina, “Questioni di soglia: per una poetica, per un'estetica femminile.” En: Andriana Chemello, Gabriella Musetti (ed.), *Sconfinamenti. Confini, passaggi, soglie nella scrittura delle donne*. Trieste: Il Ramo d'oro, 2008.

Botta Anna, Farnetti Monica, Rimondi Giorgio (ed.), *Le eccentriche: scrittrici del Novecento*. Mantova: Tre Lune, 2003.

Broggi Alessandro, Carlo Dentali, Stefano Salvi (ed.), *I mondi creativi femminili*, “Ulisse”, Lietocolle, n. 1, 2006. En: <http://www.lietocolle.info/upload/ulisse.pdf> (última consulta 18.09.2011).

Cacace Marina, *Femminismo e generazioni*. Milano: Baldini Castoldi, 2004.

Carabí Àngels, Segarra Marta (eds.) *Mujeres y literatura*. Barcelona: PPU, 1994.

Castagnola, Raffaella, Fioroni, Georgia, *Le forme del narrare poetico*. Firenze: F. Cesati, 2007.

Catling, Jo. *A history of women's writing in Germany, Austria and Switserzland*. Cambridge University Press, 2000.

Chemello, Adriana (ed.), *Parole scolpite: profili di scrittrici degli anni Novanta*. Padova: Il poligrafo, 1998.

Corona, Daniela (ed.), *Donne e scrittura*, Atti del Seminario internazionale (Palermo 9–11 giugno 1988). Palermo: La Luna, 1990.

Crispino, Anna Maria (ed.), *Oltre canone: per una cartografia della scrittura femminile*. Roma: Manifestolibri, 2003.

Dedola, Rossana, *Intellettuali e questione femminile negli anni della Voce*. Firenze: Sansoni, 1980.

De Leo, Mimma, *Autrici italiane: catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia: 1945–1985*. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1987.

Farnetti, Monica, *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile: Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*. Mantova: Tre lune, 2002.

Fernández, Pura, Ortega Marie–Linda, *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Frabotta, Bianca Maria, *Letteratura al femminile: itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*. Bari: De Donato, 1980.

Frischmuth, Barbara,[a] En: www.bachmann-preis.carinthia.at (última consulta 18.05.2011).

Fusini Nadia, Gramaglia Mariella, *Femminismo tra denuncia e progettazione*, en Id., *Poesia femminista*, Roma: Savelli, 1974.

Fusini, Nadia, *Sulle donne e il loro poetare*. En: “Nuova DWF Donna Woman Femme”, V, 1977.

Janetzki, Ulrich, “Barbara Frischmuth” En: *Kritisches Lexicon zum deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: Text und Kritik, 1996.

Jirku, Brigitte E., “Das Dilemma des weiblichen Ich” En: Project Muse: Monatshefte, 100, no.1 2008.

Jirku, Brigitte E., “Mitten ins Herz” *KünstlerInnen lesen Ingeborg Bachmann*. Frankfurt M.; Berlin; Bern Bruxelles; New York; NY; Oxford; Wien Lang, 2009.

Jirku, Brigitte E., *Wollen sie mit Nichts—ihre Zeit versplitttern?: Ich–Erzählerin und Erzählstruktur in von Frauen verfassten Romanen des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York: P. Lang, 1994.

Kindl, Ulrike, “Barbara Frischmuth” En: Puknus, Heinz (ed.) *Neue Literatur der Frauen: deutschsprachige Autorinnen d. Gegenwart*. München: Beck, 1980.

- Magli, Patrizia, *Le donne i segni: scrittura linguaggio identità, nel segno della differenza femminile*. Ancona: Il Lavoro Editoriale, 1985.
- Matt, Beatrice von. *Frauen schreiben die Schweiz: Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld; Stuttgart; Wien: Huber, 1998.
- Melandri, Lea, *Come nasce il sogno d'amore*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- Melani, Viviana (ed.), *Letteratura e verità. L'opera critica di Luigi Baldacci*. Roma: Bulzoni, 2005.
- Miller, Jane Elridge (ed.), *Who's Who in Contemporary women's writing*. New York: Routledge, 2001.
- Moi, Toril *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Nozzoli, Anna, "La Voce e le donne." En *Id., Voci di un secolo*, Roma: Bulzoni, 2000.
- Nozzoli Anna, *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- Palma Ceballos, Miriam, "Escritura, mujeres y poder en la literatura de la RDA" En: Maldonado, Manuel (ed.) *Literatura y poder*. Berna: Peter Lang, 2005.
- Puhlfürst, Sabine, "Christa Winsloes *Mädchen in Uniform*. Theaterstück–Verfilmung–Romanfassung." En: "Storia del cinema lesbico negli anni '20 e '30" www.url.it/donnestoria.htm (última consulta 18.05.2011).
- Pulver, Elsbeth, Dallach, Sybille. "Zwischenzeiten, Schriftstellerinnen der deutschen Schweiz". Zürich/Bern: Zytglogge, 1989.
- Rasy, Elisabetta, *Le donne e la letteratura*. Roma: Editori riuniti, 2000.
- Re, Lucia, *Questioni di genere Teoria e critica femminista tra Stati Uniti e Italia*, "Intersezioni: rivista di storia delle idee", a.XVI, n. 2 agosto 1996.
- Rizzi, Alina, *Donne di parola*. Laives: Traven books, 2005.
- Ronchetti, Alessia, Sapegno, Maria Serena (eds.), *Dentro / fuori, sopra /sotto: critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Ravenna: Longo, 2007.

Salaris, Claudia, *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia*, Milano: Edizioni delle donne, 1982.

Sara, Teardo, "Alla conquista della scena: Donne e scrittura negli anni cinquanta e sessanta." En: http://mss3.libraries.rutgers.edu/dlr/TMP/rutgers-lib_25946-PDF-1.pdf (última consulta 16.06.2011).

Schoppmann, Claudia (ed.), *Im fluchtgepäck die Sprache. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im Exil*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1991.

Schreck, Tina (ed.), *Wenn die Worte Fliegen. 30 deutschsprachige Autorinnen des 20. Jahrhunderts*. München; Zürich: Piper, 2000.

Segarra, Marta, *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, 2000.

Sibilla, Aleramo, *Apologia dello spirito femminile*, "Marzocco", n. 15, 9 aprile 1911, en Id., *Andando e stando*. Milano: Feltrinelli, 1997.

Stephan, Alexandre, "Christa Wolf" En: Puknus, Heinz (ed.) *Neue Literatur der Frauen: deutschsprachige Autorinnen d. Gegenwart*. München: Beck, 1980.

Storini, Maria Cristina, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*. Roma: Carocci, 2005.

Tunner, Emil, "Tradition und Aufbruch. Literatur in der Bundesrepublik, in Österreich und der Schweiz seit 1945." En: Brinker-Gabler, G. (ed.) *Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band 19. Und 20 Jahrhundert*. München: Beck, 1988.

Venturini, Monica, *Dove il tempo è un altro: scrittrici del Novecento*. Roma: Aracne, 2008.

Violi, Patrizia, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*. Verona: Essedue, 1986.

Winsloe, Christa, *Das Mädchen in Uniform*. Traducción al italiano: *Ragazze in uniforme*. Verona: Mondadori, 1934.

