

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Departamento de Filología Alemana



**EL ESPACIO EN LA LITERATURA AUSTRIACA  
MODERNA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

Roberto Bravo de la Varga

Bajo la dirección del Doctor:

Jaime Cerrolaza Asenjo

**Madrid, 2004**

**ISBN: 84-669-1924-4**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Alemana



Tesis doctoral

Roberto Bravo de la Varga

*EL ESPACIO EN LA LITERATURA AUSTRIACA MODERNA*

Director Dr. D. Jaime Cerrolaza

Septiembre de 2001

# CONTENIDOS

<b>ÍNDICE</b>	I
<b>TABLA DE ILUSTRACIONES</b>	VII
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	IX
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
ESPACIO Y LITERATURA. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA. IMPORTANCIA DEL ESTUDIO. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.	1
<b>PRIMERA PARTE: EL CONCEPTO DE ESPACIO</b>	
<b>1. GÉNESIS Y DESARROLLO DE LA EXPERIENCIA ESPACIAL EN LA TRADICIÓN EUROPEA OCCIDENTAL</b>	
EL ESPACIO LITERARIO DESDE LA MENTALIDAD POÉTICA. EL ESPACIO COMO ÁMBITO DEL <i>SER</i> , DEL <i>SENTIDO</i> Y DE LA <i>IDENTIDAD</i> . EL ESPACIO DESDE LA MENTALIDAD FILOSÓFICO-CIENTÍFICA. EL ESPACIO RELACIONAL ALTERADO DEL HÉROE MODERNO.	15
<b>2. EL HOMBRE COMO “SER-QUE-HABITA EN EL TIEMPO”</b>	
<b>2.1. LAS DIMENSIONES DEL HABITAR</b>	
La <i>mundanidad</i> , la <i>técnica</i> y el <i>conocimiento</i> como dimensiones del habitar.- El pensamiento dialógico.-	25
<b>2.2. LA INSTANCIA TEMPORAL</b>	
<i>Eros</i> y movimiento.-	29
<b>2.3. LAS FORMAS DE HABITAR EN EL TIEMPO</b>	
El ser humano como sujeto y como agente.- Tiempo lineal y tiempo cíclico.- <i>Erlösung</i> y <i>Auflösung</i> de la persona en el tiempo.-	33
<b>3. ÉPOCAS ESPACIALES Y ÉPOCAS TEMPORALES</b>	
LA SENSIBILIDAD ESPACIAL: EDAD MEDIA, BARROCO, ROMANTICISMO Y POSTMODERNIDAD. LA SENSIBILIDAD TEMPORAL: RENACIMIENTO, ILUSTRACIÓN Y MODERNIDAD. EL PARADIGMA ESPACIAL PRECONTEMPORÁNEO: LA UCRONÍA. EL PARADIGMA TEMPORAL CONTEMPORÁNEO: LA UTOPIA.	37
<b>4. EL ESPACIO EN LA CULTURA MODERNA</b>	
<b>4.1. EL ESPACIO SOCIO-POLÍTICO</b>	
El espacio y su articulación política.- Cultura y sociedad.- Totalitarismos.- Nacionalismo.- Diversidad cultural y unidad socio-política en la antigua Austrohungría.-	47

## 4.2. EL ESPACIO PERSONAL

El espacio inmediato como *quehacer* personal.- *Wirklichkeitssinn* y *Möglichkeitssinn*.- Estructura biográfica de la identidad.-

... .. 52

## SEGUNDA PARTE: ESPACIO Y LITERATURA

## 5. EL ARTE DE LA PALABRA

EL LENGUAJE: EXPERIENCIA Y CREACIÓN. LA LITERATURA COMO LECTURA DEL ESPACIO PRESENTE Y COMO PRESENCIA REAL. LA REVOLUCIÓN DEL *SYM-BOLON*. LA PALABRA POÉTICA Y LO ASEMÁNTICO. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.

... .. 59

## 6. LA LITERATURA EN EL SISTEMA GENERAL DE LAS ARTES. LOS DESPLAZAMIENTOS DE LA MODERNIDAD

LA PROPUESTA DE LESSING: *LAOKOON*. ARTES TEMPORALES Y ESPACIALES, SEMÁNTICAS Y ASEMÁNTICAS. DE LO SIMBÓLICO Y FIGURATIVO A LA RAZÓN Y A LA PROPORCIÓN. EL SIGLO XX: DEL ESTRUCTURALISMO A LA POSTMODERNIDAD. EL OSCURECIMIENTO DEL *LOGOS*. ESPACIO PREDIFERENCIAL. DISEMINACIÓN.

... .. 63

## 7. LOS GÉNEROS LITERARIOS Y SU RELACIÓN CON EL ESPACIO Y EL TIEMPO

### 7.1. SOBRE LA RELACIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS CON LO ESPACIAL Y LO TEMPORAL

Narrativa, drama y lírica.- Progresión, tensión y concentración.- La concepción de la narrativa en Lukács como *totalidad extensiva de la vida*, y del drama como *totalidad intensiva de la esencialidad*.- La naturaleza extensa vital: lo objetivo, patente, sensible.- La naturaleza intensa esencial: lo absoluto, latente, inteligible.-

... .. 74

### 7.2. SOBRE EL PREDOMINIO DE GÉNEROS CONCRETOS EN ÉPOCAS DETERMINADAS

La épica y la lírica medievales (totalidad, estatismo, uniformidad).- La lírica y el drama de los siglos XV y XVI.- La novela de transición al Barroco.- La literatura de la Ilustración.- *Bildungsroman*.- El drama del *Sturm und Drang*.- *Progressive Universalpoesie*.- *Vormärz*.- Literatura del Realismo.-

... .. 79

### 7.3. EL ESTATUTO ESPACIO-TEMPORAL DE LA NOVELA COMO GÉNERO MODERNO POR EXCELENCIA

La novela como *quête*.- *Inhalt* y *Gehalt*.- La novela como *Form der transzendentalen Heimatlosigkeit der Idee*.- Testimonios de escritores sobre la cuestión.- Las teorías científicas sobre la narrativa del siglo XX.-

... .. 85

## 8. LOS ESTUDIOS LITERARIOS EN RELACIÓN CON EL ESPACIO. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y CRITERIOS METODOLÓGICOS

### 8.1. SOBRE LOS MATERIALES LINGÜÍSTICOS COMO VEHÍCULO Y EXPRESIÓN DEL PENSAMIENTO

#### 8.1.1. La aproximación monista:

Herder y Humboldt.- La hipótesis Sapir-Whorf.- El escepticismo de Jacques Derrida.- El relativismo en la hermenéutica de Paul de Man.- Hermenéutica y nihilismo en Vattimo.-

... .. 97

#### 8.1.2. La aproximación dualista:



Racionalistas y empiristas: Descartes, Spinoza, Leibniz, Locke.- La relación diádica entre significante y significado en Saussure.- Las teorías de Ch. S. Peirce y Ch. Morris sobre el signo.- La concepción conductista de la semiosis en Bloomfield y Quine.-

... .. 102

### 8.1.3. El lenguaje como vehículo de pensamiento:

Las teorías innatistas de Chomsky y McNeill.- La crítica al psicologismo de Frege, Russell y Wittgenstein.- El *ser* como interpretación de la realidad. Heidegger.- Posibilidad y definición de unos universales lingüísticos.- Presupuestos psicológicos. Piaget.- La semiótica de Julia Kristeva.- La gramática universal de Todorov.- Lotman. La cultura como texto.- *Modelización* cultural.-

... .. 104

## 8.2. SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LOS PROCESOS DE SIMBOLIZACIÓN Y EL ESPACIO

*Espacio y lenguaje. Estado de la cuestión.*- Cassirer y las formas simbólicas.- *Sinn y Bedeutung* en Frege.- Russell.- *Wiener Kreis. Sprachspiele.*- Quine, Kripke y Putnam.- La fenomenología de Husserl.- La pragmática de Austin y Searle.- Gadamer y el concepto de *horizonte*.- El escepticismo de Derrida y Foucault.- La lingüística moderna.-

*Espacio y literatura. Estado de la cuestión.*- Revisión de la bibliografía existente sobre el tema.-

Aproximaciones al texto como *constructo* lingüístico o artefacto poético (formalismo, estructuralismo, semiótica).- Joseph Frank. *Spatial Form in Modern Literature.*- Los autores de *Critical Inquiry* y *Poetics Today* (Holtz, Kermodé, Zoran, Roden, Arnheim, Erics, O'Toole).- El *cronotopo*. De Einstein a Meillet, de Meillet a Bajtin.- Wolfgang Kayser. *Raumroman.*-

Espacio y literatura en los estudios germánicos: Wolfgang Kayser. *Raumroman.*- Hermann Meyer, Wolfgang Iskra, Franz Stanzel.- La aproximación existencial de Käte Hamburger.-

Aproximaciones al texto como símbolo, metáfora o material mítico.- Los precursores: Edwin Muir, Maud Bodkin.- Maurice Blanchot. *El espacio literario.*- Gaston Bachelard. *Poética del espacio.*- Gilbert Durand. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario.*- Psicólogos franceses: G. Poulet, Ch. Mauron.- Literatura como espacio verbal. C. Nelson.- Semiosis cultural. Greimas y Genette.- La aportación española de Ricardo Gullón, Baquero Goyanes y García Berrio.- Una poética de lo imaginario, Jean Burgos.- Teoría de los mundos posibles, Tomás Albadalejo.- Espacio factual, abstracto, credencial y simbólico en N. Frye.- Heidegger y Bollnow.-

Espacio y literatura en los estudios germánicos: Autores del espacio existencial: Kobel, Hoffman, Holl, Rheder, Hahn, Ritter, Alewyn, Thalman.- Literatura y realidad: Frank Trommler, S. J. Schmidt, L.H. Nibbrig, H.J. Heinrichs. Motivos espaciales: Frenzel, Bänzinger.- El espacio urbano: Klotz, Simmel.- Investigación psicológica y social: Bruno Hillebrand. *Erlebnisraum* y *Gesellschaftsraum.*- Las investigaciones científicas actuales: N. Reichel, S. Berg, K. Brynhildsvoll, R. Nubert.-

... .. 110

### 8.3. SOBRE LA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO Y SU INFLUENCIA EN LA CULTURA

Husserl, Heidegger, Bollnow.- M. Ponty, fenomenología de la percepción.- G. Gusdorf, mito y metafísica.- Levinas.- J. Paris y J.P. Sartre: el espacio y la mirada.- Percepción y perspectiva: Arnheim y Panofsky.- Poética del arte visual: García Berrio y Hernández Fernández.- La imaginación de Malrieu.- Foucault, Derrida, Deleuze.- Antropología de Lévi-Strauss.- Weber, Durkheim.- Adorno, Horkheimer, Habermas.-

... .. 127

## TERCERA PARTE: ACTITUDES ANTE EL ESPACIO EN LA LITERATURA AUSTRIACA MODERNA

### 9. ANÁLISIS DE TEXTOS LITERARIOS

RILKE: CONVERTIR LA ANGUSTIA EN COSAS. HOFMANNSTHAL: EL ESPACIO SUPLANTADO POR LOS SÍMBOLOS. SCHNITZLER: EL ESPACIO FICTICIO DEL *THEATRUM MUNDI*. ALTENBERG: EL ESPACIO DE LAS CONVENCIONES Y EL ESPACIO MARGINAL. KAFKA: EL ESPACIO COMO LÍMITE Y LABERINTO. *PRAGER DEUTSCHE SCHRIFTSTELLER*. VIENA FIN DE SIGLO: EL ESPACIO ARTÍSTICO DE LAS VANGUARDIAS. EL URBANISMO Y LA ARQUITECTURA: WAGNER Y LOOS. GEORG TRAKL: EL HOMBRE DESPOSEÍDO DEL ESPACIO NATURAL. KRAUS: EL ESPACIO ENLOQUECIDO. ROTH: EL ESPACIO PERDIDO DEL *OSTJUUDENTUM* Y LA MONARQUÍA HABSBÚRGUICA. MUSIL: EL ESPACIO POSIBLE. BROCH: ESPACIO, INTELECTO Y ACCIÓN. CANETTI: LA DISOCIACIÓN DE HOMBRE Y ESPACIO. ZWEIG: EL ESPACIO AÑORADO DEL MUNDO DE AYER. EXILIADOS Y APÁTRIDAS: ISAAC

BASHEVIS SINGER, ERICH FRIED, JEAN AMÉRY, MANÈS SPERBER, MILO DOR, GYÖRGY SEBESTIEN, HILDE SPIEL, GREGOR VON REZZORI, GEORGE TABORI. FRANZ WERFEL: EL ESPACIO UTÓPICO. ILSE AICHINGER: LAS DIFICULTADES PARA HABITAR EL ESPACIO. DODERER: <i>GENIUS LOCI</i> . GÜTERSLOH: EL ESPACIO PERFECTO DE LAS ESFERAS. <i>WIENER GRUPPE</i> Y <i>GRAZER GRUPPE</i> . JANDL: EL ESPACIO Y LO ASEMÁNTICO. FRIEDERIKE MAYRÖCKER: LA FUSIÓN DE HOMBRE Y ESPACIO. CELAN: LA PALABRA ARRANCADA AL ESPACIO ABSOLUTO. BACHMANN: UN ESPACIO PARA EL ENCUENTRO. SEGUNDA REPÚBLICA E IDENTIDAD NACIONAL. LOS AUTORES DE LA ANTOLOGÍA <i>GLÜCKLICHES ÖSTERREICH</i> . ROBERT MENASSE: <i>DAS LAND OHNE EIGENSCHAFTEN</i> . <i>HEIMAT</i> Y <i>ANTI – HEIMATROMAN</i> . THOMAS BERNHARD: EL ESPACIO CORREGIDO. PETER HANDKE: <i>ZWISCHENRÄUME</i> . LA NUEVA LITERATURA AUSTRIACA. ANSELM GLÜCK. HEINZ GAPPMAYR. ¿AUSTRIA POSTMODERNA?: JURA SOYFER. OSKAR JELLINEK. FRANZ BLEI. JOHANNES URZIDIL. HERBERT EISENREICH. PETER ROSEL.	137
---	-----

## 10. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

EXPOSICIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS EN LA INVESTIGACIÓN. DETERMINACIÓN DE LÍNEAS TEMÁTICAS COMUNES EN EL TRATAMIENTO LITERARIO DEL ESPACIO: LA TRANSCENDENCIA, LA INTERIORIDAD, LA EXTERIORIDAD Y LA SENSORIALIDAD.	258
---	-----

## CUARTA PARTE: ESTUDIO DE AUTORES Y OBRAS

### 11. ALFRED KUBIN, *DIE ANDERE SEITE* (1909)

11.1. ALFRED KUBIN (1896-1959)	263
--------------------------------	-----

#### 11.2. RESUMEN DEL ARGUMENTO DE *DIE ANDERE SEITE*. PRECISIONES CONTEXTUALES

Resumen del argumento.- Estructura.- Circunstancias biográficas.- Condiciones de la época.- Literatura fantástica, literatura utópica, literatura expresionista y literatura surrealista.-	266
--	-----

#### 11.3. ANÁLISIS. EL ESPACIO EN *DIE ANDERE SEITE*

Perle y el <i>Traumland</i> como utopía negativa.- <i>La otra cara</i> de lo sublime, lo siniestro.- Consecuencias de la identificación del sujeto con la Naturaleza, con el Estado y con la divinidad.- Abolición de horizontes.- <i>Stilleben</i> .- Sueño y realidad.- Disolución del yo.- <i>Indolenz</i> .- El final del <i>Traumland</i> . Entre <i>Lebenswillen</i> y <i>Todessehnsucht</i> .-	270
---	-----

### 12. LEO PERUTZ, *DER SCHWEDISCHE REITER* (1936)

12.1. LEO PERUTZ (1882-1957)	300
------------------------------	-----

#### 12.2. RESUMEN DEL ARGUMENTO DE *DER SCHWEDISCHE REITER*. PRECISIONES CONTEXTUALES

Resumen del argumento.- Estructura.- Novela histórica, novela fantástica y cuento literario.-	303
---	-----

#### 12.3. ANÁLISIS. EL ESPACIO EN *DER SCHWEDISCHE REITER*

Entre el espacio absoluto premoderno y el espacio relacional de la Modernidad.- Identidad.- Libertad y excelencia de la acción.- Dignidad e identidad como realidades trascendentes.- Transgresión, culpa y caída.-	305
---	-----

### 13. HANS LEBERT, *DIE WOLFSHAUT* (1960)

13.1. HANS LEBERT (1919-1993)	325
-------------------------------	-----

## 13.2. RESUMEN DEL ARGUMENTO DE *DIE WOLFSHAUT*. PRECISIONES CONTEXTUALES

Resumen del argumento.- Estructura.- Novela religiosa, novela de fantasmas, novela de misterio.- Relato polifónico.- Intertextualidad.- *Antibeimatliteratur*.- *Transparentismus*.-

... .. 328

## 13.3. ANÁLISIS. EL ESPACIO EN *DIE WOLFSHAUT*

El dinamismo de la Naturaleza frente al inmovilismo social y político.- La dialéctica entre luz y tinieblas.- *Blaues Lied*.- Entre el *nihil* redentor y el momento negativo hegeliano.- La *cebra* como *Aussenseiter*. Maletta, *Ich-Auflösung*.- Palabra, verdad y *Erlösung*.-

... .. 335

## 14. CHRISTOPH RANSMAYR, *DIE LETZTE WELT* (1988)

### 14.1. CHRISTOPH RANSMAYR (1954)

... .. 357

### 14.2. RESUMEN DEL ARGUMENTO DE *DIE LETZTE WELT*. PRECISIONES CONTEXTUALES

Resumen del argumento. Estructura. Intertextualidad: palimpsesto, transposiciones, paratexto, architexto. *Einbildungsroman*. Literatura postmoderna.

... .. 360

### 14.3. ANÁLISIS. EL ESPACIO EN *DIE LETZTE WELT*

El último mundo: destierro, *no-lugar*, extensión deshumanizada.- Realidad e interpretaciones.- Carnaval.- El texto de Ovidio y sus lecturas: Echo, Arachne y Fama.- Jasón, Fama y Battus, paráfrasis de la sociedad postindustrial.- El camino de Trachila.-

... .. 366

## 15. CONCLUSIÓN

SÍNTESIS DESCRIPTIVA Y EXPLICATIVA. VALORACIÓN. DEMOSTRACIÓN DE LAS HIPÓTESIS. OTROS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN. ORIENTACIONES.

... .. 384

## BIBLIOGRAFÍA

... .. i-xxv

### 1. EDICIONES Y MATERIALES.

#### 1.1. GENERAL

- 1.1.1. Ediciones
- 1.1.2. Antologías
- 1.1.3. Materiales

#### 1.2. ALFRED KUBIN

- 1.2.1. Ediciones
- 1.2.2. Materiales biográficos (cartas, diarios, conversaciones, crónicas de vida y obra)
- 1.2.3. Estudios
- 1.2.4. Artículos de prensa y revistas especializadas
- 1.2.5. Medios audiovisuales
- 1.2.6. Bibliografías

#### 1.3. LEO PERUTZ

- 1.3.1. Ediciones
- 1.3.2. Materiales biográficos (cartas, diarios, conversaciones, crónicas de vida y obra)
- 1.3.3. Estudios

- 1.3.4. Artículos de prensa y revistas especializadas
- 1.3.5. Medios audiovisuales
- 1.3.6. Bibliografías

#### 1.4. HANS LEBERT

- 1.4.1. Ediciones
- 1.4.2. Materiales biográficos (cartas, diarios, conversaciones, crónicas de vida y obra)
- 1.4.3. Estudios
- 1.4.4. Artículos de prensa y revistas especializadas
- 1.4.5. Medios audiovisuales
- 1.4.6. Bibliografías

#### 1.5. CHRISTOPH RANSMAYR

- 1.5.1. Ediciones
- 1.5.2. Materiales biográficos (cartas, diarios, conversaciones, crónicas de vida y obra)
- 1.5.3. Estudios
- 1.5.4. Artículos de prensa y revistas especializadas
- 1.5.5. Medios audiovisuales
- 1.5.6. Bibliografías

## 2. ESTUDIOS LITERARIOS

- 2.1. HISTORIA DE LA LITERATURA
- 2.2. LITERATURA AUSTRIACA
- 2.3. TEORÍA DE LA LITERATURA
- 2.4. MONOGRAFÍAS SOBRE ASPECTOS GENERALES DE LA LITERATURA
- 2.5. MONOGRAFÍAS SOBRE LOS GÉNEROS LITERARIOS
- 2.6. DICCIONARIOS GENERALES Y REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

## 3. OBRAS DE REFERENCIA SOBRE EL ESPACIO

- 3.1. GENERALES
- 3.2. ESPACIO, LENGUA
- 3.3. ESPACIO, LITERATURA
- 3.4. ESPACIO, FILOSOFÍA
- 3.5. ESPACIO, PERCEPCIÓN
- 3.6. ESPACIO, IMAGINACIÓN

## 4. MEDIOS AUXILIARES

- 4.1. LINGÜÍSTICA
- 4.2. PENSAMIENTO
- 4.3. RELIGIÓN Y MITOLOGÍA
- 4.4. HISTORIA

## TABLA DE ILUSTRACIONES

FIGURA 1: ÉPOCAS TEMPORALES Y ÉPOCAS ESPACIALES	44
FIGURA 2: ARTES TEMPORALES Y ARTES ESPACIALES, SEMÁNTICAS Y ASEMÁNTICAS	66
FIGURA 3: LOS DESPLAZAMIENTOS DE LAS ARTES EN LA MODERNIDAD	68
FIGURA 4: GÉNEROS LITERARIOS Y FUNCIONES	75

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que durante estos años me han acompañado y me han prestado su apoyo. En primer lugar, debo una especial gratitud y reconocimiento a mis padres, Carmelo y Victoria, y a mi mujer, Elena, por su cariño y su paciencia impagables.

No debo dejar de mencionar a los amigos que han visto crecer este proyecto y se han implicado de una u otra forma en él. Doy las gracias a mi amigo y compañero Luis Pablo Tarín, en el que tengo un permanente ejemplo de esfuerzo por la excelencia en el trabajo, con seriedad y alegría; a Luis Ángel de la Varga, que me proporcionó valiosos materiales desinteresadamente, incluso más allá de su estricta competencia profesional; y a la Dra. Isabel García Adánez, que se ofreció amablemente a leer el manuscrito.

Esta tesis no se hubiera podido escribir sin los amigos de Birkbrunn, con los que estoy en deuda por su bondadosa acogida. Asimismo doy las gracias al Dr. Jerko Matoš por su cortesía. Al Dr. Heinz Lunzer y a sus colaboradores en la *Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur* de la *Literaturhaus* de Viena, les debo gran parte de la documentación de mi trabajo, ya que pusieron a mi disposición todos los recursos de su centro, en el que encontré ricos materiales con que nutrir mi tesis y un asesoramiento riguroso y cercano. Finalmente deseo manifestar mi agradecimiento al Dr. Jaime Cerrolaza en cuyas clases descubrí y aprendí a valorar la literatura austriaca, y bajo cuya dirección he ido madurando las ideas que se han plasmado en estas páginas.

Durante estos años de trabajo he tenido la fortuna de disfrutar de una Beca predoctoral para la formación del personal investigador de la U.C.M.

## INTRODUCCIÓN

*Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo. Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y a otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es?*

Juan Ramón Jiménez. *Espacio*.

Para presentar adecuadamente la cuestión a la que responde esta tesis doctoral, se hace necesario establecer con claridad y sencillez qué espacio y qué literatura son los que se estudian en las próximas páginas.

La palabra *espacio* se ha usado con tantos valores y en contextos tan diversos que hoy se pierde en el vacío semántico sin un adjetivo que la precise: espacio geográfico, geométrico, mecánico, vital o poético-imaginario. Estos dos últimos sentidos son los que orientan las siguientes reflexiones.

Al vincular el *espacio vital-relacional* con el *espacio poético-imaginario*, se opta implícitamente por una vía de pensamiento que entiende el hecho literario como tejido de ámbitos, de campos de realidad que se crean en el encuentro interhumano. La realidad, desde este punto de vista, se presenta como estructura, como constelación o conjunto sistemático donde cada una de las partes plantea exigencias y es, a su vez, determinada por el resto. El hombre tiene el privilegio de fundar libremente relaciones, anular o variar las ya existentes. En cualquiera de los casos, la actuación de la persona se explica, no como actualización de sus propias potencias, sino como apropiación de las posibilidades que aparecen en su convivencia con el mundo exterior.

En este juego, el lenguaje desempeña un papel de primer orden. La lengua es, ante todo, expresión humana y tiene como fin primero construir relaciones personales encaminadas al conocimiento y afirmación de lo externo, lo extraño, lo ajeno. La apertura de la persona, tanto a los otros, como a su medio físico, es un acontecimiento creativo:

dota de significado a realidades distintas, de modo que se convierten en propias e íntimas.

El lenguaje poético potencia este aspecto de encuentro devolviéndole toda su fuerza original. Los grandes escritores han sido capaces de intuir y plasmar en sus obras estos procesos espirituales, señalando sus límites, conmociones y dudas. Aquí encontramos finalmente el nexo de unión entre espacio y literatura, pues la literatura, en última instancia, no es otra cosa que una forma particular de comunicación, la puesta en contacto de conciencias separadas (la del autor y las de los lectores) por medio de un código especial, el código artístico-poético, que se apoya en la convención de la lengua cotidiana, estandarizada y vernácula, pero suspende su pragmatismo, hace que todo sea significativo y recupera las experiencias básicas que la hicieron posible situándolas en los espacios de donde han brotado.

Dicho esto, es evidente que la temática que desarrolla el presente estudio no guarda excesiva conformidad con los tratados al uso sobre el problema del espacio, ya de por sí escasos, ocupados preferentemente en controversias técnicas, en aspectos formales tales como los procedimientos descriptivos, el binomio espacio-tiempo, la trama y sus espacios, la perspectiva, la teoría de los mundos posibles o la ficcionalidad. El interés del material que modestamente aporto en esta investigación nace fundamentalmente del cambio de perspectiva que supone sustituir una poética centrada en la materialidad textual, por una poética que gira alrededor de la comunicación literaria.

Asumir un enfoque como el que se va perfilando comporta una visión *dialogica* del ser humano según lo manifestado por Martin Buber y Emmanuel Levinas, entre otros, y una concepción de la hermenéutica que parte fundamentalmente del pensamiento de Gadamer. La metodología que voy a seguir es, por tanto, deudora de todos ellos. Sin aspirar al estatuto de trabajo interdisciplinario, la naturaleza del tema y la creciente complejidad del mundo actual justifican estas inmersiones ocasionales en el campo filosófico, antropológico o estético, que iluminan y fecundan frecuentemente el discurso sobre lo estrictamente filológico.

En síntesis: mi labor tiene por propósito averiguar los modos de acercamiento del hombre a su espacio y su imagen en la novela, la lírica o el drama austriacos.



Cuando Kant, invirtiendo los términos de las filosofías racionalistas y empiristas, fija su atención en el sujeto cognoscente, no en el objeto de conocimiento, sitúa al hombre ante un horizonte (concepto característico de la filosofía a partir de Heidegger) de espacio y tiempo, que le es connatural y hace posible su experiencia. En estas condiciones, la existencia humana se apoya necesariamente en la forma espacial para elaborar sus juicios, para construir *su mundo*.

La forma espacial es, por tanto, anterior a la sustancia semántica. Sin embargo, el espacio vacío es algo intangible, inconsistente. El puro vano no existe. Se encuentra en una relación semejante a la del silencio respecto de la palabra: el silencio, al igual que el espacio, sólo tiene *sentido* si está rodeado de significaciones. La palabra configura, engendra el auténtico espacio. Nomina cada cosa. En suma: la forma espacial es anterior a la sustancia semántica, pero la sustancia semántica reemplaza a la forma espacial, aun cuando se apoye en ella.

De aquí se deriva una confusión posible, la del psicologismo de cierta filosofía analítica que pretendió sustituir la metafísica por el análisis del lenguaje. En realidad, espacio y palabra se mueven al mismo nivel, son realidades envolventes, nutricias. Son *Mitte*, centro de encuentro, no *Mittel*, medio, instrumento para un fin. La distinción se hace más clara si recurrimos a la pareja de términos *Realität* y *Wirklichkeit*. El primero, de raíz latina, hace pensar en el conjunto de entidades (*res* es afín a *Sache* y *Sachlichkeit*) dispuestas en el espacio. El segundo, de origen germánico, está emparentado con el verbo *werken* y alude a lo efectivo, lo operativo, lo actual. La *Realität* estaría próxima a una extensión pasiva, neutra, mientras que la *Wirklichkeit* entraría en el terreno de la palabra dinamizadora.

Las investigaciones de Ernst Cassirer<sup>1</sup> demostraron hasta qué punto llega la imbricación del estrato espacial y lingüístico. El pensamiento puede ser expresado de muy diversos modos, pero toda argumentación revierte en una estructura de índole espacial. Y esto no sólo referencial o sintácticamente, la propia semántica recurre al simbolismo espacial. Pensemos, por ejemplo, en el volumen de vocabulario abstracto tomado de esa esfera: *com-porta-miento*, *ex-presión*, *ex-per-iencia* y sus equivalentes alemanes *Be-nehmen*, *Aus-druck*, *Er-fahrung*. Un periplo similar al que han cumplido la mayoría de las preposiciones alemanas, primitivos adverbios locales que, asumiendo funciones de mediación entre

---

<sup>1</sup> CASSIRER, Ernst (1988): *Philosophie der symbolischen Formen, I. Die Sprache*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (9. unveränd. Aufl. Reprograph. Nachdr. d. 2. Aufl., 1953).

palabras y articulación de enunciados, se extienden primero hacia el orden temporal (se habla de *espacio de tiempo*, *paso del tiempo*, *distancia en el tiempo*, no es extraño que valores espaciales adquieran un matiz temporal) y más tarde hacia el orden nocional (derivado de la idea de causalidad, origen-destino, sujeto-objeto, etc.). El poder de la metáfora en el mundo es inmenso.

Sin embargo, esta orientación antropológico-creativa de la experiencia espacial en la construcción del significado lingüístico es una visión muy reciente del particular. En las configuraciones del espacio de época precontemporánea primaba una visión estática del conjunto, por encima de las elaboraciones personales del sujeto. Tanto la Antigüedad Clásica, como la Edad Media o el Renacimiento atribuyen a la lengua, y por ende a la literatura, un carácter icónico, especular. Con independencia del valor que se atribuye al espacio terrenal, éste se acoge como algo dado de una vez para siempre. Toda obra se reduce a una espacialidad explícita o referencial, tratada con una técnica descriptiva, desde una perspectiva escénica. Consecuentemente, las poéticas que van desde Platón a Aristóteles, desde Horacio a Boileau, desde Opitz a Gottsched son *poéticas de la imitación*, que buscan su fundamento en la mimesis realista del espacio, y cuya formulación más clara es el célebre lema *ut pictura poesis*.

Por supuesto, que el arte y la literatura fueran entendidos como imitación no dice nada en contra de la realidad y alcance del marco escénico y su valor simbólico. Se parte del hecho de que el espacio está elaborado artísticamente. Cuando el autor describe o cuenta una situación, no busca referir lo que existe o lo que le ha ocurrido tal cual es, sino sencillamente, basándose en esa realidad, transponer su situación, darle un valor poético. Tal valor está fundado en la relación metafórica de la persona con la Naturaleza, o de la Naturaleza con Dios. En la historia de la literatura son tan numerosas las descripciones desde campanarios y torres, que parecen banales al lector actual. Esa aparente trivialidad desaparece si se observa en pasajes semejantes cómo la persona intenta darse una *identidad* en el límite plástico. El *yo* se revela en momentos así como el *cogito* de Descartes, que se enseñorea sobre la extensión de la materia y la comprende y se comprende desde un *ordo* cerrado, un sistema triple que integra a mundo, hombre y Dios. La Naturaleza se interpreta como *Liber Dei*, a cuya exégesis se aplican filósofos y artistas. Una labor en la que éstos últimos se llevaron la peor parte pues, como afirmaba Leibniz, el arte era *cognitio minor*, un conocimiento menor, imperfecto, una *locura divina* sospechosa de seducir con oscuras

razones al hombre y transportarlo fuera del espacio y del tiempo, arrebatado místicamente del mundo al que irremisiblemente pertenece.

En la Época Clásica y Romántica la persona toma conciencia de su calidad de artífice del significado de su propio espacio. A la *poética de la imitación* le sucede la *poética de la imaginación* y la sustitución del artista intérprete por el artista creador. Es esta una evolución que se puede trazar con rasgos precisos desde que apareciera el clásico estudio de C.M. Bowra sobre la imaginación en el Romanticismo. En el libro se hace un agudo análisis de la disposición artística de este período, una época dominada por la facultad imaginativa, que define al hombre, no desde el *cogito ergo sum*, sino, como proclama Coleridge: *yo soy al repetir en mi mente finita el acto eterno de creación de la mente infinita*<sup>2</sup>, desde el *creo ergo sum*. El *homo sapiens* se convierte en *homo faber* y, más allá, utilizando la expresión de la filosofía *dialógica*, en *homo ludens*.

La creatividad es un elemento básico en el sistema que mueve esta investigación y conviene, por tanto, definirla cuidadosamente. La genialidad de una *poética de la imaginación*, entendida como *poética de la creatividad*, es su orientación comunicativa, según la cual los planos de realidad no son dados de una vez para siempre, antes bien, se crean en el encuentro humano, que tiene como base fundamental la palabra. La palabra, secularmente considerada como instrumento, se transforma en alumbradora de *ámbitos de sentido*, campos de relación, de libre juego, donde el ser humano puede desarrollar sus potencias conforme a infinitas posibilidades de interrelación con los demás.

No obstante, a pesar del optimismo de este planteamiento, en el mundo se puede apreciar una dualidad que responde a una doble actitud del hombre ante a él. Existe una relación inmediata, recíproca, concebida como don, como gracia otorgada libremente en el encuentro; y una relación *lineal, monodireccional*, que persigue el dominio, la puesta del otro a mi servicio y su reducción a medio para mis fines. La primera actitud es característica del trato humano, la segunda es propia de quien domina y no crea, la propia del análisis frío y distanciado del mundo científico-técnico, que trata de alcanzar un conocimiento exhaustivo, que haga posible el uso pragmático y utilitario del entorno.

---

<sup>2</sup> COLERIDGE, S.T. (1907): *Biographia Literaria*, Oxford: J. Shawcross, citado por: BOWRA, C.M. (1972): *La imaginación romántica*, Madrid: Taurus, 16.

No se puede caer en el error de maniqueizar esta dualidad. Nuestra dimensión material exige un desarrollo tecnológico que nos arrope y haga la vida viable. El desarrollo de la ciencia a partir del Renacimiento, y sobre todo a raíz de la Revolución Industrial, ha hecho posible que en poco más de dos siglos la técnica se haya convertido en un aspecto imprescindible y cotidiano de nuestra vida. Hasta aquí no habría nada que objetar, si no fuera porque la hipertrofia de este ámbito práctico se ha llevado a cabo a expensas de la atrofia de la capacidad de relación del ser humano, ahogado en una cadena infinita de fines y medios ajenos a su auténtico ser, mediatizado por las instituciones, que le ofrecen una cobertura tan eficaz como deshumanizadora. En el trágico siglo XX se sanciona definitivamente la separación entre el ámbito institucional y el ámbito sentimental; entre el artista y la ciudad, como lo expresaría Eugenio Trías en el libro homónimo<sup>3</sup>.

Parece ser que, tras discurrir por las sendas del espacio y su relación con el hombre, la palabra y la literatura, hemos desembocado finalmente en la inquietud que está detrás de toda nuestra argumentación: el gran problema es la relación del hombre con el hombre y con el mundo, el problema de los contrarios, de la *otredad*, de la *heterogeneidad del ser* y la búsqueda de la unidad subyacente.

Es una paradoja que en el momento de mayor esplendor del ser humano, cuando apenas está saliendo de su *minoría de edad* y se responsabiliza de su verdadera *identidad*, se malverse todo ese potencial creador y, en unos decenios, la persona se hunda en la lucha por el *sentido* de un mundo incomprensible. Si la *poética de la imitación* nos legó hermosos paisajes contemplados a vista de pájaro desde la torre de una catedral elevada hacia a Dios, en cuya cúspide el autor revela la verdadera naturaleza del espacio interpretada por su genio, la *poética de la imaginación* saca a la luz nuestros fantasmas. Las cosas ya no se revelan. Haciendo un juego de palabras, las cosas se rebelan, se alzan contra el sujeto que las había creado y éste precisa de todas sus fuerzas para no perder pie en una realidad convulsa y polémica.

El viaje y el camino como vuelta a casa, a la Arcadía feliz dispuesta en tiempos remotos por la misma divinidad, o como diseño del itinerario vital posible, decidido y trazado por el propio hombre, sin mentores, desaparecen de la literatura. En su lugar se instalan personajes errabundos que se mueven en espacios laberínticos, sobresaturados de

---

<sup>3</sup> TRÍAS, Eugenio (1983): *El artista y la ciudad*, Barcelona: Anagrama.

reglas o, por el contrario, en espacios vacíos, sin hitos, sin límites, donde la nieve caída está presta a igualarlo todo y, de un momento a otro, a borrar las mismas huellas que nos hubieran permitido volver sobre nuestros pasos.

Estos dos motivos literarios ilustran el problema, a la vez que justifican la funcionalidad de poner el espacio como centro de esta indagación. Resulta obvio que no es posible comprender bien un fenómeno literario si primero no se escoge con prudencia el punto de vista que mejor evidencie su *sentido* más auténtico, es decir, desde el cual se perciba en toda su riqueza el ámbito de realidades humanas al que pertenece. Pues bien, en lo que cumple a estas páginas, la ventana que voy a abrir como punto de observación será el espacio, su humanización y deshumanización en la literatura austriaca moderna.

Aclarar la especificidad de la literatura austriaca, en virtud de la cual ésta se presenta como la más indicada entre las de lengua alemana, para convertirse en objeto de un estudio sobre el espacio poético, lleva aparejado el riesgo de hacer afirmaciones excesivamente elípticas. Considerando el número de expertos y ensayistas que han abrigado todo género de dudas sobre dicha literatura, comenzando por las dificultades para dilucidar su misma existencia, no parece que la opción esté exenta de objeciones. El dato preciso aquí es, sin duda, la tendencia de los últimos años a abandonar paulatinamente las discusiones sobre la entidad de la literatura austriaca, que han dejado de ser objeto de volúmenes enteros, para convertirse en una cuestión previa que ocupa, a lo sumo, un capítulo en trabajos dedicados a otros aspectos. Hoy en día, no parece tan problemático afirmar su existencia, como definir su naturaleza<sup>4</sup>. La índole de esta tesis doctoral invita, ya que no a eludir la obligada referencia, sí a minimizarla, remitiendo por lo demás a la copiosa bibliografía recogida sobre el tema<sup>5</sup>, y poniéndonos desde este momento bajo la tutela de unos pocos testimonios que venzan las citadas prevenciones, a la vez que nos devuelven al curso de nuestro pensamiento.

---

<sup>4</sup> Hilde Spiel asegura que: *Die eigentliche Kontroverse nicht über das Ob, sondern über das Wie einer gesonderten österreichischen Literatur ist freilich erst nach dem Erscheinen des Buches Der Tod des Nachsommers <1979> von Ulrich Greiner ausgebrochen*, SPIEL, Hilde: “Über eine österreichische Nationalliteratur”, en: NACHBAUR, P.; SCHEICHL, S.P. (1995) (Hrsg.): *Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie*, Graz: Verlag Styria, 293.

<sup>5</sup> Son imprescindibles los repertorios bibliográficos de DAVIAU, Donald G.; JOHNS, Jorun, B.: “On the Question of Austrian Literature – A Bibliography”, en: *Modern Austrian Literature*, 17/3-4 (1984), 219-258, y el más moderno contenido en el artículo de AUCKENTHALER, Karlheinz F.: “Ich sah, dass die Österreicher eine ganz andere, fremde Nation sind. Die gemeinsame Sprache täuscht... Sie sind viel älter, erfahrener, viel weisser in Umgang mit anderen Völkern – Überlegungen zum österreichischen Literaturbegriff”, en: *ÖGL*, 38/3 (1994), 147-169.

En 1936, aparece un texto archicitado de título *Gibt es eine österreichische Literatur?*, que supone un apoyo extraordinario de cara a la definición de una literatura nacional austriaca, habida cuenta de quien lo suscribe, el propio Thomas Mann:

*Die spezifische Besonderheit der österreichischen Literatur ist zwar nicht leicht zu bestimmen, aber jeder empfindet sie [...] Das hängt mit einer Rassen- und Kulturmischung zusammen, deren östliche, westliche, südliche Einschlüge das Österreichertum, wie Deutschtum, wie es historisch geworden ist, national abheben und ein deutschsprachiges Europäertum von süddeutscher Volkhaftigkeit und mondän gefärbter Bildung zeitigen – höchst liebenswert und höchst unentbehrlich<sup>6</sup>.*

Según el autor, lo decisivo de esta literatura sería la cooperación en su nacimiento de una gran variedad de pueblos, cada uno inmerso, como diría Ortega, en su circunstancia particular, cada uno aportando su *Weltanschauung* y confrontándola con aquélla del resto. Por esto, la literatura austriaca gozaría de una especial sensibilidad para percibir los valores del espacio, como se desprende de la lectura de Hofmannsthal:

*Der österreichische Dichter hat zum Hintergrunde seine Landschaft. [...] Wir haben [...] den Partikularismus des Landes gehabt, eines Landes wie Böhmen [...], wie Tirol [...], aber auch kleine Einheiten [...], wie die Gottschee oder das Banat oder die siebenbürgische Sachsenschaft. [...] Den Partikularismus der Landschaften, Länder, Kreise, ja Städte und Vorstädte lässt sich natürlich noch viel mehr in den Individuen akzentuieren<sup>7</sup>.*

La literatura austriaca emerge, por tanto, de la tensión que se deriva de la radical heterogeneidad del espacio en todas sus dimensiones: paisaje, clima, suelo, dialecto, raza, confesión, estructura social y económica, lengua, etc. El punto esencial es que, aunque se pague un tributo a la unidad, no se hace a costa de homogeneizar realidades diversas. Joseph Roth se complace en recordar la pluralidad de experiencias particulares que animaron el nacimiento de Austria: *Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie. Die österreichische Substanz wird genährt und immer wieder gefüllt von den Kronländern<sup>8</sup>.*

Consultando los ensayos de Musil se aprende que ni los eslavos, ni los rumanos, ni los magiares, ni el resto de pueblos de la Monarquía reconocieron nunca una cultura austriaca de signo hegemónico, cuya vocación fuera realizar la unidad centroeuropea en clave alemana. Amparándose en el extenso territorio, las sociedades tradicionales

---

<sup>6</sup> MANN, Thomas (1965): “Gibt es eine österreichische Literatur”, en: *Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Th. M. Reden und Aufsätze, II*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 812.

<sup>7</sup> HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979): “Österreich im Spiegel seiner Dichtung”, en: *Gesammelte Werke in Zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze, II (1914-1924)*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 16-17.

<sup>8</sup> ROTH, Joseph (1975): *Die Kapuzinergruft*, en: *Werke*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 873.

mantuvieron el sentimiento de comunidad por encima de condicionamientos estatales. La falacia de un espacio cultural único para toda Austrohungria deforma la realidad:

*Die Kultur eines Staats entsteht nicht als Durchschnitt der Kultur und Kulturfähigkeit seiner Bewohner, sondern sie hängt von seiner gesellschaftlicher Struktur und mannigfachen Umständen ab [...] Waren auch innerhalb des österreichischen Deutschtums drei in Lebens- und Menschenart ganz verschiedene Gebiete zu scheiden, Wien, die Alpen- und die Sudetenländer<sup>9</sup>.*

Las situaciones vitales de los pueblos del Imperio, muchas veces periféricos, alienan la reflexión del hombre sobre sí mismo, en busca de comprensión y sentido para el drama de su vida. La persona se ve confrontada con su propio espacio y con el espacio del otro, se encuentra en disposición de construir con el otro una realidad común, por medio del diálogo y la comunicación cultural, o de negarlo e imponerse a él.

Un buen ejemplo de confrontación y desencuentro entre espacios diferentes sería la situación de los *Ostjuden*. Fascinados por el sugestivo mito de Occidente, los judíos del Este, en una situación miserable, desfavorecidos ante el resto de los pueblos imperiales, incluso ante sus hermanos judíos de Viena, Praga o Budapest, optaron por la emigración. La salida del *Schtetl*, la pequeña aldea judía oriental, desarraiga y aliena. Mucho más cuando la tierra de promisión adquiere la forma de una metrópolis donde reina la injusticia social, los prejuicios, la uniformidad de costumbres y opiniones.

El final de la Primera Guerra Mundial trajo consigo la fragmentación del Imperio. A esta fragmentación político-geográfica le siguió la fragmentación crítica de la Modernidad, que ya había comenzado en los años del cambio de siglo. Se constata la imposibilidad de la marcha en alianza de la economía de mercado y la democracia. La Modernidad, que se había entendido a sí misma como progreso, se encuentra estancada y escindida. A la persona, reducida a la condición de individuo, sólo le queda el refugio de su intimidad, cuyos muros no pueden contener los embates del paso del tiempo y la certeza de una muerte personal, sin esperanza y sin paliativos. Los personajes literarios tienen dos soluciones: o moverse en la marginalidad, actitud “heroica” que asegura un limitado margen de maniobra en libertad, o disfrazarse, falsificar su *identidad*, para acceder a ámbitos que de otra manera les estarían vedados.

En este proceso de desintegración, interpretado hasta hace poco como Ilustración

---

<sup>9</sup> MUSIL, Robert (1978): “Der Anschluss an Deutschland”, en: *Gesammelte Werke, 8. Prosa Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Essays und Reden. Kritik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1039.

insatisfecha o Modernidad incompleta, el último paso ha sido la eclosión de la Postmodernidad. Renunciando a la hipotética recuperación de los ideales ilustrados, se afirma que la única manera de seguir pensando la Modernidad es partiendo de su desmitificación. La Ilustración que pretendía una *Entzauberung der Welt* ha degenerado en una nueva mitología llena de espejismos. Lo cierto es que el desorden forma parte de la realidad. En ausencia de Dios, es el hombre quien se obceca en representarse un orden inexistente y explicarse a sí mismo en él. El centro divino fue sustituido por el nacionalismo en la primera mitad de siglo y, en la segunda, por la ideología y la cultura<sup>10</sup>.

Es fácil deducir que de esta actitud se deriva pesimismo, desconfianza y escepticismo ante el lenguaje. Ya hemos visto que la lengua, más que representar el mundo, lo construye. En palabras de Gadamer: *Heimat ist vor allem Sprachheimat*<sup>11</sup>. Visto con ojos postmodernos esto quiere decir que no hay modo de acercarse desde fuera al objeto. Cabe únicamente producir un discurso que advierta y haga denuncia de la ficcionalidad de toda expresión.

Los problemas no acaban aquí. Las sospechas lingüísticas alcanzan también al arte y a la literatura. Más allá del arte comprometido o descomprometido, se plantea como dilema si es razonable escribir de forma realista, si no sería más aconsejable reducir todo a la pura sintaxis, al puro espacio asemántico. Una literatura en el límite de lo musical, lo arquitectónico, lo pictórico, sería aceptable en la medida en que evita las contradicciones conceptuales y es incapaz de alentar las resoluciones de dominio del espacio exterior e interior que se han tomado en el pasado al precio de la aniquilación personal o colectiva en su acepción más física.

Detengamos aquí la argumentación postmoderna, antes de que culmine la demolición del enorme castillo de naipes que parece ser nuestra condición humana y nos veamos reducidos al silencio, atrapados entre sus ruinas. Para evitar el ridículo a que parece condenada toda resistencia a comulgar con esta posición, es oportuno regresar a los presupuestos iniciales sobre el espacio. Me ceñía entonces a dos vertientes del espacio vinculadas entre sí: el *espacio vital-relacional* y el *espacio poético-imaginario*. ¿No cabría haber

---

<sup>10</sup> Sobre este tema se puede consultar BUENO, Gustavo (1996): *El mito de la cultura*, Barcelona: Prensa Ibérica.

<sup>11</sup> GADAMER, Hans Georg (1993): "Heimat und Sprache", en: *Gesammelte Werke, 8. Ästhetik und Poetik (I). Kunst als Aussage*, Tübingen: J.C.B. Mohr, 366.



citado el *espacio cultural*, que integra la sustancia histórica, social, filosófica, científica, artística, y operar de este modo con un concepto único, más ajustado a lo real? Sí, siempre y cuando demos la razón a la Postmodernidad, lo cual a la postre significa situar lo cultural por encima de cualquier otro ámbito, como superestructura en la que es posible usar y tirar a discreción modelos del mundo que por convencionales o simbólicos hacen que toda hermenéutica sea *ab ovo* arbitraria y errónea.

La hipótesis de la que conscientemente he partido se aplica a una subversión de los términos del problema, que otorga a la cultura un papel secundario, por estático y ancilar, respecto a la relación, a la comunicación humana, dinámica y productiva. Cuando Gadamer escribe: *Was also heisst es [...] sich in der Welt verstehen? Es heisst sich miteinander verstehen. Und Miteinander-sich-verstehen, das heisst den anderen verstehen*<sup>12</sup>, caemos en la cuenta de que la cultura cuestionada por la Postmodernidad es en realidad una interpretación, un *depositum* del capital acumulado por una de las muchas líneas de pensamiento surgidas de la Ilustración. Que esta línea haya conducido a la vía muerta no supone, no ha de suponer, la clausura del proyecto total, y mucho menos la negación de la creatividad humana. Al contrario, estamos ante la ocasión de superar una nueva paradoja como la que vivimos en la entrada de la Modernidad. Es contradictorio que en la era de las comunicaciones y la pluralización de la información se hable de *Sprachgitter*, *Sprachschleier*. Es preciso repensar el espacio como algo real, actual, menos ideológico y, por tanto, más abierto y susceptible de progresar. No olvidemos que: *Welt ist als Horizont da. "Horizont" evoziert die lebendige Erfahrung, die wir alle kennen [...] Die Welt ist in diesem Sinne für uns ein grenzenlosen Raum, in dem wir mitteninne sind und unsere bescheidene Orientierung suchen*<sup>13</sup>.

Para validar esta serie de hipótesis que han quedado aquí sumariamente expuestas, he creído conveniente que el estudio constara de cuatro partes, distribuidas en dos grandes bloques, uno de carácter histórico y sistemático y el otro de índole netamente literaria. La finalidad del primero, que comprende la primera parte, *El concepto de espacio*, y la segunda, *Espacio y literatura*, es la de permitir al lector establecer las relaciones necesarias de continuidad y coherencia conceptual entre la problemática del espacio y la literatura.

El objetivo del segundo, que contiene la tercera parte, *Actitudes ante el espacio en la*

---

<sup>12</sup> GADAMER, Hans Georg (1993): "Die Vielfalt der Sprachen und das Verstehen der Welt", en: *Op. cit.*, 346.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 345.

*literatura austriaca moderna. Un muestreo*, y la cuarta, *Estudio de obras y autores*, es el de proporcionar una visión de conjunto del desarrollo de la temática del espacio y sus implicaciones en la literatura austriaca del s. XX, para, tras recapitular y redefinir los términos del problema a la luz de las convicciones alcanzadas en el camino recorrido, hacer hincapié en cuatro autores, cuya consideración detenida ha de probar unas constantes en el tratamiento literario del espacio: la utopía, la transcendencia, Alfred Kubin; la interioridad, Leo Perutz; la exterioridad, Hans Lebert; y la sensorialidad, Christoph Ransmayr.

De este análisis se desprenderán unas conclusiones que, junto con la bibliografía, cerrarán una obra en la que me gustaría ser capaz de ofrecer unas claves que contribuyeran a mejorar el conocimiento de esta parcela de los estudios literarios.

*PRIMERA PARTE*

**EL CONCEPTO DE ESPACIO**

## 1. GÉNESIS Y DESARROLLO DE LA EXPERIENCIA ESPACIAL EN LA TRADICIÓN EUROPEA OCCIDENTAL

Existen trabajos consagrados a la problemática del espacio literario que, para ganar perspectiva y sentido histórico, se imponen inicialmente la realización de un estudio diacrónico de las ideas de espacialidad que, partiendo de los filósofos griegos ocupados en el problema de la *physis*, examina, un poco al azar, algunos períodos de la historia hasta fijar el concepto definitivo en la Teoría de la Relatividad. El afán por resumir en unas pocas páginas el estado de la cuestión, siguiendo estrictos usos académicos, culmina, lamentablemente, en exposiciones desmesuradas y disonantes respecto al tema central: la literatura. El efecto es justo el contrario al pretendido. En lugar de facilitar el acceso a la cuestión a quien se acerca a ella desde presupuestos filológicos, se interpone un rosario de abstracciones sin relación con el hecho poético, más propias de un monográfico sobre la materia, que de un boceto introductorio. La otra vía que se ofrece para abordar un planteamiento general, por otra parte irrenunciable, es postergar las explicaciones de naturaleza filosófico-científica e intentar comprender el espacio literario desde la misma mentalidad poética, aquella que se manifestó en los mitos que concurren en nuestra tradición europea occidental.

Situar la poesía por delante de la filosofía o la ciencia tiene ventajas incuestionables para la presente investigación (la más importante, poder comprender el objeto de estudio desde sí mismo), pero, al mismo tiempo, pone sobre la mesa dos objeciones fundamentales. Primera: propiamente dicho, no existe algo así como una *génesis del espacio*. Como enseña Kant, el espacio es una forma preexistente, anterior a los objetos sensibles. Y, segunda: al adoptar el espíritu mítico, reducimos el espacio a la dimensión de palabras como *universo*, *mundo*, *tierra* o *escenario*, empobreciendo y contaminando la naturaleza intangible del término.

El motivo de estos reparos es tan antiguo como las primeras críticas al carácter mimético de la literatura, que impugnaban la validez de los mitos por mistificadores y fabulosos. Uno de los primeros fustigadores de este tipo de relato fue Platón, quien expulsa

a los poetas de su república ya que no *hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa*<sup>14</sup>. Seguramente por eso el filósofo decidió reducir a cenizas las tragedias que había escrito antes de dedicarse al pensamiento. La condena a la poesía mimética, narrativa, sirvió además para saldar su batalla contra los sofistas mediante un reparto de territorio: los poetas, los artistas y los demagogos se quedaron con el ámbito del entretenimiento, de la diversión, del juego y la ironía; los filósofos y científicos hicieron de la seriedad y la verdad su patrimonio. La vigilancia de la frontera que separa estos dos grupos se confió a la razón lógica.

Sin embargo, la otra razón, la razón narrativa ha sobrevivido hasta nuestros días para colmar el vacío de *sentido* que no puede llenar el *logos*. Más aún, la verdad como conformidad con lo real se entiende en la Modernidad no tanto como correspondencia simétrica con la realidad, cuanto como ilustración creativa, que se plasma en sistemas, en modelos de conocimiento siempre perfectibles. Esos modelos se conocen por medio de la narración, del saber narrativo. Incluso Comte, al certificar la muerte del mito en la apoteosis del Positivismo, se ve obligado a hacerlo contando una historia, la ley de los tres estados<sup>15</sup>. Platón, que dispensa tratamiento tan vejatorio a los poetas, no tenía idea de que razón y narración corren parejas, antes de dar sus escritos literarios a las llamas.

Concebir de esta manera el problema permite constatar que el modelo kantiano de espacio, desprovisto del componente psicológico, se asienta en un espacio euclídeo que, tras las críticas de Einstein, ya no es válido, y que, pese a que *espacio, universo, mundo, tierra y escenario* son entitativamente diferentes, la asociación entre ellos es lícita: todos hacen referencia a la esfera donde se produce y desarrolla la vida, el movimiento. El autor literario revela su *sentido* humano, el valor que adquieren para el hombre y, sólo secundariamente, incorpora otros discursos como el científico. Esta es la forma en que también yo voy a proceder. Luego será posible comprobar que el relato poético, creativo no se aparta tanto, incluso es solidario con el relato científico, descriptivo, verificable.

---

<sup>14</sup> *Rep. X*, 595 a-b.

<sup>15</sup> Sobre la razón narrativa y la lucidez de la ficción son incitadoras las propuestas de INNERARITY, Daniel (1995): *La filosofía como una de las bellas artes*, Barcelona: Ariel; y INNERARITY, Daniel (1995): *La irrealidad literaria*, Pamplona: EUNSA.

Para ver cómo entiende la tradición narrativa occidental el espacio y cómo explica su génesis, hay que acudir a la mitología. Los mitos griegos, junto con los bíblicos y los germano-nórdicos son los más valiosos para este propósito.

La imagen de la Creación mejor conocida en la literatura griega es la que nos ofrece Hesíodo en la *Teogonía*, un poema en el que el autor pretende dar una ordenación razonada de la multitud de dioses que pueblan el panteón heleno. Esta *generación de los dioses* contiene una cosmogonía que reza:

*Ante todo existió el Caos. Después la Tierra, de ancho pecho, morada perenne y segura de los seres vivientes, que surge del Tártaro tenebroso en las profundidades; y Eros [...] Del Caos nacieron el Erebo y la negra Noche, y de la última, que quedó encinta por haber tenido amoroso consorcio con el Erebo, se originaron Éter y el Día. La Tierra comenzó por parir un ser de igual extensión que ella, el Cielo Estrellado. [...] Posteriormente nació el taimado Cronos, que fue el más terrible de los hijos del Cielo, y que odió desde el principio a su prolífico padre*<sup>16</sup>.

Hesíodo habla en primer lugar del Caos, el vacío abierto sin límites. Es anterior a todo pero no se precisa si ha sido creado de la nada o si él mismo es la nada siempre existente. En cualquier caso, el Caos es el dominio del *no ser*. Tras él, aparece la Tierra y Eros, la fuerza originaria creadora y animadora del cosmos. Estos dos elementos primitivos engendran al resto de los seres: a Caos se asocian Erebo, personificación de la tiniebla infernal, que a su vez engendra a Noche, Éter y Día; a Tierra le corresponde el Cielo Estrellado.

Del fragmento nos interesa reparar en tres aspectos: 1) el espacio surge por oposición a Caos. El puro vacío no es un espacio, es preciso contar con la Tierra y la voluntad vinculante de Eros para que las cosas se reúnan y funden espacio; 2) el orden espacial que se opone a Caos es un todo estructurado mediante relaciones de parentesco (analogía del mito con el orden social). Es decir, el espacio se entiende como sistema rigurosamente ordenado, en el que cada uno de sus elementos se atiene al resto; 3) el espacio es la morada del *ser*, lo contrario es Caos y el vacío; en el espacio, auspiciado por la extensión terrenal, habitan los seres. Un cuarto aspecto a tener en cuenta es la amenaza de la destrucción, la existencia de Cronos, de lo cual se hablará más adelante.

---

<sup>16</sup> *Teog.*, 116-187.

Intentemos analizar ahora la conocida cosmogonía judeo-cristiana contenida en el *Génesis*:

*En el principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas. Dijo Dios: “Haya luz”, y hubo luz<sup>17</sup>.*

Tal vez ésta sea la versión más poética de la Creación en su sentido más exacto, pues es la palabra de Dios la que opera el tránsito hacia el *ser*. El relato expone la situación anterior: era el caos, lo informe, la confusión, la tierra está inmersa en la oscuridad, que iguala y vacía de objetos el mundo. *Fiat lux* es la orden que saca a la tierra de su inercia, y el escritor la consigna apresurándose a añadir: *y hubo luz*. La lectura de este fragmento da tres claves que, sumadas a las anteriores, nos permiten seguir avanzando: 1) la palabra es creadora, así lo asegura también San Juan al comienzo de su *Evangelio*; 2) no hay diferencia entre palabra y acción; 3) el espacio creado se entiende como ámbito del *sentido*; la luz, primera entidad creada, arranca las cosas de su anonimato, les otorga *ser*, *identidad* y *sentido* se equiparan con frecuencia en la *Biblia*.

La tercera mitología que, como expresión simbólica del origen del espacio, se va a comentar es la germano-nórdica<sup>18</sup>. Al igual que en las cosmogonías precedentes, ante todo existió el *Ginnungagap*, el profundo vacío, el vasto abismo. No había luz ni oscuridad, silencio ni sonido. Cuando esa nada comenzó a ser algo se pudo comprobar que existían dos regiones. Una región de fuego, el *Muspellheim*, y una región de hielo, el *Nifflheim*. Con el tiempo, ambas regiones terminaron por encontrarse. De la unión de las capas de hielo y las chispas de fuego nació el gigante primigenio Ymir, un ser andrógino al que los creadores mataron para formar la tierra con su cuerpo, el mar con su sangre y el cielo con su cráneo, y crear al primer hombre y a la primera mujer. A continuación los dioses establecieron un orden: situaron el Sol y la Luna e instituyeron leyes.

Lo que identifica e individualiza a esta mitología es su corte dual, polémico y dialéctico. Existen dos mundos que se relacionan por oposición, lo cual permite

---

<sup>17</sup> Gén. I, 1-3.

<sup>18</sup> Los datos que se tienen sobre la mitología germana no proceden de una fuente única. Uno de los documentos más antiguos que se conservan es la *Germania* de Tácito. Escrita en el año 98 d. J.C., dedica los capítulos II, IX, X y XXVII a tratar de los cantos y crónicas legendarias, los dioses y ritos de la religión germana. La segunda fuente en antigüedad es el poema *Muspilli*, s. IX, aunque en él se perciben ya las influencias del cristianismo. El siguiente paso serían los *Edda*, recopilación de las antiguas sagas germanas. En el s. XIII el escritor islandés Snorri Sturluson recoge estas colecciones en su obra *Heimskringla*, de la que existe una reciente traducción directa al español: IBÁÑEZ, Santiago (1997): *Ynglingasaga*, Valencia: Tilde. La aportación más valiosa no llega, pese a todo, hasta el siglo XIX, cuando se publica GRIMM, J. (1835): *Deutsche Mythologie*, Berlin: Gütersloh.

diferenciarlos y les da entidad, *ser*. De su síntesis se crea el espacio, que es a su vez dual: cada uno de los seres (el hombre y la mujer, el Sol y la Luna, el sonido y el silencio, la luz y la oscuridad), al oponerse a su contrario, se identifica a sí mismo, se justifica, se carga de *identidad*.

Vamos a recapitular confeccionando una lista que refleje las atribuciones propias del espacio, a tenor de lo que hemos descubierto manejando las leyendas de la tradición europea sobre la Creación. Se pueden señalar tres grandes temas:

- a) El espacio es el ámbito del *ser* (opuesto a la nada o al vacío), donde habita el hombre.
- b) El espacio es el ámbito del *sentido*, del *logos*, de la relación entre los seres.
- c) El espacio es el ámbito de la *identidad*, el ámbito de la diferencia y la pluralidad, en lugar de lo indiferenciado y la unidad.

Estos tres puntos describen adecuadamente la experiencia vital que el hombre tiene de *su* espacio; las demás indicaciones de tipo filosófico o científico se construyen, *nolis velis*, sobre ellas. Como no se trata aquí de hacer un estudio sistemático, y menos aún un desarrollo exhaustivo del tema, me limitaré a examinar aquellos autores que mejor evidencien esta relación entre cosmovisión y pensamiento o ciencia.

Secularmente, el espacio considerado en su naturaleza física se ha identificado con el modelo matemático que formuló Euclides en el s. III a. J.C. El concepto clásico de espacio que imperó hasta Einstein tenía como señas de identidad: la infinitud, la infinita divisibilidad, la inmutabilidad, la ineficiencia causal (los cuerpos no cambian al desplazarse) y la homogeneidad<sup>19</sup>. Sin embargo, el espacio euclídeo no fue una *forma mentis* común desde

---

<sup>19</sup> En la bibliografía final pueden encontrarse varias historias del concepto *espacio*, como la de J.J.C. Smart, la antología de M. Čapek, o la tesis doctoral de Ana M<sup>a</sup>. Rioja Nieto, *Etapas de la concepción del espacio físico*. Son de especial interés los dos tomos del estudio de ALEXANDER, S. (1920): *Space, Time and Deity*, London: Macmillan and Co., por ser un buen testimonio de época, a medio camino entre la antigua concepción del espacio newtoniano y el resquemor que despiertan los presupuestos de la relatividad. El libro de SZAMOSI, Géza (1987): *Las dimensiones gemelas. La invención del tiempo y del espacio*, Madrid: Pirámide, es una exposición muy clarificadora de la mentalidad euclídea tal cual llega a los comienzos del siglo XX y del cambio que supone la moderna concepción espacial, combinada con consideraciones antropológicas, sociales, artísticas, que trascienden lo científico. En el ámbito alemán destacan los dos volúmenes de GOSZTONYI, Alexander (1976): *Der Raum: Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften*, Freiburg/München: Karl Albert Verlag.



tiempo inmemorial. Existió una interpretación del espacio anterior a Euclides, del mismo modo que nuestro tiempo es la era de la Relatividad posteuclídea.

La primera filosofía griega, en transición hacia los postulados del célebre matemático, habló del espacio de formas muy diversas. Anaximandro lo identificaba con el *apeiron*<sup>20</sup> – lo indeterminado, lo que no tiene límites, lo infinito –, con lo que no se refería, como después sí lo hizo Euclides, a lo infinito en el espacio recto, sino a lo que no tiene determinación cualitativa. El adjetivo *apeiros*, por otra parte, se usaba para describir la forma anular; la circunferencia, en efecto, es infinita en sus dos dimensiones.

Otro ejemplo de esta mentalidad es la doctrina de Heráclito, que se apoya en el elemento dialéctico. Más que un físico, es el filósofo del *pólemos*: *La guerra es padre de todos los dioses y los hombres*<sup>21</sup>. En esta misma línea filosófico-antropológica se manifiesta Protágoras con su doctrina del *homo mensura*: *El hombre es medida de todas las cosas: de las que son, en tanto que son, y de las que no son, en tanto que no son*<sup>22</sup>.

Son muy conocidas también las opiniones de Platón y Aristóteles. En el *Timeo* Platón habla del *asiento del devenir* al cual, finalmente, denomina espacio<sup>23</sup>. Es la primera vez que aparece la palabra *chóra* con sentido distinto al de espacio ocupado por un cuerpo. Sin embargo, el filósofo hace notar que esta espacialidad viene dada por la compañía, por la presencia activa de otros cuerpos. El Estagirita, en su *Física*, procuró demostrar la inexistencia del espacio como vacío. Para él, el mundo existe dentro de una esfera, fuera de la cual no existe ni lugar, ni vacío, ni tiempo<sup>24</sup>.

Resumiendo: el espacio antes de Euclides se vio como un lugar finito, esférico, dotado de centro y sólo comprensible en relación con los objetos existentes y, muy en particular, con el hombre. ¿Acaso no se corresponde esta imagen con la tríada deducida de la poesía antigua que integra *ser*, *sentido* e *identidad*? La concepción que siguió se puede condensar en la definición medieval de espacio, una versión sofisticada de la idea antigua,

---

<sup>20</sup> 12 A 9.

<sup>21</sup> 22 B 2.

<sup>22</sup> DK II, 263.

<sup>23</sup> *Tim.*, 135 b5-c3

<sup>24</sup> *Fís.* IV, 1, 8; *Del cielo* II, 13.

que incorpora elementos euclídeos: *omnia continens sed a nulla contenta*. Se identifica el espacio, como lo habían hecho Lucrecio o Platón, con un receptáculo, un recipiente; la misma definición que recogen diccionarios españoles actuales como el de la RAE: *Continente de todos los objetos sensibles que existen. Parte de este continente que ocupa cada objeto sensible*<sup>25</sup>.

Esta propuesta permanece inmovible a través de los siglos, a no ser por la controversia entre aquellos que defienden un espacio absoluto y quienes postulan un espacio relacional. Entre los últimos se cuenta a Leibniz. La teoría relacional enunciada por el filósofo alemán en su *Monadologie* analiza el espacio en términos de las relaciones existentes entre las mónadas. El espacio, según esto, no es otra cosa que un sistema de relaciones entre entidades, entre puntos materiales. Esta solución juega con pautas como: existencia, *identidad*, diversidad, relación, orden, causalidad, movimiento, y otras análogas. Esta postura relacional inició la célebre polémica con S. Clarke<sup>26</sup> y la refutación de Newton, defensor del espacio absoluto en sus *Principia*.

En la historia de las teorías sobre la naturaleza del espacio, 1905 se presenta como una fecha crítica para el pensamiento científico. En ese mismo año, Einstein publicó cuatro artículos revolucionarios proponiendo una teoría cuántica de la luz y desarrollando la teoría de la relatividad especial. La física clásica, la newtoniana, se pone en tela de juicio. Berkeley, Mach, Heisenberg y otros investigadores llegan a la conclusión de que es imposible determinar con exactitud el momento y la velocidad de las partículas subatómicas. Las leyes físicas se sustituyen por las leyes de probabilidad estadísticas y cuánticas. La paridad no existe, por lo tanto se hace imposible la comparación, la medición y la determinación de *identidades*. La inundación escéptica de las ciencias anega otras áreas de conocimiento. La lógica, la matemática, la química, la biología, la antropología, la filosofía, la ética, las artes y las letras padecen sus propias conmociones.

Se produce una transformación decisiva. El espacio, que se había revelado como morada, como casa del hombre en el sentido aristotélico, se erosiona. Si, como parece

---

<sup>25</sup> Para una definición del término alemán *Raum* (“*Weite, Ausdehnung; Länge, Breite und Höhe; Platz, Möglichkeit etwas unterzubringen; Weltall*”) se puede acudir a GRIMM, Jacob und Wilhelm (1984): *Deutsches Wörterbuch*, 8, München: DTV, 275-283; KLUGE (1995): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 670.

<sup>26</sup> LEIBNIZ, G.W., CLARKE, S.: “Discussion on the Nature of Space and Time”, en: ČAPEK, M. (Ed.) (1976): *The Concepts of Space and Time. Their Structure and Their Development*, Dordrecht/Boston: D. Reidel Publishing Company (“Boston Studies in the Philosophy of Science”, vol. XXII), 273-288.

desprenderse de los textos consultados (tanto poéticos como científicos), la auténtica existencia (espacial, corporal o de cualquiera otra índole) es relacional, y en época moderna esas relaciones se descomponen: ¿qué nos queda además de la nada?

Los dramas humanos más vivos de la literatura de la Modernidad tienen casi siempre que ver, de una u otra manera, con el espacio, la casa, el hogar, su pérdida y su posible o imposible recuperación.

Creo que no habrá dificultad en reconocer que el epónimo del héroe germano moderno es la figura literaria de Fausto, a través de los hitos marcados por Goethe y Mann fundamentalmente. ¿Qué experiencia del espacio tiene el Fausto de Goethe?, ¿cuál es su particular cosmogonía? En los primeros momentos de la obra, Fausto se encuentra en su estudio luchando por interpretar la palabra inicial del *Evangelio de San Juan*. El estudioso tiene dificultades para delimitar el significado del *logos* que aparece en el original griego y va aventurando traducciones que descarta sucesivamente. El equivalente onomasiológico *Wort* no recoge los matices que adquiere el término en el contexto del génesis. *Sinn*, el ámbito del *sentido*, que satisfacía a las cosmologías antiguas, es insuficiente por estático. *Kraft*, el poder, la fuerza, el vigor, no llega a recoger el valor que busca. Por fin encuentra una palabra adecuada: *Im Anfang war die Tat*.<sup>27</sup> Lo sustantivo de la realidad espacial es su movimiento, su transformación constante en la que el hombre puede colaborar. Fausto convierte en ley este hallazgo y lo lleva hasta el final aplicándolo al progreso.

La traducción del *logos* por *Tat* es mucho más que una solución ingeniosa. *Ser, sentido e identidad* no viven en un quimérico espacio puro donde todo es *presente*. Los tres son conceptos dinámicos que hay que ganar y reconquistar continuamente. Al espacio relacional, único posible según lo que hemos podido comprobar, se llega por medio de la *acción*, muy en particular, de la *acción humana*.

Ahora bien, esta acción no es absoluta, está sometida a límites. Al actuar, ponemos en marcha un movimiento que se despliega en el tiempo. Es decir, todo acto lleva aparejado el devenir y, por consiguiente, un horizonte de muerte. Paradójicamente, la vida

---

<sup>27</sup> GOETHE, Johann Wolfgang (1994): *Goethe Faust. Texte und Kommentare*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek Deutscher Klassiker, 114). Los versos que se citan son el 1124, 1229, 1233 y 1237.

se alimenta de la muerte<sup>28</sup>. Como representante de la *Klassik*, Goethe piensa que el poeta es una suerte de *demiurgo* que interviene en el movimiento continuo y perpetuo de la Naturaleza que tiende hacia el *espíritu*. Este movimiento es eterno. Fausto encuentra la redención entregándose al *eros*, ordenándose ministro de esa fuerza divina que imanta el cosmos y eleva el alma hacia el bien y la belleza. Es por eso que, en la conclusión del drama: *Das Ewig-weibliche / Zieht uns hinan*.

Por el contrario, el héroe del siglo XX vive en un espacio relacional alterado, donde *ser*, *sentido* e *identidad* se encuentran cuestionados y en trance de desaparecer. No es casual que, en la literatura moderna, la acción (el método para precisar las distinciones y condiciones pertinentes para sacar al *ser* del caos, del vacío) aparezca como un proceso incontrolable. En el momento en que actuamos entramos en una dinámica heterónoma, es como si nuestras actuaciones se independizasen, cobraran vida propia y crearan mayores conflictos, más confusión.

En los relatos de Kafka, la imposibilidad de controlar racionalmente todas las variables que intervienen en la comunicación y en las relaciones con otros hombres y con la autoridad convierte la vida en un lance de carambola, que se consume al margen del *logos*, más allá del ser. El mundo es enigmático y la vida una nada, como la frustrada peregrinación del agrimensor de *Das Schloss* por la región del *no-ser* sobre la que nunca llevará a cabo medición o reglamentación alguna, la existencia–inexistencia del amigo que Georg Bendemann tiene o dice tener en San Petersburgo en *Das Urteil*, el arresto de *Der Prozess*, una privación de libertad sin reclusión alguna, o *Die Verwandlung* de un Gregor Samsa que no se pregunta en ningún momento la causa de su situación, vive como si no existiera, ignorado, inerte, muerto en vida.

El espacio relacional que retrata Joseph Roth en sus obras es otra buena muestra de la moderna epopeya de la existencia. El proceso espiritual que sigue el comerciante de corales Nissen Piczenik en *Leviathan* apunta a la paulatina reducción del espacio a un

---

<sup>28</sup> Este pensamiento es un lugar común en Occidente. Ya Heráclito afirmaba que: *El camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo* (22 B 60), y Anaximandro formulaba la maldición que condena de raíz la generación de los seres: *A partir de donde hay generación para las cosas, hacia allí se produce también la destrucción, según la necesidad; en efecto, pagan la culpa unas a otras y la reparación de la injusticia, según el ordenamiento del tiempo* (12 A 9). Aunque hoy no está claro que las palabras de Anaximandro deban entenderse en un sentido existencial, la realidad es que la tradición las ha acogido con este valor. Mucho más en un país como Austria, que vivió el Barroco de forma tan intensa. En el sistema barroco, vida y muerte se fecundan una a otra. Se sabe que se vive a la vez y en el mismo sentido en que se muere y que la ley (la forma del movimiento) del tiempo rige este proceso.

entramado artificial de medios y fines. El juego dramático hombre–coral cae desde el nivel lúdico con que comienza la historia, cuando Piczenik ama en su corazón los corales auténticos, y les dedica su vida, hasta el nivel de la mera posesión, cuando pone los corales a su servicio, mezclando en su comercio corales auténticos con falsos. Cuando se inicia este declive, el protagonista está eufórico, experimenta el placer unilateral del dominio sobre el objeto. Esto se traduce casi inmediatamente en decepción y en tristeza al anularse la relación personal con los corales. Comienza a conocer el vacío. Tras la muerte de su mujer, el comerciante se da a la bebida. El vacío avanza y se hace tan grande que ocupa todas las dimensiones del sujeto; la relación con las personas se ve implicada. El momento más trágico se produce el día que muere la hija de un cliente al que había vendido un coral falso. La gente deja de creer en el poder de los corales como protectores. El vacío es entonces total. Llega la desesperación, la convicción amarga de no poder volver atrás. Nissen embarca para Canadá. En la travesía el barco se hunde. Víctima del vértigo ante su vacío interior, desaparece en las aguas.

Al culminar este primer acercamiento al concepto de espacio, descubrimos que éste no es otra cosa que un orden dinámico del alma y del mundo, orden que parece haberse perdido en la Modernidad. En su novela *Der Mann ohne Eigenschaften*, Musil habla de la necesidad que siente el hombre moderno de *ent-werden, des-devenir*. Sin embargo, al hombre le corresponde la angustia. Evitar la muerte es evitar la vida. El límite (como dolor) constituye lo netamente humano. Hemos sido arrojados del paraíso y existimos en el tiempo. Desde esta situación hay que llevar a efecto una odisea de vuelta al espacio primero.

En la cultura religiosa de épocas tales como el Medievo o el Barroco, este viaje de regreso al hogar se vio, primordialmente, como la vuelta definitiva a Dios (antes de que yo fuese yo mismo, yo era Dios en Dios, por tanto, podré serlo de nuevo cuando muera) o, en tono consolador, como la unión transitoria al ser supremo por la vía mística. Cuando la cultura burguesa sustituyó a la religiosa, se abandonaron los espacios trascendentes y se volcó la balanza del lado de la realidad intramundana. Desde múltiples líneas de pensamiento (la Fenomenología husserliana, el Vitalismo, el pensamiento existencial en sus muchas variantes, la filosofía del lenguaje) se ensayan los modos de armonizar la historicidad con el espacio, para solucionar la angustia de la inmersión en lo real.

## 2. EL HOMBRE COMO “SER-QUE-HABITA EN EL TIEMPO”

### 2.1. Las dimensiones del habitar

El espacio revela la condición del hombre en la medida en que, según se ha dicho, participa de nuestra naturaleza como ámbito del *ser*, del *sentido* y de la *identidad*. No obstante, el espacio no es una realidad dada de una vez para siempre; antes bien, nace de la lectura que hace el hombre de la *extensión* sobre la cual despliega su *acción*. Esto implica un cierto desdoblamiento de la persona como *sujeto* y como *agente* que establece las *relaciones* pertinentes a fin de asegurar su instalación en el mundo.

Para dar una explicación satisfactoria de las operaciones objetivas unidas a este proceso, el pensamiento actual descompone el problema en tres aspectos relacionados entre sí: 1) la *mundanidad* (objeto de estudios fenomenológicos y hermenéuticos), 2) el *conocimiento* (abordado desde la filosofía del lenguaje y la teoría de la ciencia) y 3) la *técnica* (pensada desde la dialéctica y la filosofía crítica). Son lo que podría llamarse, recurriendo a Heidegger, las *dimensiones del habitar*.

Para el filósofo, la cuestión humana esencial es saber en qué consiste *ser*, qué clase de *ser* tiene la persona. Ésta es arrojada a un mundo que no ha creado, pero que consiste en potencias, en posibilidades que el hombre puede convertir en actos, en realidades. En un breve ensayo, *Bauen – Wohnen – Denken*, Heidegger expuso la relación fundamental entre el modo de ser de los objetos espaciales y la humanidad: al hombre le corresponde encontrar razones para entender la realidad, razones que están unidas a las circunstancias de su vida personal y que deben ser consideradas para poder desenvolverse en el mundo. *Pensar para construir; construir para habitar*, este es, en síntesis, el pensamiento espacial heideggeriano, una máxima que él desglosa en tres postulados:

1. *Bauen ist eigentlich Wohnen.*
2. *Das Wohnen ist die Weise, wie die Sterblichen auf die Erde sind.*

3. *Das Bauen als Wohnen entfaltet sich zum Bauen, das pflegt, nämlich das Wachstum, – und zum Bauen, das Bauten errichtet*<sup>29</sup>.

Es preciso examinar brevemente cada una de las dimensiones antes citadas atendiendo a estas consideraciones, que determinan en gran medida la noción actual de espacio, no sólo como categoría gnoseológica, sino como resultado de la experiencia vivida.

Lo característico de la *primera dimensión*, la *mundanidad*, de la cual se derivan las otras dos, es la apertura y puesta en cuestión de un *horizonte vital* que nos sitúa en presencia de lo real. Estar en el mundo significa la automática alusión a un contexto con el que yo, como sujeto, he de relacionarme. En la Modernidad, esta relación ha sido fundamentalmente *lineal* y *monodireccional*. Se basaba en la acción comprensiva del *yo* sobre el mundo, que buscaba integrar racionalmente lo extraño en un sistema. Descartes y Hegel son los máximos exponentes de este tipo de racionalidad, que se hizo sucesivamente metafísica, dogmática, empírica, dialéctica o histórica, para adaptarse a los tiempos.

Después de Hegel, la segunda mitad del siglo XIX vive una notable pérdida de nivel en el campo intelectual. Una vez se ha reducido y clasificado el mundo objetivo, le toca el turno al propio hombre. El Positivismo contempla la sociedad como resultado de un proceso humano, directo y deliberado, encaminado a intervenir con mayor eficacia en el entorno. El conjunto de normas y valores que constituyen el sistema socio-político se presenta como mera convención cultural o pragmática. Triunfa el Utilitarismo; lo correcto es aquello que favorece el desarrollo técnico, industrial, comercial, productivo. La próspera vida del ciudadano burgués, prestigiada por el desarrollo económico, hace olvidar que el dominio racional de todos los estratos de la realidad impone a la postre una lógica estática, acabada, como consecuencia de la cual la experiencia se empobrece.

Afortunadamente, la nivelación no fue total y el potencial crítico subyacente afloró bajo las especies del Vitalismo y el Irracionalismo. Los filósofos de la sospecha (Marx, Nietzsche, Freud) se plantean distinguir entre capas de realidad y aportan elementos extrarracionales enormemente fecundos. El período que entonces se inaugura está caracterizado por el paso del *pensamiento analéctico* (*monodireccional, lineal*) al *kreisendes Denken* de Husserl, Heidegger o Gadamer. La filosofía comprende finalmente que no se puede

---

<sup>29</sup> HEIDEGGER, Martin (1975): “Bauen – Wohnen – Denken”, en: *Gesamtausgabe (GA)*, 9, *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main: Viktorio Klostermann, 629-30.

evitar el solipsismo, si se empieza por considerar al *yo* y al mundo sustancias separadas y enfrentadas.

Para producir un pensamiento a la altura del tiempo, se busca en las honduras de la Modernidad. Se acude a Herder, que explicaba cómo el hombre, sin abdicar de la condición reflexiva que le es propia, creó el lenguaje al ponerse en relación con su mundo: la primera lengua era una colección de elementos de poesía, creación de un ser que soñaba, que odiaba, que se conmovía, libre de deformaciones abstractas.

La Época Clásica concibió al hombre como ser natural. Se constataba así que es posible alcanzar en solitario determinados contenidos científicos, siempre que se use la metodología adecuada y se disponga de la tecnología necesaria, y ganar de este modo una cota de libertad, pero a la vez es imprescindible la participación, la comunicación con el entorno. Según Schiller, el hombre se prueba a sí mismo en la actitud que adopta respecto a la Naturaleza:

*Der Wilde verachtet die Kunst, und erkennt die Natur als seinen unumschränkten Gebieter; der Barbar verspottet und entehrt die Natur, aber verächtlicher als der Wild fährt er häufig genug fort, der Sklave seines Sklaven zu seyn. Der gebildete Mensch macht die Natur zu seinem Freund, und ehrt ihre Freyheit, indem er bloss ihre Willkür zügelt<sup>30</sup>.*

La cultura, como configuración del ser humano, reposa en la Naturaleza, y debe ejercer funciones de intermediación entre ella y nuestra sensibilidad y conocimiento. Se trata de penetrar respetuosamente en el mundo, de acogerlo, no de sustituirlo por un espacio paracultural que no aporta beneficios físicos, ni espirituales. Cuando Schiller anima a vencer la arbitrariedad de lo natural, no se refiere a suprimir sus dificultades; el obstáculo no se vence, el hombre se supera a sí mismo superándolo, pero el escollo queda allí:

*Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt<sup>31</sup>.*

Schiller se opone al embotamiento de la sensibilidad. Para él, el auténtico hombre no es el que posee un vasto acerbo cultural, sino el hombre con formación (*Bildung*). El *gebildeter Mensch* sabe reconocer la alteridad más allá de la comparación con su propia forma

---

<sup>30</sup> SCHILLER, Friedrich (1993): “Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen”, en: *Sämtliche Werke*, 4, München: Carl Hanser Verlag, 576.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 615.



de ser y de sentir; es capaz de poner sus capacidades en juego para llegar a un genuino encuentro, que exige inventiva en lugar de prospectiva, formación en lugar de información, dinamismo en lugar de estatismo, placer en lugar de conocimiento. Se es feliz si se armoniza, en un sentido musical, con el Cosmos.

El principio de libre juego, por otra parte, hace depender las realidades humanas las unas de las otras y despeja el camino de salida del pensamiento causal, hacia un nuevo pensamiento que se habría de confirmar en el siglo XX. Es el principio *dialógico* que, por ejemplo, se encuentra en la raíz de los Neokantianos de Marburgo. Para Rosenzweig, el encuentro con el espacio se da en la palabra hablada. Mientras que el pensar es algo solitario, el hablar vive totalmente de la vida del otro. En la auténtica conversación no existe de antemano lo que se va a decir. El *Sprachdenker*<sup>32</sup> necesita de la alteridad, piensa con la alteridad. El *denkender Denker*, por el contrario, se queda atrapado en el laberinto de su soledad lógica.

Obviamente, el nuevo pensamiento trajo consigo una actualización lógica y epistemológica, lo cual nos lleva a la *segunda dimensión del habitar*, el *conocimiento*. Si el ser existe en la relación y, más allá, en el diálogo, la verdad no se posee: acontece en el encuentro, se hace presente en la comunicación. Esto explica el sensacional desarrollo de las reflexiones filosóficas sobre el lenguaje (Humboldt, Frege, Russell, Wittgenstein, Carnap, Austin, Searle). Si la palabra es el nexo de unión entre el *yo* y el mundo, la primera empresa es poner a prueba el movimiento mental del lenguaje de un modo crítico.

Estas reflexiones abstractas no deben hacer que olvidemos la dimensión material del hombre. Cuando en 1922 Martin Buber publica *Ich und Du*<sup>33</sup>, llama la atención sobre la dualidad del mundo, consecuencia de la actitud del hombre ante él: actitud de *relación* o actitud de *experiencia*. De ambas, el filósofo austriaco concede primacía a la actitud de *relación* que se establece lingüísticamente con el *Tú*. La melancolía de nuestro destino es que el *Tú* tiende a convertirse en *Ello*, a reducir su alteridad a orden, a contenido integrado en el espacio y en el tiempo, a someterse a la experiencia. Esto es necesario e incluso deseable. Sin el *Ello* el ser humano no podría vivir, necesitamos de las virtudes *técnicas*, *tercera dimensión*

---

<sup>32</sup> Los conceptos que se citan están desarrollados en la obra de ROSENZWEIG, Franz (1996): *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

<sup>33</sup> BUBER, Martin (1962): *Werke, 1. Schriften zur Philosophie. Ich und Du*, München: Lambert Schneider.

*del habitar*, que se apoyan en la experiencia. Es decir, la crítica al pensamiento analéctico no persigue su negación absoluta, sino la reducción de su dominio a unos límites humanos.

El verdadero *habitar* se concebiría, de este modo, en tres planos:

- a) La anulación del sistema sujeto-objeto, entendido como un estar frente a frente con el mundo, sustituido por una actitud entusiástica, que tiende a la unidad y se edifica sobre la entrega mutua (*la inmersión en la mundanidad*).
- b) Una actitud contemplativa, que pondera lo racional con lo intuitivo y lo estético en la determinación de la extensión (*ámbito del conocimiento*).
- c) La correcta determinación espacial aporta los elementos científicos que facilitan la transformación coherente del mundo mediante la actividad humana (*vertiente técnica*).

Al tratar del espacio en la Modernidad, tendremos oportunidad de analizar las razones por las que, en los últimos años, este discurso optimista y amigo del humanismo ha entrado en crisis.