Wood, Sharon, "L'altra biblioteca: la problematica della scrittura femminile." En Quondam, Amedeo (ed.), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Roma: Bulzoni, 2002.

Woolf, Virginia, *Le donne e la scrittura*, Milano: La Tartaruga, 2003.

Zancan, Marina, “Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura”. En: *Letteratura italiana del Novecento : bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi, 2000.

Zancan, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura, La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino: Einaudi, 1998.

Zancan, Marina, *La donna*, in *Le questioni, Letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1986.

Zancan, Marina, *La scrittura letteraria*. En: “Donna Woman Femme”, n. 2, 1986.

5.6. Sobre el yo–autobiográfico y la literatura de los *letraheridos*

Bolognese, Chiara, “Viaje por el mundo de los *letraheridos*. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura” En: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI1010110465A> (última consulta 10.08.2011).

Miriam Allott, “Los personajes”, en *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

Lecarme, J., “L’autofiction; un mauvais genre?” en S. Doubrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune, (eds.) *Autofictions et Cie, Cahiers RITM*, Univesité de Paris X, Nanterre, nº 6, 1993.

Pozuelo Yvancos, José M^a, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila–Matas*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

Roas, David, “La Literatura del NO. Bartleby y compañía.” En: *Preferiria no hacerlo. Revista digital de literatura*. Nº 4, Enero 2011, p. 38 En: <http://es.scribd.com/doc/46136259/LiteraturaDelno> (última consulta 12.08.2011).

Vila–Matas, Enrique, <http://www.enriquevilamatas.com/entrCH688.html> (última consulta 10.08.2011).

Thompson, Graham, *Male sexuality under surveillance: the office in American literature*. Iowa: University of Iowa Press, 2003 En: <http://books.google.com/books?>

Bibliografía

id=yYx97ggRT2IC&pg=PA3&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q
&f=false (última consulta 08.08.2011).

Preferiria no hacerlo. Revista digital de literatura. N° 4, Enero 2011. En:
<http://es.scribd.com/doc/46136259/LiteraturaDelno> (última consulta 12.08.2011).

La letteratura nella frontiera linguistica. Il caso della scrittrice italo – svizzera Fleur Jaeggy.

Il vero miracolo proustiano non è che una maddalena bagnata nel tè abbia lo stesso sapore di un'altra maddalena bagnata nel tè e susciti il ricordo; è, piuttosto, che questa seconda maddalena risveglia una camera, una casa, un'intera città e che questo luogo antico possa, nel giro di un secondo, “commuovere la solidità” del luogo attuale, forzarne le porte e farne vacillare i mobili⁶⁴².

È con queste parole che Genette presenta l'idea principale di ciò che si vuole analizzare nella presente tesi, vale a dire la dimensione evocatrice del contenuto dei testi, del linguaggio, degli universi, dei motivi letterari, in questo caso specifico, la dimensione evocatrice di un'autrice che, credo, sia poco comune ed eccezionale, tanto in Italia, dove attualmente risiede, quanto in Svizzera, suo paese d'origine.

L'opera di Fleur Jaeggy é oggetto di studio di particolare interesse per la potenziale forza che l'evocazione di ogni elemento, utilizzato dall'autrice per sviluppare la storia narrativa, esercita sul ricevente. Per questa ragione vengono analizzati tutti gli elementi costanti della sua produzione letteraria. Ho studiato i seguenti elementi costitutivi dell'opera dell'autrice: l'evoluzione del suo stile durante la creazione letteraria, della brevità espressiva caratteristica, della sobrietà e brevità sintattica, del costante ricorso all'ellissi. Allo stesso modo, ho esaminato il profilo dei suoi personaggi, i processi di formazione sentimentale, la concezione della vita e l'inclinazione ossessiva alla morte, la femminilità e la visione del mondo.

L'approfondimento dello studio dell'opera di Fleur Jaeggy presuppone attenzione e comprensione della ricezione manifestata dalla critica letteraria nei confronti della stessa, ma soprattutto della reazione degli scrittori che esprimono le loro opinioni sull'autrice. Cogliere l'essenza di Fleur Jaeggy vuol dire cogliere e condividere le parole a lei dedicate da scrittori quali Susan Sontag, citata nell'introduzione del presente studio, e il Nobel Iosif

⁶⁴² Genette, G., “Metonimia en Proust”. *Figuras III* (Figures III, 1972), Lumen, Barcelona, 1989, p.30.

Brodskij:

Ci sono due tipi di letteratura [...] c'è la prosa che si crogiola nelle proprie subordinate, un po' come tante ramificazioni, in una sintassi estesa, espansa, come potrebbe essere qualcuno come, diciamo, Henry James o diciamo, Joseph Conrad, se vogliamo. E poi c'è un altro tipo di prosa, l'esempio migliore potrebbe essere, diciamo, Jane Austen, frasi molto concise e in sé compiute, molto rapide. [...] L'autore, in questo caso, sa quello che dice fin dalla primissima pagina: non è quel tipo di prosa dove l'autore prende l'abbrivo man mano che la penna si muove sulla pagina; è un processo fisiologico, organico, che non si sperimenta molto spesso con la prosa⁶⁴³.

Tale prosa sintattica e poetica è la ragione principale della nascita di questo studio e, con le parole di Brodskij prese ad esempio di molte altre pronunciate allo stesso fine, viene riassunta la concezione del presente lavoro; esse, di fatto, diventeranno sempre più chiare e necessarie man mano che si procede e si approfondisce lo studio, finché non si giunge alle sue conclusioni.

C'è una simbiosi tra la letteratura e la vita di Jaeggy: ogni parte riprende qualcosa dall'altra e allo stesso tempo si contrappongono. Tuttavia, entrambe sono collegate tra loro e il grado di dipendenza che si è venuto a creare è talmente elevato che risultano indivisibili. Le storie restano appese al sottile filo della finzione, sostenute dalla crudezza della vita, dalla realtà attraverso la quale i personaggi la vivono e dal tempo infinito con cui ognuna terminerà il proprio sviluppo.

A partire da questa simbiosi si studia, da un lato, quella che sarà l'origine metodologica della presente tesi: la natura difficilmente classificabile della produzione letteraria dell'autrice, che si deve alle sue caratteristiche ermetiche di difficile inclusione in qualsivoglia letteratura nazionale dell'epoca. Vi si dedicherà particolare attenzione in un primo momento, perché l'impenetrabilità con la quale l'autrice ha plasmato la corazza per la sua opera e per lei stessa rende difficile accedere ai suoi pensieri e sentimenti, sebbene, come si vedrà, riusciremo a penetrarli in modo tale da poter stabilire solide relazioni riguardo l'unione di questi due aspetti: biografia e opera.

⁶⁴³ Estratto del discorso di presentazione de *I beati anni del castigo* di Fleur Jaeggy presso la Casa Italiana della New York University nel novembre 2005. [Discorso pronunciato in inglese e non pubblicato. È stato trascritto e tradotto in italiano per l'autrice, che ce lo ha fornito.]

D'altro canto, il nostro oggetto di studio si estende al percorso personale e letterario dell'autrice in quanto artefice della suddetta creazione letteraria, ma soprattutto alla sua scrittura personale. Tutto questo porterà alla sua inclusione in determinati circoli letterari elitari e a pubblici selettivi, quelli che credono che certi autori possono essere classificati nel contesto della letteratura colta.

Se è vero che la sua opera risulta per molti aspetti ermetica, l'autrice lo è ancora di più. Fleur Jaeggy non è una grande amante della vita sociale e delle apparizioni pubbliche, per cui arrivare a certi temi della sua opera e della sua personalità richiederà uno sforzo extrabibliografico, in cerca di informazioni nelle pagine culturali e letterarie dei giornali più importanti di tutto il mondo. Osserveremo così che Fleur Jaeggy è una scrittrice la cui biografia e il cui percorso letterario, geografico, linguistico e tematico, ma soprattutto il cui stile così personale, le consentono di emergere nel panorama letterario centroeuropeo contemporaneo. Con questa tesi mi prefiggo l'obiettivo, dopo lo sviluppo dell'analisi corrispondente, di contribuire al lavoro già realizzato sulla scrittrice e sulla sua opera e, soprattutto, al lavoro elaborato da Raffaella Castagnola, che ha pubblicato un libro intitolato *Fleur Jaeggy*, in cui presenta un excursus della sua vita e dei suoi primi quattro romanzi. Oltre al lavoro di Castagnola, lo studio si concentra anche sugli articoli trovati di critica letteraria, soprattutto in Europa, nella quale si è fatto riferimento a nomi importanti negli studi letterari sulla sua opera, come è il caso di padre Giovanni Pozzo, critico letterario svizzero e intimo amico della scrittrice, che ha dedicato vari articoli a due opere chiave di Jaeggy. Un ulteriore lavoro chiarificatore sulla scrittrice è quello della slavista e romanista Ilma Rakusa o gli articoli giornalistico-letterari sia dello scrittore spagnolo Enrique Vila-Matas che del giornalista Enric González, tra gli altri. Le recensioni letterarie dei giornali sono, di fatto, un altro strumento fondamentale nella presente analisi, attraverso le quali è stato possibile argomentare le idee esposte circa la classificazione letteraria nella quale sono state situate la scrittrice italo-svizzera e la sua opera. Il resto della bibliografia consultata si concentra sui

temi della letteratura europea, centroeuropea e più in particolare sulla letteratura svizzera e su quella femminile, oltre a quella di formazione e di collegio.

Questo studio presenta un'introduzione alla letteratura in lingua tedesca della Svizzera, nonché a quella centroeuropea, per poi analizzare a posteriori l'opera di Fleur Jaeggy. L'analisi verterà su due obiettivi: contribuire allo studio dell'opera e del percorso letterario dell'autrice in generale e in particolare, e fornire alla Spagna un lavoro che considero, nuovo, in quanto in Spagna gli studi sull'opera di questa autrice scarseggiano. A tal fine, la prima cosa proposta è lo sviluppo, in una prima presentazione, del contesto letterario nel quale si colloca l'opera dell'autrice, vale a dire la letteratura europea dello scorso secolo. Una volta inquadrata l'opera nella letteratura europea del XX secolo, si passerà allo studio degli aspetti identificativi di questa letteratura, soprattutto alla luce dei casi svizzero, tedesco e italiano e, per estensione, del fenomeno letterario centroeuropeo del XX secolo. In questo modo verranno presentate le linee che possono caratterizzare lo stato della letteratura europea contemporanea.

Secondo tali presupposti, inizieremo questo lavoro, con il primo punto volto principalmente a dare un'idea introduttiva della letteratura svizzera, vista la rilevanza della profonda relazione di Fleur Jaeggy con questa cultura e le rispettive società e lingua. Il *leitmotiv* della letteratura della seconda metà del XX secolo proviene dalla fuga provocata da una società stretta e opprimente come quella svizzera. La necessità di ricominciare e di aprirsi si intreccia in ogni momento con la vita e l'opera della scrittrice italo–svizzera. Una scrittrice emigrata in Italia e le cui narrazioni esprimono questa necessità di creare da ciò che di straordinario e nuovo c'è nei suoi contenuti. Una letteratura che cerca il suo posto all'interno di un'Europa che ha vissuto avvenimenti storici non condivisi da questo paese. Così come i suoi personaggi, in cerca di un posto in collegi, case, paesi ai quali non appartengono e nei quali non si ritrovano. Questo costituirebbe un primo elemento da sottolineare nella presente ricerca.

Cercheremo di spiegarlo: la letteratura in Svizzera può essere definita come frammentaria per le lingue utilizzate e, a seconda di ognuna, gli scrittori instaureranno un rapporto più stretto con le letterature di altri paesi che usano la stessa lingua, rispetto a quella prodotta da scrittori dello stesso paese in lingue differenti. Proprio a causa dei fatti storici che hanno luogo nel XX secolo, la letteratura svizzera in lingua tedesca si distacca in quanto a forma e contenuto dalla letteratura prodotta nei paesi limitrofi, nei quali dopo la guerra si è sentita l'imperante necessità di ricominciare da zero – fenomeno descritto dal tedesco con il termine Nullpunkt – sentimento non provato nella regione elvetica. L'evoluzione della letteratura nel corso del secolo non è dirimpente, ma segue piuttosto un processo in sordina a partire dagli anni '40, quando Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt creano un nuovo stile e una nuova scuola, nella quale è presente una letteratura multipla e aperta. Col passare degli anni iniziano a fare la loro comparsa gruppi letterari, quasi sempre orientati e guidati da un'ideologia socio-politica. Già nel 1970 i temi vertono principalmente sui diversi strati sociali e le narrazioni letterarie hanno come protagonista un "io" che rappresenta lo specchio frammentario dell'opera letteraria.

Si può collocare Fleur Jaeggy all'interno del panorama del dopoguerra. Ciò la mette in relazione con la letteratura degli anni '30 e il 1950 simboleggia senza dubbio l'insediamento di vari aspetti delle diverse correnti che rappresentano, e alle quali appartengono, tutti gli scrittori menzionati. L'ermetismo sociale e morale di Bernhard, insieme all'ermetismo poetico di Ungaretti⁶⁴⁴, che implica la freddezza della realtà sociale che Pavese avrebbe espresso in *La luna e i falò*, o che lo stesso Kafka avrebbe trasmesso attraverso le figure grottesche come in *La metamorfosi*. Jaeggy si collega a loro per mezzo della letteratura dell'oscuro, del nonsense e, ovviamente, mediante la creazione di personaggi che con la loro freddezza trasmettono i sentimenti e le angosce di una vita che porta morte. È come se tutti questi scrittori – e si include qui la scrittrice al centro del nostro lavoro – possedessero una

⁶⁴⁴ In rappresentanza di questo ermetismo poetico, sono noti i due versi *M'illumino / d'immenso*.

caratteristica comune nel momento della creazione, producendo uno stile a spirale, ripetitivo, senza argomento, del quale non riescono a liberarsi. Così come succede a Robert Walser rispetto alla sua incapacità di smettere di condurre una vita monotona o, come vedremo, succederà ai *Letraheridos*⁶⁴⁵ come Bartleby.

All'interno di tutto questo gruppo di letterati vi è una presenza di scrittrici, soprattutto in Svizzera, che considerano loro stesse i principali temi di ispirazione autobiografica, dimostrando una grande sensibilità per le esperienze e le diverse realtà nelle quali possono trovarsi. In questo gruppo può essere inserita Fleur Jaeggy, insieme a Verena Stefan, Gertrud Leuchtenegger, Heidi Wyss, Hanna M. Musch e Erica Pedretti, tra le altre. In tutte, e particolarmente in Jaeggy, la tematica gira intorno al sentimento della fuga da un mondo creato per loro; il *Fluchmotiv* appare al centro delle sue opere e è accompagnato da temi considerati tabù: la sessualità, intesa come omosessualità, la malattia e la morte.