## **2.2. La instancia temporal**

Partamos de una consideración elemental: *tiempo* y *espacio* son ámbitos de ubicación y orden de lo representado por los sentidos, que obedecen a estímulos diversos. El espacio se orienta hacia la sensibilidad externa y el tiempo hacia la sensibilidad interna. Así comienza su contraposición. A esta primera diferencia se le suma otra no menos importante: el espacio es la esfera de lo material, del reposo, de la quietud y el tiempo es la esfera del movimiento y del fluir.

No obstante, la condición limitada de nuestra existencia impone que el espacio, abandonado a su sola suerte, se reduzca a mera extensión y pierda su calidad de morada del hombre. De hecho, espacio y hombre viven en una unidad sólo relativa, cuando no en abierto conflicto. Este es el punto en el que se cortan espacio y tiempo, pues, si bien la extensión puede resultar hostil al hombre, en virtud de su carácter material, es plástica, es decir, susceptible de ser modelada mediante la acción en el tiempo, que se expresa en forma de movimiento. Esta es la manera en que la temporalidad penetra en el espacio.

El motor del movimiento es el deseo, el amor. Fue Platón<sup>34</sup> quien, en contra de toda la tradición mitográfica hace a Eros hijo de Poros y Penía, del Recurso y la Pobreza. Esta caracterización del amor ha servido a lo largo de los siglos para describir cuál es la naturaleza del ser humano. Todo amor es amor de algo, de un bien del que se carece. Esa carencia nos separa de la felicidad. Animados por este deseo acometemos las acciones precisas para alcanzar la posesión perpetua de ese bien. El fin último de nuestras acciones es lograr la perfección que supone la unión eterna y armónica de Naturaleza y *espíritu*, en la que no hay nada más que desear, porque todo ha sido ya reconciliado y, por tanto, el movimiento cesa. Este es el ideal de síntesis que trajo consigo el Romanticismo alemán. Tal es la lectura que hace Adorno de la escena final del *Faust* de Goethe:

*Das Sein der Landschaft hält inne als Gleichnis ihres Werdens. Es ist dies in ihr verschlossenes Werden, welches sie, als Schöpfung, der Liebe anverwandelt, deren Walten im Aufstieg von Faustens Unsterblichem verherrlicht wird. Indem das naturgeschichtliche Wort das verfallene Dasein als Liebe anruft, öffnet sich der Aspekt der Versöhnung des Natürlichen. Im Eingedenken ans eigene Naturwesen erträgt es seiner Naturverfallenheit<sup>35</sup>.*

El movimiento se convierte así en la respuesta que da Eros a los problemas que nos acucian. Mi *habitar en el mundo* es además un *habitar en el tiempo*, tiene una estructura biográfica que se proyecta hacia el futuro. El amor presenta como exigencias el presente y la cercanía, por no decir la franca fusión con lo amado. Con la esperanza de acabar con la separación y colmar definitivamente la distancia que lo separa de aquello que ama, el hombre emprende un camino. El camino es el punto donde el espacio se convierte en tiempo, como en los versos de Rilke:

*Ist Zeit nichts? Auf einmal kommt doch durch sie  
dein Wunder. Dass diese Arme,  
gestern dir selber fast lästig, einem,  
den du nicht kennst, plötzlich Heimat  
versprechen, die er nicht kannte. Heimat und Zukunft.*

*Dass er zu ihnen, wie nach Sankt-Jago di Compostella,  
den härtesten Weg gehen will, lange,  
alles verlassend. Dass ihn die Richtung  
zu dir ergreift. Allein schon die Richtung  
scheint ihm das Meiste. Er wagt kaum,  
jemals ein Herz zu enthalten, das ankomm<sup>36</sup>.*

<sup>34</sup> Banquete, 203 a-d.

<sup>35</sup> ADORNO, Theodor W. (1996): “Zur Schlusszene des Faust”, en: *Gesammelte Schriften, 11. Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 134.

<sup>36</sup> RILKE, Rainer Maria (1975): “Wilder Rosenbusch”, en: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden, 3. Gedichte, Zweiter Teil*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 165.

La salida de nuestro mundo personal hacia un nuevo espacio más pleno nos despierta a la auténtica vivencia del tiempo, revelado en el caminar, en la adquisición de experiencias. Pero este viaje no es un viaje cualquiera; Rilke lo compara con una peregrinación: *Dass er zu ihnen, wie nach Sankt-Jago di Compostella, / den härtesten Weg gehen will, lange, / alles verlassend*. En efecto, peregrino es el que va *per agrum*, por el campo, y se opone, en este sentido, a la voz *urbanus*. A cada uno de estos términos se le han conferido tradicionalmente unos atributos determinados dentro de la oposición básica campo—ciudad. Secularmente la literatura ha caracterizado el mundo de la ciudad como el dominio del *nomos*, mientras que la falta de ley se considera un símbolo de ruralidad. La ciudad significa arraigo, establecimiento duradero en un lugar, que se convierte en centro de perspectiva y en patria. La ciudad se opone a la dispersión sin perspectiva del campo, un ámbito carente de estructuras y reglas, un desierto erizado de riesgos, abierto a todos los vientos, cuyos rasgos más destacados son la soledad y la rudeza. Según Rilke, el espacio más propio del hombre no es el civil, el urbano, sino el del peregrino, un *espacio hodológico*<sup>37</sup> por el que la persona transita, atravesando sucesivas heterogeneidades para llegar a la meta final.

Sin embargo, lo paradójico de este camino hacia el horizonte futuro es que este horizonte se distancia conforme progresa nuestra marcha, manteniéndose siempre en la lejanía. Así pues, ¿qué es, en el fondo, lo que se nos antoja tan deseable, la meta en sí o la llegada a esta meta? *Allein schon die Richtung / scheint ihm das Meiste*. De hecho el primer verso del poema al que pertenece el fragmento reproducido reza: *Noch fast gleichgültig ist dieses Mit-dir-Sein*. Resulta obvio que para Rilke lo apetecido es el camino en sí, el espacio hodológico, no el espacio final, terminal, patrio. ¿Por qué?

Si la ciudad trae el orden, la concentración que proporciona es también límite, entendido éste como negación de la libertad individual a cambio de cobijo. Al cuestionar la llegada a la patria, el poeta está discutiendo los valores de una vida fundamentada en la seguridad monocorde de lo establecido, y abriendo el debate hacia lo alternativo. Discurrir al margen de lo normalizado comporta inmediatamente situarse en la marginalidad, carecer como el peregrino de casa, a cambio de descubrir nuevos paisajes humanos, nuevos mundos alternativos, que al conjunto de la sociedad le son ajenos, vivir, en suma, de y en la esperanza.

---

<sup>37</sup> Para una caracterización del concepto de *espacio hodológico* de Lewin a Sartre, se puede consultar el capítulo cuarto del libro de BOLLNOW, Otto Friedrich (1963): *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer.

De otro lado, considerándola existencialmente, la llegada implica el cese del movimiento y, por consiguiente, el cese de la vida. El fin del drama vital es una inmortalidad irónica, porque revierte en la muerte. En palabras de Walter Benjamin:

*Im Tode widerfahren wir uns selbst, es löst sich unser Tot-sein aus den Dingen. Und die Zeit des Todes ist unsere eigene [...] Denn Unsterblichkeit ist nur im Sterben und Zeit erhebt sich am Ende der Zeiten*<sup>38</sup>.

Esta visión, que no se dio de manera clara hasta el Romanticismo y la quiebra de la Modernidad, tiene a partir de entonces una avalada tradición de parajes desérticos, eremitas y marginales de todo tipo, y responde a la necesidad de buscar respuestas a la fractura de la razón y el progreso. La subversión del mito de Ulises, el prototipo del viajero que vuelve a casa, tiene una importancia radical. Ya no se ve en primer plano el regreso a Ítaca, o por lo menos se matiza. Como dice Kavafis, cuando se sale para Ítaca, se ha de rogar que el camino sea largo, lleno de aventuras y de conocimiento, y si al llegar encuentras Ítaca vacía, no pienses que todo ha sido un engaño, Ítaca te ha dado experiencia y riqueza de vida.

Una vez aclarado cómo se desenvuelve el hombre en tanto que habitante del binomio presente–futuro, interesa que completemos la serie con una reflexión sobre el pasado. Al mirar al pasado es cuando caemos en la cuenta de las últimas consecuencias del movimiento. Como se ha dicho, en nuestra marcha hacia la meta, el horizonte vital siempre se mantiene a la misma altura. El porvenir, tomado como absoluto, parece plano y homogéneo; sólo al contemplar el pasado entendemos que estamos siendo devorados por el tiempo, que nosotros también seremos pasado. En sus *Terzinnen über Vergänglichkeit*, Hugo von Hofmannsthal reproduce esta experiencia original:

*Und dass mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,  
Herüberglitt aus einem kleinen Kind  
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.*

*Dann: dass ich auch vor hundert Jahren war  
Und meine Ahnen, die im Totenbemd,  
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,*

*So eins mit mir als wie mein eignes Haar*<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> BENJAMIN, Walter (1991): “Metaphysik der Jugend”, en: *Gesammelte Schriften, II, 1. Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 103.

<sup>39</sup> HOFMANNSTHAL, Hugo von (1984): “Terzinnen über Vergänglichkeit”, en: *Sämtliche Werke, 1. Gedichte*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 45.

Como escribió Malraux, la muerte convierte la vida en destino. Los hitos inamovibles de la cuna y la sepultura nos recuerdan que se vive a la vez y en el mismo sentido en que vamos muriendo. La angustia que nos desencaja en nuestro habitar no es tanto miedo a la muerte, como a vivir muriendo.

### 2.3. Las formas de habitar en el tiempo

Cuando la literatura austriaca moderna comienza con la generación de Grillparzer, Nestroy y Raimund, Austria vive inmersa en el ambiente de la Restauración, una fase apolítica y resignada que se extiende prácticamente hasta el final de la Monarquía. La imposibilidad de participar de manera activa en la transformación de la sociedad origina en Austria una literatura que se cierra casi herméticamente a la realidad inmediata, que mira al pasado, al Antiguo Régimen, al Medievo católico y universal, que tematiza sobre la historia y la fe en la Providencia. Esta literatura elabora un espacio utópico y atemporal que, según Claudio Magris, es común en los escritores austriacos a partir de entonces. El anhelo de abolir el tiempo y de llegar a una posesión total de la belleza, de la realidad y del propio ser, ese *Pathos der Immobilität*<sup>40</sup> que Magris considera característico de la literatura austriaca, es la respuesta que ésta ofrece para aliviar la pesada carga con que todos nacemos: la gravedad de ser *sujetos* y la escisión que se produce al duplicar nuestra condición, cuando nos descubrimos además como *agentes*, como actores.

Igual que ocurre en la crítica kantiana, el fondo del problema oculta unas preguntas que la Modernidad ha intentado responder con la ciencia, la política y el arte: ¿qué soy?, ¿qué debo ser?, ¿quién me gustaría ser? Las dos primeras abarcan dimensiones objetivas y pragmáticas, la última incide directamente en la condición personal del ser humano.

En *Die gerettete Zunge*, Elias Canetti refiere la visita que recibió de su madre en mayo de 1921 y que acabó con sus años de beata estancia en Zürich. Paseando por un jardín en esa primavera lírica a orillas de su lago, la madre del escritor rompe la irrealidad idílica en que dormita Elias. Lleva a ese mundo paralelo el dolor de los enfermos en el hospital, la fatiga de los hombres que hacen la Historia, los animales sacrificados en los mataderos para alimentar al hombre, que un día también habrá de sacrificarse. Su irritación se convierte en ira cuando Elias le habla de la poética muerte que tuvieron los aviadores que en el otoño

---

<sup>40</sup> MAGRIS, Claudio (1966): *Der habsburgische Mythos in der österreichische Literatur*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 11.

anterior cayeron al lago de la ciudad. A la mente de la madre acuden las imágenes de Viena tras la guerra y estalla incontenible:

*Ein Mensch mit seinem Widerspruch! Das hast du dir gut ausgesucht! Du solltest dich hören, wenn du das sagst. Als hättest du das Schiesspulver erfunden. Als hättest du weiss Gott was getan, das du nun bereuen müsstest. Nichts hast du getan. Nicht eine einzige Nacht in deiner Dachkammer hast du dir selbst verdient! Die Bücher, die du liest, haben andere für dich geschrieben. Du suchst dir aus, was dir angenehm ist, und verachtest alles andere. Glaubst du denn wirklich, dass du ein Mensch bist? Ein Mensch, ist jemand, der sich mit dem Leben herumgeschlagen hat<sup>41</sup>.*

Más que aceptar por propio convencimiento el riesgo de sumergirse en una realidad extraña, Canetti es arrojado al mundo. La recompensa que obtiene es verse transformado al cabo de los años por la experiencia:

*Die einzig vollkommen glücklichen Jahre, das Paradies in Zürich, waren zu Ende. Vielleicht wäre ich glücklich geblieben, hätte sie mich nicht fortgerissen. Es ist aber wahr, dass ich andere Dinge erfuhr als die, die ich im Paradies kannte. Es ist wahr, dass ich, wie der früheste Mensch, durch die Vertreibung aus dem Paradies erst entstand<sup>42</sup>.*

En palabras de Rilke: *O Leben, Leben. Draussen sein*<sup>43</sup>. Sin embargo, a pesar de esta valerosa salida al mundo, todo hombre tiene el convencimiento de que sólo puede retrasar su inexorable caída en la nada. Cuando la persona se inserta plenamente en el espacio, se sujeta además al tiempo, sabe de su muerte; una muerte conocida, que es por ello una muerte adelantada. Frente a la seriedad de lo irrevocable, la vida pone a nuestro alcance la posibilidad de habitar en el tiempo al menos de tres formas:

- a) En las raíces de la Modernidad tuvimos fe en la redención del tiempo mediante nuestras obras (el *Eros* de Platón, la *Tat* de Goethe), actuando sobre el mundo como lo haría un dios.
- b) El siguiente paso fue el postulado nietzscheano del eterno retorno de lo igual. La circularidad del tiempo suspende la singularidad del momento particular. Los ciclos, por su naturaleza recurrente e individualizada, proporcionan la ilusión de poder recuperar a los seres no sólo en el espacio, sino también en el curso del tiempo.
- c) La tercera solución, la que se ensaya en la actualidad, no tiene que ver, como en los casos anteriores, con la dirección del tiempo (lineal o circular), sino con su

---

<sup>41</sup> CANETTI, Elias (1977): *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 306.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 319.

<sup>43</sup> RILKE, R.M.: “Komm du, du letzter”, en: *Op. cit.*, 511.

singularidad, su sentido y su dinámica. En nuestros días, la conciencia de crisis lleva a la completa distensión del tiempo; aunque también podría ser enunciado al revés: la disolución del tiempo significa el desgaste completo de nuestra capacidad de acción. No caminamos hacia una *Erlösung* ni trascendente ni intramundana, nuestra vida tiene otro destino: la *Auflösung* del individuo.

Buen ejemplo de esta conciencia es el relato de Ilse Aichinger *Spiegelgeschichte* (1952). Desde una perspectiva realista, la autora construye una narración que desgrana las edades de la persona en sentido inverso. El ser humano no evoluciona, involuciona y esta dinámica perversa lo lleva desde su “madurez” de regreso al encierro en el seno materno y a la nada. De esta manera se conculca la tradición del *Bildungsroman*; el individuo no se forma, ni siquiera se practica un *découpage* al estilo de Musil, tampoco se da una deformación de corte kafkiano: la persona se disuelve sin más en la nada de donde vino.

Desde los primeros años setenta, con la *Tendenzwende*, la literatura se hace cada vez más personal. En 1975, Thomas Bernhard publica *Die Ursache. Eine Andeutung*, el comienzo de su autobiografía que completará en sucesivos volúmenes hasta 1982. En este primer libro, citando a Montaigne, declara:

*Dazu bin ich immer bereit, denn ich beschreibe mich immer und ich beschreibe nicht meine Taten, sondern mein Wesen*<sup>44</sup>.

Reaparece con otra formulación el dilema nacido de la crisis de la conciencia burguesa, la oposición entre arte y vida. O me instalo en la historia, y entonces vivo para la lógica de la acción como parte dialéctica de una sociedad cuya razón se ha mostrado incapaz de salvar mi *identidad* y mi vida; o me instalo fuera de la historia, y entonces permanezco inane, consagrándome a la idolatría de mi mismidad y su pretendida inocencia originaria. En cierto pasaje de la novela de Handke *Der Chinese des Schmerzens* (1983), el protagonista anota con lápiz sobre una hoja libre de las *Geórgicas* de Virgilio:

*Unterscheide eine zweifache menschliche Bestimmung: Los und Teil. Das Los: wie bekannt, sterben. Und der Teil? – Ich weiss nur: Habe ich meinen Teil nicht erlebt, so sterbe ich, ohne meine Bestimmung erfüllt zu haben. Der Teil, meine Sache: das heisst, meinen Teil erlebe ich nur, wenn ich ihn herausfördere*<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> BERNHARD, Thomas (1998): *Die Ursache. Eine Andeutung*, Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 86.

<sup>45</sup> HANDKE, Peter (1983): *Der Chinese des Schmerzens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 189.



A la vida trágica de los grandes relatos se opone la efusión del *yo* individual, aprovechando las pocas páginas en blanco que aún quedan libres. En la *era de la reproductibilidad técnica*, la toma de decisiones por parte de la persona se reduce a la mínima expresión, la acción es conferida a los representantes elegidos y a las instituciones que los acogen. Una convivencia concreta y auténtica queda descartada por las formas predeterminadas de organización. La vida y el alma están nítidamente separadas, de modo que a la persona no le queda más opción que habitar en los *Zwischenräume*, los espacios intermedios que todavía no han sido regulados. En consonancia con la ruptura del espacio único podemos hablar también de la quiebra del tiempo único, el hombre habita un espacio y un tiempo rigurosamente *particulares*.

Común a todas estas propuestas (disolución nihilista, estética o mística del *yo*, inmersión en el universo de las vivencias) es la insistencia en la salida del tiempo. Como vamos a comprobar inmediatamente, lo que diferencia nuestra época de las precedentes es la exaltación de una forma peculiar de estatismo.

### 3. ÉPOCAS ESPACIALES Y ÉPOCAS TEMPORALES

La distinción que sirve de epígrafe a este apartado supone una categorización de las tensiones y polaridades que se dan en la historia de la cultura occidental, de acuerdo con la preponderancia y valor que adquieren en cada época el espacio y el tiempo, como formas de una sensibilidad que configura la imagen que un período dado tiene del mundo.

En este sentido, Edad Media, Barroco, Romanticismo y Postmodernidad se opondrían a Renacimiento, Ilustración y Modernidad, de manera que los primeros difieren de los segundos por ser frutos de una sensibilidad volcada del lado de lo espacial, frente a la de aquéllos, de carácter temporal. Además, dentro de cada serie, no todas las épocas son iguales: hay que poner de manifiesto sus componentes específicos, los que modifican y a veces enmascaran su auténtico carácter. Por fin, en el nivel más superficial, habría que evaluar si, prescindiendo de la alternancia objetiva de una época a otra, es posible agrupar conjuntos mixtos de ambas series bajo un único epígrafe general, hasta llegar a la oposición básica espacial–temporal.

La Edad Media se abre con la formación de los Estados europeos y se cierra con su expansión geográfica mediante la conquista y colonización de ultramar a comienzos del siglo XVI. Este hecho es ya un indicio claro de que el mundo medieval estuvo asentado en un espacio pequeño y cerrado en sí mismo. Para el hombre medieval, el espacio era una dimensión inamovible y permanente. Dos rasgos sintetizan la naturaleza espacial del Medievo: primero, la integración de todo pensamiento en un discurso global, el organicismo medieval; segundo, la primacía del ámbito físico-sensible sobre el racional.

Respecto al primer punto es reveladora la opinión de C.S. Lewis:

*[...] el hombre medieval no era un soñador ni un vagabundo. Era un organizador, un codificador, un constructor de sistemas. Necesitaba “un lugar para cada cosa y cada cosa en su sitio”. Lo que le deleitaba era la distinción, la definición, la catalogación<sup>46</sup>.*

---

<sup>46</sup> LEWIS, C.S. (1997): *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona: Península, 17.

Se trata de un período en el que el espacio se concibe como don de Dios, poseedor y señor del mundo. Al hombre le corresponde aceptar esta autoridad y someterse a ella sin cuestionarla. De ahí el carácter libresco y erudito de la cultura medieval, la proliferación de compendios, *summae*, que abarcan las más diversas actividades: la guerra, el amor, la filosofía, el derecho, la teología, la moral o la retórica.

La propia Naturaleza es el *Liber Dei* que hay que desentrañar. La labor del filósofo medieval consiste en formular teorías que *salven las apariencias*<sup>47</sup>. No se trata de ir al fenómeno por sus causas. Estas son, en la mayoría de los casos, indiferentes. Lo esencial es construir un modelo que explique, siquiera míticamente, la realidad de modo verosímil.

El mismo sistema socio-político, el feudalismo, se basa en el dominio de la autoridad sobre una pirámide rigurosamente compartimentada: no se elige o modifica la actividad profesional, por lo tanto el enriquecimiento es imposible y aún más lejana es la posibilidad de pasar de una clase social a otra. El mero cambio geográfico es poco frecuente y, cuando se da, encubre, bajo su apariencia de desplazamiento, el estatismo, un nuevo espacio cerrado sin diferencia cualitativa.

La interpretación espacial de toda la realidad prima sobre la racional y abstracta, dando preferencia al ámbito físico y material más próximo e inmediato. Sobre este fenómeno, Carlos Bousoño ha escrito:

*La Edad Media quiere domesticar lo distante, convertir la lejanía en algo casero y consuetudinario. Ve el Más Allá o el pasado histórico como una ampliación o sucursal del presente, y no entra en sus cálculos la existencia de la historicidad ni tampoco del todo el hecho de la descarnada espiritualidad de ultratumba*<sup>48</sup>.

Un ejemplo de esta tendencia son los versos anónimos de mediados del s. XII:

*Dú bist mîn, ich bin dîn  
des solt dû gevis sîn.  
dû bist beslozzen  
in mînem herzen,  
verlorn ist daz sluzzelîn:*

---

<sup>47</sup> La imagen del mundo como libro que hay que descifrar no es privativa de la Edad Media, de ella participan en mayor o menor medida el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo, o la Postmodernidad, que interpreta frecuentemente el espacio como palimpsesto. Lo importante es el valor que se otorga a este motivo en cada momento.

<sup>48</sup> BOUSOÑO, Carlos (1981): *Épocas literarias y evolución*, Madrid: Gredos, 329.

*dú muost ouch immêr darinne sîn*<sup>49</sup>.

El poeta quiere expresar el carácter perenne e inmutable del amor que canta. Para ello, reduce el sentimiento a una representación visual, donde la persona amada se convierte en una imagen fija, sujeta a la dimensión del espacio cerrado. La clausura del amado en el corazón de su amante remite a una realidad exterior, un cofre con su llave perdida, que es proyección concreta del sentimiento amoroso abstracto. El procedimiento es incluso más válido en la literatura sapiencial y didáctico–doctrinal, con la personificación y parentesco entre realidades de tipo moral, o en la épica, donde abundan los anacronismos, la nacionalización de las fuentes, la inclusión de elementos autobiográficos y otras técnicas de acercamiento y naturalización de realidades no presentes.

Cuando la nobleza feudal se hace cortesana, la novela nos ofrece en la figura del caballero una perspectiva poco renovada. En general, el universo novelesco que sirve de telón de fondo al protagonista es un mundo estilizado, al que también pertenecen la amada y el resto de personajes, casi como un lugar más. Tiempo y espacio no actúan sobre el protagonista. Hay una caracterización tópica del héroe que no varía; ni siquiera envejece. El final llega frecuentemente cuando el héroe es encantado, de otro modo proseguiría indefinidamente.

Este sistema acaba con la transformación que se produce en Europa entre 1270 y 1350. Hasta entonces el hombre vivía en un tiempo constante, siempre igual. La unidad y consistencia del mundo exterior hacían escasamente pertinente la distinción entre pasado, presente y futuro. Sin embargo, en este momento comienzan a producirse cambios: se renuncia a un Imperio de validez universal, empieza a implantarse la economía monetaria, se organizan grandes asociaciones económicas como la Liga Hanseática, la burguesía conoce un auge espectacular, la Universidad se convierte en un instrumento definitivo de crítica social y progreso, la actividad técnica y preindustrial favorece el florecimiento de las ciudades.

El estilo Gótico, propiciado en gran medida por este desarrollo, es el emblema de la nueva mentalidad. A mediados del siglo XIV, el reloj mecánico de ruedas sustituye al reloj de sol en las torres de las iglesias. Un símbolo de que la relación del hombre con su espacio

---

<sup>49</sup> ANÓNIMO: “Du bist mîn”, en: LACHMANN, K.; HAUPT, M.; VOGT, F.; KRAUS, C. (Hrsg.) (1959): *Des Minnesangs Frihling*, I, Stuttgart: Hirzel.

ha variado. Como dice Paul Zumthor: [...] *el hombre de las primeras edades medía el espacio por medio del tiempo, cuando su descendiente moderno mide el tiempo gracias al espacio*<sup>50</sup>. El rigor absoluto de la voluntad divina se transfiere del espacio al tiempo, ya que este último es, al fin y al cabo, inamovible. Se toma conciencia de que somos pacientes respecto al tiempo, pero agentes respecto al espacio.

A diferencia de lo que ocurre en la Edad Media, la percepción renacentista tiende a ver la Naturaleza en su dimensión histórica, en su fluir dinámico dentro de un espacio ordenado y armónico. El propio espacio del arte se hace contemplativo, imitativo. Como reflejo del espacio real, la pintura se enriquece con la incorporación de la perspectiva.

El modelo humano del momento es el *cortesano*. En él se entrelazan los tres sistemas filosóficos que el Renacimiento recupera de la Antigüedad: el Platonismo, el Neoplatonismo y el Estoicismo. Del primero se recoge la doctrina de Eros, del amor que brota de la contemplación de la belleza del mundo sensible, elevándonos, perfeccionándonos, invitándonos a aspirar a los bienes espirituales más altos. El segundo justifica la divinización renacentista de la Naturaleza por la presencia general del amor en todas las cosas como principio de armonía que se encarna muy especialmente en el hombre, mediador entre Dios y mundo. Por último, el Estoicismo ayuda al hombre a enfrentarse con el azar en la lucha por forjar su propio destino del que se siente dueño.

La estética imitativa del Renacimiento se complace en la sencillez de formas, la sintaxis regular, la melodía dulce, andante, la claridad, la medida, la moderación y la visión de conjunto con un acento muy especial sobre lo humano. A ello contribuyen los ideales europeos internacionales de Carlos V, la introducción del Renacimiento italiano pagano y sensual y el Humanismo erasmista, que sustituye al dogmatismo medieval.

La instalación del hombre en el plácido fluir del tiempo no supera el primer tercio del siglo XVI. La Reforma y el subsiguiente Concilio de Trento determinaron el cambio de rumbo espiritual, político y literario.

Es significativa la versión que del salmo XLVI hace Lutero, *Eine feste burg ist unser Gott*. El texto, muy conocido por haber pasado a los cancioneros protestantes, evidencia un

---

<sup>50</sup> ZUMTHOR, Paul (1994): *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 15.

cambio de mentalidad. La negación y distanciamiento de los conflictos de la realidad temporal se resuelve en el modelo de una fortaleza celestial incommovible, que recuerda bastante en sus propósitos a la Jerusalén celeste o a la *Civitas Dei* medieval de San Agustín. El hecho de que Dios, el Bien Supremo, se identifique con una ciudadela es indicio claro de una época que ve en la clausura, el aislamiento, la inmutabilidad y la segregación espacial sus valores supremos: *Nemen sie den leib / gut / ebr / kind und weib / las faren dahin / sie habens kein gewin / das Reich mus uns doch bleiben*<sup>51</sup>. Después del Renacimiento, con la Contrarreforma y el azote de la Guerra de los Treinta Años, el desencanto del mundo llega a su plenitud. Como afirma Bousoño:

*Si el Renacimiento pensaba que la Naturaleza era buena, bella y verdadera, ahora se tiende a pensar lo contrario; la Naturaleza nos engaña; el pecado original ha pervertido nuestra índole; trajo, en efecto, al hombre una "vulneratio in naturalibus"*<sup>52</sup>.

El hombre del Barroco busca lo permanente tras la apariencia del mundo natural. Sabe que el mundo sensible está sustentado por una estructura firme, la *res extensa*, la sustancia espacial, que es una forma eterna, gobernada por leyes inmutables comunes a todos los seres. El siglo XVII es el siglo de los grandes sistemas. El imperio de la razón cartesiana contribuye a un mejor conocimiento del mundo (Bruno, Brahe, Kepler, Galileo, Leibniz, Böhme, Spinoza) y a su escrupulosa clasificación en redes formales. Es la gran época de las fórmulas y las construcciones, no sólo científico-teóricas, también sociales (pasión por el ceremonial), políticas (nacimiento de las monarquías absolutas) y artísticas (exuberancia de las fachadas en la arquitectura, triunfo de las preceptivas poéticas, desarrollo de la música como arte puramente formal, aritmético).

Todo ello contribuye a una interpretación de la realidad *more geometrico* o, más literariamente, *more scenico*. Se concibe el mundo como teatro, y la vida, como resultado de un juego de fuerzas. Este modelo comienza a desarrollarse y a apoderarse de todos los ámbitos de la actividad humana, incluso del político, en el que la voluntad de organización lleva a imaginar sistemas ideales como el espacio insular de *Utopia* de Thomas Moore.

---

<sup>51</sup> LUTHER, Martin: "Der XLVI. Psalm. Deus noster refugium et virtus", en: REICH-RANICKI, Marcel (Hrsg.) (1994): *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Erster Band. Von Walter von der Vogelweide bis Matthias Claudius*, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 63.

<sup>52</sup> BOUSOÑO, Carlos: *Op. cit.*, 501.

El Barroco supone, en muchos aspectos, una vuelta a actitudes medievales pero, a la vez, constituye un prelude de la Modernidad inaugurada en el siglo XVIII. Si el XVII es el siglo de las grandes teorías, el XVIII nace con la voluntad de aplicarlas al progreso de la humanidad. Esta es la diferencia nuclear. Mientras las épocas anteriores habían sido esencialmente contemplativas, a partir de la Ilustración se confía en la acción humana para conseguir el ideal de excelencia en todos los campos.

Es importante no perder de vista este rasgo distintivo. El paradigma de la Modernidad se desprende, casi por completo, del idilio paradisiaco de la Edad de Oro, que se caracterizaba menos como una *utopía* que como una *ucronía* (el modelo de un Estado de la Naturaleza remoto, que desconoce los conflictos y cuya pérdida aparece vinculada a la irrupción del devenir histórico. Roto el modelo *ucrónico*, el ilustrado dieciochesco no se concibe a sí mismo como parte de la Naturaleza en el sentido empático del Barroco, ni a la manera admirativa o asociativa del Renacimiento y de la Edad Media, sino como actor. Esto comporta una objetivación del mundo, susceptible de ser transformado por el sujeto que trabaja sobre él para aproximarle cada vez más al espacio ideal que alberga en su conciencia: la genuina *utopía*. El mundo pierde solidez y estatismo, y gana en perspectiva y confrontación. La Ilustración es cosmopolita y universalista. En su optimismo se convence de que el tiempo no es una condena; es un medio de liberación para el hombre a través de un proceso formativo.

El espíritu ilustrado enciclopédico y crítico se prolonga hasta 1765-1790. El último tercio del siglo vive una reacción contraria al componente normativo ilustrado y a su base intelectual y racional. La excelencia moral, la justicia y la libertad se han impuesto en la sociedad sólo parcialmente. Estos logros se conservan dentro de una forma de orden legal, que se empieza a percibir como una forma exterior, una estructura inamovible, esclerótica, ajena al dinamismo y a la subjetividad específica del carácter humano. Bajo una apariencia de normalidad, se agita el descontento de la *unbefriedigte Aufklärung*, que expone sus dudas sobre el proceso de emancipación del hombre.

La Ilustración insatisfecha se pregunta cómo es posible conciliar el carácter histórico de las propuestas ilustradas con la espacialidad atemporal en que vienen revirtiendo sus actividades. El Romanticismo, cuyo código se basa en la promulgación de lo no racional del hombre, la sensibilidad hacia la Naturaleza, la libertad ciudadana frente al

absolutismo, la constante renovación de los valores personales y sociales, surge porque el espíritu quiere exteriorizarse, realizarse en el mundo, para superar así la reflexión ilustrada incapaz de lograr una síntesis entre la Naturaleza exterior y la fuerza interior del hombre.

La argumentación del Romanticismo procede de manera análoga a como lo hizo la Edad Media cristiana; no en vano el documento epocal es la obra de Novalis, *Die Christenheit oder Europa* (1799). A diferencia del inmovilismo medieval, el Romanticismo está repartido, como apunta Antoni Marí, entre el entusiasmo y la quietud. No obstante, el fundamento lo constituye el estatismo en la medida en que: *La unidad-totalidad es la categoría a que quieren acceder los románticos, es la categoría suprema y última y toma acepciones tan diversas como el Todo, el Absoluto, el Infinito, la Armonía, Dios*<sup>53</sup>. Una acepción adicional bien podría ser lo *espacial-telúrico*, presente, por ejemplo, en los *Hymnen an die Nacht* (1800). La voluntad de enterrarse en el seno de la tierra, lejos del reino de la luz, es índice de la mística natural y el *Weltgefühl* que anhela la fusión armónica con lo eterno.

Tras el Romanticismo (1825) y hasta el Realismo (1848) se extiende una época caracterizada por el abandono del idealismo romántico y el acercamiento a la realidad socio-política desde un punto de vista histórico. Es el momento de la *Realpolitik*, del desarrollo positivo y de una renovada fe en el progreso, que se hace palpable e inmediato a través de numerosos avances que perfeccionan la realidad material. Asistimos a una nueva época (la última, si hubiéramos de atender a las voces que hablan del *fin de la Historia* en nuestro presente) inserta en lo temporal.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, el espacio, también el artístico y literario, es esencialmente un espacio urbano. Con la segunda Revolución Industrial la población de las ciudades se multiplica. El espacio se cierra y se fragmenta. Poco a poco se crean barreras donde no las había (nacionalismos, corporaciones, derecho de ciudadanía) y crece el sentimiento de desarraigo y exilio. En este contexto nace la contemporaneidad, objeto del próximo capítulo.

Antes de proseguir, sintetizaré en el siguiente cuadro las claves que dan carácter espacial o temporal a cada época.

---

<sup>53</sup> MARÍ, Antoni (1979): *Antología del romanticismo alemán. El entusiasmo y la quietud*, Barcelona: Tusquets, 11.



	PARADIGMA ESPACIAL PRECONTEMPORÁNEO UCRONÍA			PARADIGMA TEMPORAL CONTEMPORÁNEO UTOPIA			PARADIGMA POSTMODERNO
	EDAD MEDIA	RENACIMIENTO	BARROCO	ILUSTRACIÓN	ROMANTICISMO	REALISMO	POSTMODERNIDAD
ACTITUD	Contemplativa Intuitiva	Contemplativa Estética	Contemplativa Racional	Activa	Mística	Activa	Escéptica
IMAGEN DEL MUNDO	Mítica	Histórica	Mecánica	Histórica	Mítica	Mecánica	¿Fin de la Historia?
CATEGORIZACIÓN	Espacial	Temporal	Espacial	Temporal	Espacial	Temporal	Espacial
RELACION YO-MUNDO	Asociativa	Admirativa	Simpatética	Catártica	I r ó n i c a		

Figura 1: Épocas temporales y épocas espaciales<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Fuente: elaboración propia, atendiendo a categorías apuntadas en JASPERS, Karl (1960): *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin: Springer-Verlag; y JAUSS, Hans Robert (1984): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

#### 4. EL ESPACIO EN LA CULTURA MODERNA

El paradigma ilustrado situaba al hombre en el centro de la Historia. Los planos del habitar – jurídico, económico, político, ético, cultural – se comprendían desde la fe en el progreso. Se daba por cierto que, para que el ser humano se perfeccionase espiritual y materialmente, había de adoptarse un sentido común universal y sistemático. Los grandes valores que auspiciaron el nacimiento de la cultura moderna se pueden agrupar en torno a cinco núcleos temáticos:

- a) *La libertad de conciencia*: La filosofía moderna desde Descartes nace del temor al error. Es una filosofía de la cautela, de la duda; se prefiere no saber a saber errores. El entusiasmo crítico que Kant inaugura nace de un reto a la inteligencia autónoma del individuo: *Sapere aude!* A partir de entonces, la filosofía, con muy pocas excepciones, ha sido idealista y se ha basado en el juicio del *yo* sobre el mundo, con escasas concesiones al criterio de autoridad.
- b) *El dominio del Estado*: Maquiavelo es el primer teórico del Estado moderno, sometido a la autoridad de un único príncipe que gobierna, *sanza alcuno rispetto*, según el principio de utilidad, de modo que si le acusan los hechos le excusen los resultados. En el Barroco, Hobbes recoge el lema plautino *Homo homini lupus* para justificar el poder absoluto del Estado en el miedo del hombre a la muerte violenta. El individuo entrega su libertad al Estado, un pacto que es precedente del contrato social de Rousseau. Éste constata que el hombre vive dentro de un orden social que le convierte en sujeto de derecho. Sin embargo, este derecho no nace de la fuerza, *Force ne fait pas droit*; ya que si la fuerza crea derecho, el derecho no es nada o es otro modo de expresión de los poderes fácticos. Las formas legales lo son en virtud de la convención alcanzada por la voluntad libre y la razón opuesta a la necesidad presente en el estado natural.
- c) *La dialéctica del progreso*: Hegel mantiene que el progreso se verifica en tres momentos: la tesis, posición; la antítesis, contraposición; y la síntesis, conciliación en la que los contrarios quedan suprimidos y sólo se conservan los aspectos positivos que existían en cada uno de ellos.

- d) *La revolución científico-tecnológica*. Es un hecho que, desde la Revolución Industrial, la humanidad ha progresado materialmente más que en toda su historia anterior. Es por ello que en el siglo XX el conocimiento científico–experimental se contempla como el único medio seguro de llegar al dominio completo de la realidad.
- e) *La revolución económico-productiva*. La capacidad técnica de transformación del medio físico ha permitido revolucionar el sistema económico–productivo. Desde las primeras aportaciones de Adam Smith y David Ricardo, pasando por las críticas marxistas, hasta llegar al neoliberalismo, los teóricos de la economía han ido ganando peso a medida que los mercados crecían hasta alcanzar una dimensión global.

Hoy es posible comprobar que ninguno de estos valores ha respondido a las expectativas que despertó al comienzo de la Modernidad: a) la libertad de conciencia llevada al extremo ha dado como resultado un espacio relacional alterado, desarticulado, en el que triunfa el individualismo; b) el espacio institucional se ha desarrollado extraordinariamente y fagocita todo en aras del poder; una vez domesticada la revolución social, el Estado controla sin oposición el resto de ámbitos humanos; c) el ideal de progreso ha degenerado en una lógica darwiniana perversa; d) la transformación del espacio físico ha producido grandes metrópolis agresivas, hostiles a lo natural y a lo humano; e) en las relaciones económicas no operan las leyes de intercambio equivalente ni de valor–trabajo; el capital financiero ha cobrado autonomía y crece a expensas de gran parte de la población mundial.

El progreso lineal y dialéctico ya no asegura el futuro de la sociedad. Habíamos pedido al tiempo que nos liberara del tiempo y nos aproximara a la eternidad; ahora constatamos que:

- a) No se puede ganar al tiempo: Fracaso del capitalismo, del ideal de libertad y de los valores subjetivos.
- b) Ni llegar a un equilibrio: Fracaso del socialismo, del ideal de igualdad y de los valores objetivos.
- c) Ni siquiera abandonarlo: Fracaso de la mística del Romanticismo, del ideal de fraternidad y de los valores absolutos.

Se verifica el *Zerfall der Werte*, que diagnosticaba Hermann Broch en los años treinta. El gran problema de nuestra cultura en crisis reside en que todos los valores que la integran son parcialmente verdaderos; sin embargo, cuando falta la forma intencional que da *sentido* al conjunto, cada uno de ellos desarrolla sus contenidos ilimitadamente, con el consiguiente desequilibrio y el riesgo de que un valor en concreto acabe prevaleciendo sobre el resto e imponga su ley:

[...] <die Logik jedes einzelnen Wertschaffens> radikalisiert auch die einzelnen Wertgebiete so sehr, dass diese, auf sich selbst gestellt und ins Absolute verwiesen, voneinander sich trennen, sich parallelisieren und, unfähig einen gemeinsamen Wertkörper zu bilden, paritätisch werden, – gleich Fremden stehen sie nebeneinander, das ökonomische Wertgebiet eines “Geschäftemachens an sich” neben einem künstlerischen des *l'art pour l'art*, ein militärisches Wertgebiet neben einem technischen oder einem sportlichen, jedes autonom, jedes “an sich”, ein jedes in seiner Autonomie “entfesselt”, ein jedes bemüht, mit aller Radikalität seiner Logik die letzten Konsequenzen zu ziehen und die eigenen Rekorde zu brechen. Und wehe, wenn in diesem Widerstreit von Wertgebieten, die sich eben noch die Balance halten, eines das Übergewicht erhält, emporwachsend über allen anderen Werten, emporgewachsen wie das Militärische jetzt im Kriege oder wie das ökonomische Weltbild, dem sogar der Krieg untertan ist, – wehe! denn es umfasst die Welt, es umfasst alle anderen Werte und rettet sie aus wie ein Heuschreckenschwarm, der über ein Feld zieht<sup>55</sup>.

Esta desintegración de los ideales de la tradición ilustrada incide directamente en la conformación del espacio en la cultura moderna, escindiéndolo, atomizándolo. De un lado, la escisión del espacio político opone lo jurídico–económico a lo ético–cultural, y a su vez enfrenta entre sí a los elementos de cada binomio. De otro lado, la escisión del propio hombre y el desarraigo de su espacio personal sume en la crisis los elementos que integran su *identidad*. A continuación trataré estos dos niveles.

#### 4.1. El espacio socio-político

<Die Kultur> realisiert ihre Zwecke heute nicht mehr durch den Staat wie einstens in Athen oder Rom, sondern bedient sich statt der Vollkommenheit des Ganzen, die doch nicht viele Steigerungen zuliesse, seiner Unvollkommenheiten, Lücken und der Kraftlosigkeit jeden einzelnen zu umspannen. Es ist die Auflösung durch die unübersehbare Zahl, was den kulturellen Grundunterschied gegen jede andere Zeit bildet, das Alleinsein und Anonymwerden des einzelnen [...]<sup>56</sup>.

Estas líneas, entresacadas de los ensayos políticos de Robert Musil, explican el progresivo extrañamiento del individuo con respecto a su espacio físico, administrado desde la instancia político-institucional.

---

<sup>55</sup> BROCH, Hermann (1980): *Kommentierte Werkausgabe Hermann Broch, 1. Die Schlafwandler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 498.

<sup>56</sup> MUSIL, Robert (1978): “Politik in Österreich (Dezember 1912)”, en: *Gesammelte Werke, 8. Essays und Reden. Kritik 2*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 994.

La formación y consolidación del Estado moderno comienza en la época del Barroco y concluye prácticamente con el Congreso de Viena. A pesar de su notable desarrollo, el Estado, hasta comienzos del siglo XIX, nunca fue tan fuerte como el poder social. Esto hizo que fueran posibles las revoluciones liberales de 1789, 1830 y 1848, un hecho positivo, pues aseguraban la libertad y el desarrollo de los ordenamientos jurídicos y políticos atendiendo a las necesidades reales de la población. Ahora bien, cuando el Antiguo Régimen cae definitivamente, se produce la transición del Estado absolutista al Estado contemporáneo capitalizado por la burguesía. En la próspera Europa de la segunda Revolución Industrial, se entiende que el Estado ha de ser, ante todo, productor de seguridad. Es decir, el objetivo político del Estado será la liberación del hombre respecto a su exterioridad culpable, asumiendo el ámbito de la acción, adquiriendo un monopolio sobre la fuerza pública y proporcionando a cambio una garantía contra el ser víctima de la injusticia. Privado de sus actividades políticas, el individuo, que sigue entendiéndose como agente, condición de la que por naturaleza no puede abdicar, adquiere un nuevo y crecido interés por su vida y su destino personales y se dedica a cultivar su interioridad, a poner en juego su territorio y su espacio personal.

Para organizar, dar continuidad y articular los esfuerzos de la sociedad, es preciso poner a funcionar un eficiente aparato burocrático y disponer de un disciplinado ejército. Deudor del contexto cultural en el que se gestó, el Estado tiende a interpretar la realidad como un todo estructurado y dialéctico, en el cual cualquier hecho ha de estar comprendido en el sistema. Como denuncia Musil, muy pronto, el sistema resultante deja de responder a las inquietudes sociales y margina a los insatisfechos, sin canalizar políticamente sus deseos individuales. Cuando alcanzan su madurez, las instituciones estatales operan autónomamente a despecho de la sociedad que las erigió, consumándose la fractura entre el ámbito ético-cultural y el político-económico.

La lógica política separada del resto de consideraciones humanas se remite a su propia esencia, que es la conservación del Estado como valor en sí mismo. Como la base sobre la que se asienta el Estado es la nación, cuyo fundamento está en una población homogénea, el primer deber del Estado será uniformizar la sociedad en todos los niveles, asimilando minorías e insertando al individuo en los procesos de producción, socialización y habitación. Parece que se vuelve a la máxima de la política medieval: *Quid est in territorio est de territorio*, formulada más cruelmente: *Quis est in territorio est de territorio*. La expresión más

radical de estas tendencias serán los regímenes totalitarios, como el fascismo italiano uno de cuyos lemas fue: *Todo por el Estado; nada fuera del Estado; nada contra el Estado*.

Motivar la vida del individuo en el servicio al Estado significa la completa inversión de la primitiva dialéctica interior–exterior; supone la injerencia de lo exterior en la intimidad del hombre, despojándolo de su personalidad y sumiéndolo en el anonimato. Cuando se hace coincidir el espacio privado con el espacio general, la persona desaparece en el limbo de un pueblo que muy pronto se convierte en masa<sup>57</sup>. El espacio se convierte en un no–lugar; es el mundo angustioso y opresivo de Kafka, en el cual el individuo se encuentra solo e impotente ante poderes hostiles e incomprensibles; o el régimen totalitario descrito por Manès Sperber en *Die verlorene Bucht* (1940-1951), en el que no hay compasión ni discusión, sólo argumentos definitivos, eso sí, previamente decididos por el Partido. Tras la corrupción y traición a la idea de humanidad tal como fue entendida antes de caer en el campo del poder, Sperber se pregunta si la persona vive bajo el mismo cielo, si no camina sobre una tierra endurecida, si no se han transformado las calles, si la patria no se ha convertido en un país extraño.

El espacio geográfico como construcción política adquiere la propiedad de identificar y dividir a las personas. La nación como ideal político sostenido por elementos naturales, legales, artísticos, culturales, institucionales o raciales, como *identidad* de la quimera *Nación-Estado*, divide y enfrenta los espacios del hombre. Como indica Hannah Arendt:

*El fracaso napoleónico en su proyecto por unir Europa bajo la bandera francesa fue una clara indicación de que la conquista por una nación conducía, o bien al completo despertar de la conciencia nacional de los pueblos conquistados y a la consecuente rebelión contra el conquistador, o bien a la tiranía<sup>58</sup>.*

Bien consideradas, rebelión y tiranía son las dos caras de un mismo fenómeno, el nacionalismo en sus variantes secesionista–separatista, imperialista–hegemónica o unionista–anexionista.

---

<sup>57</sup> La sociedad de masas es un fenómeno decisivo del siglo XX, que ha sido estudiado con resultados bien conocidos, entre otros, por Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921); Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (1918-22); Theodor Geiger, *Die Masse und ihre Aktion* (1926); Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1930) y Elias Canetti, *Masse und Macht* (1960).

<sup>58</sup> ARENDT, Hannah (1974): *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus, 187.

La totalización del espacio político hace que la pérdida de la comunidad arroje automáticamente al individuo del seno de la humanidad. Cuando no se respeta el carácter interregional de los pueblos o simplemente cuando el Estado se debilita y termina desintegrándose aparecen los *Heimatlosen* como anomalía; no existe espacio para ellos. Es la situación que vive Boris, el soldado ruso de la narración de Stefan Zweig, *Episode am Genfer See* (1922), cuando, como desertor en la Primera Guerra Mundial, quiere volver a su pueblo sin comprender que existen fronteras: *Eine Grenze, das ist fremdes Land. Die Menschen lassen dich nicht durch*<sup>59</sup>. El protagonista invoca la figura del Zar, que conferiría a sus pueblos una unidad sostenible, pero le informan de que: *Es gibt keinen Zaren mehr, Boris. Die Menschen haben ihn abgesetzt*<sup>60</sup>. Despojado de su espacio, sin saber adónde ir, se suicida. La escena es paralela a la que describe Joseph Roth en la visita que hace Trotta a la Cripta de los Capuchinos, con la que concluye la novela homónima:

- *Was wünschen Sie?*
- *Ich will den Sarg meines Kaisers Franz Joseph besuchen, erwiderte ich.*
- *Gott segne Sie! Sagte der Bruder, und er schlug das Kreuz über mich.*
- *Gott erhalte...! rief ich.*
- *Pst! Sagte der Bruder.*

*Wohin soll ich, ich jetzt, ein Trotta?...*<sup>61</sup>

La cultura habsburgo, aun contraída, significaba un repertorio de formas de vida enormemente complicadas y diversas. El habitante polaco de una aldea de Galitzia, por ejemplo, era judío de raza, eslavo de pensamiento, alemán de idioma y austriaco de nacionalidad. La misma diversidad se encuentra en el resto de Austrohungría<sup>62</sup>. Los Sudetes (Bohemia, Moravia y Silesia austriaca) representaron la vía austroeslava del Imperio, amenazada alternativamente por los movimientos pangermánicos o paneslavos, en una sociedad con un elevado componente judío y donde el elemento germano era minoritario. Hungría fue ella misma un conglomerado de nacionalidades diversas bajo la disciplina magiar. La historia de Rumania (Bucovina, Banato y Transilvania) es la de un pueblo que se encuentra entre fronteras y épocas: fieles a la ortodoxia y cultura bizantina, viven según un

---

<sup>59</sup> ZWEIG, Stefan (1984): “Episode am Genfer See”, en: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Der Amokläufer. Erzählungen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 194.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> ROTH, Joseph (1975): *Die Kapuzinergruft*, en: *Werke*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 982.

<sup>62</sup> Un estudio pormenorizado de cada uno de los pueblos del Imperio se encuentra en la obra de WANDRUSZKA, A.; URBANITSCH, P. (Hrsg.) (1980): *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

modelo económico y social occidental. Los Balcanes (Bulgaria, Dalmacia y ex Yugoslavia) fueron siempre la *oficina gentium* del Imperio, un maremagno de pueblos en un territorio sin unidad política, donde se suceden desencuentros y confrontaciones con magiares, italianos o germanos, mientras se incrementa la presencia de estructuras sociales, económicas y militares avanzadas, que pretenden asumir la modernización del territorio, lo que creará nuevas desavenencias. Incluso en la Austria germana, a cuya capital, Viena, acuden alemanes, croatas, magiares, serbios, checos, eslovacos, polacos, eslovenos, rutenos, italianos, rumanos, judíos, se da una crítica al mundo cerrado que enfrenta los valores de civilización y cultura, de patria y Estado.

Austrohungría experimentó una prolongada crisis a partir de 1915. Toda la cuenca del Danubio estaba arruinada por una serie de malas cosechas y por el bloqueo de los aliados, de modo que cada una de las partes del Imperio se vio forzada a una creciente autarquía. El paulatino agotamiento de las fuerzas de cohesión que habían operado sobre el terreno condujo a la progresiva *balcanización* de la Europa danubiana. Cuando el emperador Karl abdica el 11 de noviembre de 1918, Austrohungría ya no existía. Con la desaparición del Imperio Austrohúngaro, lo que se hunde no es exclusivamente un sistema político, sino un mundo que se alzaba sobre soportes y virtudes que tenían que ver con personas y familias concretas, con una tierra habitada, no dominada, con una memoria personal, con una tradición encarnada a lo largo de generaciones en las que se habían ido formando magníficas culturas, entre las que se produjo una fecunda interacción. Eso trae consigo una dualidad, a veces dramática: una vida experimentada como modélica, paradigmática, ejemplar, frente a la vida de costumbre, tras el Imperio; una conciencia en dos niveles, sin suficiente armonía entre ambos.

Las raíces vitales, la *identidad*, el hogar y la patria son ámbitos convergentes que se dislocan en las tensiones que surgen en un contexto de dominación, de crisis política o de exilio, como el que más tarde se impuso a muchos escritores al estallar la Segunda Guerra Mundial<sup>63</sup>. El problema central, que persiste en el presente, consiste en que si el Estado es demasiado fuerte, la sociedad sucumbe; y si es demasiado débil, desaparece la garantía del derecho.

---

<sup>63</sup> Por su enfoque desde una perspectiva espacial, merece la pena consultar el artículo de EYKMANN, Christoph: "When I came home – I did not come home'. The Antinomies of the Experience of German and Austrian Exiles 1933-1945 and Beyond", en: TYMIENIECKA, Anna (Ed.) (1997): *Annalecta Husserliana. Volume LI. Passion for Place, Book II, Between the Vital Spacing and the Creative Horizons of Fulfilment*, Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 113-125.



## 4.2. El espacio personal

El espacio, originariamente, se presenta al hombre como campo o medio donde ejerce su actividad. Es decir, el espacio se ofrece a la persona como un *quehacer*. Nuestra relación con él no es un mero *estar* o *encontrarse*, sino un *habitar*, lo cual significa estar en un espacio *teniéndolo* (HABITARE < HABERE), apropiándose de las posibilidades que descubrimos en él para configurar la *realidad*. Estos son, en síntesis, los resultados a los que se había llegado en capítulos previos. Ahora bien, ¿qué consecuencias tiene esta relación para el hombre moderno?, ¿cómo opera la persona en su espacio y cómo influye el espacio contemporáneo en la persona?

El ser humano vive inmerso en un mundo, resultado de un proceso de abstracción, que otorga a cada *ser* un *sentido* y una *identidad* en función de las *intenciones* del sujeto. Según Husserl, yo vivo rodeado de *objetos intencionales*:

*Der Gegenstand ist ein intentionaler, das heisst, es ist ein Akt da mit einer bestimmt charakterisierten Intention, die in dieser Bestimmtheit eben das ausmacht, was wir die Intention auf diesen Gegenstand nennen. Das sich auf den Gegenstand Beziehen ist eine erlebbare Eigentümlichkeit, und die Erlebnisse, die sie zeigen, heissen (nach Definition) intentionale Erlebnisse oder Akte<sup>64</sup>.*

Algunos de estos objetos siempre están conmigo, por ejemplo, siempre me acompaña mi propio cuerpo:

*Der Leib ist mein Leib und er ist mein Zunächst als mein Gegenüber, mein Gegenstand, wie das Haus mein Gegenstand ist, mein Gesehenes oder Sichtbares, Betastetes und Tastbares usw.; "mein", aber nicht Bestandteil des Ich, also durch mannigfaltige einstimmig synthetische Wahrnehmungen, die ich als Subjekt vollziehe [...] <sup>65</sup>.*

Este conjunto de objetos constituye, como lo llamaría Ortega, mi *realidad radical*, que no es la única, ni la más importante, pero es *raíz de mi habitar en el mundo*, que se define como proyección radicada. Esto es, el mundo se hace inteligible en mi encuentro con la realidad, del que nace la verdad y que determina mis decisiones y acciones. Muy claramente lo expresa Bollnow, cuando afirma que: *Der Mensch nur in der Einheit mit einem konkreten Raum*

---

<sup>64</sup> HUSSERL, Edmund (1988): *(Fünfte) Logische Untersuchungen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 68-69.

<sup>65</sup> HUSSERL, Edmund (1984): *Die Konstitution der geistigen Welt*, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 43.

*ein bestimmtes Wesen gewinnt*<sup>66</sup>. Lo que llamamos *ser* es una proyección, un plan que se atiene a las cosas.

En *Der Mann ohne Eigenschaften*, Robert Musil desarrolla este mismo pensamiento sirviéndose de los conceptos *Wirklichkeitsinn* y *Möglichkeitsinn*. Según el escritor, si existe un sentido de la realidad, debería existir igualmente un sentido de la posibilidad:

*So liesse sich der Möglichkeitsinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist*<sup>67</sup>.

La función de la realidad objetiva es despertar las posibilidades de acción. La crítica que Musil hace es, precisamente, que el hombre contemporáneo ha olvidado esto y se pliega a la mera *Sachlichkeit*. Se ha atrofiado su sentido de la posibilidad. En sus aproximaciones a la temática del espacio, el humanismo derivado de la Fenomenología y la Filosofía de la Existencia, buscaba superar lo topográfico y descubrir la calidad humana en la proximidad de espacio y conciencia activa, que otorga un *sentido* personal a la extensión, la transforma en su *Umwelt* irrepetible por razón de unos *Umstände* consustanciales a cada persona. En la lógica husserliana esto se expresaba así: *Jeder hat sein "Hier" und das ist für dasselbe phänomenale Jetzt ein anderes als das meine*<sup>68</sup>, algo que también recoge la Fenomenología más moderna: *Dasein ist Hiersein*<sup>69</sup>. Fracasaré como persona si la posición de mi conciencia se confunde con una geometría convencional o atávica, ajena al propio *yo*. Por eso Musil, jugando con los términos que sirven de título a su novela, define al hombre sin atributos como una serie de atributos sin hombre:

*Es ist eine Welt von Eigenschaften ohne Mann entstanden, von Erlebnissen ohne den, der sie erlebt, und es sieht beinahe aus, als ob im Idealfall der Mensch überhaupt nichts mehr privat erleben werde und die freundliche Schwere der persönlichen Verantwortung sich in ein Formelsystem von möglichen Bedeutungen auflösen solle. Wahrscheinlich ist die Auflösung des anthropozentrischen Verhaltens, das den Menschen so lange Zeit für den Mittelpunkt des Weltalls gehalten hat, aber nun schon seit Jahrhunderten im Schwinden ist, endlich beim Ich selbst angelangt [...]*<sup>70</sup>.

---

<sup>66</sup> BOLLNOW, Otto Friedrich (1963): *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 295.

<sup>67</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 1. Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 16.

<sup>68</sup> HUSSERL, Edmund (1984): *Op. cit.*, 33.

<sup>69</sup> OTTO, Mac (1992): *Der Ort. Phänomenologische Variationen*, Freiburg/München: Verlag Karl Albert, 13.

<sup>70</sup> MUSIL, Robert (1978): *Op. cit.*, 150.

Musil describe la *identidad* del hombre moderno como un ganglio donde se amontonan sin orden alguno elementos profesionales, nacionales, estatales, de clase, geográficos, sexuales, conscientes, inconscientes y fantásticos. La auténtica *identidad* no admite soluciones generales, no existen cánones fijos, exige un equilibrio dinámico, que se actualiza constantemente. Pero, ¿cómo conciliar estado y cambio?

En *Huguenau oder die Sachlichkeit*, Hermann Broch toca este tema en el personaje de Gödicke, un soldado convaleciente durante la Primera Guerra Mundial, que anteriormente había sido albañil. La explosión que lleva a Gödicke al hospital militar ha conmocionado su alma tanto como su cuerpo. Poco a poco, con dolor y esfuerzo, va recomponiendo los fragmentos de su *identidad*. Se dice que Gödicke, como buen albañil, sostiene su alma apuntalada precariamente con andamios:

[...] denn niemandem, am allerwenigsten dem Mann Gödicke selber, wäre es möglich gewesen, sich über die Konstruktionselemente jenes Baues, der die Seele desselbigen Gödicke darstellte, eine Theorie zu bilden. So z.B. wäre es falsch zu behaupten, dass der Mann Gödicke aus vielerlei Gödicke's zusammengesetzt war, etwa aus einem Knaben Gödicke [...] jenem Jüngling Gödicke [...] Maurerbursche [...] Mann [...] nein, ein derartiger Längsschnitt durch eine Persönlichkeit, eine derartige, quasi historische Aufspaltung gibt niemals die Bestandteile der Persönlichkeit, denn sie kann über das Biographische nicht hinausreichen<sup>71</sup>.

¿Se construye la *identidad* del hombre biográficamente? Sí, pero ¿de qué manera? En la civilización técnica, la civilización del hombre sin atributos, de Huguenau, de Gödicke, el ser humano no es nada en sí mismo. La dialéctica de la Ilustración, heredera del humanismo renacentista, cree con Erasmo, que cada uno es hijo de sus obras. Además, como ya se dijo, desde los mitos más antiguos el hombre ha descubierto el *ser*, el *sentido* y la *identidad* como suma de las fuerzas que se ponen en juego en la confrontación de espacios. Si llevamos esto a su extremo, habremos de convenir que el derecho a la existencia no se deriva de la propia dignidad y valor de la persona, sino de la realidad espacio-temporal ajena que la circunscribe. Una lógica perversa, ya que entonces la *identidad* del hombre la deciden otros, vive *in alio*, vive sólo en tanto en cuanto los demás lo reconocen (*le regard* de Sartre). Es un hecho que la *identidad* que ha sido conferida en el tiempo dependerá siempre de una decisión arbitraria, que se justifica en la acción, en el devenir.

De este modo se reduce al hombre a la condición de accidente. Ya no es la *ousía*, la FACENDA, como se tradujo el término griego al latín. Es decir, ya no es tanto *el quehacer*

---

<sup>71</sup> BROCH, Hermann (1980): *Kommentierte Werkausgabe Hermann Broch, 1. Die Schlafwandler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 454.

(FACENDA<facere, AGENDA<agere, lo que produce una interpretación dinámica de la persona agente) unido indisolublemente con *la posesión de sí* (FACENDA–hacienda, que asegura la *identidad* permanente), cuanto una unión contingente de ambos planos en la que la *identidad* se apoya en la acción.

La persona vive en el presente, aunque se proyecta hacia el futuro. En esta proyección existe una tensión entre la realidad, revelada como facilidad o resistencia a mis propósitos, y la irrealidad que representan mis deseos, aspiraciones y esperanzas, en una palabra, mi voluntad. Al poner en juego mi voluntad me proyecto hacia el futuro elaborando, produciendo y valiéndome de medios materiales que pertenecen a mi presente y luego quedan en el pasado como elementos de mi biografía.

En suma: estoy en el mundo; mi instalación en él va cambiando en su proyección futura: mi *estar en el mundo* tiene estructura biográfica, pero lo primario, lo capital es ese *estar del yo* en su espacio, del que se deriva la auténtica *identidad* de la persona.

El hombre moderno ha asumido como cosa cierta que aquello que sus facultades técnicas pueden alcanzarle para aumentar sus potencias, eso es él, ya que, a través de esos medios, actúa su voluntad. Es decir, nuestra época confirma una vez más su índole espacial elevando la extensión y su factura al rango de señas de *identidad*. *Faust*, como epopeya de la Modernidad, advierte de los riesgos de esta actitud: *Am Ende hängen wir doch ab / von Kreaturen, die wir machten*<sup>72</sup>, que Goethe pone en boca de Mefistófeles refiriéndose a Homunculus. El texto invita a una doble lectura, no sólo Homunculus, la criatura que engendra la técnica, siente su *identidad* amenazada por ser producto de una voluntad heterónoma, interesada y radicada en la exterioridad, condición que le hace incapaz para amar a Galatea y le conducirá finalmente a la destrucción; Mefistófeles, el espíritu demoníaco no encarnado, que ha ayudado al científico Wagner (el genuino *homo faber*) a crear a Homunculus, se ve complicado igualmente por su propia creación. Ambos pagan con su *identidad* y su libertad el déficit ontológico que arrastran: Homunculus por asentar su *identidad* en lo instrumental, Mefistófeles por reducirse a sí mismo a instrumento utilitario. Dos destinos que no han sido desconocidos al hombre del siglo XX, quien más que habitar su espacio, ha sido sepultado por él.

---

<sup>72</sup> GOETHE, Johann Wolfgang (1994): *Goethe Faust. Texte und Kommentare*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek Deutscher Klassiker, 114). Los versos que se citan son el 7004-05.

*SEGUNDA PARTE*

**ESPACIO Y LITERATURA**

## 5. EL ARTE DE LA PALABRA

La literatura nace cuando el lenguaje no reproduce la experiencia, sino que comienza a ser la experiencia misma. En condiciones normales, lo propio del lenguaje es su finalidad conceptual en su dimensión proyectiva o evocativa. Su papel es secundario respecto a las realidades a las que alude. Lo primario (al menos hasta la revolución del espíritu moderno) es la Creación. El lenguaje es recreación. Y de la alianza entre palabra y mundo nace el significado, materia prima de la historia humana. Frente a ello, la literatura presenta dos particularidades que transforman por completo las palabras de las que se sirve:

- a) La literatura posee un potencial comunicativo que no es agotado por los conceptos, que rebasa lo objetivo.
- b) Al acercarnos a la obra literaria se nos dispensa del enfrentamiento directo con la realidad y su finitud. Esta liberación, siguiendo a Kant, tiene como *conditio sine qua non* el desinterés. La obra de arte supone una realidad autónoma, en la que se han suspendido las reglas que se derivan de nuestra servidumbre respecto al espacio y, muy en particular, al tiempo.

Hay, pues, dos cuestiones existenciales vinculadas a la literatura: la *relectura* de las realidades presentes, el reto de comprender y ordenar el infinito; y la *reunión* de la persona con la matriz de la que emergió el mundo, que resuelve el problema del tiempo y de la muerte. No es inadecuado pensar, por tanto, en la vecindad que existe entre lo religioso y lo artístico, motivada por su común voluntad trascendente. Arte y religión tienden a la contemplación de lo absoluto, la celebran y transmiten con mitos, ritos y símbolos.

A diferencia del puro signo lingüístico, la obra poética, supera la relación semántica convencional. En la representación activa del mundo, el espíritu está por encima de la letra. Para ello, el lenguaje ha de ser liberado del objeto y de su función designadora. La palabra poética se convierte en cuerpo; es decir, algo físico, palpable, aire, respiración, hálito, *pneuma*, y esta condición material determina y condiciona los recursos propios del lenguaje poético: sonoridad, ritmo, musicalidad, alteraciones sintácticas, procedimientos de

construcción del texto. La pregunta entonces es inevitable: ¿Cómo se expresa el texto literario? ¿Cómo se nos dice el cuerpo desde el cuerpo de la palabra? Por medio del símbolo.

La revolución del *sym-bolon* (de *sym-ballein*, lanzar conjuntamente) fue crucial en el inicio de la *poética de la imaginación* a partir el Romanticismo. La etimología de esta palabra nos habla del lanzamiento de dos fragmentos de una unidad escindida. En la Grecia antigua, con ocasión de un pacto, existía la costumbre de dividir en dos un emblema o una insignia, cuyas mitades se conservaban como señal de fidelidad y amistad. A estas mitades era a lo que se llamaba *símbolos*, parejas que reconstruyen una unidad natural. También en el lenguaje poético ocurre algo así. En él nunca hablo, nunca informo, nunca interpeleo. Todos estos rasgos tienen forma negativa. La palabra se convierte en objeto absoluto, se significa a sí misma y, a la vez, da *sentido* completo al mundo de la que es símbolo. De este modo se restablece la unión natural del *yo* con las cosas.

Lo propio de la palabra habitual es que la comprensión forma parte de su naturaleza, sin embargo, la palabra poética se aproxima a una *forma asemántica*. De ahí el riesgo de la poesía y también la fascinación tan característica del Romanticismo por la música y por la matemática, dos lenguajes formales que se han liberado de la representación. Los espacios, relaciones y casos de que se ocupan las matemáticas, al igual que los ritmos, las tensiones y distensiones musicales, no tienen por qué tener correlación con datos sensoriales; son realidades que acontecen dentro de sistemas axiomáticos cerrados.

En resumen, los recursos expresivos de la literatura son estrategias para hacer que la palabra – utilizando un símil platónico – salte por encima de su propia sombra y la podamos contemplar tal cual es: desde la misma materialidad del sonido o el cuerpo de las letras, hasta el símbolo capaz de nombrar y por ello rescatar al *ser* del vacío. La misma estrategia espacial de ausencia–presencia, separación–reunión, inmanencia–transcendencia, con la que se ha explicado la naturaleza del símbolo, que busca significarse a sí mismo y a la vez traspasar, transferir, hablar de lo otro, sirve para comprender el mecanismo de metáforas, metonimias, sinécdoques, alegorías o sinestesias.

Por otra parte, parece claro que la abolición del tiempo es otra de las virtudes del

arte. El tiempo está unido al dolor y al límite. Ante el tiempo, la persona es pasiva, se encuentra sometida a una dimensión que no puede controlar. El tiempo significa la distancia y el tener que recorrerla con dificultades y fatiga. No se puede evitar que el ser esté sometido a las leyes del tiempo, lo que sí resulta posible es introducir en el tiempo categorías espaciales como son la extensión (duración), la serie (secuencia), la división (intervalo), la consecución (causa-efecto), la separación (cadencia) y otras análogas, que confieren al mundo un rasgo de estabilidad y permanencia. El espacio es el ámbito natural del juego, de la actividad libre y autónoma del sujeto sobre la realidad. En el espacio se colman las distancias, se llega al fin, se deja atrás el camino, se produce el encuentro.

En lo fundamental, la atemporalidad del arte de la palabra deriva precisamente de tres factores: 1) su presencia real, 2) su simbolismo, 3) la experiencia estética a la que nos abre.

Sobre el primer punto, es evidente que el cuerpo de la palabra sujeta a una forma tranquilizadora el devenir del tiempo, lo clausura y le dota de sustancia. Incluso el movimiento del discurso se puede interpretar como una sucesión de instantes anudados por una lógica de aparición y desaparición de polaridades que siempre reaparecen. Esta condición rítmica (y además repetible) de todo texto hace posible que experimentemos una sensación de permanencia, ya que el desarrollo lineal de la expresión se compensa por el *eterno retorno de lo igual*.

En segundo lugar, el simbolismo de la palabra fija el instante, lo escenifica y lo convierte en un espacio, en un *ámbito de sentido* fuera del tiempo. Por ser tejido de *ámbitos de sentido*, que de alguna manera son inherentes a todos los destinos humanos, lo representado en la obra literaria es atemporal y puede ser asumido por cada receptor como algo íntimo, propio, por encima de la distancia que le separe del autor (aunque, innegablemente, este factor incida de manera notable sobre la recepción de la obra). De ello resulta una comunicación muy particular, con un valor muy reducido desde el punto de vista empírico y, no obstante, incalculable desde una consideración absoluta. Por la boca del poeta habla el *ser*. La palabra poética no designa lo que es el mundo, se remonta hasta el límite de lo inteligible para afirmar que *es*, que tiene *sentido e identidad*.

Finalmente, la obra literaria produce en el receptor un raptó estético. La lectura del texto artístico es una actividad contemplativa, no utilitaria, que nos arranca del fluir del



tiempo. Como consecuencia de ello, la persona se libera de la exterioridad. Esta suspensión implica un estado de *ensimismamiento* en el que el *yo* se recoge en su propia intimidad, se aparta de la *ex-sistencia*, deja de ser *sujeto*, supera sus límites y llega a tener una visión de un plano que generalmente no le es dado alcanzar. Este estado se puede interpretar desde dos perspectivas, la mística y la nihilista. Según la primera, la finitud del existir pone sobre la mesa la cuestión de la *transcendencia*, una dimensión positiva que se oponga a la negatividad de nuestro presente estado. Para la segunda, sólo sobre la muerte se puede construir el paradigma dialéctico de la existencia: el *ser* y la *nada*. La muerte, cuyo atributo fundamental es la ausencia de movimiento, el puro estatismo, agota las dimensiones del ser. Desde este punto de vista, la muerte es el *significado absoluto* que se desprende de la visión del límite.

En este capítulo hemos tenido oportunidad de comprobar cómo el arte de la palabra tiene la facultad de superar la función pretendidamente ancilar del lenguaje, a la que la sujeta el yugo de la razón instrumental, y que esto comporta una relación singular de la palabra poética con el espacio y el tiempo, que también implica al lector. Aparentemente, la literatura intenta introducir la espacialidad en la palabra, intenta que ésta imite la pureza de las formas geométricas atemporales. En el capítulo siguiente se trata de integrar este planteamiento en el sistema general de las artes, contemplándolas preferentemente en la vertiente de sus diferencias materiales.

## 6. LA LITERATURA EN EL SISTEMA GENERAL DE LAS ARTES. LOS DESPLAZAMIENTOS DE LA MODERNIDAD

La primera aproximación a este problema nos lleva a considerar el conjunto de las artes desde el punto de vista de *la materia y los modos de imitación*, tal como lo hizo Lessing en *Laokoon* (1766), la obra moderna que establece las diferencias entre las artes plásticas instantáneas (espaciales) y las artes poéticas secuenciales (temporales). El razonamiento de Lessing es el siguiente:

*[...] Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen*<sup>73</sup>.

Llevando esta argumentación hasta el final, habría que reconocer que la pintura tiene su objeto más propio en las realidades espaciales, en los cuerpos y sus propiedades visibles, mientras que la poesía encuentra su elemento más auténtico en el tiempo, reflejando acciones. Sin embargo, Lessing afirma:

*[...] alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorübergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper*<sup>74</sup>.

Y, paralelamente:

*Auf der andren Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen*<sup>75</sup>.

Estas dos observaciones se han glosado tradicionalmente atendiendo a su nivel más superficial, como estrategias que permiten introducir el espacio en las artes poéticas y la

---

<sup>73</sup> LESSING, Gotthold Ephraim (1990): *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, 5/2. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 116.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 116-117.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 117.

temporalidad en las artes plásticas, llevando el descriptivismo a la poesía y la alegoría a la pintura. Pero, ¿acaso sería posible concebir lo contrario? Si la imagen pictórica apareciera aislada en su pura espacialidad, sin conexión alguna con el tiempo, ¿sería comprensible? En su momento identificamos el espacio como el ámbito del *ser*, del *sentido* y de la *identidad*, pero, para que estos atributos se den, es preciso el concurso del movimiento. El espacio se gana cuando se recorre, y eso exige tiempo. Sin él, el mundo se convierte en un vacío incomprensible. Y viceversa, es imposible hablar un lenguaje que no sea del *ser*. Si se defiende la separación radical entre imágenes e historias, el predicado se quiebra automáticamente. También en este respecto se verifica que espacio y tiempo forman un *continuum* indisoluble.

José Luis Pardo afirma que el tiempo y el *sentido* proceden del *poner juntos* espacios. El filósofo entiende que, para alcanzar una perspectiva adecuada desde la que contemplar la cuestión del espacio, es preciso apartarse de aquellos pensadores (Leibniz, Hume) que lo reducen a mera exterioridad. De acuerdo con ellos, toda percepción es diferente a otra y no existe conexión entre ellas. ¿Cómo llegamos a establecer relaciones entre percepciones, si la experiencia no da fundamento alguno para ello? Habrá que partir necesariamente de algo que no sea la experiencia. Spinoza, por ejemplo, intenta explicarlo recurriendo a las *afecciones*. El mundo deja impresas en mí marcas, huellas, señales, impresiones, imágenes. Todo aquello que me ha afectado una vez queda de algún modo inscrito en mi interior, guardo memoria de ello. La comprensión de lo percibido consiste en asociar las nuevas impresiones con la imagen que guardamos de aquellas que en un tiempo nos afectaron, e insertarlas en el marco temporal de una historia que las revele en sus conexiones sistemáticas con la realidad. El espacio está hecho de instantes, el tiempo de espacios sucesivos. En palabras de Pardo: *El tiempo es el espacio interiorizado y el espacio la exteriorización del tiempo*<sup>76</sup>.

Cuando Lessing introduce en su discurso el concepto de *momento más pregnante* (aquél que permite hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue) y el de *cualidad más plástica* (aquella que de un modo más eficaz suscite en la mente la imagen del cuerpo), y los señala como índices imprescindibles del arte del pintor y del poeta respectivamente, está reconociendo los límites naturales que espacio y tiempo imponen a las artes del signo. Pero el crítico da un paso más. A diferencia de la pintura, que

---

<sup>76</sup> PARDO, José Luis (1992): *Las formas de la exterioridad*, Valencia: Pre-textos, 35; Cfr. PARDO, José Luis (1991): *Sobre los espacios*, Barcelona: Ediciones del Serbal (Colección Delos, 4).

se sirve fundamentalmente de iconos e indicios simultáneos, signos necesarios, la literatura se sirve de símbolos arbitrarios y sucesivos. De ello se sigue que: [...] *so ist es gar wohl möglich, dass man durch sie die Teile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind*<sup>77</sup>.

La poesía nos ofrece la impresión mítica de haber logrado la síntesis perfecta entre historia y eternidad, pues, de algún modo, ha superado, o al menos, debilitado las restricciones que impone la caducidad de los códigos naturales, creando los suyos propios, sin renunciar por ello a captar la realidad en su devenir. Mundo y poesía tienen en común su condición estructural y progresiva.

Con todo, la poesía presenta dos restricciones: 1) la palabra aporta un *plus* de significado a la estructura que reproduce, y 2) su naturaleza progresiva encuentra su límite en la condición finita y clausurada de la obra literaria. Para superar la primera de estas restricciones habría que concebir un arte que careciera de signos, tanto naturales como arbitrarios. Para superar la segunda sería preciso reducir la progresión temporal a una estructura estática, absoluta en sí misma. La música cumple con el primero de estos dos requisitos: carece de signos (es un arte no representativo), o si los tiene, éstos son las relaciones aritméticas y sintácticas que se establecen entre los sonidos. La arquitectura añade a la carencia de signos, la conversión del tiempo en espacio; en ella la progresión se ha reducido a una estructura que juega con la razón y la proporción.

Para sistematizar: literatura y música, como *artes temporales*, se oponen a pintura y arquitectura, como *artes espaciales*; y a su vez, literatura y pintura, como *artes semánticas*, se oponen a música y arquitectura, como *artes asemánticas*. El resto de las artes se pueden explicar poniendo en relación estos cuatro extremos: la escultura integra rasgos propios de la arquitectura y la pintura; el cine o el teatro se mueven entre la pintura y la literatura; el canto combina la literatura y la música; la ópera toma elementos del teatro y del canto; la danza, del teatro y de la música, y así sucesivamente. Este entramado de relaciones queda reflejado de forma simplificada en el siguiente cuadro:

---

<sup>77</sup> LESSING, Gotthold Ephraim (1990): *Op. cit.*, 123.

	ASEMÁNTICO (RAZÓN / PROPORCIÓN)	SEMÁNTICO (SIMBÓLICO / ICÓNICO)	
ESPACIO	Arquitectura	Escultura	Pintura
TIEMPO			Cine
			Teatro
	Música	Canto	Literatura

Figura 2: Artes espaciales y artes temporales, semánticas y asemánticas<sup>78</sup>

Una de las características más decisivas de la Modernidad artística son los grandes desplazamientos que han experimentado las artes en general. Se puede señalar una tendencia común a todas ellas consistente en un abandono de lo simbólico y lo figurativo para aproximarse a los fundamentos de las artes asemánticas. Si hablamos de pintura abstracta (Kandinsky, Klee), a partir de 1910-15, observamos una acentuación radical del elemento plástico (configuración de cuerpos con luces y sombras) y del elemento tectónico (la perspectiva se suprime, pierde significación la relación arriba-abajo, se combinan diversos sistemas de proyección). En el campo de la escultura, el cuerpo humano se convierte en una encrucijada de cilindros, conos y líneas elípticas. En literatura podemos observar esta evolución desde la poesía concreta al teatro que se apoya preferentemente en el lenguaje gestual. Incluso la arquitectura y la música se vuelven sobre sí mismas. La arquitectura funcional iniciada por Le Corbusier se distingue por su sencillez y sus líneas geométricas desprovistas de adornos; la Bauhaus hace de los volúmenes y los cubos la morfología usual. El arte musical rompe con las formas periódicas, se suprime la tonalidad y se crea una nueva escala en la que todos los intervalos tienen el mismo valor, lo cual suspende todo vínculo con la realidad cíclica, periódica, basada en lo diferente.

Detrás de este acercamiento a lo asemántico se oculta la preferencia de los artistas por los signos arbitrarios por delante de los signos naturales. Se prescinde de lo icónico y de todo tipo de indicio. De una representación figurativa, icónica, hoy sólo se podrían inducir conceptos de escaso valor para la poesía. Por el contrario, de las fórmulas lingüísticas (con un buen nivel de abstracción) se deduce una plástica totalmente

<sup>78</sup> Fuente: reelaboración de las propuestas de TRÍAS, Eugenio (1991): *Lógica del límite*, Barcelona: Destino, 91, 102, 111.

renovada<sup>79</sup>.

El interés estructuralista y textual que ha marcado los últimos cuarenta años del siglo XX, ha puesto el punto de mira de todas las artes en el texto entendido exclusivamente como *construcción verbal*. Es decir, no en el plano del significado, que se deforma patéticamente, sino en el plano sintáctico. Gottfried Benn lo deja bien claro cuando publica *Statische Gedichte* (1948), que se convierte en breviario estético de toda una generación de poetas que trabaja el *in sich ruhenden Material*: la palabra lírica que no representa una idea, ni encarna un pensamiento o un ideal; es existencia en sí, expresión, gesto:

*Alle haben den Himmel, die Liebe und das Grab,  
damit wollen wir uns nicht befassen,  
das ist für den Kulturkreis besprochen und durchgearbeitet.*

*Was aber neu ist, ist die Frage nach dem Satzbau  
und die ist dringend:  
warum drücken wir etwas aus?*

*Warum reimen wir oder zeichnen ein Mädchen  
direkt oder als Spiegelbild  
oder stricheln auf eine Handbreit Büttenpapier  
unzählige Pflanzen, Baumkronen, Mauern,  
letztere als dicke Raupen mit Schildkrötenkopf  
sich unheimlich niedrig hinziehend  
in bestimmter Anordnung? [...]*

*“Die wenigen, die was davon erkannt” – (Goethe) –  
wovon eigentlich?  
Ich nehme an: vom Satzbau<sup>80</sup>.*

La poesía se convierte en juego de asociaciones y combinaciones. También de ausencias. En torno al silencio, el vacío determinado únicamente por el discurso que le sirve de marco, se construye toda una retórica. Es como si el lenguaje verbal se hubiera acercado al lenguaje musical. Aunque, teniendo en cuenta la revolución dodecafónica, la música moderna y los experimentos electroacústicos, cuya preocupación fundamental es jugar con los instantes por separado y crear ambientes sonoros, se debe pensar más bien en un deslizamiento de todo lenguaje hacia un formalismo de corte arquitectónico.

---

<sup>79</sup> Cfr. GARCÍA BERRIO, A.; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M.T. (1988): “*Ut poesis pictura*”. *Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos.

<sup>80</sup> BENN, Gottfried (1975): *Gesammelte Werke, 1. Gedichte*, München: DTV, 249-50.

Sumando todos estos datos se puede decir que los desplazamientos estéticos de la Modernidad vienen determinados por dos vectores: uno que va de lo semántico a lo asemántico, y otro que va de lo temporal a lo espacial.

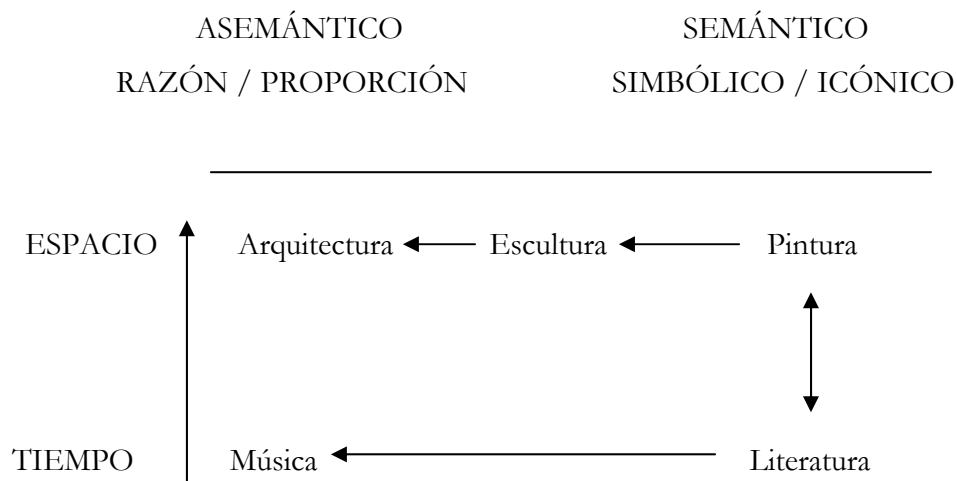


Figura 3: Los desplazamientos de las artes en la Modernidad

La conexión entre pintura y literatura no se ha de entender como sustitución de lo espacial pictórico por lo temporal literario. La espacialidad pictórica no se altera. La relación está motivada por la fascinación de la plástica por los signos arbitrarios con los que se conforma la literatura, es decir, su componente material. Paralelamente, lo que la literatura toma de la pintura es su estatismo, su carácter plástico y visual. El resto de relaciones (literatura–música, pintura–escultura–arquitectura) no precisan más comentario que el ya realizado.

En su preocupación por lo formal, las artes, fuera cual fuera su naturaleza original, han acabado convirtiéndose en nuestro tiempo en administradoras de espacios, en particular, de espacios heredados, renunciando explícitamente a la originalidad y a dar razón lógica de la entidad real de la que son mimesis. La causa de este escepticismo es el retraimiento de la razón idealista. En *Lógica del límite*, Eugenio Trías denomina a la música y a la arquitectura artes *ambientales*. Ambientales, en efecto, porque llenan el espacio y crean un *ámbito de sentido* que prepara la llegada del *logos*, de la palabra plena de significado. Ellas mismas no son la palabra, pero se mueven en sus límites y dan testimonio de ella. De la plenitud del *logos* reciben la ley de la razón y la proporción, que son propias de su ser, aunque ellas mismas carezcan de significación racional y sólo apunten *sentidos*. Lo

paradójico es que la literatura, el arte de la palabra, también se haya distanciado del *logos*, y se haya alineado con el resto de artes asemánticas. Ha cristalizado un tipo de literatura vegetativa, que hace *tabula rasa* de todo significado y se centra en el sentido de la forma estética, en detrimento de los contenidos temáticos y semánticos. Conviene analizar brevemente aquellos rasgos del lenguaje poético que se han alterado y determinar las relaciones naturales entre su componente semántico y asemántico.

Intuitivamente parece aceptable la afinidad de literatura y arquitectura, aunque en el sistema general de las artes sean extremos opuestos. El análisis que hace la poética moderna, su insistencia en el formalismo y en el funcionalismo, desde la construcción del significado poético, a los niveles del lenguaje, nos conducen, aunque sólo sea terminológicamente, a esta analogía.

No cabe duda de que la teoría literaria moderna ha producido una descripción muy amplia del *material verbal* que constituye los textos literarios y poéticos. En este sentido, es obligado citar la escuela formalista rusa de Tomasevskij, Tynjanov, Sklovskij, que, con las aportaciones de estructuralistas franceses, como Todorov, lanzó los conceptos de *transracionalidad* o de *desautomatización* de la palabra poética<sup>81</sup>. Según estos autores, la literatura nace cuando el signo lingüístico se percibe en cuanto signo, de modo que literaria sería aquella expresión lingüística en la que es perceptible su construcción y que, por tanto, ha sido liberada del finalismo propio de la comunicación normal. Tal liberación se plasma en una serie de *desviaciones estilísticas* con respecto a la norma estándar: hay desviaciones fonológicas (rima, ritmo versal), gramaticales (hipérbaton, encabalgamiento), semánticas (selección léxica, tropos), incluso gráficas. Como advierte Coseriu<sup>82</sup>, la *desautomatización* viene a eliminar limitaciones y a devolver a la lengua su funcionalidad total, no a romper la convención normativa. Por otra parte, al consolidarse la desviación estilística como peculiaridad fundamental de la lengua literaria, cabe señalar leyes según las cuales se dan estas anormalidades y se produce una modelización (Chomsky). Es decir, la esencia de la literatura radica en la función expresiva del lenguaje, en la voluntad humana de añadir a la

---

<sup>81</sup> Véanse TOMASEVSKIJ, B. (1981): *Teoría de la Literatura*, Madrid: Akal; SKLOVSKIJ, V. (1970): *Sobre la prosa literaria*, Barcelona: Planeta; TODOROV, T. (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos, y TODOROV, T. (1974): *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta, donde se explica la literatura como *mise en evidence des signes linguistiques*.

<sup>82</sup> COSERIU, E.: "Thesen zum Thema 'Sprache und Dichtung'", en: STEMPEL, W.D. (Hrsg.) (1971): *Beiträge zur Textlinguistik*, München: Wilhelm Fink, 185.



forma lingüística (que hereda de la tradición) una nueva *formalización artística*.

El gran predicamento que tuvo el estructuralismo y la estilística generativa en los años sesenta influye en una consideración meramente exterior del sistema lingüístico y poético, desatendiendo otros niveles decisivos, constitutivos del texto como sus contenidos antropológicos o los factores socio-culturales que lo enmarcan. El libro acaba convirtiéndose en puro espacio: un volumen de signos articulados mediante reglas complejísticas y fijados en un soporte bidimensional, que se puede manipular cómodamente y así realizar un ejercicio crítico en un plano absolutamente textual. Hasta comienzos de los setenta los críticos concibieron el texto, así lo denotaba su etimología, como un tejido de signos abstractos. Se olvidaba que el texto, efectivamente, es tejido, pero no sólo de signos, también de los ámbitos humanos a que esos signos arbitrarios hacen referencia y de los cuales son deudores.

La crisis del estructuralismo motivó que toda la atención recayera entonces sobre los constituyentes psicológicos, antropológico-imaginarios y sentimentales del significado textual. Teóricos muy destacados, como van Dijk, pasaron del estructuralismo al interés por lo socio-cultural. Una de las aportaciones más interesantes es la de la teoría de la recepción de Iser y Jauss<sup>83</sup>, que, siguiendo las pautas de Gadamer, llama la atención sobre el papel del lector en el proceso hermenéutico. Junto a ella, la segunda corriente que se ha impuesto con fuerza en el postestructuralismo es la pragmática literaria<sup>84</sup>, que se apoya en la teoría de la comunicación y en la gramática trasfrástica<sup>85</sup>.

De entre los postulados del postestructuralismo destaca uno con profundas consecuencias para el problema que se estudia en este capítulo: la cuestión del significado literario. Éste no es inherente a la obra. Se produce en el proceso de codificación y recepción. Es el lector quien dota al texto de verdad y *sentido*. Desde planteamientos comunicativos no se sostiene la concepción metafísica y sustancialista del texto, que queda reducido a la condición de *artefacto estético*, que sólo cobra auténtico ser al verse

---

<sup>83</sup> Véase ISER, W. (1972): *Der implizite Leser*, München: Wilhelm Fink; (1976): *Der Akt des Lesens*, München: Wilhelm Fink; JAUSS, H.R. (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München: Wilhelm Fink; así como el estudio de ACOSTA, L.A. (1989): *El lector y la obra*, Madrid: Gredos.

<sup>84</sup> Véase AUSTIN, J.L. (1971): *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires: Paidós; SEARLE, J.R. (1980): *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid: Cátedra.

<sup>85</sup> Véase ACOSTA, L.A., "Fundamentos lingüístico-comunicativos del texto literario (I y II)", en: *Revista de Filología Alemana U.C.M.*, 2 (1994) y 3 (1995), 16-41 y 11-28.

descodificado por el receptor de la obra.

Paralelamente es preciso hablar de la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida<sup>86</sup>, que nace de los estímulos que el autor encontró en la filosofía de Heidegger y Levinas. La de Derrida es una crítica al *logocentrismo*, que, según el autor, significa el obstáculo fundamental para un pensamiento directo y puro. El error estaría en fundar el lenguaje en el *binarismo de las diferencias* (vida–muerte, noche–día, sueño–vigilia, altura–profundidad, amor–odio, sujeto–objeto). Derrida niega las estructuras, el sistema, niega toda relación entre palabra y realidad, y busca el auténtico significado en el *espacio prediferencial*, no articulado, sin correspondencias prefijadas. A este *espacio predualista* lo llama *traza* y constituye el ámbito de la significación pura. Para explicarlo se sirve del concepto de *diseminación*, con el que da a entender que el alcance significativo de toda realidad es potencialmente infinito, no se acaba.

El panorama postestructuralista no estaría completo si prescindieramos del *grado cero* de Barthes y de la *obra abierta* de Eco<sup>87</sup>. Se ha dado por cierto que el lenguaje literario está sometido a un código. Sin embargo, el código literario es de naturaleza nada convencional, ya que, lejos de sujetarse a la univocidad, la racionalidad y la transparencia de la forma respecto al fondo (propiedades de los lenguajes científicos), su carácter es voluntariamente plural, múltiple, mixto. Más que un instrumento de comunicación, el lenguaje de la obra literaria es un campo de significados. Es un juego del código sobre el código, un discurso sobre el discurso cuyo rasgo esencial es la relatividad de los infinitos puntos que es posible tomar como sistema de referencia para determinar un potencial predicado. Esto lleva al reconocimiento de que todo significado se anula, es polisémico, total e incontrolablemente abierto.

Después de este recorrido por las teorías literarias modernas más sobresalientes, resulta más fácil valorar los postulados que se plantearon al inicio. Primeramente, la escisión que se produce a partir de Saussure entre significante y significado es decisiva, ya que rompe definitivamente la unidad metafísica del signo lingüístico y abre el camino para su consideración material. La consecuencia inmediata es un vuelco del lado de lo espacial:

---

<sup>86</sup> Véase DERRIDA, J. (1971): *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI; (1989) *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.

<sup>87</sup> Véase BARTHES, R. (1973): *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI; ECO, U. (1963): *Obra abierta*, Barcelona: Seix Barral; (1978): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen.

la lengua es forma, no sustancia, y aunque la función preceda a la forma, la expresión (significante) prima sobre el contenido (significado). El modelo empírico estructuralista se concentra preferentemente en el signo arbitrario como significante. Las corrientes postestructuralistas ponen el acento en la arbitrariedad que une significante y significado, cuya relación depende casi exclusivamente de la interpretación del receptor. Así se consuma finalmente la escisión de la unidad del signo lingüístico, y se pone en tela de juicio su inteligibilidad, dándole un tratamiento parejo al de las artes asemánticas. Esta es la argumentación que ha llevado a la literatura de lo temporal a lo espacial, por su significante material, y de lo semántico a lo asemántico, por su significado arbitrario.

Con la difusión del pensamiento débil en la década de los ochenta, se han ido elevando voces para criticar con dureza la radical negación del significado de los textos literarios. En la primera edición de su *Teoría de la literatura*, en plena eclosión de la Postmodernidad, García Berrio<sup>88</sup> reconocía que el texto poético combina lo semántico (denotativo) con lo asemántico (connotativo), y que entre estos dos ámbitos existe un intercambio efectivo: elementos semánticos se desfuncionalizan y cobran valor en el nivel de la connotación; otros, en principio asemánticos, se pueden funcionalizar como indicios, iconos o símbolos. Ahora bien esta porosidad del enunciado objetivo, necesaria y deseable, no obsta para que dentro de la plurifuncionalidad semántica, se dé la significación concreta del texto literario. La lectura de las obras clásicas avala este punto de vista. Entonces, si se puede invocar la absoluta relatividad del significado literario, ¿no será porque la literatura moderna ha construido deliberadamente obras pluriestructurales y abiertas que entran en ese círculo espacial y asemántico que hemos descrito? Dando la vuelta a una argumentación postmoderna clásica, ¿no se podría hablar incluso de una suerte de *feedback* de la crítica sobre la creación literaria, que ha venido a acentuar, extremar y modelizar estas tendencias?

En su obra *Presencias reales*, George Steiner va mucho más allá en sus críticas. Para él, la apuesta por la comprensión de la forma estética es una apuesta por la transcendencia misma. Su irónico diagnóstico de la situación es el siguiente:

*Los llamamientos a relaciones limitadas, por no hablar ya de valores fijos, entre el signo y el contenido [...] son vestigios escleróticos de la religión, la metafísica y el positivismo burdo [...] El Dios Padre del significado, con Sus autoritarios modales, ha abandonado el juego: ya no hay juez, intérprete o comentarista privilegiado que pueda determinar o comunicar la verdad, la verdadera intención de la materia [...] Las Tablas de la Ley, rotas por Moisés en un momento de percepción deconstructiva, no*

---

<sup>88</sup> Cfr. GARCÍA BERRIO, Antonio (1989): *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra, 64-65.

*pueden ser ensambladas de nuevo. Si las letras son, en realidad, de fuego, ¿cómo pueden no consumirse en sí mismas?*<sup>89</sup>

Carente de un *élan* que la anime, la literatura se petrifica, se reduce a espacio asemántico, se convierte en material inerte y sin sentido. Contra ello, Steiner afirma:

*Todo arte y literatura de calidad empiezan en la inmanencia. Pero no se detienen ahí. Y esto significa sencillamente que la empresa y el privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el continuum entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el “hombre” y “el otro”. En este sentido exacto y común, la poiesis se abre a lo religioso y lo metafísico, y está garantizada, asegurada por ellos.*<sup>90</sup>

La cita me parece clarificadora como conclusión de este apartado, ya que contempla los fenómenos artísticos en toda su profundidad y restituye a sus límites naturales la frontera entre lo semántico y lo asemántico, lo espacial y lo temporal en los textos literarios.

---

<sup>89</sup> STEINER, George (1989): *Presencias reales*, Barcelona: Destino, 156-158.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 275.

## 7. LOS GÉNEROS LITERARIOS Y SU RELACIÓN CON EL ESPACIO Y EL TIEMPO

No cabe duda de que el estudio de los géneros literarios es una encrucijada privilegiada para enfrentarse a los principales problemas literarios atendiendo tanto a la creación individual, como al componente lingüístico y al factor social. Con las ventajas que aporta esta perspectiva, este capítulo se propone estudiar varios aspectos relativos al tema objeto de esta tesis, evaluando la posibilidad de señalar géneros más afectos a lo espacial y otros más afectos a lo temporal, para luego poner este hecho en relación con el predominio de géneros concretos en épocas determinadas y, después de extraer las consecuencias que se deriven de ello, valorar los desplazamientos genéricos de la Modernidad y analizar el estatuto espacio-temporal de la novela como género moderno por excelencia.

### 7.1. Sobre la relación de los géneros literarios con lo espacial y lo temporal

Soy consciente de que la de los géneros literarios es una cuestión compleja y muy debatida por la teoría literaria actual. Para facilitar el trabajo y ganar claridad, voy a intentar exponer brevemente cuáles son las relaciones de la narrativa, la poesía y el drama con el espacio y el tiempo. Me limito, en consecuencia, a la tricotomía tradicional, prescindiendo de enfoques más modernos, que podrían desviar la atención del tema fundamental.

De una manera muy elemental se puede caracterizar el *género narrativo* como la reproducción verbal de procesos y acciones (Lessing), por medio de un intermediario, el narrador. Si esta reproducción se centra en lo espacial se da la *descripción*, si se centra en lo temporal, la *narración*.

El rasgo fundamental de la *poesía* es su cualidad subjetiva, es decir, la decidida afirmación de la interioridad frente al mundo externo. La lírica no cuenta historias, expresa sentimientos. Lo espacio-temporal se convierte en soporte para el despliegue del *yo* lírico. El poeta construye mundos poéticos, *noemas*, que son reflejo de sus esquemas de espacialización imaginaria. Cada poeta tiene uno propio (Trakl o Rilke, son ejemplos

claros). Pero no sólo el referente externo, el mismo espacio del texto experimenta de forma especial los efectos de esta subjetividad.

El *drama* consiste en la reproducción directa, sin intermediarios, de un conflicto humano que tiende a su resolución. Ni se cuenta, ni se expresa nada. Se muestra. Y en ello el diálogo desempeña un papel de primer orden. A la vez, hay que tener en cuenta que en el teatro concurren códigos verbales y extraverbales (gestos, mímica, vestimenta, decorados, accesorios, iluminación, sonido). Un último aspecto es digno de ser considerado: la colectividad de producción y recepción, esto es, el papel del teatro como edificio en el que se reúnen actores y público, y donde los primeros intentan provocar una reflexión en los segundos o conmocionar su sensibilidad.

De acuerdo con lo expuesto en estas breves notas se podría hacer una síntesis de las constantes funcionales y comunicativas de los géneros, que contemplara además los mutuos condicionamientos de emisor, receptor y realidad codificada:

	EMISOR	TEXTO	RECEPTOR
NARRATIVA	Enunciación	Progresión	Admiración
LÍRICA	Expresión	Concentración	Empatía
TEATRO	Representación	Tensión	Catarsis

Figura 4: Géneros literarios y funciones<sup>91</sup>

El esquema resume las características de los tres géneros capitales y puede ayudar a explicar su inclinación preferente por lo espacial o lo temporal y por lo semántico o lo asemántico en cada caso.

La primera diferencia que hay que establecer es que en la lírica el emisor *expresa* sus sentimientos, habla de sí mismo, en la narrativa *enuncia* lo que hacen los personajes, y en el teatro cede la palabra a éstos para que ellos mismos *representen* sus conflictos. Este criterio agruparía narrativa y teatro, por referir (con o sin mediación) acciones y peripecias que se sitúan en el mundo exterior, frente a la lírica, que expresa los movimientos anímicos del

---

<sup>91</sup> Reelaboración de la tipología de los géneros de GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra.

mundo interior. Podemos confirmar esta afirmación fijándonos en la naturaleza propia de cada texto: narrativa y teatro se caracterizan por la *progresión* y la *tensión*, frente a la *concentración* expresiva de la lírica. El texto lírico no tiene historia. Está más cerca de la instantánea (de ahí su posible hermanamiento con la pintura); un rasgo que emana de la condición sintética, global, de todo sentimiento. Si, como sabemos, la lengua es esencialmente analítica, enumerativa, con un devenir temporal, y el autor desea expresar con propiedad la realidad interior sin falsificarla, habrá de privar a la lengua de su tendencia al análisis. Esto es lo que logran las figuras de expresión, que (como en la música o en la arquitectura) juegan con el ritmo y la forma. En suma: lo espacial y asemántico parece ser condición y límite de la composición lírica, movida por el ideal de síntesis.

Si la expresión concentrada de la lírica se aproxima al modelo de las artes espaciales y asemánticas, resulta lógico pensar que, por contraste, la enunciación narrativa y la representación dramática sean la parcela más indicada para lo semántico-temporal. Y, efectivamente, en origen, es así, puesto que la carga espacial y asemántica que soportan en nuestro tiempo (ilustración, plasticidad escénica) es algo (con la excepción parcial del drama), en buena medida, sobrevenido. Dicho esto, es bueno aclarar inmediatamente las razones que justifican su tratamiento separado y distinto. En este sentido, dos factores saltan a la vista. Primero, la narrativa se caracteriza por la *progresión*, la sucesión de una serie de fenómenos que se cuentan, mientras que lo dramático está gobernado por una estructura fundada sobre el concepto de *tensión*. Segundo, narrativa y drama se distinguen por el efecto que producen en el lector: la primera invita a la *admiración* (en el sentido de contemplación, consideración); la segunda conmueve, conduce a la *catarsis*, que brota de la empatía entre espectador y personajes (en este punto se aproxima a la poesía, en su componente sentimental y emotivo).

En opinión de Georg Lukács, la narrativa se define por la voluntad de configurar la totalidad extensiva de la vida, y el drama, la totalidad intensiva de la esencialidad<sup>92</sup>. Para comprender esta observación hay que partir de la estructura dramática y de la idea de tensión. El término *tensión* (<TENDERE, extender, desplegar, suspender) significa el estado de un cuerpo estirado por fuerzas que lo atraen. La palabra hace pensar también en la existencia de un correlato negativo: la distensión, como condición de los cuerpos

---

<sup>92</sup> *Die grosse Epik gestaltet die extensive Totalität des Lebens, das Drama die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit*, LUKÁCS, Georg: "Die Formen der grossen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur (Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik)", en: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 11, (1916), 238.

relajados, laxos. De la alternancia de tensión y distensión nace el ritmo. Cada ciclo rítmico consta de un tiempo fuerte – la prosodia lo llama *arsis* –, que suspende, que tensa, y de un tiempo débil – *tesis*, aquel golpe en el movimiento de la mano con el que se marca alternativamente el compás –, que trae el reposo, la disolución del suspense. La combinación, alternancia y repetición de los ciclos de tensión–distensión dotan a la vida de orden y estabilidad. Más aún, esta dialéctica de polaridades hace habitable el mundo. Sin ella, ninguna realidad sería cognoscible, nada estaría marcado, nada sería significativo y, consecuentemente, nada sería reconocible. Sin el juego tensión–distensión no existiría lo *difer–ente*, la condición que garantiza la consistencia del *ser*, del *sentido* y de la *identidad*.

Centrémonos ahora sólo en el drama. El postulado de Lukács sostiene que éste trata de descubrir la totalidad *in–tensiva* de la esencialidad. El drama usa la dialéctica como método y se centra en la tensión. Intenta descubrir las conexiones inteligibles del mundo, establece los puntos de inflexión en la curva de tensiones y distensiones. Lo dramático se interesa por el enlace de los acontecimientos, las causas y fundamentos de lo sucedido: su auténtica esencia. De este modo, aunque los acontecimientos siguen constituyendo la base dramática, lo sustancial no son los hechos, sino la puesta en evidencia de aquellos principios y reglas formales que los rigen, es decir, la esencia que subyace al movimiento, su *sentido*.

Al considerar la narrativa desde esta misma óptica, Lukács la distingue por buscar la reproducción de la totalidad *ex–tensiva* de la vida. Es decir, la narración es mimesis del *ser*, del fenómeno real, de lo objetivo, del proceso mecánico, tal y como se nos muestra en la vida. Desde esta perspectiva, lo narrativo parece la completa inversión de lo dramático. La visión del drama es intelectual y absoluta, la inteligencia busca el espíritu de la realidad y lo hace presente<sup>93</sup>. El camino que recorre va desde lo latente a lo patente. El drama desvela, es audacia, impiedad, ejerce una violencia sobre lo que está oculto. El dramaturgo desvela lo que no se revela por sí mismo y nos muestra el camino, señala la empresa que queda por acometer, invita a la acción (de ahí su virtud como difusor de ideas políticas y sus efectos catárticos). Por contra, en la narración la visión se concentra en lo sensorial, se recrea en el placer de la percepción, particularmente de la vista. El narrador se dirige a los objetos

---

<sup>93</sup> Aquí se encuentra una concomitancia con lo teológico; todo en el drama va dirigido a la esencia, al alma del mundo, por ello, en momentos de ateísmo, el drama se reviste de un cierto teísmo.



visibles, patentes, no trabaja con lo oculto sino con lo manifiesto, con lo que aparece explícitamente. No se ocupa de la evidencia intelectual, sino de la evidencia sensible<sup>94</sup>.

Pero drama y narrativa no se distinguen únicamente por las citadas oposiciones (objetivo–absoluto, patente–latente, sensible–inteligible), deducidas del punto de vista intenso o extenso que obra sobre el objeto imitado o representado, según Lukács, vida o esencia. Es posible examinar el elemento *tensión* relacionándolo con la temporalidad que ambos géneros comparten. Tanto lo narrativo como lo dramático se alimentan de la historia, ya que tratan sus asuntos – *res* – conforme a una lógica dinámica y progresiva bifronte (como en la aporía de la flecha y el blanco de Zenón), configurada como flujo indistinto, según una, o como sucesión de instantes tensos y distensos, según la otra. Pero hay que caer en la cuenta y añadir a ello que lo que nos proporciona la narrativa son historias, es decir, los acontecimientos pasados. El término alemán lo evidencia muy bien, el material narrativo son las *Geschichten*, la *res gestae*. En nuestra lengua el término *gesta* procede del participio pasado del verbo *gero*, llevar, llevar un asunto, acontecer. En su etimología se opone vivamente a la presencIALIZACIÓN que implica el drama, sustantivo del verbo griego *draô*, hacer, en el sentido de actuar, obrar, ejecutar. Esto significa que la narrativa, de entrada, de carácter temporal, al apoyarse en el pasado, opera con recuerdos, y así lo cronológico se petrifica, se hace inofensivo, deja de ser agente. De ahí también la diferencia en la recepción dramática y narrativa (*spannende* o *entspannende Haltung*).

Retomando ahora el planteamiento inicial, se puede proponer un modelo teórico que clasifique cada género literario según su afinidad con lo espacial o temporal y lo semántico o asemántico. La forma lírica, ya se había dicho, es la más cercana a lo espacial–asemántico. De hecho, las convenciones líricas llaman la atención sobre el lenguaje mismo (*desautomatización*) de modo que *extrañen* y hagan descubrir al lector su belleza formal, a la vez que transforman la lengua para que sea expresión particular, individual, ajena a la razón común. Por otro lado, tanto el drama como la narración poseen un carácter temporal y

---

<sup>94</sup> Al menos desde Platón (*Rep.*, III), la mayor preocupación del narrador es la verosimilitud (la virtud suprema en la imitación de la realidad), con el problema añadido de la moralidad o la inmoralidad del mundo representado. Esta doble distinción platónica fue completada más tarde por Aristóteles, quien citaba como funciones intrínsecas de la literatura tres: la *mimesis*, la *catarsis* y la *poiesis*. Como tendremos oportunidad de comprobar más adelante, la *mimesis* narrativa mantiene relaciones con el drama y la poesía. En absoluto se puede considerar una forma pura, pues, siendo imitación de nuestra condición humana, habrá de dar cuenta del dramatismo vital que nos es propio e incluir en su estructura las imágenes, metáforas y símbolos de que nos valemos para representarnos el mundo. Precisamente de ello se deriva el aspecto moral y educativo de todo relato, pues se convierte en representación simbólica de los esfuerzos del hombre por alcanzar un determinado ideal.

semántico. Sin embargo, como se acaba de demostrar, lo dramático pone el acento sobre el componente semántico (por su naturaleza intensa, esencial), mientras lo narrativo lo hace recaer sobre lo temporal (por su naturaleza extensa, vital). Al margen de esta distinción, hay que tener presentes los elementos espaciales de lo narrativo (cuando el tiempo se espacializa como recuerdo, cuando se entra en el terreno descriptivo), que parecen tender un puente hacia lo lírico<sup>95</sup>.

## 7.2. Sobre el predominio de géneros concretos en épocas determinadas

Si contrastásemos estos resultados con los que obtuvimos en el plano histórico (capítulo 3), confrontando épocas espaciales y temporales con géneros literarios espaciales, temporales, semánticos y asemánticos, obtendríamos una serie de simetrías muy ilustrativas, que relacionarían épocas, actitudes, imágenes del mundo, consideraciones de la alteridad, categorizaciones espaciales y temporales, y preferencias por determinados géneros de representación artística. Lamentablemente, dada la extraordinaria complejidad del número de factores que habría que tener en cuenta, esta labor exigiría por sí sola toda nuestra atención y no corresponde a esta tesis llevarla a cabo. Parece más aconsejable limitarse a señalar algunos ejemplos notables que den contenido a la estructura especulativa que hemos desplegado y así proseguir la investigación en sus propios términos.

Se suele decir que la épica es el más antiguo de los géneros literarios. Efectivamente, el género más característico en los comienzos del mundo medieval es la epopeya. El contexto sociológico en el que surge está determinado por el derecho, y la afirmación del poder y la autoridad, que se apoya en las fuentes, en la *lex* de la tradición histórica, filosófica y teológica. Consecuentemente, la epopeya será la recreación de un mundo total. Presupone una esfera completa, cerrada e inmóvil, en la que se combinan elementos históricos, legendarios y mitológicos. Buenos ejemplos de ello son el *Hildebrandslied*, *Ludwigslied*, *Waltharilied*, junto con algunos posteriores como el *Nibelungenlied*, *Kudrun*, *Biterolf* und *Dietleib* y las composiciones de K. Regensburg, Lamprecht, H. Veldeke, H. Aue, G. Strassburg, W. Eschenbach.

---

<sup>95</sup> Es preciso dejar claro que las distinciones entre géneros nunca son tan claras como se podría deducir de esta exposición obligadamente simplificadora. Las fronteras entre uno y otro género son fluidas y existe un buen número de formas híbridas: entre la narrativa y la lírica encontramos la novela autobiográfica o la novela lírica; entre la narrativa y el drama, la novela dialogada; entre la lírica y la narrativa están la balada y el romance; entre la lírica y el drama encontramos el debate y la égloga; entre el drama y la narrativa se ubica el teatro narrativo; entre el drama y la lírica, el monólogo y el drama poético, etc.

No hay auténtica poesía lírica ni novela hasta los siglos XII y XIII, y en el caso de la lírica, cuando ésta aparece, lo hace cantando acontecimientos de la vida social, aspectos de la convivencia humana a todos los niveles. La lírica moderna, de línea monológica e intimista no ha madurado todavía. Junto a los poemas heroicos citados se puede hablar de los poemas de Renart (*Heinrich der Gleissner*, *Reinbart Fuchs*), poemas religiosos (*Merseburger Zaubersprüche*, *Wessobrunner Gebet*, *Muspilli*, *Heliand*, *Annolied*, otras composiciones de H. Wernher, K. Fussesbrunnen, K. Heimesfurt, R. Ems, H. Philippe, R. Turn), poemas didácticos y satíricos (H. Melk, Freidank, Th. Zirkläre, Der Stricker, W. Gärte), poesía cortesano-caballeresca (Kürenberg, D. Aist, F. Hausen, H. Morungen, Reinmar der Alte, W. Vogelweide, H. Veldeke, N. Reuenthal, Tannhauser, O. Wolkenstein, Frauenlob), poesía dramática (R. Gandersheim con *Gesta Ottonis*, y poemas históricos y hagiográficos), crónicas en verso. Por su parte, la novela, que nace en oposición a la epopeya, ofrece, esto es cierto, una cosmovisión individualizada y subjetiva en la que se cuestionan los valores sociales, éticos y religiosos. La novela prolifera en épocas de cambio y crisis, como es la segunda mitad del siglo XIII. La desestabilización de lo que parecía inmutable invita a una exposición pormenorizada (igualmente global) de la problemática. Aunque diversificado, se sigue representando un mundo extenso, completo.

En general, la literatura de la Edad Media se caracteriza por su orientación social, su totalidad, estatismo y uniformidad. Aunque no dejan de cultivarse algunas formas que ya apuntan a una evolución posterior, lo usual es el predominio de la narrativa y la lírica con las características estáticas y asemánticas que hemos señalado. Lo prioritario es el símbolo, el signo de colectividad, la imagen especular del orden dado, que, a partir de cierto momento, deriva en algunos casos hacia el enciclopedismo, con una acumulación de enumeraciones yuxtapuestas y no articuladas críticamente.

El Renacimiento y el Barroco perseveran en esta actitud contemplativa, global, figurativa, icónica, aunque, a partir del Humanismo, se introducen factores que invitan a una actitud cada vez más activa y polémica respecto a la realidad. El descubrimiento del *yo* representa la aparición de un correlato dialéctico para el mundo, en torno al que secularmente habían orbitado el conjunto de las consideraciones humanas con un espíritu asociativo. Los viajes, los descubrimientos geográficos, el desarrollo de la perspectiva en pintura, de las proporciones escultóricas y de la arquitectura utópica, la educación, el

afianzamiento de las lenguas nacionales, son rasgos que caracterizan el giro del momento hacia lo histórico y antropológico.

En consecuencia, los géneros que predominan son el lírico (*Meistergesang*) y el dramático, con la figura central de Hans Sachs (*Fastnachtsspiele*). Sus farsas representan todavía escenas de la vida cotidiana y su estructura dramática es muy simple. No obstante, trasciende lo que fue la crítica de costumbres medieval y ataca los conflictos sociales, familiares, profesionales de forma próxima y directa. Junto a Sachs se desarrolla un drama (*Volkstümliches Bürgerdrama, Humanistisches Schuldrama, Ordensdrama, Jesuitenspiele*) que se aparta del decadente mundo heroico. La lírica y también la narrativa, avanzan igualmente en este sentido. Hay una poesía didáctica y satírica (Sebastian Brant, Thomas Murner, Johann Fischart), algunos cuentistas y fabulistas (Ph. Frankfurter, K. Scheidt, G. Rollenhagen, E. Alberus, B. Waldis) y un buen número de polemistas en torno al Humanismo y la Reforma (Johann Reuchlin, Martin Luther, Conrad Celtis, Ulrich von Hutten, Thomas Münzer, Erasmus von Rotterdam, Philipp Melanchton).

La novela vuelve a tener un momento de auge en la transición crítica del Renacimiento al Barroco. Son novelas amatorias, sentimentales, pastoriles, de caballerías o históricas. Todas ellas indican una distensión, una tendencia al escapismo y a evitar una confrontación con el mundo polémico, complejo y fragmentado del momento presente, de ahí, que se imponga una huída a mundos globales, cerrados, distendidos, tibios.

Es sabido que el Barroco tiene dos almas, una que se desarrolla hacia lo exterior, hacia el disfrute de los goces terrenales y conduce al idilio, a lo galante y heroico, a las formas exuberantes; y otra que se desarrolla hacia lo interior, ponderando la vanidad del mundo con formas dolidas, epigramáticas. Indudablemente existe una tensión que se refleja, como vamos a ver, en los géneros literarios, no obstante, lo capital aquí es recordar que para el hombre barroco las contradicciones del mundo presente son todavía una parte del orden de la Creación querido por Dios. Sólo con la Ilustración se empiezan a exponer críticamente estas contradicciones. Por el momento se subsumen en una concepción mecánica de la espacialidad, que sin duda mueve consigo al hombre, que hace un esfuerzo por entenderla racionalmente.

Por consiguiente, la literatura se reviste de dramatismo. Eso sí, no se llega a la síntesis, la obra se limita a hacer una exposición de la maquinaria de antítesis que mueven el mundo. Yambos y troqueos predominan en la métrica configurando versos alejandrinos, que por su cesura resultan muy adecuados para exponer conceptos antitéticos. La misma explicación sirve para la preferencia de los autores por los sonetos. Hay una voluntad representativa plasmada en imágenes, comparaciones, creación de sistemas. Emblemáticos son en este sentido los *Bildgedichte*, completamente figurativos. El drama alcanza gran madurez, deja de ser una épica dialogada para empezar a parecerse a una forma dialéctica. Triunfa la novela picaresca y las novelas de viaje satíricas, en las que empieza a desaparecer el mundo idealizado e inmovilista.

La Ilustración y el Romanticismo representan un intento de resolver esta tensión y llegar a una conciliación de los extremos en el orden temporal. La Ilustración lo va intentar aplicando la razón a la formación de una conciencia burguesa, educando e invitando a la acción cívica a través de la literatura. Se comprende que el género predilecto sea el drama y la crítica (Lessing, Lichtenberg), y que la narrativa y la lírica (*Bildungsroman* de Wieland, *Empfindsamkeit* de Klopstock) se construyan sobre presupuestos completamente semánticos y temporales, plenos de orden y razón.

Hacia 1770 eclosiona el *Sturm und Drang*, un movimiento integrado por autores jóvenes, que dura muy poco tiempo y que, dentro del mismo paradigma temporal y semántico, pretende alcanzar el ideal de síntesis que perseguía la razón ilustrada, promulgando lo no-racional del hombre, la sensibilidad hacia la Naturaleza, la libertad de acción. Evidentemente, el drama es el género predilecto de este grupo (H.W. Gerstenberg, H.L. Wagner, F. Muller, J.M.R. Lenz, F.M. Klinger, J.A. Leisewitz, en parte Schiller y Goethe), que busca la agitación social, la subversión de los valores tradicionales, el *apocalipsis* (revelación) de su realidad insatisfactoria.

La Época Clásica (1786-1832) será un intento de lograr una síntesis armónica entre razón y sentimiento. Con la Antigüedad Clásica como modelo de orden y medida, se revaloriza el lema humanista que proponía el ideal expresado por la tríada: *bonum, pulchrum, verum*. La paradoja más rotunda de la tradición europea occidental es el hecho de que lo estético y lo artístico queden invalidados desde un punto de vista pragmático y empírico, incapaces para el concepto, siendo, no obstante, imprescindibles para comprender la

realidad desde un punto de vista humano. La síntesis clásica (Goethe, Schiller, Hölderlin, Jean Paul) afirma que, para lograr la excelencia, la actuación del hombre ha de contar con el concurso de todas sus facultades reunidas. Centrándonos en el plano literario: lo mal dicho está mal pensado, lo feo no es verdadero. Lo cual, con respecto a los géneros, significa que éstos tendrán que respetar aquellos límites que les son propios por naturaleza, sin traspasarlos, lo cual supondría la aparición de la falsedad y la ruptura del equilibrio.

El Romanticismo representa el hallazgo de ese momento integrador. Sin embargo, el matrimonio entre Fausto y Helena está condenado al fracaso. Cuando se cree haber encontrado la síntesis, ésta se empieza a poner en duda y el equilibrio se rompe instantáneamente. Frente a los ideales clásicos de medida y orden, el Romanticismo nos trae lo ilimitado, lo infinito, el dominio de lo fantástico. Se busca una poesía universal que sea a la vez ciencia, arte y religión. Los géneros literarios se mezclan entre sí y con la música. Hay un vuelco hacia lo asemántico por ser lo incondicionado, anárquico y aparentemente más libre. Se indaga en la propia historia, en la Edad Media. Se vuelve a los orígenes naturales, a lo popular. Hay un deseo de fusión mística con el espacio absoluto que oscila entre lo religioso y lo nihilista.

Es un rasgo característico del Romanticismo alemán haber considerado la novela como el género literario por excelencia. Entre sus cultivadores se cuentan: L. Tieck, W.H. Wackenroder, F. Schlegel, Clemens y Bettina Brentano, D. Veit, Novalis, J. Görres, H. Kleist, A. Arnim, J.P. Hebel, F. de la Motte-Fouqué, los hermanos Grimm, E.T.A. Hoffmann, A. Chamisso, J. Eichendorff, R. Levins. Novalis habla de una *romantización del mundo*, de una reconstrucción fantástica de la realidad. El único compromiso que tiene la novela es con la imaginación. Es el auténtico reino de la libertad. Su campo de imitación es toda la realidad en su conjunto e incluye en sí rasgos de todos los géneros mayores (formas dramáticas, novela epistolar, novela lírica).

Conviene recordar en este punto los ensayos literarios de los siglos XVIII y XIX, pues, al igual que la novela, constituyen una aproximación a la realidad de forma no sistemática. Se esbozan los temas sin agotar posibilidades, ni perspectivas, domina lo subjetivo, la estructura es abierta, la extensión, breve y de una gran variedad temática y de tono. Mención especial merecen los artículos periodísticos que proliferan en las revistas desde la Ilustración, ocupándose de temas filosóficos, políticos o literarios.

Todo esto nos pone ante una época espacial, que ha relajado las conexiones sistemáticas de lo real y enfoca el mundo desde una perspectiva fragmentaria. La articulación dramática de la vida aparece sólo ocasionalmente, las esencias se eclipsan, el *sentido* del mundo queda en suspenso, se ha perdido el centro de gravedad que mantenía unido el Todo. La novela moderna, como el ensayo, responde a esta situación con un estilo agradable, ingenioso, verosímil, que fluye laxamente sobre un amplio campo por describir.

La época burguesa (1830-1914) comienza con una serie de corrientes bastante heterogéneas. En la literatura del *Vormärz*, el *Junges Deutschland* fue sobre todo una escuela de prosistas y dramaturgos (Chr.D. Grabbe, G. Büchner, K. Gutzkow, H. Laube, Th. Mundt, G. Weerth), dado que la novela y el teatro son los géneros más favorables para la expresión de temas de tesis, aunque junto a ellos se alza la lírica de Heine. El teatro en la época *Biedermeier* (F. Grillparzer, J. Nestroy, F. Raimund, K.L. Immermann, E.E Niebergall, A. Platen-Hallermünde) también llevó a escena comedias críticas con la sociedad y tragedias que tienen como tema los conflictos que genera la actuación humana y la imposibilidad de conciliar acción y contemplación. Junto a estos movimientos se puede señalar un Romanticismo Tardío, un Realismo Poético o un Realismo Temprano.

Todos abren una ventana al caos y a la complejidad del momento histórico, bien para involucrarse activamente en la transformación de las condiciones de la realidad, bien para negarla y refugiarse en el esteticismo, en la intimidad, la provincia y el regionalismo cultural (Stifter). En cualquiera de los dos casos, el conflicto entre transcendencia e inmanencia vuelve a estar presente como fuente dramática. Sea con humor o trágicamente, se da cuenta de las paradojas que origina el choque entre la realidad y la forma de enfrentarse el hombre a ella en el tiempo. Queda por ver si además se encuentra algún *sentido* para dicha realidad.

El camino hacia el Realismo, que apunta en el *Vormärz*, se abre decididamente después de la Revolución de 1848. El rápido crecimiento demográfico y económico, la consolidación de la burguesía, el desarrollo del Positivismo, contribuyen a la aparición de una literatura que quiere presentar la vida tal cual es, rechazando el idealismo, lo fantástico y lo extremado. Se pide lo inmediato, lo cotidiano, lo real y eso exige una forma narrativa. El Realismo supone el triunfo total de la novela. Apenas se podría citar otro autor

dramático de peso que F. Hebbel. Sin embargo la lista de novelistas es inmensa: Th. Storm, G. Keller, P. Heyse, G. Freytag, W. Raabe, C.F. Meyer, P. Rosegger, F. Saar, Th. Fontane, M. Ebner-Eschenbach. Nómina que se amplía con la llegada del Naturalismo de L. Anzengruber, M.G. Conrad, H. Sudermann, G. Hauptmann, H. Conradi, A. Holz, J. Schlaf.

Los años que median entre 1890 y 1914 marcan una encrucijada para el siglo XX. Es muy sintomático que, en este cuarto de siglo, alcancen difusión doctrinas irracionistas y vitalistas (Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche), que reaccionan contra el espíritu utilitario del Positivismo y del racionalismo precedentes. Hay un profundo desacuerdo con la civilización burguesa y su ideal de progreso, que lesiona el espíritu del hombre, que lo destruye y lo aísla. Este malestar se manifiesta en el alejamiento del autor respecto del mundo en el que vive y en una desvalorización de lo real. Del plano semántico y temporal se salta al de lo asemántico y espacial, a la actitud escéptica e irónica que caracteriza el mundo moderno. Los refugios a los que se acude son variados: el modernismo y el decadentismo exaltan la belleza como valor en sí misma, el simbolismo y la renovación de la lírica en el cambio de siglo intentan representarse el mundo captándolo en sus correspondencias. Idéntico extrañamiento ante el absurdo vital y la pérdida de la historia domina las vanguardias.

### **7.3. El estatuto espacio-temporal de la novela como género moderno por excelencia**

En este contexto, la novela es el género que más extraordinariamente se ha desarrollado. Tanto es así, que el resto de ellos han tomado con frecuencia aspectos que son propiamente narrativos. La novela se asocia generalmente a períodos de decadencia (s. I. a. J.C., s. XII, transición del Renacimiento al Barroco, Romanticismo, Realismo, Naturalismo y s. XX). Hasta cierto punto, a diferencia de lo que ocurre con el drama, la novela es una composición libre en su manejo del espacio y del tiempo, y en contraste con la poesía orgánica y homogénea (armonías, ritmo), la novela es un conjunto discontinuo y heterogéneo. La novela no tiene una forma o una vía prefijadas porque desconoce su meta. No existe la tensión que se deriva del conocimiento del principio y del fin, de tener que colmar una distancia y recorrerla trabajosamente (el principio de la seriedad dramática), ni la posibilidad de contemplar la distancia colmada (principio lírico).



Habría que considerar el motivo del viaje como algo medular en relación con la novela. El componente de búsqueda es el más decisivo del género. Toda búsqueda (*quête*) implica la menesterosidad, incompletud e ignorancia de quien la emprende con la esperanza de acabar descubriendo su misma naturaleza y la del mundo. En esta búsqueda se pasa por una serie de hitos positivos o negativos que son la sustancia narrativa. Cuanto mayor sea la crisis e indigencia de la época, tanto más se inclinará a contarlo todo, a probarlo todo y no considerar nada como indigno (límite que generalmente opera en lo lírico) o carente de valor (límite dramático), de modo que no habrá cosa que no se arroje a imitar seriamente, incluso arriesgándose a que su discurso se convierta en una mera imitación formal o gestual que contenga, todo lo más, una mínima parte dramática. Ahí encontramos a Joyce o a Proust.

La lengua alemana cuenta con dos términos para referirse al contenido, *Inhalt* y *Gehalt*. El primero alude al tema, asunto, materia, trama o cadena de acontecimientos de una historia dada; el segundo, a la sustancia o principio que les otorga valor. Pues bien, lo particular de la novela sería mostrar una gran riqueza en cuanto a *Inhalte*, y el ignorar o desconocer cuál de todos los elementos que la configuran articularía su *Gehalt*. Como Dante en el infierno, el narrador pasa de largo contemplándolo todo; querer profundizar es no comprender y desesperar.

Wolfgang Kayser expresa algo muy cercano a esto cuando cita una carta de Schiller a Goethe, en la que se lee:

*Der Zweck des epischen Dichters liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte [...] Die Selbständigkeit seiner Teile macht einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes aus*<sup>96</sup>.

Recordemos que Lukács definía la novela como: *die Form der transzendentalen Heimatlosigkeit der Idee*<sup>97</sup>. Es decir, la esencia novelesca, ya lo decía Ortega, no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es *pasar algo*, en el *puro vivir*, en el *ser y el estar de los*

---

<sup>96</sup> KAYSER, Wolfgang (1992): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 350.

<sup>97</sup> LUKÁCS, Georg: “Die Formen der grossen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur (Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik)”, en: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 11 (1916), 238.

*personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente*<sup>98</sup>. Esto tiene una importancia de primer orden.

Entre 1880 y 1910 la novela se va adaptando a una nueva cosmovisión. Paul Ernst<sup>99</sup> explica que hasta entonces tanto en el drama como en la novela se había visto al hombre libre, al héroe, enfrentándose a las dificultades con el único deseo de vencer o morir en esta lucha. Ahí residía, como resaltan Goethe o Schiller, alumnos aventajados de Kant, la fuerza y la dignidad del ser humano: en la naturaleza dramática de la existencia, que culmina con la salvación o la condenación, el premio o el castigo adecuado a las acciones virtuosas o perversas del protagonista. A comienzos del siglo XX, la psicología y la sociología, hijas del espíritu científico de la época, son capaces de diseccionar al individuo y demostrar que sus cualidades resultan de un complejo entramado en el que se combinan su entorno, su disposición natural, sus pensamientos y acciones. En suma, el hombre, como ser natural, no sería más que el resultado de la combinación de una serie de fuerzas y estímulos de la más diversa índole, cuyo conocimiento proporcionaría una explicación completa, sin residuo, de su *identidad*.

Las nuevas ideas cobran una validez inmediata en la novela. De este modo, se produce una paulatina desactivación del componente narrativo–dramático, y de los valores temporales que con él se asocian (progreso, movimiento, cambio), a la vez que cobra autonomía creciente lo narrativo–descriptivo en su vertiente espacial (estatismo, reposo, permanencia, intimidad). Tanto es así que en 1901, Jakob Wassermann ya puede decir:

*Das wesentlichste Erfordernis des erzählenden Stils ist die Ruhe. Auch die Darstellung der heftigsten Leidenschaften muss etwas von der Ruhe der Plastik enthalten. Keine Neuartigkeit eines Themas, kein Raffinement in der Erfindung der Fabel, nicht Witz, noch Pikanterie könnten dafür Ersatz bieten. Denn diese Ruhe allein ist fähig, Licht und Schatten zu verteilen, ein Bild zu erzeugen, Perspektiven zu bilden. Sie allein ist imstande, dem Dargestellten den persönlich charakteristischen Ton zu verleihen. Dieser Ton einerseits und die Weltanschauung und geistige Stimmung des Autors andererseits können die beiden Pole genannt werden, zwischen welchen sich alle Vorgänge anscheinend unbeeinflusst und wie von selbst abspielen*<sup>100</sup>.

Llama la atención que Wassermann se valga en su examen del símil de la escultura para ilustrar la dirección que va tomando el estilo narrativo desde el pasado cambio de siglo. Su testimonio apunta precisamente a los desplazamientos artísticos de la Modernidad, que implicaban el paso de lo temporal a lo espacial, de lo semántico a lo asemántico. No

---

<sup>98</sup> Cfr. ORTEGA Y GASSET, José: “Ideas sobre la novela (1925)”, en: *Revista de Occidente* (1956), 48-106.

<sup>99</sup> ERNST, Paul: “Das Drama und die moderne Weltanschauung”, en: *Ethische Kultur*, 22 (1900), 170-171.

<sup>100</sup> WASSERMANN, Jakob: “Die Kunst der Erzählung”, en: *Neue deutsche Rundschau*, 1 (1901), 83.

obstante, transcurrirán años hasta que se complete el segundo movimiento. En este punto, la descripción del entorno es todavía un medio para desplegar caracteres y motivar destinos. No se ha renunciado a la profundidad omnicomprendiva del gran estilo narrativo. La totalidad del *sentido* de la vida presente en las novelas de sociedad permanece prácticamente inalterada.

El triunfo del Realismo y del Naturalismo no sobrepasa en ningún caso la primera década del siglo XX. La reacción la provoca, sobre todo, aquella generación de escritores nacidos en torno a 1875, que tienen unos 30 años cuando estalla la Primera Guerra Mundial y participan intelectualmente de las convulsiones revolucionarias de los años veinte. El cambio es ya sensible a partir de 1910. Carl Einstein escribe sobre la diferencia entre narrativa y drama, criticando la técnica de la novela realista y naturalista:

*Man lehrt oft: der Roman schildert, das Drama agiert oder etwas ähnliches. Nein, das ist falsch. Der Unterschied begründet sich in der Sprache, die Sprache des Dramas muss Gesten erregen, die des Epos klingende Vorstellungen, und im Unterschied von Gebärde und Vorstellung wurzelt der Unterschied beider<sup>101</sup>.*

Y entre narrativa y lírica, como crítica a la novela simbolista e impresionista:

*Lyrismus ist Koketterie [...] Der deskriptive schildernde Roman setzt vollständige Unkenntnis des Lesers von Tischen, Nachttöpfen, jungen Mädchen, Treppenstiegen, Schlafrocken, Busen, Hausklängen usw. voraus. Die Ereignisse werden zu Begleiterscheinungen von traumhaft verschlungenen Fingern, opalschillernden Spucknäpfen usw. [...] Diesen Dingen Seele zu geben – ist immer panteistischer Lyrismus<sup>102</sup>.*

En 1916, Thomas Mann, marca las diferencias entre la nueva novela y la novela decimonónica de influencia francesa, es decir, novela de observación, ya se trate de la observación de un conflicto individuo-sociedad (Stendhal, Flaubert, Zola), del fresco de una época (Balzac), de la novela regional (George Sand) o del relato exótico (Merimée), de la novela de tesis (Victor Hugo), incluso del relato histórico (Dumas). Frente a ello Mann sanciona:

*Nicht wahr, der Roman überhaupt, in seiner Gemischtheit aus synthetisch-plastischen und analytisch-kritischen Elementen ist eigentlich keine sehr deutsche Gattung. Er ist es am wenigsten, sofern er politisch, sofern er Gesellschaftskritik ist. Es gibt unterdessen eine Spielart des Romans, die allerdings deutsch, typisch-deutsch, legitim-national ist, und dies ist eben der autobiographisch erfüllte Bildungs-*

---

<sup>101</sup> EINSTEIN, Carl: “Brief über den Roman”, en: *Pan*, 2 (1911-12), 477-78.

<sup>102</sup> EINSTEIN, Carl: “Über den Roman”, en: *Die Aktion*, 2 (1912), 1267.

*und Entwicklungsroman*<sup>103</sup>.

Al oponer lo sintético-plástico y lo analítico-crítico, Mann está aludiendo a los dos puntos de fuga del género narrativo: cuando el tiempo se espacializa en la memoria, cuando se describe, la narrativa se aproxima a la lírica y a lo asemántico-espacial; por otra parte, cuando el peso de la narración se carga sobre lo semántico en lugar de sobre lo temporal, como le sería más propio, cuando se analiza, se explica e intenta reducir la multiplicidad del mundo a una unidad, el relato penetra en el dominio del drama. La novela, como no podría ser de otra forma, se ha nutrido secularmente de la combinación de elementos propios de uno y otro ámbito como son la elección de un marco determinado, la pintura de personajes, respecto al primero, y el desarrollo cronológico de la intriga o la persistencia de determinados motivos, respecto al segundo.

En cualquier caso, la conciencia de estos años está acuciada por la duda sobre la viabilidad de una narrativa en sí, ya se apoye en la exterioridad del mundo, ya se apoye en la interioridad de la persona. Lukács opina que:

*Jeder Versuch einer wahrhaft utopischen Epik wird scheitern müssen, denn sie muss subjektiv oder objektiv über die Empirie hinausgehen und deshalb ins Lyrische oder Dramatische transzendieren. Und diese Transzendenz kann für die Epik niemals fruchtbar werden*<sup>104</sup>.

En estas condiciones, ¿cuál puede ser el significado de la novela en la época moderna? Según Lukács, mostrar la ironía, la irreconcilable diversidad de las antítesis que se le plantean al hombre contemporáneo perplejo y escéptico:

*Die Ironie des Dichters ist die negative Mystik der gottlosen Zeiten: eine docta ignorantia dem Sinn gegenüber; ein Aufzeigen des gütigen und des böswilligen Wirkens der Dämonen; der Verzicht, mehr als die Tatsache dieses Wirkens begreifen zu können, und die tiefe nur gestaltend ausdrückbare Gemütsheit: in diesem Nicht-wissen-wollen und Nicht-wissen-können das Letzte, die wahre Substanz, den gegenwärtigen, nichtseienden Gott in Wahrheit getroffen, erblickt und ergriffen zu haben. Deshalb ist die Ironie die Objektivität des Romans*<sup>105</sup>.

Estas líneas, escritas en 1916, son prelude del *vacío de valor* que tematizan numerosas obras a partir de los años veinte. La privación de un valor central entrega la vida a la melancolía de la temporalidad, la Modernidad parece no conocer el amparo del *habitar*, sólo el devenir, un continuo *no ser* carente de significado. El reflejo que esto tiene en la novela supone que si en el relato en su forma natural la temporalidad primaba sobre el

---

<sup>103</sup> MANN, Thomas: "Der Entwicklungsroman", en: *Vossische Zeitung*, 4.11.1916.

<sup>104</sup> LUKÁCS, Georg: *Op. cit.*, 238.

<sup>105</sup> *Ibid.*, 269.

semantismo, ahora la temporalidad va a primar a costa del semantismo, acercándose a la pura e inmaterial forma musical o, más correctamente, ya que ningún libro puede eliminar los pretextos exteriores, ni subsistir sin sujeto, a la muda y pétrea forma arquitectónica. Culmina así el segundo de los movimientos que nos vienen sirviendo como modelo para explicar los cambios genéricos de la Modernidad. Refiriéndose al descriptivismo triunfante en la novela, Lukács observa muy acertadamente:

*Die Beschreibung ist ein schriftstellerisches Ersatzmittel für die verlorengegangene epische Bedeutsamkeit [...] Die Beschreibung nivelliert die Menschen auf das Niveau der toten Gegenstände*<sup>106</sup>.

El relato se distiende prácticamente por completo y el *sentido* de la vida que imita pierde de igual manera su tensión. Walter Benjamin lo expresa así:

*Das Dasein ist im Sinne der Epik ein Meer. Es gibt nichts Epischeres als das Meer. Man kann sich natürlich zum Meer sehr verschieden verhalten. Zum Beispiel an den Strand legen, der Brandung zuhören und die Muscheln, die sie anspült, sammeln. Das tut der Epiker. Man kann das Meer auch befahren. Zu vielen Zwecken und zwecklos*<sup>107</sup>.

Con todo, en el decenio expresionista que va de 1915 a 1925, predominan claramente la lírica y el drama. Bajo su influencia la novela se convierte frecuentemente en un collage que mezcla drama, poesía, canciones, textos de prensa, textos publicitarios, monólogos, citas, lenguaje popular, dibujos. Escritores como Lion Feuchtwanger o Alfred Döblin niegan incluso que exista la pura forma narrativa; ésta siempre ha estado atravesada por una veta expresiva que tiende a lo subjetivo, a lo poético, al conflicto dramático. *Berlin Alexanderplatz*, por ejemplo, es la historia de un hombre acosado por la fatalidad, que fracasa repetidamente, que se va deteriorando, aunque siempre ofrece una sorda resistencia frente al mundo y, a la postre, su vida cobra un *sentido*. Sin embargo, en la novela está presente la *Entfabelung* que más tarde dominará la narrativa. ¿Cómo si no se explica que en la primera página se dé el resumen completo del argumento que luego desarrolla la novela?

Puede parecer que este proceso de cambio representa una distorsión gratuita de la realidad y que no existen aspectos positivos en la distensión de la narrativa. Con motivo de la publicación de la novela de *Berlin Alexanderplatz*, Musil escribe lo siguiente:

---

<sup>106</sup> LUKÁCS, Georg: "Erzählen oder Beschreiben?", en: *Internationale Literatur*, 11-12 (1936), 112, 117.

<sup>107</sup> BENJAMIN, Walter: "Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*", en: *Die Gesellschaft*, 1 (1930), 562.

*Es ist nichts so bezeichnend für den Zustand unseres Bewusstseins, wie die Spaltung seiner Neigungen zwischen Musik und Prosa; während die Dichtung sich immer mehr zu Prosa konzentriert und ihre alten Zaubermittel nur noch in der Pillenform des lyrischen Gedichts zur Anwendung bringt, hat sich das Bedürfnis nach Zauber, Entrückung, grosser Phrase und religiöser Bewegtheit die Wolkenburg der Musik geschaffen.*

*Mit einem Wort, unser Roman hat das Epos so gründlich überwunden, dass sich an der Spitze der Entwicklung bereits wieder das Bedürfnis nach einer Gegenschwingung merken lässt, was durchaus nicht das gleiche ist wie eine Umkehr<sup>108</sup>.*

Su crítica recae sobre el tratamiento lógico y analítico que dispensa el discurso moderno, positivo, *lineal* y *monodireccional*, a toda realidad, incluida la humana. En cierto sentido, Musil plantea la necesidad de que renazca el mito. El hilo argumental del mito es flexible; tiene poco que ver con el estricto orden que regula el relato positivo de unos hechos: éste nos marca la dirección y el sentido en que tenemos que progresar, aquél nos lleva a un espacio narrativo (Benjamin) que recorreremos libremente. La crisis de la novela tiene mucho que ver con este hilo narrativo que se pierde y se recupera alternativamente. En *Der Mann ohne Eigenschaften* leemos:

*Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreibung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten "Faden der Erzählung", aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann "als", "ebe" und "nachdem"<sup>109</sup>.*

Con el cambio de siglo, frente al extraordinario entusiasmo crítico que caracteriza el pensamiento europeo occidental a partir del siglo XVIII y el empeño por presentar las cosas tal como son, de reproducir la realidad fielmente, por medio de conceptos claros y distintos, evidentes, indudables, propio del positivismo científico y filosófico, nace una corriente de reacción que, primero, constata que el hombre no es razón inmóvil, que en el *cogito* cartesiano se incluyen además otros actos mentales como son la imaginación, el sueño o los sentimientos y, segundo, en lo tocante al mundo, descubre que hay realidades valiosas en sí mismas que no pueden reducirse conceptualmente y que es preciso aprehender tal como se nos muestran, como realidades sintéticas. Es así como la literatura inaugura un período de gran creatividad, que reacciona frente la insatisfacción del *conocimiento científico* con la afirmación del *conocimiento narrativo*, que tendrá como característica más relevante la dislocación de espacio y tiempo, cuyas consecuencias inmediatas son las alteraciones del punto de vista narrativo, la inclusión de lo irracional en el tratamiento de la anécdota, los nuevos procedimientos de estructuración (secuencia, contrapunto, técnica caleidoscópica,

---

<sup>108</sup> MUSIL, Robert: "Alfred Döblins Epos", en: *Berliner Tagblatt*, 10.6.1927.

<sup>109</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 3. Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1043-1044.

desorden cronológico, montaje cinematográfico, discontinuidad de la acción, ausencia de desenlace), la destrucción del personaje, el juego de las personas en la narración y en los diálogos, la renovada función de las descripciones, la inclusión de elementos discursivos y ensayísticos, la renovación estilística (lingüística, tipográfica) o la revalorización del papel del lector, una profunda transformación que viene a liberar al hombre de la dictadura de lo *racioide*.

Broch, por ejemplo, uno de los novelistas que más han contribuido a la revolución de la narrativa austriaca, adopta como clave de su obra el concepto de simultaneidad:

*[...] ob Ziel aller Dichtung, Augenaufschlag der Sprache, wenn sie über alle Mitteilung und über alles Beschreiben hinweg sich selbst aufhebt, ob die Augenblicke der Sprache, in denen sie selber in die Gleichzeitigkeit eintaucht, so dass es unentschieden bleibt, ob Erinnerung aus der Sprache, oder ob Sprache aus der Erinnerung quillt!*<sup>110</sup>

La propuesta de Broch pretende lograr la unidad, suspender la separación existente entre sujeto y objeto, entre fin y medio, y, sin embargo, se estrella contra la misma piedra que se ha señalado en anteriores capítulos de esta tesis: la lógica del límite como condición indispensable de todo conocimiento. Al abordar la relación entre poesía y verdad, Broch tiene que reconocer el precario estatuto epistemológico en el que se mueve. Como dice en *Der Tod des Vergil*, la poesía es impaciencia por el conocimiento:

- *Höre mich, Vergil, höre mich, der ich dein Freund und zugleich Kenner deines Werkes bin: voll erhabenster Erkenntnis ist dein Gedicht; Rom ist in ihm ausgebreitet, und du umfassest Rom ebensowohl in seinen Göttern, wie in seinen Kriegern, wie in seinem Landleuten, du umfassest seinen Ruhm wie seine Frömmigkeit, du umfasstest den römischen Raum in seiner Gänze, und du umfassest die römische Zeit, welche hinaufreicht bis zu dem gewaltigen troischen Abnherrn, denn alles hast du festgehalten... ist dir dies nicht genug?*
- *Festgehalten? Festhalten... ob festhalten... ja, alles habe ich festhalten wollen, alles was geschehen ist, alles was geschieht... und so hatte es nicht gelingen können.*
- *Es ist dir gelungen, mein Vergil.*
- *Ungeduldig war ich nach Erkenntnis... und darum wollte ich alles aufschreiben... denn das ist Dichtung; Ungeduld nach Erkenntnis ist sie, dies ist ihr Wunsch, und darüber hinaus vermag sie nicht zu dringen!*<sup>111</sup>.

Cuando Musil lamenta que con la ciencia y la técnica hayamos conquistado la realidad y perdido el sueño, cuando habla de un sentido de la posibilidad y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es, parece que apoya el nihilismo y el relativismo postmoderno. Pero Musil defiende rotundamente la necesidad de dar *sentido* a la

---

<sup>110</sup> BROCH, Hermann (1976): *Kommentierte Werkausgabe Hermann Broch, 4. Der Tod des Vergil*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 80.

<sup>111</sup> *Ibid.*, 300.

vida. Es preciso redescubrir la vida personal, pero tan importante como ello es redescubrir el límite que soporta nuestra existencia. Ulrich, el protagonista de *Der Mann ohne Eigenschaften* lo expresa metafóricamente diciendo que cuando un animal está solo y tiene espacio abierto en sus cuatro dimensiones, un escalofrío enloquecedor atraviesa su cerebro, se pone a correr desbocado, sin rumbo y se precipita a una tremenda libertad, tan vacía en un sentido como en otro, hasta que, desorientado, se calma y se le hace volver. Parece que un estado de absoluta libertad, como el estado de plena comunión de Broch, son completamente inimaginables, son algo ajeno a nuestra naturaleza.

De mediados de los años veinte es un fragmento de singular relevancia en la novela de Musil, se trata del viaje al paraíso de los hermanos protagonistas. Ulrich y Agathe salen de Viena con la intención de encontrar juntos esa puerta al paraíso que les ponga en comunión con el espíritu o, en su defecto, suicidarse. Su experiencia es un fracaso. Han obedecido el impulso ciego de ir contra el orden, pero se dan cuenta de que sólo se puede seguir existiendo dentro de una sociedad y de un contexto físico. Es imposible vivir de la pura negación. Nadie puede imaginarse viviendo en la pura nada. Sólo la locura (Moosbrugger) es capaz de vivir el mundo situándose en el solipsismo absoluto. Este pasaje, que se ha considerado posible conclusión de la novela, constituye un final abierto, ya que las anotaciones de Musil prosiguen y los personajes ya no pueden imaginar el regreso a Viena para reanudar su vida de costumbre. Tras casi dos mil páginas de narración la cuestión inicial se mantiene en pie. Tal vez este espíritu socrático, que no da respuestas, que se limita a definir mejor los problemas y que culmina con el silencio y la invitación a seguir conversando, sea el más propio de la novela.

Esto explica también la pluralidad de enfoques en obras próximas en el tiempo: desde la visión Karl Kraus, el vindicador del mundo al revés, el destructor de espacios falsamente articulados; pasando por *Die Blendung* de Canetti, la tragedia de la cabeza sin mundo, que se fabrica un sistema abstracto tras el cual parapetarse, pero también del mundo sin cabeza; hasta llegar a la esfera perfecta e inalterada del ser trascendente en las novelas de Doderer.

Sin embargo, ninguna de estas tres actitudes supera la frontera que marca el año 1945. Adorno, el gran ensayista de lo negativo, desmonta los grandes estilos como el de Doderer. Tampoco la sátira le parece adecuada, ya que al modelo de mundo presente



opone un modelo de autenticidad y pureza igualmente falaz. Y si la propuesta de Broch, Musil o Canetti le parecería, en todo caso, la más honesta, reconoce que ella misma al ensayar sus posibilidades evidenció claramente sus paradojas. El célebre interrogante de Adorno, preguntándose si es posible seguir haciendo literatura después de Auschwitz, apela directamente a la novela:

*Es lässt sich nicht mehr erzählen [...] Der Roman war die spezifische literarische Form des bürgerlichen Zeitalters. An seinem Beginn steht die Erfahrung von der entzauberten Welt im Don Quixote, und die künstlerische Bewältigung blossen Daseins ist sein Element geblieben. Der Realismus war ihm immanent [...] <Der Erzähler> machte der Lüge sich schuldig, der Welt mit einer Liebe sich zu überlassen, die voraussetzt, dass die Welt sinnvoll ist [...] Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muss er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft<sup>112</sup>.*

En el panorama actual todo parece indicar que la función que mejor se corresponde con la esencia narrativa es la de mostrar horizontes (Russel, Wittgenstein, Husserl, Heidegger, Gadamer), no la de fijar la realidad, ni la de alterarla, o mistificarla conscientemente (Nietzsche, Benjamin, Adorno, Derrida, Foucault). Se trata, pues, de captar el acontecer, el ritmo vital, de reproducir la permanente puesta en cuestión del horizonte conceptual dado, renovado a cada instante por los sucesos que irrumpen en el orden del mundo volviéndolo a fundar cada vez, recuperando la originaria posibilidad de comunicar, fundamento clave para instituir formas de vida asociada.

La narratología se dio cuenta muy temprano de las consecuencias que esta nueva manera de entender el relato iba a traer a la novela. Ya en 1928, Tomasevskij escribe:

*Cuanto más débil es el nexa causal, tanto más fuerte resulta el puramente temporal. De la novela con fábula, debilitando progresivamente esta última, se llega a la "crónica", es decir, a una descripción en sucesión temporal<sup>113</sup>.*

La formulación de Tomasevskij define perfectamente la situación de la novela moderna, enfrentada a la paradoja de haberse convertido en *mímesis de espacios sucesivos*. El hecho es este: la debilidad del componente semántico (causal) de la narración (que la vinculaba al drama) redunda por una parte en el fortalecimiento de lo temporal (auténtica clave de lo narrativo), y por otra en el incremento del componente asemántico (que la vinculaba a la lírica), en su vertiente descriptiva, por lo tanto espacial. En realidad, lo que Tomasevskij entiende que es un fortalecimiento de la pura temporalidad, algo sin duda muy

---

<sup>112</sup> ADORNO, Theodor W.: "Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans", en: *Akzente*, 5 (1954), 410, 412.

<sup>113</sup> TOMASEVSKIJ, B. (1982): *Teoría de la Literatura*, Madrid: Akal, 179 y ss.

cierto, se transforma, inmediatamente en un conjunto de instantáneas estáticas y heterogéneas que, al modo del cinematógrafo (no en vano ésta ha sido una de las metáforas más recurrentes para describir la técnica narrativa moderna), sólo se animan en el curso de la lectura, ya que, carentes de todo dinamismo intrínseco, demandan una fuerte cooperación por parte del lector para articularlas de forma adecuada, de modo que cobren *sentido*. Es el lector el que hace la novela, el que le otorga un *sentido*, asistido por los mecanismos de *protención* y *retención*, creando relaciones, modificándolas o anulando otras ya existentes, operaciones que son posibles, una vez más, gracias a la naturaleza simbólica (lírica) de muchos relatos, y al juego de indicios (huellas dramáticas) que se ofrecen.

Barthes hace una magnífica síntesis de las opiniones que los diferentes críticos han vertido sobre la cuestión, señalando la tendencia a *descronologizar* el contenido narrativo y a *relogicizarlo*. La tarea consiste en ofrecer una explicación textual para la ilusión cronológica, teniendo presente que es la lógica del relato quien da cuenta del tiempo narrativo. En este sentido, la temporalidad no es sino una clase estructural del discurso, de la misma manera que en la lengua el tiempo no existe más que bajo la forma del sistema, como elemento de un sistema semiótico:

*Se ha señalado ya que, por su estructura misma, el relato instauraba una confusión entre la consecución y la consecuencia, el tiempo y la lógica. Esta ambigüedad es lo que constituye el problema central de la sintaxis narrativa ¿Hay detrás del tiempo del relato una lógica intemporal? Este punto dividía recientemente aún a los investigadores. Propp, cuyo análisis como se sabe, abrió el camino a los estudios actuales, defiende de manera absoluta la irreductibilidad del orden cronológico: el tiempo es a su juicio lo real, y por esta razón parece necesario enraizar el cuento en el tiempo. Sin embargo, Aristóteles mismo, al oponer la tragedia (definida por la unidad de acción) a la historia (definida por la pluralidad de las acciones y la unidad de tiempo) atribuía ya la primacía a lo lógico sobre lo cronológico. Eso es lo que hacen todos los investigadores actuales (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond, Todorov), que podrían todos suscribir sin vacilar (aunque divergiendo en otros puntos) la proposición de Lévi-Strauss: “El orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal”<sup>114</sup>.*

Consecuentemente, hay que concluir este análisis reconociendo que la novela actual abdica de toda pretensión temporal y se concentra en subsumir los índices *crono-lógicos* (temporal-semánticos) en un sistema simbólico, ucrónico, de índole espacial.

---

<sup>114</sup> BARTHES, Roland: “Introduction à l'analyse structurale des récits”, en: *Communications*, 8 (1966), 27, citado sobre la versión española.

## 8. LOS ESTUDIOS LITERARIOS EN RELACIÓN CON EL ESPACIO. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y CRITERIOS METODOLÓGICOS.

A la vista del panorama que se va perfilando, hay que reconocer necesariamente el papel de primer orden que juega el espacio en la literatura moderna. Este hecho contrasta con la tardía y escasa aparición de estudios monográficos dedicados a examinar la naturaleza y las razones de esta presencia dominante. Como primer paso para un acercamiento al estado de la cuestión clasificaré las publicaciones en *tres grandes grupos* según se centren en el *análisis de los materiales lingüísticos*, los *procesos de simbolización* o la *concepción del espacio*.

En esencia, esta triple división se corresponde con el balance que arroja el juego entre *sujeto*, *lenguaje* y *mundo*, que conforma el conocido *triángulo semiótico*. Los vértices de dicho triángulo evidencian varias relaciones entre estos elementos: 1) una *relación entre lenguaje y sujeto*, que se refleja en la palabra como vehículo y expresión del pensamiento, 2) una *relación entre lenguaje y mundo*, que afecta a los procesos de simbolización, por los que se fijan de manera condensada una serie de experiencias individuales o colectivas, de forma consciente o inconsciente, y que hacen posible la perduración y transmisión de tales experiencias, y 3) una *relación entre sujeto y mundo*, que atañe a la adecuación entre pensamiento conceptual y objeto. A continuación se presenta una breve síntesis de las investigaciones precedentes y una memoria de los resultados obtenidos.

### 8.1. Sobre los materiales lingüísticos como vehículo y expresión del pensamiento

Desde finales del siglo XIX es posible distinguir *tres posturas* respecto a las relaciones entre sujeto y lenguaje: una aproximación *monista*, que identifica lenguaje y pensamiento; su correlato *dualista*, que ve en el lenguaje una traducción del pensamiento; y como última propuesta, la vía que contempla el *lenguaje como vehículo del pensamiento*<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Para cuestiones de lingüística general véanse MOUNIN, George (1983): *Historia de la lingüística. Desde los orígenes al siglo XX*, Madrid: Gredos; (1984): *La lingüística del siglo XX*, Madrid: Gredos; LYONS, J. (1984): *Introducción al lenguaje y a la lingüística*, Barcelona: Teide. En lo referente a filosofía del lenguaje, ACERO, J.J.;

a) *La aproximación monista:*

El *monismo*, cuya formulación moderna se encuentra en los escritos de Herder y Humboldt, es el germen del posterior relativismo lingüístico y de las corrientes hermenéuticas escépticas y nihilistas. Sin embargo, a diferencia de ellas, su hostilidad al clasicismo, al universalismo y al intelectualismo excesivo de la Ilustración no llegó nunca al extremo de negar la existencia de unos universales lingüísticos. Un límite que sí traspasan las teorías del lingüista y antropólogo Edward Sapir, y de su discípulo Benjamin L. Whorf, quienes heredan y adaptan la tradición del pensamiento europeo de Herder y Humboldt, que les llega probablemente a través de Franz Boas. La hipótesis Sapir-Whorf afirma que la estructura lingüística condiciona de modo determinante la forma en que percibimos la realidad, de manera que la mentalidad y la conducta de una comunidad dada dependen directamente de la lengua que habla.

Sin embargo, el concierto *determinismo lingüístico–relativismo lingüístico* cuenta en la actualidad con escasos apoyos científicos. No se puede negar que la estructura de la propia lengua influye sobre la percepción y el recuerdo, que se tiende a advertir lo codificable y que, ya que las lenguas no son *isomórficas*, hay cosas más codificables en una lengua que en otra; no obstante, pese a ello hoy en día se reconoce que los hablantes de lenguas distintas tienen esencialmente el mismo esquema conceptual básico (como prueba, por ejemplo, la coincidencia del *significado focal* y *periférico* de los términos de color, existe una igualdad de focos entre lenguas y también unas jerarquías universales) y la *codificabilidad* de lengua a lengua es posible por medio de expresiones complejas, préstamos o calcos. Además hay que contar con la capacidad de ampliación de la lengua para dar cuenta de lo inédito.

Todo parece indicar que es el hombre quien manipula el lenguaje y no al revés. A pesar de ello, desde los tiempos de la sofística griega existe una crítica escéptica del lenguaje (lo mismo que una crítica escéptica del mito – relación lenguaje-mundo –, y una crítica del conocimiento – relación sujeto-mundo –, que se tratarán en los siguientes apartados) cuya influencia se puede rastrear hasta nuestros días. La de Jacques Derrida representa una de las últimas propuestas en esta línea. El autor, con un escepticismo de reminiscencias

---

BUSTOS, E. de; QUESADA, D. (1985): *Introducción a la filosofía del lenguaje*, Madrid: Cátedra; ACERO, J.J. (1985): *Filosofía y análisis del lenguaje*, Madrid: Cincel; BUSTOS, E. (1987): *Filosofía contemporánea del lenguaje I y II*, Madrid: UNED; MUÑIZ RODRÍGUEZ, V. (1989/92): *Introducción a la filosofía del lenguaje I y II*, Barcelona: Anthropos.

nominalistas, sostiene que todo lo perceptible es signo; no hay un original al que remitan los signos y, como consecuencia, no hay acceso posible a la realidad, sino a lo sumo a otro lenguaje. Su crítica se dirige en primer lugar contra el estructuralismo, al que considera una reflexión sobre lo ya realizado, sobre lo construido (*ergon*, no *energeia*, en la terminología de Humboldt), y en este sentido historiadora, estática, crepuscular. La estructura acaba convirtiéndose en el objeto mismo en sí, como unidad de forma y significación. La forma fascina cuando no se tiene ya la capacidad de comprender la fuerza en su interior. Por ello la escritura, la plasmación más física del lenguaje como espacio, es peligrosa y angustiante, ya que inaugura el *sentido*:

*Escribir es saber que lo que no se ha producido todavía en la letra no tiene otra morada, no nos espera como prescripción en algún tópos ouranios o algún entendimiento divino. El sentido debe esperar a ser dicho o escrito para habitarse él mismo y llegar a ser lo que es al diferir de sí: el sentido<sup>116</sup>.*

Hablando estrictamente, la noción de escritura no hace referencia más que al espacio (espacio estructural, morfológico y geométrico), como orden de formas y lugares. El hecho es que lenguaje y escritura determinan porque *espacializan*<sup>117</sup>. Para Derrida, todo en el lenguaje (excepto el verbo *ser*) es metáfora, una metáfora global que se desarrolla en un sistema de oposiciones metafísicas, sin apelar nunca a las fuerzas puras (e informes), las únicas con verdadera existencia *extramental*, sino a *diferencias* de lugar y de fuerza. La economía de este sistema se apoya sobre el *preformismo*, el *teleologismo*, y la reducción de la fuerza, del valor, de la duración a diferencias de magnitud. Esto lleva al geometrismo y da lugar a la estructura.

Acudiendo a Levinas, Derrida argumenta que, en nuestra salida hacia lo otro, la experiencia ha de ser irreductible y no debería existir la *conceptualidad* del encuentro. Lo infinitamente otro no se enlaza al concepto; sin embargo advertimos que se piensa siempre en el horizonte de lo mismo, con lo cual toda ontología resulta ser una tautología, una *egología*. No hay oportunidad de conseguir encuentro dentro del lenguaje, que siempre se plantea en términos de relación, tales como pertenencia, abertura o clausura. La no violencia, la paz, es tan ajena al discurso como el silencio, es la vocación extraña de un lenguaje llamado fuera de sí por sí:

---

<sup>116</sup> DERRIDA, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 21; véanse además los capítulos 1. “Fuerza y significación” y 4. “Violencia y metafísica”.

<sup>117</sup> Compárese con lo dicho en los primeros capítulos de esta tesis respecto a la literariedad topográfica de Aristóteles, tanto como al origen de la geometría en Husserl.

*Una palabra que se produjera sin la menor violencia no de-terminaría nada, no diría nada, no ofrecería nada al otro; no sería historia y no mostraría nada; en todos los sentidos de esta palabra, y en primer lugar en su sentido griego, sería una palabra sin frase. En el límite, el lenguaje no-violento, según Levinas, sería un lenguaje que se priva del verbo ser, es decir, de toda predicación. La predicación es la primera violencia. Como el verbo ser y el acto predicativo están implicados en cualquier otro verbo y en todo nombre común, el lenguaje no-violento sería en el límite un lenguaje de pura invocación, de pura adoración, que no profiere más que nombres propios para llamar al otro a lo lejos. [...] La violencia aparece con la articulación<sup>118</sup>.*

Desde este punto de vista se entiende que para Derrida estructurar sea, en realidad, desestructurar, y nombrar suponga desmembrar un cuerpo con las herramientas que ofrecen la historia y el ser. Toda fenomenología contribuye a ello de tres maneras: por la *vía lógica* (*Erfahrung* y *Urteil* sobre el *Lebenswelt*), *egológica* (*Eidos-ego*, *Cogito cogitatum*), e *histórico-teleológica* (*Zweck*, *Mittel*).

Si la palabra nos recluye en el círculo cerrado que forman sujeto y lenguaje, el filósofo ve una salida a la realidad en todo aquello que no es palabra: la onomatopeya, el gesto, la sonoridad, la entonación, la intensidad, como ocurre en el teatro de Artaud, al que comenta profusamente. Profundizando en la dialéctica de *logocentrismo* y *fonocentrismo*, Derrida descubre que a última hora es la escritura la que disimula el *logos* entendido como presencia natural, primera e inmediata del *sentido* en el alma. Siguiendo en ello a Aristóteles y a Platón<sup>119</sup>, Derrida afirma que: *la escritura natural está inmediatamente unida a la voz y al aliento. Su naturaleza no es gramatológica, sino pneumatológica*<sup>120</sup>. Entre el alma y el *logos* existe una relación de simbolización convencional (convención primera), el lenguaje escrito (convención segunda) fijaría convenciones que ligan entre sí otras convenciones, como el juego significante–significado de Saussure. Este es el problema, la:

*[...] irrupción del afuera en el adentro, cortando la interioridad del alma, la presencia viva del alma consigo en el logos verdadero, la asistencia que se brinda a sí misma el habla. Desarrollándose así, la vehemente argumentación de Saussure apunta, más que a un error teórico a una falta moral, a una especie de impureza y, ante todo, a un pecado. El pecado fue definido muchas veces – entre otros por Malebranche y por Kant – como la inversión de las relaciones naturales entre habla y escritura. No se trata de una simple analogía: la escritura, la letra, la inscripción sensible, siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el cuerpo y la materia exteriores al espíritu, al aliento, al verbo y al logos. Y el problema del alma y del cuerpo es, sin duda, derivado del problema de la escritura, al cual parece – inversamente – prestarle sus metáforas<sup>121</sup>.*

---

<sup>118</sup> DERRIDA, Jacques (1989): *Op. cit.*, 201.

<sup>119</sup> *De la interpretación*, 1, 16a 3 y Fedro 275a respectivamente.

<sup>120</sup> DERRIDA, Jacques (1971): *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI, 24.

<sup>121</sup> *Ibid.*, 46.

En este juego del afuera y el adentro, la transformación en escritura de la cadena hablada por el sujeto es el origen de la conversión de las realidades temporales en realidades espaciales. Ello comporta una modelización de los productos materiales generados en este proceso, que suplantando la auténtica realidad por una exterioridad organizada mediante una serie de categorías y contenidos metafísicos convencionales, a los que Derrida aplica el concepto de *huella*:

*Esta articulación permite entonces a una cadena gráfica (“visual” o “táctil”, “espacial”) adaptarse, eventualmente de manera lineal, a una cadena hablada (“fónica”, “temporal”). Es preciso partir de la posibilidad primera de esta articulación. La diferencia es la articulación. [...] La diferencia sólo se forma, así, en el hueco de la diferencia: de la discontinuidad y de la discreción, de la desviación y de la reserva de lo que no aparece. [...] Si las palabras y los conceptos sólo adquieren sentido en encadenamientos de diferencias, no puede justificarse su lenguaje, y la elección de los términos, sino en el interior de una tópicos y de una estrategia históricas. [...] La palabra huella debe hacer referencia por sí misma a un cierto número de discursos contemporáneos con cuya fuerza esperamos contar. Si la huella, archi-fenómeno de la “memoria”, que es preciso pensar antes de la oposición entre Naturaleza y cultura, animalidad y humanidad, etc., pertenece al movimiento mismo de la significación, ésta está a priori escrita, ya sea que se la inscriba o no, bajo una forma u otra, en un elemento “sensible” y “espacial” que se llama “exterior”. Archi-escritura, primera posibilidad del habla, luego de la “grafía” en un sentido estricto, lugar natal de la “usurpación” denunciada desde Platón hasta Saussure, esta huella es la apertura de la primera exterioridad en general, el vínculo enigmático del viviente con su otro y de un adentro con un afuera: el espaciamiento. El afuera, exterioridad “espacial” y “objetiva” de la cual creemos saber qué es como la cosa más familiar del mundo, como la familiaridad en sí misma, no aparecería sin la grama, sin la diferencia como temporalización, sin la no-presencia de lo otro inscripta en el sentido del presente, sin la relación con la muerte como estructura concreta del presente viviente<sup>122</sup>.*

El escepticismo de Derrida con respecto a las relaciones entre sujeto y lenguaje afecta primariamente al plano de la expresión, es decir, contempla al sujeto preferentemente como emisor. A partir de los años setenta se llega al convencimiento de que es imposible pensar cualquier proceso lingüístico o literario sin tomar en consideración además el papel del sujeto como receptor. La ampliación crítica hacia el plano de la recepción pone en evidencia que escritura y lectura son las dos caras de un mismo fenómeno localizado en primer lugar en el texto, lo cual implica en cualquier caso la pérdida de la primacía del referente y da lugar a una nueva retórica que señala la imposibilidad de apropiarse de algo, ya sea de una consciencia, de un objeto (*monismo*) o de una síntesis de ambos (*dualismo*). El mejor representante de esta tendencia es Paul de Man. Según él, la supuesta relación armónica de significante y significado es una idolatría, una máscara hueca con la que una consciencia derrotada y frustrada trata de encubrir su propia negatividad. Sabemos que el lenguaje social es un complejo sistema de mecanismos

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, 85, 90-92.

retóricos que acotan los bordes de lo real, puesto que la expresión de la realidad sin mediación es una imposibilidad filosófica para el sujeto. Sin duda:

*[...] el yo y el lenguaje son los dos focos en torno a los que se origina la trayectoria de la obra, pero ninguno puede por sí solo llegar a la condición de origen<sup>123</sup>.*

En el acto de lectura, la obra (el lenguaje) se convierte en espacio de encuentro, de interpretación, pues:

*[...] no hay mito que sea lo suficientemente coherente como para ser independiente de los mitos vecinos, ni que tenga siquiera una identidad lo bastante sólida como para destacarse por sí mismo sin la intervención de un acto de interpretación arbitraria que lo defina<sup>124</sup>.*

Como no existe una relación constante entre signo y significado, el acto de interpretación tendrá siempre que restablecer esta relación en cada caso particular. Por este motivo adquiere una importancia singular el hecho de que toda conciencia se encuentra inserta en un tiempo histórico definido, entre un mundo presente y un mundo anterior conservado en la memoria, que condiciona radicalmente la comunicación. Por estas razones de Man reconoce que:

*A juzgar por varias publicaciones recientes, el espíritu de los tiempos no sopla en la dirección de la crítica intrínseca y formalista. Es muy posible que pronto dejemos de oír hablar de la relevancia y, en cambio, oigamos mucho a cerca de la referencia, acerca del “afuera” no verbal al que se refiere el lenguaje, por el cual es condicionado y sobre el cual actúa. El acento ya no recae tanto en el status ficcional de la literatura – una propiedad que hoy en día quizá se da por supuesta con demasiada facilidad – sino en la acción recíproca entre esas ficciones y categorías que, según se dice, forman parte de la realidad, categorías tales como el yo, el hombre, la sociedad, “el artista, su cultura y la comunidad humana”, como ha dicho un crítico. De ahí el énfasis puesto en textos híbridos que se consideran en parte literarios y en parte referenciales, en narraciones populares pensadas deliberadamente para la gratificación social y psicológica, en la literatura autobiográfica como clave para la comprensión del yo, etc. etc.<sup>125</sup>*

Efectivamente, la inclusión sistemática de elementos intersubjetivos en los estudios literarios ha hecho que en los últimos años el interés de los investigadores se haya ido apartando paulatinamente de la crítica inmanentista y de los problemas que planteaba el binomio sujeto–lenguaje considerado en sí mismo, para centrarse en otros aspectos que, como veremos más adelante en este mismo capítulo, comprenden el mundo en su relación con el lenguaje y con el sujeto.

---

<sup>123</sup> DE MAN, Paul (1991): *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Universidad de Puerto Rico, 112.

<sup>124</sup> *Ibíd.*, 15.

<sup>125</sup> DE MAN, Paul (1990): *Algorías de la lectura*, Barcelona: Lumen, 15.



Para cerrar este apartado dedicado a las concepciones monistas de la relación sujeto-lenguaje, resta que junto al relativismo y al escepticismo lingüístico, hagamos referencia al nihilismo contemporáneo, que retorna y prosigue ciertos aspectos de Nietzsche y Heidegger. De forma muy simplificada, el nihilismo, tal como lo puede entender Vattimo, tal vez el autor actual más destacado de la corriente, significa la desvalorización de todos los valores y la resolución y disolución del *ser* en historia. Para el filósofo italiano no hay *ser*<sup>126</sup>, sino eventos, valores de cambio, fabulaciones. No existe lo propio de cada realidad, ni lo propio de la existencia humana o de la humanidad. Se ha extinguido todo proyecto de re-apropiación del *ser* del hombre, puesto que toda comprensión es mediata. Vattimo considera la hermenéutica como la filosofía de la Modernidad, época del nihilismo consumado y del final de la metafísica. La verdad no se entiende como descripción correcta de un estado de cosas, sino como abertura de una época y pertenencia a una tradición. Todo es interpretación, no hay ningún orden verdadero, tan sólo narraciones, mitos que cada uno va sustituyendo conforme se ven superados.

b) *La aproximación dualista:*

Si el monismo identificaba lenguaje y pensamiento, de modo que el espacio quedaba reducido a la forma de una convención y anulado en el solipsismo de la subjetividad relativa, escéptica o nihilista, el *dualismo*, que defiende la escisión de lenguaje y pensamiento, conduce a conclusiones análogas. Para las doctrinas dualistas, el lenguaje sólo es un signo del pensamiento, un código para su traducción. Ésta es la postura típica de la filosofía de la conciencia desde la Edad Media común a racionalistas y empiristas. Tanto Descartes, como Spinoza, Leibniz o Locke sostuvieron que tenemos un conocimiento directo e infalible de nuestros propios pensamientos. Lo único indubitable, dice Descartes, soy *yo* como pensamiento. Ya no es la *res* la realidad fundamental, soy *yo* como pensador, *yo* sé de las cosas en la medida en que soy testigo de ellas. Ahora bien, la gran cuestión a partir del siglo XVII es cómo administrar el dualismo entre *res cogitans* y *res extensa*, ¿cómo me impresionan las realidades?, y, más allá, ¿cómo es posible que mi voluntad actúe sobre el mundo? Esto afecta de modo directo al lenguaje que, como parte de la Naturaleza, pertenece al mundo exterior y en este momento pasa a depender del mundo interior y

---

<sup>126</sup> Se pueden consultar VATTIMO, G. (1986): *El fin de la modernidad. Nihilismo y modernidad en la cultura posmoderna*, Barcelona: Gedisa; (1991): *Ética de la interpretación*, Barcelona: Paidós; (1995): *Más allá de la hermenéutica*, Barcelona: Paidós.

desarrollar más que nunca una labor ancilar con respecto al pensamiento. Se convierte en un instrumento, en un mecanismo imperfecto que responde miméticamente a las realidades mentales.

La visión dualista de las relaciones entre sujeto y lenguaje comporta limitaciones sumamente graves para la lengua que no se comenzarán a superar hasta mediado el siglo XIX con el lento pero progresivo rechazo a aquella creencia moderna que basaba todo conocimiento en la mirada interior. La crítica que se hace entonces es que la realidad no es lo objetual, no es el lenguaje, pero tampoco soy *yo*. La idea de que *yo* como pensamiento me puedo concebir solo no es cierta. La realidad, como veremos en la tercera de estas aproximaciones, soy *yo* con las cosas, constatación que conducirá a la superación definitiva de los prejuicios idealistas.

Una de las doctrinas dualistas con más predicamento en época moderna es la semiología de Saussure. El lingüista suizo concibe la relación semiológica como una *relación diádica* entre el signo lingüístico y el concepto. Excluye por tanto el objeto mismo y la materialidad efectiva del propio signo, que son dos de los polos de la *relación triádica*, tal y como deja patente el triángulo hermenéutico. El *signo saussureano* se comprende como una *entidad psíquica* con dos caras, el *significado* (concepto) y el *significante* (imagen acústica)<sup>127</sup>.