Nel secondo capitolo viene presentato il profilo biografico dell'autrice e viene stabilito il quadro del contesto geografico e sociale per poter mettere in luce il rapporto più diretto tra il percorso di vita e quello letterario della scrittrice. In tal modo, in questo capitolo verranno tracciati i capisaldi della sua produzione letteraria, attraverso la descrizione dell'eredità letteraria da lei ricevuta, così come dei circoli generazionali che hanno influito su di lei. È a partire da qui che si è potuto classificare gli elementi più rilevanti della sua opera e che in qualche modo ci aiuteranno a stabilire le conclusioni alle quali si giungerà alla fine dello studio. Nella ricerca da me proposta, viene offerta un'analisi dei contenuti dell'opera di Fleur Jaeggy, una scrittrice con una forte personalità, nata a Zurigo, ma formata tra un collegio femminile per le alte classi di Roma e alcuni collegi svizzeri. Dall'anno 1968 risiede a Milano. Nonostante l'ermetismo con cui l'autrice ricopre la sua vita, la sua opera è impregnata della sua biografia. Nel suo percorso di vita troveremo la chiave di molti degli elementi costanti della sua produzione creativa.

⁶⁴⁵ Concetto spiegato nel capitolo 3.

Il terzo capitolo si concentra, pertanto, sull'analisi dettagliata della produzione letteraria di Fleur Jaeggy e sull'estrazione degli elementi salienti. La sua opera è divisa in due tappe differenziate principalmente per lo stile mentre la forma e il contenuto potrebbero essere messi in relazione. Si potrebbe definire la prima tappa come quella intellettuale, di sperimentazione: *Il dito in bocca* (1968), *L'angelo custode* (1971) e *Le statue d'acqua* (1980) tessono una serie di storie intrecciate senza un concreto filo conduttore. L'autrice si focalizza sull'essenza dell'essere umano, sulla sua intimità nella vita che lo fa muovere in contesti chiusi. I personaggi possono apparire strani all'inizio, dopo la lettura delle tre opere citate sembrano quasi una stessa persona, tutte quelle che compaiono potrebbero essere la stessa vista da vite diverse.

La seconda tappa è quella della maturità, nella quale si percepisce un cambiamento della scrittrice per quanto riguarda tematica e forma, partendo dalle prime parole del suo quarto libro *Beati* (1989), la cui storia segue un filo logico, passando per la raccolta di racconti *Paura* (1994) e terminando con un romanzo breve ma intenso che racconta il viaggio di una giovane che potrebbe tranquillamente essere una delle protagoniste delle opere anteriori, *Proleterka* (2001). Tutti contengono storie cariche di realismo sociale trasmesso mediante uno stile freddo, calcolatore e quasi sempre accompagnato da finali scoraggianti. La tematica di questi ultimi tre è opprimente nella stessa misura in cui i protagonisti sono i rappresentanti di vite tragiche: figlie, genitori, coppie, amanti, viaggiatori. Sono personaggi in coppia, dualità di persone che in qualche modo sopravvivono necessariamente l'uno grazie all'altro. E, tra loro, spicca la figura femminile, rappresentata da bambine-donne di età indeterminata.

In generale, grazie ai personaggi di questi racconti, si conosce la storia delle loro vite. Quasi tutte appartengono a una classe medio bassa, nella quale le disgrazie sembrano arrivare perché proprie delle famiglie destrutturate, dei nuclei patriarcali in una famiglia di donne: «alle diese Menschen tragen

Verletzungen mit sich herum, die sie nicht heilen können – und wollen»⁶⁴⁶.

E, infine, nel quarto capitolo, dato che il contesto delle storie di Fleur Jaeggy è sempre relazionato con contesti educativi, si porrà l'accento sull'importanza della letteratura di collegio, sul suo protagonismo e influenza in una data epoca e per certi scrittori. Con ciò si vuole recuperare una visione critica degli studi sulla letteratura centroeuropea, sulla letteratura di collegio e anche sulla letteratura di genere dell'epoca in questione e, in seguito, identificare la maggiore o minore appartenenza di Fleur Jaeggy a questi gruppi letterari.

Lo schema di lavoro parte dall'analisi e rilettura delle storie di Fleur Jaeggy e da una contestualizzazione delle stesse. Nel primo capitolo verrà effettuato uno studio del contesto storico-letterario della seconda metà del XX secolo, contesto al quale appartiene la scrittrice per la sua produzione letteraria e il suo rapporto con gli scrittori europei più rilevanti e che segnano la storia letteraria dell'Europa centrale.

Nell'analisi verrà esaminata l'architettura testuale dell'opera di questa scrittrice. Tale analisi sarà incentrata sullo studio della comunicazione tra gli elementi interni e esterni riscontrati in quella che si può denominare architettura testuale dell'opera dell'autrice italo–svizzera, contestualizzandoli, come indicherò in seguito, nella produzione letteraria offerta dalla letteratura centroeuropea del secolo XX.

Per fare ciò è necessario analizzare la forma, la struttura, i dati che il testo offre. Fleur Jaeggy arriva al lettore in maniera fine, attraverso sensazioni come la freddezza, la durezza, il dolore, l'amore pungente, il disamore indifferente, i personaggi tetri, calcolati dall'autrice e calcolatori nella loro psicologia, originari di mondi strani e cupi o sempre presenti in questo sfondo poco descritto, ma assolutamente nitido per il lettore.

⁶⁴⁶ Winter, J., n.55, p. 40, «Tutta questa gente porta con sé ferite che non possono né vogliono santificare.» Jaeggy, F.; Würth, R.; Winter, J., "Die Angst vor dem Himmel: Erzählungen" Schwabisch Hall: Steinbach, 1998. (Audiolibro in Tedesco).

Dopo tale contestualizzazione, nel secondo capitolo si affronta lo studio della biografia e bibliografia dell'autrice, nonché quello del legame con gli altri scrittori che in un modo o nell'altro conferiscono un senso alla sua creazione letteraria.

Nel terzo capitolo verranno analizzate le sue prime tre opere, in quanto aiuteranno a scoprire il modo in cui la scrittrice stabilisce il suo rapporto con uno stile molto personale che maturerà man mano con il passare degli anni, soprattutto attraverso la creazione di altre storie. I primi tre libri appartengono alla prima tappa menzionata in precedenza, durante la quale si fa uso di un tono incisivo, ma ancora in evoluzione, che maturerà verso uno stile che, come dicevo, la distinguerà dagli altri scrittori contemporanei.

Dopo queste tre opere riscontreremo una Jaeggy fedele al suo stile, sebbene ora sia più calcolato, più deciso e più freddo. A questa seconda tappa della sua opera letteraria appartengono i suoi ultimi quattro titoli, pubblicati tutti per Adelphi. Sono storie significative per quello che lasciano vedere della scrittrice stessa, tanto nella loro architettura creativa intrecciata, quanto nel modo di reinventare o ricostruire le vite di altri scrittori da lei stimati e studiati.