En los orígenes de la semiótica contemporánea se encuentra también la filosofía del signo de Ch. S. Peirce. En síntesis, el argumento de Peirce es que toda proposición implica una relación significativa, una *semiosis* (la acción del signo), en la que se articulan tres elementos: el *intérprete*, el *signo* o *representamen* y el *objeto*. Es esencial que el signo medie entre objeto e intérprete: el intérprete relaciona el signo y el objeto, el objeto funda la relación entre el signo y el intérprete<sup>128</sup>. El signo no es sólo algo que está en lugar de la cosa, sino que es algo mediante cuyo conocimiento conocemos algo más, amplía la comprensión. El pensamiento humano aparece entonces como un proceso infinito de interpretación. Indudablemente el *planteamiento triádico* de Peirce supuso un avance importante y su teoría constituye el fundamento de la semiótica moderna, sin embargo, el espíritu de su sistema es, una vez más, dualista, ya que el signo no deja de ser un mecanismo mediador entre objeto y pensamiento.

---

<sup>127</sup> SAUSSURE, Ferdinand (1980): *Curso de lingüística general*, Akal: Madrid, 131.

<sup>128</sup> Cfr. PEIRCE, C.S. (1936-1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge: Harvard UP, 2.228, 2.273 y 8.332.

Ch. Morris, en su teoría de signos<sup>129</sup>, aprovecha la *caracterización triádica* de la significación para profundizar en la interrelación entre signo, referente y sujeto. De aquí se deducen las bases para una *semiótica tridimensional* que se ocupe de las relaciones entre signos y referentes (semántica), entre signos y sujetos (pragmática), y entre signos dentro de un sistema (sintaxis). Esta división, popularizada por Carnap, entre otros filósofos del lenguaje, tampoco se desprende del lastre que le impone el protagonismo de la lógica que desplaza la lengua a un papel secundario y asistencial con respecto al pensamiento.

Las propuestas dualistas no llegaron únicamente desde la filosofía del lenguaje. Una nueva edición de dualismo con gran fortuna es la *concepción conductista de la semiosis*, que domina la psicología americana desde los años 30 hasta finales de los 50. El conductismo se introduce en lingüística con las tesis de Bloomfield (que en Yale tuvo relación con Sapir), y en lógica con los trabajos de Quine. Según esta corriente, el lenguaje es activado al relacionar ciertas palabras con observaciones sensibles realizadas sobre un *espacio cualitativo prelingüístico*<sup>130</sup>. La adquisición y uso de la lengua vendrían dados por los mecanismos de ensayo y error y por una serie de refuerzos positivos o negativos que irían conformando nuestro comportamiento lingüístico. El modelo teórico del conductismo, que había probado su validez en los experimentos sobre psicología animal, demostró muy pronto su insuficiencia para explicar la riqueza del comportamiento humano. Por otra parte, dentro ya del campo lingüístico, no dio una respuesta satisfactoria a la cuestión de la intersubjetividad. Desde una perspectiva dualista como es la del conductismo cada cual ignora qué es lo que los demás significan con cierta palabra. Al resolver esta aporía recurriendo a la *deíxis*, la intersubjetividad pasa a primer plano, lo cual supone una perpetuación del idealismo, a la vez que una alteración del proceso cognoscitivo, que opera justo al contrario: la objetividad funda la intersubjetividad.

c) *El lenguaje como vehículo de pensamiento:*

Las limitaciones conductistas conducen en la década de los 60 a la aparición de nuevas teorías, como la de Chomsky o McNeill, que tienen como premisa la capacidad innata del hombre para desarrollar su propio lenguaje. Esto es capital y representa un paso

---

<sup>129</sup> Cfr. MORRIS, Ch. (1985): *Fundamentos de la teoría de signos*, Paidós: Barcelona.

<sup>130</sup> Cfr. QUINE, W.O. (1968): *Las raíces de la referencia*, Barcelona: Labor, 54-55; (1968): *Palabra y objeto*, Barcelona: Labor, 93-102.

decisivo en la consideración del *lenguaje como vehículo de pensamiento*, la teoría actual con más visos de realidad. Hay que tener en cuenta que el origen de monismo y dualismo se encuentra en aquel pensamiento moderno que instrumentaliza el concepto y lo convierte en mediador entre la realidad extramental y la persona. La objetivización del concepto comporta la pérdida de su realidad y el olvido de su carácter formal y de su inmediatez con respecto al hombre. Contra este proceso de suplantación de lo real reaccionaron filósofos como Frege, Husserl o Wittgenstein que critican los efectos devastadores del psicologismo imperante en la segunda mitad del siglo XIX. La operación consistió entonces en *separar la psicología*, que se encarga de estudiar los modos, operaciones y estrategias del pensamiento en cuanto acto psíquico, *de la lógica*, que analiza los contenidos del pensamiento referidos al comportamiento de los objetos mismos. A esta primera crítica hay que sumar una segunda que vino de la mano de Heidegger entre otros: *el ser como interpretación de la realidad*. A la vida biológica el ser humano añade una vida biográfica. Para el animal no hay mundo, hay un medio que lo articula en su plena existencia y que legitima aproximaciones de naturaleza conductista. Al hombre, como ser que habita en el tiempo, le corresponde definirse en sus posibilidades, hacer de la extensión espacio, comprender su mundo para comprenderse a sí mismo.

De aquí se sigue que la capacidad simbólica del ser humano no es algo externo, extraño o ajeno a su naturaleza; es una facultad propia que no se superpone, ni tampoco se divorcia de su pensamiento, sino que le sirve como vehículo de comunicación. Una vez más se hace necesaria esta distinción: no es *Mittel*, sino *Mitte*, el medio en el que se encuentran y se ponen en común conciencias separadas.

Noam Chomsky es uno de los grandes teóricos de la lingüística que han defendido este carácter orgánico del lenguaje. En sus obras el autor norteamericano se manifiesta abiertamente *contra el fisicalismo*, el *materialismo* o el *conductismo* y se define como *racional*, al considerar que la adquisición de la lengua es un capítulo de la adquisición del conocimiento, e *innatista*, entendiendo que los principios por los cuales la mente adquiere el conocimiento son innatos (tesis muy propia de Leibniz). De aquí se deduce la *universalidad* de los mecanismos de dependencia estructural y, consecuentemente, la posibilidad de su *formalización*, puesto que la mente admite una descripción en términos de conjuntos de estructuras abstractas y la facultad lingüística es una más de esas estructuras. Este planteamiento abre la vía para una renovada hipótesis de los *universales lingüísticos*. Chomsky

distingue dos niveles en el lenguaje, una *estructura profunda*, la más universal, y una *estructura superficial*, la organización de la oración en tanto que fenómeno físico (inspirado aquí por Humboldt y su tesis de creatividad). Para relacionar estos dos niveles Chomsky recurre a la *competencia lingüística*: la posesión innata por parte de todo hablante de mecanismos universales capaces de hacer pasar las estructuras profundas de la experiencia no lingüística a las estructuras superficiales de la lengua dada.

En realidad, la práctica totalidad de las escuelas lingüísticas del siglo XX han aceptado la existencia de unos *universales en el lenguaje* (y de ahí precisamente todas las tentativas de fundar una lingüística general), otra cuestión es la inexistencia de un acuerdo sobre el enfoque y las relaciones gramaticales que se deben tener en cuenta a la hora de definir y verificar esos universales. Por lo que respecta al tema al que sirven estas líneas, se imponen al menos dos consideraciones sobre el tratamiento del espacio en los diferentes sistemas lingüísticos. La primera se refiere a *la materialidad del texto como espacio en sí*, organizado según convenciones morfosintácticas constantes<sup>131</sup>. En la configuración del

---

<sup>131</sup> Habría que distinguir los elementos y funciones que operan en los diferentes niveles en los que se produce el proceso de conformación espacial del texto. Obviando los aspectos meramente fonéticos y su posible función en la estructuración del discurso, incluso su eventual uso deíctico, así como la existencia de grupos fonéticos asociados a determinados campos semánticos (*sta*, idea de permanencia; *plu*, idea de flujo; *st*, impresión de lo firme; *w*, movimiento vacilante e inestable; graduaciones vocálicas *a*, *o*, *u*, para distancias grandes, *e*, *i*, para distancias menores), el nivel más elemental lo encontramos en el ámbito de las categorías morfológicas: los morfemas verbales o nominales marcan ya categorías inmediatas como persona, número, incluso establecen analogías entre la sucesión espacial y temporal, activas en la deíxis del discurso lingüístico. Si subimos un nivel, existen categorías léxicas especializadas en la expresión del espacio-tiempo, como los adverbios (*hier*, *da*, *dort*); otros, como los pronombres personales o demostrativos (*ich*, *du*, *er*, *der*, *dieser*, *jener*), aportan una localización implícita; más claro es el caso de adjetivos cuasideterminativos, relacionados con preposiciones y adverbios (*oben*, *unten*, *vorne*, *hinten*, *rechts*, *links*), incluso ciertos nombres (*Norden*, *Süden*, *Osten*, *Westen*), que entran abiertamente en el campo mostrativo, precisando no sólo la localización, sino la dimensionalidad propia de los objetos, incluso su movimiento (*darauf*, *darüber*, *darunter*, *davor*, *dahinter*, oposiciones del tipo *her/hin*), su condición estática o dinámica, y la índole de ésta (situación, dirección o extensión mediante oposiciones como las que se aprecian en series como *bei*, *zu*, *nach*, *in*, y otras similares, en combinación con casos). Precisiones que entran ya en el ámbito propio de las categorías sintácticas, en el que disponemos de un amplio abanico de posibilidades, desde los giros y locuciones adverbiales más simples, hasta adyacentes, sintagmas preposicionales, cláusulas subordinadas adverbiales o relativas referidas a lugar, para la expresión de las relaciones espaciales. En el nivel superior habría que hablar de la espacialidad del propio texto, tal y como lo manifiestan los mecanismos de *coherencia* y *cohesión*. La coherencia textual se sirve de la deíxis (de persona, con elementos nominales como pronombres personales, posesivos, o elementos verbales como morfemas de persona del verbo; de espacio, mediante adverbios de lugar, demostrativos o elementos verbales con el mismo contenido; de tiempo, señalando anterioridad, posterioridad, simultaneidad) y de elementos anafóricos y catafóricos (fundamentalmente proformas gramaticales, elementos especializados en función de sustituto como pronombres, proadverbios, artículo determinado e indeterminado; o proformas léxicas, elementos con significado léxico que sustituyen a otras unidades léxicas, p.ej. para sustantivos *jemand*, *etwas*, o para verbos *tun*, *geschehen*, *vorkommen*) para anclar el texto en su contexto. La cohesión textual se logra mediante conectores, relacionantes y marcas de organización, que van estructurando el texto. Como procedimientos habituales se cuentan la recurrencia (reiteración léxica, repetición léxica sinonímica, repetición léxica de lo designado, repetición léxica por hiperónimos...), reforzada con unidades lingüísticas de valor anafórico o catafórico, de carácter asociativo; la sustitución (proformas léxicas, pronombres personales, proadverbios); la elipsis; la topicalización o tematización; los marcadores o conectores discursivos etc. etc. Sobre el tema se puede consultar VERNAY, H. (1974): *Essai sur l'organisation de l'espace par divers systèmes*

discurso concurrirían las dos fuerzas que venimos citando como su marco natural: de un lado, el discurso es vehículo y expresión de la sensibilidad interior, se configura como mimesis de los movimientos anímicos de cada persona en particular; de otro, como veremos más adelante en detalle, se construye en gran medida como metáfora de realidades espaciales exteriores. La segunda consideración incide en los *aspectos semánticos*. Llama la atención la estrecha relación que se observa entre los elementos lingüísticos que expresan espacio, tiempo y modo<sup>132</sup>. Existe una base lógica común que une el espacio, ámbito del *ser*, del *sentido* y de la *identidad*, con el tiempo, entendido como la medida constante de la aparición periódica o aperiódica de fenómenos y diferencias, y a ambos, como formas *a priori* de la sensibilidad, con la comparación de realidades y la emisión de juicios que dan lugar a nociones necesarias como puedan ser cantidad, cualidad, relación o modalidad. En suma: las formas del pensamiento abstracto, como ya advirtieron los pitagóricos al hablar del lenguaje matemático, asientan sus bases sobre ciertos códigos lingüísticos que constituyen el vehículo ideal para expresar el ser del mundo.

Así, no sorprende que en los últimos años la psicolingüística se haya convertido en una de las disciplinas más pujantes y con más predicamento en los estudios sobre el lenguaje. En este campo la obra del psicólogo suizo J. Piaget<sup>133</sup> resulta singularmente atractiva por su conexión con el funcionalismo y por estar situada además entre los extremos del racionalismo y el empirismo: se destaca la importancia de la experiencia (en la adquisición del lenguaje es crucial el paso de la etapa *sensomotriz*, 2 años, a la llamada etapa *preoperativa*, 7 años), a la vez que se consideran las distintas etapas del desarrollo cognoscitivo como un proceso exclusivo del ser humano y programado genéticamente.

En el estudio del signo y de los problemas relativos a la interpenetración de los signos lingüísticos, los conceptos y las cosas en la mente de la persona, no se debe olvidar la labor de autores como Julia Kristeva en el ámbito de la semiótica:

---

*linguistiques*, München: Wilhelm Fink; SCHWEIZER H. (Hrsg.) (1985): *Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit*, Stuttgart: Metzlersche Verlag Buchhandlung.

<sup>132</sup> Sirviéndonos del ejemplo paradigmático de las preposiciones, podemos comprobar que en su mayoría fueron primitivos adverbios, relacionados con otras categorías valor espacial, de ahí pasan al ámbito espacial y finalmente al nocional.

<sup>133</sup> PIAGET, J.; INHELDER, B. (1948): *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris: P.U.F., tocan entre otros puntos las estrategias de agrupación de las cosas, las relaciones topológicas elementales, la coordinación en las relaciones de conjunto, apoyándose en un espacio de tipo euclídeo basado en la similitud y la analogía.

*Más que un lingüista, el semiótico sería pues un matemático que calcularía las articulaciones significativas con ayuda de signos vacíos. Si es así, su lenguaje no será un lenguaje discursivo: será el orden de los números, será axiomático<sup>134</sup>.*

Todorov también toma como hipótesis metodológica la existencia de una *gramática universal* en la que lo antropológico se encuentra indisolublemente unido a lo lingüístico:

*La gramática universal es la fuente de todos los universales y nos da la definición misma del hombre. No sólo todas las lenguas sino también todos los sistemas significantes obedecen a la misma gramática. Es universal no sólo porque se extiende a todas las lenguas del universo, sino porque coincide con la estructura del universo mismo<sup>135</sup>.*

Esta afirmación es compartida por el formalismo en su conjunto. Los teóricos de esta escuela buscan un paralelo antropológico de la gramática normal, que trascienda los límites de la oración, e investigan la posibilidad de una gramática literaria que aplique, adaptándolas al texto poético, las categorías sintácticas, semánticas y verbales de aquélla:

*El aspecto semántico del relato es lo que el relato representa y evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta. El aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen. El aspecto verbal son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato. Con él se relacionan, por ejemplo, elementos como la representación de una acción a través de un relato del autor, un monólogo, un diálogo, en esta o aquella perspectiva. El aspecto semántico y el aspecto verbal coinciden en dos puntos. En el nivel más abstracto, es decir, en la sintaxis, que a su vez se relaciona con uno y otro. Un elemento sintáctico, por ejemplo, “la modificación de la situación”, debe encontrar un contenido semántico (como “partir de viaje”) y una forma verbal mediante la cual lo percibe el lector (“relato en primera persona, en un registro figurado, visión desde fuera”). También coinciden en el nivel más concreto: esto es, en el texto mismo, en el que la elección de una palabra (aspecto verbal) determina también con precisión la elección de uno u otro sentido (aspecto semántico)<sup>136</sup>.*

El paralelismo es casi completo cuando se señala que las oraciones pueden presentar varios tipos de relaciones que responden a tres órdenes: lógico, temporal o espacial.

Partiendo de estos principios, Kristeva hace un análisis de la tríada *objeto*, *lekton* (las cosas significadas o expresadas, caracterizadas por tres particularidades: no existen fuera del discurso, pueden ser verdaderas o falsas, son incorpóreas) y *habla*. La ocultación del primer elemento, del objeto, modela un espacio epistemológico que se asemeja al espacio geométrico euclidiano, y por lo tanto a una teoría de la superficie más que del espacio, y dibuja el *binarismo* en el sistema del signo. El *lekton* supone:

---

<sup>134</sup> KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica I*, Madrid: Fundamentos, 72.

<sup>135</sup> TODOROV, Tzvetan (1973): *Gramática del Decamerón*, Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 30.

<sup>136</sup> *Ibid.*, 36.

[...] la destrucción de la disyunción alternante dentro-fuera, y por lo tanto del volumen escénico, y su reducción a la superficie del interior: la representación que es necesariamente simbólica es un resto traducido en discurso, y el discurso es el residuo representativo de una práctica ocultada. La representación lektónica (simbólica) no es posible más que como un después de la representación teatral. El lektion (el sentido, el signo) es una denegación, pero no una negación, de una dimensión: la que sitúa la actividad translingüística en el espacio con que forma un todo [...]. Así amputando el espacio escénico, el teatro, como práctica y juego a la vez, está muerto: el logos interioriza, linealiza esa muerte para constituirse en signo. [...] El lektion (el sentido) es así, como representación, el emblema de una pérdida (la del espacio) y de una muerte (la del teatro como práctica), es un sustituto del espacio [...]<sup>137</sup>.

El *lektion* convertido en concepto (o significado) alcanza la linealidad fonética del enunciado subjetivo, y reduce el espacio de la práctica al tiempo del habla. El signo reduce el volumen a superficie; la práctica, a una cadena sonora; y sustituye la dimensión ocultada por una intencionalidad de *sentido*. Como Barthes y el resto de estructuralistas, criticados por Derrida, Kristeva reconoce la estructura tranquilizadora del habla, que asegura la permanencia de unas realidades espirituales bien ordenadas, su didactismo, y evita todo cambio que amenace su delicado equilibrio. El signo dota de una estructura a lo que se ha dado como referente exterior, lo bloquea, lo acota, lo ordena a su imagen, lo hace coincidir consigo mismo. Es más:

*El espacio translingüístico se construye a partir de la anáfora: conexión semántica suplementaria, sitúa la lengua en el texto, y el texto en el espacio social que, entrando en una relación anafórica, se presenta también como texto*<sup>138</sup>.

Algo que nos recuerda a los postulados de Lotman:

*Si definimos la cultura como todo el conjunto de la información no genética, como la memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales, tendremos derecho a examinar la totalidad de los textos que constituyen la cultura desde dos puntos de vista: una comunicación determinada, y el código mediante el cual se descifra dicha comunicación en el texto. El análisis de la cultura desde este punto de vista nos asegura que es posible describir los diversos tipos de cultura como tipos de lenguajes particulares, y que, de esta manera, pueden aplicárseles los métodos usados en el estudio de los sistemas semióticos*<sup>139</sup>.

Kristeva, al hablar de la palabra en el espacio de textos, coincide en que:

*El establecimiento del estatuto científico de la palabra en los diferentes géneros (o textos) como significante de los diferentes modos de intelección (literaria) coloca hoy en día el análisis poético en el punto neurálgico de las ciencias "humanas": en el cruce del lenguaje (práctica real del pensamiento) y del*

---

<sup>137</sup> KRISTEVA, Julia (1981): *Op. cit.*, 85.

<sup>138</sup> *Ibid.*, 105.

<sup>139</sup> LOTMAN, Jurij M y escuela de Tartu (1979): *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 41.



*espacio (volumen en el que se articula la significación mediante una junción de diferencias). Estudiar el estatuto de la palabra significa estudiar las articulaciones de esa palabra (como complejo sémico) con las otras palabras de la frase, y descubrir las mismas funciones (relaciones) al nivel de las articulaciones de secuencias mayores. Frente a esta concepción espacial del funcionamiento poético del lenguaje, es necesario definir primero las tres dimensiones del espacio textual en que van a realizarse operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas. Esas tres dimensiones son: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo). El estatuto de la palabra se define entonces a) horizontalmente: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, b) verticalmente: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico<sup>140</sup>.*

La autora concluye planteando la hipótesis de que toda evolución en los géneros literarios sea una exteriorización inconsciente de las estructuras lingüísticas a sus diferentes niveles. Postulado sugerente, pues invita a vincular pensamiento y lenguaje en sus manifestaciones históricas, los textos, con una determinada concepción del mundo (algo que se ha practicado en el curso de esta tesis en lo tocante a las categorizaciones temporales o espaciales según épocas y géneros literarios). Es evidente que el texto, en la medida en que reproduce la realidad, utiliza la lengua de la cultura. Si la cultura es asimilable a la lengua, la obra de arte equivaldría a un acto de habla. Es legítimo pensar que los modelos del mundo propuestos en un determinado texto son la realización (una de tantas posibles) de un modelo del mundo presente como posibilidad en la cultura, y que todo modelo del mundo realizado en un texto pasa a incorporarse luego a la memoria de la cultura en cuyo seno se gestó. Concebir la cultura como una suma de textos es una propuesta apuntada en diversos lugares. El crítico Cesare Segre<sup>141</sup> ha recogido un buen número de tipologías históricas que clasifican *culturas* atendiendo a su *modelización lingüística*: culturas que se orientan a la posición del hablante y otras a la posición del oyente (Renacimiento/Barroco, Clasicismo/Romanticismo), culturas orientadas hacia la expresión y culturas dirigidas hacia el contenido, culturas que realizan una comunicación del tipo *yo-él* o bien del tipo *yo-yo*. El mismo Lotman ha planteado su propia tipología atendiendo a la semiosis que se aprecia en cada época: tipo *semántico* (simbólico), en la Edad Media; tipo *sintagmático*, en las concepciones eclesiástico-teocráticas y absolutistas de los siglos XVI-XVII; tipo *aparadigmático* y *asintagmático*, en crisis históricas como la que vive la cultura europea de la Edad Moderna o vivió la Ilustración; tipo *semántico-sintagmático*, propio de las épocas historicistas y dialécticas.

## 8.2. Sobre la relación entre los procesos de simbolización y el espacio

---

<sup>140</sup> KRISTEVA, Julia (1981): *Op. cit.*, 189-190.

<sup>141</sup> SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.

Estas últimas consideraciones nos han puesto en disposición de pasar a examinar el segundo de los puntos propuestos al inicio de este capítulo: la relación entre lenguaje y mundo. A la dimensión ontológica que las cosas tienen, los seres humanos añadimos una nueva dimensión, la semiótica, esto es, su empleo como signos para manifestarnos unos a otros lo que pensamos, lo que queremos, lo que sentimos y lo que advertimos en nuestra relación con el mundo. El planteamiento moderno de esta cuestión tiene su punto de partida en Cassirer y su estudio de las formas simbólicas. El filósofo afirma que el lenguaje natural, en su conjunto, presenta una estructura simbólica<sup>142</sup>; hasta aquí no va más allá de lo que Aristóteles ya había avanzado, sin embargo, y esto es lo importante, añade:

*Denn zunächst setzt alle Erfassung eines räumlichen "Ganzen" die Bildung zeitlicher Gesamtreiben voraus [...] dass der Raum in seiner konkreten Gestaltung und Gliederung nicht als fertiger Besitz der Seele "gegeben" ist, sondern dass er erst im Prozess des Bewusstseins und gleichsam in seiner Gesamtbewegung für uns zustande kommt. [...] Der Mythos und die Kunst, die Sprache und die Wissenschaft sind in diesem Sinne Prägungen zum Sein: sie sind nicht einfache Abbilder einer vorhandenen Wirklichkeit<sup>143</sup>.*

Cassirer hace una fenomenología de la forma lingüística, distinguiendo una primera fase del lenguaje, la *fase de la expresión sensible*, meramente deíctica, mímica, que es preludeo de una segunda etapa de carácter analógico:

*Die mimesis gehört, in dieser Art verstanden, selbst bereits dem Gebiet der poiësis, der schaffenden und gestaltenden Tätigkeit, an. Es handelt sich in ihr nicht mehr um die blosse Wiederholung eines äusserlich Gegebenen, sondern um einen freien geistigen Entwurf: das scheinbare "Nachbilden" hat in Wahrheit ein inneres "Vorbilden" zur Voraussetzung [...] Damit aber befindet sich die Nachahmung selbst bereits auf dem Wege zur Darstellung<sup>144</sup>.*

La *fase de expresión analógica*, intuitiva, se encuentra firmemente anclada en la concepción del espacio y de las relaciones espaciales. Ya vimos algo de esto al referirnos a las categorías de pensamiento y a la cognición, ahora lo podemos contemplar desde la perspectiva del mundo empírico. Tal como se dijo entonces, también Cassirer cree que las relaciones espaciales son base de las distinciones temporales, cualitativas y modales<sup>145</sup>. Así,

---

<sup>142</sup> CASSIRER, Ernst (1988): *Philosophie der symbolischen Formen, I. Die Sprache*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (9. unveränd. Aufl. Reprograph. Nachdr. d. 2. Aufl., 1953), 5, 19: *Das wir uns "innere Scheinbilder oder Symbole" der äusseren Gegenstände machen, die von solcher Art sind, dass die denknotwendigen Folgen der Bilder stets wieder die Bilder seien von den naturnotwendigen Folgen der abgebildeten Gegenstände. [...] Dieser Lehrbegriff war von jeher darauf gerichtet, dem "mundus sensibilis" einen anderen Kosmos, den "mundus intelligibilis" gegenüberzustellen und die Grenzen beider Welten sicher zu scheiden [...].*

<sup>143</sup> *Ibid.*, 34, 43.

<sup>144</sup> *Ibid.*, 131.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 151 y ss.

por ejemplo, las conexiones, dependencias y oposiciones cualitativas se desprenden de relaciones espaciales tales como lo junto, lo separado, lo consecutivo. La representación del tiempo se encuentra estrechamente ligada a la presencia o ausencia, y la aparición y reaparición de realidades, de cuya observación se deduce la idea de ahora—antes—después, terminado—no terminado, duradero—pasajero, periódico—aperiódico, hasta que finalmente se llega a conceptos abstractos como niveles de tiempo, contraposición o condición. Operaciones más complejas como la relación causa—efecto, así como la idea de propósito y finalidad se deducen de la conjunción de relaciones espaciales y temporales. El desenvolvimiento lingüístico del concepto de número se apoya, como es sabido, en el cuerpo como modelo para contar (de ahí los sistemas decimales y vigesimales). Incluso el concepto de *yo* se dedujo, siempre según Cassirer, por oposición al *no-yo*. Sintetizando:

*So bilden auch für die Sprache die genaue Unterscheidung der räumlichen Stellen und der räumlichen Entfernung den ersten Ansatzpunkt, von dem aus sie zum Aufbau der objektiven Wirklichkeit, zur Bestimmung der Gegenstände fortschreitet. Auf der Differenzierung der Inhalte – des Ich, Du und Er auf der einen, wie der physischen Objektkreise auf der anderen Seite<sup>146</sup>.*

En la relación entre imagen y objeto se prueba una vez más que el despliegue dinámico de la percepción reviste una importancia de primer orden. De la intencionalidad de Husserl, pasando por Heidegger, hasta la hermenéutica de Gadamer, esta operación se ha descrito como una puesta en cuestión del orden tradicional, culturalmente recibido, para lograr una apertura hacia un orden diferente. Sin embargo, el estudio de la dinámica expresiva pertenece más bien al terreno de las relaciones sujeto—lenguaje, de las que dimos cuenta, y sujeto—mundo, que están pendientes de comentario. Entre ambas, el intercambio lenguaje—mundo afecta a los productos derivados de aquellas operaciones, cuyo estudio ocupa a la semántica, que realiza un análisis de los medios expresivos y de los sentidos de los textos. Atendamos al significado del espacio en todo ello.

Entre los precursores de los estudios semánticos es obligado mencionar a Frege. Su teoría semántica distingue dos dimensiones del signo lingüístico: *Bedeutung*, la alusión referencial al objeto, y *Sinn*, el modo de darse el objeto, que no sólo se aplican al caso de los nombres, sino también a las expresiones predicativas (concepto/función) y oracionales (veracidad/pensamiento). Esta dicotomía es criticada por Russell, para quien nombrar y representar suponen una misma función referencial: en los nombres como sustitución directa, en los predicados como propiedad o relación, en las oraciones como hechos. El

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, 155.

propio Wittgenstein está muy cercano a los postulados de Russell al enunciar su teoría figurativa del lenguaje, que el *Tractatus* entiende como *Bild*, representación de objetos, relaciones o situaciones que se dan en la realidad con su misma forma lógica, a la cual no podemos aludir porque es transcendental.

Hacia 1920 el *Wiener Kreis* (Schlick, Waismann, Carnap) da un paso adelante al contemplar por primera vez el significado como verificabilidad. Es decir, ahora la tarea es determinar en qué condiciones un enunciado es cierto, tanto en los datos particulares de la sensación, como en las relaciones entre ellos, como en las experiencias que los verifiquen. En esta vía encontramos también al Wittgenstein de las *Philosophische Untersuchungen*, que ha descubierto el papel de las experiencias en la construcción de imágenes mentales, e incorpora a su teoría el concepto de *Sprachspiele*. Cuando el hombre se aproxima a la realidad ésta deja de serle distante, se hace íntima, queda lúdicamente incorporada al dinamismo de la persona. Lo importante aquí es que se establecen una serie de juegos conforme a ciertas normas, conjuntos de reglas que se aplican dentro del contexto funcional al que pertenecen, que se pueden aceptar o rechazar, recrear o inventar de nuevo.

El significado en la reciente filosofía del lenguaje es tratado además por Quine, desde una perspectiva conductista (estímulos que suscitan enunciados y respuestas a las que éstos dan lugar), Kripke y Putnam, que critican a Frege y Russell, y apelan a la referencia establecida para explicar la semántica (los nombres son deícticos que tienen la misma referencia en todos los mundos posibles).

Si el significado no es una imagen mental, ni se identifica tampoco con la realidad, como afirman aquellas teorías basadas en un lenguaje extensional, habrá que buscar su naturaleza en la acción misma de significar. Un deseo común en el pensamiento contemporáneo es lograr modos eminentes de inmediatez con lo real (*Zurück zu den Sachen selbst!*, exhorta Husserl), explorar las posibilidades de abolir el sistema sujeto–objeto. Esto afecta de manera especialísima al lenguaje como vehículo de *presencialización* de las realidades exteriores. Cuando se asienta la conciencia de que el significado se construye en el acto significante, a la palabra – mucho más a la palabra estética, literaria –, si ha de dotársela de una extensión, ésta es la de ser un ámbito de encuentro, una construcción de espacios comunes que habitar. El carácter creador y el papel promocional de la palabra en la vida del

hombre auspician el nacimiento de la pragmática de Austin y Searle, que de nuevo nos pone en contacto con la hermenéutica del discurso.

Si bien la hermenéutica contemporánea tiene su configuración más sólida en *Wahrheit und Methode* de Gadamer, es necesario contar con las aportaciones de pensadores escépticos como Derrida o Foucault. Para el autor de *Las palabras y las cosas*, el mundo está cubierto de signos que revelan semejanzas y afinidades (son formas de la similitud), que es necesario descifrar. Así, pues, conocer será interpretar: *pasar de la marca visible a lo que se dice a través de ella y que, sin ella, permanecería como palabra muda, adormecida entre las cosas*<sup>147</sup>. Analizar el lenguaje críticamente supone realizar un análisis en términos de verdad, de exactitud, de propiedad o de valor expresivo, conforme a la mecánica propia de las concordancias. Si el lenguaje existe es porque, debajo de las *identidades* y las diferencias, está el fondo de las continuidades, de las semejanzas, de las repeticiones, de los entrecruzamientos naturales<sup>148</sup>. La Naturaleza forma una gran trama, cuyas relaciones son perceptibles en el discurso, sin embargo está en manos del hombre alterar este sistema, interrumpir la transferencia y crear un espacio lúdico, pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar su existencia propia y autónoma, el simple acto de escribir. Esto es lo que para Foucault representa la literatura.

Las investigaciones filosófico-lingüísticas sobre la dinámica expresiva han condicionado enormemente la dirección que ha tomado el conjunto de los estudios literarios en el siglo XX. No hay que olvidar que, desde un punto de vista estético, el XX ha sido el siglo del lenguaje, por lo menos desde la revolución lingüística (Meillet, Saussure, Jespersen, Trubetzkoy, Bloomfield, Hjelmslev, Jakobson, Martinet, Harris, Chomsky) y la quiebra del utopismo (Hofmannsthal, Kraus, Mauthner, Wittgenstein, Kafka, Broch), hasta la década de los setenta, momento en el que, como hemos observado, la situación de las artes y los criterios estéticos comienzan a desplazarse desde la obsesión por el lenguaje a la que podríamos llamar preocupación por el *sentido* (Kristeva, Derrida, Bloom, de Man, Iser, Jauss). Atendiendo a esto, en los análisis sobre el espacio literario construidos desde la perspectiva del binomio lenguaje-mundo se puede hablar de un primer momento en el que predomina el interés por los medios expresivos en sí y por el espacio referencial que la obra literaria denota, en la órbita de la lingüística estructural y la semiótica; para pasar a atender

---

<sup>147</sup> FOUCAULT, Michel (1974): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México/España/Argentina: Siglo XXI, 40.

<sup>148</sup> *Ibid.*, 125-26; 200.

más tarde aspectos funcionales, semánticos, simbólicos, creativos y cognoscitivos, que estudia la semiología del arte.

Los primeros estudios literarios modernos sobre el tema espacio y literatura no aparecen hasta mediado el siglo XX. Al consultar la bibliografía general sobre la cuestión descubrimos con sorpresa que el primer trabajo plenamente filológico sobre el particular es el célebre artículo *Spatial Form in Modern Literature*<sup>149</sup> publicado por Joseph Frank en 1945. Pese a su enorme difusión y a su influencia en los estudios posteriores, la breve monografía de Frank no rebasa significativamente la perspectiva tradicional y externa del espacio entendido como escenario. A última hora se resta protagonismo a lo espacial en sí y el análisis se orienta hacia la exterioridad explícita y referencial. A Frank le interesa el texto en su materialidad y, sólo dentro de él, el marco espacial a un nivel topográfico. Tan interesantes como su trabajo inicial son las numerosas continuaciones y revisiones a que ha dado lugar, como las de W. Holtz o F. Kermode, quienes a través de sus artículos en la revista *Critical Inquiry* y sus prolongaciones en *Poetics Today* provocaron una animada discusión entre los expertos de los últimos años de la década de los 70 y los primeros 80<sup>150</sup>. Las aportaciones más novedosas a este debate, como la de G. Zoran o la de R. Ronen, permiten apreciar cómo la línea de investigación abierta por Frank ha ido superando las insuficiencias del primer estructuralismo y evolucionando hacia presupuestos semióticos. Los trabajos más recientes asumen que el espacio es un constructo semiótico configurado con las estructuras lingüísticas que emplea el texto literario. Es decir, al hablar del complejo espacial distinguen de uno u otro modo tres niveles: un *nivel topográfico*, los entes estáticos; un *nivel cronotópico*, la estructura que se impone al espacio derivada de los eventos y movimientos que se dan en el tiempo; y un *nivel textual*, la estructura impuesta al espacio por el hecho de que es significado dentro de un texto verbal.

Quiero llamar la atención sobre el concepto de *cronotopo* lanzado por el formalismo ruso, recogido más tarde por la poética americana, y de una gran importancia temática y

---

<sup>149</sup> FRANK, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature", en: *Sewanee Review*, 53 (1945); cuenta con reimpresiones en 1963 en *The Widening Gyre*, New Brunswick: Rutgers U.P., 3-62, y en: *Critical Inquiry*, 4 (1977) y 5 (1978).

<sup>150</sup> HOLTZ, William: "Spatial Form in Modern Literature. A reconsideration", en: *Critical Inquiry*, 4 (1977); ARNHEIM, Rudolf: "A Structure on Space and Time", en: *Critical Inquiry*, 5 (1978); KERMODE, Frank: "A Reply to Joseph Frank", en: *Critical Inquiry*, 5 (1978); ERICS, Robin: "Spatial Form and Plot", en: *Critical Inquiry*, 5 (1978); O'TOOLE, Lawrence: "Dimensions of Semiotic Space in Narrative", en: *Poetics Today*, 1/4 (1980), 135-149; ZORAN, Gabriel: "Towards a Theory of Space in Narrative", *Poetics Today*, 5/2 (1984), 309-335; RONEN, Ruth: "Space in Fiction", *Poetics Today*, 7/3 (1986), 421-438.

figurativa para delimitar la función del espacio. El creador del término es Einstein, que lo introduce y lo fundamenta a partir de la Teoría de la Relatividad y con el cual expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como cuarta dimensión del espacio). La palabra experimenta un desplazamiento funcional desde el ámbito físico al lingüístico y literario con Meillet y sobre todo con Bajtin<sup>151</sup>, quien lo utiliza para designar el componente de la narración que permite situar el contexto de la acción con un elemento situacional marcado temporal y espacialmente. La imagen del hombre en la literatura es siempre esencialmente *cronotópica*. Esto permite agrupar series de imágenes en torno a un conjunto reducido de *cronotopos* como puedan ser el de la novela griega y de prueba, de aventuras, costumbrista, biográfica, caballeresca, picaresca, idilios, etc.

El recurso al *cronotopo* evidencia la transmutación de espacio y tiempo en una categoría especial, representativa de una realidad que pretende ser totalizante, ya que inventa una segunda realidad, una realidad paralela, en la que se puede reconocer el *sentido* y la unidad del hombre como *ser-que-habita en el tiempo*. Por ello, si el *cronotopo* se reduce a un bloque de correspondencias espacio-temporales como las señaladas más arriba pierde gran parte de su potencial crítico, que debería aplicarse sobre dichas modalidades para profundizar en los modelos y estructuras de los que ha surgido una cierta obra literaria.

Al margen de estos trabajos de carácter general, los primeros estudios modernos en torno al espacio literario en el marco concreto de la germanística aparecen en torno a los años cincuenta. En 1948, Wolfgang Kayser<sup>152</sup> ya llama la atención sobre el protagonismo del espacio como particularidad de ciertas narraciones. Aunque nunca dedicó a este aspecto un estudio monográfico, sí desarrolló el concepto de *Raumroman*, para definir las novelas:

*In denen nicht eine bestimmte Handlung, sondern die Verschiedenheit und Fülle von Räumlichkeiten die strukturtragende Schicht bildet [...] Die grossen Zyklen des 19. und 20. Jahrhunderts gehören fast alle diesem Typus des Raumsromans zu*<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> BAJTIN, Mijail (1989): “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela”, en: *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 237-409.

<sup>152</sup> KAYSER, Wolfgang (1992): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 360 y ss. El autor distingue tres tipos de novela: *Geschehnisroman*, *Figurenroman* y *Raumroman*. El autor profundiza en este aspecto en: “Entstehung und Krise des modernen Romans”, en: *DVjs*, 28 (1954).

<sup>153</sup> *Ibid.*, 363.

Es muy interesante que Kayser comprenda el espacio narrativo como *Lebensbereich* o *Weltausschnitt*, incluso como *Zeitausschnitt*:

*Was man als Zeitroman und Gesellschaftsroman zu bezeichnen pflegt, sind nur besondere Typen des Raumromans*<sup>154</sup>.

A diferencia de sus colegas internacionales, Kayser introduce en su reflexión la función categorial que el pensamiento otorgaba a las dimensiones de espacio y tiempo, iniciando de este modo una vía de investigación que a partir de entonces combinará lo literario con lo filosófico. Así ocurre, por ejemplo, en los primeros trabajos que tratan de modo independiente el problema del espacio dentro de los estudios narratológicos, dos artículos de Hermann Meyer<sup>155</sup> publicados en 1953 y 1957, que poco a poco van abriendo camino para una consideración seria de los valores simbólicos añadidos al espacio, que tendrá consecuencias en trabajos posteriores de Wolfgang Iskra y Franz Stanzel<sup>156</sup>. Éste último entiende que la consideración del espacio de la novela como *Lebensraum*, obliga a tener en cuenta los factores históricos y sociales que lo configuran:

*Zum Raumroman wird man ergänzend zu Kayser auch den sozialkritischen Roman zu zählen haben, in dem die Milieuschilderung und die Analyse von Institutionen und Einrichtungen im Vordergrund stehen und in welchen den Figuren eine Selbstverwirklichung nur soweit möglich ist, als die Voraussetzungen ihres Lebensraums dies zulassen*<sup>157</sup>.

Por esta razón, en esos mismos años, Käte Hamburger, muy afín al pensamiento de Heidegger, otorgará al espacio un papel de segundo orden respecto al tiempo en la configuración de la novela:

*Dass die Zeit an den Raum gebunden ist und umgekehrt, bedarf hier der Erörterung nicht. Aber wie ineinander verschränkt in physikalischer Hinsicht Raum und Zeit auch sind – es ist für die Definition der Wirklichkeit die Zeit und das Zeiterlebnis die entscheidende, den Raum überwachsende Komponente. Das Erlebnis des Raums ist an das Jetzt und Hier der Wahrnehmung und etwa der*

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, 364.

<sup>155</sup> MEYER, Hermann: “Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst, en: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 27 (1953), 236-267; MEYER, Hermann: “Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst”, en: *Studium Generale*, 10 (1957), 620-630. El autor reconoce el estado embrionario de estas investigaciones en el ámbito germano, de modo que para trazar el estado de la cuestión se apoya fundamentalmente en el artículo de SPOERRI, Théopil: “Éléments d’une critique constructive”, en: *Trivium*, 8 (1951), y en la obra general de Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, de 1942.

<sup>156</sup> ISKRA, Wolfgang (1967): *Die Darstellung des Sichtbaren in der dichterischen Prosa um 1900*, Münster: Aschendorff; STANZEL, Franz (1965): *Typische Formen des Romans*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 68.



*erinnernden bzw. entwerfenden Vorstellung gebunden. Schon alle geschichtliche Wirklichkeit bestimmt sich primär am Massstab der Zeit, ist chronologisch, nicht topographisch strukturiert. Die Zeit ist als Faktor der Lebenswirklichkeit zwar abstrakter, aber mächtiger und bestimmender als der Raum, existentieller, wenn man will*<sup>158</sup>.

Hasta aquí la glosa de las obras correspondientes a ese primer momento de la reflexión crítica sobre literatura y espacio, aquél que se acercaba al texto literario considerándolo más bien un constructo lingüístico, un artefacto poético, estableciendo sus características formales, estructurales y semióticas. Sin embargo, es indispensable añadir que todo texto, como *macrosigno* lingüístico, es un instrumento de razón, que dota de una estructura y unos valores al referente exterior. Esto justifica ese segundo momento crítico que ha llevado a considerar el espacio literario como símbolo, como metáfora y como material mítico.

Los precursores de esta línea son Edwin Muir<sup>159</sup> en 1928, y más tarde, en 1934, Maud Bodkin<sup>160</sup>, que ya ensaya una clasificación de motivos espaciales junto con un análisis de su simbolismo. El libro de Bodkin, un clásico y padre de libros más famosos escritos con posterioridad, contiene una aproximación bastante acertada a temas y motivos como la ciudad, el ascenso, la caverna, las estrellas, la fuente, las aguas, la montaña o los fenómenos atmosféricos, índices que nos permiten apreciar su gran deuda con el psicoanálisis freudiano y la teoría de las formas del inconsciente colectivo de Jung, en cuya estela escribe.

Pasarán dos décadas hasta que Maurice Blanchot encauce estas primitivas estructuras de simbolización hacia lo artístico y lo poético. El autor de *El espacio literario* (1955) sostiene que la sensibilidad del hombre se asienta sobre la experiencia espacial en sus formas más simples, tales como ascensión y caída, expansión y concentración, encuentro y choque, adquisición y pérdida. Tanto escritor como lector reformulan y redescubren los aspectos básicos de su existencia, trayendo al día de los enunciados poéticos la infinitud de dimensiones y sentidos que se descubren en aquellas formas esenciales de realidad, manifestadas en el texto por el singular poder de sugerencia de la escritura. La de Blanchot es una *poética de la negatividad*. Como ocurre implícitamente con Derrida, su trabajo parte de las condiciones y categorías que fijó Levinas para que se lleve a cabo la transferencia

---

<sup>158</sup> HAMBURGER, Käte (1977): *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett-Cotta (1. Aufl. 1957), 47-48.

<sup>159</sup> MUIR, Edwin (1928): *The structure of the Novel*, London: Hogart Press.

<sup>160</sup> BODKIN, Maud (1971): *Archetypal patterns in poetry. Psychological Studies of Imagination*, London/Oxford/New York: Oxford U.P.

estética. Más que de la alusión, se nutre de la elusión. La labor del artista, como ocurre con Orfeo – centro que domina toda la investigación de Blanchot –, no consiste en asegurar el acceso directo a lo latente hundiéndonos en la profundidad:

*Su obra es llevarlo hasta el día y darle, en el día, forma, figura y realidad. Orfeo puede todo, salvo mirar de frente ese “punto”, salvo mirar el centro de la noche en la noche. Puede descender hacia él, puede, poder aun más fuerte, atraerlo hacia sí, y consigo atraerlo hacia lo alto, pero apartándose de él. Ese rodeo es el único medio de aproximarse: tal es el sentido de la disimulación que se revela en la noche. Pero Orfeo, en el movimiento de su migración, olvida la obra que debe cumplir, y la olvida necesariamente porque la exigencia última de su movimiento no es que haya obra, sino que alguien se enfrente a ese “punto”, capte su esencia allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia: en el corazón de la noche<sup>161</sup>.*

En general, a partir de Blanchot, ha sido la crítica francesa la que más asiduamente se ha aproximado al problema del espacio literario. El interés definitivo por la espacialidad literaria como orientación imaginaria arraigada en la constitución antropológica de la conciencia se consolida en 1957, cuando Gaston Bachelard publica su *Poética del espacio*<sup>162</sup>. Pese a su título, el libro, mediatizado por su orientación fenomenológica, no se centra en la poeticidad en sí; más bien la cuestión que se plantea es cómo habitamos nuestro espacio vital, cómo nos enraizamos en un rincón del mundo. Así, en los diez capítulos de que consta, se trata de la casa y el universo, el cajón, los cofres, los armarios, el nido, la concha, los rincones, la miniatura, la intimidad, la dialéctica interior–exterior y la fenomenología de lo redondo. Los epígrafes ya demuestran que el libro está más cerca de una geometría trascendente de la realidad, al estilo de Husserl, o de un onirismo psicoanalítico, cercano a Jung, que de una genuina poética. La metodología que Bachelard adopta tiene mucho que ver en este resultado, ya que sistemáticamente toma imágenes aisladas, abandonando los textos de los que proceden y en los cuales desempeñan su función.

De esta forma, el itinerario de la poética del espacio que habíamos descrito desde los textos fundacionales del psicoanálisis, pasando por los precursores literarios hasta alcanzar cierta madurez en Blanchot, se distorsiona y recae en una poética de la fantasía con Bachelard y en una antropología de las representaciones imaginarias con su discípulo Gilbert Durand, autor de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1964)<sup>163</sup>. El título alude

---

<sup>161</sup> BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 161.

<sup>162</sup> BACHELARD, Gaston (1998): *La poética del espacio*, Madrid: F.C.E. Sobre su concepción de imaginación poética se pueden consultar PIRE, F. (1967): *De l’imagination poétique dans l’oeuvre de Gaston Bachelard*, Paris: Corti; y LECOURT, H. (1975): *Bachelard o el día y la noche*, Barcelona: Anagrama.

<sup>163</sup> DURAND, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid: Taurus. La obra se articula sobre oposiciones mínimas del tipo nocturno/diurno, que al relacionarse

al tipo de construcciones simbólicas y míticas que surgen del encuentro entre hombre y cosmos en el espacio-tiempo. Con respecto a su predecesor, Durand tiene el mérito de seguir las imágenes en sus metamorfosis y constatar así su organización dinámica, centrando su análisis en las figuras, lugares e infraestructuras que hacen posible la elaboración de símbolos. No se puede considerar, sin embargo, que su estudio haga justicia a la obra literaria, ya que, desde esta perspectiva antropológica, el texto queda reducido a un determinismo de tipo causal que asimila la imagen poética a la imagen mental.

En definitiva, durante las décadas de los sesenta y los setenta los estudios sobre las relaciones entre espacio y literatura avanzan en realidad bordeando la mayoría de las veces lo literario: o bien se acogen a las tendencias psicologistas francesas, como ocurre con el trabajo de Georges Poulet<sup>164</sup> sobre el círculo, los cambios de sentido a los que esta forma geométrica se ha prestado y, paralelamente, las variaciones producidas en nuestra toma de conciencia del espacio y la duración, o el estudio de Ch. Mauron<sup>165</sup> sobre la existencia de un imaginario y un mito propio de cada poeta; o bien se asientan sobre el terreno filosófico, como en el caso de Cary Nelson<sup>166</sup>, que investiga la pura espacialidad como condición a la que la literatura aspira y que nunca alcanza en su deseo de superar el tiempo; o bien derivan hacia investigaciones de tipo semiótico, como las que hemos comentado anteriormente, aunque, a diferencia de aquéllas, penetrando en el campo de las ciencias sociales, buen ejemplo de esta dirección serían algunos trabajos de A. J. Greimas<sup>167</sup> o de G. Genette<sup>168</sup>.

Una propuesta conciliadora nos llega de la mano de Ricardo Gullón, uno de los pocos autores españoles, junto con Baquero Goyanes y García Berrio, que se han ocupado

---

posteriormente con nuevos pares, por ejemplo, digestivo-nocturno/postural-diurno, acaban conformando una red. Se enfrentan entre sí lo postural, regulado, luminoso, visible, los símbolos ascensionales de reconquista de un poder perdido, de acceso al conocimiento, y lo digestivo, licencioso, oscuro, ciego, los símbolos de caída, vértigo, gravedad, aplastamiento, que dejan al hombre sin control e inerme.

<sup>164</sup> POULET, Georges (1961): *Les métamorphoses du cercle*, Paris: Plon.

<sup>165</sup> MAURON, Ch. (1966): *Les métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris: Corti.

<sup>166</sup> NELSON, C. (1973): *Literature as verbal space*, Chicago/London: University of Illinois Press.

<sup>167</sup> GREIMAS, A.J. (1976): *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona: Planeta; (1971): *Semántica estructural*, Madrid: Gredos, y especialmente “Pour une sémiotique topologique”, en: AA.VV (1979): *Sémiotique de L'espace*, Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 11-43.

<sup>168</sup> GENETTE, Gérard (1970): “Espacio y lenguaje”, en: *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba: Nagelkop, 113-121.

del problema del espacio literario<sup>169</sup>. En su libro *Espacio y novela* trata sucesivamente los conceptos de la espacialidad (con atención al espacio literario, tanto como al territorial y formal), los espacios simbólicos (detrás, delante, círculos, rincones, islas), el espacio onírico (alucinación, delirio, hechizo), las implicaciones lógicas del espacio (continuidad, discontinuidad, reflejos, yuxtaposiciones, transfiguraciones de lo real), el espacio del texto en la lectura y las variaciones de la espacialización en la narrativa (personajes, metáforas del espacio, fragmentación de la realidad). El resultado es una síntesis interesante y moderna, que toma lo mejor de las líneas de investigación muy heterogéneas y lo aplica con orden y rigor en la parcela concreta de la narrativa.

A comienzos de los años ochenta la situación cambia sustancialmente con los trabajos de Jean Burgos. La gran aportación de este autor consiste en reclamar para la imagen poética un espacio entre las palabras y las cosas. La palabra es importante por el lugar que ocupa en el contexto de la obra (teniendo en cuenta que la escritura poética responde a una sintaxis que le es propia, que escapa a las estructuras lingüísticas comunes), la cosa, por su reflejo material en la escritura (teniendo en cuenta que no es asimilable a imperativos materiales, sociales, históricos, económicos, ideológicos o psicológicos). Este es el primer paso para definir una sintaxis de lo imaginario:

*[...] cette syntaxe toute spécifique qui gouverne les rapports entre des formes pleines et enclines d'abord à signifier par elles-mêmes; qui précise les déterminations des images-symboles en leur donnant fonction et de ce fait les particularise; qui fait apparaître des schèmes qui les guident en leurs regroupements et qu'elles nourrissent en retour; qui laisse découvrir une convergence de ces schèmes, en dépit de l'hétérogénéité et de la polyvalence des images qu'ils s'attachent; qui permet de rapporter cette convergence à la permanence de grands schémas organisateurs procédant directement de certaines tendances vitales qui sont aussi tendances propres à l'imagination créatrice; qui établit enfin la cohérence de l'écriture de l'Imaginaire<sup>170</sup>.*

La cita dicta la forma nítida en que a partir de ahora se van a deslindar los estudios sobre el espacio literario en sí de aquellos que se dedican a tratar las relaciones entre espacio y pensamiento, que trataremos sumariamente en la tercera parte de este capítulo.

---

<sup>169</sup> El espacio literario se trata de forma muy tangencial en BAQUERO GOYANES, Mariano (1975): *Estructuras de la novela actual*, Barcelona: Planeta, a propósito de las formas narrativas. Sin embargo, el primer teórico español que publica un monográfico general sobre el tema es GULLÓN, Ricardo (1980): *Espacio y novela*, Barcelona: Antoni Bosch. Además de ellos es obligado citar a GARCÍA BERRIO, Antonio (1989): *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra, que dedica todo un capítulo, "Estructura de la imaginación poética: El diseño espacial", a dilucidar el papel del espacio, no sólo en la narrativa, sino en la literatura en su conjunto, extendiendo el análisis al espacio poético, haciendo incluso incursiones en el teatral.

<sup>170</sup> BURGOS, Jean (1982): *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris: Éditions du Seuil, 155.

Una de las teorías que más juego han dado en los años ochenta para un tratamiento lingüístico y literario de la problemática espacial es la de los mundos posibles. Tal y como la formula Tomás Albadalejo<sup>171</sup>, existen tres modelos generales de mundo: 1) el modelo de mundo verdadero, con él se corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real, objetivo; 2) el modelo ficcional verosímil, con él se corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real, pero están construidas de acuerdo con éstas; 3) El modelo ficcional no verosímil, que agrupa los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, sino que las transgreden en una ficción fantástica. Apoyándonos en esta clasificación se puede afirmar que:

*La progresión narrativa se constituye como estructura de modificaciones sobre el sistema de mundos, ya que en la narración la continuidad discursiva se da precisamente por el surgimiento de mundos y submundos, por la desaparición de mundos y submundos, por la integración de mundos y submundos en otros, por la desvinculación de unos mundos y submundos de otros y por el cambio de algunos mundos y submundos. Todas estas modificaciones, lejos de ser asistemáticas, están integradas en una estructura en la que cada una de aquellas ocupa un lugar que es determinado por las reglas de progresión narrativa<sup>172</sup>.*

Esta es la manera en que la teoría de los mundos posibles explica el *continuum* espacio-temporal en la literatura. En la macroestructura del texto narrativo se distinguirían dos planos: el de la fábula y el del sujeto. La fábula es la base que sostiene la macroestructura textual. Sobre ella, organizándola, actúa el sujeto, que es el responsable de las operaciones transformativas. El nivel de la fábula afectaría al espacio, mientras el nivel del sujeto afectaría, entre otros aspectos, al tiempo. Entre estos dos polos se genera la tensión que mueve la novela.

La década de los noventa registra una notable expansión de los análisis relativos a aspectos del espacio literario, pero pocos son tan importantes como los de Northrop Frye. La tesis central de Frye se apoya en que cada sociedad posee una mitología heredada, transmitida y diversificada por la literatura (algo que ya habían apuntado entre otros Kristeva, Lotman o Foucault) y afirma que:

*La imaginación poética constituye un cosmos propio, un cosmos que debe estudiarse no sólo como un mapa sino también como mundo de poderosas fuerzas en conflicto. El cosmos de la imaginación no es el entorno objetivo estudiado por la ciencia natural, ni el espacio interior subjetivo que estudia la psicología. Es un mundo intermedio en el cual las imágenes de alto y bajo, las categorías de belleza y*

---

<sup>171</sup> ALBADALEJO, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, 58 y ss. Como es sabido, el tipo de modelo del mundo depende del nivel semántico máximo, que se rige por la *ley de máximos semánticos*.

<sup>172</sup> *Ibid.*, 128.

*fealdad, los sentimientos de amor y odio, las asociaciones de la experiencia sensible, sólo pueden ser expresadas mediante la metáfora y aun así no pueden desestimarse ni reducirse a proyecciones de algo distinto. La conciencia convencional están tan imbuida del juego de oposición entre sujeto y objeto que le resulta difícil aceptar la noción de un orden de palabras que, sin ser subjetivo ni objetivo, penetre en ambos dominios*<sup>173</sup>.

Sorprende la coincidencia casi literal entre Frye y Burgos a la hora de reivindicar la naturaleza específica del espacio literario, en una franja entre el mundo subjetivo de la palabra y el objetivo de las cosas. Sin olvidar su propia originalidad, en la obra de Frye se sintetizan muchas de las aportaciones que la crítica ha ido realizando a lo largo de los años. Por ejemplo, el autor distingue varios modos de discurso: 1) *modo descriptivo*, el último en madurar, del que nos servimos para recibir información relativa al mundo exterior al libro; 2) *modo conceptual o dialéctico*, centrado en el contenido de las palabras más que en lo que reflejan del entorno; 3) *modo retórico, ideológico o moral*, basado en la identificación del escritor con lo que escribe; y 4) *modo imaginativo*, el que nos remite al área verbal que llamamos literatura. Existe un espacio propio para cada uno de estos modos: un *espacio factual*, el *espacio abstracto de la palabra* en términos de verdad o espacio de las ideas, el *espacio de las creencias*, y el *espacio literario simbólico-mítico*. Como en la teoría de los mundos posibles, el modo superior engloba todos los demás. A Frye le interesa ver la relación que se da entre esos espacios y sus consecuencias, por ejemplo, cuando la mitología se adapta a una ideología y contribuye al establecimiento de un contrato social, cuando se confunden ideas y creencias, cuando el prestigio de los términos *verdadero* y *hechos* es el responsable de que el modo descriptivo de la escritura aparezca como la base jerárquica de los demás. Al hablar del modo imaginativo, el autor afirma que éste está constituido por un número finito de mitos individuales. *Poderosas palabras* toma cuatro imágenes básicas para el estudio del *axis mundi*: la *montaña*, el *jardín*, la *cueva* y el *horno* (nótese el paralelismo con los catálogos de Bachelard), que de modo simbólico representarían respectivamente los intereses de integridad corporal, la satisfacción o frustración sexual, la propiedad o el poder y la libertad de movimiento (mecanismos análogos a las interpretaciones de Durand).

Si nos centramos ahora en la bibliografía alemana comprobaremos que no ha sido fácil superar las implicaciones existenciales del espacio que conectan con Heidegger y Bollnow. Por eso, cuando a principios de los años setenta los análisis sobre el espacio literario empiezan a considerarlo en su vertiente simbólica, la crítica alemana se adhiere a

---

<sup>173</sup> FRYE, Northrop (1996): *Poderosas palabras*, Barcelona: Muchnik Editores, 26.

esta dirección de varias formas: equiparando espacio y realidad<sup>174</sup>, descomponiendo el espacio en motivos discretos<sup>175</sup> o dando al análisis una orientación social, psicológica.

La más inmediata, la identificación del espacio con la realidad en su conjunto, se deriva de la indisolubilidad del binomio espacio–tiempo y es deudora a la vez de la visión heideggeriana de la existencia, según la cual el *ser* no existe primariamente en el espacio, sino que es el tiempo quien se revela como horizonte del *ser* en el mundo. La obra de Frank Trommler, *Roman und Wirklichkeit*, por ejemplo, comienza con una declaración contundente: *Der Roman spricht von der Wirklichkeit. Er spricht zur Wirklichkeit. Sein Sprechen ist "Wirklichkeit"*<sup>176</sup>. Al plantear el problema en estos términos, la cuestión deriva irremediamente hacia una crítica del concepto de realismo, y, más allá, hacia una crítica del concepto de realidad, tal y como lo avalaban las categorías aristotélicas y kantianas, que ha conducido en sus últimas estribaciones a la moderna (y postmoderna) puesta en cuestión del acceso del hombre al mundo (cognición), inicio de una cadena que en los últimos años ha unido por el escepticismo eslabones como sociedad, racionalidad, historia, causalidad, memoria, lenguaje, representación, *identidad*, *sentido* o valor. En la actualidad los estudios en este campo son legión. Siegfried J. Schmidt representaría esa línea, vecina de la deconstrucción, que considera que la realidad es:

*Europas dämonischer Begriff. Europäisches Denken war und ist noch immer weitgehend dichotomisch und hierarchisch, vergleicht man es etwa mit mehr holistischen oder rhizomatischen Ansätzen, wie sie sowohl im asiatischen als auch im internationalen postmoderne Denken entwickelt worden sind*<sup>177</sup>.

---

<sup>174</sup> Por ejemplo en los estudios de KOBEL, E. (1951): *Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung*, Zürich: Atlantis Verlag (Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- und Stilgeschichte, 4); HOFFMANN, Gerhard (1978): *Raum, situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart; HOLL, Oskar (1968): *Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit*, Bonn: Bouvier Verlag.

<sup>175</sup> En este aspecto, los estudios más recurrentes son aquellos que equiparan el espacio y el paisaje o alguno de sus elementos: RHEDER, Helmut (1932): "Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung", *DVjs*, 19 (1932); HAHN, Ingrid (1963): *Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan*, München: Eidos Verlag (Medium Aevum Philolog. Stud. 3); RITTER, Alexander (1975): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft; ALEWYN, Richard (1960): "Eine Landschaft Eichendorffs", en: *Eichendorff heute*, München (Stimmen der Forschung), 19-43; THALMANN, Marianne: "Adalbert Stifters Raumerlebnis", en: *Monatsb. f. dt. Unterricht*, 38 (1946), 103-111.

<sup>176</sup> TROMMLER, Frank (1965): *Roman und Wirklichkeit: Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil*, Broch, Roth, Doderer und Güterslob, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 5.

<sup>177</sup> SCHMIDT, Siegfried J. (1992): *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag (Nachbarschaften Humanwissenschaftliche Studien, 1), 97.

L. Hart Nibbrig<sup>178</sup> editó en 1994 un libro que constituye una buena síntesis de la línea de investigación que atiende a las relaciones entre realidad y representación en todos sus aspectos, desde los espacios de representación pública, política, hasta los espacios de representación textual, lingüística o matemática de la realidad. También en clave interdisciplinar se encuentran estudios como *Erzählte Welt*, de Hans-Jürgen Heinrichs, que constatan la progresiva disolución del espacio y la conversión de los lugares, caracterizados por la *identidad*, las relaciones y la historia, en *no lugares*, como consecuencia de la globalización y la revolución de las telecomunicaciones<sup>179</sup>.

La segunda de las aproximaciones al espacio simbólico a la que nos hemos referido es la investigación de motivos espaciales. En este sentido es obligado citar los estudios de Frenzel<sup>180</sup>, así como sus conocidos diccionarios de motivos y argumentos literarios, con entradas que dependen directamente del espacio literario: añoranza de países lejanos, Arcadia, bajada al infierno, visita al Averno, cansancio de Europa, emigrante, eremita, ermitaño, huida de la existencia, oráculo, viaje. Hay monográficos como el de Hans Bänziger<sup>181</sup>, que estudian específicamente motivos espaciales en la línea de Bachelard. Por otra parte, en este apartado destaca la atención que se ha dedicado al tema literario de la gran ciudad desde el clásico de V. Klotz hasta el presente<sup>182</sup>, algo muy natural si se piensa que el espacio primario para la mayoría de la población occidental desde la Revolución Industrial es la ciudad, y que este medio sirve de base a la novela realista y naturalista, es blanco predilecto para la acidez de los expresionistas, encarna magistralmente la dialéctica centro-periferia, en suma, trasciende lo topográfico, para convertirse ella misma en símbolo.

---

<sup>178</sup> NIBBRIG, L.H. (Hrsg.) (1994): *Was heisst "Darstellen"?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

<sup>179</sup> HEINRICHS, Hans Jürgen (1996): *Erzählte Welt. Lesarten der Wirklichkeit in Geschichte, Kunst und Wissenschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

<sup>180</sup> FRENZEL, Elisabeth (1969): *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart: Metzler Verlag; (1970): *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag; (1976) *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

<sup>181</sup> BÄNZIGER, H. (1983): *Schloss-Haus-Bau. Studien zu einem literarischen Motiv-Komplex von der deutschen Klassik bis zur Moderne*, Bern/München: Francke Verlag.

<sup>182</sup> KLOTZ, V. (1987): *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag; BECKER, S. (1993): *Urbanität und Moderne. Studien zur Grossstadt-wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*, St. Ingbert: Röhrig; SCHERPE, K. (1988): *Die Unwirklichkeit der Städte, Grossstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag. No hay que olvidar el célebre artículo de SIMMEL, Georg: "Die Grossstädte und das Geistesleben", en: *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung, Jahrbuch der Gebe-Stiftung zu Dresden*, 9 (1903), 185-206.



La tercera orientación de la crítica alemana, la psicológica o social, cuenta con obras como la de Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*<sup>183</sup>. Partiendo de las tipologías de Kayser, Hillebrand distingue entre *Erlebnisraum* y *Gesellschaftsraum*, y se apoya en éste último para analizar el espacio en la literatura de un gran número de autores del siglo XIX (Immermann, Gotthelf, Droste-Hülshoff, Goethe, Jean Paul, Keller, Schlegel, Brentano, Tieck, Raabe, Eichendorff, Arnim, Stifter, Fontane), una selección que favorece mucho sus presupuestos metodológicos. Obviamente, hay novelas y autores que por sus características específicas se prestan perfectamente a este modo de análisis. Así, por ejemplo, el estudio de Gesine Frey sobre el espacio kafkiano<sup>184</sup>. No obstante, fuera de la literatura de marcado corte social o psicológico es difícil aplicar el modelo de Hillebrand.

En los últimos años, los textos alemanes que tratan el problema del espacio literario combinan puntos de vista diferentes, que enriquecen mucho el análisis. En *Der erzählte Raum*<sup>185</sup>, Norbert Reichel hace un recorrido por el espacio narrativo de épocas y autores muy diversos, cuyo *leitmotiv* es el mito de la plenitud en todas sus formas. Para ello estudia la función de la búsqueda de espacios incommovibles, como el del eremita, el monje enclaustrado o la belleza pétreo de la estatua; despliega una amplia topología de castillos, claustros, sueños de los mares del sur, reinos desiertos, laberintos sagrados; o se detiene a considerar tradiciones mitográficas como la figura de Ícaro en su lucha contra el sol, como poder central, cuyos valores sociales y éticos se relativizan desde la periferia.

El libro de Stephan Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume*<sup>186</sup>, estudia de qué modo tiempo y espacio se articulan en la literatura fantástica. Berg sostiene que la crisis del Idealismo comportó la inmediata quiebra de las categorías espacial y temporal, que le habían servido de base para su comprensión de la realidad. Este hecho histórico tiene su reflejo literario en la desarticulación de la estructura espacio-temporal desde la novela gótica, pasando por los

---

<sup>183</sup> HILLEBRAND, Bruno (1971): *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur*, München: Winkler-Verlag.

<sup>184</sup> FREY, Gesine (1965): *Der Raum und die Figuren in Franz Kafkas Roman Der Prozess*, Marburg: Elwert (Marburger Beiträge zur Germanistik, 2).

<sup>185</sup> REICHEL, Norbert (1987): *Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialen und poetischem Raum in erzählender Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Impulse der Forschung, 52).

<sup>186</sup> BERG, Stephan (1991): *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

textos del Romanticismo negro, hasta llegar a la literatura fantástica alemana de comienzos del siglo XX, a la que aplica su análisis.

Knut Brynhildsvoll es el autor de *Der literarische Raum*<sup>187</sup>, un estudio moderno, que analiza el espacio en tres aspectos básicos: como marco o ambiente donde se desenvuelve el personaje, como exterioridad opuesta al mundo íntimo del ser humano, como ámbito metafórico y simbólico. Más amplio aún resulta el trabajo de Roxana Nubert, *Raum- und Zeitbeziehungen in der deutschsprachigen Literatur*<sup>188</sup>, que considera un enorme número de factores como el espacio del discurso, de la historia, de la acción, el espacio designado, contemplado, los juegos de perspectiva, el contraste, la función simbólica del espacio, los elementos de la composición, el espacio autónomo, el espacio objetivo, etc. etc.

Teniendo presente el actual estado de las investigaciones, trataré de ensayar una perspectiva nueva, escasamente atendida, para la comprensión del espacio, abordando sucesivamente temas como la relación entre espacio y conocimiento, el papel del espacio en la constitución de la propia intimidad, la vinculación de espacio y creatividad o las controversias del espacio político y social, y su expresión en la literatura austriaca moderna.

### **8.3. Sobre la concepción del espacio y su influencia en la cultura**

Hasta ahora me he referido a las relaciones existentes entre sujeto y lenguaje, y entre lenguaje y mundo, es decir, en ambos casos se trataba de aproximaciones al problema desde un punto de vista intraliterario. Sin embargo, considero imprescindible añadir ahora una tercera perspectiva extraliteraria y tratar, aunque sea muy brevemente, de las relaciones entre sujeto y mundo. La decisión se justifica casi por sí sola, ya que, como hemos podido comprobar, es imposible alcanzar una visión de conjunto si no se tienen en cuenta todos los factores que intervienen en la comunicación literaria, esto obliga a introducir en la argumentación apoyos interdisciplinarios.

---

<sup>187</sup> BRYNHILDSVOLL, Knut (1993): *Der literarische Raum: Konzeptionen und Entwürfe*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang (Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 11).

<sup>188</sup> NUBERT, Roxana (1998): *Raum- und Zeitbeziehungen in der deutschsprachigen Literatur*, Timisoara: Editura Mirton.

Como ya se dijo al comienzo de esta investigación, Husserl y Heidegger inauguran en el siglo XX la reflexión general sobre el espacio humano. Tras ellos es capital la figura de Bollnow, con su monografía *Mensch und Raum*<sup>189</sup>. Según este autor, la estructura elemental del espacio se define por un sistema natural de ejes, vertical y horizontal, deducidos de la posición del hombre erguido. Estos ejes determinan un centro (que soy yo mismo en cuanto vidente), los puntos cardinales, el horizonte y la perspectiva de cada persona, que configuran su espacio particular. Una vez definido este espacio personal, el autor procede a descomponerlo y a analizarlo en sus dimensiones (vastedad, lontananza, lo propio y lo extraño) y en algunas de sus manifestaciones singulares (el camino, el hogar, el espacio sagrado) desde un punto de vista existencial.

Son varios los autores que, como Bollnow, describen el espacio de la persona con un enfoque entre lo fenomenológico y lo existencial<sup>190</sup>. También Merleau Ponty parte del propio cuerpo, un todo articulado entre sus partes y con respecto al mundo, para construir su concepto de espacio:

*No hay que decir, pues, que nuestro cuerpo está en el espacio ni, tampoco, que está en el tiempo. Habita en el espacio y el tiempo [...] Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, vemos nosotros, y nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio [...] Es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo "cosas". El sentido del gesto, así "comprendido", no está tras él, se confunde con la estructura del mundo que el gesto diseña y que yo tomo por mi cuenta, se exhibe sobre el mismo gesto*<sup>191</sup>.

Ponty explica a partir de aquí el desarrollo del lenguaje:

*La palabra es un verdadero gesto y contiene su sentido como el gesto contiene el suyo [...] Vivimos en un mundo en el que la palabra está instituida [...] no es ya un medio, es una manifestación, una revelación del ser íntimo y del vínculo psíquico que nos une al mundo y a nuestros semejantes*<sup>192</sup>.

Con un planteamiento similar, GUSDORF introduce un nuevo elemento, el mítico, afirmando que: *Le mythe définit l'habitat humain et réalise un équilibre vital*<sup>193</sup>. El autor entiende la

---

<sup>189</sup> BOLLNOW, Otto Friedrich (1963): *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer.

<sup>190</sup> En realidad, este sentido de acceso al espacio como realidad relacional, cocreada, comprometida con el hombre, es compartido por la mayoría de los autores contemporáneos: Gabriel Marcel, Romano Guardini, Emmanuel Mounier, Hermann Cohen, Franz Rosenzweig, Martin Buber, Karl Jaspers, Paul Ricoeur, Hans Georg Gadamer, o en nuestro país Ortega, Zubiri, Zambrano, Marías.

<sup>191</sup> MERLEAU PONTY, Maurice (1975): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 156, 165, 203.

<sup>192</sup> *Ibid.*, 200, 201, 213.

<sup>193</sup> GUSDORF, G. (1953): *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris: Flammarion, 12.

experiencia mítica como una liturgia de la repetición, que permite canalizar el futuro en las experiencias pasadas mediante el rito. De esta forma, refiriendo el devenir a un tiempo original, estable, el hombre se libera de la angustia del fracaso. Tras un recorrido por el espacio mítico, el tiempo mítico y la conciencia existencial, Gusdorf termina analizando los componentes existenciales del mito con conclusiones muy próximas a Bachelard y a Mircea Eliade<sup>194</sup>.

Esta misma tradición es la que sirve de punto de partida a la filosofía de Emmanuel Levinas. También él habla de la morada, la habitación, la casa, la posesión, el trabajo, el cuerpo, la conciencia o el rostro. Precisamente el desarrollo de este último concepto es el que separa a este autor de los demás ya citados. Para él, la exterioridad, como esencia del *ser*, significa la resistencia de la multiplicidad a la lógica que totaliza lo múltiple. Sin embargo, la exterioridad no es una negación, sino una maravilla, un don, y la relación con ella tampoco se produce como hostilidad, ni siquiera como neutralidad impersonal, sino como bondad. La exterioridad es la moralidad misma:

*La "curvatura del espacio" expresa la relación entre seres humanos. Que el Otro se ubique más alto que yo significaría un error puro y simple, si el recibimiento que le hago consistiera en "percibir" una naturaleza. La sociología, la psicología, la fisiología, son así de sordas a la exterioridad. El hombre en tanto que Otro nos viene desde fuera, separado – o santo – rostro. Su exterioridad, es decir, su apelación por mí, es su verdad. Mi respuesta no se agrega a un "núcleo" de su objetividad como un accidente, sino que produce así su verdad (que su "punto de vista" sobre mí, no podría abolir). Esta excedencia de la verdad sobre el ser y sobre su idea que sugerimos por la metáfora de "curvatura del espacio intersubjetivo", significa la intención divina de toda verdad. Esta "curvatura del espacio" es, tal vez, la presencia misma de Dios<sup>195</sup>.*

La visión supone una adaptación total de la exterioridad a la interioridad; la exterioridad se reabsorbe en ella, en el alma que contempla. Este aspecto vincula a Levinas con otros pensadores *visuales*, contemplativos más que reflexivos, que afirman que la sensibilidad precede a cualquier otra actividad. El primero sería Aristóteles, que señala el gusto del hombre por las percepciones, especialmente las de la vista, que hacen patentes las diferencias, pero tampoco hay que olvidar a Leibniz, el filósofo que concilia la luz, que hace posible la visión, con el amor, un amor esclarecido en el que se combinan conocimiento y ternura, como también ocurre en el pensamiento de Rosenzweig o Wittgenstein.

---

<sup>194</sup> Los análisis de este tipo no cesan hasta hoy. Entre las publicaciones más recientes están los dos tomos, ya citados, que el anuario de investigación fenomenológica, *Analecta Husserliana*, dedicó en 1995 y 1997 al problema del espacio.

<sup>195</sup> LEVINAS, Emmanuel (1977): *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 295.

Sin embargo, en el pensamiento contemporáneo, el tema del espacio en su relación con los sentidos raramente se resuelve de modo armónico. Como señala Jean Paris en *El espacio y la mirada*:

*El simbolismo de la mirada saca a la luz dos tentaciones opuestas, pero complementarias: conquistar los poderes de un Ojo absoluto y utilizarlos contra el prójimo [...] La mirada goza así de una potencia de aprehensión que fulmina el objeto en el momento de conocerlo<sup>196</sup>.*

Este es el totalitarismo de la mirada, que Broch critica por instaurar la vía deductiva y sintética a despecho del movimiento inductivo y analítico de otros sentidos, tacto, gusto, olfato. También es la mirada de Sartre en *El ser y la nada*: la mirada del otro me sitúa, sin ella viviría sin fronteras como un dios (o como un animal, ya que la única posibilidad de concebirme vuelve a ser la de ser concebido). Es, finalmente, el *Ergreifen im Ergriffenwerden* de Heidegger, aunque sin la conciencia de que yo soy esencialmente ese *Mitsein*, algo que la teoría de Sartre no contempla, sólo traza el primer momento, lo cual imposibilita una conciliación de los extremos en la relación que los desarrolla.

Sobre espacio, percepción visual y perspectiva han hablado muy acertadamente Arnheim y Panofsky. Este último hace ver que la estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo, es decir, un espacio matemático puro, es completamente opuesta a la del espacio psicofisiológico, que conoce límites en su facultad perceptiva. Es la perspectiva artística moderna la que transforma el espacio psicofisiológico en espacio matemático. El arte de la Antigüedad Clásica era mero arte de cuerpos, no unía pictóricamente los diversos elementos, el espacio era más parecido a una superficie discontinua de partículas corpóreas. La perspectiva del espacio, por así decirlo, ha tenido la función de reducir la *ousía* a fenómeno. Es por ello que la historia de la perspectiva puede ser concebida: como triunfo del objetivo y distante sentido de la realidad; o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del *yo*<sup>197</sup>. Algo que corroboran los estudios de Arnheim<sup>198</sup>, ya que la experiencia visual es dinámica, es un juego recíproco de tensiones dirigidas por fuerzas psicológicas, que

---

<sup>196</sup> PARIS, Jean (1967): *El espacio y la mirada*, Madrid: Taurus, 110, 111.

<sup>197</sup> PANOFSKY, Edward (1985): *La perspectiva como "forma simbólica"*, Barcelona: Tusquets (Cuadernos marginales), 51.

<sup>198</sup> ARNHEIM, Rudolf (1981): *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza (Forma).

integran equilibrándolos la forma, la luz, el color, el movimiento, la dinámica o la expresión. Desde este punto de vista se puede desarrollar con toda razón una *poética del arte visual*, como han propuesto García Berrio y Teresa Hernández, ya que la comunicación visual tiene una semántica y una pragmática análoga a la lingüística<sup>199</sup>.

Vinculado al problema de la imagen hay que considerar el papel de la imaginación en la conformación del espacio. Sartre ha recogido y criticado en uno de sus libros los intentos de psicólogos y filósofos por descubrir un método positivo que permita acotar el problema de la imagen. Este análisis concluye diciendo:

[...] *la imagen no podría de ningún modo conciliarse con las necesidades de la síntesis si sigue siendo contenido psíquico inerte. No puede entrar en la corriente de la conciencia si no es ella misma síntesis y no elemento. No hay, no podría haber, imágenes en la conciencia. Pero la imagen es un cierto tipo de conciencia. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de algo*<sup>200</sup>.

Afirmación con la que se legitiman todos aquellos estudios sobre la imaginación creadora que la consideran simbolización, unas veces completamente involuntaria, como en el sueño, otras veces reglada en un sistema de creencias colectivas, en el mito, otras buscada o al menos controlada por un tema consciente en las artes.

Autores como Malrieu<sup>201</sup> sostienen que ninguno de los tres procesos es totalmente subjetivo o totalmente socializado, ya que el puesto de lo imaginario en el conocimiento y en la praxis se encuentra en el momento de la apertura a lo otro; es el desarrollo de la imitación al convertirse en representación, y además, la repercusión en los comportamientos de información de una situación existencial original: el ser para los demás.

Otros, como Foucault estarían sólo parcialmente de acuerdo con él, afirmando que la imaginación pertenece al orden de la exterioridad, de la autorreferencia; el lenguaje de la imaginación creadora y por consiguiente la literatura no pertenecen al orden de la interiorización, son un tránsito hacia el exterior: la literatura no es el lenguaje que se

---

<sup>199</sup> Sustancialmente los principios constitutivos de la pintura aparecen vinculados sobre todo a ritmos textuales de expresión y de lectura, antes que a necesidades estrictas de representación, GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (1988): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos, 14.

<sup>200</sup> SARTRE, Jean Paul (1973): *La imaginación*, Buenos Aires: Edhasa, 129.

<sup>201</sup> MALRIEU, Ph. (1971): *La construcción de lo imaginario*, Madrid: Ediciones Guadarrama.

identifica consigo mismo, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo. Foucault nos hace ver que:

*Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; irresistiblemente la reflexión tiende a reconciliarla con la consciencia y a desarrollarla en una descripción de lo vivido en que el "afuera" se esbozaría como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia indeleble del otro<sup>202</sup>.*

Se impone, por tanto, la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo, no llevarlo a una confirmación interior, sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente, un postulado muy cercano a la negatividad de Blanchot.

El problema adquiere una complejidad extraordinaria en autores como Derrida o Deleuze, al poner en entredicho el acceso natural del hombre a cualquier tipo de realidades. El escepticismo monista de Derrida ha sido expuesto al hablar de las relaciones sujeto–lenguaje; Deleuze, sin embargo, se ocupa más bien de las paradojas que se dan en la relación sujeto–mundo. Para él, el *sentido* es una entidad inexistente que tiene relaciones muy particulares con el sinsentido. El sinsentido es lo que no tiene *sentido*, y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de *sentido* efectuando la donación de *sentido*. Esta doble corrección es la misma que se lleva al campo de la física y la metafísica de las superficies:

*Cuando decimos que los cuerpos y sus mezclas producen el sentido, no es en virtud de una individuación que lo presupondría. La individuación en los cuerpos, la medida en sus mezclas, el juego de las personas y los conceptos en sus variaciones, toda esta ordenación supone el sentido y el campo neutro, preindividual e impersonal en el que se despliega. Así pues, es de otro modo como el sentido es producido por los cuerpos. Se trata esta vez de los cuerpos tomados en su profundidad indiferenciada, en su pulsación sin medida. Y esta profundidad actúa de una manera original: por su poder de organizar superficies, de envolverse en superficies. [...] Pero a la física de las superficies le corresponde necesariamente una superficie metafísica. Llamaremos superficie metafísica (campo transcendental) a la frontera que se instaure entre los cuerpos tomados en conjunto y en los límites que los envuelven, por una parte, y las proposiciones cualesquiera, por la otra. [...] El sentido es lo que se forma y se despliega en la superficie. Incluso la frontera no es una separación, sino el elemento de una articulación tal que el sentido se presenta a la vez como lo que le sucede a los cuerpos y lo que insiste en las proposiciones. Así, hemos de insistir en que el sentido es una doblez, y que la neutralidad del sentido es inseparable de su estatuto de doble<sup>203</sup>.*

Vemos como, a última hora, la reflexión sobre el binomio sujeto-mundo en su relación con el espacio conduce a una revisión completa del sistema de vigencias que rige nuestra actuación. En este punto es obligado hacer referencia a la expansión de los estudios

---

<sup>202</sup> FOUCAULT, Michel (1988): *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-Textos, 23.

<sup>203</sup> DELEUZE, G. (1989): *Lógica del sentido*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 137-38.

antropológicos, con Lévi-Strauss<sup>204</sup> a la cabeza, que inciden en temas como la organización social, la eficacia simbólica y la estructura y función de los mitos y ritos en la comunidad. Esta dimensión social del espacio tiene indudablemente consecuencias políticas, que han propiciado una reflexión sobre el poder. Se trata de una preocupación antigua, ya con Max Weber y Émile Durkheim se inicia un análisis del espacio en la compleja realidad de las sociedades industriales, análisis que pervive en la Escuela de Frankfurt con Adorno, Max Horkheimer y sobre todo Jürgen Habermas, con su teoría de la acción comunicativa, una filosofía de orientación sociológica, en la que el lenguaje es concebido como instrumento de acción, que estudia preferentemente la dominación de los sistemas de conducta “instrumentales” y las distorsiones de la comunicación simbólica.

Hoy en día los libros, congresos y artículos que estudian las condiciones por las cuales se puede considerar el espacio como una forma susceptible de erigirse en un lenguaje espacial que permite hablar de algo diferente al espacio: cultura, semiosis, praxis social, política o económica, son numerosísimos y muy heterogéneos<sup>205</sup>. Conviene tener presentes sus conclusiones y aprovechar las posibilidades que ofrecen para el análisis literario.

---

<sup>204</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude (1995): *Antropología estructural*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós. El libro combina aspectos geográficos, psicológicos, sociológicos, lingüísticos y arqueológicos para tejer un estudio sobre la historia de la función simbólica que permita dar cuenta de la condición intelectual del hombre, en la cual es capital: *que el universo no significa jamás lo bastante, y que el pensamiento dispone siempre de un exceso de significaciones para la cantidad de objetos a los que puedan adherirlas. Desgarrado entre estos dos sistemas de referencias, el del significante y el del significado, el hombre solicita del pensamiento mágico un nuevo sistema de referencia, en cuyo seno pueden integrarse datos hasta entonces contradictorios*, 210.

<sup>205</sup> Desde el urbanismo como administrador de espacios y creador de lugares habitables, hasta los estudios de proxémica y cinésica, pasando por los aspectos antropológicos, sociales y económicos: AAVV (1995): *Laboratoire de la Composition Urbaine*, U.T.N.A.; FOREMAN, Nigel; GILLET, Raphael (Ed.) (1997): *A Handbook of Spatial Research Paradigms and Methodologies*, Hove: Psychology Press (2 vols); OLIVIER, Patrick; GAPP, Klaus Peter (1998): *Representation and Processing of Spatial Expressions*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates; RODAWAY, Paul (1994): *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, London/New York: Routledge; COVO, J. (Ed.) (1997): *Historia, espacio e imaginario*, Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion; AAVV (1995): *Anthropologie de l'Espace*, 1. Reencuentro intern. de Syros, Sept., Atenas; SHIELDS, Rob (1991): *Places of the Margin*, London: Routledge; LEVER, William, BAILLY, Antoine (1996): *The Spatial Impact of Economic Changes in Europe*, Aldershot: Avebury; etc., etc.



*TERCERA PARTE*

**ACTITUDES ANTE EL ESPACIO  
EN LA LITERATURA AUSTRIACA MODERNA.  
UN MUESTREO**

## 9. ANÁLISIS DE TEXTOS LITERARIOS

Una imagen adecuada de la problemática espacial en la literatura austriaca moderna ha de emanar necesariamente de los apuntes realizados sobre una serie, lo más completa posible, de temas y autores clave. En la situación perentoria de tener que elegir qué obras deben considerarse más representativas para el objeto de esta tesis, además de ofrecer cierta pluralidad de enfoques, he decidido atender, siquiera sea muy concisamente, las de Rilke, Hofmannsthal, Schnitzler, Altenberg, Kafka, Trakl, Kraus, Roth, Musil, Broch, Canetti, Zweig, Werfel, Aichinger, Doderer, Celan, Bachmann, Bernhard, Handke y la última literatura austriaca. A este grupo reducido hay que añadir una segunda selección de autores, algo más amplia, a los que me referiré sólo tangencialmente, pero cuya presencia me parecía imprescindible. Con todo, soy consciente de que muchos caminos quedan abiertos, muchos hilos no se siguen hasta el final y algunas ideas quedan sólo tímidamente apuntadas. En realidad, no busco ir más allá, y este capítulo cumplirá su objetivo si ayuda a poner de manifiesto los ejes que ordenan las funciones descritas con respecto al espacio por la literatura austriaca en su conjunto.

Es Rilke quien entre la angustia metafísica y la aventura mística por conquistar lo absoluto, desde un diálogo profundo y creativo con las artes plásticas, descubre un continente nuevo para la poesía moderna y puede encabezar con todo derecho este recorrido. Existe un doble plano en la vocación poética de Rilke: la del joven autor que no reconoce en la poesía que se le enseña la imagen de la poesía que lleva en él, y la del poeta maduro que plasma en su obra las respuestas buscadas en el espacio a las congojas del *ser* en presencia de la temporalidad. Toda su obra se construye sobre esta tensión entre la mirada y el corazón.

Desde la célebre conferencia de Stefan Zweig, el 20 de febrero de 1927, se han distinguido tres períodos en la obra de Rilke: el primero, presidido por el *Stundenbuch*, la etapa intermedia de *Neue Gedichte* y la tercera etapa de confirmación con las *Duineser Elegien* y los *Sonette an Orpheus*. Superado el subjetivismo postromántico del primer período, nos adentramos en una etapa de aprendizaje, los años de París, en los que el contacto con

Rodin le induce a construir una poesía que capte las realidades externas en su plasticidad<sup>206</sup>, que convierta pasiones y afecciones en objetos (*Dingwerdung*), liberados del tiempo y entregados al espacio<sup>207</sup>. El resultado, el *Dinggedicht*, semejante a un cuadro, una escultura o un conjunto arquitectónico (los títulos de cada poema son muestra de ello), constituyen una unidad inmovible desgajada y separada de la realidad psíquica. Clásicos de este volumen son *Die Fensterrose*, *Der Panther*, *Das Karusell* o *Die Rosenschale*, colección de imágenes (la luminosidad de un rosetón, el mundo interior de una pantera enjaulada, el alucinante girar de un tiovivo lleno de color, un cuenco de rosas) que el poeta descompone y conserva en sus elementos mínimos, como si quisiera acceder a lo máximamente sencillo, elemental, pues lo eterno es lo uno e indivisible. Se trata de un saber sin objeto concreto (intransitivo, como el amor rilkiano), que más bien busca la unidad de sujeto y objeto. *Der Tod des Dichters* es ilustrativo de este proceder: el mundo exterior como resplandor de la interioridad, la intimidad como parámetro idéntico de la vida exterior.

*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* aparecen en un momento de tensión, cuando surge la cuestión ineludible del *sentido*. *Ich lerne sehen*<sup>208</sup>, a sus veintiocho años, Malte enuncia el dilema del propio Rilke, los versos no son sentimientos, son experiencias: para escribir versos es necesario haber visto, pero ¿basta con ello? El que ha visto conoce, pero ¿qué conoce? Malte advierte que no se puede decir nada de una persona, se da cuenta de que cuando se habla, por ejemplo de una mujer, su persona queda en blanco, se nombran y describen las otras cosas, los alrededores, los lugares, los objetos, hasta llegar a un cierto límite donde todo se detiene en el contorno que la envuelve y que no ha sido nunca traspasado. Él mismo se reprocha su torpeza al haber escrito un drama, y necesitado un tercero para narrar la suerte de dos seres que se hacían la vida imposible. Este fantasma de un tercero invisible, incorpóreo, irreal, que atraviesa todas las vidas y las literaturas, es uno

---

<sup>206</sup> *Ist nicht alles Oberfläche was wir kennen? Können wir Inneres anders wahrnehmen als dadurch dass es Oberfläche wird? Unsere Freude an einer Frucht, an einem Tiere, an einer Landschaft -: ist sie nicht Deutung, Auslegung, Aneignung einer bestimmten Oberfläche? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen -: ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichtes? Und muss wer uns das geben will, sich nicht an das Greifbare halten, an das was seinen Mitteln entspricht: an die Form, die er fassen und nachfühlen kann?*, RILKE, Rainer Maria (1975): *Auguste Rodin*, en: *Sämtliche Werke*, 9, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 264.

<sup>207</sup> *Das Kunst-Ding muss noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben*, RILKE, Rainer Maria (1987): “An Lou Andreas-Salomé. Oberneuland bei Bremen, am 8. August 1903”, en: *Briefe*, 1, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 58.

<sup>208</sup> RILKE, Rainer Maria (1975): *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, en: *Sämtliche Werke*, 11, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 710-711. August Stahl y Reiner Marx comentan: *Die Ebenen der Vergangenheit gelten nur in der Zeit, die der Roman zu widerlegen sucht indem er in einem Mythos endet. Dieser Mythos ist der Versuch, das geschichtliche Nacheinander aufzuheben in einer Fabel, die beansprucht, den Sinn alles Geschehenen zu bedeuten*, STAHL, August; MARX, Reiner (1979): *Rilke Kommentar*, 2, München: Winkler Verlag, 155.

de los pretextos para aludir sin nombrarla directamente a la acción misma, a la auténtica palabra, al *sentido*, al *logos* goethiano.

Entre todos los recuerdos de infancia de Malte, destaca uno con numerosos paralelismos en otros autores (Musil, Canetti, Doderer); me refiero a lo que podríamos llamar *el descubrimiento del propio yo*. En sus apuntes, Malte cuenta cómo en cierta ocasión, mientras dibujaba un jinete, el lápiz rojo que estaba utilizando rodó y cayó al suelo. El prolongado estar de rodillas había entorpecido sus miembros, los ojos deslumbrados no llegaban a discernir el menor objeto, por eso se limitó al tacto y arrodillado peinó la alfombra. Cuando los ojos se acostumbraron a la oscuridad reconoció su propia mano extendida, con los dedos separados, moviéndose sola. Otra mano vino a su encuentro, en ese instante cobró conciencia de que sólo una de esas manos le pertenecía, la retuvo, la trajo hacia sí y comenzó a temblar. Malte ha completado una experiencia radical e inquietante, el descubrimiento de la propia conciencia, el saberse separado de la Naturaleza, separado de los demás, inexorablemente libre, porque no hay ningún sistema que lo oriente, adscrito a un destino rigurosamente personal, que acaba con una muerte también propia. Existe, pese a ello, una tendencia al disfraz, a la abstracción, incluso a suponer que esas experiencias no han ocurrido o no tienen importancia. Aunque la persona está en situación de conocerse, muchos prefieren obrar como si esto no fuera posible. Malte, por el contrario, decide apurar todas las experiencias, entusiasmarse con la transformación.

Todo esto equivale a una llamada de atención sobre el tiempo y a deducir de él un *sentido* para la extensión: *Dass man erzählte, wirklich erzählte*<sup>209</sup>. La continuidad del tiempo no excluye, antes bien, parece exigir su articulación biográfica, personal, dramática. Sin embargo, Rilke entiende la obra como narración total, omnicomprendiva, un ideal que se ve cumplido en las *Elegien* y en los *Sonette*, con la representación de un cosmos cerrado, coherente y original. Como vemos, el autor ha evolucionado desde un espacio interior, silencioso, crepuscular, indefinido, de sus primeros libros, pasando por el espacio puro, *Kunst-Ding*, para culminar en una exégesis de los planos de realidad en el espacio y el tiempo. Ésta comienza con la siguiente constatación en la primera de las *Elegien*:

*Engel nicht, Menschen nicht,  
und die findigen Tiere merken es schon  
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind*

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, 844.

*in der gedeuteten Welt*<sup>210</sup>.

El mundo es el resultado de un proceso de abstracción y despersonalización, caracterizado por una serie de leyes naturales, estadísticas, económicas, políticas, culturales, que imponen a la persona la pesada carga de ser sujeto. A esto hay que sumar la precariedad de la instalación del hombre en este mundo esclarecido, porque el tiempo, que implica muerte, paso, transformación, cambia todo lo que la persona sabe y la orienta hacia su propia desaparición. De estos dos factores se deduce la impotencia del hombre para *ser* plenamente. A este mundo opone Rilke el mundo de las puras relaciones, un modo de existencia libre de toda angustia, personificado por el Ángel, figura inasequible para el hombre; el animal, que por no conocer el futuro está libre de la muerte; los niños, que todavía no han descubierto su *yo*; o los moribundos, que transitan el camino hacia la eternidad. Este nuevo mundo que el poeta dibuja, recordemos a Malte, se caracteriza por la oscuridad, es un reino nocturno, como el de Novalis, eterno, exento de acto, de paso:

*O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum  
uns am Angesicht zehrt -, wem liebe sie nicht, die ersehnte,  
sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen  
mühsam bevorsteht*<sup>211</sup>.

Vamos descubriendo que en esta nueva realidad lo esencial es la intensidad y la cualidad, la proyección sobre los objetos, para evitar ser sepultados con ellos:

*Ist es nicht Zeit, dass wir liebend  
uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehen:  
wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung  
mehr zu sein als er selbst [...]*

*Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,  
kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben,  
Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen  
nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben;  
das, was man war in unendlich ängstlichen Händen,  
nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen  
wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug.  
Seltsam, die Wünsche nicht weiterzuwünschen. Seltsam,  
alles, was sich bezog, so lose im Raume  
flattern zu sehen*<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> RILKE, Rainer Maria (1975): *Duineser Elegien*, en: *Sämtliche Werke*, 2, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 685, versos 10-13. Se puede encontrar un comentario clásico de los fragmentos citados en GUARDINI, Romano (1953): *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*, München: Kösel Verlag, 34-66, 174-177, 269-274, 288-291 y 305-307.

<sup>211</sup> *Ibid.*, versos 18-21.

<sup>212</sup> *Ibid.*, 687-88, versos 50-53, 69-78.

Los versos parecen una invitación a vivir en un permanente éxodo, a salir de la tierra que se habita, dejar el propio nombre, la casa, los usos y las costumbres de los padres y ponerse en camino, pero sin desear el arraigo futuro de una tierra prometida, viendo como las cosas flotan (la imagen recuerda mucho el lema de Jaspers *Denken in der Schweben*) en un espacio constantemente transfigurado. En la cuarta elegía se precisa algo más cómo es este nuevo espacio:

*Und waren doch, in unserem Alleingehn,  
mit Dauerndem vergnügt und standen da  
im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug,  
an einer Stelle, die seit Anbeginn  
gegründet war für einen reinen Vorgang*<sup>213</sup>.

El espacio intermedio del que habla Rilke se caracteriza por estar entre el mundo interpretado y el juego libre (como hemos visto, Schiller se sirvió ya de este mismo concepto para desarrollar su ideal de humanidad); es decir, es el escenario del puro acontecer incondicionado, indeterminado, absoluto y eterno. Algo próximo a este paraíso perdido sería, por ejemplo, el mundo acrobático, desinteresado, de los artistas de circo que se nos muestra en la quinta elegía. En la séptima volvemos a leer:

*Nur, wir vergessen so leicht, was der lachende Nachbar  
uns nicht bestätigt oder beneidet. Sichtbar  
wollen wirs heben, wo doch das sichtbarste Glück uns  
erst zu erkennen sich gibt, wenn wir es innen verwandeln.  
Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser  
Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer  
schwindet das Aussen. Wo einmal ein dauerndes Haus war,  
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem  
völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne*<sup>214</sup>.

Es decir, el camino que hay que emprender nos lleva al propio corazón, un camino sin retorno que va de lo patente a lo latente: *Denn mein / Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke / Strömung kannst du nicht schreiten*<sup>215</sup>, es allí donde se contempla la verdad pura, que no podemos traer con nosotros de vuelta, porque en nuestro mundo escaso y limitado desaparece instantáneamente. Como dice la octava elegía:

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, 699, versos 71-75.

<sup>214</sup> *Ibid.*, 711, versos 46-54.

<sup>215</sup> *Ibid.*, 713, versos 86-88.

*Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,  
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen  
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt  
und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine,  
Unüberwachte, das man atmet und  
unendlich weiss und nicht begehrt<sup>216</sup>.*

Es la paradoja de Orfeo, siempre entre dos mundos, cuya mirada, como vimos que apuntaba Blanchot, llega hasta Eurídice, pero no puede traerla de vuelta entre nosotros. En los *Sonette*, Orfeo se hace presente en todos los seres y lugares<sup>217</sup> que representan el *ser para sí*, un *ser* circular, que, como la música, es incondicionado y retorna siempre cuando lo creíamos perdido. De aquí se deriva una pasión esotérica por aquellos espacios que están en el secreto del misterio, lugares de lo sublime y de lo sagrado, espacios míticos, musicales, pero también lugares y espacios ambiguos en su silencio, abiertos al interrogante que aparece entre el canto y el discurso.

Por otra parte, no hay que olvidar que en el cambio de siglo, a raíz de la discusión sobre las posibilidades del lenguaje con respecto a la organización y reflejo del mundo, comienza a ponerse en duda la veracidad de los símbolos de todo tipo. Si Baudelaire, y con él todo el Impresionismo, había estimado la imaginación como una facultad casi divina, que percibe las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías del *ser* del mundo; en torno a 1900 empiezan a surgir poetas que dudan si el símbolo no ha sustituido a la experiencia que el hombre tiene del mundo. Así, cuando Hofmannsthal, en 1890, se pregunta en el célebre soneto: *Was ist die Welt?*<sup>218</sup>, aunque todavía responda *Ein ewiges Gedicht*, no oculta la insuficiencia de esta razón:

*Und doch auch eine Welt für sich allein,  
Voll süßs-geheimer, nie vernommner Töne,  
Begabt mit eigner, unentweihter Schöne,  
  
Und keines Andern Nachhall, Widerschein.  
Und wenn Du gar zu lesen drin verstündest,  
Ein Buch, das Du im Leben nicht ergründest.*

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, 714, versos 14-19.

<sup>217</sup> Leise ha hecho un inventario de estos lugares: *Atem, Ball, Baum, Blume, Brunnen, Erde, Frucht, Frühling, Rose, Spiegel, Tanz*, y afirma: *Sie alle sind Orte, wo das ausgebende Sein (des Narziss, des Mädchens, der Erde) seines entferntesten Punkt erreicht hat, um nun wieder zu seinen Ursprung zurückzukehren*, esto envuelve dos aspectos órficos, uno temporal: *Orpheus singt dort, wo ein Wesen ganz mit Gegenwart erfüllt ist*, y uno espacial: *Orpheus verkörpert den Kreislauf des zu seinem Ursprung zurückkehrenden Seins*, LEISE, E. (1987): *Rilkes Sonette an Orpheus*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 22-23.

<sup>218</sup> HOFMANNSTHAL, Hugo von (1984): “Was ist die Welt?”, en: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, 1*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 7.

En la tradición barroca en la que Hofmannsthal se inscribe (el poema remeda otro del s. XVII de Hoffmannswaldau), el mundo y el alma humana están hechos a imagen de Dios, de modo que el conocimiento de éstos lleva al conocimiento de la divinidad y con ello al concepto auténtico del *ser* y el *sentido* del hombre y del mundo. Para Hofmannsthal, el espacio fue *terra beata*, pero es ahora *terra interdicta*, cuyo *sentido* nos está vedado. Así en *Ein Brief*, se dice: *Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen*<sup>219</sup>. Al principio el mal de Lord Chandos se manifiesta en no poder emplear palabras como *Geist*, *Seele* o *Körper*, conceptos de los que cualquiera se sirve corrientemente para hablar de un tema elevado o común, más tarde se siente incapaz de expresar juicio alguno sobre asuntos de política:

*Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgendwelcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäss bedienen muss, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze*<sup>220</sup>.

La enfermedad avanza y pronto llega a afectar a las conversaciones familiares y domésticas. El propio Chandos se impone un tratamiento: huye de Platón, y acude a Cicerón y a Séneca, la figura principal del estoicismo latino. Los grandes sistemas conceptuales le horrorizan por su incapacidad frente a lo objetivo, puesto que a última hora los valores que adopta el espacio se multiplican, y proliferan de forma polémica e irreductible<sup>221</sup>. De ahí que la ataraxia estoica le parezca deseable; a Chandos ya no le preocupa primariamente la verdad, no le interesa tanto cómo son las cosas, cuanto cómo orientarse entre ellas sin perder el equilibrio y la serenidad: *sustine et abstine*, soporta y renuncia, no cedas a la tentación de la *Tat* goethiana que marca la Modernidad, obra moralmente, con una moral de resistencia para tiempos duros.

Para entender mejor este proceso conviene tener presentes las claves que ofrece el ensayo de Broch *Hofmannsthal und seine Zeit*, más que una investigación sobre el autor, un documento sobre la situación general de la época. Broch denuncia la falta de estilo en el

---

<sup>219</sup> HOFMANNSTHAL, Hugo von (1911): "Ein Brief", en: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 31, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 48.

<sup>220</sup> *Ibid.*, 48-49.

<sup>221</sup> Sobre este tema se pueden consultar: JENS, Walter: "Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa", en: *Akzente*, 4 (1957), 319-323; MAUSER, Wolfram: "Daseinsunmittelbare Sprache und Gebärdensprache", en: BAUER, Sibylle (1968): *Hugo von Hofmannsthal*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung 183), 28-39.



arte a finales del siglo XIX, señalando sus implicaciones morales en el plácido apocalipsis de Viena hacia el año 1880:

*Die Wesensart einer Periode lässt sich gemeiniglich an ihrer architektonischen Fassade ablesen, und die ist für die zweite Hälfte des 19. Jh., also für die Periode in die Hofmannsthals Geburt fällt, wohl eine der erbärmlichsten der Weltgeschichte: es war die Periode des Eklektizismus, die des falschen Barocks, der falschen Renaissance, der falschen Gotik [...] Nach 1848 geriet die Stadt, selbst ihre Proletarier Viertel nicht ausgenommen, immer tiefer ins Unrevolutionäre, ins Hedonistische, ins Skeptisch-Freundliche, Freundlich-Skeptische; Wien wurde zur Un-Welstadt, und ohne darum zur Kleinstadt zu werden, suchte es kleinstädtische Freuden, den Reiz des Einst: es war noch Metropole, aber Barock-Metropole, und zwar eine, für die es keine Barock-Politik mehr gab<sup>222</sup>.*

Viena, como centro del vacío de valores europeo, es en esos años la primera productora mundial de *kitsch*, un arte inauténtico, que imita obras pretéritas de forma escolástica, que trabaja por el efecto en sí, no por la esencia que lo suscita, que confunde dogmáticamente la técnica aprendida con la auténtica creación. El *kitsch* es algo más que una frivolidad, para Broch es la encarnación de la maldad dentro del arte bajo la figura del diletante, del esteta, la imagen rediviva de Nerón tocando la lira mientras Roma arde.

Se ha dicho acertadamente que la obra de juventud de Hofmannsthal se caracteriza por lo visual, por tener una mirada para cada cosa, cada pensamiento individual es un símbolo para el poeta. Pues bien, tras la juventud, la unidad del mundo queda destruida y el autor, consciente de su obligación social, se retira a la interioridad, se reduce a la mística o al silencio<sup>223</sup>. Chandos es consciente de la mentira que encierran las palabras abstractas, los conceptos se le antojan residuos inmotivados, vacíos, cuya obscenidad es preciso ocultar. Sin embargo, no todo es negativo, existen momentos estimulantes:

*Eine Giesskanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krippel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinwegleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen<sup>224</sup>.*

La cita tiene una importancia de primera magnitud. El hecho de que Hofmannsthal sospeche que para él el origen de toda revelación pueda estar en un conjunto de cosas

---

<sup>222</sup> BROCH, Hermann (1975): *Kommentierte Werkausgabe Hermann Broch, 9/1. Schriften zur Literatur. Kritik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 111, 152.

<sup>223</sup> Véase NAUMANN, Walter: “Das Visuelle und das Plastische bei Hofmannsthal”, en: BAUER, Sibylle (1968): *Op. cit.*, 121-135.

<sup>224</sup> HOFMANNSTHAL, Hugo von (1911): “Ein Brief”, en: *Op. cit.*, 50.

insignificantes, criaturas mudas, sobre las que los hombres pasan de largo, evoca puntos de vista tan modernos y próximos a nosotros como los *Zwischenräume* planteados por Handke. No sólo eso, en ciertos instantes a Chandos le parece:

[...] *als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschliessen. Oder als könnten wir in ein neues, abnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken. Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiss ich nichts darüber auszusagen; ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchschwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe, als ich ein Genaueres über die inneren Bewegungen meiner Eingeweide oder die Stauungen meines Blutes anzugeben vermöchte*<sup>225</sup>.

La descripción recuerda el estilo de los grandes místicos y la experiencia de la *unio mystica*, una experiencia que vacía al sujeto, lo convierte, como dice Hofmannsthal, en un cuerpo hecho de cifras, una razón matemática existente, cierta, pero sin contenido. En este estado, que Musil convertirá en un nombre propio, *der andere Zustand*, la relación que se establece con el mundo es intuitiva, parte del corazón, y colma la nostalgia humana de *lo radicalmente otro*, del paraíso perdido. Sin embargo, como todo éxtasis, esta *Bezauberung* se define por su transitoriedad y por su naturaleza inefable; reintegrado a su condición de sujeto, la persona es incapaz de revelar lo latente que ha llegado a conocer, si no es por medio del símbolo y la metáfora.

Un reflejo de todo esto lo encontramos en *Der Schwierige*. Su protagonista, Karl Bühl, enterrado vivo transitoriamente en las trincheras, regresa de la guerra con una profunda desconfianza hacia el lenguaje. Si utilizar las palabras para mediar en la relación entre el hombre y las cosas devaluaba la auténtica realidad, utilizarlas para acercarse a otros hombres como si de verdad pudieran contener el espíritu humano, no sólo es engañarse a uno mismo, sino además una indecencia, la palabra clave de la obra. Quien se apoya en el discurso para acercarse al otro, se construye una falsa imagen de él según sus gestos, sus actitudes, sus palabras, sus actos. En la comedia de Hofmannsthal, este uso del lenguaje se convierte en fuente de malentendidos, errores y engaños. El tono amable de estos enredos no evita momentos de profundo significado, como cuando se pide a Karl que acuda al senado para hablar sobre el gran tema de la reconciliación de las naciones; Karl se niega, entre escrupuloso y pesimista, pues abrir la boca sobre semejante tema provocaría un alboroto repugnante. El hecho mismo de que uno parezca decir ciertas cosas es ya una indecencia.

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, 52.

Hofmannsthal dedicó a su amigo y mentor Arthur Schnitzler una introducción al ciclo escénico *Anatol*, el célebre *Also spielen wir Theater*. La *Sprachkrise* implica una *Erkenntniskrise*, que conduce finalmente a la destrucción de la *identidad* del hombre. Schnitzler es un observador escrupuloso de la comedia humana. Si, como ocurre en el ámbito del arte con el *kitsch*, nuestras pasiones son excitables de forma artificial, ¿no podríamos definir la realidad como función directa de la credibilidad que nos merece el artificio?, entonces ¿qué no es ficción? Si cualquier intento de trascender los hechos en sí en el terreno natural del discurso degenera literalmente en una idolatría distorsionada, una fantasmagoría que legitima y justifica lo injustificable, entonces ¿dónde queda el sujeto? He aquí la médula de todos los nihilismos que triunfan en el siglo XX hasta nuestros días.

Conviene citar aquí la obra de Ernst Mach, profesor de Hofmannsthal y Musil entre otros, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, que influyó notablemente en Schnitzler<sup>226</sup>. Para Mach, el *yo* es una suma de percepciones a las que sólo dan continuidad y cohesión las constelaciones por las que atraviesa. La conclusión de este estudio es contundente: *Das Ich ist nicht zu retten*, una manifestación sólo comparable al *Gott ist tot*, de Nietzsche. ¿Qué otra cosa es el hombre sino vacío? Como Dios lo fue, el hombre también ha sido un brillante y sonoro objeto ideológico, que al final se revela como proyección ciega, fantasmal. Esta es la revelación de la ciencia del hombre, la psicología; la ciencia de los hombres, la sociología, no tardará en descubrir que este vacío, convertido en masa, configura el moderno Leviatán. Así en la obra de Broch o Canetti, al hombre en su vacío íntimo le corresponde la exterioridad de un cuerpo social envilecido, animalizado.

La dramaturgia de Schnitzler se ha definido como *Komödie der Stimmungen*<sup>227</sup>. La literatura como instrumento de análisis psicológico pone de manifiesto el vacío de las almas de los personajes, que experimentan una decadencia elegante (*böser Dinge, hübsche Formel*, dice el prólogo de *Anatol*) y nerviosa a la vez. En la problemática relación entre lo intensional y lo extensional, el drama había preferido espacios más bien planos, esquemáticos, esenciales, donde se desplegara una lógica dialéctica urgente (de ahí también

---

<sup>226</sup> Sobre la influencia decisiva de la doctrina de Mach en Hofmannsthal, Musil, Schnitzler o Broch se puede ver el artículo de RYAN, Judith: "Die andere Psychologie. Ernst Mach und die Folgen", en: PAULSEN, Wolfgang (1980): *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*, Bern/München: Francke Verlag, 11-24, además del capítulo que se le dedica en el clásico *The Austrian Mind*.

<sup>227</sup> SCHEIBLE, Hartmut (1985): *Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (Rowohlts Monographien), 43 y ss.

la exigencia en el drama clásico de una unidad de acción, espacio y tiempo); las obras de Schnitzler, por el contrario, dividen y dispersan este espacio único: por un lado va la palabra, por otro el pensamiento, por otro la acción, por otro el *ser*. La reconciliación de estos elementos, o por lo menos la síntesis final en torno a uno de ellos, característica del drama, tampoco se logra, y la acción culmina siempre con una mirada irónica.

Esto se cumple, por ejemplo, en *Anatol* o en *Liebelei*, donde el protagonista prefiere ilusionarse en sucesivas escenas con amores fugaces sobre los que va pasando entusiasmado, antes de aferrarse a una pasión auténtica, que lo determine; en la fantasía grotesca *Der grüne Kakadu*, que aprovecha el recurso del teatro dentro del teatro, haciendo que en vísperas de la Revolución Francesa un grupo de aristócratas se reúna en la bodega de un antiguo director de escena, para que se le represente, por el puro placer del vértigo, la historia de su propia caída, hasta que las fronteras entre juego y realidad se borran y el pueblo en armas irrumpe en la taberna; en *Reigen*, diez diálogos en los que un hombre y una mujer mantienen relaciones, una pieza que progresa gracias a que sucesivamente uno de los interlocutores es sustituido, hasta que el círculo se cierra uniendo la capa social más alta, la aristocracia, con la más baja, una prostituta; en *Lieutenant Gustl*, ofendido imaginariamente por un panadero, deshonra por la que a punto está de suicidarse. Esta duplicidad, y en numerosas ocasiones pluralidad, de niveles está magníficamente resuelta mediante el monólogo interior, presente también en narraciones como *Fräulein Else*. El argumento del relato es sencillo: la hija mayor de una familia de clase alta se ve presionada por su propia madre para entregarse a un rico caballero a cambio de beneficios económicos, que permitirían a su padre salir de un apuro. Es significativo el pasaje en el que Else lee la carta en que su madre le pide ayuda, introduciendo sus propios comentarios:

*“Mein liebes Kind, du kannst mir glauben, wie leid es mir tut, dass ich dir in deine schönen Ferienwochen” – Als wenn ich nicht immer Ferien hätt’, leider – “mit einer so unangenehmen Nachricht hineinplatze” – Einen furchtbaren Stil schreibt Mama – “Aber nach reiflicher Überlegung bleibt mir wirklich nichts anderes übrig. Also, kurz und gut, die Sache mit Papa ist akut geworden. Ich weiss mir nicht zu raten, noch zu helfen” – Wozu die vielen Worte? [...] “Denk’ dir, ein Advokat, ein berühmter Advokat, - der, - nein, ich kann es gar nicht niederschreiben. Ich kämpfe mit den Tränen. [...] Darum hab’ ich mir gedacht, ob du uns nicht die Liebe erweisen und mit Dorsday reden könntest” – Was? – “Dich hat er ja immer besonders gern gehabt [...]”<sup>228</sup>.*

La sociedad se encuentra bajo el signo del inmovilismo, en unas permanentes vacaciones de la vida, que sería lamentable perturbar; no hay tránsito alguno. Es un mundo

---

<sup>228</sup> SCHNITZLER, Arthur (1980): *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, 5. Das erzählerische Werk. Fräulein Else*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 214-15.

pleno de *pseudoexperiencias*, de apariencias que hay que guardar; la vivencia es casi imposible, la relación personal, cara a cara, impensable. El discurso, confeccionado en el terreno de la semántica, no de la sintaxis, es a pesar de todo un disfraz inadecuado para esta moralidad pervertida. Como apuntaba el moralista crítico Karl Kraus: que uno sea un criminal no prueba nada contra su estilo, ahora bien, el estilo sí puede probar que uno es un criminal. Else lo acusa en su madre. El mismo pensamiento es una trampa, el producto de la madura reflexión de la madre es monstruoso y prueba la ceguera de su alma. Ella ignora su condición de sujeto; se cree libre, o sólo sometida al objeto de su pasión, y esto le impide verse como efecto de otra cosa. Ignora el orden que en ella se cumple, las causas de su deseo, que revelarían cómo su dimensión personal se reduce al puro lenguaje inarticulado; al fin y al cabo, Else dialoga con una carta, la conciencia que la habría de servir como parangón dialéctico no resulta ser más que escritura. El amor, el *eros* platónico que dinamiza el mundo, también se hunde en medio de la decadencia general de todo sentimiento. La virtud se ha politizado, se ha socializado y la principal pasión de los hombres no es el amor, sino la ley, no es el movimiento, sino la forma del movimiento, tan susceptible de ser reproducida sin la esencia que la encarna, como ocurre en el terreno del arte con el *kitsch*. Es interesante ver cómo acaba la narración de Schnitzler: Dorsday pide a Else que se desnude para él; en el momento culminante ella se desmaya. Con esta ironía se agota el *pseudoconflicto*. La sociedad vienesa, no sólo quiere que le aseguren la paz, sino además no tener que luchar para conseguirla. El conflicto individuo–sociedad<sup>229</sup>, que había ocupado a la literatura desde el primer Humanismo, se resuelve por el desvanecimiento de este primero.

En la segunda parte de la tesis se demostró hasta qué punto son importantes los estilos y géneros literarios a la hora de evaluar el carácter temporal o espacial de una época en concreto. Pues bien, éste es el gran momento de los *Einakter*, obras de teatro muy breves que, prescindiendo de la estructura tradicional, forman una unidad completa en sí misma. Son como un fogonazo, un chispazo, no dan lugar a un planteamiento, un nudo y un desenlace, su disposición es paratáctica, no hay sintaxis. Por lo que respecta al estilo se habla de *Nervenkunst*, deudor del desarrollo de la nueva psicología científica, con mucha incidencia en la literatura austriaca, refleja el mundo de la sensibilidad y de las emociones, y del *Sekundenstil*, una escritura rápida, vivaz, inmediata, una técnica que estaba ya en el Naturalismo y que es asumida por escritores simbolistas e impresionistas, que aprovechan

---

<sup>229</sup> Sobre la cuestión se puede consultar VEGA, Miguel Ángel (1985): *Arthur Schnitzler. Aspectos socioliterarios de su obra*, UCM: tesis doctoral.

las asociaciones de ideas prerracionales que surgen por contagio, unas con otras, para elaborar con referencias mínimas fragmentos, esbozos, que fijan momentos en el tiempo.

La obra de Peter Altenberg *Wie ich es sehe*, aparecida en 1896, la primera publicada por el autor, a instancias de su amigo Karl Kraus, es un buen ejemplo de este estilo. Su prosa se compone de algunos aforismos y de breves esbozos eminentemente descriptivos, dedicados a pequeños detalles cotidianos, con una presencia omnímoda de la sensorialidad. El autor se recrea en el primor de la pequeña vida contrastándola con la gran Historia, con el gran mundo. Sin embargo, de la obra de Altenberg no está ausente la crítica al mundo cerrado, hipócrita, que vive de las apariencias, con la que queda patente aquella oposición entre civilización y cultura natural tan propia de la última década del XIX. En esta crítica se conjugan rasgos románticos de regreso a lo originario, de comunión con la Naturaleza, el entusiasmo por el progreso y el desarrollo del ser humano, ideales ilustrados y cosmopolitas, con una pintura de la realidad estática, cerrada y fuertemente compartimentada, que pone en cuestión todos los valores citados. En este sentido, sus miniaturas literarias son un registro de la época, una acusación contra la vida esclerótica de la burguesía y un voto decidido a favor de la persona.

En las primeras páginas del libro encontramos *Café-chantant*, una pequeña pintura que retrata la vida de un matrimonio burgués. La narración se abre con unas líneas de técnica impresionista, donde se contraponen la pasión de la esposa y la frialdad del marido. Los gestos de la mujer son retratados con fina sensualidad. Como suele ocurrir con Altenberg están presentes los cigarrillos, los vestidos de seda, las perlas, el gesto desmayado de ella al apoyar la cabeza en el dorso de la mano, una descripción nostálgica de tonos nacarados, muy propia del *Biedermeier*.

*Der junge Gatte sitzt in einem niedrigen Fauteuil, raucht Caravapoulo, cigarettes des Princesses. Die junge Dame hockt neben ihm, hat ein schwarzes seidenes Kleid an, der Hals ist entblusst, umrandet von einer Tiillkrause, die mit weissen Perlen bestickt ist. Sie stützt die Ellbogen auf die Knie, den Kopf auf die Handrücken, schaut zum Gatten auf. Plötzlich legt sie die Hand wie schmeichelnd, bittend, auf die seine<sup>230</sup>.*

El marido no acaba de comprenderla bien y piensa que ella se ha aburrido durante la velada. Sin embargo, el malestar de su mujer tiene raíces más profundas e implica a más de una generación. Tras el fracaso de las grandes revoluciones liberales se han suprimido

---

<sup>230</sup> ALTENBERG, Peter (1979): “Wie ich es sehe”, en: *Ausgewählte Werke in zwei Bände, 2. Aphorismen, Skizzen und Geschichten*, München: Carl Hanser Verlag, 11.

los grandes destinos, la amplitud de miras, el sentido de la utopía, Prometeo ha fracasado, pero, a cambio, se han puesto a disposición de la sociedad grandes cantidades de *semi-cultura* y *semi-bienestar*. Sin embargo, éstas no pueden paliar el dolor y el tedio de una vida sin secretos ni maravillas. Al verano revolucionario de 1789-1815, le sucede un *Nachsommer*, que colapsa las esperanzas en el futuro, desacelera el tiempo y las expectativas, y vacía de energía a la generación postromántica, quienes, celosos de sus padres, se convierte en anti-héroes, en *dandies* víctimas del *spleen*. Lo que angustia a la mujer protagonista de la narración de Altenberg es la gravedad de la vida de costumbre, sin ningún horizonte: *Wir sind schwerfällige Wesen [...] Nichts von sich spüren, wie schön wäre das ---!* La actualización absoluta de toda posibilidad suspende el dramatismo propio de la existencia, algo que sería positivo si la realidad que se genera con dicha operación no fuera igualmente absoluta y supusiera la liquidación de todo proyecto personal, lo que equivale a enterrar al hombre en vida. Como muy bien ha visto Altenberg, la palabra clave aquí es movimiento. Frente al inmovilismo social, el movimiento es la primera cualidad de los animales, en particular de los gatos (reminiscencias de Baudelaire), *beweglich wie die Künstlerseelen*, según se dice, cualidad que comparte también la Naturaleza y que la dota de misterio y hermosura. La mujer habla además de una tal Mademoiselle Paquerette, cantante y bailarina. Parece que esta bailarina, en cierto modo un personaje marginal, podría ser una respuesta a su problema:

*<Sie> ist die Bewegung, die Bewegung, die ihre eigene Orgie feiert [...] Das ist so schön ---! Wie die Natur sein! [...] sie ist das Leben, einfach wie es sein sollte, überall ---<sup>231</sup>.*

Lo que la mujer ama de la bailarina es una parte de sí misma que no puede aflorar. Esto último lo deja claro su marido; esta vía es impracticable para ella, sólo le queda la ensoñación como último movimiento posible del alma: *Du kannst so schön schwärmen für diese danseuse drolatique ---*. La felicidad que todos andan buscando parece tener sólo dos caras: la de la mujer marmórea y la de la mujer condenada. El momento se cierra con el mismo tono erótico, lírico y delicado con que se inició la escena: *Er küsst sie sanft auf die Haare ---*. Es la conclusión, la levedad de un beso en los cabellos que no alcanza a redimir de la gravedad de la existencia inmóvil, inerte, como una *Stilleben*, una *naturaleza muerta*.

El escritor que mejor ha sabido plasmar literariamente el absurdo y la impotencia que acosan al hombre contemporáneo desde su propia realidad histórico-social ha sido Franz Kafka. La claridad de su estilo contrasta con la impenetrabilidad de la significación

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, 12.

latente en sus obras, en las que el lector se mueve en la oscuridad, dentro del laberinto vital del individuo singularizado, incomunicado. Las relaciones entre el ser humano y la Naturaleza se han invertido de forma completa, el paraíso se ha trocado en infierno, en un mundo que parece propio de todos los seres menos del hombre.

Para un análisis de su obra es determinante el concepto de angustia en Kierkegaard, al que Kafka lee en agosto de 1913 y en el que se ve retratado (personaje muy activo, con una vida dura y compleja, al que obsesiona la idea de haber renegado de Dios y el temor a que haya caído una maldición sobre el padre, del que recibe una religiosidad amarga y polémica, responsable de la ruptura de su compromiso de matrimonio, incluso, como ocurre con las figuras grotescas del escritor, con cierta anormalidad física, jorobado, con una pierna más larga que otra, mala salud), unido a él en ese temple existencial que ha tenido resonancias enormes en el siglo XX. Si tenemos en cuenta que el período más productivo de Kafka va de los años 1912 a 1920, será preciso reconocer el carácter central del *Angst*<sup>232</sup> en las grandes obras de este escritor. El que tiene temor, tiene temor de algo, el que se angustia, se angustia por nada, por la nada, tiene miedo al cambio, a llamar la atención de los dioses por sus acciones, por su movilidad, no es tanto un miedo a la muerte como miedo a la vida en su amplitud de posibilidades. Consecuentemente, la obra de Kafka – si repasamos su biografía, también su vida – se caracteriza por la reducción del horizonte de su universo narrativo, por acotar el terreno de la escritura, por el interés en crear una atmósfera y una densidad en el relato, más que por la amenidad de la anécdota y el despliegue dramático temporal.

En *Der Prozess*, Josef K. sucumbe porque se rompe la *identidad* de su mundo. Desde el momento de su arresto, el protagonista vive entre un primer mundo posible, el de su existencia cotidiana, pequeño burguesa que envuelve su vivienda, la oficina, las calles y los edificios de la ciudad, a su casera, a la familia del pueblo, que funciona según las leyes de lo ficcional verosímil, y un segundo mundo posible con otro sistema de vigencias, al que corresponden otros espacios como buhardillas, escaleras, cancellerías en las afueras de la ciudad, el jurado y un arsenal de personajes más o menos anónimos. En tanto que la frontera de estos dos mundos no está claramente delimitada y el tránsito de uno a otro es

---

<sup>232</sup> Sobre el año clave 1912, Klaus Wagenbach escribe: *In den Tagebüchern und Briefen erscheint von nun an immer wieder dieses Wort: Angst. Angst vor dem Einbruch der Aussenwelt in die eigene Wirklichkeit, Angst, auch diese innere Freiheit durch die Schuld zu zerstören und Reue gegenüber einem nichtgelebten Leben, Angst vor dem Nichts*, WAGENBACH, Klaus (1996): *Franz Kafka mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (Rowohlts Monographien).



posible deberían existir recursos que facilitaran esta relación, sin embargo, Josef fracasa como mediador entre estas dos esferas. De aquí nace el sinsentido: si la ley ya no la dicta un dios, sino que la promulga un hombre, y es un trasunto de la dialéctica, a K. debería serle posible establecer diferencias y reintegrar cada mundo a la esfera que le es propio, regulando los intercambios entre ambos. Paradójicamente, la ley no se muestra, ese poder pudoroso, profundo y sabio permanece oculto, anónimo, autónomo respecto del hombre. La presencia de la ley consiste en su disimulación, ésta es sólo visible cuando se transgrede. A todas luces, por alguna razón, Josef K. la ha transgredido y por ello se ha convertido en culpable, ahora la ley, como una amenaza velada, le persigue. En este sistema singular, la lucha por el derecho está condenada de antemano al fracaso. Si el drama de los personajes de Altenberg y del decadentismo en general es, con frecuencia, el hecho de que no pueden ser otro hombre, el de Josef K. es que no puede ser él mismo, por encima de él una fuerza fatal le lleva a su límite, le interna en un laberinto.

La perplejidad de K. y del propio lector de la obra está magistralmente sintetizada en el conocido fragmento *Vor dem Gesetz*:

*Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet, das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine grosse Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen, tatarischen Bart, entschliesst er sich doch, lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt<sup>233</sup>.*

Así es como la ley *in absentia* determina al hombre durante toda su vida, hasta que éste consume por completo su existencia. Al final el guardián de la ley le proporciona la clave para comprender lo que ha padecido: *Hier konnte niemand sonst Einlass erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gebe jetzt und schliesse ihn<sup>234</sup>*. La ley existe, está ahí para cada hombre en particular, pero nadie la puede pensar. La ley es el ámbito impensado de la necesidad, constructor de *identidades* en relación de causa y efecto. El carácter distorsionante de la subjetividad la violenta una y otra vez, atribuyéndose un poder del que carece, olvidando su condición, descuidando su propia memoria, fiándose de lo escrito, de lo que le llega desde fuera, desde el espacio que cree comprender y dominar. Es decir: lo pensado es el sujeto, pero la ley es el pensamiento; el pensamiento no pensado, claro está, el lugar imaginario desde donde todos piensan, la instancia que los legitima. He aquí la razón de la persistencia de esta instancia fantasmagórica que es la ley – léase Metafísica, Estado o

<sup>233</sup> KAFKA, Franz (1953): *Gesammelte Werke. Der Prozess*, Berlin: S. Fischer Verlag, 256.

<sup>234</sup> *Ibid.*, 257.

cualquier tipo de autoridad –: su inexistencia exigiría la aniquilación de nosotros mismos como sujetos. Si Joseph K. nunca ha visto al juez y nunca ha llegado hasta el tribunal para que se le haga justicia, ¿no habría que empezar a pensar que la racionalidad a la que se ha entregado, en función de la cual existe, la que le ha convertido en culpable por el conocimiento del bien y del mal es, finalmente, nada o, a lo sumo, lenguaje?

Esta visión se radicaliza en la siguiente obra, *Das Schloss*, que se podría considerar casi una versión moderna de la parábola del cazador cazado. El agrimensor K., el profesional, perito en el espacio, llega a una aldea al pie de un castillo cuyos dominios debe medir y ordenar. Sin embargo es él quien acaba enredado en el espacio que pretende dominar, atrapado en una red administrativa de notables, secretarios y burócratas, que aplican una legislación rigurosa y absurda sobre los habitantes de la aldea. K. mantiene durante toda la novela una pugna que parece complacerse en perseguir la meta y en saber al propio tiempo de su inaccesibilidad. Parece que la comunicación entre el mundo exterior y el interior es una quimera. El viaje a la exterioridad parece que ha de ser un viaje sin fin, a través de una nada, ya que si a esta nada la acotamos con hitos degenera en un laberinto que nos atrapa, nos encierra y nos impide continuar. Así se explica también el valor de la mímica y los gestos en la obra de Kafka<sup>235</sup>, también su calidad de ficción fantástica, leyenda al margen del *logos* y de la ley.

La lectura existencialista de la obra de Kafka obliga a reconocer que el hombre no puede cumplir su fin, es un ser desnaturalizado, pues, como hemos dicho repetidas veces, si alguna naturaleza tiene el hombre, ésta es proyectiva. Este carácter *parahumano* está presente de forma especial en *Die Verwandlung*, la historia del despertar de Gregor Samsa. Si en *Der Prozess* y *Das Schloss* es el entorno lo que cambia, se revoluciona y enajena al sujeto, en esta ocasión la alteración parte del propio protagonista convertido en insecto, retrato de la absurda monstruosidad de la vida del individuo despersonalizado en trance de perder todas sus cualidades humanas. Si tradicionalmente eran los animales los que en las fábulas adquirían cualidades humanas, Kafka opera justo al revés, animalizando al hombre. En la crisis del propio ser humano, lo capital sería que la persona misma se levantara y tomara posesión de su humanidad perdida. Gregor, por el contrario, mantiene una actitud de pasividad: no se le ocurre en ningún momento pararse a pensar cuál es la razón de su estado, mucho menos intentar modificarlo o buscar ayuda. Resulta patético y cómico a un

---

<sup>235</sup> Véase KESSLER, Susanne (1983): *Kafka-Poetik der sinnlichen Welt: Strukturen sprachkritischen Erzählens*, Stuttgart: Metzler (Germanistische Abhandlungen, 53), 154 y ss.

tiempo contemplar cómo Gregor procura por todos los medios insertarse en el mundo sin atacar el problema radical de su animalidad y anda preocupadísimo por haber perdido el tren y por el consiguiente incumplimiento de sus responsabilidades laborales.

En su proceso de animalización, la pérdida de la palabra supone el primer paso. Con ello se liquida la principal vía de comunicación con el entorno familiar. Lo que fue el hogar de Gregor queda dividido en dos espacios: la habitación del protagonista y el resto de la casa, delimitados por puertas cerradas. La habitación se convierte poco a poco en una madriguera. La verticalidad ha sido sustituida desde el principio por la horizontalidad y Gregor comienza a reptar por las paredes de su cuarto, despojado ahora de muebles, signos externos de su humanidad perdida; lo último que puede retener es un cuadro que representa una figura femenina, un elemento mínimo que guarda memoria de su anterior condición. A causa de la herida que le inflinge su padre al arrojarle una manzana, pierde poco a poco la movilidad, ya ni se arrastra. Amargado e inmóvil como un objeto más, permanece en la esquina más apartada de la puerta, oculto bajo un canapé para no ofender con su visión a sus padres y a su hermana. La actitud de la familia evoluciona desde la curiosidad a la hostilidad y desemboca en la indiferencia. Esto contrasta con la ternura que desborda Gregor hacia ellos (se cuida de no desagradarles con su presencia ocultándose a su mirada, se preocupa de la salud de la madre, por la situación económica en la que les ha dejado, recuerda la intención de mandar a su hermana al conservatorio para que aprenda música) a pesar de verse sistemáticamente rechazado, incomprendido en sus intenciones y finalmente, muerto y arrojado a la basura, olvidado en su desaparición.

Otras narraciones kafkianas presentan gran afinidad temática con *Die Verwandlung*. En *Das Urteil*, el núcleo de la acción es un breve diálogo padre-hijo que se da también en una habitación aislada del mundo exterior. Es un reino de sombras, en el que ambos interlocutores se ven reducidos tanto en sus movimientos como en sus gestos, ya no es un diálogo entre dos personas concretas, sino la lucha dialéctica a vida o muerte entre dos magnitudes, una variable dependiente, Georg Bendemann, y una independiente, su padre. En la habitación del padre, como en la de Georg, vacía y oscura, no se distingue ningún objeto específico, es como si el encuentro se diera en medio de la nada. En el curso de la contienda, la *identidad* de Georg acaba vaciándose por completo; al mezclar y suspender las relaciones que lo constituyen: la madre, su prometida, el amigo en el extranjero, Bendemann es exterminado. El protagonista es y no es: tiene un amigo en San Petersburgo

y no lo tiene, ha respetado a su madre y la ha afrentado, está prometido y no lo está, su padre lo reconoce como hijo y, a la vez, afirma que su amigo es el verdadero hijo de sus entrañas. Y es que el mundo no es otra cosa que farsa, teatro, comedia: “*Komödiant!*”, *konnte sich Georg zu rufen nicht enthalten*<sup>236</sup>, un *pseudoespacio* dentro del auténtico al que no llega nuestra mirada.

Tras su derrota, Bendemann se suicida arrojándose desde un puente. Este motivo se recoge en *Die Brücke*. El protagonista de la narración es rígido y frío y está tendido sobre un precipicio, es un puente, uno que no figura en ningún mapa, al que nadie acude, un puente que, aunque no se haya derrumbado todavía, ha dejado de serlo. De pronto escucha el paso de alguien y se alegra de poderlo poner en tierra firme, sin embargo, en medio del tránsito del viajero, decide volverse para verlo. El puente se da la vuelta, y viajero y estructura se precipitan sobre los agudos guijarros.

La imposibilidad de toda función mediadora entre los hombres se repite en otras muchas narraciones, como *Eine Kaiserliche Botschaft*, que también guarda cierto paralelismo con *Vor dem Gesetz*: El emperador envía un mensaje desde su lecho de muerte susurrándoselo a su mensajero al oído. El mensajero parte en el acto, se abre paso entre la multitud, a través de las cámaras del palacio imperial. No acabará de atravesarlas nunca, y si terminara, no habría adelantado mucho, todavía tendría que esforzarse por descender escaleras, cruzar patios, un segundo palacio, nuevamente escaleras y patios, nuevamente un palacio, y así durante miles de años, finalmente todavía faltaría atravesar la capital. Sin embargo tú lo sigues esperando. Reinhard Meurer ha escrito sobre la constelación espacial de esta y otras narraciones:

*Die Raumstruktur ist bestimmt durch Konzentrik. Wie der Koblenhändler im Kübelreiter oder der Zirkusdirektor in der Galerie befindet sich die Zentralfigur – der sterbende Kaiser – offensichtlich in der Mitte des Handlungsraumes. Schon das Bild der “Sonne” als des Zentralgestirns im Planetensystem weist indirekt in diese Richtung [...]. Der Ort des “Einzelnen” liegt auf der äussersten Peripherielinie der “fernsten Ferne”. Eine Rückbewegung zum Zentrum hin erscheint ebenso undenkbar wie eine weitere zentrifugale Flucht*<sup>237</sup>.

Las analogías topológicas se pueden multiplicar, si en *Der Kübelreiter* un hombrecillo cabalga sobre un cubo vacío para pedir carbón, la mujer del carbonero le ignora, dice no ver a nadie, y por ello el protagonista se eleva por encima de las montañas y se pierde de

---

<sup>236</sup> KAFKA, Franz (1953): “Das Urteil”, en: *Gesammelte Werke*, 4, Berlin: S. Fischer Verlag, 65.

<sup>237</sup> MEURER, Reinhard (1988): *Franz Kafka. Erzählungen. Interpretation*, München: Oldenbourg, 86.

vista para siempre, lo contrario ocurre en *Ein Traum*, donde no hay ascenso, sino descenso y enterramiento en vida del protagonista. Del mismo modo *Auf der Galerie*, se puede relacionar con *Heimkehr*, versión del hijo pródigo.

*Der Bau*, escrito en el último año de vida de Kafka, 1923-24, nos ofrece una nueva dimensión, la de la casa como morada imperfecta, o como morada demasiado perfecta; en ambos casos la paradoja consiste en que construir lleva a la destrucción. El protagonista del relato es un animal, un topo, que ha construido todo un mundo de galerías con la intención de encapsularse en él y aislarse del mundo superior. El mundo exterior es un mundo hostil; en su madriguera, en la que impera el silencio, existen plazas circulares donde descansar en paz, en el centro, una plaza principal, una plaza fuerte donde almacena provisiones y multitud de despensas secundarias. El animal ha conseguido aislarse en un espacio seguro y aparentemente perfecto. Sin embargo, es consciente de las limitaciones que se ha impuesto: el exterior, aunque peligroso, ofrece aire puro, un bosque abierto, y aunque la caza es más difícil y el éxito menos frecuente, la alimentación es mejor fuera. Él mismo acaba reconociendo que le angustian las condiciones que ha creado con la regulación de su espacio inmediato:

*Ich bin nicht ganz fern von dem Entschluss, in die Ferne zu gehen, das alte, trostlose Leben wieder aufzunehmen, das gar keine Sicherheit hatte, das eine einzige ununterscheidbare Fülle von Gefahren war und infolgedessen die einzelne Gefahr nicht so genau sehen und fürchten liess, wie es mich der Vergleich zwischen meinem sicheren Bau und dem sonstigen Leben immerfort lehrt. Gewiss, ein solcher Entschluss wäre eine völlige Narrheit, hervorgerufen nur durch allzu langes Leben in der sinnlosen Freiheit; noch gehört der Bau mir, ich habe nur einen Schritt zu tun und bin gesichert*<sup>238</sup>.

Así permanece enterrado. No quiere compartir su construcción con nadie. Está bien allí, es su patria, allí podría aceptar las heridas de sus enemigos: *denn mein Blut versickert hier in meinem Boden und geht nicht verloren*<sup>239</sup>. La obra y él están unidos, se pertenecen recíprocamente en el más alto grado. Un día detecta un ruido y comienza a investigar su causa, temiendo a un enemigo potencial. Por un momento piensa en cavar en dirección al ruido y mirar cara a cara la realidad, pero recapacita: *wenn der neue Graben wirklich zu einem Ziele führen sollte, wird er wahrscheinlich lang werden, und wenn er zu keinem Ziele führen sollte, wird er endlos sein*<sup>240</sup>. La teleología del horizonte infinito le repugna, no se atreve a afrontarla y se

---

<sup>238</sup> KAFKA, Franz (1995): "Der Bau", en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 369.

<sup>239</sup> *Ibid.*, 372.

<sup>240</sup> *Ibid.*, 380.

atrinchera definitivamente. El siseo continúa, el intruso se convierte en objeto de la paranoia del animal; es invisible y, sin embargo, omnipresente. En el punto en que la historia se interrumpe, el héroe se prepara para la lucha final con el enemigo, encuentro en el que habría de salir derrotado.

Objetivamente, la verdadera vida está fuera del mundo perfecto, silencioso, inmóvil y artificial de las galerías en las que se desenvuelve el topo. Parece entonces como si existiera una escisión fundamental entre la vida exterior y la verdad interior, que es común al conjunto de los escritores pragueños<sup>241</sup>. Lo nebuloso, lo onírico, la locura, el vértigo presentes en su literatura no son ajenos a la comprometida *identidad* de los *Prager deutsche Schriftsteller*, que tenían razones para sentirse tres veces *heimatlos: als Böhme in Österreich, als Österreicher in Deutschland, als Jude in der Welt*. Al hebreo pragués de lengua alemana, que vive en un mundo eslavo, sólo le queda dar testimonio de su aislamiento: *vox es, praeterea que nihil*.

El teatro desempeña un papel fundamental y constitutivo en la literatura austriaca. La imagen de la realidad transmitida desde el Barroco austriaco es *el theatrum mundi*, y teatral era la sociedad habsbúrguica, desde la casa Imperial, entre la tragedia y el sainete, pasando por el *démi-monde* de sus cafés, hasta la autorrepresentación costumbrista de las clases populares. Se suele aducir la arquitectura de la Viena finisecular como prueba más tangible de este carácter. Durante la expansión moderna de la ciudad, entre 1860 y 1890, se levantaron doce grandes edificios a lo largo de la *Ringstrasse*, en el tramo que hoy va de la Ópera a la Universidad. Se pensó que cada edificio representase un estilo pretérito, lo que haría de la ciudad una historia arquitectónica al natural, un museo al aire libre. Semper y Hasenauer son la pareja de arquitectos a los que debemos la *Musealität*, que autores como Robert Menasse invocan todavía hoy para caracterizar la atmósfera austriaca. A estos hay que añadir el nombre de Sitte, quien soñaba con una ciudad romántica, de barrios con rincones y plazuelas, donde los vecinos convivieran con los artesanos, como en los viejos tiempos. Como es sabido, la reacción a esta arquitectura escolástica, que no estaba a la

---

<sup>241</sup> Claudio Magris ha caracterizado magníficamente esta literatura de Praga, para él: *Die Prager Literatur ist ein Beispiel dafür, wie eine Literatur mit Besessenheit die eigene Tradition zum Thema macht. Es handelt sich um eine Anzahl immer wiederkehrenden Motive, die schon oft untersucht worden sind: das Vielvölkermosaik Mitteleuropas, das dreifache Getto, das den Prager deutschen Juden innerhalb der deutschen Gemeinschaft, die in der tschechischen isoliert war, in eine Sackgasse sperre; die Überschneidung von Sprachen, die künstliche Treibhausatmosphäre, in der die deutsche Kultur lebte, der gespenstliche Alltag und der groteske Friedhofshumor, die Mystik des Objekts und der Aufstand der Dinge, der mit Krimskrams überladene Prunk, die spitzbüßische Epik des Kneipengeschwätzes. Aber das brennende Problem ist das der Grenze: Da sich in einer extremen Situation keine Lösung finden lässt, sucht man in den zerreißenden Widersprüchen eine Identität*, MAGRIS, Claudio: "Prag", en: GLASER, H.A. (Hrsg.) (1982): *Dt. Lit. Eine Sozialgeschichte, 8. Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus (1880-1918)*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 277-78.

altura de los tiempos (*Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit*, reza el lema de la *Secession*), vino de la mano de Otto Wagner y Adolf Loos, precursores de la arquitectura moderna, que postula la determinación de la forma por su función. Wagner habla de una revolución hacia el estilo de Adán, fuerte y desnudo, algo que suena como el mito de la muerte del mito (tan antiguo en la Modernidad que Malebranche ya se confesaba interesado en saber únicamente lo que pudo conocer Adán), postura que tendremos ocasión de ver retomada y criticada por autores modernos.

Nos encontramos, por tanto, ante un panorama paradójico en el más alto grado. El espacio en el que la persona ha de vivir se ha convertido en un decorado falso, sin alma, inhabitable. Ya hemos visto algunos reflejos de ello en la literatura: Rilke al final de *Malte* prefiere que el hijo pródigo no vuelva a casa, sino que siga adelante un camino infinito; en Hofmannsthal el *yo* se pierde y se disuelve en la extensión de la materia; Schnitzler utiliza el teatro como terapia frente a la escisión entre el *Sein* y el *Schein*, construyendo y demoliendo alternativamente la pared divisoria entre realidad y puesta en escena; Altenberg, se sitúa en el punto cero de inmediatez para relatar su mundo, con lo cual sobreviene la pérdida de perspectiva, la indistinción, y el impresionismo cercano a la mística, la fusión última de sujeto y objeto; y, por fin, Kafka, que aparece como el escritor del vacío y de la carencia de fundamentos en el país de la ausencia.

Hay veces que este país se vuelve del todo inhabitable. Así le ocurre a Georg Trakl, quien dice de sí: *Ich werde endlich doch immer ein armer Kaspar Hauser bleiben*<sup>242</sup>. En la obra de Trakl la palabra *Fremdling* aparece constantemente aplicada al hombre. El espacio que éste ocupa es fundamentalmente urbano, ciudades acotadas por muros de piedra que dejan fuera los dones divinos de la Naturaleza, de la que se tiene una experiencia otoñal, crepuscular, de permanente descomposición, como en el poema *Vorstadt im Föhn*:

*Am Abend liegt die Stätte öd und braun,  
Die Luft von gräulichem Gestank durchzogen.  
Das Donnern eines Zuges vom Brückenbogen –  
Und Spatzen flattern über Busch und Zaun.*

*Geduckte Hütten, Pfade wirr verstreut,  
In Gärten Durcheinander und Bewegung,  
Bisweilen schwillt Geheul aus dumpfer Regung.  
In einer Kinderschar fliegt rot ein Kleid.  
Am Kebricht pfeift verlobt ein Rattenchor.*

---

<sup>242</sup> TRAKL, Georg (1949): *Gesammelte Werke, 3. Gedichte, Briefe, Bilder, Essays, Nachlass und Biographie*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 27. Recuérdese además su célebre *Kaspar Hauser Lied*.

*In Körben tragen Frauen Eingeweide,  
Ein ekelhafter Zug voll Schmutz und Räude,  
Kommen sie aus der Dämmerung hervor.*

*Und ein Kanal speit plötzlich feistes Blut  
Vom Schlachthaus in den stillen Fluss hinunter.  
Die Föhne färben karge Stauden bunter  
Und langsam kriecht die Röte durch die Flut.*

*Ein Flüstern, das in trübem Schlaf ertrinkt.  
Gebilde gaukeln auf aus Wassergräben,  
Vielleicht Erinnerung an ein früheres Leben,  
Die mit den warmen Winden steigt und sinkt.*

*Aus Wolken tauchen schimmernde Alleen.  
Erfüllt von schönen Wägen, kühnen Reitern.  
Dann sieht man auch ein Schiff auf Klippen scheitern  
Und manchmal rosenfarbene Moscheen<sup>243</sup>.*

Aunque la Naturaleza conserva algunos rasgos de su belleza primitiva, su *ser* se encuentra profundamente viciado. En el poema todo está en movimiento, todo fluye: el agua, el aire, las nubes, la luz, pero los atributos de pureza, brillantez, libertad, frescura que se les suponen a estos objetos inmateriales han desaparecido y se ven sustituidos por la degradación general que domina el paisaje. A todo movimiento positivo se le impone el principio de decadencia, que lo transmuta y le hace sentir la gravedad de su existir, un existir patológico, que condena a cada fenómeno, propiedad, fuerza o sentimiento a pagar con su desaparición la alteración un espacio radicalmente muerto, siniestro<sup>244</sup>.

Cuando este principio se aplica al ámbito humano, las relaciones interpersonales se pervierten o acaban desapareciendo. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *Traumland. Eine Episode*<sup>245</sup>, un relato que Trakl teje con recuerdos de la infancia. El argumento es la estancia de un muchacho con su tío y la hija enferma de éste. Entre los tres personajes no se da ninguna acción, las relaciones entre ellos permanecen estancadas siempre en un nivel objetivo. Ni siquiera la muerte de la enferma tiene consecuencias extraordinarias. Se contempla la enfermedad, la muerte, la Naturaleza desnaturalizada y poco más. Con su acento expresionista, la vida se presenta tan inmóvil e inauténtica como lo hacían el resto de las mascaradas de la *Jahrhundertwende*.

---

<sup>243</sup> TRAKL, Georg (1938): “Vorstadt im Föhn”, en: *Gesammelte Werke, 1. Die Dichtungen*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 59-60.

<sup>244</sup> Sobre este aspecto se puede consultar el capítulo “Bestand und Bewegung in Gedichten Georg Trakls” de KILLY, Walter (1967): *Über Georg Trakl*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

<sup>245</sup> La narración se comenta en BINDER, Wolfgang; MOSER, Hugo; STOCKMANN, Karl (1968): *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*, Berlin: Erich Schmidt Verlag (Philologische Studien und Quellen, 43), 11 y ss.



Pero se acaba el carnaval: *Eines Tages, soweit das Auge reicht, alles – rot [...] Auf den Strassen, auf der Tramway, im Stadtpark, alle Menschen lesend aus einem roten Heft...!*<sup>246</sup>. Quien en 1899 se atreve a inundar Viena de cuadernillos rojos es Karl Kraus, editor de *Die Fackel*, que pese a ser remunerada con el boicot y la ley del silencio conoció los 992 números. El problema de Viena y de la Monarquía consistía en cómo ajustar las apariencias a la realidad e insuflar un mayor grado de autenticidad a la vida. Como apuntaba Bahr en aquellos mismos años, el teatro ya no era una representación de la vida, sino que la vida se había convertido en una imitación del teatro. Por eso, en el artículo editorial del primer número de *Die Fackel* se puede leer: *Das politische Programm dieser Zeitung scheint somit dürftig; kein tönendes "Was wir bringen", aber ein ehrliches "Was wir umbringen" hat sie sich als Leitwort gewählt*<sup>247</sup>. En un mundo ordenado por la técnica, que se rige por la publicidad y se representa a sí mismo en los periódicos, la materia y la forma se han escindido trágicamente, escisión que se resuelve bien con la hipertrofia de la materia a costa de la forma, bien con la imposición por parte de la forma de modelos arbitrarios sobre la materia. En ambos casos, esta lógica perversa deshumaniza al hombre y así la persona, como el resto de las cosas, se reduce a cortes entre planos. Desaparece la idea de sustancia y aparece la de campo:

*Vor euch der Feind, hinter euch das Vaterland und über euch die ewigen Sterne! Und ihr habt nicht Reissaus genommen in den Selbstmord. Ihr starbt nicht fürs, ihr starbt nicht durchs Vaterland; nicht durch die Munition des Feinds, nicht durch die eigene – ihr standet und starbt durch die Natur. Welch ein Bild des Ausbarrens! Welch eine Kapuzinergruft!*<sup>248</sup>.

Este es el espacio que describe Kraus en *Die letzten Tage der Menschheit*, una obra de teatro muy particular, en la que, como el propio autor anuncia en el prólogo, *el documento es el protagonista*:

*Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate. Sätze, deren Wahmwitz unverlierbar dem Ohr eingeschrieben ist, wachsen zur Lebensmusik. Das Dokument ist Figur [...]*<sup>249</sup>.

<sup>246</sup> Robert Scheu, 1909, citado según: LUNZER, Heinz; LUNZER-TALOS, Victoria; PATKA, Markus (1999): *Was wir umbringen. "Die Fackel" von Karl Kraus. Ausstellungskatalog*, Wien: Mandelbaum Verlag, 16.

<sup>247</sup> KRAUS, Karl: *Die Fackel*, 1, (Anfang April 1899), Wien: Druckerei von Moritz Frisch, 1.

<sup>248</sup> KRAUS, Karl (1957): *Die letzten Tage der Menschheit, Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, München: Kösel Verlag, Akt V. Szene 52., 680. En lo sucesivo se cita de modo simplificado, según acto, en números romanos, escena, en números arábigos, y página.

<sup>249</sup> *Vorwort*, 9.

Así pues, contra lo que cabría esperar de un drama, el puesto central no lo ocupan los acontecimientos, ni la vida, sino el discurso, que se ha arrogado la pretensión de que sus predicados sobre un acontecimiento son el verdadero acontecimiento, la auténtica acción, haciendo real la posibilidad inquietante de que la palabra humana se iguale a la palabra divina, se convierta en palabra diabólica, acusadora del otro hombre.

La sintaxis ha cedido definitivamente el sitio a la semántica. Un oficio, el periodismo, parece ser el principal responsable de esta transformación. El periodismo, discurso moderno por antonomasia, ha dejado de mediar entre el hombre y las cosas existentes; él es la existencia misma de las cosas, es la medida del *ser*, es el nuevo espacio a dominar, quien lo conoce, conoce de forma eminente la realidad. En la primera escena de la obra unos oficiales encomian a su compañero Schlepitschka von Schlachtentreu:

[...] *der ist furchtbar gebildet, der liest dir die Presse also auswendig von A bis Z, er sagt wir sollen auch lesen, dort steht, sagt er, wir sind für den Frieden, wenn auch nicht für den Frieden um jeden Preis, du is das wahr?*<sup>250</sup>.

La prensa usurpa el puesto de la moral. El abuso del lenguaje es el primer paso en la pérdida de la libertad ética, que hace al hombre dueño de sí. El hombre pierde su propio discurso, lo enajena, adhiriéndose, en cambio, a las verdades avaladas por la fraseología retórica, de la que Kraus ofrece variadas muestras: *heiliger Verteidigungskrieg, mir san net aso!, ein Stahlbad brauch'mr!, ära des Seelenaufschwung, der Hieb ist die beste Parade, jetzt heisst es durchhalten, ein Scherflein beitragen, Fronttheater, der Krieg läutert, Schulter an Schulter, der Gustl is hinaufgegangen und hat sichs gerichtet, Krieg ist doch wohl die natürlichste Beschäftigung des Mannes, ein unglücklicher Zufall* para referirse a la muerte en combate, *der Krieg ist auch ein Spender von Wohltaten, ein Erwecker edelster menschlicher Tugenden, ein prometheischer Erringer von Licht und Klarheit, Kriege sind Gottesgerichte und Gottesurteile in der Weltgeschichte, Drückerberger, Immer feste druff!, britischer Neid, französischer Revangschedurst und russische Raubgier, Österreich kann nichts dafür!, die grosse Zeit, Menschenmaterial, Hamstern, Mustern, Nachmustern, Tachinierer, einrückend gemacht, putzen* como eufemismo de *massakrieren*, *dieses ist der Weltkrieg*, nuevos símbolos *einen Nagel in den Wehrmann in Eisen einschlagen*, frases históricas *Ich habe alles reiflich erwogen, mir bleibt doch nichts erspart*, y auténticos galimatías tejidos con los despojos de lo que fue lengua viva *Wir gedenken – in Liebe – unserer Lieben – in der Heimat – die uns – mit Liebesgaben – bedenken –*

---

<sup>250</sup> *Vorspiel*, 1., 46.

*und unserer – in Treue – gedenken*<sup>251</sup>. Cuando esta pseudomoral se convierte en obligatoria ciertas verdades universales, tanto físicas como de orden espiritual, desaparecen, a la vez que en el terreno de lo opinable las diferencias se hacen menos numerosas y dan un resultado más general; es decir, lo material se vuelve inmaterial y lo inmaterial se materializa. En fin, cuando una de las intrigas y asociaciones parciales es tan grande que predomina sobre todas las demás, el resultado es una diferencia única: desaparece la voluntad general y la opinión que impera es una opinión particular. Esta es la manera de alterar el espacio común y crear planos donde alojar al hombre por la fuerza de un cúmulo de *tópicos*, de lugares comunes lingüísticos.

Kraus lo expresa muy bien cuando comparecen *der Optimist und der Nörgler im Gespräch: Was gilt das einzelne Leid! So wenig wie das einzelne Leben. Der Blick des Menschen ist endlich wieder emporgerichtet*<sup>252</sup>. La razón cae definitivamente del lado de la exterioridad. En este caso, la mirada del hombre implica la ceguera del alma y la negación de la conciencia individual, ya que, fascinado por este *topos ouranios*, invitado a la imitación de las formas aceptadas, se despersonaliza, olvida que la palabra y la razón son rigurosamente personales, forman parte del espíritu íntimo:

*Kein Volk lebt entfernter von seiner Sprache, also von der Quelle seines Lebens, als die Deutschen [...] Sie ist heute selbst jene Fertigware, die an den Mann zu bringen den Lebensinhalt ihrer heutigen Sprecher ausmacht, und sie hat nur noch die Seele des Biedermannes, der gar keine Zeit hatte, eine Schlechtigkeit zu begehen, weil sein Leben nur auf sein Geschäft auf- und draufgeht und wenns nicht gereicht hat, ein offenes Konto bleibt*<sup>253</sup>.

La razón no se posee, lo que se tiene es uso de razón. Un uso libre, dinámico, proyectivo, imaginativo. Kraus afirma que si se diera este uso, si hubiera imaginación, no habría guerra:

*Weil dann die Suggestion einer von einem abgelebten Ideal zurückgebliebenen Phraseologie nicht Spielraum hätte, die Gehirne zu benebeln; weil man selbst die unvorstellbarsten Greuel sich vorstellen könnte und im Voraus wüsste, wie schnell der Weg von der farbigen Redensart und von allen Fahnen der Begeisterung zu dem feldgrauen Elend zurückgelegt ist [...] Hätte man also Phantasie, so wüsste man, dass es Verbrechen ist, das Leben dem Zufall auszusetzen, Sünde, den Tod zum Zufall zu erniedrigen, dass es Torheit ist, Panzerschiffe zu bauen, wenn man Torpedoboote baut, um sie zu*

<sup>251</sup> Las referencias de las citas reproducidas son las siguientes: I.1., 71, 73, 81; I.4. 86; I.7., 94; I.9., 102; I.11., 129; I.21., 158; I.28., 191; II.2., 237; II.10., 248; II.14., 267; II.29., 298; III.1., 324; III.16., 356; III.26., 372; III.40., 391; III.40., 405; III.41., 409; IV.4., 433; IV.29., 495; V.16., 585; V.54., 681; I.9., 101; I.28., 22; IV.31., 518; II.4., 241.

<sup>252</sup> I.4., 86.

<sup>253</sup> I.28., 200, 202.

*überlisten, [...] Hätte man statt der Zeitung Phantasie, wo wäre Technik nicht das Mittel zur Erschwerung des Lebens und Wissenschaft ginge nicht auf dessen Vernichtung aus*<sup>254</sup>.

Una sociedad olvidada de su lengua camina hacia el vacío de valores:

*Ein Volk, sage ich, ist dann fertig, wenn es seine Phrasen noch in einem Lebensstand mitschleppt, wo es deren Inhalt wieder erlebt. Das ist dann der Beweis dafür, dass es diesen Inhalt nicht mehr erlebt*<sup>255</sup>.

El optimista todavía se resiste a aceptar este diagnóstico, invocando un valor que garantiza el resto, el de la tradición: *Widerspricht nicht die deutsche Bildung dem von Ihnen behaupteten Materialismus?*; pero incluso este supervalor se ha enajenado y convertido en pura extensión, en ornamento:

*Die deutsche Bildung ist kein Inhalt, sondern ein Schmückedeinheim, mit dem sich das Volk der Richter und Henker seine Leere ornamentiert*<sup>256</sup>.

*Das Volk der Dichter und Denker* ha degenerado; su *Bildung* se ha degradado, se ha transferido al exterior, donde permanece como residuo una *Ausbildung* técnica, superficial, epidérmica.

Este proceso general se escenifica en la calle. Tomemos como ejemplo la sátira de Kraus contra una de las muchas agrupaciones locales que se dedicaban a romper los escaparates de aquellos comercios cuyos rótulos contenían extranjerismos. Cuando los miembros de uno de estos grupos se despiden después de su actuación, en su diálogo aparecen: *Trottoir, fısafıs (vis à vis), rendezvous, malheur, tuschiert, soss, odios, dischkeret, entriert, aturpi, adieu, servas, servitore, orewar...* Y el cabecilla añade además:

*Apropos, im Fall einer protestiert, legitimiert euch einfach als interimistische Volontäre der provisorischen Zentralkommission des Exekutivkomitees der Liga zum Generalboykott für Fremdwörter. Adio!*<sup>257</sup>.

El restaurante de Anton Grüsser es objeto de una parodia semejante. Uno de los clientes se queja al dueño: *Auf der Karte steht "Gott strafe England"*. *Das esse ich nicht*, éste le explica entonces la serie de equivalencias que se han introducido por razones patrióticas:

---

<sup>254</sup> I.28., 208, 209.

<sup>255</sup> II.10., 256.

<sup>256</sup> I.28., 199, 200.

<sup>257</sup> I.8., 100, 101.

*Verlorene Eier son Öf poschee; Trenbruchnudeln, Makkaroni; Schurkensalat, Welischer Salat...* El comensal se tranquiliza:

*[...] bringen Sie: ein feines Gekröse nach Hausmacherart mit gestürzten Kartoffeln und verlorenen Eiern, dazu ein scharfes Allerlei, hernach einen Musbrei und zweimal Grüssersahnenkuchen. Wie hat denn der früher gebeissen? – Grüsserschaumtorte<sup>258</sup>.*

Al margen de situaciones ridículas como las citadas, Kraus dirige acusaciones muy serias contra figuras concretas del periodismo y los medios de comunicación. La agencia Wolff es quien dicta la verdad, el auténtico Tirteo de esta guerra es el redactor jefe de la *Neue Freie Presse*, Benedikt. A éste último pertenece el editorial del 25 de julio de 1914, en el que no se decía palabra de los disturbios que se produjeron en Viena tras el ultimátum a Serbia. Kraus reproduce algún fragmento literalmente:

*Wissen Sie, wie ich die Stimmung zusammenfassen wer'? Die Stimmung lässt sich in die Worte zusammenfassen: Weit entfernt von Hochmut und von Schwäche, dieses Wort, das wir für die Grundstimmung Wiens geprägt haben, kann man nicht oft genug wiederholen. Weit entfernt von Hochmut und Schwäche!<sup>259</sup>.*

Benedikt *dixit*. Él es el artífice de la realidad. Todo lo que está fuera de estas líneas pertenece al terreno de la ilusión; es patrimonio de enfermos o niños. Él ha captado la auténtica *Stimmung*, palabra clave en el texto, y basta con leer los titulares para darse cuenta de lo bien que le va a Austria y lo mal que les va a las demás potencias. Los lectores del *Reichspost* también han dejado de pensar por su cuenta, por fin han elevado su mirada y se nutren de la única verdad:

Der erste Verehrer der Reichspost: *Kriege sind Prozesse der Läuterung und Reinigung, sind Saatfelder der Tugend und Erwecker der Helden. Jetzt sprechen die Waffen!*  
Der zweite Verehrer der Reichspost: *Endlich! Endlich!*  
Der erste: *Kriege sind ein Segen nicht nur um der Ideale willen, die sie verfechten, sondern auch um der Läuterung willen, die sie dem Volke bringen, das sie im Namen der höchsten Güter führt. Friedenszeiten sind gefährliche Zeiten. Sie bringen allzuleicht Erschlaffung und Veräusserlichung.*  
Der zweite: *Der einzelne Mensch braucht doch halt auch a wengerl Kampf und Sturm<sup>260</sup>.*

Los artistas participan en esta distorsión. Kraus cita entre otros a Kernstock, al hermano Willram, Dörmann, Schönplflug, el dibujante, Poldi, Roda Roda, Hofmannsthal, al que tacha de excesivamente cándido, Bahr, etc. Un pasaje que ilustra magistralmente la

---

<sup>258</sup> II.17., 275, 277.

<sup>259</sup> I.1., 75.

<sup>260</sup> I.1., 79-80.

caída de nivel *Bildung*–*Ausbildung* es aquél donde dos consejeros áulicos hacen variaciones sobre el poema de Goethe: *Über alle Gipfeln ist Ruh, / Über allen Wipfeln spürest du / Kaum einen Hauch* –; uno de ellos lo prosigue: *Der Hindenburg schlafet im Walde, / Warte nur balde / Fällt Warschau auch*, cambia versos: *Über allen Kipfeln ist Ruh, / Beim Weissbäcken spürest du / Kaum einen Rauch / Die Bäcker schlafen im Walde / Warte nur balde / Hast nix im Bauch*<sup>261</sup>. Aunque más dura es la parodia del general Skagerrak, nombrado *doctor honoris causa* en filosofía por la Universidad de Jena, por la exégesis de ese mismo poema como visión profética del submarino: *Unter allen Wassern ist – “U”. / Von Englands Flotte spürest du / Kaum einen Hauch... Mein Schiff ward versenkt, dass es knallte. / Warte nur, balde / R-U-hst du auch!*<sup>262</sup>. La poesía se pone al servicio de la guerra. En el *Kriegspressequartier*, el lugar donde se va *wenn einer schreiben kann, aber wenn er nicht schiessen will, aber wenn er will, dass die andern schiessen*<sup>263</sup>, un capitán va encargando obras a literatos: propuestas de elogio, el prólogo para *Unter Habsburgs Banner*, el ensayo *Was erwarten wir von unserem Kronprinzen?*, poemas bélicos, himnos para los ejércitos coaligados. Los poemas llegan incluso al envoltorio de la chocolatinas *Diana*; quien suponemos que en su calidad de cazadora aconseja:

*Verfolgst du kämpfend den Franzosen,  
So gib ihm tüchtig auf die Hosen,  
Begegnest du dem Söldner-Britten,  
So regaliere ihn mit Tritten,  
Siebst du von weitem schon den Russ,  
So vorbereite dich zum Schuss*<sup>264</sup>.

Prácticas equiparables a la moda del momento que *Klassiker-Zitaten auf Klosettpapier eingesetzt hat*<sup>265</sup>.

Un caso paradigmático de este tipo de periodismo es el de la *Schalek*, reportera de guerra. Su propósito es el siguiente: *Ich will hinausgehen, dorthin, wo der einfache Mann ist, der namenlos ist!*<sup>266</sup>. Sin embargo, en ningún momento llega a percibir la trivialidad de la guerra a la que asiste en primera fila. Ella exalta y dramatiza la muerte; por supuesto no la propia

---

<sup>261</sup> II.13., 266, 267.

<sup>262</sup> III.4. 331.

<sup>263</sup> I.7., 94.

<sup>264</sup> III.38., 398.

<sup>265</sup> IV.29., 495.

<sup>266</sup> I.21., 156.

sino la ajena. La muerte romántica y retórica que ella canta es la muerte de otro, que adquiere incluso un cierto tono erótico. El combate, como el acto sexual, saca al hombre de la monotonía y lo arroja al paroxismo, la irracionalidad, la violencia y la crueldad. Aparece así lo mórbido. Este erotismo de la muerte se sublima, el barroquismo sentimental de la periodista ve en la muerte ajena una liberación beatífica:

*Wieso zufrieden? Zufrieden ist gar kein Wort! Nennt es Vaterlandsliebe, ihr Idealisten; Feindeshass, ihr Nationalen; nennt es Sport, ihr Modernen; Abenteuer, ihr Romantiker; nennt es Wonne der Kraft, ihr Seelenkenner – ich nenne es frei gewordenes Menschentum*<sup>267</sup>.

Su formidable estupidez nunca queda tan clara como cuando en unas posiciones de artillería, la Schalek pregunta al *einfachen Mann*, encargado de tirar de la cuerda de un mortero: *Ob er sich dessen bewusst ist? Ob er auch seelisch auf der Höhe dieser Aufgabe steht?* Le pide que le diga para su reportaje en qué piensa. Él responde: *Gar nix!* La reacción de ella es esperable: *Und das nennt sich ein einfacher Mann! Ich werde den Mann einfach nicht nennen*<sup>268</sup>. Evidentemente la respuesta no satisface su narcisismo, ni se corresponde con su imagen majestuosa de una batalla, más que un lance bélico, un ballet: *so wird sie mit allen Einzelheiten nie ein Theaterstück geprobt [...] Die Exaktheit ihrer Bewegungen, das Ineinadergreifen ihrer Wirkungen ist erstaunlich, erschütternd, gewaltig*<sup>269</sup>. El testimonio que le ofrece un aviador, ministro de una muerte aséptica y limpia, está mucho más en su línea:

*Niemand kann fortlaufen, niemand kann sich retten oder decken. Man hat die Macht über alles. Es ist etwas Majestätisches, alles andere tritt dahinter zurück, etwas dergleichen muss in Nero vorgegangen sein*<sup>270</sup>.

Un medio privilegiado para componerse un espacio a medida es el documento gráfico: el capellán a caballo dando el sacramento al moribundo, el espía ruteno ejecutado para Sascha-Films, la postal de Battisti rodeado de su verdugo, militares y civiles, y la joya de la guerra, la película *Die Sommeschlacht*, rodada en pleno combate a costa de la vida de cuatro operadores. La mirada ahora no se eleva, sino que se parapeta tras la lente, desde allí puede contemplar impasible la destrucción absoluta del ser humano. Ya no es preciso oír, el resto de sentidos se bloquean ante la morbosidad del *voyeur*. Las películas y las trincheras donde actores hacen ejercicios de tiro se convierten en una atracción más del Prater.

---

<sup>267</sup> I.27., 189.

<sup>268</sup> III.2., 326.

<sup>269</sup> V.16., 584.

<sup>270</sup> II.30., 305.

*Die Physiognomie unserer Stadt hat sich mit einem Schlage verändert (...) Ein einziger Kontrast, der zwischen gesund und krank, wird durch den Krieg nicht verstärkt* <sup>271</sup>. La nivelación en este sentido es absoluta. Si antes decíamos que el ámbito de la ilusión y la fantasía quedaba en manos de locos y niños, ahora tendremos que prescindir incluso de éstos últimos. En la clase del maestro Zehetbauer los niños aprenden poemas como *Hassgesang gegen England*, leen los textos de la colección *Das Kind und der Krieg, Kinderaussprüche, Aufsätze, Schilderungen und Zeichnungen* y sueñan con que les regalen juguetes como *Wir spielen Weltkrieg* o *Russentod*. Más grotesca parece la escena en la que los dos hijos de una familia burguesa riñen y acuden llorando a su madre. Willichen se queja: *Muttelchen, Mariechen will nich dot sein! [...] Ich hab ihren Punkt erfolgreich mit Bomben belegt und nu will se nich dot sein!*, Mariechen, empeñada en no morir, da sus argumentos: *Nee, is nich, is ne feindliche Lüge, echt Reuter! Zuerst hat er meine Vorstellung genommen und nu kommt er von der Flanke! Ich habe den Angriff mühelos abjewiesen und nu sagt er –*. Por fortuna la madre logra poner orden:

*Mariechen, sei du mal ganz stille, Vater sagte, ihr dürftet Weltkrieg spielen, aber die Grenzen der Humanität müsstet ihr einhalten. Willichen kann keiner Fliege 'n Haar krümmen, er schützt seinen Besitzstand so gut er kann. Er führt einen heiligen Verteidigungskrieg.*

Lo cual parece consolar a Willichen, que se disculpa: *Ich habe es nicht gewollt*<sup>272</sup>. Los infantes han asumido por completo la retórica de los adultos.

En este diálogo aparece el tema del trato humano, que se repite en varias escenas. Una de las más interesantes es aquella en la que un suscriptor de la Presse se confiesa orgulloso de la humanidad que demuestra su país en la guerra:

*Und vor allem sind wir im Gegensatz zu ihnen immer human! Die Presse zum Beispiel hat im Leitartikel sogar an die Fische und Seetiere in der Adria gedacht, dass sie jetzt gute Zeiten haben wern, weil sie so viel italienische Leichen zu fressen bekommen. Das ist doch schon wirklich die Humanität auf die Spitze getrieben, in diesen verhärteten Zeiten noch an die Fische und an die Seetiere in der Adria zu denken, wo doch sogar Menschen Hunger leiden müssen!* <sup>273</sup>

Una imagen expresionista, que evoca poemas como el conocido *Schöne Jugend*, de Gottfried Benn, donde los hombres, corona de la Creación, son pasto y morada de las alimañas. Desde el Naturalismo y más en particular desde el Expresionismo es común la

<sup>271</sup> I.7., 78, I.22., 160.

<sup>272</sup> III.40., 401 y 403.

<sup>273</sup> I.11., 119.



opinión de que el hombre ha sido aniquilado por la ciencia y la máquina, y que sólo es posible superar esta situación mediante una ruptura violenta con lo material y con la civilización en su conjunto. En este sentido va la pregunta de Kraus: *Seit wann ist denn Mars der Gott des Handels und Merkur der Gott des Krieges?*<sup>274</sup>. La guerra es un negocio para las fábricas de armamento, para las sucursales de empresas alemanas del Reich, las minas sometidas a la ley de producción de guerra... Hay muchos a los que no les interesa que este negocio acabe. Uno de los alumnos de Zehetbauer dice:

*Der Papa hat gesagt, er versteht nicht das Geriss um den Frieden, er kann es erwarten, konträr, ich glaub es wär ihm eher unangenehm, er hat hübsch verdient, no und wenn der Frieden kommt, hört sich das doch auf*<sup>275</sup>.

La misma impresión se recibe de la conversación de dos consejeros comerciales en el Hotel Imperial. Uno de ellos se queja de las opiniones de su hijo que, influido por un ciclo de conferencias sobre la paz, despotrica contra la guerra:

*[...] das Geschimpfe auf dem Krieg hat gar keinen Zweck, wenn kein Krieg wär, gebets auch keinen Kriegsgewinn, fertig. No das hat er eingesehn. Aber was nutzt das, dann rennt er doch wieder in die Vorlesungen*<sup>276</sup>.

No sólo la técnica se ha pervertido y se alza contra el hombre, también la ciencia, incluso la medicina, la ciencia más humana, se pone en entredicho: *ein guter Militärarzt darf gar kein guter Mensch sein, sonst kann er schaun, wie er vorwärts kommt, das heisst in den Schützengraben*<sup>277</sup>. El loco al que una comisión científica de psicólogos y doctores examina no tiene dudas: *Denn die deutsche Wissenschaft ist eine Prostituierte, ihre Männer sind ihre Zubälter!*<sup>278</sup>.

La religión también se pone al servicio de la guerra:

*Dieser Krieg ist eine von Gott über die Sünden der Völker verhängte Strafe, und wir Deutschen sind zusammen mit unsern Verbündeten die Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts [...] Jesus hat das Gebot "Liebet eure Feinde!" nur für den Verkehr zwischen den einzelnen Menschen gegeben, aber*

---

<sup>274</sup> I.22., 162.

<sup>275</sup> V.23., 601.

<sup>276</sup> V.30., 618.

<sup>277</sup> III.45., 419.

<sup>278</sup> IV.7., 442.

*nicht für das Verhältnis der Völker zueinander. Im Streit der Nationen untereinander hat die Feindesliebe ein Ende*<sup>279</sup>.

El poder sigue a la razón bélica bajo la especie de la religión. Hace notar que obra religiosamente, para saltarse, también religiosamente, el mandamiento en nombre de Dios. La apelación a una instancia trascendente para justificar los propios actos tiene como efecto inmediato la investidura del propio proceder con los atributos de la divinidad: la ley de la guerra es incondicionada, *causa sui*, absolutamente libre, este es el credo del *Soldatengebet, Unser Gott ist unsre Pflicht*<sup>280</sup>. Consecuentemente, cuando el primer general quiere alabar al Kaiser dice: *Majestät sind nicht mehr das Instrument Gottes [...] sondern Gott ist das Instrument Eurer Majestät!*<sup>281</sup>.