È nel quarto capitolo del presente lavoro, e attraverso l'analisi del quarto libro di Jaeggy, *Beati*, che si saprà di più della storia personale dell'autrice, dell'intreccio dei personaggi, della prospettiva del futuro delle sue protagoniste femminili, passando per la relazione tra la vita di questi personaggi e quella dell'autrice, per continuare con il rapporto delle giovani all'interno di un collegio. L'analisi porta ad evidenziare una figura comune ad altre storie, una specie di personaggio stereotipato che può essere paragonato ai personaggi di altri scrittori come Hermann Hesse, Robert Musil o l'autrice austriaca Barbara Frischmuth, la cui opera, *Die Klosterschule*, presenta anch'essa un collegio cattolico femminile che è simile al Bausler Institut di Fleur Jaeggy. Entrambe le scrittrici elaborano lo stesso tema con stili diversi; rispetto a ciò, viene analizzato il parallelismo tra le due opere e la possibile

classificazione all'interno di un genere letterario più concreto, quello della letteratura di collegio e la *Bildungsroman*.

La proiezione personale degli autori citati nei suoi testi molte volte rappresenta una sorta di estensione che si riflette nelle sue storie. Nell'analisi letteraria che presenterò è fondamentale sapere dove inizia il personaggio e dove finisce l'autrice. Ciò che si vuole indagare è lo sdoppiamento dei suoi personaggi, nella cui separazione appaiono dati più vicini alla proprietà autoriale che a quella creativa. Fleur Jaeggy provoca lo sdoppiamento, il riflesso di due immagini in uno stesso personaggio. Una visione bipolare del mondo che stimola l'estensione personale–autobiografica.

Infine, si presenterà il quinto capitolo come conclusione. In realtà sarà un *sui generis*, nel quale verrà raccolto l'aspetto autobiografico dell'opera di Fleur Jaeggy, riflesso della sua vita nella sua opera, e il modo in cui il silenzio e il freddo dell'autrice portano il lettore⁶⁴⁷ a situarla all'interno di un gruppo di scrittori colti. Il riflesso della sua vita porta, altresì, a conoscere l'aspetto plurilinguistico della sua opera, per cui lo studio dello stile linguistico e letterario davanti al quale il lettore/ricevente dell'opera si ritrova, enfatizza l'importanza dell'apporto multilinguistico della stessa Fleur Jaeggy alla sua opera. E sebbene il tema dell'autobiografia sia un aspetto delicato per l'autrice, accetterò, pur non essendone pienamente convinta, che l'opera non venga definita autobiografia, seguendo le indicazioni della stessa. In fin dei conti, gli scrittori non sempre vogliono esprimere la verità con le loro parole.

Forse è la verità o l'espressione del fittizio che arriverà a svelare la presente tesi. Sebbene tutte le teorie che si svilupperanno gireranno intorno a un'atmosfera che circonda lo scrittore in quanto tale e a una creazione come parte interna dello stesso, il risultato finale delle sue opere sarà quello che lascerà il segno sia nel lettore che nella società o cultura di accoglienza dell'opera. L'autore e il ricevente sono legati da un cordone ombelicale che a volte diventa più rigido, soprattutto quando si parla di letteratura colta. A tal

⁶⁴⁷ Utilizzerò nel corso di tutta l'opera il sostantivo maschile, lettore, cosciente comunque della sua ambivalenza, lettore/lettrice, per non rendere pesante la lettura del lavoro.

proposito, e come verrà segnalato nella conclusione, la definizione di “gruppo di scrittori colti” porterà all’inserimento finale di Fleur Jaeggy proprio tra gli scrittori colti nel panorama della letteratura attuale:

Fleur Jaeggy va sempre all’essenziale e, come se avesse ben assimilata l’involontaria lezione di Kafka, riesce a far sì, molte volte in una sola pagina, e a volte in una sola riga, che si palesi di colpo, come rivelazione improvvisa, la struttura nuda della verità. Questa scoperta clamorosa è accompagnata dall’inevitabile crudeltà, mai slegata da quella monotona, per quanto segreta, vita della verità. Forse è per questo che a volte si dice che questa scrittrice è così pericolosa⁶⁴⁸.

E proprio queste parole dello scrittore spagnolo Enrique Vila–Matas, considerato a sua volta autore colto, offrono la possibilità di includere tra loro la scrittrice Fleur Jaeggy. La sua opera, come si dimostra con la presente tesi, ha le caratteristiche proprie di quelle che finora la critica ha potuto considerare colte: libri scelti, non prolifici, minoritari o segreti, estranei al grande pubblico, di un gruppo scelto di seguaci che riveriscono l’autore, dal talento sconosciuto e dall’opera emblematica⁶⁴⁹.

Gli scrittori colti sono indubbiamente quelli che hanno un gruppo minoritario di seguaci ma vantano comunque un’opera che lascia scorgere il talento, con un contenuto di grande interesse, secondo quanto espresso dai seguaci di questo gruppo di scrittori. Lo studio di entrambe le facce indissolubili della stessa medaglia, scrittore–opera, hanno sempre portato la critica letteraria a rivelare nuovi aspetti relativi ai contenuti, stili e generi della creazione letteraria.

La realtà delle sue storie viene comunicata per mezzo del referente biografico. Un paragrafo della ricerca è dedicato, pertanto, allo studio dei tratti autobiografici presenti nei testi, perché, come afferma la stessa Jaeggy, normalmente si parla di ciò che si sa: «Quando si scrive una storia di solito si parla di quel che si sa. In *Proleterka*, per esempio, descrivendo una signora protestante, con il viso lungo, flagellatrice, faccio riferimento ad un preciso

⁶⁴⁸ Vila–Matas, E., “Educando mujeres correctas”, *El País* 12/09/2009 (ultima consultazione 10/01/2012).

⁶⁴⁹ Cfr. Guerriero, L., “Un secreto de dioses”, *El País* 14/01/2012 (ultima consultazione 14/01/2012). Vi è, inoltre, un blog che nasce proprio da questo articolo nel quale Fleur Jaeggy viene inclusa tra gli scrittori colti da molti partecipanti: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2012/01/nuestros-autores-de-culto/comments/page/5/#comments> (ultima consultazione 18/01/2012).

ambiente che conosco, molto puritano, piuttosto cattivo. Da quell’ambiente ho tratto molti spunti per il disegno narrativo dei miei libri»⁶⁵⁰.

Tuttavia, come dichiara Cesare Segre «La comunicazione nella letteratura è a senso unico [...] riguarda solo la diade messaggio–destinatario, affidato completamente all’interesse del destinatario per il messaggio. [...] Il contesto a cui il mittente si riferisce è ignoto o incompletamente noto al destinatario»⁶⁵¹. Proprio nello spazio esistente tra il binomio autore–messaggio e messaggio–destinatario, compare uno degli aspetti più interessanti dello studio: il contesto. La diegesi della sua opera consentirà, dunque, un avvicinamento alla biografia, alle circostanze che l’hanno condotta a descrivere un certo luogo, un personaggio in particolare, un ambiente speciale, ecc.; lo studio della diegesi, la dimensione spazio- temporale nel quale si svolge la storia. Tutto ciò per far sì che il ricevente li metta in relazione con un momento e uno spazio concreto, con il grado di livello autobiografico che Jaeggy impiega nelle sue storie e dei quali non parla mai in prima persona.