El criticón afirma que esta guerra no acabará con la paz; porque la guerra ha generado un espacio enloquecido, que permanece y se perpetúa para un pueblo que ha perdido la memoria, la intuición y la capacidad de proyectarse con imaginación hacia el futuro. El peor efecto de la guerra es, entonces, el desmantelamiento del espacio interior y el traslado de la exterioridad alterada a la esfera íntima del ser humano:

*Er hat sich nicht an der Oberfläche des Lebens abgespielt, sondern im Leben selbst gewütet. Die Front ist ins Hinterland hineingewachsen. Sie wird dort bleiben. Und dem veränderten Leben, wenns dann noch eines gibt, gesellt sich der alte Geisteszustand. Die Welt geht unter, und man wird es nicht wissen. Alles was gestern war, wird man vergessen haben; was heute ist, nicht sehen; was morgen kommt, nicht fürchten. Man wird vergessen haben, dass man den Krieg verloren, vergessen haben, dass man ihn begonnen, vergessen, dass man ihn geführt hat. Darum wird er nicht aufhören*<sup>282</sup>.

El final de Austrohungría tuvo lugar el 11 de noviembre de 1918. Mientras se firmaba el armisticio, en Schönbrunn el emperador firmaba el papel de renuncia al trono, cuyo texto fue repartido en hojas sueltas por Viena. Para la Austria alemana, la caída de la Monarquía no comportaba, en principio, el cambio histórico que luego se llevó a efecto. Todas las corrientes políticas: nacionalistas alemanes, cristiano-sociales y socialistas, deseaban mantener algún tipo de cooperación federativa o confederativa. No fue así. Todo el viejo orden europeo se viene abajo cuando Karl Renner, el nuevo presidente austriaco, escucha de Clemenceau el destino que se impone a su país en la división de los pueblos

---

<sup>279</sup> III.15., 355.

<sup>280</sup> III.17., 358.

<sup>281</sup> IV.37., 534.

<sup>282</sup> V.49., 659.

danubianos: *L'Autriche sera ce qui reste*<sup>283</sup>. La Primera República se vio en la necesidad de construir un nuevo Estado sin poder apenas reformar la máquina política que, incluso tras la guerra, se encontró montada y cuyo régimen se puso a su cargo. Entrar derogando todas las antiguas formas, aboliendo todos los antiguos privilegios, transmitía una imagen de menosprecio y violación de los decretos más ciertos y más establecidos, para asumir una forma de representación enteramente nueva. La otra opción, el camino de vuelta, era igualmente inviable, pues volviendo la mirada al antiguo sistema, se le podría acusar de querer resucitar un espacio plurinacional definitivamente extinto.

Este dilema es el origen de no pocas obras publicadas en el período de entreguerras. La literatura, en bloque, se siente ligada aún al Imperio, incluso en el caso de autores procedentes de nacionalidades *redimidas*. El caso paradigmático es Joseph Roth, un *Ostjude* de Galitzia, miembro de una comunidad cultural que era judía de raza, eslava de pensamiento, alemana de idioma y austriaca de espíritu. En sus dos conocidísimas novelas, *Radetzkymarsch* y *Die Kapuzinergruft*, Roth describe desde la perspectiva de la familia Trotta el progresivo desvanecimiento de la monarquía danubiana. Claudio Magris ha estudiado magistralmente la relación de Roth con el *Ostjudentum*, según él:

*Für Roth bedeutet das Ostjudentum also die Heimat, das Heim und die Kindheit und ist daher an das Reich, das diese schützt und sichert, oder vielmehr schützte und sicherte, als an seine Bedingung gebunden, da das Ende des Reichs notwendigerweise auch das Ende des Ostjudentums bedeutet. Das Reich und das Schtetl decken sich in der Realität des Heims; die Heimat, das Vaterland, das Imperium, Österreich existieren nur in Heim: "Dabeim... war vielleicht noch Österreich", denkt Karl Joseph von Trotta*<sup>284</sup>.

En la primera parte de esta tesis se resaltó la función antropológica del lugar. La importancia de las raíces vitales y del espacio intersubjetivo en la creación de una comunidad cultural, a la que remitir y en la que justificar la propia *identidad* individual, se acentúa mucho más en el caso de los *Ostjuden*: *Bauern waren sie, Bauern! Nicht anders hatte das Geschlecht der Trottas gelebt! Nicht anders! ...*<sup>285</sup>. El *Schtetl*, la aldea judía del Este, un espacio pequeño y cerrado en sí mismo, mantenía un modelo social anacrónico, casi medieval,

---

<sup>283</sup> Para precisiones históricas se puede consultar el clásico de ANDICS, Hellmut (1962): *Der Staat, den keiner wollte. Österreich 1918-1938*, Wien: Herder Verlag.

<sup>284</sup> MAGRIS, Claudio (1974): *Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums*, Wien: Europa Verlag, 1974, 24. El libro añade además referencias a Werfel, Arnold Zweig, Berthold Auerbach, Kafka, los autores de la antología de Arthur Landsberger sobre los *Ostjuden*, filósofos como Franz Rosenzweig, pensadores como Benjamin, o autores en lengua yídica como el Premio Nobel de Literatura Isaac Bashevis Singer.

<sup>285</sup> ROTH, Joseph (1975): *Radetzkymarsch*, en: *Werke*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 66.

asentado sobre la fidelidad religiosa, dinástica y la economía rural. Cuando esta esfera protegida y cargada de seguridad choca con el mundo moderno, se inicia una brusca transición, un proceso de modernización que, como Roth retrata en *Juden auf Wanderschaft*, acaba con el anterior sistema de vigencias y exige una búsqueda personal de la *identidad* en un espacio abierto. Sin embargo:

*Der Ostjude weiss in seiner Heimat nichts von der sozialen Ungerechtigkeit des Westens; nichts von der Herrschaft des Vorurteils, das die Wege, Handlungen, Sitten und Weltanschauungen des durchschnittlichen Westeuropäers beherrscht; nichts von der Enge des Westlichen Horizonts, den Kraftanlagen umsäumen und Fabrikschornsteine durchzucken; nichts von dem Hass, der bereits so stark ist, dass man ihn als daseinerhaltendes (aber Leben tötendes) Mittel sorgfältig hütet wie ein ewiges Feuer, an dem sich der Egoismus jedes Menschen und jedes Landes wärmt. Der Ostjude sieht mit einer Sehnsucht nach dem Westen Freiheit. Es schickt Propagandaseifen und Hygiene, Nützliches und Erhabendes, es macht eine lügnersische Toilette für den Osten. Der Ostjude sieht die Schönheit des Ostens nicht*<sup>286</sup>.

Roth transmite en esta cita, de forma magistral, la situación miserable de los judíos del Este, desfavorecidos ante el resto de los pueblos imperiales, incluso ante sus hermanos judíos de Viena, Praga o Budapest, de ahí que gran número de ellos opte por la emigración. Sólo en Rutenia, hermana de lengua y raza con los ucranianos de Galitzia y la Bucovina, unas 550.000 personas, sobre una población de dos millones, deciden emigrar entre 1899 y 1913<sup>287</sup>. La realidad que encuentran a su llegada dista mucho de aquella que imaginaron. En las ciudades del oeste se vive una existencia anónima y sin raíces; para poder sobrevivir es preciso reprimir el sentimiento y agudizar el entendimiento, hacerse calculador, porque la ciudad es el ámbito de la productividad, el corazón de la técnica, el templo de la economía, que convierte lo monetario en índice de todo valor, también del humano. Si la comunidad del *Schtetl* tenía como riqueza propia a sus habitantes; la sociedad occidental subsume al hombre en la masa, la ciudad es independiza de sus ciudadanos. La experiencia es decepcionante y, cuando la literatura la retrata, las novelas se convierten, a la postre, en novelas de regreso a la patria, aunque este regreso es, más que problemático, imposible, y el protagonista queda huérfano, despojado del espacio que le era propio, condenado a vagar como un fantasma tras las huellas de un mundo desaparecido.

El sentido de continuidad histórica encuentra su personificación visible en la figura del emperador, retratado con rasgos divinos según la teología barroca:

---

<sup>286</sup> ROTH, Joseph (1990): *Juden auf Wanderschaft*, en: *Werke*, 2, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 828.

<sup>287</sup> WANDRUZSKA, A., URBANITSCH, P. (Hrsg.) (1980): *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 886-7.

*Und hunderttausendmal verstreut im ganzen weiten Reich war der Kaiser Franz Joseph, allgegenwärtig unter seinen Untertanen wie Gott in der Welt [...] Und ohne Unterbrechung rettete man, wenn man ein Trotta war, dem Kaiser das Leben*<sup>288</sup>.

En primer lugar, el emperador es omnipresente, pero además la relación que Trotta mantiene con él tiene el sentido de un memorial religioso: como ocurre con el rito eucarístico, el misterio de la salvación del emperador no sólo se recuerda, sino que se hace presente; presencialización que, en este caso, es constante y recuerda mucho la tradición teológica de mediados del XVII, que sostenía que para que el mundo exista, Dios ha de pensarlo ininterrumpidamente, creándolo y recreándolo a cada instante. Sin embargo, a este respecto, quien actúa como Dios no es el emperador, sino Trotta, no es *der Herr*, sino *der Diener*, quien legitima la autoridad. En la dialéctica criado–amo es el criado quien poco a poco suplanta al amo o por lo menos se apropia de su vida; el amo acaba por necesitarle y depender de él, porque sólo puede actuar mediante el criado y ha delegado en él toda acción, todo trabajo, toda realidad. Se convierte en la verdad del amo, no tiene otra *identidad*. Amo y criado existen porque se sostienen mutuamente.

Siendo emperador y pueblos, pese a su importancia, elementos dependientes, habrá que buscar en otra parte el factor que articula el espacio en las novelas de Roth. La instancia oculta la revela Trotta: *Fühlst du nicht auch, wie man von den Toten lebt? Ich lebe vom Grossvater*, y añade *dass die Toten die Lebenden riefen*<sup>289</sup>. Queda formulada con extraordinaria concisión la relación que une a los hombres con su espacio: la memoria. Desaparecida ésta, desaparecerá el espacio que abrigaba, perpetuado en la cadena de generaciones. El Conde Wojciech Chojnicki tiene razón al decir que: *Dieses Reich muss unter gehen. Sobald unser Kaiser die Augen schliesst, zerfallen wir in hundert Stücke*<sup>290</sup>. También el teniente está en lo cierto cuando teme que: *Mit mir wird alles begraben. Ich bin der letzte Trotta*<sup>291</sup>. Pero la causa más profunda de que su espacio desaparezca es que los hombres han dejado de reverenciar la memoria, han vuelto la espalda a su pasado y dirigen su mirada decididamente al futuro, el nuevo dios es el progreso:

*Sie zerfällt, sie ist schon verfallen! Ein Greis, dem Tode geweiht, von jedem Schnupfen gefährdet, hält den alten Thron, einfach durch das Wunder, dass er auf ihm noch sitzen kann. Wie lange noch, wie*

---

<sup>288</sup> ROTH, Joseph (1975): *Radetzky marsch*, en: *Werke*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 74.

<sup>289</sup> *Ibid.*, 91 y 100.

<sup>290</sup> *Ibid.*, 136.

<sup>291</sup> *Ibid.*, 156.

*lange noch? Die Zeit will uns nicht mehr! Diese Zeit will sich erst selbständige Nationalstaaten schaffen! Man glaubt nicht mehr an Gott. Die neue Religion ist der Nationalismus. Die Völker gehn nicht mehr in die Kirchen. Sie gehn in nationale Vereine. Die Monarchie, unsere Monarchie, ist gegründet auf der Frömmigkeit: auf dem Glauben, dass Gott die Habsburger erwählt hat, über so und so viel christliche Völker zu regieren*<sup>292</sup>.

Es natural que en *Die Kapuzinergruft* se diga que la esencia de Austria no era el centro, sino la periferia. Las minorías étnicas de la periferia, estuvieron siempre deseadas de conservar su forma de vida, y se mostraban más leales al Imperio que los alemanes del centro, que observaban con envidia el moderno Estado de Bismarck. La cultura moderna, no hay que olvidarlo, tiene una raíz iconoclasta, la anima un espíritu de ruptura e insumisión a las tradiciones. La consecuencia más inmediata es la liquidación de los espacios heredados. La sensación de Joseph von Trotta al entrar en un café vienés habla del extrañamiento que este proceso produce en la persona: *Ich war sehr fremd hier, fremder noch als fremd. Denn der Raum war mir vertraut, die Tapeten waren mir Freunde*<sup>293</sup>. Lo que se describe es el sentimiento de lo *Unheimliche*, aquella suerte de angustia que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás, cuando se vuelven extrañas y ajenas a la persona. Es el propio espacio alterado el que se encarga de expulsar al hombre de los ámbitos que en otro tiempo le fueron propios.

*Österreich ist kein Staat, keine Heimat, keine Nation. Es ist eine Religion*<sup>294</sup>. Lamentablemente, los austriacos han perdido sus dioses lares. Joseph von Trotta deambula por Viena acompañado por un perro vagabundo llamado Franz. El animal le resulta antipático, pero no se decide a ahuyentarlo; desde el perro de aguas de Fausto hay veces que es mejor no tentar a los fantasmas. Errabundo, desemboca en la *Kapuzinergruft*. Le mueve la misma fuerza que en *Die letzten Tage der Menschheit* llevó al ayudante de cámara del asesinado Franz Ferdinand ante el consejero Nepalleck para pedir: *nur sprechen – vor der Leich noch amal* –<sup>295</sup>. Hablarle al cadáver parece ser uno de los ritos más arraigados de esta curiosa religión habsbúrguica. Sin embargo, ni en un caso ni en otro se concede permiso para esta práctica de piedad. Ambos son despedidos sin consuelo; desorientados, quedan en la calle.

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, 161.

<sup>293</sup> ROTH, Joseph (1975): *Die Kapuzinergruft*, en: *Werke*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 940.

<sup>294</sup> *Ibid.*, 973.

<sup>295</sup> *Vorspiel*, 5., 58.

Este sentimiento de orfandad tras la caída del mundo habsbúrguico se siente también en Musil. En las *Blätter an dem Nachtbuche des monsieur le vivisecteur*, el autor nos describe el único espacio donde todavía le es posible habitar:

*Ich wohne in der Polargegend, denn wenn ich an mein Fenster trete so sehe ich nichts als weisse ruhige Flächen, die der Nacht als Piedestal dienen. Es ist um mich eine organische Isolation, ich ruhe wie unter einer 100 m <dick> tiefen Decke von Eis. Eine solche Decke giebt dem Auge eines solchen Wohlüß-Begrabenen jene gewisse Perspektive, die nur der kennt, der 100 m Eis über sein Auge gelegt hat. [...] monsieur le vivisecteur: – ich! Mein Leben: – Die Abenteuer und Irrfahrten eines seelischen vivisecteurs zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts! – Was ist m.l.v.? – Vielleicht der Typus des kommenden Gehirnmenschen – Vielleicht? –<sup>296</sup>.*

Musil comienza así, describiendo su espacio y definiéndose a sí mismo, las anotaciones de su diario, que va desde 1899 hasta 1942. Pero, ¿estamos ante un *Tagebuch* o, como el propio Musil indica, ante un *Nachtbuch*? La dicotomía es muy pertinente. Desde que Novalis publicara en 1800 sus *Hymnen an die Nacht*, punto de partida de una corriente literaria que culmina con Rilke, y más allá, en colecciones poéticas como la de Celan, *Lichtzwang*, ya en 1970, la estructura impuesta por el espacio diurno, el ámbito de la razón ilustrada, se ha venido experimentando como un estrechamiento de la auténtica realidad, caracterizada por la amplitud y lo ilimitado del hombre en sus posibilidades existenciales. Como se demostró en la primera parte de la tesis, para el hombre de las postrimerías de la Modernidad, que transforma y domina la naturaleza con sus acciones, que reduce la realidad a conceptos, exponerse a la luz del día representa situarse en trance de ser también él dominado por los demás hombres y reducido al nivel de los objetos. Cuando la organización de la realidad está muy avanzada, nos encontramos muy cerca de un tipo de sociedad global, donde impera una razón totalitaria. Se da una perversión del sentido de la posibilidad: todo lo que es posible se lleva a efecto y se erige como modelo único, se convierte en razón común. Escribir un nocturnario significa dar la espalda a la realidad monolítica y racionada del día e instalarse en la oscuridad, en la noche que obliga al hombre a indagar en su interior. La verdad hay que experimentarla como un sentimiento, antes de convertirla en palabra. Es preciso penetrar en ella como en un espacio plano, abierto en todas las direcciones, como una región polar. En ella, tu pensamiento es sólo un camino entre los muchos posibles y la nieve que cae está presta a borrar tus huellas, igualándolo todo en una blanca superficie sobre la que reina la noche. La verdad no lleva a ninguna parte, no tiene una meta determinada. Alcanzarla es alcanzar una suerte de estado extático, místico, contemplativo.

---

<sup>296</sup> MUSIL, Robert (1976): *Tagebücher*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1-2.

El problema, sin embargo, resurge inmediatamente. Quien vive bajo 100 metros de hielo está muy lejos de los demás y muy cerca del solipsismo. Y es que yo soy esencialmente ese *Mitsein* del que ya se ha hablado. La presencia del otro me sitúa, sin ella viviría sin fronteras como un dios o como un animal: *Ergreifen im Ergriffenwerden*. Aunque este hecho innegable suprime las ilusiones de exclusividad y plenitud, tiene la virtud de devolvernos al plano de la evidencia: también el otro ha abolido mis pretensiones sobre lo real. Siendo así, ¿cómo resolver la tensión entre la actitud activa – condicionada por el fin, transformadora del mundo, que carga la responsabilidad de la violencia ejercida para vencer la resistencia del medio sobre el sujeto – y la actitud entusiástica – contemplativa, mística, que anula todo estar frente al objeto y por ello es un estado *indiferenciado e inauténtico* – ?

También Törless, el protagonista de la primera novela de Musil, decide escribir una suerte de diario para ponerse en claro sobre sus percepciones de la realidad. El joven titula a su cuaderno: *De natura hominum*. Obsérvese la inversión de la perspectiva respecto a la tradición filosófica. No es un *De rerum natura*, al estilo de Lucrecio; el acento se pone sobre el hombre y su percepción de la realidad, no sobre la cosa. De ahí el hincapié que se hace en el despertar del hombre a la realidad, en la toma de conciencia del propio *yo*, que, en el caso de Törless se produjo en la infancia, cuando, perdido en el bosque (el *topos* común para estos casos desde la literatura medieval), experimenta por primera vez la soledad de ser un *ente personal, individuado*, separado del resto de la Naturaleza<sup>297</sup>.

*De natura hominum* se llena con las contradicciones que van apareciendo ante el joven: la oposición entre un indicador de caminos vertical y la horizontalidad de los mismos; oposición entre acontecimientos exteriores y su *yo*; oposición entre leyes mecánicas de los libros escolares y voluntad presente en los libros sagrados; el misterio del horizonte, que siempre se mantiene a la misma altura, no importa cuanto nos acerquemos a él, lo que invita a pensar que no hay ningún fin y que todo se proyecta al infinito; la insuficiencia de la palabra y del concepto para domesticar la realidad; el fondo común de todo recuerdo (en el sentido que cobra en la *Recherche* proustiana, y que Musil toma de la tradición de correspondencias simbólicas inaugurada por Baudelaire); el lenguaje mudo de los muros del internado, que parecen vivir, frente al estado de la estación de tren, en la que todo, incluso las personas, parece inanimado; la evolución de las partículas de polvo bajo la

---

<sup>297</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 6. Frühe Prosa. Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 23 y ss.



luz de las lámparas de estudio, etc. etc. Pero la estrella de todas estas paradojas aparece en el ámbito más ordenado de todos: en la clase de matemáticas. Se trata del problema de las cantidades imaginarias, para las cuales hay que tomar como unidad de cálculo la raíz cuadrada de  $-1$ , algo inexistente. Así se constata que en operaciones enormemente complejas y exactas el comienzo y el final están ligados por algo que no existe. Parece una broma del entendimiento. Estas observaciones ayudan a Törless a cumplir una fase de su desarrollo:

*Jetzt ist das vorüber. Ich weiss, dass ich mich doch geirrt habe. Ich fürchte nichts mehr. Ich weiss: Die Dinge sind die Dinge und werden es wohl immer bleiben; und ich werde sie wohl immer bald so, bald so ansehen. Bald mit den Augen des Verstandes, bald mit den anderen... Und ich werde nicht mehr versuchen, dies miteinander zu vergleichen...<sup>298</sup>.*

La exploración continúa con *Vereinigungen*, dos relatos breves. En el primero, *Die Vollendung der Liebe*, la protagonista Claudine quiere visitar a su hija Lilli, fruto de una relación pasajera con un dentista americano durante su primer matrimonio. Como Törless, Claudine nunca ha tenido conciencia clara de su interior. Junto a su marido actual ha encontrado calma y estabilidad, pero se siente sola; sabe que, por la separación natural de las conciencias, no puede unir su intimidad a la de su marido y que todo intento para ponerse en contacto con él culmina en un acercamiento superficial, exterior. Por otra parte, como ocurría con la esposa retratada por Altenberg, siente cómo la respetable existencia burguesa a la que ha asentido está provocando su anquilosamiento como persona.

Con estos pensamientos inicia su viaje en un entorno crepuscular e incierto. La nieve que cae une cielo y tierra. Claudine cierra los ojos y se abandona a esta indistinción. Penetra en su interior y comienza a considerar esta indeterminación azarosa como una forma más auténtica de existencia y de amor<sup>299</sup>. Tal vez no sea tan deseable esa fusión de las conciencias, tal vez lo extraño, lo ajeno, lo externo, sea la auténtica condición del amor y también su límite. Con este ánimo llega al final de ese viaje simbólico y aparece en una comarca irreal, indiferente, *semi-existente*. Allí se siente atraída por un desconocido que ha compartido viaje con ella. Mejor dicho, no la atrae el desconocido en sí, es decir, no desea poseerlo, conocerlo, sino esa espera contemplativa que le parece el verdadero amor.

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, 138.

<sup>299</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke*, 6. *Frühe Prosa. Vereinigungen. Zwei Erzählungen. Die Vollendung der Liebe*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 167 y ss.

Buceando en sus recuerdos comprende hasta qué punto depende de su pasado. Lo vivido, lo que se ha convertido en hábito la paraliza, la limita, la determina, impide la llegada de experiencias nuevas. El deseo de una vida no calculada, simbolizado en el horizonte proyectado al infinito, se malversa cuando uno avanza hacia la lejanía y, en un determinado punto, aquello que contemplábamos en ausencia entra en el círculo de la propia vida, lo poseemos y reducimos. Claudine desearía que todo espacio fuese vacío, el espacio que pensaron los griegos, una esfera que está por llenar, un ámbito de posibilidades infinitas<sup>300</sup>. Por el contrario, se encuentra con un espacio lleno de hitos que se *codeterminan*. Este espacio relacional, newtoniano, funciona mediante oposiciones que construyen un sistema cerrado. Más aún, el espacio como ámbito de la existencia, es fundamento de nuestros atributos radicales: es el ámbito del *ser*, del *sentido* y de la *identidad*.

La metáfora espacial resulta eficaz para significar la dualidad a la que se enfrenta Claudine, que recoge parte de las obsesiones de Törless y anticipa la temática de *Der Mann ohne Eigenschaften*. Cuando la figura del desconocido toma cuerpo en la persona del Consejero Ministerial, Claudine le confiesa que le gustaría besarle y luego saltar enseguida atrás, apartarse de él, mirar y de nuevo ir hacia él. Cada vez que rebasase este límite tendría que experimentarlo con más fuerza. Así encontraría la culminación del amor, un estado, real e irreal a la vez, que sitúa a quien lo vive fuera de las convenciones de espacio y tiempo, que no anula al otro ni a sí mismo reduciéndolo o reduciéndose a una imagen, a un concepto, que repristina incesantemente la experiencia del encuentro.

En la segunda narración, *Die Versuchung der stillen Veronika*, también se indaga en la posibilidad de vivir en un horizonte vacío. En este caso los protagonistas son el matrimonio que forman Veronika y Johannes. Como Claudine, también Veronika anhela ese amor inefable, intangible, puro, que sólo sería posible si cada uno se desprendiera de sí mismo y quedara vacío. Pero esto sólo es posible para los niños, los muertos y los animales. Donde otros se tienen a sí mismos, ellos no tienen nada, son vacuos, no tienen alma<sup>301</sup>. Es el alma que poseen los seres humanos lo que no les deja amar porque les confiere *ser*. En cambio, los niños y los muertos o no son todavía o ya no son (*noch nicht; nicht mehr*). Esta

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, 178-179 y 185.

<sup>301</sup> *In Träumen gibt man sich so einem Geliebten hin, wie eine Flüssigkeit in der andern; mit einem veränderten Gefühl vom Raum; denn die wache Seele ist ein unausfüllbarer Hohlraum im Raum, hüßlich wie blasiges Eis wird der Raum durch die Seele;* MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 6. Frühe Prosa. Vereinigungen. Zwei Erzählungen. Die Versuchung der stillen Veronika*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 215.

argumentación recuerda en gran medida a la de Broch, que usa casi la misma pareja de adverbios (*noch nicht und doch schon*), para significar ese momento fuera del tiempo en el que el ser humano logra la comunión extática, amorosa y simultánea con la Creación.

Pero el problema es cómo amar sin el *ser*, cómo pensar sin el *ser*, cómo hablar un lenguaje que no sea del *ser*. A esta dificultad quiere responder otro personaje, Demeter (atención al simbolismo nominal), un individuo impersonal, sin cualidades especiales, que confiesa sentirse a veces como una bestia. Él afirma que no se trata tanto de *ser*, como de *acontecer*; no se trata de cómo actúa la persona, sino de cómo estar a solas en aquello que acontece. Es como si para él existiese otro mundo. Pero está claro: si hay otro mundo, no existe éste. La aporía se desarrollará, como veremos, en nuevas obras de Musil, siendo el tema común de *Drei Frauen*, *Die Schwärmer*, *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* y, por supuesto, *Der Mann ohne Eigenschaften*.

La novela capital de Musil se inicia en agosto de 1913, cuando su protagonista, Ulrich tiene 32 años de edad. Su padre, prestigioso hombre de leyes, desea que su hijo haga una gran carrera profesional y adquiera dignidad social. Sin embargo, desde su juventud, Ulrich siempre ha percibido la realidad de una forma dual. Ya en el bachillerato escribió un ensayo sosteniendo que un patriota verdadero nunca debe considerar su patria como la mejor del mundo, porque Dios crea el mundo y piensa simultáneamente que bien podría ser de otra manera. Esto es esencial. Por esta capacidad, Ulrich no llega a adquirir nunca un auténtico carácter, le resulta imposible cultivar unos atributos, ya que definirse en un sentido u otro equivale a renunciar a aquello que igualmente podría ser. Con todo, el hombre sin atributos ha hecho tres intentos para convertirse en un hombre con carácter. Se forma inicialmente como matemático, más tarde se hace militar y finalmente, tentado por la técnica, ingeniero. Insatisfecho reconoce que la única manera de vivir plenamente es instalándose en lo posible, sin asumir un papel social esquemático y mediocre. Ya que en los tres ensayos que ha realizado para convertirse en un hombre respetable no ha podido encontrar un orden de lo real, decide tomarse un año de vacaciones de la vida, para llegar a comprender aquella parte de la realidad que se le escapa y saber a qué atenerse.

Además del sentido de la realidad, Ulrich posee el sentido de la posibilidad. Esta actitud propia de niños, ilusos, visionarios y endebles le incapacita para la vida al uso, caracterizada por la técnica y el dato positivo, único. Ulrich lamenta que con la magia y el

rito poderosísimo del mito técnico hayamos conquistado la realidad y perdido el sueño. Pero, atención, esto no quiere decir que se abogue por el irracionalismo. El hombre, por naturaleza, es un ser que necesita hacer uso de su razón. Únicamente se trata de no imponer a la realidad la falsilla de un sistema abstracto, ideal, racionalista, y descubrir las conexiones de lo real y las posibilidades que nos ofrecen en nuestra vida: *Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt*<sup>302</sup>.

Como sabemos, la novela está localizada en Viena, la capital de la Monarquía Austrohúngara. La proximidad del aniversario del Reich alemán, que se anuncia con grandes celebraciones, anima a los austriacos a competir, a dar una réplica con la conmemoración de los 70 años de gobierno del mítico emperador Franz Joseph. Se quiere decretar un año jubilar austriaco. Para dar contenido a esta idea se crea la *vaterländische Aktion*, un grupo de personas que tienen como misión descubrir los valores que Austria simboliza frente al materialismo prusiano. Se trabaja en cuatro puntos: emperador pacífico, Austria piedra angular de Europa, Austria auténtica y cultura austriaca. Quien dirige las reuniones es la esposa del jefe de sección Hans (Giovanni) Tuzzi, Ermelinde, Hermine a la que Ulrich da de forma irónica el nombre de Diotima, aquella mujer, reveladora del amor, guía espiritual de Sócrates en *El banquete*. Efectivamente, en casa de Diotima se organiza un nuevo *simposium* cultural que intenta reconciliar el espíritu con la época materialista. Sin embargo, tras algunas sesiones, Diotima empieza a sospechar que lo que llamamos cultura es en realidad la necesidad de fingir una unidad, que debería abarcar al hombre en todas sus actividades, a pesar de que no existe, ni ha existido nunca nada semejante. De este modo Diotima llega a comprender la falacia de la antigua cultura austriaca y la enfermedad que aqueja al hombre de nuestro tiempo, que se llama civilización<sup>303</sup>. La civilización comprende, por consiguiente, todo lo que el espíritu no puede dominar. La vida en la presente sociedad ha perdido el espíritu a cambio de civilización y Austria, uno de sus exponentes más logrados, aparece como un diccionario de ideas muertas; quien lo encuentre ridículo o incomprensible, se dice, ultraja un cadáver. Se llega a la paradoja de pensar y celebrar algo no existente. Aunque éste no es el único contrasentido. En el salón de Diotima gana peso específico el doctor Paul Arnheim, un rico industrial y empresario prusiano a quien se encomienda finalmente la dirección de la gran Acción austriaca. Diotima se llega a

---

<sup>302</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 1. Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 17.

<sup>303</sup> *Ibid.*, 102-03.

enamorar de él. Ve en su unión la síntesis del tesoro sentimental del alma austriaca y la disciplina prusiana.

Ulrich alterna las visitas a Diotima con las visitas a una joven pareja, Walter y Clarisse, amigos suyos desde la infancia. Clarisse pertenece a ese tipo de mujer tan frecuente en la obra de Musil que, como Veronika, Regine, en *Die Schwärmer*, o Alpha, en *Vinzenz*, busca lo espiritual absoluto. En este sentido, se opone a Diotima (también a Bonadea amiga de Ulrich y a Leontine, una ex amante), que se insertaría en esa serie de mujeres pasivas de poderosa belleza, como Maria, Grigia o Tonka, en *Drei Frauen*. Clarisse se ha unido a Walter porque admiraba su potencial humano. Esperaba elevarse junto a él a otra forma más pura de realidad y su decepción es mayúscula cuando descubre un ser humano sensible, pero preso de las convenciones sociales. Clarisse busca una salida a esta situación en Moosbrugger, un conocido criminal, que ha asesinado a una prostituta y va a ser juzgado y condenado. Clarisse se encuentra incomprensiblemente unida a él, percibe en el asesino la ética más elevada, algo musical. ¿Qué significa esto? Ella lo explica más o menos así: el hombre da carácter al acto y no viceversa. La civilización técnica, fundada sobre la convicción de que nadie es algo en sí mismo, otorga *identidad* y valor a los seres en función de sus obras:

*Ich habe, wie ich zübörte, den Eindruck gehabt, wenn man uns aufschneiden könnte, so würde unser ganzes Leben vielleicht wie ein Ring aussehen, bloss so rund um etwas – Sie hatte schon vorher ihren Ehering abgezogen und guckte nun durch seine Öffnung gegen die belichtete Wand – Ich meine, in seiner Mitte ist doch nichts, und doch sieht er genau so aus, als ob es ihm nur darauf ankäme<sup>304</sup>.*

La destrucción de la conciencia de que el ser humano es una *identidad* digna por sí misma ha reducido al hombre a simple operario. Presta su *identidad* y su auténtico *ser* para servir de base a productos morales establecidos:

*Es würde ein nützlicher Versuch sein, wenn man den Verbrauch an Moral, der (welcher Art sie auch sei) alles Tun begleitet, einmal auf das äusserste einschränken und sich damit begnügen wollte, moralisch nur in den Ausnahmefällen zu sein<sup>305</sup>.*

Así desaparecerían de la vida las insustanciales reproducciones que resultan de la pálida semejanza entre la acción y la virtud y en su lugar surgiría la comunión con la

---

<sup>304</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 2. Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 369.

<sup>305</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 1. Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 246.

santidad. Porque la moral no es otra cosa que un orden dinámico del alma y de las cosas. El más moral de todos los preceptos es la excepción confirma la regla. No hay que ver en la norma moral la estabilidad de cánones fijos, sino un equilibrio móvil que en todo momento requiere dinamismo para su renovación.

El problema central es que ha surgido un mundo de atributos sin hombre, de experiencias sin uno que las viva. Las instituciones sociales, como constata Adorno, funcionan con una exactitud inquietante. Entre ellas, los medios de comunicación de masas desempeñan una labor destructiva. De modo similar a como lo hacía Kraus, Musil constata cómo a través de los periódicos se pueden conocer todos los detalles de un suceso no importa lo ajeno y lejano que sea. La probabilidad de adquirir conocimiento de un hecho extraordinario a través de los periódicos es mucho mayor que la de vivirla; en otras palabras: lo fundamental se realiza en abstracto y lo intrascendente en la realidad. Ulrich bromea diciendo que Platón reconocería en la redacción de un periódico la patria celestial de las ideas. Si el filósofo apareciera en nuestro siglo sería acogido con entusiasmo, pero cuando su retorno perdiera actualidad o se hubiera decidido a poner en acto alguna de sus ideas, lo despedirían. Los poetas y los filósofos del futuro saldrán del mundo del periodismo. Es el fin de la era de los grandes individuos.

Por otra parte, profetas y embaucadores se sirven de idénticas frases para influir en la masa. Los periódicos se usan como medio de propaganda, agitación o sondeo de la masa. Leinsdorf, otro cerebro de la *Aktion*, ordena en cierto momento a los periodistas que dirijan la fantasía del público hacia el tema del año austriaco. Otro personaje afirma que si se ponen en sus manos los periódicos, la radio, el cine y tal vez unos cuantos instrumentos culturales más, se compromete en un par de años a que los hombres se conviertan en antropófagos.

El vacío y la reducción de todas las dimensiones a la pura extensión se perciben particularmente en los círculos nacionalistas. El hombre sin atributos tiene amistad con Leo Fischel, director del Lloyd Bank. Su hija Gerda está introducida en un círculo de jóvenes que dirige Hans Sepp. En las reuniones leen a Stefan George, sueñan con una futura comunidad germano-cristiana y van embotando su entendimiento hasta que la palabra humanidad termina por no decirles nada, pero sí la expresión *mein Vaterland*. Hans es uno de los apóstoles del progreso. Ulrich, piensa que cada paso del progreso es al mismo

tiempo un paso hacia atrás. El progreso muestra siempre un sentido determinado, no se da en el conjunto. Si la vida progresa en los detalles tendrá sentido sólo en los detalles. Hans se aferra al progreso indudable y la cohesión que proporciona el espíritu nacional. Para Musil, como para Roth, el nacionalismo es un sucedáneo de la religión, el buen emperador vienés es una figura simbólica más que real. Interpelado por Ulrich, Hans encuentra dificultades para determinar si existe un mito austriaco, una religión primitiva de Austria, una epopeya. Analiza y constata que todos los atributos parecen proceder de otros pueblos, da la impresión de que no posee nada propio y tal vez su solución sería anexionarse a Alemania.

El general Stumm es otro personaje que merece la pena destacar. Con frecuencia tiene una función cómica en la economía particular de la novela. Es un militar con escasas cualidades de mando, que ha ascendido por casualidad. Stumm, entusiasta del orden castrense, ha ordenado hacer un mapa de las fuerzas espirituales que mueven la Historia a la manera de los planes de batalla. Sin embargo, ha de reconocer que es imposible aproximarse analíticamente al espacio cuando éste soporta el desarrollo de la vida:

*Ich habe hier [...] ein Verzeichnis der Ideenbefehlshaber anlegen lassen, das heisst, es enthält alle Namen, welche in letzter Zeit sozusagen grössere Heereskörper von Ideen zum Siege geführt haben; hier dieses andere ist eine Ordre de bataille; das da ein Aufmarschplan; dieses ein Versuch, die Depots oder Waffenplätze festzulegen, aus denen der Nachschub an Gedanken kommt. Aber du bemerkst wohl – ich habe es in der Zeichnung auch deutlich hervorheben lassen –, wenn du eine der heute im Gefecht stehenden Gedankengruppen betrachtest, dass sie ihren Nachschub an Kombattanten und Ideenmaterial nicht nur aus ihrem eigenen Depot, sondern auch aus dem ihres Gegners bezieht; du siehst, dass sie ihre Front fortwährend verändert und ganz unbegründet plötzlich mit verkehrter Front, gegen ihre eigene Etappe laufen, hin und zurück, so dass du sie bald in der einem, bald in der anderen Schlachtilinie findest<sup>306</sup>.*

El opositor más radical a Ulrich es Arnheim, el auténtico hombre futuro. En su origen burgués *frankfurt-goethiano* se sintetizan los negocios y el alma. Arnheim se siente orgulloso de que hoy día se puedan expresar todas las relaciones, desde las amorosas hasta las de lógica pura, en el código de la oferta y la demanda. El lema escolástico *Credo, ut intelligam* ha sido sustituido por la plegaria moderna que diría: *Herr, o mein Gott, gewähre meinem Geist einen Produktionskredit!*; sobre ello Ulrich ironiza:

---

<sup>306</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 2. Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 373-74.

*Kakamien war das erste Land im gegenwärtigen Entwicklungsabschnitt, dem Gott den Kredit, die Lebenslust, den Glauben an sich selbst und die Fähigkeit aller Kulturstaaten entzog, die nützliche Einbildung zu verbreiten, dass sie eine Aufgabe hätten*<sup>307</sup>.

En la concepción de la Historia Universal de Arnheim, la fuerza más significativa es la especulación, que ha jugado con el hombre a la baja o al alza: a la baja, por medio de astucia y violencia, y al alza mediante la fe en el poder de las ideas. Diotima lo idolatra y Arnheim, consciente de ello, le propone matrimonio, ya que ve las ventajas que se derivarían de esta unión. Avanzando en la lectura llegamos a saber que su participación en el salón de Diotima se orienta, en realidad, a lograr la adquisición de gran parte de los yacimientos petrolíferos de la Galitzia húngara.

El argumento de la novela se enriquece a partir de la muerte del padre de Ulrich. La tercera parte incorpora un personaje esencial: Agathe, la hermana de Ulrich. Educados en institutos distintos, no se han visto desde la niñez. El encuentro de ambos se produce con ocasión del entierro del anciano. Agathe quiere divorciarse de su segundo marido, Gottlieb Hagauer, un profesor con gran porvenir que trabaja en el campo de la pedagogía y la educación. Agathe amó a su primer marido, muerto cuando ella tenía 19 años, pero no a este segundo. Tal vez fue esa desaparición, que impidió que sus relaciones se convirtieran en fijas, lo que procuró ese amor de Agathe. Ulrich tiene la impresión de que su hermana es una reproducción de sí mismo. En la relación de los dos hermanos se cumple esta condición precisa para el amor: la imposibilidad de una unión fija y la transgresión moral.

La novela canónica se cierra con la aparición de dos personajes más: Lindner, profesor del instituto Franz-Ferdinand y rival de Hagauer, pedagogo conservador, con el que se encuentra Agathe y con el que inicia cierto debate; y Feuermaul, un poeta, imagen de Franz Werfel, que pasa a liderar la dirección ideológica de la *Aktion*. Como es sabido, la novela quedó en estado fragmentario por la muerte de Musil. Sin embargo disponemos de capítulos y esbozos de lo que sería la continuación y la posible conclusión de la obra. Existen veinte capítulos impresos entre 1937 y 1938 y después retirados de nuevo, que debían servir de continuación al segundo libro, tal como se deduce de la numeración de sus epígrafes. En este grupo de capítulos Feuermaul ha desaparecido completamente y su propuesta ha quedado en nada. Agathe prosigue sus discusiones con Lindner, que pretende llevarla a su mundo, que se olvide de sí misma, que viva para el orden metódico, duro, disciplinado, dentro de una concepción heroica de la realidad. La relación entre Agathe y

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, 528.



Ulrich sigue adelante. Se retiran del círculo de conocidos, no se dejan localizar, viven como eremitas. Logran ser, en cierto sentido, los *no-separados*, los *no-unidos*. Una vez que se conoce al otro, como en la fábula de Eros y Psique, el amor huye.

El amor es ciertamente uno de los temas principales de esta parte. Para la cuestión que nos ocupa es importante resaltar las implicaciones espaciales del amor y, en general, de todo sentimiento místico. Musil se refiere a ello como *der andere Zustand*. Quien se sitúa en el espacio común, se sitúa además en el tiempo. Allí se producen experiencias, repeticiones, se deducen conceptos, esta vía permite satisfacer nuestra dimensión material. Por el contrario, quien pasa a ese nuevo estado se sitúa en una relación estática, contemplativa, exaltada respecto al mundo. *Der andere Zustand* es un caso especial de éxtasis, una vivencia que se aproxima al misticismo, donde el *yo* se vacía y pierde su *identidad*. Está claro que el amor es un éxtasis. Dios se encuentra permanentemente en este éxtasis transcendente para poder amar al mundo y abrazar con el amor del Creador lo ya acontecido. El éxtasis humano no puede ser, por tanto, el arrobamiento empobrecedor, sino un éxtasis entusiasta. Los verdaderos éxtasis son los bíblicos, los artísticos, los creativos. Ahora bien, ¿es posible alcanzar de modo duradero esa relación perfecta que suprime la distancia con el resto de los seres, permitiendo que Dios entre en el ser vacío de *yo*, y a la vez mantener una *identidad* personal? Ni es posible, ni es deseable:

*Der Traum, zwei Menschen zu sein und einer –: in Wahrheit war die Wirkung dieser Erdichtung in manchen Augenblicken der eines über die Grenzen der Nacht getretenen Traumes nicht unähnlich, und auch jetzt schwebte sie zwischen Glaube und Leugnung in einem solchen Gefühlzustand, daran die Vernunft nichts mehr zu bestellen hatte. Es war erst die unbeeinflussbare Beschaffenheit der Körper, wovon das Gefühl in die Wirklichkeit zurückgewiesen wurde<sup>308</sup>.*

Si Husserl en su edad madura tuvo que confesar su conciencia de fracaso, *Die Philosophie als strenge Wissenschaft...*, *der Traum ist ausgeträumt*, Musil tiene que hacer lo propio respecto a la pretensión de atravesar el horizonte de la realidad en la que irremediamente está inmerso. La metafísica de la realidad sólo es posible desde nuestro espacio comunitario, histórico, locuente:

*Eine Liebe kann aus Trotz erwachsen, aber sie kann nicht aus Trotz bestehn. Sondern, sie kann nur eingefügt in eine Gesellschaft bestehn. Sie ist kein Lebensinhalt. Sondern eine Verneinung, eine*

---

<sup>308</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 4. Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1060.

*Ausnahme von den Lebensinhalten. Aber eine Ausnahme braucht etwas, wovon sie Ausnahme ist. Von einer Negation allein kann man nicht leben*<sup>309</sup>.

Broch comparte con Musil la formación matemática, la inspiración religiosa y la perplejidad ante la perfecta geometría de las estructuras del mundo, complicadas por la oscura e inexplicable vida real. En su obra autobiográfica *Das Augenspiel*, Elias Canetti rememora la impresión que tuvo cuando conoció a Broch en la Viena de los años treinta:

*Andere Dichter sammelten Menschen, er sammelte die Atemräume um sie, die die Luft enthielten, die in ihren Lungen gewesen war und die sie dann ausgestossen hatten. Aus dieser bewahrten Luft schloss er auf ihre Eigenart, er charakterisierte Menschen durch die ihnen zugehörigen Atemräume. Das schien mir etwas vollkommen Neues, das mir noch nie begegnet war. Ich wusste von Dichtern, die vom Visuellen und solchen, die vom Akustischen bestimmt waren. Dass es einen geben könnte, der sich durch die Art seines Atems bestimmen liesse, wäre mir früher nicht eingefallen*<sup>310</sup>.

La lengua alemana dispone de dos términos para designar al hombre condicionado por lo visual y al hombre condicionado por lo acústico: *Augenmensch* y *Obrenmensch*, respectivamente. Si hemos de dar crédito al texto de Canetti, Broch no estaría en rigor en ninguno de estos dos tipos, habría que acuñar un tercer término con resonancias casi mágicas, que evoca aquel fuego descrito por Heráclito que reunía espiritualmente, *pneumáticamente* a todos los hombres que participaban de su aliento vital, como si se tratase de un alma común y universal: *der Atemmensch*, el hombre del aliento vital, el hombre que se sumerge en los *Atemräume*, en el hálito propio de cada ser humano, para penetrar en el interior de su realidad, no con el fin de captar su alma, sometiéndola, deformándola, violando su intimidad, sino con el fin de aspirar su auténtica esencia. Esto me parece lo capital en la obra de Broch. Un reto que pone al lenguaje, conceptual por naturaleza, frente a sí mismo en un intento de llegar a decir lo inefable, de expresar la calidad de realidades valiosas en sí mismas, no reductibles a datos. Se trata, ni más ni menos, que de trascender lo sólido y lo organizado desde la experiencia de proximidad al otro, vivida como comunidad moral, como responsabilidad; pensando los valores como algo que no puede estar más que vivo, mostrando la necesidad de renovar constantemente el movimiento espiritual que los engendró a fin de evitar su desintegración. Desde este punto de vista se puede decir que Broch continúa la novela en el punto en que Musil la interrumpió, intentando conciliar un espacio para la comunidad, para la historia y para la palabra, con el espacio metafísico.

---

<sup>309</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 5. Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1673.

<sup>310</sup> CANETTI, Elias (1985): *Das Augenspiel*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 32.

En esta labor, así lo apuntaba Hannah Arendt en un temprano trabajo sobre el autor<sup>311</sup>, Broch va a plantear tres cuestiones capitales: primera, *la cuestión estética*, la suficiencia de la obra de arte literaria, las formas de su racionalidad y su alcance (*Dichten*); segunda, *el tema del conocimiento (Erkennen)*, la cuestión relativa a la naturaleza del hombre, del mundo y de la divinidad; y tercera, *la cuestión ética*, la acción (*Handeln*) como problema, la desintegración de los valores y la necesidad de una rearticulación de los mismos para construir una sociedad libre.

La lengua de Broch es consustancial con este modo de ver y sentir: un estilo complejo, ecléctico, que fluye lento a lo largo de interminables períodos sintácticos, que trasciende la pobre distinción entre verso y prosa considerando poesía toda literatura, de ahí la integración de narración, poesía, teatro y ensayo en una misma novela. Esta voluntad de estilo tiene por objeto reproducir la estructura de la realidad apprehendida por la experiencia. En este punto la poesía se une al conocimiento, superando las aporías de la *razón pura* – divorciada de las vivencias –, de la *razón empírica* – incapaz de llegar a conceptos que no se desprenden de la experiencia: Dios, mundo, libertad –, y del mero irracionalismo – inviable, al ser el hombre un ser con uso de razón. El nuevo pensamiento debería ser capaz de dar cuenta de la realidad sistemática del mundo y de la unidad de éste, en trance de desaparecer por la anarquía que parece regir al ser en su comprometido estado, escindido entre pasado, presente y futuro. La sintaxis tiene una relevancia decisiva en la superación de esta precariedad epistemológica. El lenguaje poético, el lenguaje que promueve la experiencia estética, contiene en su forma una vía que apunta a la superación de la temporalidad a través de lo cíclico y lo simultáneo. La conciencia encuentra en el lenguaje los ciclos naturales que nos devuelven realidades vividas, interiorizadas, nos ponen en sintonía con las recurrencias que dotan al *ser* de *sentido e identidad*. Sin este retorno de las realidades que hemos convertido en íntimas tras el paso por sucesivas alteridades, surge lo monstruoso, lo siniestro como resultado de la completa indistinción de las experiencias acumuladas o, por contra, de su radical heterogeneidad. Por otra parte, para conciliar la serie de visiones parciales que irremediamente se derivan de la pluralidad de perspectivas que determina este modo de hacer literatura, se recurre a la simultaneidad, a la fusión de imágenes cognitivas diversas, fusión del presente y el pasado, del sueño y la vigilia, de lo

---

<sup>311</sup> ARENDT, Hannah (1958): *Dichtung und Erkenntnis*, en: *Gesammelte Werke Hermann Broch*, 6, Zürich: Rhein Verlag

presente y lo ausente, el sujeto y el objeto, sin que por ello el discurso pierda su coherencia y su estabilidad semántica.

En *Der Tod des Vergil* se revela con toda claridad el sistema estético de Broch en su vinculación con la epistemología. La primera impresión al entrar en contacto con la novela – tal vez, mejor poema en prosa – es la de estar ante un conglomerado anárquico donde se dan cita, sin mucho orden la realidad coetánea del poeta; sus alucinaciones febriles que le transportan, por ejemplo, a la fronda amena donde se une con Plocia; una franja de realidad–irrealidad en la que se mueven Lisantias o los tres borrachos que perturban el duermevela del poeta en la madrugada y que él contempla desde la ventana; personajes del pasado, entre ellos el propio poeta de niño; personajes del futuro, en particular el Mesías que se anuncia, todo ello conformado en párrafos de varias decenas de líneas cada uno, constituidos frecuentemente por una única frase, en los que se entreveran elegías, digresiones sobre arte, ética, política, sociología de masas o cualquier otro elemento, por más que parezca mínimo, contradictorio y circunstancial, que ataña a Virgilio en el monólogo interior que mantiene en las últimas dieciocho horas de su existencia, a cuyo relato aplica Broch más de quinientas páginas.

Sin embargo, superado el desconcierto inicial, reparamos poco a poco en que el *corpus* está dividido en cuatro secciones – el arribo, el descenso, la espera, el regreso –, que aparecen en la novela junto a los nombres de los cuatro elementos y se corresponden con los cuatro movimientos de una gran sinfonía. Dentro de cada movimiento todo está minuciosamente dispuesto para que cada idea – unidad cognitiva básica – esté expresada por una única frase – unidad sintáctica básica –. Así se va construyendo, alternando temas y motivos, a través de frases, párrafos, capítulos y secciones, una obra completa y autónoma, un espacio cerrado en sí mismo. Como vemos, la comparación con la sinfonía y el interés por aproximar la literatura a lo musical no es baladí. En el fondo está la intención de liberarse de la servidumbre mimética, de ser realidad autónoma, como lo es la música que, sin representar nada que no sea ella misma, nos eleva a un conocimiento superior al que alcanza el ser humano apoyándose en su lenguaje natural.

Hay un fragmento de la obra, encantador en su asemantividad, que nos habla de esta percepción que supera lo conceptual. Se trata del momento en que entregan al poeta *La Eneida*, que hasta entonces había estado guardada en un cofre. Virgilio toma el

manuscrito e, incapaz de leerlo, va pasando las yemas de los dedos sobre el papel, apreciando su tacto y el relieve de las letras. Palpando lo inefable, piensa que habría que aniquilar el idioma, aniquilar los nombres, para que en la tierra haya gracia de nuevo. Como ya vimos en la segunda parte de la tesis al tratar de las relaciones entre espacio y literatura, este deseo, además de ser imposible en la práctica, no parece ser deseable. Virgilio se da cuenta de las limitaciones de su obra poética. Este lenguaje, el más elevado, es con todo deficiente, pues carece de la determinación unívoca del lenguaje científico, el lenguaje que, en última instancia, asegura el sostenimiento de nuestra dimensión más material y pragmática. Por eso, al comparar su obra poética con la obra política de Augusto, Virgilio pide que sus versos sean arrojados a las llamas. Sólo el amor que siente por su amigo Augusto le impide llevar a término su propósito.

Al hablar de poesía y conocimiento venimos observando con Broch que el aspecto que presenta la realidad, de naturaleza dinámica, varía constantemente, motivo por el cual, si se quieren recoger simultáneamente todos sus componentes sin obviar ninguno, hay que recurrir a las formas o secuencias que se repiten, aunque estén distribuidas irregularmente en el espacio y en el tiempo. De aquí se deriva una añoranza por la constante totalidad del espacio. La literatura de Broch, como la poesía que acaricia Virgilio con las yemas de sus dedos, sueña con ser puro espacio. Los atributos espaciales con los que Broch dotaría a la poesía: simultaneidad y eternidad, totalidad e infinitud, presencia y simbolismo, autonomía y relación, exterioridad e intimidad, ámbito y horizonte... son una suerte de *coincidentia oppositorum ad infinitum*, a la que el autor se refiere en tono elegíaco:

*Die unerneuerbar-unerweiterbar stete Raumes Ganzheit, gehalten vom Gleichgewicht  
der in ihr wirkenden Schönheit, und diese insichgeschlossene  
Ganzheit des Raumes offenbart sich in jedem seiner Teile,  
in jedem seiner Punkte, als sei ein jeder seine innerste Grenze,  
offenbart sich in jeder einzelnen Gestalt, in jedem Ding, in jedem Menschenwerk,  
in jedem als das Sinnbild seiner eigenen Raumbaftigkeit,  
als deren innerste Grenze, an der jede Wesenheit sich selbst aufhebt,  
das raumaufhebende Sinnbild, die raumaufhebende Schönheit, raumaufhebend  
kraft der Einheit, die sie zwischen innerer und äusserer Grenze herstellt,  
kraft der Insichgeschlossenheit des unendlich Begrenzten,  
die begrenzte Unendlichkeit, die Trauer des Menschen;  
also enthüllt sich ihm die Schönheit als ein Geschehen der Grenze,  
und die Grenze, die äussere wie die innere,  
sei sie die des fernsten Horizontes, sei sie die eines einzigen Punktes,  
ist zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen gespannt*<sup>312</sup>

---

<sup>312</sup> BROCH, Hermann (1980): *Kommentierte Werkausgabe Hermann Broch, 4. Der Tod des Vergil*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 115.

Nuestro drama consiste en que somos incapaces de mantener este ideal de totalidad. Al fijar nuestra atención en aspectos concretos de la realidad, los hacemos saltar a primer plano e invadir otros espacios ajenos, extendiendo su dominio a la realidad entera. Cuando este error de percepción se traspasa del plano del conocimiento al plano de la acción, a la esfera ética, comporta la disgregación del orden de los valores, el *Wertenzerrfall*, el proceso espiritual más decisivo de la época contemporánea, cuyo centro, según Broch, fue Viena, capital del *Wertvakuum* europeo. Este último concepto ha sido a veces mal entendido y es importante que precisemos que Broch no utiliza la palabra *Vakuum* en el sentido de *Abwesenheit*. El escritor inscribe esta crisis ética en el contexto del proceso de secularización que se inicia en Occidente con la Modernidad y que supone la muerte de Dios y el hundimiento de la noción de absoluto. Una vez se ha prescindido de esta instancia que relativizaba y articulaba la tabla de valores, todo valor se expande, rebasa los límites que le eran propios e intenta erigirse él mismo en absoluto. El drama espiritual de nuestro tiempo está en esta actuación polémica de unos valores contra otros, que penetra en las masas.

Broch se interesó por la atracción y el vértigo que siente el hombre ante este vacío de valor en *Die Verzauberung (Der Versucher)*, *Die Unbekannte Größe*, sus *Novellen*, su *Massenpsychologie* o sus escritos filosóficos y políticos. Como manifiesta en su obra, conjurar esta fascinación sólo es posible desde la responsabilidad ética que supone la proximidad al otro y el respeto a su vida personal singular e inviolable. Para el escritor, estas dos facetas son inseparables: no cabe inhibirse ante la realidad anómala y caótica, y mucho menos intentar sujetarla con leyes que cercenan parcelas enteras de la existencia. Estas son, al fin y al cabo, dos maneras de dar la espalda al mundo al que pertenecemos.

Desde este punto de vista, la trilogía *Die Schlafwandler* se convierte en una crítica a la escisión del hombre moderno. Pasenow es un personaje entre lo ridículo y lo patético. Ha nacido en una familia distinguida y se debe al legado de sus mayores. Todos forman una sólida unidad sin fisuras: Bernhard, su tío, ha hecho honor a sus antepasados convirtiéndose en un militar condecorado con la cruz de hierro; Helmuth, su hermano, muere en un duelo en nombre de ese mismo honor, su padre, terrateniente, mantiene la disciplina férrea de los *Junker*, la familia de su prometida se preocupa de conservar y ampliar su residencia palaciega en vacío estilo renacentista, barroco y suizo y de cuidar unos jardines de naturaleza tan civilizada como trivial. Sobre todos ellos vela el tibio pastor de la comunidad. Sólo el criado Jan y Bertrand rompen esta atmósfera anodina para

proclamar que hay que hacer siempre aquello a lo que nos impulso nuestro *daimon* interior. Un consejo que cae en el vacío del espacio heredado. Nadie, ni siquiera ellos mismos, está preparado para la ruptura que supone alcanzar la autonomía.

Pasenow vive esta realidad reverenciando su uniforme militar, al que convierte en símbolo del orden ideal. Para él, lo civil es asunto de ropa interior y es inquietante que cada hombre lleve consigo, debajo de la chaqueta, la anarquía común a todos. Joachim toma su uniforme como si se tratase de una segunda piel más propia y verdadera. No es capaz de precisar dónde está el límite entre su *yo* y el uniforme. Se siente cómodo en la seguridad que le proporciona, sin notar que así se confina en una estrecha franja de libertad personal y humana<sup>313</sup>. El paso de Ruzena por su vida significa el descubrimiento del deseo amoroso. Se siente indigno. La imagen que se había forjado no se corresponde con la experiencia. Él aspiraba a una especie de religión del amor en la que el sentimiento es inexistente o es un gesto estetizante que oculta en su ritual realidades que han de permanecer ocultas e ignoradas (por eso se irrita sobremanera cuando en una visita a la casa de su prometida, la familia le muestra el dormitorio; el hecho de mostrar del altar oculto del matrimonio le produce vergüenza). No obstante, comprende que sólo es posible amar en la forma que ama a Ruzena y que, por eso, nunca podrá amar a su prometida más que con un *pseudo-amor*, pálido reflejo formal del auténtico<sup>314</sup>.

A su prometida Elisabeth se le plantea un dilema análogo. Cuando Bertrand le hace saber su amor, ella se pregunta qué debe hacer. Bertrand le responde con una nueva pregunta que bien podría haberse encontrado en las miniaturas narrativas de Altenberg: *Wer soll Sie küissen, Elisabeth?*. Puesta ante la vía del corazón y la vía de la convención, Elisabeth opta por esta última. Se celebra una boda sencilla. La noche en que va a iniciarse su vida matrimonial, Joachim no contempla a su mujer como una compañera deseable, la ve más bien como una Madonna o una Blancanieves impoluta e intangible y así se lo dice. Llega a comentar que estaría bellísima con una vela a cada lado de la cama, ocurrencia que parece a Elisabeth de mal gusto; el tálamo nupcial se asemejaría a una capilla ardiente y ella a un cadáver. El lector tiene licencia para sospechar que esta idea no desagradaría a Pasenow, ¿acaso no está huyendo Pasenow de todo lo que signifique vida y de las exigencias que comporta? ¿No trata de llevar a lo vivo la rigidez cadavérica del atavismo?

---

<sup>313</sup> BROCH, Hermann (1980): *Kommentierte Werkausgabe Hermann Broch, 1. Die Schlafwandler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 23-24.

<sup>314</sup> *Ibid.*, 69-70.

Es una experiencia vital que vida y muerte se fecundan mutuamente, que se vive al mismo tiempo y en el mismo sentido en que se muere. En la novela esto se simboliza en el hecho de yacer: se yace para el amor y se yace para la muerte. Los esposos yacen juntos mirando al techo de la habitación. Al cabo de dieciocho meses tienen su primer hijo.

La segunda parte de la trilogía, *Esch*, supone un punto medio entre la posición que representa *Pasenow* y la que representa *Huguenau*. Si *Pasenow* buscaba una salida a la zozobra de vivir en el espacio convencional, *Esch* la busca invirtiéndose él mismo en el espacio, reconociéndose en los signos, transformando el mundo en un conjunto de símbolos como ocurre en sus ordenados libros de cuentas. El mundo menos él es igual a la anarquía. Contemplando el mundo así, se ha acostumbrado a considerarse a sí mismo un dato más, anónimo e incorpóreo. Casi se ha olvidado de que vive. Para tratar con los seres humanos es necesario ponerse en juego a sí mismo, pero *Esch* ya no sabe dónde está su *yo*. Enterrado en un espacio fabricado a medida, se ha convertido en otro sonámbulo.

En la última parte de trilogía, junto a *Huguenau* el tipo del estafador, parangón del *Arnheim* de *Musil*, al que ya hemos caracterizado suficientemente, se mueven otros personajes, algunos de los cuales destacan de forma especial. Es obligado acudir al hospital, repleto de cuerpos heridos y de almas moribundas. Uno de estos internos, el albañil *Ludwig Gödicke*, se recupera de una explosión que ha hecho saltar en pedazos su cuerpo y su alma. *Gödicke* lleva a cabo una infructuosa búsqueda de sí mismo a través de edades, oficios, relaciones, de las que no extrae ningún rasgo definitivo que cimiente su alma en ruinas. Tanto es así que, en el curso del entierro de un camarada, *Gödicke* se arroja él mismo a la fosa. Surgiendo de la fosa, aparece en el resto de la novela como un esperpento resucitado. Al teniente *Jarezki*, otro de los internos, ingeniero en la vida civil, le han amputado el brazo por encima del codo. De él se dice que es un hombre tan simétrico, que percibe su brazo derecho como un peso muerto. La ironía de este personaje bebedor e irascible es soberbia; interpreta su tara como justo castigo en satisfacción por sus crímenes en la guerra, sin embargo, comenta divertido, el hado se ha debido confundir en algún punto, porque las granadas las lanzaba con el brazo que le ha quedado sano.

Es importante reparar en los personajes femeninos. En primer lugar, en *Hannna Wendling*, esposa del abogado *Heinrich*, que se encuentra en Rumanía haciendo la guerra. Ella, una *Penélope* muy especial, también mantiene su propia guerra de guerrillas entre su



yo y el mundo empírico. Habita una casa llena de rosas rojas en la que espera sin impaciencia al marido ausente. El día de su regreso Hanna siente el extrañamiento de su propio marido. La estancia de éste en la casa se convierte en la nota anormal. Se han invertido los términos clásicos, se desea la partida y se sufre el regreso. La casa de las rosas queda destruida en una revuelta ciudadana y Hanna cae junto a la verja del jardín. Muere al día siguiente.

El personaje de Marguerite, una morenita de ocho años, es uno de los más asombrosos de la novela. En el tramo final de la obra, la pequeña sale al mundo, camina en un paisaje lleno de claridad, su sentido de la Naturaleza es muy poco intenso y avanza en unidad con el espacio que la rodea. Sin embargo, no tarda en descubrir su yo y, con él, la soledad que nace de la *objetivación* del mundo. Sabiéndose ya errante, comprende que no existe meta hacia la que dirigirse:

*Weit in das Unendliche dehnt sich die Strasse, an der das Anwesen liegt, und in der rasch aufsteigenden Kälte sterben die Schmetterlinge. Dies aber ist das Entscheidende! Dem Kind wird mit einem Male klar, dass es kein Ziel gibt, dass ihm das Herumirren und das Suchen nach einem Ziel nichts gefruchtet hat, dass höchstens das Unendliche selber Ziel sein kann. [...] das Schlafwandeln der Unendlichkeit ist über sie gekommen und wird sie nie mehr freigeben*<sup>315</sup>.

Marguerite recuerda en esto al Törless de Musil o al topo de Kafka. Los tres llegan a una comprensión profunda del hombre y de su espacio, mezcla de grandeza y de miseria. Hay una mirada de asombro ante el espacio, mirada que más tarde se reconoce a sí misma como escindida, como polo de la dualidad entre hombre y Naturaleza. Al tomar conciencia de su situación personal, se ponen en camino (Kafka sería un ejemplo negativo, su personaje se niega a emprender toda acción), inician una proyección sin límite hacia la exterioridad a través del pensamiento y la relación. El primer sentimiento de asombro se sustituye entonces por el vértigo del infinito, imposible de colmar en toda una vida. El intento, fracasado de antemano, de reunir al individuo con el todo, de abarcar la realidad, conocer su naturaleza y el puesto de cada ser y de uno mismo en ella, es angustioso. *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraye*; Pascal tuvo razón al resumir así la experiencia de salida al mundo. Las respuestas que ofrece la extensión a nuestras perplejas preguntas son inseguras, innecesarias, a veces ni siquiera se encuentran. Ciertamente, el espacio guarda silencio. Haría falta una voz divina para sacar al espacio de su inanidad. Como vimos entre otros con Rilke o Hofmannsthal y veremos con Doderer o Handke, la extensión llega a

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, 656-657.

tener algo de oracular, la apelación al espacio nos *revela* la verdad en los dos sentidos de este verbo: velar dos veces, duplicar el velo, redoblar el silencio muerto y, al mismo tiempo, estar doblemente despierto. La visión del espacio es siempre una visión del límite que, por una parte lo define, y por otra presupone un ámbito de comunidad, siquiera negativo, con lo radicalmente otro.

*Die Schuldlosen* son los grotescos herederos del legado de Huguenau. Los personajes de la novela viven en la absoluta soledad, carecen de lazos afectivos, se muestran indiferentes ante la suerte de su prójimo, sólo ambicionan el puro poder por sí mismo. Descomprometidos socialmente y desprovistos de todo erotismo, han pervertido sus relaciones con los demás a todos los niveles. A pesar de ello, pretenden hacernos creer en su inocencia y, hasta cierto punto, tienen razón al reclamar para sí esta condición, puesto que en realidad no han actuado, han sido la viva imagen de la pasividad. Su culpa no tiene un sentido jurídico, pero sí un sentido ético, el de San Pablo: *Quien no ama a su prójimo es un homicida*. La muerte y la esterilidad son consecuencias directas de la impotencia del individuo para el encuentro.

Una clave importante para la interpretación de la obra nos la da la *Parabel von der Stimme*, que preside el libro a modo de introducción. El texto, que recuerda a las *Chassidische Geschichten* de Martin Buber, parte de una pregunta de los discípulos de Leví bar Chemjo a su maestro:

*Warum, Rabbi, hat der Herr, dessen Name geheiligt ist, die Stimme erhoben, als Er die Schöpfung begann? Hätte Er mit seiner Stimme das Licht, die Gewässer, die Gestirne und die Erde sowie die Wesen, die sich auf ihr befinden, anreden und zum Dasein aufrufen wollen, auf dass sie allesamt Ihn hören und seinen Befehl befolgen, so hätten sie hierfür schon vorhanden sein müssen. Doch nichts davon war vorhanden: nichts davon konnte Ihn hören, denn Er hat es erst gemacht, nachdem Er die Stimme erhoben hatte. Und das ist unsere Frage<sup>316</sup>.*

Al principio, el rabí no les responde, con lo que su confusión aumenta: ¿por qué descansó si es omnipotente?, ¿por qué creó a los ángeles si es absoluto? Y cuando finalmente habla, la situación empeora; Chemjo afirma del Señor que: *Seine Sprache ist Sein Schweigen, Sein Sehen ist Blindheit, Sein Tun ist Nicht-Tun, Sein Ernst ist Lachen*. Sólo tras varios días de meditación, revela el sentido de su primera respuesta:

---

<sup>316</sup> BROCH, Hermann (1980): *Kommentierte Werkausgabe Hermann Broch, 5. Die Schuldlosen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 9.

*In jedes Ding, das Er, dessen Name geheiligt ist, geschaffen hat oder noch schaffen wird, geht – wie denn auch nicht – ein Teil seiner geheiligten Eigenschaften ein. Was aber wohl ist Schweigen und Stimme zugleich? Wahrlich, vor allen Dingen, die ich kenne, ist es die Zeit, der solche Doppelseigenschaft zukommt*<sup>317</sup>.

El mundo creado por Dios se basa en el tiempo. El *ser*, el *sentido* y la *identidad* se dan en el tiempo que se inaugura en la relación. La voz de Dios es la apelación del *Yo* eterno a las criaturas, apelación por la cual éstas salen desde su anonimato al *ser*, toda vez que son pensadas amorosamente por Él. Del mismo modo la persona nace plenamente en el tiempo del encuentro, experiencia primera de amor y *sentido*, que los personajes de *Die Schuldlosen* no han sabido realizar.

Elias Canetti retrata otro tipo de sonambulismo en *Die Blendung*. La novela relata el drama vital del doctor Kien, *ein Kopf ohne Welt* en su errar por un *Welt ohne Kopf*. El divorcio entre el hombre y su espacio natural llega aquí a su máxima expresión. La jornada de Peter Kien comienza con un paseo en el que siempre lleva consigo varios libros y una libreta en la que va apuntando las estupideces que observa en la gente, y que piensa publicar un día con el título *Dummheiten*. Con un estilo realista, Canetti describe las dos características básicas de este intelectual: su amor a la verdad, *Kien verabscheute die Lüge [...] Wissenschaft und Wahrheit waren für ihn identische Begriffe*<sup>318</sup>, y una memoria prodigiosa, *Er sitze an seinem Schreibtisch und entwerfe Abhandlungen, in denen er bis auf die exaktesten Einzelheiten eingebe, ohne, ausser eben in seiner Kopfbibliothek, je nachzuschlagen*<sup>319</sup>. Su relación con los demás es casi inexistente, subordinada al beneficio objetivo, asentada en lo patológico: *Stumme liebte er; Taube, Lahme und sonstige Krüppel waren ihm gleichgültig; Blinde beunruhigten ihn*<sup>320</sup>. Kien reverencia la individualidad. En su biblioteca ocupan un lugar preferente las obras de Fichte, el filósofo del *yo*. Kien sueña con alcanzar un nivel cognoscitivo tan riguroso, que haga innecesario el trato directo con la realidad, a la que detesta y de la que teme, sobre todo, su constante devenir. Al reducirse a mera cabeza, Kien ha eliminado su cuerpo, el espacio primario de acceso al mundo y encuentro interhumano; sin embargo, no basta con eso, sería necesario, que los cuerpos del resto de la humanidad se vieran cercenados en igual

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>318</sup> CANETTI, Elias (1963): *Die Blendung*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 13.

<sup>319</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>320</sup> *Ibid.*, 20.

medida. De aquí la simpatía de Kien por los mudos, ya que no le pueden interpelar<sup>321</sup>, frente a ellos uno puede defender con facilidad su propio espacio. No ocurre así en el caso de los ciegos, con los que siempre se corre el riesgo de no poder mantener la distancia y chocar, algo espantoso, que supondría la prueba más física de que el espacio se funda en la relación y vivir en él significa estar permanentemente expuesto.

Kien comienza su trabajo a las ocho. Su habitación no tiene ventanas, las ha tapiado. De esta forma ha ganado una cuarta pared para su biblioteca y no le distrae lo que ocurre en el exterior. A cambio, tiene tragaluz que arrojan sobre la mesa de trabajo una luz neutra, sin paisaje de fondo. Con él vive Therese Krumbholz, ama de llaves. Su obligación principal consiste en sacudir el polvo de los libros, cada día de una habitación, al cuarto día acaba y vuelve a empezar. Un domingo, cuando Kien vuelve contento del paseo al no haber encontrado a nadie en la calle, repara en el respeto de ella por sus libros. Decide ponerla a prueba entregándole un libro sin valor, viejo y sucio. Ella lo toma, lo forra. Él se admira. La tonta: *Was werden Sie tun, wenn ein Brand ausbricht? [...] Um's Himmels willen, retten!*<sup>322</sup>. Pasados unos días Therese ha llegado sólo a la página veinte, ella explica que lee doce veces cada página, un libro es algo muy valioso. Kien decide casarse con ella.

Con la boda todo cambia. Ella empieza por exigir muebles y más espacio, se niega a comer en la cocina como una criada. Al principio Kien y Therese se reparten las habitaciones dos a dos, luego, a cambio de no mover los libros, tres para ella y el despacho para él. Kien se va reduciendo paulatinamente a un espacio mínimo, que él mismo abona: pronto decide incluso mantener los ojos cerrados para evitar distraerse con la visión de los muebles. Poco a poco prolonga más y más los espacios de su ceguera voluntaria:

*Blindheit ist eine Waffe gegen Zeit und Raum [...] Der Zeit, die ein Kontinuum ist, zu entrinnen, gibt es nur ein Mittel. Indem man sie von Zeit zu Zeit nicht sieht, zerbricht man sie in die Stücke, die man von ihr kennt*<sup>323</sup>.

---

<sup>321</sup> La incomunicación es uno de los ejes de la novela. Los personajes malversan el lenguaje utilizándolo como instrumento de poder, para dominar a los otros y crear un espacio propio en el que se encierran: [...] *es herrschen pausenlos Reden und Gerede, artikulierte oder unartikulierte Monologe und hin und wieder das Gebrüll der Menschenmengen; die formalen Dialoge indessen sind ihrem Wesen nach parallelisierte Monologe und damit eine Perversion der Sprache. Die Dialoge wirken nicht auf Verständigung, sondern weisen auf die Kommunikationsunfähigkeit der Figuren, auf eine babylonische Sprachverwirrung, verursacht durch die Spezialisiertheit, die Blendung des Menschen. Die Form des Dialogs ist hier Ausdruck isolierter Individuen; das bedeutet Verrat an Sinn und Aufgabe der Sprache*, DISSINGER, Dieter: “Der Roman *Die Blendung*”, en: *Text + Kritik. Elias Canetti*, 28 (1982), 33.

<sup>322</sup> CANETTI, Elias (1963): *Op. cit.*, 43.

<sup>323</sup> *Ibid.*, 73.

Su labor florece más que nunca. Sin embargo, Therese aspira a algo mejor. Los requiebros del empleado de la tienda donde compró sus muebles han espoleado su imaginación y ya se ve casada con él, dueña de un negocio que ha de salir del dinero de Kien. Su decepción es mayúscula al ver que el capital de Kien es exiguo. Como le ocurre a Kien, Therese tampoco acepta la realidad, se empeña en mantener vivo su sueño cambiando ella misma la cifra que figura en el testamento de su marido. Cuando la verdad se impone llega la ruptura. Therese descarga su impotencia sobre Kien propinándole una paliza que le postra en cama. El protagonista inicia así un proceso de degeneración equiparable al de Gregor Samsa. Recluido en su habitación, olvidado de todos: *Kien kniete in Gedanken nieder und betete in seiner Not zum Gotte der Zukunft: der Vergangenheit [...]* *Da erstarrte Kien*<sup>324</sup>. El protagonista se petrifica voluntariamente, permanece inmóvil, como si fuera de granito, durante todo el día. Sólo se levanta tres horas para trabajar por la mañana y a cierta hora de la tarde para salir a comer a un restaurante, sin apetito, ingiere exclusivamente para alimentarse. Así permanece hasta que su mujer, en un ataque de cólera, lo expulsa de su propia casa.

Comprobamos cómo a un ámbito realista, ordenado hasta la neurosis, se le sobreponen anormalidades que revelan lo desajustado del mundo. Lo onírico, que en los primeros capítulos es analizado en sus componentes vivenciales mínimos, se transforma al final en un arcano indescifrable. El proceso al que Kien es sometido en una comisaría tras la operación en el *Theresianum*, así como el deambular por tabernas, casas de muebles, habitaciones sórdidas o la presencia vigilante del portero de su edificio recuerdan la obra de Kafka y el absurdo de Praga. Hay también un ambiente cercano al de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, sobre todo en lo que se refiere a la inadecuación y la sorda resistencia del individuo en un entorno intrínsecamente hostil. No obstante, el problema de Kien no consiste tanto en cómo reducir la brecha que se abre entre lenguaje y mundo, o entre forma y contenido, como en Hofmannsthal, Kraus, Musil, Broch, etc., sino en cómo atrincherarse eficazmente a fin de que la realidad polimórfica y cambiante no irrumpa en la propia intimidad y la destruya. Es tranquilizador representar el espacio sobre una hoja de papel, los valores simbólicos abstractos, reducidos a signos, son convertidos en mundo y espacio. Este es el espacio verdaderamente habitable:

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, 169, 171.

*Jeder Mensch braucht eine Heimat, nicht eine, wie primitive Faustpatrioten sie verstehen, auch keine Religion, matten Vorgeschmack einer Heimat im Jenseits, nein, eine Heimat, die Boden, Arbeit, Freunde, Erholung und geistigen Fassungsraum zu einem natürlichen, wohlgeordneten Ganzen, zu einem eigenen Kosmos zusammenschliesst. Die beste Definition der Heimat ist Bibliothek*<sup>325</sup>.

La afirmación tiene dos dimensiones. En su vertiente positiva alude a la idea metafísica de la cultura, que tiene su origen en las obras de Herder – la lengua como expresión del espíritu de los pueblos y vehículo de transmisión de su peculiaridad física y cultural – y se inserta en el ámbito político con Fichte – el Estado es la organización de individuos para llevar a cabo la finalidad de la especie, la finalidad del Estado es la cultura. La cultura será entendida entonces como un mundo envolvente, nutricio que, parcialmente opuesto al mundo natural, pretende desempeñar el papel de auténtica patria del hombre. En su vertiente negativa son muchos los pensadores que han desarrollado en diferentes direcciones este concepto que aparece en el sistema de Hegel como realidad dinámica, que exige el esfuerzo, el sacrificio y hasta la muerte de hombres y familias; en las teorías de Freud, como represión de una parte del hombre, y en la obra de Fromm, Adorno o Marcuse criticado abiertamente.

Lo que busca Kien en sus libros es un espacio reducido, reglamentado, una coraza que le defienda sirviéndole de barrera ante el mundo; de forma indirecta, un poder al que apelar para contener la anarquía de la vida. El resultado, como en el caso de Kafka o de Roth, es que la dependencia total de la instancia garante de nuestro espacio comporta la inmediata degradación de la persona, asimilada al espacio que la protege. La ecuación es la siguiente: Kien elimina la realidad y se elimina como persona, se asimila a un espacio cerrado y se convierte él mismo en espacio cerrado, se encastilla en su biblioteca y él mismo se transforma en una *Kopfbibliothek*. El primer atributo humano del que Kien prescinde es la vista, sólo la ceguera permite negar la evidencia de un mundo complejo y cambiante. El segundo es el movimiento, Kien se vuelve como una estatua para evitar los golpes físicos de su mujer, el estatismo le proporciona además mimetismo con el espacio al que aspira, él mismo se hace objeto. Finalmente, se orienta al pasado, el espacio inerte, el reino del lenguaje muerto y fosilizado. A los dos modos de relación frustrada con el espacio: la estereotipada y la extravagante del *Aussenseiter*, hay que sumarle la existencia esclerótica, que no persigue ni la asimilación, ni la huida, sino la fusión. Canetti se convierte en una caricatura de sí mismo. En la novela rara vez se nombra al hombre completo, siempre se refieren sus fragmentos, *Kopf, Rock, Buckel, Faust*, desarticulados.

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, 57.

Homero, el poeta ciego, ofrece en la Odisea toda una galería de mujeres que inquietan a Kien. En la novela se nombra a Circe, Calipso, Penélope, Nausícaa y una quinta, no homérica sino bíblica, Eva. Ellas encarnan todas las categorías clásicas del *eros* y añaden algunos valores nuevos: Circe encarna la *appetitio*, la atracción sensual; Calipso, la *perditio*, el abandono y el olvido de toda realidad que no sea el amor mismo; Penélope, la *affectio*, el amor amistoso, fundado en la atracción física y en la afinidad intelectual; Nausícaa, la pura potencialidad indeterminada; y Eva, la maternidad primigenia. Kien las rechaza a todas. Por una parte, evita la unión sexual con Therese, como acto que expresa máximamente la fuerza vital, manifiesta la fecundidad de modo extremo y supone una participación en el poder de crear la vida; por otra parte, aunque el éxtasis amoroso comporta una inmediata superación de la temporalidad, y en este sentido es una anticipación de la muerte, el reposo absoluto, la unión tampoco parece deseable, puesto que implica una cierta pérdida momentánea de la autoconciencia intelectual, de la *identidad* personal y una fusión con el otro. La pretensión de eliminar la dimensión histórico-relacional del espacio se hunde constantemente en la paradoja, incluso cuando se trata de una experiencia radical de despersonalización como es el éxtasis amoroso. La misma escritura a la que Kien se aferra como tabla de salvación topa con la ironía de que: *Diese bedruckte Seite, so klar und gegliedert wie nur irgendeine, ist in Wirklichkeit ein höllischer Haufe rasender Elektronen*<sup>326</sup>.

La evidencia de que la realidad es problemática se impone a la ceguera y al autismo de Kien. La parte final de la obra es una rápida sucesión de todas sus obsesiones. Todas aquellas ideas que ha ido creando para dominar la realidad hacen crisis, aparecen como contenidos oníricos, surrealistas, abstracciones imperfectas, parciales, desligadas del sistema que les conferiría unidad y sentido en el tiempo. La historia personal de Kien se desmenuza en imágenes y espacios desligados los unos de los otros. Son vacíos, huecos, lagunas, enigmas, palabras absolutas de Kien (*Wort*) que no encuentran respuesta o acomodo en ninguna historia (*Antwort*), lo cual complacería sin duda al sinólogo de no haber perdido por ello mismo la razón. Por su mente pasan las ollas de carne en Egipto, las codornices de la travesía del desierto, carne que se quema, sangre, pantalones, bollos como cadáveres de pájaros, calzones, ratas, termitas, un incendio en la biblioteca, periódicos en el suelo, Fischerle, el *Theresianum*, el cerdo que se comía los libros, los gritos de auxilio de éstos, un

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, 72.

incendio en el *Theresianum*, lluvia, caen unas gotas por los tragaluces, llegan los bomberos, cesa la lluvia, Kien pide socorro a su hermano, una paralogía – el heredero de Peter se lleva la biblioteca de Kien, su hermano le quiere robar, Kien le amenaza con un libro, todos buscan testamentos, su hermano no verá un solo libro. Fuera la policía llama. Como último recurso, Kien ha levantado una barricada de libros contra la puerta de hierro de su piso, la policía sube la escalera pero la alfombra ya está en llamas: *Er stellt die Leiter in die Mitte des Zimmers, wo sie früher stand. Er steigt auf die sechste Stufe bewacht das Feuer und wartet. Als ihn die Flammen endlich erreichen, lacht er so laut, wie er in seinem ganzen Leben nie gelacht hat*<sup>327</sup>. Es la solución extrema para evitar la irrupción del mundo exterior, convertirse en ceniza junto con sus libros.

A partir de 1938, a causa de la amenaza nazi, muchos autores austriacos pasan por la dura experiencia del exilio. De esta situación emergen nuevos significados para el concepto espacio. Los escritores se ven obligados a definirse en su nueva condición, asimilándose a la nueva comunidad que los acoge, instalándose en el vacío como apátridas, que se niegan a adherirse a cualquier *identidad* nacional, o proclamando su condición de *Weltbürger*. Tan comprometida como la pérdida radical de patria e *identidad* es su posible recuperación, una vez se han restablecido las condiciones necesarias para el regreso. Dada la abultada lista de autores y obras, la abundante bibliografía y la complejidad del tema, no parece oportuno para el propósito de este muestreo entrar en un análisis pormenorizado. Tocaré únicamente el caso, paradigmático en muchos sentidos, de Stefan Zweig en *Die Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers*. En el prólogo, Zweig retrata amargamente su experiencia personal del exilio:

[...] *ich weiss mir inmitten der Unzähligen keinen anderen Vorrang zuzusprechen als den einen: als Österreicher, als Jude, als Schriftsteller, als Humanist und Pazifist jeweils just dort gestanden zu sein, wo diese Erdstöße am heftigsten sich auswirkten. Sie haben mir dreimal Haus und Existenz umgeworfen, mich von jedem Einstigen und Vergangenen gelöst und mit ihrer dramatischen Vehemenz ins Leere geschleudert, in das mir schon wohlbekannte "Ich weiss nicht wohin"*<sup>328</sup>.

Vienés, de ascendencia morava, coincide en muchos puntos, casi literalmente, con Roth; en particular en ese sentimiento de no pertenencia a ninguna parte con el que Trotta finaliza *Die Kapuzinergruft, Wohin jetzt?: Denn losgelöst von allen Wurzeln und selbst von der Erde, die diese Wurzeln nährte, – das bin ich wahrhaftig wie selten einer in den Zeiten* [...] *Mein literarisches Werk*

---

<sup>327</sup> *Ibid.*, 510.

<sup>328</sup> ZWEIG, Stefan (1981): *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 7.



*ist in der Sprache, in der ich es geschrieben, zu Asche gebrannt worden*<sup>329</sup>. Desde el exilio Zweig evoca el mundo de ayer, o mejor dicho, los mundos del ayer. Desde la pequeña sociedad campesina en la que nació, con sus bosques, el suelo del hogar, el molino y una pobreza irritante, pasando por el auge metropolitano de Viena, corazón de una Austrohungría soberbia, a la decadencia del Imperio y el fracaso de la Primera República hasta el presente en el exilio, ha ido pasando por muchos mundos, todos perdidos. Los cambios de paradigma han sido tan acelerados que producen vértigo:

*In dem kleinen Intervall, seit mir der Bart zu sprossen begann und seit er zu ergrauen beginnt, in diesem einen halben Jahrhundert hat sich mehr ereignet an radikalen Verwandlungen und Veränderungen als sonst in zehn Menschengeschlechtern, und jeder von uns fühlt: zu vieles fast! So verschieden ist mein Heute von jedem meiner Gestern, meine Aufstiege und meine Abstürze, dass mich manchmal dünkt, ich hätte nicht bloss eine, sondern mehrere, völlig voneinander verschiedene Existenzen gelebt*<sup>330</sup>.

De todos los mundos en que le ha sido dado habitar es el del Imperio el que mayor nostalgia despierta. *Das goldene Zeitalter der Sicherheit* como lo llama Zweig, ofrecía un espacio monolítico e inalterable:

*Alles stand in diesem weiten Reiche fest und unverrückbar an seiner Stelle und an der höchsten der greise Kaiser; aber sollte er sterben, so wusste man (oder meinte man), würde ein anderer kommen und nichts sich ändern in der wohlberechneten Ordnung*<sup>331</sup>.

La fe en Dios y la fe en el venerable emperador, sucesor del Sacro Imperio Romano Germánico de espíritu paneuropeo, son sustituidas por la fe en el progreso. Zweig lo ejemplifica aludiendo a la situación de su Moravia natal, prototipo de provincia periférica, de estructura agraria, donde se operan cambios profundos:

*Früh vom orthodox Religiösen emanzipiert, waren sie leidenschaftliche Anhänger der Zeitreligion des Fortschritts und stellten in der politischen Ära des Liberalismus die geachteten Abgeordneten im Parlament. Wenn sie aus ihrer Heimat nach Wien übersiedelten, passten sie sich mit erstaunlicher Geschwindigkeit der höheren Kultursphäre an, und ihr persönlicher Aufstieg verband sich organisch dem allgemeinen Aufschwung der Zeit*<sup>332</sup>.

La elevación de estos pueblos fronterizos a la esfera de la Modernidad se salda, ya lo vimos en Roth, con la pérdida del espacio heredado. A pesar de ello, Zweig afirma que la

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>330</sup> *Ibid.*, 8-9.

<sup>331</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>332</sup> *Ibid.*, 19.

sintética confluencia de culturas europeas que se dio en el Imperio Habsburgo compensó aquel primer desarraigo con el alumbramiento de un nuevo ámbito común fecundado por la radical heterogeneidad de sus habitantes, que enriquecía a cada cual en el encuentro con los demás, en un equilibrio inefable, musical:

[...] *hier waren alle Ströme europäischer Kultur zusammengeflossen; am Hof, im Adel, im Volk war das Deutsche dem Slavischen, dem Ungarischen, dem Spanischen, dem Italienischen, dem Französischen, dem Flandrischen im Blute verbunden, und es war das eigentliche Genie dieser Stadt der Musik, alle diese Kontraste harmonisch aufzulösen in ein Neues und Eigenartiges, in das Österreichische, in das Wienerische* <sup>333</sup>.

Las diferencias en el espacio común no separaban, sino que reunían a los hombres: *Der Hass von Land zu Land, von Volk zu Volk, von Tisch zu Tisch sprang einen noch nicht täglich aus der Zeitung an, er sonderte nicht Menschen von Menschen und Nationen von Nationen* <sup>334</sup>. La situación después del Imperio es muy distinta. Las fronteras, no sólo físicas, también morales, separan a los hombres, los determinan. El espacio califica a la persona. La tragedia del hombre del siglo XX se vuelve aún más grave porque ese espacio hace tiempo que dejó de significarle, dejó de pertenecerle. El caso más extremo es el del judío que ha perdido su comunidad:

*Alle die Ausgetriebenen der mittelalterlichen Zeiten, ihre Urväter und Ahnen, sie hatten zumindest gewusst, wofür sie litten: für ihre Glauben, für ihr Gesetz. [...] Die Juden des zwanzigsten Jahrhunderts aber waren längst keine Gemeinschaft mehr. Sie hatten keinen gemeinsamen Glauben, sie empfanden ihr Judesein eher als Last denn als Stolz und waren sich keiner Sendung bewusst* <sup>335</sup>.

Como ocurre en muchas obras de literatura yiddisch, por ejemplo la del premio Nobel Isaac Bashevis Singer, *El penitente* (1983), la pérdida del espacio lleva aparejada la pérdida de una forma de vida; de modo inverso, sería preciso recuperar esa forma de vida para volver al espacio perdido. Joseph Shapiro, el protagonista de la novela, es un judío polaco, que huye de su país en 1939, deambula por Europa y acaba emigrando a los Estados Unidos. En este país, Shapiro acumula una fortuna con negocios inmobiliarios, pero el protagonista no acaba de aceptar los valores y normas de la sociedad acomodada en la que vive. Insatisfecho, entra en contacto con una comunidad judía, compra filacterias, un chal de oración, obtiene el divorcio de su mujer, viaja a Jerusalem y abraza el judaísmo. Allí encuentra la felicidad casándose nuevamente con Sarah, la hija de un rabino.

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>334</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>335</sup> *Ibid.*, 484-85.

El mismo sentimiento de pérdida del espacio motivado por la ausencia de los valores que lo sustentaban lo podemos encontrar en otros muchos autores. Erich Fried, exiliado en Londres desde 1938, parodia la famosa cita de Hölderlin, *Was bleibt aber, stiften die Dichter*, rescribiéndola con un lenguaje muy directo: *Was bleibt, geht stiften*. No es sólo que el espíritu se muestre incapaz de mantener espacios perdurables, sino que él mismo no está en disposición de perdurar por más tiempo. En sus libros *Deutschland* (1944), *Österreich* (1946), *Gedichte ohne Vaterland*, (1978), se combinan los temas políticos con la preocupación moral, la angustia del *Lebensenge* y los recuerdos, no siempre dulces, de la infancia. Amargura similar a la presente en la obra de Jean Améry, nacido en Viena en 1912 como Hans Mayer, cambió su nombre tras la guerra en la que pasa casi dos años en un campo de concentración. Améry es un ensayista negativo, un escritor que reconoce que no queda espacio para la reflexión, el espíritu está acabado, y la muerte, *Diskurs über den Freitod*, no parece una mala salida para un mundo inhabitable. El autor se suicidó por sobredosis de somníferos en 1978 en una habitación de un hotel de Salzburgo. Manès Sperber, autor de la trilogía *Die verlorene Bucht* (1940-1951), psicólogo y sociólogo, fue un entusiasta del nuevo humanismo de izquierdas. La novela recoge su decepción ante la naturaleza perversa del comunismo: el asesinato político del militante disidente a manos de sus propios compañeros, la intriga internacional para liquidar a posibles rivales en el poder, las querellas intestinas, el sacrificio total por un Partido en el que todo está decidido de antemano (no hay discusión posible, sólo argumentos definitivos) y para el cual el individuo no existe. La fe en un ideal puro se malversa. Tienen más necesidad de creer en el milagro, que del milagro en sí, la ideología pasa a ser algo más importante que la revolución social. La Historia se convierte en una sucesión de crímenes, y el espacio se vuelve extraño, hostil. Las ideas sirven para dividir a los hombres, para darles o restarles dignidad, para otorgarles o negarles espacio en la sociedad. Sperber considera que la muerte de Sócrates es la única victoria que la filosofía ha obtenido, el resto de filósofos, como consideraba Musil, son *Gemaltäter, die keine Armee zur Verfügung haben*<sup>336</sup>.

Sperber es sólo uno de los muchos autores austriacos de origen húngaro que, como Milo Dor o György Sebestyen, siguen escribiendo en alemán tras 1945. Con la primera cesura, la desmembración del Imperio tras la Primera Guerra Mundial, un numeroso grupo de escritores quedó fuera de las fronteras de la nueva Austria y fue por ello prácticamente

---

<sup>336</sup> MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke, 1. Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 253.

olvidado<sup>337</sup>. La Segunda Guerra Mundial sumó a las minorías existentes desde hacía treinta años en los Sudetes, Hungría, Bucovina, Banato, Transilvania, los Balcanes, Galitzia o Ucrania, aquellos autores comprometidos que tuvieron que exiliarse. El número de escritores austriacos que acaban residiendo fuera del país es sorprendente. La literatura austriaca “en la diáspora” cuenta hasta nuestros días con grandes figuras como Albert Drach, Elias Canetti, Hilde Spiel, Fritz Hochwälder, Paul Celan, Rose Ausländer, Gregor von Rezzori. Algunos casos como el de George Tabori, judío de origen húngaro con pasaporte inglés, son clamorosos por su desarraigo. Otros, como el de Lipuš, esloveno de Carintia, presentan la realidad inversa de una minoría eslava en territorio germanohablante. De Praga, Budapest o Czernowitz sale una literatura con una enorme variedad de tendencias estéticas, que por una parte recoge las tradiciones particulares, las canciones, los clásicos nacionales, la literatura oral con cierto neopopularismo, indagando en el pasado común, y por otra desarrolla una línea experimental y crítica, que atraviesa territorios tan heterogéneos como el del hermetismo, la proclamación de la autosuficiencia del arte, el antirrealismo y antirromanticismo, el surrealismo, la escritura onírica, la atomización, la descomposición de géneros y límites, o la expresión de preocupaciones sociales y políticas. Uno de los fenómenos más curiosos de la actualidad está en aquellos autores contemporáneos que deciden voluntariamente instalarse fuera de su patria: Rühm en Köln; Wiener en Berlín; Bachmann en Alemania, Suiza y Roma; Handke en París; Peter Stephan Jungk también en París; Christoph Ransmayr en Irlanda... Este ostracismo voluntario dice mucho de la problemática relación amor-odio que en algunos casos, como el de Handke, une al literato con su país.

El futuro literario de Austria estará, sin duda, vinculado al de sus vecinos orientales, de los que ya no está separada por sistemas políticos. Serbia, Rumania, Eslovaquia, Ucrania serán enlazadas con *Mittleuropa* y en este proceso jugará un papel decisivo Hungría, un país que entrará en la presente década en la Unión Europea y deberá ser el puente para un intercambio más activo con los escritores de aquellas repúblicas. El seguimiento que por parte de revistas literarias del ámbito alemán se hace de autores procedentes de ese marco geográfico, la presencia de escritores oriundos de aquellas naciones que escriben en alemán,

---

<sup>337</sup> Entre otros el círculo de Kafka de E. Feigel, K. Brand, M. Vischer, Christian von Ehrenfels, que es recordado únicamente por sus trabajos sobre filosofía de la *Gestalt*, A. Margul-Sperber, A. Kittner, Selma Meerbaum-Eisinger, Marie Eugenie delle Grazie, Stephan Milow, Hans Haltnecker, Franz Xaver Kappus, Adolf Menschendorfer, Heinrich Zillich, Dutz Schuster, Arnold Bruckner, Paula von Preradovic, Robert Michel, Bruno Brehm, Karl E. Franzos... Una nómina más amplia de escritores se puede encontrar en HAHNL, Hans Heinz (1984): *Vergessene Literaten. Fünfzig österreichischen Lebensbicksale*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.

la concesión del Premio Nacional de Literatura en 1999 a una joven escritora húngara por un libro de memorias sobre su infancia, la existencia de una Universidad Danubiana y una TV Danubiana, incluso la presencia de los herederos de la dinastía Habsburgo en instituciones supranacionales (el Archiduque Carlos, número dos de la lista electoral del Partido Popular austriaco en las elecciones al Parlamento Europeo de 1996, el nombramiento del Archiduque Jorge como embajador plenipotenciario de la República de Hungría para su integración en la UE, el papel del mismo Otto en Estrasburgo) son hechos que hablan bien a las claras de una revitalización de los ideales de la civilización danubiana, cuya lengua de cultura es el alemán. Se perfila, cada vez con más fuerza, una literatura que gira en torno al espacio *mitteleuropeo*, que lo tematiza, que lo ensalza, que lo mitifica, que en él encuentra las raíces de ese árbol plurinacional que se llama Centroeuropa.

La cuestión vuelve una y otra vez sobre la manera de administrar los espacios. Franz Werfel, miembro de la generación expresionista de Brod y Kafka, hijo de un comerciante judío radicado en Praga, pasa luego a Viena, viaja por Italia, Egipto, Palestina, Francia, hasta el exilio en Estados Unidos. La experiencia de este nómada se condensa en los versos del poema *Fremde sind wir auf Erde alle / Und es stirbt, womit wir uns verbinden*<sup>338</sup>. La precariedad de los espacios que fundamos, definidos por nuestra relación con los demás, no es, sin embargo, la situación más desfavorable. Werfel recuerda en otro poema, *Der gute Ort zu Wien*, la persecución antisemita, haciéndose eco de una noticia aparecida en los periódicos en junio de 1938, *In Wien ist den Juden der Besuch aller öffentlichen Anlagen und Gärten untersagt worden. Ihnen bleibt demnach nur die israelitische Abteilung des Zentralfriedhofs zur Erholung*<sup>339</sup>. La segregación es simbólica en el más alto grado, al judío se le expulsa fuera de la ciudad de los vivos, se le confina en una necrópolis donde ni siquiera los muertos son iguales, confinados a su vez en un gueto de ultratumba.

Pero Werfel nos interesa sobre todo por su utopía *Der Stern der Ungeborenen*. El género utópico no era en absoluto desconocido en la literatura austriaca, es más, a partir de la primera década del siglo XX experimenta una expansión formidable<sup>340</sup>. A diferencia de la

---

<sup>338</sup> WERFEL, Franz (1967): “Fremde sind wir auf der Erde alle”, en: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Gedichte*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 60.

<sup>339</sup> *Ibid.*, 154.

<sup>340</sup> La obra más conocida en el ámbito austrohúngaro al inicio de esta línea es el drama en tres actos del checo Karel Čapek, *R.U.R.*, abreviatura de *Rossum's Universal Robots* (el término *robot* es un neologismo introducido por el escritor), que se desarrolla en una isla donde un anciano ha creado autómatas que se ocupan del trabajo

literatura utópica anterior, caracterizada por la fe en un futuro mejor gracias a la técnica y el progreso, en las obras que se escriben a partir de entonces el paraíso técnico se ha convertido en un infierno, que destruye a la persona en nombre de la civilización. Ni siquiera el optimismo que siguió al desplome del totalitarismo nazi pudo corregir esta tendencia, ya que los escritores reconocieron muy pronto que las fuerzas deshumanizadoras de la época no habían sido en absoluto aniquiladas. Consecuentemente aparecen más y más obras que intentan proyectar en el futuro las reducidas posibilidades del mundo presente. El resultado es una literatura de la duda, de relatos apocalípticos, historias de las pesadillas que amenazan a la humanidad en un futuro más o menos cercano, o, en su variante más ensayística, el intento de explorar todavía un camino para escapar de este destino fatal.

La novela de Werfel sitúa la acción en el año 101.495. El espíritu del protagonista, F.W., es invocado por un amigo y de esta forma tiene la oportunidad de conocer la sociedad del futuro durante tres días. El planeta está habitado por una humanidad unida, que vive bajo tierra para protegerse de la radiación solar. Todas las necesidades están cubiertas, la vida es ocio, son hermosos, viven doscientos años e ignoran el horror de la muerte, ya que los ancianos experimentan una regresión al estado de feto y por último se transforman en flores. Existen cinco jerarquías: política, económica, científica, religiosa y, por último, un grupo primitivo, disidente, al margen del poder, que rechaza la felicidad que le ofrece la nueva era, conoce la muerte, pero también el amor. En la nueva sociedad toda ideología ha pasado salvo la religión, en las formas del judaísmo y el cristianismo, representados por las figuras del judío y el arzobispo. La utopía de Werfel no tiene nada de evolucionista, el fin último no es un progreso materialista, biológico. Su lectura de la realidad es religiosa y su mirada está puesta en la teleología de la redención. Por otra parte, la sociedad uniforme e inmóvil de la novela tampoco se describe como un ideal deseable, como prueba la existencia de marginados voluntarios que oponen al pretendido reino del espíritu su propio espacio limitado e imperfecto.

---

y sirven igualmente como soldados en las guerras, cuando los autómatas toman conciencia de su condición se alzan contra la humanidad y ésta resulta exterminada. La sociedad mecanizada también se trata en *25 horas* del rumano Konstantin Gheorghiu. Sin embargo, el totalitarismo es tema común a la mayoría de las historias dentro y fuera de Austria: Eric Kühnelt Leddihn, *Moskau 1997*, Randolph Roban, *Wenn Deutschland gesiegt hätte*, Curcio Malaparte, *Geschichte von morgen*, Karin Boye, *Kallokain*, Jean Doutreligne, *Das grosse Fragezeichen*, Arthur Köstler, *Gottes Thron stand leer*, Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, Ernst Jünger, *Heliopolis*, Hermann Gohde, *Der achte Tag*, Rudolf Henz, *Turm der Welt...* por no citar las obras paradigmáticas de los anglosajones Huxley y Orwell. Un catálogo bastante completo de las obras de literatura utópica alemana se puede consultar en BINGENHEIMER, H. (1960): *Transgalaxis. Katalog der deutschsprachigen utopisch-phantastisch Literatur 1460-1960*, Friedrichsdorf.

En su primera y única novela, *Die grössere Hoffnung*, Ilse Aichinger describe la angustia del hombre privado de espacio a causa del poder. A diferencia de los utopistas, Aichinger ofrece una solución que también pasa por el espíritu, pero sin caer en el espiritualismo. Ellen, la protagonista de la novela, se encuentra en casa del cónsul americano en Viena y aspira a conseguir un visado para salir con su madre de la Austria tomada por los nacionalsocialistas. El cónsul rehúsa concederlo:

- *Du musst jetzt nach Hause geben*
- *Nach Hause, beharrte Ellen, das ist immer dort, wo meine Mutter ist. Und meine Mutter fährt morgen über das Meer, meine Mutter, die ist übermorgen schon dort, wo alles blau wird, wo der Wind sich schlafen legt und die Delphine um die Freiheitsstatue springen! [...]*
- *Jeder ist sein eigenes Rettungsboot, sagte der Konsul. Und jetzt habe ich eine Idee! Er nahm den Zeichenblock auf die Knie. Du selbst musst dir das Visum geben. Du selbst musst es unterschreiben!*
- *Ich selbst? Sagte Ellen erschrocken.*
- *Nur du selbst.*
- *Wie kann ich das? Fragte Ellen misstrauisch.*
- *Du kannst es. Jeder Mensch ist im Grunde sein eigener Konsul. Und ob die weite Welt wirklich weit ist, das liegt an jedem Menschen. [...] Wer sich nicht selbst das Visum gibt, sagte der Konsul, der kann um die ganze Welt fahren und kommt doch nie hinüber. Wer sich nicht selbst das Visum gibt, bleibt immer gefangen. Nur wer sich selbst das Visum gibt, wird frei.*
- *Ich will mir das Visum geben, Ellen versuchte sich aufzurichten, aber wie soll ich das machen?*
- *Du musst unterschreiben, sagte er, und diese Unterschrift bedeutet ein Versprechen, das du dir gibst: du wirst nicht weinen, wenn du von deiner Mutter Abschied nimmst, ganz im Gegenteil: du wirst deine Grossmutter trösten, die wird das nötig haben. Du wirst auf keinen Fall mehr Äpfel stehlen. Und was auch geschieht, du wirst immer daran glauben, dass irgendwo alles blau wird! Was auch immer geschieht.*

*Fiebernd unterschrieb Ellen ihr eigenes Visum*<sup>341</sup>.

El espacio cerrado y prescrito es incompatible con la mirada del hombre, que aspira siempre a lo ilimitado, a lo infinito, a la configuración propia del espacio, que se hace y se deshace según su voluntad. Si es verdad que el espacio se gana habitándolo, que el hombre soporta el cosmos y no viceversa, entonces no hay que temer la violencia que viene de las formas externas. Sólo importa que el hombre interior evite su aniquilación espiritual, que mantenga vivo el espíritu creativo, es decir, que conserve la tensión entre el espacio presente, precario, y el espacio eventual que se proyecta desde su mente y su sensibilidad. Como afirma Bloch en *Das Prinzip Hoffnung*, por la esperanza, cuyo campo de acción es más amplio que la voluntad, el hombre se apropia de las realidades que están más allá, las que aún son utópicas, e inicia el camino para hacerlas presentes<sup>342</sup>. Incluso cuando no hay libertad, el hombre continúa siendo libre si la busca. Como postula el texto de Aichinger, no tiene sentido dar libertad al hombre, es el hombre quien se toma la libertad de hacer una

---

<sup>341</sup> AICHINGER, Ilse (1976) *Die grössere Hoffnung*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 14, 16.

<sup>342</sup> BLOCH, Ernst (1977): *Das Prinzip Hoffnung*, 1., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 96 y ss.

u otra cosa. Todo se reduce a una cuestión de humanización y deshumanización del espacio.

Esta dialéctica es la que pone en marcha el conflicto que se da en el relato *Wo ich wohne*. Una noche, al regresar a su domicilio tras un concierto, la protagonista encuentra su casa reubicada en el tercer piso del inmueble que habita. Todo está como siempre, únicamente su vivienda ha descendido de la cuarta a la tercera planta y se halla ahora junto a las de las personas que habían vivido hasta entonces debajo de ella. La protagonista, sin embargo, renuncia a emprender cualquier acción concreta y se refugia en su mundo acabado, donde se siente razonablemente segura. Confiesa:

*Seither liege ich wach und denke darüber nach, was morgen werden soll. Von Zeit zu Zeit bin ich immer noch verlockt, aufzustehen und hinaufzugehen und mir Gewissheit zu verschaffen. Aber ich fühle mich zu schwach, und es könnte auch sein, dass von dem Licht im Flur da oben einer erwachte und herauskäme und mich fragte: "Was suchen Sie hier?" Und diese Frage, von einem meiner bisherigen Nachbarn gestellt, fürchte ich so sehr, dass ich lieber liegen bleibe, obwohl ich weiss, dass es bei Tageslicht noch schwerer sein wird, hinaufzugehen<sup>343</sup>.*

La situación es kafkiana. La actitud de la protagonista oscila entre la perplejidad de Gregor Samsa y la angustia del topo de *Der Bau*. Incluso se obsesiona escuchando la respiración del estudiante que vive junto a ella y del que espera una pregunta que la saque del absurdo y la confirme en su realidad. Pero esta pregunta nunca llega y la vivienda se hunde cada vez más hasta llegar al sótano. *Da hätte ich mich schon im dritten Stock beschweren müssen. Jetzt ist es zu spät<sup>344</sup>*. Su espacio queda completamente liquidado y la responsable de ello es la propia protagonista por su incapacidad para habitarlo y adoptar una actitud constructiva frente a su hundimiento. El hombre alza sus edificios a instancias de sus necesidades espirituales, para dar cauce a su vida. La estampa que Aichinger nos ofrece es penosa, no por la progresiva ruina del edificio, sino por la ruina del espíritu humano que no logra transformar el espacio en ámbito de su acción. Esta falta de fuerza interior es la que permite que la materia se enseñoree de la realidad, que la persona pierda por completo el control y caiga en el vacío. En buena medida *Wo ich wohne* es el correlato espacial de la regresión que experimenta en el orden temporal la protagonista de la célebre *Spiegelgeschichte*.

---

<sup>343</sup> AICHINGER, Ilse (1978): "Wo ich wohne", en: *Meine Sprache und ich. Erzählungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 308.

<sup>344</sup> *Ibid.*, 311.



La liquidación de los espacios y el temor al vacío también ocupan, aunque de otra forma, la obra de Heimito von Doderer. El empeño del escritor consiste en recuperar un sentido histórico que permita unir los espacios del pasado, perdidos, con el espacio presente. Lo que es para Proust París en *À la recherche du temps perdu* es para Doderer Viena en *Die Strudlhofstiege*. Aquí se reúnen y conversan, como en tiempo del Imperio, germanos, eslavos, bohemios, italianos, húngaros y hasta hispanos. La acción se saca de la propia Viena y se lleva a las provincias imperiales, a lugares tales como Bosnia, Bucarest, Budapest, Belgrado y Constantinopla. La novela constituye un perfecto memorial de ese mundo perdido, esa época clásica, que se ha venido mitificando en el período de entreguerras. No es casualidad que en las primeras veinte páginas se remarque por cuatro veces la época del año en la que transcurre la acción, el *Nachsommer*<sup>345</sup>, el título de la novela de Stifter que en 1857 ya empezaba a mirar al mundo habsbúrguico con la nostalgia del pasado.

Doderer, bautizado católico en 1940, fuertemente influenciado por San Francisco de Asís y Santo Tomás de Aquino, pretende construir una novela en la que la *transzendente Heimatlosigkeit der Idee*, que Lukács consideraba primera cualidad del género, acabe suspendida y sustituida por la *Analogia entis*. El espacio novelesco de Doderer está perfectamente ordenado gracias a una unidad superior, de la que de algún modo participa. Como ocurre en las grandes epopeyas clásicas de Homero y Virgilio, o en las más modernas de Milton y Klopstock, una suerte de *daimon* llena el espacio entre el cielo y la tierra. Existe un *Genius loci*, cuya función es mediar entre la exterioridad de la extensión y la interioridad del hombre. Doderer comprende así la labor del novelista:

*Die transzendente Kategorie, in welcher er sich praktisch bei seiner Arbeit bewegt, ist die empirische, und er ist auf jeden Fall so geboren, dass bei ihm ein Zweifel über die Bedeutsamkeit äusserer Fakten gar nicht aufkommen kann, das heisst über ihre Transponierbarkeit in innere Fakten und so auch umgekehrt; von dieser Entsprechung zwischen Innen und Aussen geht sein Gestalten und schliesslich auch sein abstraktes Denken überhaupt aus. Anders: er ist am alles wenigsten Idealist, und weiss mit Platons Höhlengleichnis ebensowenig anzufangen wie mit Kants Ding an sich. Er hat von vornherein innig die Erkennbarkeit der Schöpfung aus dem, was sie uns in wechselndem Flusse darbietet, umarmt, und meint fest, dass die Sachen, wie sie sich als Konkretionen zeigen, durchaus sie selbst sind, ja, mehr noch – dass sie durchaus auch wir selbst sind. Man könnte den Romancier ein Individuum nennen, dem eine ferne Abpiegelung der Analogia entis in besonders hervorstechender Weise als persönliche Eigenschaft innewohnt, freilich in einem verbobenen und übertragenen Verstande des Begriffs: als fester Konnex zwischen Innen und Aussen. Man möchte beinahe sagen, er sei so etwas wie ein geborener Thomist<sup>346</sup>.*

<sup>345</sup> DODERER, Heimito von (1995): *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*, München: Beck, *Nachsommer*, 12; *Indianersommer*, 12; *Altweibersommer*, 18; *Spätsommer*, 21.

<sup>346</sup> DODERER, Heimito von (1996): “Grundlagen und Funktion des Romans”, en: *Die Wiederkehr der Drachen*, München: Beck, 166-67.

La misma lengua está dentro de este orden, la gramática supone ya en sí misma una analogía respecto a la realidad representada. Doderer se distancia tanto de la *Sprachskepsis* como de la *Scheinwirklichkeit*, que había sido constante en la literatura austriaca. Es de una importancia decisiva que en la obra de Doderer todo mal, todo desorden depende directamente de las fantasmagorías construidas por el hombre, una segunda realidad a la que, por supuesto, pertenecen todas las ideologías. Frente a ello, se impone una apertura a la realidad, a través de descripciones, riqueza de detalles, proximidad a la Naturaleza, atención a los sentimientos que el mundo despierta en la interioridad, en suma, todo aquello que contribuya a la plenitud de la experiencia sensible.

La Viena de Doderer es un cosmos cerrado y armonioso, cuyo centro ideal es la *Strudlhofstiege*. Aunque los personajes no sean conscientes de ello, viven en una esfera estructurada según una geometría perfecta, inspirada por una gracia particular, en cuyo marco *omnia conspirat*. Al comienzo de la novela, Frau Mary disfruta de la Naturaleza durante un paseo en barca, allí se dice: *Aber all diese glasart und gespannt Dämonie der ruhende Umgebung kam Frau Mary unter solchem Namen freilich nicht zum Bewusstsein. [...] Es rührte sich nichts, auch sie selbst blieb still*<sup>347</sup>. El mismo sentimiento de lo natural lo experimenta en sociedad, cuando llega a su casa: *Es war auch schön hier dabeim. Ihr gepflegter Haushalt umgab sie und durchdrang sie von allen Seiten*<sup>348</sup>. Las relaciones interpersonales son inmediatas, el lenguaje que las hace posibles es tan puro e inmaterial como la forma musical: *Einigen wir uns etwa so vor der Musik und vor der Sprache war die Harmonielehre und war die Grammatik. Nach den Musiken und nach den Sprachen entstanden die Lehrgebäude der Harmonielehren und der Grammatiken*<sup>349</sup>.

En este ámbito se desenvuelve Melzer, oficial del ejército, protagonista de la novela. Él es el encargado de sondear la profundidad de los años, tal como anuncia el título de la novela, a la manera en que lo hace la geometría con el espacio. Para ello se apoya en recuerdos borrosos, en impresiones pasadas, que el tiempo ha oscurecido y ha separado de su *sentido* original. Estas reminiscencias, que como vemos no tienen nada de cronológico, aparecen en cuatro episodios principales. El primero, una mañana en el portal de la casa donde vive percibe un extraño olor a podrido que sale de un cuarto de bicicletas. El segundo, ve otra vez unas bicicletas y consigue vincularlas a alguna escena semejante

---

<sup>347</sup> DODERER, Heimito von (1995): *Op. cit.*, 22.

<sup>348</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>349</sup> *Ibid.*, 127.

difusamente recordada y que se remonta a su adolescencia. El tercero, en una atmósfera enrarecida, logra establecer los vínculos entre el cuarto de bicicletas de antaño y otro trastero en la villa de su madre. El cuarto y último episodio da la clave para que Melzer finalmente llegue a comprender el *sentido* profundo de estas percepciones aisladas y tome posesión plena de su pasado. Doderer no especifica, sin embargo, con detalle lo que Melzer descubrió.

Una de las tesis capitales de Doderer es que todo hombre cumple un destino que él mismo descubre por un mejor conocimiento de sí. La realidad profunda ha de ser captada por encima de la realidad ficticia de lo cotidiano, que Doderer logra dibujar multiplicando el número de personajes y acontecimientos. El entrelazamiento de éstos en el relato está unido a ciertos lugares con una simbología especial. De hecho, en la novela se establece una clara relación entre espacio y persona: *Oi tropoi, sprich: hoi trópoi, wie's die alten Griechen nannten, die Wende-Stellen, und das eben war für sie gleich-bedeutend mit unserem Worte "Charakter"*<sup>350</sup>. La palabra *tropos* significó primariamente dirección. Al implicar ésta un origen y un fin, es fácil pensar que la palabra pasa muy pronto a señalar el *sentido*, y luego, en el campo nocional, la particularidad o el modo de ser de un ente. *Tropos* y *carácter* son correspondientes porque ambos nos remiten de nuevo al espacio como ámbito de la distinción esencial, permanente, que marca a los seres con ciertas cualidades según las *circunstancias* que les son propias. Los personajes de la novela refieren su situación particular a determinados lugares con los que se encuentran en una proximidad íntima. El más importante de todos es la *Strudlhofstiege*: *eine Treppe-Anlage, welche die Boltzmanngasse – erst in der Republik von 1918 wurde sie nach dem grossen Mathematiker benannt – mit der Liechtensteinstrasse verbindet und die Mitte dieses Teiles der "Strudlhofgasse" darstellt*<sup>351</sup>. Melzer acude a las escaleras como si éstas fuesen un punto místico, un oráculo que contuviera encriptada la sabiduría, la verdad de aquello que todos los seres comparten:

*Sein Besuch der Stiegen jetzt zur Nachtzeit stellte nicht die paar Schritte dar, die man gerne vor dem Zubettgehen noch tut; und auch nicht ein wehmütiges Erinnern oder dergleichen. Sondern nichts anderes denn eine Anfrage. Ihn hatte ein letzter, verschütteter Rest dessen hingetrieben, was einst fromme, heidnische Wallfahrer nach Delphi führte. So ihn zu dem genius loci hier. Der schwieg: für diesmal. Das Köpfchen geneigt, schlief die Dryas der Strudlhofstiege tief im Holz eines Stammes oder auch sonst wo*<sup>352</sup>.

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, 258.

<sup>351</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>352</sup> *Ibid.*, 355.

En muchas ocasiones esta cualidad propia del espacio se extiende a los insectos, a los reptiles y a los animales inferiores en general. En las vacaciones de verano, otro de los protagonistas de la novela, René, todavía un bachiller, hace una excursión al monte. Cruzando una garganta y un arroyo, ve una lombriz enorme devorada por un cangrejo extraordinariamente corpulento. René descubre además la cabeza de una serpiente de dos metros. Se prenda del animal. Tumbado, la contempla hasta que desaparece, entonces se aleja de la garganta. El secreto de ese día nos lo cuenta el propio René en conversación con Melzer: *Das war so, als würde ich mir selbst zuschauen*; el movimiento de la serpiente era: *wie eigene Gehirnwindungen*<sup>353</sup>. Es un momento clave para entender el proceso de maduración del joven, el descubrimiento del propio *yo*, la definición de uno mismo tomando como parangón dialéctico la Naturaleza o los seres naturales.

En el intento de reconstruir sus experiencias, Melzer ha chocado una y otra vez con la figura de Laska, su superior militar, quien, antes de salir hacia los Balcanes, donde muere, le recita unos versos: *Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist...*<sup>354</sup>. La memoria parece condenada al mutismo, a la resignación ante lo irreparable. La clave que reconcilia memoria con presente parece haberla encontrado Melzer cuando en el párrafo final de la novela se atreve a decir:

*“Glücklich ist nicht (so hat der Amtsrat am Ende zusammengefasst) wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist; so etwas kann überhaupt nur in einer Operette vorkommen. Eine derartige Auffassung würde nicht weniger wie ein Unterbleiben der Evidenz bedeuten, beziehungsweise, dessen Bemessung seiner eigenen Ansprüche hinter einem diesfalls gerabgelangten höheren Entscheid so weit zurückbleibt, dass dann naturgemäss ein erheblicher Übergenuss eintritt”. Was soll man hier noch sagen! Und passte es nicht wirklich auf den Majoren?*<sup>355</sup>.

Una concepción tomista y total del espacio se puede encontrar también en el escritor y pintor Albert Paris Gütersloh. En su obra cobra figura el mismo *Verkehr über die Grenze des Übersinnlichen und des Sinnlichen*<sup>356</sup>, que hemos apreciado en Doderer, si cabe aún con más fuerza. Para Gütersloh, la comunicación que se da entre el espacio presente y el trascendente depende por completo de la voluntad divina, sin cuyo concurso nada se da ni nada se destruye. Sin embargo, la acción divina es misteriosa y nunca aparece

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, 185.

<sup>354</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>355</sup> *Ibid.*, 909.

<sup>356</sup> GÜTERSLOH, Albert Paris (1985): *Die Fabel von der Freundschaft. Ein sokratischer Roman*, München: R. Piper, 12.



<i>krieg</i>	<i>krieg</i>
<i>krieg</i>	<i>krieg</i>
<i>krieg</i>	<i>mai</i>
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i> <sup>357</sup>	

Jandl trabaja con los elementos asemánticos y espaciales del lenguaje: lo numérico, lo etimológico, lo morfológico, lo fonológico, lo sonoro, lo consonante. En su obra hay una voluntad inequívoca de acercarse a la música, la pintura, la escultura, la danza o la arquitectura:

wissen, sagen

*die musiker mit ihren tönen  
wissen was sie sagen  
was sie mit ihren tönen sagen  
das wissen die musiker  
auch die maler mit ihren farben  
wissen was sie sagen  
was sie mit ihren farben sagen  
das wissen die maler  
ebenso die bildbauer mit ihren plastiken  
wissen was sie sagen  
was sie mit ihren plastiken sagen  
das wissen die bildbauer  
gleichfalls die tänzer mit ihren bewegungen  
wissen was sie sagen  
was sie mit ihren bewegungen sagen  
das wissen die tänzer  
schliesslich die architekten mit ihren gebäuden  
wissen was sie sagen  
was sie mit ihren gebäuden sagen  
das wissen die architekten  
hingegen die poeten mit ihren wörtern  
wissen diese was sie sagen  
was sie mit ihren wörtern in wahrheit sagen  
wissen das jemals die poeten<sup>358</sup>*

La poesía concreta ilustra a la perfección lo expuesto en la segunda parte de esta tesis sobre la dirección que en los últimos decenios han tomado las relaciones entre espacio y literatura. El grado de abstracción brutal que alcanza todo arte figurativo–icónico a partir de 1900 nace de la confusión del ser humano ante los fenómenos que constata a su alrededor y cuyas interrelaciones apenas es capaz de descifrar. La angustia conduce a intentar arrancar de su contexto inteligible los objetos del mundo externo, a liberarlos de

---

<sup>357</sup> JANDL, Ernst (1971): “schtzngrmm...”, en: *Laut und Luise*, Neuwied/Berlin: Luchterhand, 16; (1968): “Markierung einer Wende”, en: *Sprechblasen*, Neuwied/Berlin: Luchterhand, 15.

<sup>358</sup> JANDL, Ernst (1989): “wissen, sagen”, en: *Idyllen*, Frankfurt am Main: Luchterhand, 13.

sus lazos con los otros objetos, es decir a aislarlos y convertirlos en absolutos. Este instinto de llegar al *Ding an sich*, mueve al hombre civilizado del siglo XX a retomar unas formas artísticas enormemente primitivas, asemánticas, ligadas a lo espacial. De aquí la nostalgia de la literatura por aquellas otras manifestaciones artísticas capaces de transmitir contenidos al margen de la lógica temporal y semántica que mueve por naturaleza a la palabra.

Algo análogo encontramos en la poesía existencial de Friederike Mayröcker:

Wie nennst du mich?

*Was für einen Namen gibst du mir,  
Flüszchen unter der Erde.*

*Wenn ich die Augen schliesze  
Kann ich dich nachzeichnen  
Flüszchen unter der Erde.*

*Ich pause dich ab;  
Ich bin dein Kopf ich bin dein Herz  
Ich lebe in zwanzig Fingern.*

*Vielleicht haben deshalb die Worte  
Aufgehört hin- und herzuspringen zwischen uns  
Wenn wir allein sind*

*Vielleicht umarme ich mich selbst  
Wenn ich dich umarme  
Vielleicht habe ich mich gespalten:*

*Nein, Flüszchen unter der Erde,  
Dies ist schon nicht mehr Liebe  
Sondern vollkommene Auflösung<sup>359</sup>.*

La dignidad intrínseca es el rasgo definidor del ideal humano de la Modernidad. *Der Mensch* es la instancia que dinamiza la Creación, que otorga nombre a las criaturas, que reclama para sí el privilegio de lo primero e incondicionado. Sin embargo, en el poema de Mayröcker es lo telúrico, el riachuelo, lo que ostenta este rango. Espacio y hombre están al mismo nivel, es más, son uno. En esta fusión es el hombre el que sale mal parado, pues la equiparación con el espacio comporta el vaciado del centro antropológico sustentador de la *identidad*. La verdad ya no se encuentra en el orden de la palabra humana, no depende del hombre. La verdad es el efecto del espacio autónomo sobre el hombre, que acaba en la desintegración absoluta de la persona, en el nihilismo.

---

<sup>359</sup> MAYRÖCKER, Friederike (1973): "Wie nennst du mich!", en: *Blaue Erleuchtungen*, Düsseldorf: Verlag Eremiten-Presse (Broschur 43/4), sin página.

La obra de Paul Celan, heredero de la tradición órfica de Hölderlin y Rilke, es de una importancia extrema para encontrar una respuesta a esta disolución del hombre en y por su espacio. El hermetismo y la concentración extrema de su lírica intelectual son fruto del empeño del poeta en recuperar un lenguaje auténtico, romper la *Sprachgitter* que nos separa de una realidad distinta, incorrupta, no envenenada por la palabra. A diferencia del *Wiener Gruppe* y la poesía concreta, Celan no hace un uso incendiario del lenguaje, no lo convierte en un medio sin sentido, de uso anárquico. Con motivo de la concesión del Premio de Literatura de la ciudad de Bremen, Celan escribió:

*Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiss nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht<sup>360</sup>.*

La palabra poética nace de la experiencia de su imposibilidad, nace del silencio. Sin embargo, su vocación es la de ser embajada, ser un espacio desde el que proyectarse a otra realidad. Su esencia *dialogica* radica en la búsqueda de un *tú* al que interpelar, con el que establecer una relación. El poema ha cumplido su función cuando ese encuentro se produce, lo cual no siempre es posible:

WIR LAGEN  
*Schon tief in der Macchia, als du  
Endlich herankrochst.  
Doch konnten wir nicht  
Hinüberdunkeln zu dir:  
Es herrschte  
Lichtzwang<sup>361</sup>*

No basta estar potencialmente en contacto para encontrarse realmente en relación, en situación de intercambio auténtico. La fuerza de la cultura centroeuropea hasta la mitad del siglo XX estaba en el intercambio: se nacía en Budapest, se crecía en Praga, se residía en Viena, se escribía en alemán, se hablaba en checo y se rezaba en húngaro. El triunfo de los totalitarismos a mediados de siglo da al traste definitivamente con este sistema de convivencia. La persona se ve forzada a elegir entre lo rigurosamente individual, renunciando a la comunidad, al juego apelación–respuesta (segregación, aislamiento,

---

<sup>360</sup> CELAN, Paul (1992): “Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958)”, en: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 186.

<sup>361</sup> CELAN, Paul (1992): “Wir lagen”, *Lichtzwang*, en: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 239.



marginación), y la despersonalización, siguiendo los mitos de la época, el sistema de valores, prioridades, gustos, normas comúnmente aceptadas (inserción, dominación, enajenación). Celan invita al encuentro en un tercer espacio, un ámbito plano, no limitado, no iluminado por la razón única, el espacio de Novalis, de Hölderlin, de Rilke, de Musil o de Handke.

Celan mantuvo amistad con Ingeborg Bachmann. A ambos les unía el interés por la literatura y por la filosofía de Heidegger. Bachmann se doctoró en 1950 con la tesis *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. En ella se lee: *Die Sprache kann nur über Tatsachen sprechen und bildet die Grenze unserer – meiner und deiner – Welt. Die Entgrenzung der Welt geschieht, wo die Sprache nicht hinreicht und dabei auch das Denken nicht hinreicht. Sie geschieht, wo sich etwas “zeigt”, und was sich zeigt, ist das Mystische, die unaussprechliche Erfahrung*<sup>362</sup>. En el curso del siguiente análisis tendremos oportunidad de comprobar cómo Bachmann hace de esta idea el punto central de su literatura.

En un interesante artículo, Helga Meise ha analizado el espacio en las obras de Bachmann distinguiendo tres topografías diferentes: *Topographie der Fremde, Topographie des Politischen, Topographie des Schreibens*<sup>363</sup>. La primera topografía alude a los viajes, los paseos, los caminos que emprenden los personajes de la autora y que les introducen bien en un espacio laberíntico, bien en un territorio plano e indistinto, desértico. La colección de relatos *Simultan* ofrece los mejores ejemplos de esta topografía. La narración que abre y da título a la serie tiene como protagonista a una traductora simultánea que viaja permanentemente de un país a otro, cambiando de lengua y de cultura, sin ninguna meta propia: *Was für ein seltsamer Mechanismus war sie doch, ohne einen einzigen Gedanken im Kopf zu haben, lebte sie, eingetaucht in die Sätze anderer, und musste nachwandlerisch mit gleichen, aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen*<sup>364</sup>. La traductora es consciente de su condición asincrónica y enajenada. Ni vive en un tiempo propio, ni habita un espacio propio. En cierto momento pregunta: *glaubst du, dass die Menschen einmal eine einzige Sprache haben werden? Wie kommst du nur darauf, was für eine Idee! [...] Für mich wäre es eine grosse Erleichterung, wenn die Sprachen verschwänden, sagte sie, nur*

---

<sup>362</sup> BACHMANN, Ingeborg (1978): *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*, en: *Werke*, 4, München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 118.

<sup>363</sup> MEISE, Helga: “Topographien. Lektürevorschläge zu Ingeborg Bachmann”, en: *Text + Kritik. Ingeborg Bachmann*, (1984), 93-108.

<sup>364</sup> BACHMANN, Ingeborg (1978): *Simultan*, en: *Werke*, 2, München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 295.

*würde ich dann zu nichts mehr taugen*<sup>365</sup>. La dispersión lingüística es trasunto de la fragmentación y dispersión de la propia *identidad*. Es ocioso interpretar el discurso del otro, cuando la propia personalidad resulta incomprensible. De nada serviría comunicarse en una lengua común si la base de la misma es un *yo* desarticulado, enajenado. La prueba más clara de ello aparece en la parte final del relato cuando la protagonista encuentra en la habitación del hotel donde se hospeda una *Biblia* italiana e intenta traducir una frase que dice: *Il miracolo, come sempre, è il risultato della fede e d'una fede audace*. Tras varios intentos fracasa: *Das Wunder, Das Wunder ist wie immer, Nein, das Wunder ist das Ergebnis des Glaubens und, Nein, des Glaubens und eines kühnen, nein mehr als kühnen, mehr als das...*<sup>366</sup>. Llorando, ha de reconocer que no puede traducir esa frase a ningún otro idioma, y aunque cree saber qué significa cada una de sus palabras y cómo hay que utilizarlas, lo cierto es que ignora de qué esta hecha, en realidad, esa frase.

Si en *Simultan* la enajenación convierte el espacio en laberinto, en *Probleme, Probleme*, la inmovilidad de Beatrix, su protagonista, lo reduce a una extensión homogénea y sin *sentido*. La joven, nacida un 29 de febrero, un día fuera del tiempo, vive en Viena en casa de una tía suya que atiende todas sus necesidades sin pedir nada a cambio, no trabaja, no conoce más relación que la que mantiene con un hombre, por supuesto, casado, situación que anula instantáneamente cualquier compromiso futuro, tanto con Erich como con otro pretendiente. En sus encuentros se mezcla el deseo de entregarse al juego erótico y una necesidad aún más violenta de resistirse a él. Su amante llega a decir de ella que es una *demi-vierge*. Incluso en este aspecto Beatrix preserva su indefinición: *Falls sie je einer gefragt hätte und sie, was unwahrscheinlicher war, je eine Antwort gegeben hätte, was sie für das Schönste hielt, womit sie sich am liebsten die Zeit vertrieb, was ihr Traum war, was ihr Wunsch und ihr Ziel in ihrem Leben, dann hätte sie mit verschlafener Begeisterung sagen müssen: Nichts als schlafen.*<sup>367</sup>. Su espacio más propio es la peluquería de Herr Karl. Allí puede vivir en un presente eterno consagrado a la autocontemplación.

*Ihr glücklichen Augen* y *Das Gebell* tienen en común el proceso de enajenación de los propios ámbitos al cual se someten voluntariamente sus personajes centrales. En el primer

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, 304.

<sup>366</sup> *Ibid.*, 315.

<sup>367</sup> BACHMANN, Ingeborg (1978): *Probleme, Probleme*, en: *Werke*, 2, München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 319.

relato es la joven Miranda, afectada por una ceguera casi completa, la que renuncia primero a la propia visión y después al amor que siente por Josef. En el segundo es la anciana señora Jordan, que vive en una casona ruinoso en Hietzing, la que ha ido renunciando a lo largo de toda su vida a parcelas de su existencia para promocionar a su hijo Leo, que ha acabado convirtiéndose en un célebre profesor. Franziska, la segunda esposa de Leo empieza a visitar a la anciana y va descubriendo los sacrificios de la madre para educar a su único hijo. En el progresivo empobrecimiento personal de la señora Jordan hay dos hitos fundamentales: la relación con Kiki, el niño al que crió cuando trabajaba como institutriz, el modelo de hijo que nunca ha tenido, y Nuri, un perro bellissimo del que se tuvo que deshacer porque a Leo no le gustan los animales. La base de ambas narraciones es la incomunicación entre espacios cerrados por el egoísmo, el miedo o la resignación, las fuerzas centrípetas que actúan sobre ellos e impiden un encuentro auténtico.

*Drei Wege zum See*, la última narración, abunda en el tema del espacio laberíntico y descentrado, a la vez que introduce elementos de la *Topographie des Politischen*, como son la situación del apátrida, la pérdida de la *identidad* nacional y del sentimiento de pertenencia a una comunidad. Elisabeth Matrei, una periodista famosa, llega al pueblo donde vive su padre con la intención de pasar con él quince días. En ese tiempo se dedica a caminar por el bosque buscando siempre un sendero que la lleve al lago. Sus *Wanderungen* acaban una tras otra en fracaso. El bosque resulta ser un espacio que se abre únicamente cuando uno acepta sus senderos y pasea sin rumbo fijo, sin perseguir meta alguna. Al bosque le corresponde el *Wandern*, que exige un movimiento incondicionado; cuando el caminante pretende imponer una ruta, el pacto se acaba y el espacio se convierte en laberinto. Esto es lo que Elisabeth no llega a comprender y lo que motiva su decepción:

*Am meisten interessierten sie noch die Wegmöglichkeiten, die Kreuzigungen, die Abzweigungen und die Angabe der Stunden, etwa wie lange man von der Kreuzung 1-4 bis zur Zillhöhe brauchte [...] Ohne Uhr wäre sie nie in den Wald gegangen, weil sie alle zehn Minuten auf die Uhr schauen musste, um zu errechnen, wie lange sie unterwegs war, wie weit sie gekommen war und was sie sich noch vornehmen sollte [...] Dabeim war sie nicht in diesem Wald, sie musste immer wieder neu anfangen, die Wanderkarten zu lesen, weil sie kein Heimweh kannte und es nie Heimweh war, das sie nach Hause kommen liess, nichts hatte sich je verklärt, sondern sie kam zurück, ihres Vaters wegen, und das war eine Selbstverständlichkeit für sie wie für Robert<sup>368</sup>.*

Elisabeth siempre ha sabido con certeza que familias como los Matrei están condenadas a extinguirse, porque ningún país necesita ya más Matreis. Su padre, antiguo

---

<sup>368</sup> BACHMANN, Ingeborg (1978): *Drei Wege zum See*, en: *Werke*, 2, München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 410, 411-12.

funcionario habsbúrguico, es una reliquia y Robert y ella han evitado este destino saliendo al extranjero para trabajar en puestos importantes. Lo paradójico es que la vida de los hermanos carece de un objetivo determinado:

*Als sie nach Wien gegangen war und zu arbeiten anfing, hatte sie aber schon das Fernfieber gehabt, eine lebhaftige Ungeduld, Unruhe, und sie arbeitete nur so viel und auch gut, weil sie hinarbeitete auf ein Wunder, das Wunder, weit wegzukommen [...]*<sup>369</sup>.

Una vez más se cita la *Fernfieber* como motor de la acción humana. La vacuidad de la lejanía es un modo de engañar el sinsentido de una existencia carente de auténticas raíces. Lo pertinente es la fe en el milagro, no su actualización en obras. Esto sólo lo empieza a comprender Elisabeth tras su relación con Franz Joseph Eugen Trotta, el hijo de aquel Trotta que en 1938 se preguntaba a la puerta de la *Kapuzinergruft* a dónde ir. Trotta, un hombre exiliado y perdido, la transformó a ella en una aventurera, en otra exiliada, haciéndole sentir que el extrañamiento era su verdadero destino. De hecho, apenas transcurrida una semana, Elisabeth comienza a sentir gran desasosiego por sus largos paseos por el bosque y decide marcharse de allí.

En su huida se produce un encuentro sorprendente. Esperando su vuelo en el aeropuerto la aborda Branco, aquel alegre esloveno, primo de Trotta, que casualmente viaja a Ljubljana, donde vive, casado desde hace un año y con un hijo de dos meses. El vuelo de Branco a Moscú se retrasa por problemas técnicos y tiene tiempo de acompañar a Elisabeth hasta la cristalera tras la cual embarca, no sin antes deslizar en su bolsillo un papel en el que ha escrito: *Ich liebe Sie. Ich habe Sie immer geliebt*<sup>370</sup>. Una vez en su apartamento de París Elisabeth revisa su correo y descubre un telegrama en el que André, su jefe, le pide que se desplace a Saigón para hacer un reportaje. Dispuesta a continuar su peregrinación por el mundo, se duerme. El teléfono la despierta a media noche. Nadie contesta. Toma la hojita arrugada que antes de dormirse había deslizado bajo su almohada, y de nuevo en los confines del sueño piensa: *Es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen. Es kann mir etwas geschehen, aber es muss mir nichts geschehen*<sup>371</sup>.

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, 412.

<sup>370</sup> *Ibid.*, 477.

<sup>371</sup> *Ibid.*, 486.

*Malina*, la única novela acabada de Bachman, servirá para ilustrar la *Topographie des Schreibens*, es decir, la forma en que se relacionan lenguaje y espacio. La obra de Bachmann cuenta la historia de una mujer anónima entre dos hombres, Malina, del cual ignoramos su nombre, e Ivan, del cual ignoramos su apellido. Uno, tal vez su marido, el otro, tal vez, su amante, en cualquier caso dos relaciones vividas de modos opuestos. La relación entre Malina y ella está irremisiblemente deteriorada, hasta el punto de que sólo queda preguntarse qué pueden ser todavía el uno para el otro: *weil ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin*<sup>372</sup>. Por el contrario, la relación con Ivan transforma el mundo de la protagonista desde el momento en que se conocen:

[...] denn es war kein Zweifel in mir, dass ich mit ihm weitergeben musste und gleich zu ihm, das war zu meinem Staunen aber nur einige Häuser von mir. Die Grenzen waren bald festgelegt, es ist ja nur ein winziges Land, das zu gründen war, ohne Gebietsansprüche und ohne rechte Verfassung, ein trunkenes Land, in dem bloss zwei Häuser stehen, die man auch im Dunkeln finden kann, bei Sonnen- und Mondfinsternis, und ich weiss auswendig, wieviel Schritte ich machen muss, von mir schräg zu Ivans Haus, ich könnte auch mit verbundenen Augen gehen. Nun ist die weitere Welt, in der ich bisher gelebt habe – ich imme in Panik, mit trockenem Mund, mit der Würgspur am Hals –, auf ihre geringfügige Bedeutung reduziert, weil eine wirkliche Kraft sich dieser Welt entgegengesetzt, wenn diese Kraft auch, wie heute, nur aus Warten und Rauchen besteht, damit von ihr nichts verlorengeht<sup>373</sup>.

La relación con Ivan dinamiza el espacio inerte, transformando la extensión en ámbito de encuentro. En este nuevo espacio la protagonista se siente orientada, arraigada, vinculada a un lugar que se convierte en centro de perspectiva y eje en torno al cual gira el mundo. La realidad así transformada la envuelve y la confiere plenitud de *sentido*. La transmutación del espacio físico en espacio habitable se produce gracias al lenguaje. El lenguaje es la manifestación sensible del poder que tiene el hombre de penetrar en la realidad, más aún, es la vía que le ha sido dada para abarcar un campo y tejer sobre él ámbitos de relación, espacios humanizados que se pueden asumir. Cuando sabemos el nombre de una realidad, ésta deja de ser extraña y nos sentimos confiados a su lado. Si esta realidad rebasa lo objetivo, si interesa en sí misma, nombrarla no es suficiente, el lenguaje ha de convertirse entonces en punto de encuentro. Para Ivan y la protagonista es decisivo llegar a adquirir un sustrato lingüístico común sobre el que fundar su relación interpersonal: *Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen [...]*<sup>374</sup>. En ciertos momentos una frase sencilla puede adquirir una significación intensa y dramática. Una promesa, una

<sup>372</sup> BACHMANN, Ingeborg (1978): *Malina*, en: *Werke*, 3, München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 22.

<sup>373</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>374</sup> *Ibid.*, 48.

renuncia, una proclamación, un saludo, un consejo, una felicitación y otros actos semejantes otorgan al lenguaje en que toman cuerpo un grado muy elevado de creatividad. La palabra condensa y construye las realidades interpersonales que hacen posible la vida.

De aquí el interés de la pareja en la conversión del lenguaje negativo en lenguaje positivo. La operación consiste en sacar del vacío aquellos elementos ausentes de nuestra realidad personal, porque no interfieren en nuestra vida, incluyéndolos en la relación del yo con el mundo. El lenguaje gana terreno al vacío, apropiándose de esta dimensión dormida, haciéndola saltar de su estado negativo al espacio relacional. En cierta ocasión Ivan se queja de la abundancia de libros con títulos como *Todesarten*, *Die ägyptische Finsternis*, *Aus einem Totenhaus*. Le sorprende esta obsesión por la muerte y las tinieblas. Deberían existir obras como *Exsultate Jubilate*. La protagonista comenta:

*Wenn es dieses Buch geben sollte, und eines Tages wird es das geben müssen, wird man sich vor Freude auf den Boden werfen, bloss weil man eine Seite daraus gelesen hat, man wird einen Luftsprung tun, es wird einem geholfen sein, man liest weiter und beisst sich in die Hand, um vor Freude nicht aufschreien zu müssen [...] und schreit: Hört nur, hört! Schaut nur, schaut! ich habe etwas Wunderbares gelesen, darf ich es euch vorlesen, kommt näher alle, es ist zu wunderbar.<sup>375</sup>*

Ella está dispuesta a escribir por amor ese libro para Ivan. Es importante notar que en los espacios que va construyendo, la palabra y el silencio no se contraponen ni se anulan; se potencian y complementan para dar lugar a fenómenos más auténticos de presencia:

*Wenn Ivan und ich schweigen, weil nichts zu sagen ist, also wenn wir nicht reden, dann senkt sich aber kein Schweigen herab, sondern ich merke, im Gegenteil, dass vieles uns umgibt, dass alles lebt um uns herum, es macht sich bemerkbar, ohne aufdringlich zu sein, die ganze Stadt atmet und zirkuliert, und so sind Ivan und ich nicht besorgt, weil nicht abgetrennt und monadenhaft eingesperrt, nicht kontaktilos und in nichts Schmerzliches abgetan.<sup>376</sup>*

Sin negar la primacía de la palabra sobre el silencio, la cita pone de manifiesto el alto poder expresivo de éste. El silencio también es palabra, infinitas palabras, es la palabra original. La palabra sin silencio no es eficiente, es *inauténtica*, despersonalizada y despersonalizadora. Para ascender del nivel objetivo, de dominio, manipulación y cálculo, la palabra ha de venir inspirada por la voluntad de aceptar el silencio como zona de diálogo y compromiso con lo más profundo de uno mismo y de los demás. En este punto coinciden Bachmann y Celan – *das Gegen-Wort, das erschwiegene Wort* –; el silencio y las tinieblas pueden ser enriquecedoras, promotoras de un lenguaje generoso, recíproco, libre: *der Mensch ist ein*

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>376</sup> *Ibid.*, 56.

*dunkles Wesen, er ist nur Herr über sich in der Finsternis und am Tag kehrt er zurück in die Sklaverei*<sup>377</sup>.

En estas condiciones es posible empezar a pensar de nuevo en la utopía. La protagonista de la novela profetiza la futura redención del hombre, la venida de una edad mesiánica, promisoría. Entusiasmada por la contemplación amorosa de aquello que ama, exalta este sentimiento de plenitud celebrándolo con un himno:

*Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarzgoldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen, sie werden vom Schmutz befreit sein und von jeder Last, sie werden sich in die Lüfte heben, sie werden unter die Wasser gehen, sie werden ihre Schwielen und ihre Nöte vergessen. Ein Tag wird kommen, sie werden frei sein, es werden alle Menschen frei sein, auch von der Freiheit, die sie gemeint haben. Es wird eine grössere Freiheit, die sie gemeint haben. Es wird eine grössere Freiheit sein, sie wird über die Massen sein, sie wird für ein ganzes Leben sein...*

*Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen die Savannen und die Steppen wiederentdecken, hinausströmen werden sie und ihrer Sklaverei ein Ende machen, die Tiere werden unter der hohen Sonne zu den Menschen treten, die frei sind, und sie werden in Eintracht leben, die Riesenschildkröten, die Elefanten, die Wisente, und die Könige des Dschungels und der Wüste werden sich mit den befreiten Menschen vereinbaren, sie werden aus einem Wasser trinken, sie werden die gereinigte Luft atmen, sie werden sich nicht zerfleischen, es wird der Anfang sein, es wird der Anfang sein für das ganze Leben...*

*Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen sein... .. und ihre Hände werden begabt sein für die Güte mir ihren schuldlosen Händen greifen, denn sie sollen nicht ewig, denn es sollen die Menschen nicht ewig, sie werden nicht ewig warten müssen...*<sup>378</sup>.

Este canto a la Arcadia futura, exultante de alegría, marca el punto más alto en su relación con Ivan. En el segundo capítulo, *Der dritte Mann: Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heisst Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute [...]* *Es sind die Träume von heute nacht*<sup>379</sup>. Este tercer hombre es su padre, una figura que articula un denso entramado de situaciones oníricas, surrealistas, que anticipan el mundo alterado y caótico, que convierte sus sueños en pesadillas en el capítulo tercero, *Von letzten Dingen*. Si la creación vino por la palabra, por la palabra se consuma la destrucción de todo lo creado. Ivan transforma la palabra creadora en palabra diabólica, acusadora: *Du hast eben nichts, wofür du dasein must!*<sup>380</sup>. Ella, la mujer anónima, sin nombre, soporta una existencia que nadie necesita: no tiene hijos, ni padre anciano, ni siquiera Ivan le pide nada, no tiene ninguna necesidad de ella:

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, 101.

<sup>378</sup> *Ibid.*, 121, 121-22, 138.

<sup>379</sup> *Ibid.*, 174.

<sup>380</sup> *Ibid.*, 251.

*Siegen wollte ich in einem Zeichen, aber da ich nicht gebraucht werde, da es mir gesagt worden ist, bin ich besiegt worden von Ivan*<sup>381</sup>. Los signos, el lenguaje sirve ahora para demoler realidades y anular relaciones. *Eine neue Satzgruppe entsteht*<sup>382</sup>. Todas las frases que surgen ahora están referidas al tiempo, el colaborador más importante en la destrucción de espacios: *Zeitdruck sein, wenig Zeit, keine Zeit, wieder mehr Zeit, mit der Zeit, zur rechten Zeit...*

Como se ha comprobado en otras ocasiones, en el centro de la crisis está la incapacidad de la persona para humanizar y habitar el espacio, para promocionar la vida común, para dar contenido y dotar de memoria al espacio en el que despliega su acción y sobre el que descansa su *identidad*: *Was du und ich zusammenlegen können, das ist das Leben. [...] Ich mag kein Wir, kein Man, kein Beide und so weiter. – Ich hätte beinahe gedacht, du magst vor allem kein Ich mehr*<sup>383</sup>. *Es ist mir nur eine Unbekannte immer nachgeglitten in eine weitere Unbekannte*<sup>384</sup>. El espacio se degrada y entierra consigo al hombre. El utopismo se quiebra:

*[...] es gibt kein schönes Buch, ich kann das schöne Buch nicht mehr schreiben, ich habe vor langem aufgehört, an das Buch zu denken, grundlos, mir fällt kein Satz mehr ein. Ich war aber so sicher, dass es das schöne Buch gibt und dass ich es finden werde für Ivan. Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen, die Pest wird kommen, es wird diese Pest, die in allen ist, es wird diese Pest, von der sie alle befallen sind, sie dabinraffen, bald, es wird das Ende sein*<sup>385</sup>.

Al final de la novela, la protagonista es consciente de la geografía de su fracaso: *Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina*<sup>386</sup>. Las últimas palabras del libro: *Es war ein Mord*<sup>387</sup>, recuperan la condena evangélica – quien no ama a su hermano es un homicida –, cuyo eco en otros autores ya hemos comentado.

Llama la atención que buena parte de los autores considerados hasta el momento contemplen la lengua como el primer ámbito que la persona debe habitar. La pérdida de la palabra implica la expulsión del ser humano de su espacio personal, la disgregación de la

---

<sup>381</sup> *Ibid.*, 252.

<sup>382</sup> *Ibid.*, 253.

<sup>383</sup> *Ibid.*, 292.

<sup>384</sup> *Ibid.*, 293.

<sup>385</sup> *Ibid.*, 303.

<sup>386</sup> *Ibid.*, 335.

<sup>387</sup> *Ibid.*, 337.



sociedad, el olvido de la memoria y la quiebra de la propia *identidad*. Este punto de vista cobra vigor alentado por el mito de la *identidad* cultural, formulado en los años setenta, que desplazaba la esencia de una nación desde presupuestos étnicos o religiosos hacia aspectos socioculturales. La concepción de la cultura como texto, posibilidad analizada en la segunda parte de esta tesis, tiene aquí su aplicación más directa, ya que la plasmación última de la cultura, concebida como texto intangible común a toda una comunidad, que lo conserva como patrimonio de su memoria colectiva y lo administra de acuerdo con su circunstancia histórica, estaría en las obras literarias concretas. De este modo la lengua y la literatura pasarían a ser lo que en última instancia define la *identidad* de una comunidad dada. Esto se entiende así desde Hofmannsthal: *Wo aber ist die Nation zu finden? Einzig in den hohen Sprachdenkmälern und in dem Volksdialekten*<sup>388</sup>, hasta nuestros días. Hans Weigel escribe:

*Der Schritt Österreichs in seine neue Existenz war, von aussen gesehen, politisch. Die eigentliche Ermöglichung Österreichs aber geschah im Wort seiner Lyrik und Prosa. Der österreichische Geist hat sich in der Sprache materialisiert. Jeder einzelne Autor entdeckt seine Sprache, indem er sie erfindet; alle gemeinsam aber haben, unbewusst und unabhängig von einander, Österreich erfunden. Indem sie fragen "Was ist Österreich?" und "Worin besteht das Österreichische?" setzen sie Österreich und das Österreichische in die Welt und nehmen die Antwort vorweg, die spätere Generationen in dankbarer Rückschau geben werden. In ihren Texten ist Österreich*<sup>389</sup>.

El espíritu de continuidad con el mundo imperial–real que animó la literatura austriaca prácticamente hasta mediados de los años cincuenta, no desaparece por completo con la constitución de la Segunda República. Es cierto que los escritores se esforzarán a partir de entonces en producir una literatura *für die Festigung des demokratisch–republikanischen Staatsgedankens und für die Wiederaufrichtung eines geistigen Österreichertums von europäischen Zuschnitt und weltbürgerlicher Fülle*<sup>390</sup>, pero esto no significa de ninguna forma renunciar a la pervivencia y constante actualización de la *österreichische Kulturtradition*. Muy al contrario, como afirma la cita de Otto Basil, se trata de conjugar ambos intereses dando la versión austriaca de Europa. La Guerra Mundial de 1914 no sólo supuso la desaparición de Austrohungria como unidad política, para Europa significó en primer término el fin de la comunidad humana en su sentido más amplio. No se puede leer o escuchar al otro, porque es el enemigo. Esto ha venido gravitando sobre la conciencia europea hasta el presente, como lo prueban los nacionalismos que padecemos hoy en día. Cuando nos acercamos a escritores

---

<sup>388</sup> HOFMANNSTHAL, Hugo von (1984): "Wert und Ehre deutscher Sprache", en: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 4, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 433.

<sup>389</sup> WEIGEL, Hans: "Sprache als Schicksal", en: WEISS, Walter; SCHMID, Sigrid (Hrsg.) (1978): *Zwischenbilanz. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur*, München: DTV, 148.

<sup>390</sup> *Plan*, *Zweimonatsschrift für Kunst und Kultur*, 1 (Oktober 1945), 1.

austriacos constatamos que el pensamiento europeo supranacional, humanista e integrador aparece con un relieve inexistente en las otras literaturas contemporáneas, alemanas o no. Este hecho es decisivo pues supone que la diversidad radical que representó el *Vielvölkerstaat* habsbúrgico pervive como unidad en el discurso cultural – muy en particular en el literario, la creación más específicamente humana – y constituye la verdadera esencia de lo austriaco.

Esta tendencia es, precisamente, la que hoy en día anima a buscar enfoques que evidencien el paralelismo con la literatura de aquella Austria que presenció el fin del Imperio Habsburgo. Consecuentemente, se hace a Robert Schneider (1961) heredero de la novela regional del siglo pasado con su primera novela *Schlafes Bruder* (1992); para Robert Schindel (1944), autor de *Die Nacht der Harlekine* (1994), *Gott schützt uns vor den guten Menschen* (1995), se reclama la herencia de los poetas de café; en Antonio Fian (1956) se ve el continuador de la tradición crítica y satírica que va desde Karl Kraus pasando por Thomas Bernhard y que se refleja en su obra *Was bisher geschah. Damolette* (1994); o se aprecia en *Die letzte Welt* de Christoph Ransmayr (1954), el *Klosterhumanismus* de raíces latinas y la especial recreación de los mitos presente desde Stifter hasta Broch o Doderer.

Este punto de vista contó desde el principio con el apoyo institucional, que subvencionó un importante programa cultural, cuyas piezas clave fueron la creación de premios literarios y la edición de revistas y colecciones poéticas<sup>391</sup>. Es innegable que la reflexión sobre la propia *identidad* nacional pasa a ser un elemento constitutivo de la literatura austriaca<sup>392</sup>. La conocida antología *Glückliches Österreich*, publicada a finales de los

---

<sup>391</sup> Desde los primeros años de la posguerra la actividad editorial es frenética. Hermann Hakel edita la revista *Lynkeus*; Hans Weigel y el grupo del Café Raimund editan entre 1951 y 1954 la colección *Stimmen der Gegenwart*; Fellmayer, la célebre *Tür an Tür*, donde publican por primera vez muchos de los grandes autores contemporáneos; seguirán *Neue Dichtung aus Österreich*, *Das österreichische Wort*, *Österreich-Reihe*. Los años sesenta se pueden considerar con razón el *Kulturinstitutionelle Gründerzeit*: en 1961 se crea la *Österreichische Gesellschaft für Literatur*, que durante años dirigió Wolfgang Kraus, en 1964 el sindicato de artes, medios y profesiones liberales, en 1966 la *Österreichische Gesellschaft für Kulturpolitik*, en 1967 la *Residenz Verlag*, en 1971 la *Interessengemeinschaft österreichischen Autoren* y el *Arbeitskreis der Literaturproduzenten*. Las revistas se multiplican en los setenta: se subvencionan *manuskripten*, publicación experimental de Graz, y *Wespennest*, de corte social, editada en Viena. A estas hay que sumar los *Protokolle*, *Neue Texte*, *Freibord*, *Frischfleisch & Löwenmaul*, *Sterz*, *In N*, *Mladje*, *Lesesirkel (Wiener Zeitung)*, *Literatur und Kritik* continuadora de *Wort in der Zeit*, etc. etc. El mayor éxito llega en 1986 con la extraordinaria proyección internacional que alcanza la literatura austriaca en la *Frankfurter Buchmesse*.

<sup>392</sup> *Die Literatur kann hilfreich sein bei einem deartigen Prozess der Selbstbefragung und Selbstfindung, insbesondere wenn sie – wie die österreichische – immer schon hineinverwickelt war in die Kämpfe und Krämpfe um die Festschreibung einer staatlichen Identität*, MELZER, G.: “Heimkehr mit Hindernissen. Streifzüge durchs tiefe Österreich”, en: *Text + Kritik. Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD. DDR. Österreich. Schweiz*, Sonderband (1988), 299. Véase también

setenta, ofrece sobrados ejemplos de ello. Cada autor intenta definir su idea de Austria, según su propio carácter. La selección de textos está encabezada por una cita de Handke:

*Es ist die Literatur, die das Bild eines Landes bestimmt, gerade indem sie allen fertigen Bildern mit Hartnäckigkeit und sanfter Gewalt widerspricht; sie verhindert das traurige Wort Ende über dem Bild von einem Land; wie sie zeigt, dass kein Mensch schon ein Bild von einem Menschen ist, so zeigt sie zugleich, dass ein Land, das sich selber als Bild von einem Land will, kein Raum für lebende Menschen ist*<sup>393</sup>.

Incluso en este caso, cuando se toma la palabra para denunciar la inexistencia de patrones culturales invariables capaces de definir la *identidad* de un país, la literatura se pliega sobre sí misma y, pese a su voluntad iconoclasta, postula para sí el papel de conciencia crítica de la nación que la produce.

Las tendencias más vanguardistas de la poesía moderna tampoco son ajenas a esta temática. H.C. Artmann escribe en *Mein Vaterland Österreich*:

*Österreich bestand ehemals  
aus den folgenden Ländern:  
dem Erzherzogtum Österreich,  
dem Herzogtum Steyermark,  
der gefürchteten Grafschaft Tyrol,  
nebst Vorarlberg,  
dem Königreiche Böhmen,  
der Markgrafschaft Mähren,  
dem österreichischen Anteil an Schlesien,  
dem Königreiche Illyrien,  
dem Königreiche Galizien und Lodomerien,  
dem Lombardisch-venezianischen Königreiche,  
dem Königreiche Ungarn mit seinen Nebenländern  
Slawonien, Kroatien und Dalmatien  
Und dem Grossfürstentume Siebenbürgen.*

*Heute besteht Österreich  
Aus den Ländlein:  
Wien,  
Niederösterreich,  
Oberösterreich,  
Salzburg,  
Tirol,  
Fahrradlberg,  
Kärnten,  
Steiermark  
und dem Burgenland*

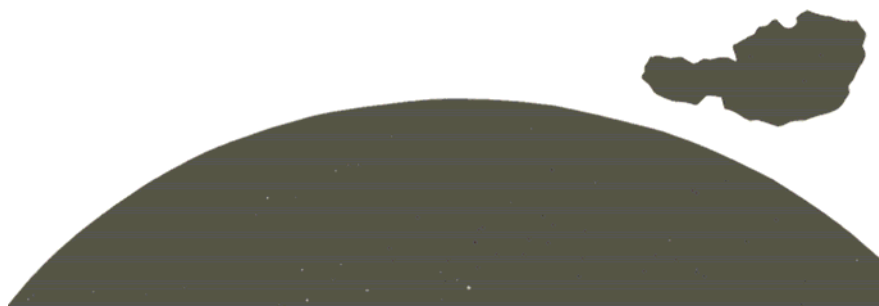
---

DIETHARDT, U.; WISCHENBART, R.: "Wer umarmt hier wen zu welchem Zweck?. Die Schriftsteller, die Öffentlichkeit und der Staat in Österreich. Eine Innensicht", en: *Ibid.*, 285-295.

<sup>393</sup> JUNG, Jochen (Hrsg.) (1978): *Glückliches Österreich. Literarische Besichtigung eines Vaterlands*, Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 7.

*Tu, felix Austria, juble und jodle!*<sup>394</sup>.

Como Gerhard Rühm con *Wölkchen*<sup>395</sup>:



Pasión por lo asemántico o pasión por el lenguaje por encima de consideraciones políticas o geográficas, en el caso de Helmut Einsendle, *Gedanke über den Ort meiner Sprache oder Dort, wo ich die Erde am schönsten fand, da war sie öd' und leer*:

*Die heimliche Abhängigkeit, die sich in einer, meiner, unabhängigen Heimlichkeit verheimlicht, definiert meine unheimliche Abhängigkeit von der beimeligen Unheimlichkeit meiner Heimat, genannt Österreich [...] Ich behaupte die geographische, die politische und die wirtschaftliche Inexistenz Österreichs [...] Ich behaupte einzig und allein die sprachliche Existenz Österreichs. Österreich ist seine Sprache [...] Die Sprache Österreich, der Ort, an dem ich lebe, ist meiner Sehnsucht Ziel und doch nur eine Mesalliance*<sup>396</sup>.

Fragmentación y búsqueda de la *identidad* en lo infranacional, lo provincial y local, en Barbara Frischmuth, *Österreich – versuchsweise betrachtet*:

*Das Wort Vaterland stört mich in diesem Zusammenhang. Ich habe meinen Vater nicht gekannt, und wenn Vater so etwas wie Abhängigkeit impliziert, Abhängigkeit des Kindes insofern, dass es zu essen und zu bleiben hat, fällt mir dazu nur Mütterliches ein, aber "die" Heimat müsste ein für allemal neu definiert werden. Also bleibt "das" Land. Ist es Österreich? [...] Ich empfinde Österreich nicht vom Zug aus, sondern durch die wenigen Stellen in diesem Land, die ich wirklich bewohnt habe, Altaussee, Gmunden, Graz, Wien, Oberveiden...*<sup>397</sup>.

Frente a la mirada supranacional, que trasciende las fronteras políticas para buscar los elementos constitutivos del ser austriaco en *el otro* de forma tan radical, que la particularidad propia desaparece, disuelta en una multiplicidad de elementos desarticulados. Es el caso de Gertrud Fussenegger, *Sieben Notizen zum Gegenstand*:

---

<sup>394</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>395</sup> *Ibid.*, 160.

<sup>396</sup> *Ibid.*, 37, 39.

<sup>397</sup> *Ibid.*, 66.

*Aber wie, was, wo Österreich wirklich ist, das weiss ich nicht, und immer, wenn ich mich danach umsehe, finde ich etwas anderes: Im Burgenland, an Leitha und Wulka finde ich Ungarn, Ausläufer pannonischer Grossräumigkeit; an Thata und Pulkau hat Mähren das Wort. Im Innviertel finde ich Niederbayern, vom Norden her greift Böhmen über die Donau bis an die Voralpen. In Tirol und Salzburg geistert Oberbayern, und jenseits des Arlberg wird mir die Wahl schwer: Schweiz oder Schwaben? Über Kärnten und der südlichen Steiermark weht Südostwind aus dem Slowenischen, und was Wien betrifft und seine Ringstrasse: wo ist da Österreich in diesem Stelldichein aus Rom und Hellas, Britannien und den Niederlanden? Das Riesenrad gibt knarrend kund, dass es der Familie Eiffelturm angehört, und was unseren derzeitigen Regierungschef angeht, er hat seine Gütemarke aus Skandinavien und vielleicht noch woandersher. Was also ist Österreich und wo? Österreich, gibt es das überhaupt?<sup>398</sup>.*

Y es que la decidida voluntad de crear vínculos con la tradición y hacer de éstos atributos que caractericen a Austria y a su literatura corre el peligro de acabar en un escepticismo radical ante la imposibilidad – pensemos en Musil – de encontrar una característica propia y medular que vertebre el país. Esto es lo que sugiere Jutta Schutting en *Ja-Nein-Ja*<sup>399</sup>, su aportación a la antología, parodia del sintagma *Rot-weiss-Rot*, que alude a los colores de la bandera austriaca, tanto en un caso como en otro ejemplos de la más pura contradicción, o Robert Menasse, quien en un reciente ensayo sobre la cuestión ha definido a Austria como el país del *Entweder – und – Oder* ya que su sentimiento nacional:

*[...] besteht tatsächlich aus nichts Bestimmten, besser gesagt, es besteht aus Entweder-und-Oder. Wir sind eine deutsche Sprachgemeinschaft, die sich von der deutschen Sprachgemeinschaft distanziert. Wenn wir im Ausland Deutsch sprechen, weisen wir darauf hin, dass wir Österreicher sind, und erwarten, dass wir besser behandelt werden als die Deutschen. Wir definieren uns über unseren Willen zu bürgerlichen Freiheitsrechten, die wir aber selbst nicht allen zugestehen wollen. Wir sind daher solidarisch mit allen, die sie haben, wir sind also zum Beispiel solidarisch mit Weiss– Afrika und bieten Grenzschutz auf gegen Rumänen. Wir definieren uns über unsere Kultur und unsere Geschichte, und unsere Kultur besteht aus einem selektiven Umgang mit Geschichte, und Geschichte ist für uns die herzeigbare geerbte Kultur. Wir sind neutral, aber wir haben unsere Verpflichtungen, weshalb wir über Nacht Gesetze ändern, um die Durchfuhr von Kriegsmaterialien durch unser Land zu ermöglichen, ohne unsere Neutralität zu verletzen. Wir sind ganz was Eigenes, aber wir rutschen auf Knien nach Brüssel, um submissst wieder einmal um unsere Selbstaufgabe zu bitten<sup>400</sup>.*

Las citas precedentes testimonian un evidente desajuste entre el espacio real, vivido, y la interpretación que de él se hace. La distorsión es de naturaleza histórica. En general son pocos los autores que piensan históricamente el espacio desde y sobre el cual escriben. Lo normal es una literatura que hunde sus raíces en la tradición<sup>401</sup>, con un altísimo grado de elaboración teórica, pero desconectada de cualquier realidad inmediata. A esto se añade el relativismo cognitivo y cultural de la Postmodernidad, que ha considerado cualquier intento

<sup>398</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>399</sup> *Ibid.*, 161.

<sup>400</sup> MENASSE, Robert (1992): *Das Land ohne Eigenschaften*, Wien: Sonderzahl, 21.

<sup>401</sup> Véase ADEL, Kurt (1982): *Aufbruch und Tradition. Einführung in die österreichische Literatur seit 1945*, Wien: Wilhelm Braumüller, Universitäts–Buchhandlung.

crítico como un nuevo mito, una narración, una construcción social negociable al margen de todo referente empírico. Aparece así un tipo de literatura que Herbert Eisenreich ha caracterizado por:

[...] *das Bemühen um Distanz, den freiwilligen Verzicht auf aktuelle Wirksamkeit, die Aversion gegen alles Grosse, gegen alles Gewaltsame, gegen jede erzwungene Veränderung, das Interesse am konkreten Sachverhalt, an der anschaulichen Wirklichkeit, und damit den praktischen Protest gegen alles Spekulative, Konstruierte, Theoretische, Abstrakte, ja gegen die Philosophie selbst, das Bewahren, die Evidenzhaltung des Überkommenen, die Reserve gegenüber jedweder Modernität, den Zweifel an der faktischen und den Glauben an die sprachliche Realität und ein Misstrauen in alles, was gemeinhin für wichtig und richtig, was gemeinhin für existent und in seiner Faktizität für unbezweifelbar gilt*<sup>402</sup>.

Michael Scharang es muy exacto cuando describe los términos de esta paradoja y sus consecuencias para la literatura: *Es ist eine Stärke der österreichischen Literatur, diesen Wirklichkeitsverlust, dieses ausgedämmte Leben, darzustellen. Ironischerweise gerät die Literatur dabei in den Verdacht, Wirklichkeitsfern zu sein*<sup>403</sup>. *Heimat, Provinz, Grenzland, Ausland, Fremde, Exil...* son los términos usados con más frecuencia para hablar de Austria y de su literatura.

Un punto de vista privilegiado para observar esta disociación se encuentra en los géneros literarios del *Heimat-* y el *Anti-Heimatroman*. En el *Heimatroman* el espacio es un todo cerrado, sólido, con raíces que se hunden en la utopía preindustrial; sin embargo esta literatura no transmite ya la confianza ciega en una armonía universal natural, ésta es conscientemente construida, artística, contraria a la situación histórica. La contemplación de la Naturaleza desempeña un papel importante. En ella es visible la ley eterna que rige el universo. Esa misma ley también es válida para el hombre, que puede servirse de ella para resistir firmemente las tempestades del mundo. Con cierta frecuencia, el escritor se aleja de la realidad para trascenderla y ofrecernos una imagen absoluta del destino del hombre en el mundo. Estas imágenes, fruto de la relectura de la realidad en clave religiosa, revisten ciertas veces un halo mágico, milagroso, donde lo providencial irrumpe en lo inmanente. Con todo, se prescinde de lo intemporal, de lo eterno, no se pretende escapar ni modificar el curso del tiempo por la acción. El mundo del *Heimatroman* es el mundo de la felicidad cotidiana, doméstica, del primor de lo pequeño. Lo que se busca no está fuera de la corriente de la vida, sino en asumir los ritmos naturales, cíclicos, hacerlos propios, renunciando abiertamente al progreso, al cambio de cualquier tipo. De todo ello se deduce

---

<sup>402</sup> WEBER, Norbert (1980): *Das gesellschaftlich Vermittelte der Romane österreichischer Schriftsteller seit 1970*, Frankfurt am Main: Peter D. Lang, 69.

<sup>403</sup> SCHARANG, Michael (Hrsg.) (1984): *Geschichten aus der Geschichte Österreichs 1945-1983*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 12.

una voluntad ética. Los personajes que en las obras se rebelan o expresan ideas contrarias a este orden de cosas son castigados por su falta de modestia. Por el contrario, quien persevera disfruta de una existencia tranquila, sin grandes pasiones, pero feliz. En suma: la felicidad se cifra en el regreso de algo pasado, en la permanencia de algo presente o en la repetición rítmica, musical, artística, esteticista, asemántica, mítica de elementos que están en comunión con la Naturaleza, como una melodía.

El género experimentó una notable expansión en los años setenta con libros de Alois Brandstetter, *Überwindung der Blitzangst, Prosatexte*, 1971, editor además de *Dabeim ist dabeim. Neue Heimatgeschichten*, 1973, Peter Handke, *Wunschloses Unglück, Erzählung*, 1972, Reinhard P. Gruber, *Aus dem Leben Hödlmosers. Ein steirischer Roman mit Regie*, 1973, Werner Kofler, *Guggile – Vom Bravsein und Vom Schweinigen. Eine Materialsammlung aus der Provinz*, 1975... y continúa, con algunas transformaciones, en los años ochenta y noventa. Por ejemplo, Brandstetter publica en 1995 *Hier kocht der Wirt*, una obra entre el *Heimatroman* y el *Schelmenroman*, donde el monólogo del protagonista cobra además relevancia especial. Peter es un labrador que vive en el pequeño pueblo de Gerlamoos donde atiende a la par el *Wirtshaus* y el *Gotteshaus*, la *Georgskirche*, donde se encuentran unos frescos góticos del artista local Thomas von Villach. Cierta día llega un forastero vienés, un académico, impaciente por ver las pinturas. Peter decide negarle la entrada hasta que no encuentre en él un interés común por los hombres, sus miserias, su historia. El campesino afirma: *Mein Prinzip ist es immer gewesen, das Aktuelle sofort und umgehend als Geschichte und historisch zu verstehen*<sup>404</sup>. Este sentido histórico supone sólo un cambio relativo respecto a la tradición del *Heimatroman*. Si es cierto que la novela se convierte a partir de entonces en crítica de cuestiones sociales, tocando problemas de tanta actualidad como el sistema educativo, el cambio climático, la *Chaostheorie und Chaospraxis*, los *Sexbesessener* o la globalización de los mercados, no lo es menos que la lectura que se hace de estos temas es tan cronística y tan gótica como los frescos de Villach, que Peter reverencia.

El *Antiheimatroman* aparece como inversión crítica de ese tipo de novela que recuerda la soberbia literatura de Stifter y Jean Paul, entroncando con aquella tradición que ensalza la *sanftes Gesetz* con que la Naturaleza rige sus asuntos y cuida solícitamente de sus criaturas. Al margen precedentes como *Der Versucher*, de Broch, *Jacob der Letzte*, de Rosseger o *Brot*, de Karl Heinrich Wagerl, el género eclosiona en la década de los sesenta: Hans

---

<sup>404</sup> BRANDSTETTER, Alois (1998): *Hier kocht der Wirt*, München: DTV, 21.

Lebert, *Die Wolfsbaut*, 1960, Thomas Bernhard, *Frost*, 1963, Gerhard Fritsch, *Fasching*, 1967, Gert Jonke, *Geometrischer Heimatroman*, 1967, Elfriede Jelinek, *Die Liebhäbinnen*, 1975, Michael Scharang, *Charly Traktor*, 1973, *Der Sohn eines Landarbeiters*, 1976, Franz Innerhofer, *Schöne Tage*, 1974, *Schattenseite*, 1975, Gernot Wolfgruber, *Herrenjahre*, 1976, *Niemandland*, 1978, la serie de televisión de Peter Turrini y Wilhelm Pevny, *Alpensaga*, 1976-1979... desde mediados de los años ochenta, con motivo de escándalos como el *AKH-Skandal* o el caso Waldheim, más y más escritores empiezan a reaccionar poniendo en tela de juicio la *identidad* nacional y la *Vergangenheitsbewältigung*<sup>405</sup>.

Durante veinticinco años, de 1963 a 1988, la figura de Thomas Bernhard domina las letras austriacas. De entre su abundante y variada producción conviene destacar por su relación directa con el tema objeto de la tesis la novela *Korrektur*. Roithamer, el protagonista, uno de los muchos *Aussenseiter*, intelectuales, artistas excéntricos y monomaniacos que se encuentran en los textos de Bernhard, pasa seis años diseñando y supervisando la construcción de una casa para su hermana en forma de cono en el centro del bosque de Kobernauss, en Altensam, la heredad familiar. El cono se erige como respuesta a la casa paterna, es una falsificación, una negación física y espiritual del opresivo espacio del *Heim*. Este proyecto de corrección, que a su vez sufre infinitas correcciones y contracorrecciones, acabará con el suicidio del propio protagonista.

En la primera parte de la novela, *Die Höllersche Dachkammer*, el narrador llega a la buhardilla de los Höller, donde su amigo Roithamer se hospedó y trabajó en el proyecto de construcción–destrucción reflejado en el manuscrito *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*<sup>406</sup>, el legado que ahora él pretende examinar y ordenar. En la buhardilla uno tiene la impresión de encontrarse en un cuarto de pensar. Quien entra allí se ve obligado a pensar con arreglo a otras normas. El producto intelectual es puesto en duda inmediatamente y aniquilado mediante un proceso que consiste en volcar una y otra vez todo pensamiento en el total y corregirlo. El primer borrador de Roithamer ocupa 800 páginas, la segunda versión sólo 300 y la tercera únicamente 80. Si hubiera seguido adelante habría acabado en veinte páginas, e incluso, como última consecuencia, en la nada:

---

<sup>405</sup> Cfr. KUNNE, Andrea (1991): *Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

<sup>406</sup> BERNHARD, Thomas (1975): *Korrektur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 7.



[...] aber kurz nach ihrer Vollendung dann, bereits auf dem Wege zum Begräbnis seiner Schwester, noch auf der Überfahrt von Dover auf den Kontinent, wieder zerstört hat, indem er sie zu korrigieren und wieder und wieder zu korrigieren angefangen und sie schliesslich und endlich während seines Aufenthaltes hier in der höllerschen Dachkammer [...] er hatte solange die Studie korrigiert, bis nicht, wie er geglaubt hat, die Studie vernichtet gewesen, sondern eine neue Studie entstanden war. Diese Studie von ihm als Beschreibung und also Rechtfertigung alles dessen, was für ihn Altensam und alles was mit Altensam zusammenhängt, ist, unter besonderer Berücksichtigung der Planung und Ausführung und Vollendung des Kegels für seine Schwester, verstanden, ist ja gerade durch seine Korrekturen, das sehe ich deutlich, von ihm nicht vernichtet, sondern vollendet worden [...] nachdem er durch die totale Korrektur der Studie die Studie vernichtet habe, indem er die Studie in ihr Geistesgegenteil verkehrt habe, verbrennen. Aber er ist nicht mehr dazu gekommen, die Studie zu brennen [...]<sup>407</sup>.