D’altro canto, un lettore può chiedersi se la prospettiva cambia a seconda del genere di chi l’ha creata, se esiste in qualche modo una letteratura al femminile, se esiste la possibilità di una narratologia femminista come indicato da Susan S. Lanser nel suo libro *Towards a feminist narratology*. Seguendo questa linea sviluppo un *case study*. Un libro come *I beati anni del castigo* contiene le caratteristiche di una donna, non tanto per il contenuto, quanto piuttosto perché lo stile di Jaeggy è cruciale in questa tipologia di scrittura: diretta, fredda, che controlla e che presenta sentimenti subliminali che, secondo la critica della letteratura femminile, non potrebbero uscire dalla mano di un uomo.

L’opera di Jaeggy interrompe la tradizionale tendenza degli studi letterari che portano a classificare gli scrittori per generazione, secondo le caratteristiche della loro produzione. Dato che classificare la nostra autrice all’interno di una corrente letteraria concreta risulterà sempre limitativo,

⁶⁵⁰ Rustici, D., “Interviste e commenti sul Premio Donna Città di Roma” Su: www.mclink.it/n/dwpress (ultima consultazione 10/02/2011).

⁶⁵¹ Segre, C., *Avviamento all’analisi del testo letterario*. Einaudi, Torino, 1985, pp. 6–7.

dovremo sempre includerla in ampie categorie: la letteratura centroeuropea, culturalmente plurilinguistica e geograficamente poco localizzabile. L'autrice conosce perfettamente varie lingue e, attraverso la sua opera, ne presenta almeno due, o persino tre: italiano, tedesco e francese. Le caratteristiche della sua opera e delle sue storie si trovano piuttosto in una *Niemand Land*, nella terra di nessuno. E questo la mette in relazione in qualche modo al gruppo di scrittori denominati *letraheridos*.

Un'ulteriore linea di ricerca, dunque, proviene proprio dalla categorizzazione della sua opera. I suoi testi vantano una struttura nuova rispetto a quella prestabilita dal resto degli autori del suo tempo, in Italia e in Europa. Sebbene classificare gli autori risulti sempre limitato, lo studio cerca di collocare Fleur Jaeggy nel contesto degli scrittori centroeuropei. Per "centroeuropeo" intendo tutto ciò che ingloba autori di diverse lingue, come il ceco, il tedesco, il francese, l'italiano (soprattutto quello del nord). Si riferisce a uno spazio temporale concreto quale quello della letteratura contemporanea e del XX secolo.

L'analisi di temi costanti può portarci a classificare autori di espressioni molto diverse sotto uno stesso comune denominatore? Si può parlare allora di letteratura centroeuropea come comune denominatore, analizzando i temi descritti da queste opere? Si è scelto di intendere la letteratura centroeuropea dell'epoca come quella che proviene da pilastri comuni sebbene utilizzi un linguaggio plurilinguistico e presti attenzione alle teorie del canone letterario. Solo in questo modo sarà possibile osservare Jaeggy come un'esponente di tale letteratura. Dunque, gli obiettivi di questo studio sono due: concludere che l'opera di F. Jaeggy è esponente della letteratura europea di fine secolo e, allo stesso modo, della letteratura femminile dello stesso periodo.

La tesi risulterebbe incompleta se si concentrasse solo sull'analisi tematica, in quanto è proprio nella scrittura che si può riconoscere la carica letteraria del testo, senza dimenticare l'importanza del rapporto tra esterno e interno, come ho segnalato all'inizio. Dunque, ci si propone lo studio di questo

esterno delle opere di Fleur Jaeggy, il paratesto, come lo definisce Genette, per poter arrivare al suo interno e all'intertestualità che arricchisce di gran lunga l'idea di questa letteratura centroeuropea. I testi di Jaeggy non sarebbero stati gli stessi senza la precedente lettura di Robert Walser o di Ingeborg Bachmann. Partendo dall'epitesto (così Genette definisce parte del paratesto) che si concentra sulle interviste, conversazioni, corrispondenze di Fleur Jaeggy, si può arrivare a quello che è l'oggetto di studio di questa tesi, ovvero l'analisi dell'io narrante all'interno di un contesto determinato al quale si è già accennato. Il contesto autoriale, generico e storico ci aiuta a addentrarci nella parte più profonda e apparentemente enigmatica dell'opera di Jaeggy.

Come si nota dal sesto paragrafo, sono dieci le conclusioni finali rilevanti cui si giunge. La prima riguarda le caratteristiche proprie della letteratura europea dell'epoca della scrittrice, la seconda metà del XX secolo, perché vi si identificano tratti della letteratura kafkiana, di Musil, di Walser e di tutti gli scrittori segnalati in relazione alla sua opera. L'origine di questa letteratura può coincidere con Goethe e la sua *Weltliteratur*. La letteratura centroeuropea del XX secolo è una letteratura introspettiva, umana, psicologica, a sua volta attenta osservatrice dell'universalizzazione dell'essere umano su cui si concentra.

Il secondo punto è ancora legato alla letteratura europea, in questo caso analizzata da una prospettiva di confine: Fleur Jaeggy è al centro di una letteratura di frontiera svizzero–tedesca e italiana, non solo per l'idiosincrasia linguistica della Confederazione Elvetica, ma anche per il plurilinguismo della scrittrice stessa e per la presenza costante di varie lingue nei suoi testi, fattore che diventa una componente rilevante di Jaeggy. L'autrice, altresì, è come Canetti, estranea al sociale come Bernhard, introspettiva come Robert Walser, soffre di mal di letteratura come Vila–Matas.

L'autrice si colloca, sebbene con difficoltà, all'interno della letteratura italiana del dopoguerra e ciò ci porta a una terza conclusione. Pur non presentando Jaeggy nessuna delle caratteristiche della letteratura latina?

dell'epoca, ha legami con Giuseppe Ungaretti, quale rappresentante della poesia più depurata, l'*ermetismo*, valore universale della letteratura dell'epoca, con la letteratura di Cesare Pavese e la sua angoscia per l'umanità, con Italo Svevo e la sua necessità di portare all'estremo i suoi personaggi –alle volte quasi irreali–.

Affrontando da quest'altro punto di vista la letteratura alla quale può appartenere Fleur Jaeggy, la quarta conclusione ci porta irrimediabilmente a metterla in relazione con la letteratura femminile o scritta da donne –a seconda delle diverse nomenclature del caso– visto che i personaggi femminili diventano un collegamento a questo genere letterario. Le sue piccole donne in cammino verso destini simili, con vite parallele e esperienze connesse tra loro, sono il modello di una serie di romanzi che si incrociano, sebbene le loro creatrici non concordino con questa classificazione.

In quinto luogo, questo studio contribuisce a comprendere che in Fleur Jaeggy compaiono il profilo e le caratteristiche proprie dell'autore e dell'opera colta; una creazione non prolifica, un'autrice estranea al grande pubblico, eppure con seguaci e ammiratori fedeli di tutta l'opera. Proprio per questi motivi ho voluto parlare dei *Letraheridos* e della letteratura del no, come propulsori di una meta letteratura rivolta a pochi ma carica di simbologia e riferimenti intertestuali.

Questo modo di intendere la letteratura, proprio come meta-letteratura, sfocia, nel sesto punto, nella biografia o percorso personale dell'autrice che incide fortemente sulla sua opera: i collegi, il protagonismo dell'adolescenza solitaria e l'educazione sentimentale, la freddezza svizzera. L'influenza sulla decisione di pubblicare della sua amica Bachman e del suo compagno, Calasso, l'influsso dei grandi poeti Keats e Ungaretti, dei suoi rapporti con Thomas Bernhard, Max Frisch, Anna Maria Ortese.

La sua opera costituisce un paradigma della letteratura di collegio e di formazione. Questo settimo punto del riassunto delle conclusioni è stato sviluppato nel capitolo 5, in cui si è data importanza al peso della religione,

alla gioventù come malattia e alla differenza tra i sessi. Letteratura anche di manicomi, follia e morte che attraversa i giovani corpi di tutti i personaggi. Il rapporto di questi sentimenti, riflessioni e a volte persino disturbi con quello che già hanno descritto altri scrittori. Il suicidio e la morte diventano il centro di questa letteratura⁶⁵²: accompagnano la mente degli adolescenti di questi collegi. La morte è presente nell'infanzia di molti dei personaggi, è la consapevolezza della vita, che annuncia una possibile vita tragica e aiuta a imparare a vivere. La morte è costante nell'opera di Fleur Jaeggy, è un elemento che marca il ritmo, non solo nei momenti di climax delle varie narrazioni, ma anche nell'inizio delle storie. Nel mondo in cui vivono queste ragazze, l'idea della morte accompagna il loro destino. Inoltre, il collegio è una specie di prigione che non le rende libere. È un'istituzione dove l'autorità dell'educazione delimita le loro vite e le instrada verso qualcosa di non desiderato: la perfezione dei comportamenti, la preparazione della loro educazione sessuale o la vocazione guidata da Dio. E proprio la religione in Jaeggy contrasta con la forte espressione nichilista della sua protagonista, Frédérique, con la sua continua negazione di qualsiasi tipo di credo, sia verso le persone che verso un Dio che cambierà i loro destini, sebbene in realtà questo sia il nucleo di molte delle storie di collegio del XIX secolo.

Nell'ottavo capitolo diventa imprescindibile parlare dello stile letterario di Fleur Jaeggy: la brevità espressiva, l'austerità descrittiva e la cura formale, mediante costruzioni con frasi brevi e dirette sono i principali tratti stilistici. Inoltre, «La sua scrittura evita pesantezze e macchinosità, la sua descrizione è diretta e fondamentale non presenta aritmie. La carenza di aggettivi, di subordinazione nelle strutture, lascia spazio all'asindeto, alla nudità della parola diretta, senza doppi sensi, arrivando a una creazione di frasi brevi poetiche, isolate, gonfie di significato, frasi che avvicinano più a un paragone con la lingua anglosassone che con quelle romanze»⁶⁵³. E seguendo in maniera più approfondita gli elementi che caratterizzano questa scrittura, questi possono riassumersi nei seguenti segni caratteristici: la prevalenza della frase

⁶⁵² Cfr. cap.5.3.

⁶⁵³ Cfr. cap.3.

semplice, la letteratura dell'essenziale, la letteratura dell'ellissi o dei vuoti, la freddezza o glacialità espressiva, ecc⁶⁵⁴.

Dopo lo studio approfondito dello stile si distinguono, nelle ultime conclusioni, tre tappe differenziate della sua opera.

La prima tappa riguarda un processo intellettuale nella sua scrittura. L'opera drammatico-romanzata – *Dito, Angelo, Statue* – è scritta seguendo uno stile di composizione particolare; in tutte le opere vi sono monologhi introspettivi dei personaggi, soprattutto dei protagonisti, nei quali risalta una struttura drammatico-teatrale che va perfezionandosi fino all'ultimo punto. L'autrice, attraverso questi monologhi, presenta l'essenzialità con la quale leviga al massimo la scrittura, prima che l'opera venga pubblicata.

La seconda tappa riguarda, in particolar modo, la letteratura didattica e femminile: sono opere (*Beati, Paura e Proleterka*) più strutturate a livello narrativo e più complesse. È stato possibile portare avanti un breve studio dell'isotopia, dell'intertestualità e dell'assenza di parafrasi, non solo come caratteristica dell'autrice, ma anche come elementi che evidenziano la sua maturità creatrice.

La terza tappa è segnata dai saggi e dall'invenzione meta-letteraria. In essa è possibile ritrovare il periodo di *Vite congetturali* (2009), che contiene tre romanzi brevi sulla vita di Thomas de Quincey, Marcel Schwob e John Keats e i suoi lavori di traduzione degli stessi autori e altri come Walser e il musicista Schumann.

Determinare le tappe dell'autrice aiuta a trovare e a elencare, in questo decimo punto, le costanti della sua opera. La confluenza di referenti in queste storie appare in momenti concreti analizzati nel seguente modo:

l'espressione dell'idea della morte connessa a quella del suicidio come soluzione dei loro destini. All'interno di questa presentazione ho già citato alcune di tali espressioni, come la malattia e la follia; tuttavia, nel presente

⁶⁵⁴ Cfr. cap. 4, pp. finali.

studio, se ne evidenziano altre legate alla vecchiaia, agli spazi, all’eredità protestante, all’eleganza del freddo nei confronti dell’origine della visione crudele. Tutte loro hanno un comune denominatore, la morte: una morte tragica unita all’amore e al disamore che arriva quasi inaspettatamente.

L’assenza di struttura del racconto classico, il narratore onnisciente – in realtà quasi sempre narratrice– che viene poi sostituito dall’ io–narrante in qualità di personaggio centrale, lasciano degli spazi nell’opera generale dell’autrice, sostituiti alla fine dai protagonisti solitari e dalle loro voci come strumenti di espressione letteraria intorno ai quali ruota tutto, al fine di incarnare la riflessione sull’esistenza che conduce alla morte. La forma è determinata principalmente dalla presenza di questa voce: senza intreccio classico, con una voce narrante, con il protagonismo esclusivo dei personaggi che monologano o dialogano senza curarsi della forma.

I contesti geografici sono scenari cosmogonici, come micro-mondi protagonisti: il collegio repressivo, la casa per escludersi dal mondo esterno, la nave che attraversa la vita, i manicomi abitati da folli fastosi.

La presenza della religione e dell’istruzione come strumenti di repressione e la severità dell’istruzione reprime le loro vite in formazione; il nichilismo davanti alla fede, l’idea di un Dio che non può cambiare il loro fato, orientato alla morte.

La vita interiore dei personaggi femminili, il contatto fisico, la passione materiale, terrena arriva da personaggi estranei, lontani, che riescono a spezzare gli equilibri e distruggono la felicità delle amanti.

L’amore a volte omosessuale, altre volte spontaneo come esempio l’omoerotismo che si riscontra nei collegi. Sono amori sperimentali e casuali, amori immaginati, platonici.

L’uso delle lettere, i messaggi per poter giocare con gli amori proibiti.

La rottura degli idilli amorosi relativi alla trascuratezza dei corpi, al conflitto tra vita e fato, la creazione di vite doppie che cercano di essere ciò

che non sono e sono ciò che non vogliono essere rappresentano espressioni di protesta all'interno del sistema che le governa. I fratelli gemelli, le coppie, le copie, ecc.

I bambini e gli adolescenti che vivono reclusi e che rifiutano ogni rapporto con il mondo esterno. L'idea che le ragazze si fanno nel mondo, un mondo al quale non appartengono e in cui vogliono entrare. Un mondo in cui esistono differenze sessuali.

Attraverso la scomposizione o segmentazione degli elementi testuali proposti dai formalisti russi, in particolare da Tomascevskij, è stato possibile estrarre 15 nessi comuni che compaiono nell'analisi delle trame dell'opera di Fleur Jaeggy, quali elementi ricorrenti, che in qualche modo legano tutte le sue storie. Ci si è soffermati su tali punti nel quarto capitolo e ognuno di essi può apportare una serie di conclusioni rispetto alla meta-scrittura jaeggiana:

Vi è una presenza costante di difetti o manie nei personaggi che a volte riguardano i protagonisti e altre volte personaggi secondari, la cui funzione è proprio quella di mettere in risalto o enfatizzare quel difetto particolare. Pertanto si è portati a credere che siano il mero riflesso dei difetti dell'umanità.

A volte si potrebbe riflettere su quale parte di queste manie corrisponde all'ordine mantenuto dai personaggi nelle loro vite e quale a quello a cui altri li sottomettono. L'ordine è presente allo stesso modo negli spazi abitati dai personaggi descritti. L'ordine è la sintesi dell'educazione ricevuta, del controllo di una forza superiore sulla vita sia delle persone che delle cose e degli spazi. L'ordine è l'identificazione con una cultura centroeuropea chiusa, fedele allo stereotipo trasmesso dalla società svizzera.

Un'altra di queste manie, relativa però al carattere umano, riguarda le passeggiate. Non sono passeggiate che trasmettono pace, quanto piuttosto lasciano scorgere una maniera di isolarsi dal mondo e in Fleur Jaeggy sono un riferimento costante e fedele al racconto di Robert Walser, *Die Spaziergang*,

che è il modo in cui l'autrice lascia intravedere l'intertestualità delle sue storie e l'importanza che certi scrittori hanno per lei.

Come se si trattasse di talismani, compaiono riferimenti decisi a oggetti concreti che sono una specie di oggetti di culto; la presenza costante di specchi e statue, ad esempio, fanno pensare alla doppia faccia della condizione umana, nel primo il riflesso opposto della stessa persona, nell'altro la rappresentazione raddoppiata di qualcuno che presenzia la storia. Riflesso e rappresentazione sono due elementi fondanti nelle storie, sempre presenti come simbolo di questa duplice dimensione jaeggiana.

E in queste copie della stessa persona si scorgono personaggi paralleli, sono pari di opposti o persino sosia che la maggior parte delle volte cercano di mimetizzarsi tra loro, la stessa persona con sfumature diverse, con età diverse, con vari stili di vita. Sono ciò che vogliono essere e non possono o ciò che sono e non vorrebbero essere. Sono la discordanza tra la realtà presente e il bisogno di finzione. Questi sono i punti di unione tra questi due aspetti dell'autrice.

Le somiglianze dei suoi personaggi non sono osservabili solo per mezzo di queste coppie, ma passeggiano attraverso tutte le storie e, sebbene la maggior parte dei protagonisti sia privo di nome, -aspetto diffuso in tutta l'opera-, i nomi e i toponimi che compaiono apportano il legame necessario a stabilire parallelismi tra realtà e finzione. Si somigliano tutti, e inoltre, nel caso dei toponimi e dei luoghi fisici frequentati dai personaggi, si riferiscono a luoghi reali: da Herisau e l'Appenzell ai caffè di Roma citati in alcune storie. I nomi nordici contestualizzano le storie negli ambienti centroeuropei i quali, sin dall'inizio, appaiono come i contesti più immediati di Fleur Jaeggy.

Il contesto è legato a questi ambienti, che acquisiscono maggiore importanza quando si palesa la mancanza di genitori o la lontananza dagli stessi. Dato biografico dell'autrice, così come delle protagoniste, separate dal contesto familiare, quando c'è.

Quando non c'è, la mancanza viene colmata con la presenza di un'amica, che apporta tutto l'affetto attraverso il rapporto instaurato. La ricerca di affetto al di fuori del contesto familiare enfatizza il bisogno di un personaggio che dia risposte vitali; questi diventa la parte complementare della protagonista, chiudendo un cerchio tra queste coppie e l'affetto che si concedono l'un l'altra.

La coppia non viene intesa come l'opposto maschile o femminile, in quanto la maggior parte delle volte si tratta di personaggi femminili in tutti i loro aspetti e con tutte le loro maschere. Il personaggio femminile in Jaeggy è colei che dà voce ai suoi pensieri, ai suoi sentimenti, alla marcata differenza tra i sessi e questo punto si verifica in ognuna delle storie ma soprattutto viene enfatizzata nei racconti brevi de *La paura del cielo*, in cui la presenza dell'uomo è maggiore ma sempre contrapposta a quella della donna.

Questa differenza si manifesta attraverso vari sistemi sociali: da un lato il rapporto, nella vita familiare, tra marito e moglie o padre e figlia, dall'altro l'importanza conferita all'educazione. Questa si impone attraverso sistemi chiusi come quelli del collegio e per mezzo di persone concrete come i guardiani. L'educazione prescinde dai genitori, i quali decidono solo il modo in cui i figli devono essere educati, escludendosi dal processo educativo. Pertanto, questo elemento svolge un ruolo centrale nello sviluppo delle storie, in quanto tutto viene filtrato dall'educazione, che serve anche a scoprire il mondo, sebbene molte volte non corrisponda a quello che dovranno affrontare in futuro.

L'esposizione di questa idea di espiazione si vede accompagnata quasi ineludibilmente da silenzio e freddo. Elementi astratti sempre presenti, che sono caratteristiche identitarie dell'autrice. Il freddo richiama i contesti menzionati in precedenza, la neve svizzera, le pareti del collegio, dei sotterranei in cui vivono. E il freddo viene vissuto in silenzio, il silenzio è circondato da freddezza. È un modo per proteggersi. Le passeggiate in silenzio sulla neve sono l'immagine più jaeggiana che è possibile contemplare nel

corso di tutta l'opera, attraverso la quale l'autrice stabilisce una relazione con Walser o altri scrittori, che amano utilizzare il freddo e il silenzio, come elementi letterari che avvicinano la vita alla morte.

E la morte è la realizzazione materiale del suicidio, che appare come costante naturale nei personaggi. L'idea del suicidio è quella che dirige fin dall'inizio la storia, in quanto tutto questo sviluppo è la rappresentazione di un ciclo chiuso in cui tutto nasce e finisce con la morte.

I finali jaeggiani sono l'evocazione del passato e sono tutti intrecciati tra loro. Qualsiasi opera futura dell'autrice, dunque, potrebbe avere un certo richiamo a ciò che è stato esposto in precedenza.

In questo modo, frammentando l'opera di Fleur Jaeggy, si riesce a trarre delle conclusioni che mettono in relazione la sua vita con la sua opera e a dimostrare che ogni somiglianza con la realtà non è una mera casualità, quanto piuttosto un'intenzione provocatoria dell'autrice nei confronti del lettore, per quanto distante si senta da questi e dall'opera una volta conclusa e pubblicata. E come il miracolo proustiano con il quale si cominciava questa presentazione, le sue parole risvegliano camere, case e intere città del suo mondo che lei stessa ci ha fatto conoscere.