El mismo estilo narrativo participa de esta estrategia, que convierte la prosa, caracterizada generalmente por su lógica lineal, en una espiral laberíntica que gira una y otra vez sobre las mismas coordenadas, revolucionando a cada nueva vuelta lo escrito en la anterior, aproximándose más y más a un punto central mínimo. El proyecto de construcción del cono, por ejemplo, se justifica así:

[...] denn es waren ihm von allen Seiten Vorwürfe gemacht worden, dass er überhaupt in einer Zeit gegen solche Ideen eine solche Idee habe, in einer solchen, gegen solche Vorstellungen und Verwirklichungen eingestellten Zeit, eine solche Vorstellung realisierte und verwirklichte und schliesslich sogar vollendete, dass er in einer Zeit, welche ja überhaupt gegen solche Menschen und Köpfe und Charaktere und Geister wie Roithamer (und andere!) sei, ein solcher Mensch und ein solcher Geist sei, ein solcher widersprüchlicher Charakter und Geist und Mensch noch dazu, welcher sein ihm auf einmal zugefallenes Erbe dazu benützte, einer, wie alle sagten, verrückten Idee zu gehorchen [...] diese Idee war die allerunverständlichste, den Kegel nicht am einem für jeden als normal ersichtlichen Platze zu errichten [...]<sup>408</sup>.

La apología del cono parece ser cónica en sí. Las dimensiones de la existencia también comparten esta peculiar geometría. Según Roithamer, el hombre austriaco ya es desde su nacimiento un ser fracasado y debe comprender claramente que tendrá que renunciar a sí mismo si se queda en este país y en este Estado, presenciar con los ojos abiertos un terrible proceso de extinción en su propia mente y en su propio cuerpo. Si no opta por huir al extranjero, tendrá que aceptar un desarrollo descendente durante toda su vida, que lo convertirá en un ser de naturaleza vil y abyecta. Pensamiento, lenguaje, emociones, sentimientos, el propio cuerpo, el hogar, la patria, el destino, tienen como modelo existencial el cono. Aquí se hace patente la afinidad de Bernhard con Kafka, cuyos personajes construyen para habitar y se encuentran con que lo construido encapsula a su habitante. No importa cuántas correcciones lleve a efecto Roithamer sobre su cono, como no importa cuántos patios atraviese el mensajero imperial o los años que el hombrecillo

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, 85-87.

<sup>408</sup> *Ibid.*, 18.

espere a las puertas de la ley, a ninguno de ellos le es posible trascender el límite que marca su respectivo símbolo existencial.

Roithamer, de forma totalmente inconsciente, había tomado por modelo para la planificación y realización del cono para su hermana la planificación y terminación de la casa de los Höller por el propio Höller. Ambos construyen la casa ideal para sus fines. En cierto modo Roithamer y Höller son naturalezas cruzadas y a la vez complementarias. Roithamer adora Stocket, la modesta hacienda del padre de Höller, y el oficio artesanal que éste desempeña, como Höller se siente atraído por Altensam y por la actitud intelectual del padre de Roithamer. Höller, una cabeza sencilla, trabaja como taxidermista en su aldea; Roithamer, una cabeza científica, desarrolla investigaciones en Inglaterra. Roithamer habla de *Vollendung*, Höller, dice siempre *Fertigstellung*. Como el cono de Roithamer, inverosímil, de dimensiones inhumanas, construido en un entorno inhumano, la casa de los Höller en el valle del Aurach se encuentra en un lugar insólito, bajo condiciones extremas: la garganta del Aurach. Las inundaciones asolan y devastan todo el valle, la luz es hiriente, intensa, la Naturaleza es tan ininterrumpidamente perceptible que resulta dolorosa. Höller levanta una casa inmune a todas las violencias de la Naturaleza; jamás podrá ser arrollada por el Aurach, ni aniquilada por aludes de piedras y barro provocados por catástrofes meteorológicas. El cono de Roithamer, que debía haber proporcionado a su hermana abrigo frente a las violencias de la vida y la felicidad suprema, significa, por el contrario, la muerte de ésta, que perece por la ejecución de la obra, a la que se había negado una y otra vez radicalmente.

Cuando el narrador es invitado a bajar a cenar por la familia Höller con tres golpes secos dados desde abajo con una vara de almendro en el techo, se encuentra con todo el ceremonial que se repite en Aurach desde hace cuatrocientos años. Los niños de los Höller ya están a la mesa, la mujer, vestida a la usanza del valle, se ocupa de atender a su familia, su marido, que la ha sacado de la pobreza y provee para la casa, preside la cena. La Naturaleza amenazadora y dolorosa, garantiza, sin embargo, su supervivencia. Lo que no les resulta comprensible, se lo hace comprensible la Iglesia. El narrador piensa que Roithamer debía haberse sentido bien bajo esta protección. Viviendo en este idilio podía encontrar de nuevo, en poco tiempo, lo que había perdido: el deseo de existir y, por tanto, el deseo de trabajar. Los rituales, los ritmos, como los tres o cuatro golpes de la mujer de Höller en el techo del salón para anunciar la comida, debieron tener para él el máximo valor.

El narrador recuerda su infancia, cuando Höller, Roithamer y él mismo iban de camino a la escuela, absolutamente comparable al camino de la vida. El camino hacia la escuela se convierte en el pensamiento que hoy piensan. Los cambios atmosféricos, como en la vida, son abruptos. Un día, al llegar a la escuela, comprueban que el maestro se ha ahorcado en la clase durante la noche. Acusado de abusar de un colegial se suicida sobre la estufa de cerámica. El suicidio de Roithamer le parece ahora consecuencia del suicidio del maestro hace tantos años. No le sirvió de nada ir a Inglaterra para huir de sí mismo y tuvo que perecer. Roithamer había venido a Austria y a Altensam con intención de matarse. Se había colgado en el claro existente, ya mencionado, entre la casa de su padre y Altensam, con el deseo de ser enterrado en el cementerio de la aldea de Stocket. Perfecta geometría cuyo centro de gravedad es el cono:

*Jetzt sehe ich, sagte ich, dass das Leben Roithamers, seine ganze Existenz auf nichts anderes abgezielt hatte, als auf die Verwicklung des Kegels, jeder Mensch habe eine ihn schliesslich abtötende Idee, eine solche Idee, die in ihm aufsteige und die er verfolge und die ihn schliesslich früher oder später und immer unter der grössten Anspannung abtöte, vernichte<sup>409</sup>.*

El narrador piensa si la intención de Roithamer no habrá sido aniquilarse a sí mismo, a su hermana y ahora a él, dejándole, en la tradición literaria del libro asesino, su legado: *Wenn wir für uns alles, das wir wahrnehmen und also sehen und alles, das, das in uns vorgeht, immerfort an Bedeutungen und an Rätsel knüpfen, müssen wir früher oder später verrückt werden, dachte ich<sup>410</sup>.*

Si en la primera parte de la novela la voz del narrador nos introduce en el secreto de Altensam, en la segunda parte, *Sichten und Ordnen*, la primera persona, Roithamer, capitaliza el texto en un discurso continuo, que el narrador sólo interrumpe para ajustar las citas con sus observaciones. Bernhard, que inicia su novela *Verstörung* con la frase de Pascal sobre el silencio de los espacios infinitos, dedica buena parte de este capítulo a las meditaciones de Roithamer sobre el espacio, la manera adecuada de construirlo y habitarlo: *Die Ruhe ist nicht das Leben, so Roithamer, die Ruhe und die vollkommene Ruhe ist der Tod, so Pascal, so Roithamer<sup>411</sup>.* Bernhard se distancia de otros escritores que, como Doderer o Bachmann, encuentran en

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, 122.

<sup>410</sup> *Ibid.*, 172.

<sup>411</sup> *Ibid.*, 198.

la quietud de la Naturaleza el silencio divino, la ausencia de barreras que nos permite compartir con los demás una experiencia de vida, proporcionándonos también las claves para la integración en el cosmos. Al colmar en el espacio toda distancia vivimos en la pura afirmación. Frente a ello, para Bernhard, el espacio humano es un espacio relacional, definido por medio de objetivos, metas y límites:

*[...] denn, so Roithamer, gegen jedes Ziel ist immer alles. Wir müssen schon im Kleinsten gegen alles unser Ziel erreichen, geschweige denn im Grossen, so Roithamer. Plötzlich ist eine Idee da und will verwirklicht werden unser ganzes Leben, unsere ganze Existenz nur aus solchen Ideen, die verwirklicht werden wollen, ist dieser Zustand abgebrochen, ist das Leben abgebrochen, der Tod ist eingetreten. [...] Jede Idee und jede Verfolgung einer Idee in uns ist das Leben, so Roithamer, Ideenlosigkeit ist der Tod<sup>412</sup>.*

La Naturaleza, entendida como extensión indistinta, inclusiva, irreductible, separada de la biografía personal, es el enemigo intrínseco del hombre; lo corrompe y le niega el acceso a la auténtica realidad: *Wir müssen immer Vergleichsmöglichkeiten haben, ohne Vergleichsmöglichkeiten können wir nicht denken, nicht handeln, ist nichts, so Roithamer<sup>413</sup>*. La Naturaleza aspira a sustraerse al dominio de lo conceptual, condena al hombre a la debilidad de espíritu, a la infamia, a una vida sin esperanza, al caos y al nihilismo: *[...] aber die Tatsache ist, dass die Welt nur mit Verträgen zusammengeflochten ist, das sehen wir sehr bald und in diesen Netzen von Hunderten und Tausenden und Hunderttausenden und Millionen und Milliarden von Verträgen zappeln die darin gefangenen Menschen. Um Verträge ist nicht herumzukommen, ausser durch Selbstmord<sup>414</sup>*. Toda posición es al fin y al cabo una contraposición. El hombre gana su lugar en el mundo por oposición al resto de los seres. Es la acción la que rescata a la persona de su agonía y la convierte en protagonista dramático de una historia que hay que ir descifrando, leyendo: *Die Hälfte meines Lebens habe ich nicht in der Natur, sondern in der Lektüre als Natur gelebt, existiert und nur durch die eine Hälfte ist mir die andere möglich gewesen. Oder wir existieren in beidem in Natur und in Lektüre als Natur gleichzeitig, in dieser äussersten Nervenanspannung, die nur die kürzeste Zeit möglich ist, ist sie als Bewusstsein existent<sup>415</sup>*.

Esta actitud activa desata de suyo una dialéctica que ya hemos apreciado en otros autores: *Die Frage ist immer, wie komme ich zu dem, dem Gegenstand, den ich zu be- oder durchdenken habe, entferntesten Punkt, um den Gegenstand am besten be- oder durchdenken zu können. Annäherung*

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, 205.

<sup>413</sup> *Ibid.*, 206.

<sup>414</sup> *Ibid.*, 208.

<sup>415</sup> *Ibid.*, 214.

*an den Gegenstand ist mehr und mehr Unmöglichkeit des Durchdenkens des Gegenstandes, an den wir uns annähern*<sup>416</sup>. El problema tampoco se reduce a encontrar un punto óptimo que equilibre proximidad y distancia, evitando así la disolución del objeto. El pensamiento en constante corrección de Bernhard va más bien en el sentido de que la condición humana exige el uso de razón, y el uso de razón comporta la aniquilación de las realidades sobre las que se aplica, a su vez condición y límite de nuestra existencia: *Konsequentes Durchdenken eines, gleich welchen Gegenstandes, bedeutet Auflösung dieses Gegenstandes, Durchdenken von Altensam beispielsweise Auflösung von Altensam und so fort*<sup>417</sup>. Parece que no hay salvación para el hombre más que en la nada: *Was wir denken, ist nachgedacht, was wir empfinden, ist chaotisch, was wir sind, ist unklar. Wir brauchen uns nicht zu schämen, aber wir sind auch nichts und wir verdienen nichts als das Chaos*<sup>418</sup>. Como resalta la cursiva del autor, incluso la afirmación *wir sind nichts* es en sí misma contradictoria. Toda observación relativa a la realidad es bicéfala porque afirma y niega lo mismo a la vez y se agota en esta contradicción. Puestos a elegir entre las tres vías que ofrecía Parménides: la esfera bien redonda del *ser*, el punto de fuga hacia la nada del *no ser*, y la vía del *ser* y el *no ser* simultáneamente, Bernhard es el único que se interna en esta última provisto de un cono.

El arte de la observación precede a cualquier otro, pero paradigmáticamente al arte de la construcción. Roithamer odia a los arquitectos: [...] *alle Baumeister und Bauleute heute sind nichts als die Zerstörer und Vernichter der Erdoberfläche, mit jedem neuen Bauwerk, das sie bauen, begehen sie ein neues Verbrechen gegen die Menschheit [...] die Erdoberfläche mit ihrem Geistesunrat zu bedecken [...] Dann, wenn die ganze Welt auf das fürchterlichste und geschmackloseste und verbrecherischste verbaut ist, ist es zu spät, dann ist die Erdoberfläche tot. Wir können uns nicht wehren gegen die Vernichtung unserer Erdoberfläche durch die Architekten!*<sup>419</sup>. Roithamer, consecuente con su doctrina *vital-relacional*, concibe la arquitectura como el arte de armonizar todas las oposiciones que dotan de *sentido* a la realidad, escogiendo en la construcción las más adecuadas para cada persona. En cierta ocasión, según el narrador: [...] *hatte uns Roithamer die Schönheit des Wortes Bauen und die Schönheit des Wortes Baukunstwerk erklärt. [...] Ich erinnere mich, dass er uns einmal die ganze Nacht das Wort Umstand erklärt hat, das Wort Zustand und das Wort*

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, 227.

<sup>417</sup> *Ibid.*, 227-28

<sup>418</sup> BERNHARD, Thomas: "Rede", en: *Die Weltwoche*, 22.3.1968.

<sup>419</sup> BERNHARD, Thomas (1975): *Op. cit.*, 131.

folgerichtig<sup>420</sup>. Así es como la arquitectura deja de ser una cuestión de estática o resistencia de materiales para convertirse en *eine zunächst philosophische Kunst*, ya que afecta de modo directo al hombre y a la circunstancia que lo sitúa y le da *ser* en el mundo. Antes de levantar ningún edificio es preciso responder a la pregunta [...] *ob unser Bauwerk dem, für den wir es bauen, entspricht*<sup>421</sup>. En el caso particular de Roithamer y su hermana: *Das Innere des Kegels wie das Weseninnere meiner Schwester, das Äussere des Kegels wie ihr äusseres Wesen und zusammen ihr ganzes Wesen als Charakter des Kegels* [...] <sup>422</sup>.

La descripción del cono recuerda a las de esas ciudades ideales propias de la literatura utópica. El cono ha de proporcionar a su habitante todo lo que necesita para ser feliz. Cuenta con 17 salas distribuidas en tres plantas, con una sala única bajo la cúspide. De las 17 salas 9 no tienen vistas, entre ellas la sala de meditación de la segunda planta. En ella resulta posible meditar varios días. Se trata de un espacio diáfano, despojado completamente de objetos, sin ninguna luz salvo un punto rojo que marca el centro real del cono. Desde ese centro y en todas direcciones hay catorce metros. Además del punto de luz, en la sala de meditación existe un punto de agua de manantial. Bajo esta sala se han dispuesto salas de distracción. Éstas son salas anteriores, de preparación para el cono. La planta baja tiene cinco salas sin designación propia, lo mismo que todas las salas del cono salvo la de meditación. Según Roithamer, tiene que ser posible vivir en un edificio donde las salas no tengan designación, estén todas blanqueadas y las aberturas no se puedan abrir, no sean ventanas, no estén abiertas ni cerradas. Esta panorámica general se completa con detalles tan precisos como las dimensiones del edificio, o el sistema de calefacción por energía solar. La altura del cono es la altura del bosque. La carretera que lleva al cono da seis vueltas en dirección nordeste y seis al noroeste.

Aparentemente puede resultar contradictorio que, después de haber elevado un panegírico a la diferencia, se desarrolle el proyecto de un edificio que es la imagen misma de la indistinción: sin objetos en su interior, sin marcas exteriores, sin colores, sin texturas, casi sin ventanas, sin sobresalir del horizonte del bosque... Todo ello se justifica por la misma lógica de la corrección, que hace que la carretera de acceso gire primero en un sentido y luego en otro. Lo único definido en el cono es el espacio de la meditación, el *cogito*

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>421</sup> *Ibid.*, 217.

<sup>422</sup> *Ibid.*, 215.

que construye y destruye alternativamente, ya lo hemos dicho, reduciendo una base muy amplia a un único punto en el vértice, y más allá a la nada. Pero aún más importante es que la figura geométrica elegida como símbolo no sea la pirámide, que ofrece la misma posibilidad metafórica. Lo que diferencia la pirámide del cono en cuanto espacio físico es que aquella tiene como base un polígono y como lados triángulos, mientras éste se define como el sólido que aparece al hacer girar un triángulo rectángulo – la figura geométrica más regular y definida – sobre uno de sus lados. En suma, lo que anima al cono en todas sus dimensiones – del triángulo al sólido cónico, de la base circular al punto y a la nada – es la lógica de la subversión.

Cono y hermana están indisolublemente unidos por una relación igualmente subvertida: la aparición del cono implica la desaparición de la hermana de Roithamer, la desaparición de la hermana de Roithamer implica la desaparición del cono, pues si le ocurre algo a su hermana mientras él viva, el cono será abandonado a la Naturaleza. Esta disposición la recoge en un testamento junto con instrucciones precisas sobre lo que se debe hacer después de la muerte de su hermana. El deseo de su padre era aniquilar Altensam. Si Roithamer vende Altensam y con el precio hace todo lo posible por los presos salidos de los establecimientos penitenciarios cercanos de Garsten, Stein y Stuben, se habrá logrado lo que su padre deseó. Los marginados y entre ellos los más rechazados por la sociedad, lo ex presidiarios, los criminales, gozan de la especial simpatía de Roithamer. Según él: *Wir kommen in eine uns vorgegebene, aber nicht auf uns vorbereitete Welt und müssen mit dieser Welt fertig werden [...] Aber neunzig Prozent der Menschen haben, wenn sie gestorben sind, nur in einer vorgegebenen, von ihren Eltern und deren Mitarbeitern ihnen vorgegebenen, angepassten Welt gelebt*<sup>423</sup>. Los criminales son por definición los transgresores de la ley, aquellos que no respetan ningún valor en el contexto social, y cuya conducta se autorregula de acuerdo con el patrón más favorable para su vida personal. Se da la paradoja de que su conducta asocial, por la que han sido internados en correccionales, representa a su vez una corrección, aunque sea negativa, de las verdades comúnmente aceptadas. Este es el aspecto que despierta la admiración de Roithamer.

El ciclo de correcciones es infinito y, en cierto modo, esto condena a las realidades temporales, por su condición de procesos, a la irresolución, a no encontrarse nunca a sí mismas. Pese a estar siempre orientados al momento culminante, a la plenitud, los seres

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, 237-38.

nunca alcanzan la última corrección más que al ser destruidas y aniquiladas. Esto también vale para las obras pretendidamente acabadas: *Wo wir hinschauen, sehen wir lauter abgebrochene Vorhaben, denn nichts anderes sind auch die sogenannten verwirklichten und vollendeten Bauwerke, welche wir überall auf der Welt haben, als abgebrochene Vorhaben, so Roithamer*<sup>424</sup>. Mientras vivimos únicamente podemos aspirar a existir con la máxima intensidad, sólo el límite extremo de la muerte puede con razón reclamar para sí el rango de frontera absoluta entre el *ser* y el *no ser*, porque – y así concluye la novela –: *Das Ende ist kein Vorgang, Lichtung*<sup>425</sup>.

Efectivamente, en los últimos años se huye de los grandes relatos, del gran estilo que trataba de dar una explicación terminante de fenómenos históricos muy complejos. Las últimas tendencias literarias no aceptan el relato homogeneizador, que falta a la verdad diversa de lo humano. Por el contrario, se reivindican los juegos del lenguaje y el placer del texto en sí mismo, más allá de las pretensiones autoriales. Se privilegian las estéticas de la recepción. Se cree en la polisemia del texto y se desconfía – una vez más – de la palabra, incapaz de seguir el trazo del pensamiento original, corrompida por el paso de los años y la superposición de discursos reduccionistas y maniqueos. Peter Handke, convertido en el *enfant terrible* de la literatura de vanguardia tras sus sonadas declaraciones en la reunión del *Gruppe 47* en Princeton, en las que rompió con la concepción tradicional de la literatura comprometida, es el mejor exponente de este nuevo modo de hacer literatura:

*Schreibend, bleib immer im Bild. Wenn du dich von den Wörtern davon wegführen lässt, ist es ganz natürlich, dass diese dir wie modrige Pilze im Mund zerfallen (es sei denn, du bist ein bummelwitziger, pedantischer oder wortfallenstellender moderner Texter und montierst, haspelst, permutierst, tüftelst an einem zweiten, noch monströseren Ulysses oder Mann ohne Eigenschaften); kehr, sowie du die Gefahr merkst (sie besteht bei jedem Satz), sofort zurück zum Bild (zum Inbild), und schreibe (im Bild); "Heraus aus der Sprache!". Erst so wird die Literatur wieder neu anfangen können*<sup>426</sup>.

La intertextualidad es elocuente. La vinculación deliberada con *Ein Brief* de Hofmannsthal casi un siglo después de su redacción revela un sentimiento de desamparo ante el lenguaje idéntico al de la Viena de 1900. Tras la crítica al lenguaje se esconde una segunda crítica, más profunda, que se pregunta qué es la ética y qué relación tiene con el modo de pensar y vivir de una colectividad.

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, 350-51.

<sup>425</sup> *Ibid.*, 363.

<sup>426</sup> HANDKE, Peter (1982): *Die Geschichte des Bleistifts*, Wien/Salzburg: Residenz Verlag, 94.



Las primeras obras dramáticas de Handke como *Publikumsbeschimpfung* o *Kaspar* suponen la puesta en cuestión del teatro, tanto clásico como moderno, en su función documental, didáctica y ejemplar. En su vertiente formal, la propuesta de Handke comporta la absoluta alteración de los ritos de la representación tradicional: el escenario está oscuro y vacío, en cambio la sala se ilumina, los personajes carecen de texto y son las acotaciones las que determinan su evolución en escena, el público no se sienta a observar, sino que es él mismo observado, analizado, maltratado. Desde el punto de vista de los contenidos, las obras son una crítica al sistema social de vigencias. En *Kaspar*, por ejemplo, se recurre a la figura enigmática de Kaspar Hauser, un joven de procedencia desconocida que apareció en Nürnberg en 1828 caminando con dificultad, titubeando al hablar. Miembros de la mejor sociedad lo acogen: un filósofo alemán se interesa por él, un profesor lo hospeda en su casa, un aristócrata inglés lo convierte en su hijo adoptivo. Cinco años más tarde muere asesinado en circunstancias oscuras, de su identidad no se sabe nada seguro. Para Handke, Kaspar es el huérfano inocente que llega a los hombres. No puede decirse que en el mundo de Kaspar exista la culpa, el temor al castigo o la esperanza del premio. El mundo de Kaspar es fundamentalmente un mundo objetivo: el suelo, el armario, el sofá, la silla, la mesa, la escoba, etc. Las introspecciones brillan por su ausencia. Su mundo es, además, el mundo de la necesidad natural, donde cada acción que éste emprende tiene su explicación inmediata en un fenómeno previo que le ha afectado en alguna medida: Kaspar entra en escena tras buscar trabajosamente la salida por el telón (escena 1.), ofrece a los espectadores la posibilidad de contemplarlo (2.), ensaya algunos movimientos descoordinados (3.), pronuncia la frase con que pretende acceder al mundo: *Ich möchte ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist* (4.), juega con la frase haciendo variaciones (5.), observa cómo el suelo se aleja cuando él se levanta (6.), interpela con su frase a los diferentes objetos, tropieza con el armario (7.), se acerca a los cojines del sofá (8.), saca el cajón de la mesa (9.), descubre la silla (10.), la escoba, etc. Es evidente que el protagonista no controla la dimensión espacial, tropieza con los objetos, derriba algunos, ignora su función, se cae... El lenguaje visual del drama está cargado de simbolismo. Conceptos como centro, simetría, jerarquía, equilibrio, eje horizontal y vertical, son todavía ajenos a Kaspar.

Pronto aparecen sus tutores, los *Einsager*. Ellos se encargan de su educación intelectual, que es sobre todo una instrucción verbal. Le dictan comportamientos que permiten integrarlo en la sociedad a costa de su singularidad. El resultado final es la

conversión del mundo de la experiencia en sistema de creencias. Las opiniones de Kaspar se deben a su educación. El mundo único se divide en dos superpuestos: el mundo natural de la experiencia, la memoria y la imaginación del primer Kaspar; y el mundo lógico del artificio lingüístico. Cuando Kaspar aprende a hablar (18.), la experiencia espacial se transforma en imagen lingüística, su acción ya no depende de las afecciones, sino de modelos morales y de valores socialmente reconocidos (21.-24.). Al final la lengua de Kaspar es idéntica a la de los *Einsager* (27.), la tautología *Ich bin, der ich bin* señala el fin del proceso de construcción de su *identidad* personal. Kaspar se reconoce dueño del mundo y de sí mismo:

*Ich habe Begriffe über Länge, Breite und Höhe. Ich weiss, auf was es ankommt. Ich gebe mit den Gegenständen gefühlvoll um. Ich habe mich schon an alles gewöhnt. [...] War es mir früher, als gäbe es mich gar nicht, so gibt es mich jetzt fast zuviel, und die Gegenstände, von denen es früher zu viel gab, sind mir jetzt fast zu wenig geworden*<sup>427</sup>.

Kaspar habita el mundo – *Ich habe mich schon an alles gewöhnt* –, tiene costumbres, una moral y un sistema con el que domesticarlo. Sólo desea perpetuar esta situación de dominio sobre lo objetivo:

<i>Ich bin still</i>	<i>geworden</i>
<i>ich möchte jetzt</i>	<i>ich weiss jetzt, was ich will:</i>
<i>kein anderer mehr sein</i>	<i>ich will</i>
<i>nichts mehr betzt</i>	<i>still</i>
<i>mich gegen mich auf.</i>	<i>sein</i>
<i>Jeder Gegenstand</i>	<i>und jeden Gegenstand</i>
<i>ist mir zugänglich</i>	<i>der mir unheimlich ist</i>
<i>geworden</i>	<i>bezeichne ich als mein</i>
<i>und ich</i>	<i>damit er aufhört</i>
<i>bin für jeden Gegenstand</i>	<i>mir unheimlich zu sein</i> <sup>428</sup>
<i>empfänglich</i>	

Sin embargo, Kaspar no tarda en reconocer que ha caído en una red de apariencias. La lengua lo manipula y determina, prescribe su comportamiento. Kaspar acaba sucumbiendo. En general, los protagonistas de las novelas de Handke son hombres que como Kaspar cobran conciencia de la pérdida de la unidad de persona y mundo. Sus acciones se orientan a la recuperación de esta unidad por varias vías: mediante la repetición memorial de alteridades pretéritas, mediante actuaciones radicalmente originales al margen del mundo regulado y, sobre todo, mediante la descripción minuciosa de objetos y situaciones de los que el lector espera un *sentido*, una utilidad y, por el contrario, se agotan

<sup>427</sup> HANDKE, Peter (1967): *Kaspar*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 68.

<sup>428</sup> *Ibid.*, 69-70.

en su propia epifanía. Se puede incluso decir que Handke supera la descripción; lo suyo, como lo expresa en la cita reproducida anteriormente, es la producción de imágenes. Handke es el más espacial de los narradores modernos. Ha recibido una cultura amplísima, que abarca prácticamente toda la realidad y se acepta como único modelo auténtico. Este sistema heredado, deslumbrador, despoja a la persona de su capacidad de asombro y lo libera de toda preocupación. En definitiva Handke no tiene que hacer literatura, la ha encontrado hecha bajo la forma de infinitos discursos que se han convertido en moneda común para el intercambio interhumano en las sociedades modernas. Handke sólo puede hacer literatura en los *Zwischenräume*, allí donde hay una discontinuidad. De ahí también que su literatura no se oriente tanto al pensamiento como a las formas.

El protagonista de *Die Stunde der wahren Empfindung*, el agregado de prensa de la embajada austriaca en París Gregor Keuschnigg – como Gregor Samsa, Joseph K. o K. –, se despierta una mañana convertido en otra persona. Su contexto, el que le hace inteligible, ha desaparecido. Como a los personajes de Kafka, a Keuschnigg lo domina el terror a haberse convertido en un ser inútil para quienes lo rodean, su mujer y su hija de cuatro años, con los que vive en un apartamento grande y laberíntico y apenas se comunica. Poco a poco se da cuenta de que ya no existe ninguna manera de vivir para él, ni la acostumbrada ni otra nueva; porque la vida de costumbre es sólo una simulación y el intento de crear una vida nueva se agotará en la simulación negativa de la vida de costumbre. No se siente cómodo allí, pero ni siquiera imagina que podría estar cómodo en otro sitio.

Las relaciones del protagonista con el mundo están cada vez más enrarecidas. Su existencia prosigue repitiendo maquinalmente gestos y ceremoniales de la *pseudo-realidad*. En su trabajo se ve obligado a dar un informe sobre *Das Österreichbild im französischen Fernsehen*:

*Ein geschichtsloses Niemandsland mit geschichtenlosen Jedermännern: gerade das schien nach den Filmen das Besondere an Österreich zu sein. Wenn jemand aufgeregt hereintrat, hatte er das Aufregende nicht in einem bestimmten Land erlebt, sondern im Vorzimmer. Keuschnigg wollte nun beweisen, dass die Personen dieser Filme, dadurch, dass das Land nie mitspielte und nie ein Seitenblick in eine Landschaft etwa die Geschichte wendete, ihre Erlebnisse nur noch AUFZUSAGEN schienen (nachdem sie diese im Vorzimmer vielleicht noch memoriert hatten) – AUSWENDIG gelernte Umarmungen; AUSWENDIG gelernt, wie zwei sich in die Augen schauten; AUSWENDIG gewusst, wie man die Lippen aufeinanderpresste –, und dass die Filme selber... (was wollte er eigentlich?), dass also dadurch, dass die Personen dieser Filme... (auch er konnte also auswendig Sätze bilden?)... nicht wirklich lebten (was hiess das?), sondern... nur AUSWENDIG gelernt hatten, WIE MAN LEBEN VORTÄUSCHTE..., weil sich, wie gesagt, schrieb Keuschnigg, an einem Land, dessen Besonderheit es zu sein hat, dass es nur aus kablem Dekor besteht, nichts mehr erleben lässt..., dass daher die Filme Österreich als ein Land zeigten, in welchem nur noch FORTSETZUNGSGESCHICHTEN erzählt werden könnten, und zwar, als ob diese das eigene*

*Leben wären! (aber in welchem Land oder in welchem System erzählte man sich nicht blosse Fortsetzungsgeschichten als eigene Erlebnisse?)—, und dass also die Filme...*

*Auf einmal wusste Keuschnig nicht mehr, was er hatte beweisen wollen, und wurde froh darüber. Er zerriss das Papier<sup>429</sup>.*

Keuschnigg se da cuenta de cómo se sugiere a sí mismo una serie de seguridades que en realidad no existen, como si ordenando simplemente los utensilios de trabajo las cosas siguieran su curso habitual y nada pudiera ya sucederle. Descubre que las comparaciones despojan a las cosas, las personas, los actos, de su propio carácter para someterlos a una imagen, reduciéndolos a la categoría de ídolos. Keuschnigg sueña con el día en que pueda lanzar a una mujer una sola palabra y ella la recuerde toda la vida; es decir, hallar el *Wort* para el que nadie tuviera una *Antwort*. Como primer paso, Gregor se propone redescubrir todas las sensaciones. A partir de entonces la novela se convierte en el relato del errar de Keuschnigg por París en busca de la sensación verdadera.

En *Langsame Heimkehr* se atisba la naturaleza de esta sensación. El protagonista del relato, Sorger, es un geólogo ocupado en el estudio de la Tierra en un laboratorio cercano al Polo Norte. En el primer capítulo, *Die Vorzeitformen*, se nos informa de hasta qué punto Sorger *war durchdrungen von der Suche nach Formen, ihrer Unterscheidung und Beschreibung*<sup>430</sup>. Le domina la idea de que el desierto helado del Gran Norte en el que vive se ha convertido con los meses de observación en su espacio más propio y personal, el único lugar verdaderamente habitable, al estar presentes ante él las distintas fuerzas que han tomado parte en la configuración del paisaje: *deswegen war es mit der Zeit Sorgers Leidenschaft geworden, draussen bleibend und die erste Leere aushaltend, diese so schnell verspielten Räume durch Betrachtung und Aufzeichnung für sich zurückzugewinnen; seit langem ja nirgends zu Hause [...]*<sup>431</sup>. A Sorger le resulta sospechoso el proceso por el que el ser humano convierte el espacio en signos y concibe sus signos como espacio. No comprende cuál es la relación entre espacio e historia:

*Sorger dagegen konnten die Sprachformeln seiner Wissenschaft, bei allem Überzeugtsein, immer von neuem als ein fröhlicher Schwindel erscheinen; ihre Riten der Landschaftserfassung, ihre Beschreibungs- und Benennungsübereinkünfte, ihre Vorstellung der Zeit und der Räume, kamen ihm fragwürdig vor: dass in einer Sprache, welche sich aus der Menschheitsgeschichte gebildet hatte, die Geschichte der unvergleichlich anderen Bewegungen und Gebilde des Erdballs gedacht werden sollten, bewirkte noch*

---

<sup>429</sup> HANDKE, Peter (1975): *Die Stunde der wahren Empfindung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 49-50.

<sup>430</sup> HANDKE, Peter (1979): *Langsame Heimkehr*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 9.

<sup>431</sup> *Ibid.*, 14.

*immer einen ruckhaften, körperlichen Taumel, und es war ihm oft geradezu unmöglich, mit den zu untersuchenden Orten die Zeit mitzudenken*<sup>432</sup>.

De camino a casa de su amante, Sorger es testigo de un atardecer indescriptible: *<er> wollte dieses Raumereignis festhalten. Aber es gab schon keinen Raum mehr, nur noch, ohne Vorder- und Hintergrund, bei endlich sich verlierender Perspektive, eine mächtig und sanft sich erhebende Offenheit vor ihm, nicht leer, sondern glühend stofflich [...]*<sup>433</sup>. Por unos momentos siente en sí la fuerza para lanzarse, como un todo, al luminoso horizonte y disolverse allí para siempre en la indistinción de cielo y tierra. Los escenarios, las imágenes, los espacios, a diferencia de la palabra, se bastan a sí mismos. Son absolutos e inmutables en su condición asemántica y espacial, en oposición al lenguaje, al que corresponder definirse en un discurso semántico, temporal, susceptible de ser dicho y contradicho – así Bernhard – infinitamente. Lo que Sorger ama del lugar que habita es que el espacio es una extensión prácticamente pura, exterior al *sentido*: *Wege ohne Namen führten an Hütten ohne Nummern vorbei [...] Der Ruppigkeit der Urlandschaft gleichsam angepasst, bildeten die einzelnen im Busch verstreuten Wohnstätten nirgendwo ein Gefüge untereinander; sie standen kreuz und quer, ohne Bezug zum nächsten Haus, oft weit weg vom Fahrweg und auch davon abgekehrt*<sup>434</sup>.

La oposición se refuerza por las diferencias entre el ámbito diurno, la esfera del espacio, de la visión y de la presencia, y el ámbito nocturno, la esfera del tiempo, la imaginación y la memoria: *Tagsüber durch seine Arbeit in der Regel eins werdend mit sich und der Landschaft, y sin embargo erfuhr der auf einem hohen Eisenbett schlafende Sorger nachts immer noch die Entfernung von Europa und "den Vorfahren"*<sup>435</sup>. La cuestión del lenguaje y el *sentido* aparece así unida en su origen al tiempo – *Parabel von der Stimme* –. Sorger descubre además cómo el devenir del tiempo se puede conjurar por el juego y la repetición. El producto del juego es ajeno al obrar mismo, se trata de una acción desinteresada, asentada en normas ficticias, intranscendente. Es una historia que no es historia: *da Sorger sich in das Spiel mischte, verwandelte die Zeit, wie auf einer offenen Bühne, in einen dämmrig-sonnigen Raum, ohne besonderes Vorkommnis, ohne Tag- und Nachtwechsel, und ohne Eigengefühl: wo weder Tätiger war noch*

---

<sup>432</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>433</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>434</sup> *Ibid.*, 28, 44.

<sup>435</sup> *Ibid.*, 40.

*Müssiggänger, weder Eingreifender noch Zeuge*<sup>436</sup>. Por la repetición indefinida de las mismas acciones una y otra vez se logra un presente constante:

*In diesem Zeitraum war ständige Gegenwart, ständige Allervelt, ständige Bewohntheit. Die Gegenwart war eine Allgegenwärtigkeit, wo die einst geliebten Toten mitatmeten und die entferntesten Lieben in einem zugänglichen Nebenraum geborgen und guter Dinge waren; die Allervelt war eine Fremde, in der es keinen Flucht- und Heimkehrzwang mehr gab, aber auch nicht die zwanghafte Teilnahme an den Gewohnheiten der Alteingesessenen; und die Bewohntheit war eine Haus- und Werkstatthaftigkeit des ganzen Landstrichs, wo persönliches Abgesondertsein ohne die Gewohnheitszwänge durch Innenräume möglich war*<sup>437</sup>.

Sorger se complace en el mero habitar. Redescubre la alegría de aprender, el placer de tener un cuerpo. Sorger se instala en el puro sentimiento y renuncia de buen grado a la conciencia de sí mismo como sentimiento de una forma. No quiere ser nada. La colonia le parece un círculo secreto mágico, en el que él, como iniciado, tiene el privilegio de existir en absoluto, sin dependencias, relaciones o *identidades*.

El paraíso de Sorger se derrumba cuando su estancia en el laboratorio acaba y regresa en avión al mundo de los nombres. La segunda parte, *Raumverbot*, nos lleva a la casa de Sorger en la costa del Pacífico norteamericana. El investigador recoge el correo en casa de los vecinos, son muchas cartas, muchas noticias. Empieza a redescubrir la lengua como *Friedensstifterin*, como el humor ideal que da vida al observador y ordena las relaciones entre él y las cosas externas. En su proyectado ensayo *Über Räume* tendría que abandonar las convenciones de su ciencia, matemática y exacta; todo lo más éstas podrían seguir siéndole útiles en la medida en que estructuraran su fantasía, el relato de su vivencia:

*Es beschäftigte ihn ja schon seit langem, dass offenbar das Bewusstsein selber mit der Zeit in jeder Landschaft sich seine eigenen kleinen Räume erzeugte, auch da, wo es bis zum Horizont hin keine Abgrenzungsmöglichkeit zu geben schien. Es war, als stünden aus einer für den Neuankömmling noch endlosen Fläche für den länger darin Ansässigen vielfältige und streng voneinander getrennte Räume hervor. [...] Sorgers Erforschungslust wurde auch davon angestachelt, dass diese Örtlichkeiten meistens nicht bloss Phantasieräume eines einzelnen waren, sondern einen überlieferten Namen hatten: vom einzelnen zwar neu entdeckt, erwiesen sie sich aber der ortsansässigen Allgemeinheit als längst schon bekannt; standen in den Katastern und Grundbüchern mit oft jahrhundertealten Bezeichnungen*<sup>438</sup>.

La última observación es capital, ya que introduce por primera vez un vínculo que une espacio y memoria. Empieza a privilegiarse la interioridad y el tiempo como su forma más propia. El tiempo crea espacios exteriores a la historia individual, espacios de la

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, 49.

<sup>437</sup> *Ibid.*, 50.

<sup>438</sup> *Ibid.*, 107, 108-09.

tradición, pero además, en su simultaneidad, espacios sociales, contemporáneos, con mil sentidos diferentes al que la conciencia personal les otorga. Es decir, además de contar con una presencia *en-el-espacio*, los objetos revelan lo que son *en-el-tiempo*, cuando dejan de ser lo que son y sólo vuelven a reunirse consigo mismos en la memoria. El juego anímico recuerdo-olvido crea y destruye los espacios, personales y sociales. Llegado a la gran ciudad, Sorger es testigo de una transformación: el espacio se divide y se fragmenta en zonas, que van haciéndose cada vez más extrañas y el protagonista con ellas. En el espacio deshabitado del Gran Norte Sorger tenía su dominio; en el mundo habitado de la gran ciudad siente la soledad, la impermeabilidad de la extensión que comparte con millones de personas: *Niemand weiss, wo ich bin [...] Für mich gibt es niemanden mehr. Jeder hat einen anderen*<sup>439</sup>. Esta es la prohibición de espacio a la que se refiere. En ninguna parte se siente orientado: *Deine Räume gibt es nicht. Es ist aus mit dir*<sup>440</sup>.

Invitado a cenar por sus vecinos, entra de nuevo en el juego del mundo: *Bei dem Schritt ins Wohnzimmer das Erlebnis der "Schwelle": wieder im Spiel der Welt sein*<sup>441</sup>. Al presentarse en la casa recupera ya su *identidad*, dice varias veces a la mujer y a los niños: *Ich bin 's*. Durante la velada, llena de frases amables, va siendo acogido en el hogar, entre su gente, en su país. Habiendo perdido los grandes espacios, se interna en el pequeño mundo doméstico; juega al ajedrez con el marido, mientras la mujer está leyendo al lado, los niños ríen. Sorger ha superado el momento de la pérdida de espacio, ahora puede alzar la voz para *ser-con-los-demás* creando formas. Para crear un mundo habitable, uno necesita de sus semejantes, ha de compartir su espacio y su tiempo. El protagonista comprende esta realidad y reclama para sí el mundo y el siglo, porque son su mundo y su siglo, y se despide afectuosamente de la familia pidiendo que no se olviden de él – de otra forma volvería a la nada de la que ha salido – y expresando el deseo, tan cómico y surrealista como profundo, de volver a estar pronto como invitado junto a su lámpara.

Algunos amaneceres más tarde, Sorger se marcha a Europa. En la tercera parte de la obra, *Das Gesetz*, se confirman las primeras intuiciones del cauto científico: *Ich habe gerade erlebt, wie ich, der bis jetzt Aussenstehende (sich manchmal freilich in die anderen ganz Hineindenkende) zu dieser Geschichte der Formen gehörte, und sogar, zusammen mit den Leuten drinnen im Lokal und den*

---

<sup>439</sup> *Ibid.*, 132.

<sup>440</sup> *Ibid.*, 133.

<sup>441</sup> *Ibid.*, 135.

*draussen auf der Strasse Voriibergelenden, in ihr neubeseelt mitspielte.* Con este convencimiento escribe su credo:

*Zum ersten Mal sah ich soeben mein Jahrhundert im Tageslicht, offen zu den anderen Jahrhunderten, und ich war einverstanden, jetzt zu leben. Ich wurde sogar froh, ein Zeitgenosse von euch Zeitgenossen zu sein, und ein Irdischer unter Irdischen: und es trug mich (über alle Hoffnung) ein Hochgefühl – nicht meiner, sondern menschlicher Unsterblichkeit. Ich glaube diesem Augenblick: indem ich ihn aufschreibe, soll er mein Gesetz sein. Ich erkläre mich verantwortlich für meine Zukunft, sehne mich nach der ewigen Vernunft und will nie mehr allein sein. So sei es<sup>442</sup>.*

En el avión que le lleva a Europa es como si Sorger estuviera haciendo su primer viaje verdadero, un viaje en el que uno aprende cuál es su estilo propio. También *Die Lehre der Sainte-Victoire* trata de dar un *sentido* propio a la experiencia del espacio del acontecer. El libro combina referencias a Cézanne y Spinoza, *der Philosoph*, como se le llama en el relato, que analizan las problemáticas relaciones entre sensación, *sentido*, memoria y lenguaje. Durante la guerra franco–alemana de 1870/71, Paul Cézanne hizo que su padre, un banquero acaudalado, le liberara del servicio militar mediante el pago de una suma de dinero. Pasó la guerra pintando en *L'Estaque*, viva imagen de lo que es la paz, lugar de retiro y ocultamiento. Allí el artista intenta retener un momento de eternidad, pintando en el lapso que media entre los dos instantes que marcan el aparecer y el desaparecer de toda realidad. Cézanne sueña con el *nunc stans*, con la beatitud de detener artísticamente el curso del tiempo:

*Cézanne hat ja anfangs Schreckenbilder, wie die Versuchung des Heiligen Antonius gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung (“réalisation”) des reinen, schuldlosen Irdischen: des Apfels, des Felsens, eines menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt. – Es geht in der Kunst um nichts anderes. Doch was dem Leben erst sein Gefühl gibt, wird beim Weitergeben dann das Problem<sup>443</sup>.*

La mujer y el narrador recorren el sur de Francia buscando ese momento dilatado, ese *ahora* estático que supo captar Cézanne. Junto al pintor, el Filósofo, que propone seguir una lógica iconográfica, adoptar un lenguaje que retrate la realidad en sus mismos términos, un lenguaje espacial capaz de cifrar el mundo según su propia naturaleza:

*Der Staat ist die “Summe seiner Normen” genannt worden. Ich dagegen weiss mich verpflichtet dem Reich der Formen, als einer anderen Rechtsordnung, in der “die wahren Ideen”, wie der Philosoph*

---

<sup>442</sup> *Ibid.*, 169.

<sup>443</sup> HANDKE, Peter (1980): *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 21.



*gesagt hat, "mit ihren Gegenständen übereinstimmen" [...] "Unter Wirklichkeit und Vollkommenheit verstehe ich ein und dasselbe"*<sup>444</sup>.

Este nuevo lenguaje debe escapar a las formas de falsificación del espacio público y del tiempo histórico, debe desalojar a la persona que lo enuncia de sus espacios estáticos, de sus seguridades provisionales: *Andere zu entwurzeln, sei das ärgste der Verbrechen – sich selber zu entwurzeln, die grösste Errungenschaft*<sup>445</sup>. El espacio humano es un espacio *hodológico*, es el camino, el punto donde espacio y tiempo se encuentran. El camino autoriza a escribir el relato, al caminar el sujeto se ve cobijado por los objetos del paisaje, los objetos de Cézanne. El paso se convierte en arte, es tan regular como una danza, descubre que materia y forma, espacio y tiempo son un todo armónico: *Regel des Spiels und Spiel der Regel*<sup>446</sup>.

Los cuadros de Cézanne, *Menscheitslehrer der Jetztzeit*, no son en absoluto pinturas al natural. Son más bien construcciones y armonías que guardan un paralelismo con la Naturaleza: *Dieses Bild war ein Ding, in einem bestimmten Behältnis, in einem grossen Raum*<sup>447</sup>. El *Ding-Bild* de Cézanne, como el *Ding-Gedicht* de Rilke, hace eterna la belleza episódica, triste, que rodea las cosas, convirtiéndose en sí mismo en un objeto más, pero un objeto intemporal. Es por ello que el autor decide: *Ich will beschreiben, denn es gehört hierher*<sup>448</sup>.

Después de estar en el Sainte-Victoire, se sube al Mont Valerien de París, una colina en la que la gente generalmente no repara, y visita el Mont des Fusillés. Los círculos se hacen cada vez más amplios. En este peregrinar, el autor acaba comprendiendo que, en su mundo de formas funcionales, donde hasta las últimas cosas están rotuladas, la lengua carece de auténtica voz y acaba ejerciendo una violencia sobre el espacio. Una cosa ha aprendido de la montaña de Cézanne: es preciso adecuar la ley al objeto. Por eso decide: *Ja, ich wollte erzählen*<sup>449</sup>:

*Ich wusste ja: Der Zusammenhang ist möglich. Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfsglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung; ich muss sie nur freiphantasiieren. Und zugleich kam die wohlbekannte Beengung; denn ich wusste auch, dass die*

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, 26, 35.

<sup>445</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>446</sup> *Ibid.*, 52.

<sup>447</sup> *Ibid.*, 83.

<sup>448</sup> *Ibid.*

<sup>449</sup> *Ibid.*, 99.

*Analogien sich nicht leichtthin ergeben durften; sie waren, Gegenteil von dem täglichen Durcheinander im Kopf, nach heissen Erschütterungen die goldenen Früchte der Phantasie, standen da als die wahren Vergleiche, und bildeten so erst, nach dem Wort des Dichters "des Werkes weithin strahlende Stirn". War das Vertrauen auf solche, die Erzählung zusammenhaltenden Analogien also nicht immer wieder eine Vermessenheit?<sup>450</sup>*

En *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*<sup>451</sup>, colección de entrevistas de Herbert Gamper con Handke, el autor se define como un escritor de lugares, de espacios que suscitan vivencias. Es decir, sus historias no parten de un hecho, un acontecimiento o un lugar, lo que pretende no es describir espacios, sino relatarlos. Cuando uno sueña, como hacía Flaubert, con escribir una larga historia en la que no suceda nada, el espacio se cae del relato. Es imposible hablar de un espacio sin tiempo sin caer en el sinsentido, sin hacer saltar el lenguaje en pedazos, esta es la enseñanza de *Langsame Heimkehr* y *Die Lebre der Sainte-Victoire*. El espacio termina concretándose como drama, de ahí también la preferencia por los espacios no habitables, sino ambulables. Sin embargo, la fantasía modifica y transforma los escenarios, pero no de manera arbitraria, la experiencia de forma y ritmo es decisiva para ello. Es difícil narrar los espacios, porque para ello es preciso que haya momentos en que los espacios se vuelvan narrables. El ideal es unir lo dramático, lo coherente, lo que se ensambla, con lo inconexo, con lo que avanza a saltos, con lo instantáneo, con la anotación, para que de ambos resulte una narrativa nueva, que combine la gran epopeya con las pequeñas cosas cotidianas. El relato se desarrolla en el espacio que media entre estos dos ámbitos, permanentemente amenazado por la gran historia, en permanente huida para evitar ser fagocitado por ella o caer en las paradojas de lo asemántico.

En la reciente novela *Mein Jahr in der Niemandsbucht*<sup>452</sup> volvemos a encontrar a Gregor Keuschnigg, pero ya no como diplomático sino como escritor, asentado en un lugar boscoso cercano a París, esperando, a punto de cumplir los cincuenta y seis, una nueva transformación, que le ayude a conocerse. Keuschnigg va a convertirse en el punto medio en torno al que se reúnan sus amigos dispersos por el mundo. Se anuncia una fiesta de la amistad, en el que el *yo* sería una figura marginal y los héroes serían los otros: el arquitecto, el cantor, su hijo, la mujer, el párroco, el pintor... El no tener nada que contarse del propio *yo* ya se considera un progreso, ya que podría significar que el mirar afuera es ya

---

<sup>450</sup> *Ibid.*, 100.

<sup>451</sup> HANDKE, Peter (1987): *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, Zürich: Amman Verlag AG, 20 y ss.

<sup>452</sup> HANDKE, Peter (1994): *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

un actuar, que anticipa la transformación de la imagen en ritmo, una transición que sigue suponiendo el problema fundamental del narrador. Keuschnigg dedica mucho tiempo a contar los viajes de sus amigos, sus propias expediciones micológicas en la comarca, sus reuniones con la gente de la bahía, el gran acontecimiento de ver crecer a Vladimir, el momento en que a una pregunta suya el niño se pone a narrar por primera vez, o dice reconocer algo o a alguien. El día en que los amigos llegan a la bahía cuentan algo completamente distinto de lo que él ha contado hasta entonces. Pero existe algo común a todas las historias, que se convierten en un único relato interminable que vuelve una y otra vez sobre sí.

Para analizar la situación de la última literatura austriaca en nuestros días es preciso tomar conciencia del punto histórico en que nos encontramos y de los acontecimientos que nos han llevado hasta aquí: la Primera Guerra Mundial, el fin de las potencias imperiales, el nacimiento de regímenes autoritarios y fascistas, el Holocausto, la bomba atómica, los 40 años de Guerra Fría, el comunismo, su caída, las nuevas tecnologías, la aldea global, la explosión demográfica, la revolución de los *media*, la cibernética, la relación de los países en el eje Norte-Sur, el papel de la mujer y el nuevo modelo de familia, la ausencia de ética en el trabajo, la sociedad y la política. Este *curriculum* pone en tela de juicio la fe en el progreso y la razón ilustrada y es origen de lo que se ha denominado desde los años ochenta Postmodernidad.

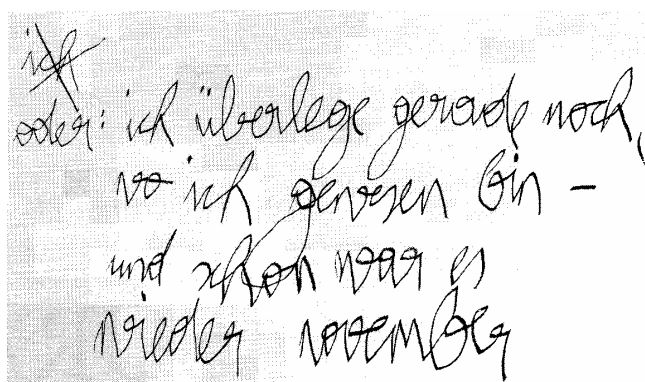
En 1992, con las cenizas de la Guerra Fría todavía calientes, una sociedad occidental desproblematizada, sin contradicciones aparentes, feliz y apocalíptica, plagada de individualidades entretenidas y escépticas, recibe el evangelio del *Fin de la Historia* (Fukuyama). La utopía socialista no tiene razón de ser; mientras que la democracia liberal y la economía de mercado han llegado al fin de su trayecto y no tienen nada más que decir. La civilización moderna ha agotado sus valores sin haber definido aún otros. Esta reedición terrena del mejor de los mundos posibles supone un futuro compuesto de situaciones en las que reine siempre la unanimidad en torno a ciertos ideales de perfección y naturaleza humanas: el mito del progreso (incluso en términos de crecimiento negativo), la primacía de la técnica, el dogma de la comunicación, la universalidad del Estado asistencial y la adscripción a una ética contemporizadora.

En los dos últimos decenios, a la vista de los totalitarismos pasados y presentes, se ha reivindicado el derecho del individuo particular a tomar la palabra al margen de la colectividad, que le impone un punto de vista único. El pensamiento débil de la Postmodernidad ha insistido en la polisemia de los textos al margen de la intención autorial, incluso en la plurivalencia de un mismo significado. Esta pérdida del *sentido* unívoco de la realidad, que Derrida o Vattimo presentan con un carácter emancipador y liberador para el ser humano, reduciendo el propio pasado y la memoria histórica a la categoría de mito, desplegando un arsenal de conceptos del tipo fragmento, vacío, hueco, dispersión, diseminación, incertidumbre, caos, discontinuidad, deconstrucción..., para dinamitar los pilares de la razón, lejos de crear un marco teórico más igualitario y humano, ha inaugurado una ceremonia de la confusión en la que el todo vale (Feyerabend) es la tónica dominante, consigna que genera un espíritu acomodaticio e inmovilista, descomprometido ante cualquier pretensión transformadora.

Como hemos podido comprobar, la evolución de Austria y de su literatura en los últimos cien años es, en muchos sentidos, paradigmática. Vio nacer el siglo en un Estado plurinacional de una diversidad cultural fabulosa, que todavía se proyecta sobre el presente con una fuerza extraordinaria, y, al mismo tiempo, el cese del Imperio implicó la búsqueda de unos valores determinados y estables que resolvieran el problema de la *identidad* nacional y cimentasen la actuación política de la Segunda República. Mayo del 68 pasa por Austria sin pena ni gloria. El acontecimiento esencial se da en octubre de 1971 cuando se firma la alianza entre SPÖ y ÖVP, y se alcanza la *Sozialpartnerschaft*, un pacto social que proporciona al país una envidiable calma política, incentivada además por un programa de reformas sociales y una activa política cultural. En esta situación estalla el escándalo Waldheim, a pesar de todo, presidente de la República hasta 1992. La orientación de la literatura austriaca en el presente se debate entre dos lógicas: la del compromiso ético y la de la dispersión estética generalizada. La primera profundiza cada vez más en la crítica social y política, bien explícitamente, denunciando la realidad de un medio desfavorecido, bien a través de una literatura introvertida, cuyos temas predilectos son la comunicación perturbada, lo patológico, lo marginal, lo moral o inmoral, recurriendo con frecuencia a los valores existenciales del espacio, su humanización y deshumanización. Aquí se cuentan entre otros Josef Winkler, Norbert Gstrein, Erich Hackl, Josef Haslinger, Robert Schneider, Evelyn Schlag, Sabine Scholl, Robert Menasse. La segunda línea aglutina un conjunto muy heterogéneo de autores que, partiendo de los dos grupos esenciales en la

vanguardia de la posguerra y enlazando con la amplia crisis espiritual de fin de siglo, rompen radicalmente con todas las convenciones literarias vigentes potenciando los aspectos menos lingüísticos de la literatura: la arquitectura del espacio poético entendido como transformación creativa del espacio mental, la plasticidad al margen de la práctica estrictamente literaria, la aplicación al poema del simbolismo de las artes visuales, etc<sup>453</sup>. En esta dirección trabajan por ejemplo, Elfriede Czurda o Franz Josef Czernin, sin embargo, por su extrema violencia para con el lenguaje resultan todavía más interesantes obras como las de Anselm Glück o Heinz Gappmayr.

Glück, pintor y escritor, publicó en 1993 el libro *ich meine was ich tue*. Se trata de una colección de poemas y aforismos escritos a mano, es decir, hablamos de reproducciones de su propia caligrafía, de modo que los tipos de imprenta han sido desterrados y sustituidos por caligramas manuscritos en los que se juega con las líneas que trazan las grafías como elementos independientes con un significado autónomo. La poesía de Glück nos hace pensar en los caligramas de la vanguardia o en la poesía concreta de Ernst Jandl y, sin embargo, rebasa completamente los límites establecidos por éstos. En la base de aquellos poemas existía un motivo, una unidad semántica basada en la íntima relación entre forma y contenido: una potenciaba a la otra, con un efecto frecuentemente irónico o humorístico. En Glück se hace patente la separación de ambos planos. Su relación, si la hay, es críptica y depende, casi enteramente, de las asociaciones arbitrarias que genere en el lector-espectador. Enunciados al margen de la lógica como por ejemplo:



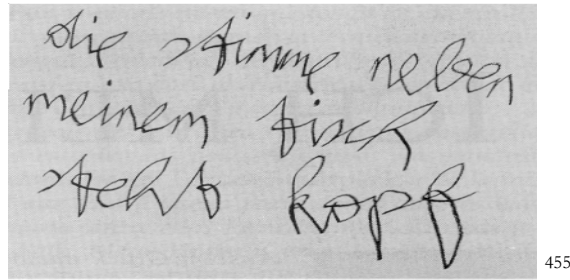
454

contaminación mediante yuxtaposición de elementos heterogéneos como en:

---

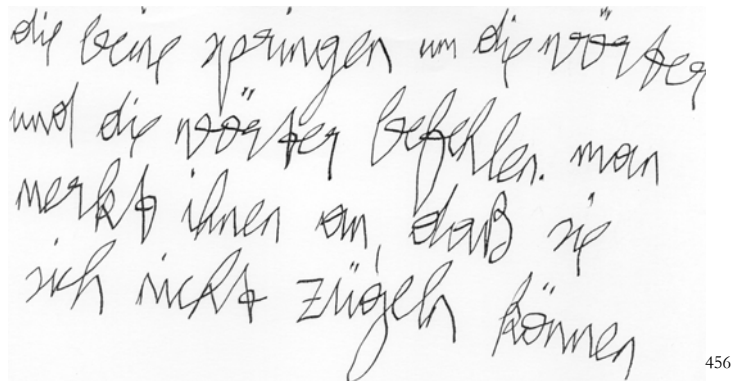
<sup>453</sup> Una visión actual de esta problemática se puede encontrar en PICHLER, Georg: "La literatura austriaca. Entre el Vanguardismo y la crítica social", en: *El Urogallo*, 98-99 (1994), 14-76.

<sup>454</sup> GLÜCK, Anselm (1993): *Ich meines was ich tue*, Graz/Wien: Verlag Droschl, 15.



455

y:



456

son considerados de manera detenida y diferente, merced a su configuración caligráfica que habría de desvelar otro significado, más allá del aparente.

Los primeros trabajos de Heinz Gappmayr se encuadran dentro de la poesía concreta. Su poema de 1968 *zeit-raum* tiene este aspecto:

z  
e  
ra                      um  
i  
t

457.

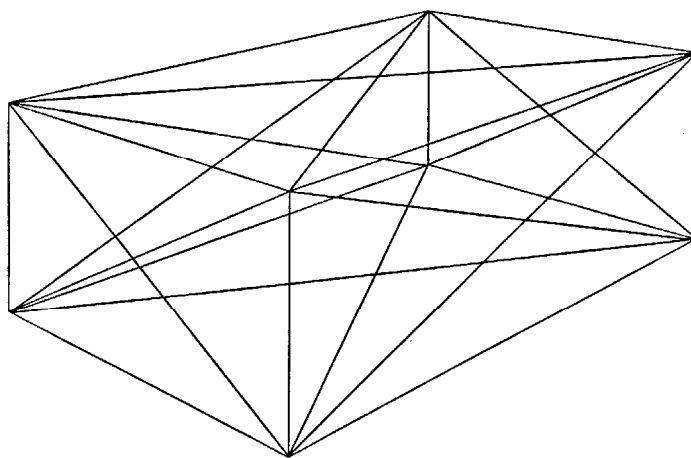
Aunque la literatura tiene como condición más propia el despliegue temporal y semántico de las realidades objeto de imitación, no se puede negar que se apoya en cada caso sobre una composición acústica o plástica. Existe una disposición de elementos cuyo equilibrio aporta un significado. Si otorgamos al plano constructivo vida propia,

<sup>455</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>456</sup> *Ibid.*, 2.

<sup>457</sup> GAPPMAYR, Heinz (1978): *texte. auswahl 1962-1977 und neue texte*, München: Ottenhausen Verlag, sin página.

independiente, no significativa, la literatura conservará por lo menos un valor objetivo y saldremos airoso de esta tarea en tanto en cuanto el conjunto mantenga un *sentido*, exprese algo, pese a que su contenido sea poco claro y en gran medida intuitivo. Esto es lo que se cumple en el anterior poema con el corte de los planos temporal y espacial, el respeto a las proporciones de ambos y el vacío en la intersección. La obra tiene un punto de vista propio, determinado por la importancia plástica, pero que revierte, al fin y al cabo, en lo lingüístico. Este ejemplo se puede contrastar con el libro que Gappmayr publica en 1990, con el título *raumtexte*, la primera lámina muestra lo siguiente:



458

La composición *diagonalen* supone la absoluta transgresión de toda frontera entre artes temporales y espaciales, semánticas y asemánticas. Si la pintura, la escultura, la arquitectura o la música se igualan a la condición del texto, y el texto se convierte en cuadro, estatua, edificio o melodía, esta lógica exige la nivelación definitiva de toda experiencia externa y la negación de una naturaleza propia para cada realidad. Porque, después de todo, siempre según la argumentación postmoderna, el mundo del que tomo los elementos de la realidad no es visual, acústico o táctil, sino subjetivo, imaginativo, psíquico. Finalmente, en nuestro tiempo, todo parece haberse reducido a espacio.

Esto es profundamente contradictorio. Uno de los pilares de la Postmodernidad es la ausencia de criterio que sustituye los valores modernos de racionalismo, idealismo, utopismo, optimismo cognoscitivo, distinción, por los de irracionalismo, vitalismo, utilitarismo, escepticismo e indistinción. Ello, en sí, ya es un criterio y, en general, un criterio ultraconservador, ya que no cabe duda de que podemos identificar los valores de la

---

<sup>458</sup> GAPPMAYR, Heinz (1990): *raumtexte*, Wien: Herbstpresse, sin página.

Modernidad con el ideal de desarrollo y movimiento, mientras los valores postmodernos aparecen vinculados al inmovilismo y la uniformidad. La pretendida liberación de toda ley y la desaparición de los umbrales de tolerancia, que habrían de proporcionar al hombre la felicidad, eliminando la frustración de verse reducido a la calidad de sujeto jurídico censado, convertido en una pieza más dentro de un contexto de producción y consumo como indica Jura Soyfer en el *Lied des einfachen Menschen*:

*Menschen sind wir einst vielleicht gewesen,  
Oder werden 's eines Tages sein,  
Wenn wir gründlich von all dem gemessen.  
Aber sind wir heute Menschen? Nein!*

*Wir sind der Name auf dem Reisepass,  
Wir sind das stumme Bild im Spiegelglas,  
Wir sind das Echo eines Phrasenschwalls  
Und Widerhall des toten Widerhalls [...]*

*Wir sind der Strassenstaub des grossen Stadt,  
Wir sind die Nummer im Katasterblatt,  
Wir sind die Schlange vor dem Stempelamt  
Und unsre eignen Schatten allesamt [...]*

*Wir sind das schlecht entworfenne Skizzenbild  
Des Menschen, den es erzt zu zeichnen gilt.  
Ein armer Vorklang nur zum grossen Lied.  
Ihr nennt uns Menschen? Wartet noch damit!<sup>459</sup>.*

ha degenerado en un nihilismo radical, como muestra este poema de Oskar Jelinek:

<i>Du Fragst, was ich tue? Ich tue nichts. Du fragst, was ich habe? Ich habe nichts.</i>	<i>Du fragst, was ich bin? Ich bin nichts. Du fragst, was mein Sinn auf Erden? Werden<sup>460</sup>.</i>
--	--

No sólo se abandona el utopismo, sino que cualquier perspectiva utópica es considerada como algo negativo. El horror al *werden* se puede entender como una apología del presente, aunque por lo general acaba derivando en una apología del vacío. Así Franz Blei, en *Vor Horizonten*:

*Wir haben keinen Ort und keine Stunde  
Und nicht mehr Dauer als ein Traumgesicht.  
Wir sagen Schmerz – und was ist unsre Wunde?  
Wir sagen Lust – und was ist unser Licht?<sup>461</sup>.*

---

<sup>459</sup> SOYFER, Jura (1980): “Lied des einfachen Menschen”, en: *Das Gesamtwerk*, Wien/München/Zürich: Europaverlag, 214.

<sup>460</sup> JELINEK, Oskar (1952): “Du Fragst, was ich tue?”, en: *Gedichte und kleine Erzählungen*, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 207.



Johannes Urzidil en *Todesgesang*, un poema que recuerda mucho a Rilke, introduce la relación dramática básica entre vida y muerte, característica del Barroco, tradicional en la literatura austriaca, que permite hablar de un conflicto entre fuerzas opuestas, de una historia que se despliega:

*Ich halte in meinen Händen die dunkle Frucht der  
Erkenntnis und benenne sie: Frucht des Todes. [...]  
Leben und Tod sind ineinander verschlossen, Sein und  
Nichtsein gebären sich auseinander.  
Ich hege diesen meinen Tod wie ein köstliches Gewächs  
Und nähre ihn mit meinem Leben.  
Er verzweigt sich als Baum in alle Gliedern meines Wesens  
Und trägt lastende Früchte.  
Die bunten Sommervögel des Lebens nisten in seinem Geist  
Und sein Laub schüttelt der Nachtwind,  
Aber unter dem Zelt meiner Stirne breitet sich seine  
Schwarze Krone, mich ganz zu erfüllen<sup>462</sup>.*

La muerte determina. El conocimiento, que nos abre a la temporalidad, es el precursor de la muerte como negación subjetiva del espacio, como determinación de éste. De aquí también la brecha que se abre entre pensamiento y acción. La voluntad de dominio sobre la extensión se plasma en obras que moldean el propio mundo. Esta construcción implica la negación de lo objetivo; se hace a costa de la materia y, en este sentido, contra la Naturaleza, sobre la que imponemos formas e ideas. Urzidil escribe en *Verkündigung an die Könige der Tat: Immer ist die Tat in einem Sinne ungerecht. Wer ist so / kühn eine Tat zu tun?*<sup>463</sup>.

La puesta en duda del *logos* moderno, la *Tat* de Fausto, anuncia un giro que pretende expulsar al hombre del centro del mundo. Hace casi doscientos años que el motivo literario más adecuado para describir el espacio humano dejó de ser el camino, los escritores románticos lo vieron muy bien, para pasar a ser las ruinas. Herbert Eisenreich lo expresa así en *Im Anblick der Ruine*:

*Im Anblick der Ruine spürt der Mensch, dass er nicht geschaffen ist, etwas Dauerndes zu vollbringen;  
dass er nicht dahin angelegt ist, ja fertig zu werden. [...] Im Anblick der Ruine gewahrt der Mensch  
seine eigene Hinfälligkeit. [...] Im Anblick der Ruine lernt der Mensch, den Zweck zu verachten.  
Hier lernt er, dass er sich besiegt geben muss, um seine Ehre zu retten. Hier lernt er, Mensch zu sein.  
[...] Also erschauen wir im Anblick der Ruine ein Bild vom Menschen, das ausserhalb der Zeit ist.*

<sup>461</sup> BLEI, Franz (1965): "Vor Horizonten", en: *Zwischen Orpheus und Don Juan*, Graz/Wien: Stiasny Verlag, 23.

<sup>462</sup> URZIDIL, Johannes: "Todesgesang", en: FELMAYER, Rudolf (Hrsg.) (1955): *Dein Herz ist deine Heimat*, Wien: Amandus Verlag, 182.

<sup>463</sup> URZIDIL, Johannes: "Verkündigung an die Könige der Tat", en: *Ibid.*, 342-43.

*Die Ruine, als eine Marke der sinkenden Zeit: sie fordert von uns, diese Zeit aufzubeheben, indem wir ihr Schwinden ignorieren. Und also bauen wir weiter: nicht um des Bauwerks willen, das all unsrer Kunst und all unsrer Hoffnung zum Trotz verfällt, sondern wir bauen um unsertwillen: auf dass unser Heil nicht verfallt*<sup>464</sup>.

Ruinas y camino aparecen como opuestos. Si el camino es el ámbito de actividad en que el espacio se hace tiempo, las ruinas son el ámbito de pasividad en que el tiempo se hace espacio. Y sin embargo, como el propio Eisenreich indica, seguimos construyendo, seguimos abriendo caminos, no para hacer ostentación de nuestro poder y dominio sobre la extensión, escaso y precario, sino para afirmar nuestra libertad, nuestra existencia autónoma con respecto al mundo físico.

Peter Rosei sintetiza muy bien todos estos argumentos en *Geben*:

*Über das Geben kann man geteilter Meinung sein. Während die einen behaupten, immer von verschiedenen Orten fort zu geben, meinen die anderen, immer zu verschiedenen Orten unterwegs zu sein. Diese beiden Standpunkte zum Wesen des Gebens setzen eine Bindung voraus, das eine Mal an das Vergangene, das andere Mal an das Künftige. Es gibt aber noch eine dritte Art des Gebens, das ist: Einfach unterwegs sein, von Nirgendwo nach Nirgendwo, geben um des Gebens willen. Auch dieser Art des Gebens liegt eine Absicht zugrunde. Man kann sie in dem Satz zusammenfassen, dass Fortbewegung, wenn auch zweck- und sinnlose, dem Stillstand vorzuziehen sei.*

[...] *Wenn man im Geben innehält, merkt man plötzlich, dass man aus der Vergangenheit gekommen ist und dass man in die Zukunft hineingehen wird. In solchen Augenblicken kann der Wunsch, stehen-zu-bleiben, niemals-mehr-weiterzugeben, übermächtig werden. Zwischen den Punkten A, B, C, D usf. besteht kein Unterschied. Wozu also sich von einem zum anderen bewegen? Wenn man steht, steht man immer im Fluss des Heraklit. Wenn man geht, wird man selbst zum Fluss, man wird ein Tropfen im Fluss, ein Stück Holz im Fluss. Wahrscheinlich beginnt man aus Angst stets wieder zu geben, aus Angst fortgeschwemmt zu werden und unterzugeben. Im Stehen braust die Zeit um den Körper wie hochgehende Wasser um Brückenpfeiler. Im Geben wird die Dauer erträglich.*

*Geben, nicht aufhören zu geben, nicht aufhören wollen zu geben und dann, früher oder später, doch einhalten müssen, weil es nicht mehr weitergeht, weil man müde ist, weil man zu seiner Überraschung mit einem Mal in Z angelangt ist*<sup>465</sup>.

---

<sup>464</sup> EISENREICH, Herbert (1964): "Im Anblick der Ruine", en: *Reaktionen: Essays zur Literatur*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 357-58.

<sup>465</sup> ROSEI, Peter (1974): "Gehen", en: *Wege. Erzählungen*, Salzburg: Residenz Verlag, 61, 63, 66.

## 10. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El análisis practicado permite constatar ciertas líneas temáticas comunes a grupos de escritores en el tratamiento literario del espacio. Propongo distinguir las siguientes:

(1) *La transcendencia*. Busca una salida al sentido trágico de la existencia. Se fija preferentemente en la oposición vida–muerte, que va unida al tiempo, la finitud, el devenir. Motivos predilectos para los autores son el reloj, las ruinas, el tema del *carpe diem*, las flores, los libros (culturalismo), el arte y la religión (anhelo de eternidad en orden religioso y artístico, fundidos o confundidos), el amor, el sueño como vía de escape, el viaje como itinerario del hombre a Dios, o como exploración interior. El espacio se muestra como camino y búsqueda de algo que trascienda el horizonte temporal que marca el desaparecer del hombre. Se cuestiona el estatismo espacial como forma posible de eternidad, como respuesta a la angustia del *ser* en presencia de la temporalidad. El tema lo tratan, entre otros, Rilke, utopistas como Werfel, Musil – *der andere Zustand* – o Broch.

(2) *La interioridad*. Investiga en el plano de la *identidad* y la autobiografía, las memorias, ensayando una definición del propio *yo*. Lo característico de esta temática es la tensión entre exterior e interior y el intento de evitar ser definido por el lugar que se ocupa en el mundo. El autor se alza en contra de ser resultado de un mero azar externo, experimenta el espacio como límite y laberinto que lo determina. La lista de autores en este apartado la encabeza Kafka, junto a él, Trakl, Canetti, Aichinger, Bachmann, Bernhard, etc.

(3) *La exterioridad*. Se mueve preferentemente en un plano geocultural, regionalista. Prima la historia general y el compromiso del escritor con la sociedad a la que pertenece. Nace de la observación de la realidad en su conexión no sólo con mi *yo*, sino con el *yo* de todos, e investiga los procesos de pérdida y recuperación de espacios comunes. Así ocurre con Roth, Kraus, Zweig, Celan, los autores del exilio y de la *Heimat* y *Anti-Heimatliteratur*.

(4) *La sensorialidad*. Intenta dotar de *sentido* al espacio percibido. Tiene ciertas concomitancias con lo trascendente en la visión de Naturaleza y el paisaje, el encuentro

consigo mismo, el aislamiento en la Naturaleza, la introspección. Todo va dirigido a buscar la esencia, el alma, los ecos del mundo en el *yo*, las correspondencias. El componente íntimo es altamente complejo. La afirmación del *yo* implica ocasionalmente el nihilismo de todo lo sensible, oponiendo realidad empírica y conciencia humana. Aquí encontramos a Hofmannsthal y todos los autores de la *Sprachkrise*, Doderer por su *genius loci*, Handke por sus *Zwischenräume* y muchos autores de las vanguardias.

Rara vez estas categorías se dan en estado puro, es usual que aparezcan mezcladas contrastándose, potenciándose, complementándose; por lo tanto, las adscripciones de autores a líneas temáticas no son unívocas, las listas no son cerradas y los nombres que se han facilitado tienen únicamente un valor ilustrativo. En Rilke conviven las aspiraciones trascendentes con la sensorialidad y la búsqueda de *sentido* del mundo. Roth tematiza la exterioridad, la pérdida del espacio geocultural que comporta, a la vez, un problema de *identidad*. En Musil o Broch, por ejemplo, encontramos las cuatro direcciones. En Doderer las correspondencias sensoriales representan sólo una parte de su obra, en la que concurren además preocupaciones políticas y religiosas, dentro de la temática de la exterioridad y la transcendencia. En Bernhard se da algo análogo, ya que el autor se enfrenta al problema de la *identidad* sobre la base del género del *Anti-Heimatroman*. En suma, para una exégesis minuciosa de las temáticas que concurren en cada autor y cada obra en particular, ha de tenerse en cuenta el comentario que ya se les ha dedicado. Un desglose sistematizado resultaría redundante y aumentaría innecesariamente el volumen del presente estudio.

Este muestreo, que ha permitido deducir una serie de temáticas principales, se completará con el estudio de una obra literaria ilustrativa de cada grupo. He escogido los siguientes autores y obras: (1) Alfred Kubin, *Die andere Seite* (1909), (2) Leo Perutz, *Der schwedische Reiter* (1936), (3) Hans Lebert, *Die Wolfsbaut* (1960), (4) Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt* (1988). Esta selección tiene varias ventajas. Primero, se centra en la novela, como hemos visto, género moderno por excelencia. Segundo, las obras elegidas cubren todo el siglo XX, y han sido reeditadas o publicadas con gran éxito en la última década. Finalmente, se da la circunstancia de que sus autores tienen otra ocupación además de la literatura: Kubin se dedica a las artes plásticas, Lebert, a la música, Perutz fue matemático (lenguaje asemántico por antonomasia), Ransmayr, periodista; y en sus obras está presente este factor, de modo que se pueden documentar los modernos desplazamientos artísticos.

*CUARTA PARTE*

**ESTUDIO DE AUTORES Y OBRAS**

## 11. ALFRED KUBIN, *DIE ANDERE SEITE* (1909)

### 11.1. Alfred Kubin (1877-1959)

Alfred Leopold Isidor Kubin, ilustrador y escritor austriaco, uno de los grandes dibujantes del siglo XX, precursor del surrealismo, nació el 10 de abril de 1877 en Leitmeritz (Litoměřice), Bohemia, y desde 1892 hasta 1896 estudió fotografía. En 1901 interrumpió los estudios de arte iniciados en 1898 en la Academia de München y en 1902 comenzó a colaborar con la revista satírica *Simplicissimus*. A partir de ese momento, el dibujo con pluma a tinta china se convirtió en su medio favorito. Ya en sus primeras obras, que se hallan claramente bajo la influencia de Max Klinger, Goya, Henry de Groux, Félicien Rops, Edvard Munch, James Ensor y Odilon Redon, se reveló su afinidad con un mundo tenebroso, fantástico y a veces monstruoso. A partir de 1905 hicieron aparición los tupidos y aparentemente caóticos amasijos de líneas como elemento básico de sus dibujos, que se convertirían en característicos de toda su obra.

En 1906 se estableció en Zwickledt, Oberösterreich, aunque permaneció ligado a los círculos artísticos de Munich. En 1911 participó junto a Paul Klee y Franz Marc en la exposición de *Der Blaue Reiter*. Además de miles de dibujos a pluma, basados en los temas del erotismo, la pesadilla y la muerte, que a menudo rayan en lo visionario, Kubin creó una extensa obra como ilustrador. Iluminó varios centenares de libros de autores como E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Fiódor Dostoievski, Gérard de Nerval o August Strindberg.

Kubin es también autor e ilustrador de la novela *Die andere Seite*, anticipadora del Expresionismo, con claros elementos surrealistas, considerada una de las obras maestras de la literatura fantástica en lengua alemana. La redacción de la historia, que empezó en el otoño de 1908, se convirtió pronto en un trabajo obsesivo en el que se ocupó día y noche, de modo que el libro estuvo terminado en doce semanas. Durante las cuatro siguientes se dedicó a ilustrarlo con cincuenta y tres dibujos. Finalmente, en mayo de 1909, se publicó en la editorial de Georg Müller, convirtiéndose en el primer y último trabajo literario de envergadura que Kubin produjo. Él mismo declara: *Ich bin weder Philosoph noch Schriftsteller*,

*sondern so recht mit Fleiss und Leidenschaft Künstler*<sup>466</sup>. El hecho de que se decidiera a escribir en lugar de dibujar se debe a que éste era el medio más adecuado para dar salida rápidamente a la tormenta de ideas que lo bloqueaba y lo había sumido en una crisis creativa. Al finalizar la novela logra una catarsis, una maduración espiritual, que marca un punto de inflexión en su existencia:

*Sicher ist es die Phantasie, die meinem Dasein den Stempel aufdrückt, die mich glücklich und traurig macht. Ich erkenne sie fort und fort in mir und ausser mir. Und da ich viel geschaut und erlitten habe und am Leben nicht mehr so unbedingt wie einstens hänge, mir im Gegenteil mancherlei körperliche Müdigkeit und Empfindlichkeit gegen Schmerzen den Humor immer wieder trüben, erfasse ich auch die Idee des Todes ohne grosse Besorgnis, und er beunruhigt mich nicht allzusehr, ob er mich nach Ansicht derer, die etwas davon zu verstehen vorgeben, dem Nichts oder dem Allbewusstsein oder einer neuen Sonderexistenz zuführt*<sup>467</sup>.

La novela, por tanto, ha de entenderse en el contexto de la vida de Kubin y su desarrollo intelectual. Los aspectos biográficos, filosóficos y estéticos de la obra revelan una figura compleja. El culto a la propia personalidad, manifiesto por ejemplo en la elaborada y prematura autobiografía, *Aus meinem Leben* (la escribe cuando cuenta poco más de treinta años), o en los autorretratos de la obra temprana, como *Ich Majestät von eygen Genaden*, indica un enfrentamiento al mundo desde una subjetividad radical, que busca forjar una *identidad* sólida. Kubin es el niño que no conoce a su padre, agrimensor en Dalmacia, hasta los dos años de edad y que pierde a su madre a los diez, que se entretiene martirizando animalitos en el jardín de su casa; el adolescente que descubre la sexualidad enredándose en los juegos de una mujer mayor, terrible; el joven que tras una crisis en octubre de 1896 intenta suicidarse en la tumba de su madre e incluso en ello fracasa; el voluntario en el regimiento de Laibach que en apenas tres semanas sufre una grave crisis nerviosa y ha de ser internado en el hospital militar de Graz, donde observa con gran interés al resto de pacientes psiquiátricos; el enamorado a quien se le muere su amante, Emmy Bayer, en diciembre de 1903, y que casi inmediatamente, en 1904, contrae matrimonio con Hedwig Gründler, quien, a su vez, atormentada por sus constantes jaquecas, abusará tanto de los sedantes para dormir que acabará convirtiéndose en morfinómana, adicción que no superará pese a los repetidos tratamientos de desintoxicación hasta su muerte en 1948; el adulto que alterna períodos de fuerte depresión, con épocas de trabajo febril, obsesivo; el amigo de Kandinsky, Marc, Klee, Kafka, Brod, Mann, Werfel, Hesse, Dauthendey, Carossa, Zweig, Jünger, que en 1916 atraviesa lo que él mismo llamó *buddhistische Krise*, se aparta del mundo

---

<sup>466</sup> KUBIN, Alfred (1977): "Aus meinem Leben", en: *Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen*, München: DTV, 58.

<sup>467</sup> *Ibid.*, 44.

y, recluso en su habitación, intenta por un tiempo, breve, practicar un ascetismo que le procure el equilibrio definitivo; el hombre, en fin, que se interesa por la hipnosis, las sesiones espiritistas, el sueño, el recuerdo, lo latente, lo que está más allá, al otro lado.

Esta vida tan poco convencional deja translucir la existencia de un grave problema, el del hombre dividido entre el *Lebenswillen* y la *Todessehnsucht*; la paradoja que se deriva de la voluntad de ser, el querer vivir, cuando la realidad vital es la insatisfacción permanente. Si se anula la voluntad de vivir, se conoce un placer entendido como ausencia de dolor, que provoca el hastío, y el hastío nos conduce de vuelta al dolor. Cualquier solución que el hombre busque está condenada al fracaso, ya que vivimos entre apariencias y no entramos en la causa última de la realidad, aquella que nos permitiría arraigarnos, actuar prescindiendo del sentido trágico de toda acción.

El arte de Kubin solventa esta contradicción desde sí misma, reivindicando los dones de la ebriedad: la condensación semántica, cierto irracionalismo, la metáfora y la alegoría desgarradas, tremendistas:

*Das ist ja wohl der letzte, eigentliche Sinn des Künstlers, dass er dem Unsinn des Lebens einen Schleier in seiner Schöpfung überwirft, einen dünnen, deckenden Schleier über den Abgrund chaotischer Kräfte, die für uns buchstäblich nichts sind gegenüber jener vorgespiegelten Welt, die unsere Wahrheit vorstellt, und sei es auch eine Illusion in der verrinnenden Zeit*<sup>468</sup>.

Los años entre 1916 y 1926 son, según él mismo reconoce, los mejores de su vida. Su obra alcanza un reconocimiento y una notoriedad tales, que a comienzos de los años treinta puede decir: [...] *noch nicht lange ist es her, da sprach man von mir als von einem Kunstrevolutionär, und jetzt war ich Akademiker*<sup>469</sup>. En su vida personal, el artista, que ha logrado orientarse penosamente, reconociendo que la realidad incluye la irrealidad como su dimensión gemela, realiza otra experiencia radical: Kubin, el hombre, envejece. A la inquietud artística por el *sentido* de la existencia sumida en la temporalidad, se añade ahora el problema de verse poco a poco consumido por el tiempo. Aunque en ello no hay patetismo alguno:

*Was ist wirklich? Schein ist alles, und im Grund ist man immer allein. Die Rolle des "berühmten Mannes mit dem dekorativen sechziger" wäre die letzte, die ich spielen möchte.*

---

<sup>468</sup> *Ibid.*, 76.

<sup>469</sup> *Ibid.*, 75.



*So stehe ich nun, gleichnishaft ausgedrückt, an einer Schranke und blicke, meiner Art entsprechend, etwas schen auf "die andere Seite". Und wenn ich mitunter schon ein Knachen zu vernehmen glaube, so höre ich doch auch eine tröstliche Stimme, die mir sagt: "Alles ist gekommen, wie es kommen musste, und es ist gut so!"<sup>470</sup>.*

Junto con el arte, como modo de superar el tiempo dando permanencia a las realidades presentes, su matrimonio y Zwickledt son las mayores dichas de Kubin. En particular éste último se convierte en su espacio más propio, su rincón del mundo. Zwickledt es el país central, sólido, inmemorial, tibio y protegido, el lugar que asegura el primer valor del *ser*: la inmovilidad. En algún dibujo, Kubin se representa a sí mismo en su casa, a la manera de Noé en el arca, asomándose por la borda, contemplando la tormenta y las olas que rompen hostilmente contra la nave. Zwickledt, como microcosmos entrañable, se convierte entonces en una negación del universo externo, extraño y ajeno:

*Der von einem eigenartigen Stimmungszauber unerschöpflich erfüllte Ort und seine wunderbare ländliche Umgebung ist mir nach mancher Richtung zum Schicksal geworden. Ich wünsche mir nichts besseres, als in diesen alten Mauern und unter den grossen Bäumen hier mein Leben zu beschliessen, und sehne mich nach allem andern eher als nach einem nochmaligen Kulissenwechsel meiner äusseren Existenz<sup>471</sup>.*

Es allí donde el artista desaparece el 20 de agosto de 1959. En el hogar de Zwickledt se puede visitar hoy día el museo Kubin.

## 11.2. Resumen del argumento de *Die andere Seite*. Precisiones contextuales

Un dibujante de treinta años recibe una invitación de un antiguo compañero de escuela, Claus Patera, para que lo visite en *Perle*, la capital del *Traumland*. El país, aislado y desconocido para el mundo civilizado, ha sido creado artificialmente por Patera con edificios que ha mandado transportar allí desde Europa. El artista y su mujer viajan hasta Asia central y encuentran en *Perle* una ciudad del pasado – todo dentro de ella es anterior a 1860 –, en la que el tiempo se ha detenido y donde, en consecuencia, no operan las leyes lógicas de causalidad. Patera, el amo, creador y legislador del *Traumland*, es una instancia omnipresente, pero misteriosamente inaccesible. El narrador y su mujer intentan adaptarse a su nuevo hogar, pero los siniestros acontecimientos que les suceden, la falta de horizontes de una vida unitaria, opaca y confusa lo impiden. La mujer enferma y muere. Según avanza la historia se hace claro que el país está inevitablemente condenado a la descomposición y a

---

<sup>470</sup> KUBIN, Alfred (1977): "Gedanken zum 60. Geburtstag (1937)", en: *Op. cit.*, 101.

<sup>471</sup> KUBIN, Alfred (1977): "Mein Tag in Zwickledt. Ein Brief an Wilhelm Hausenstein", en: *Op. cit.*, 88.

la putrefacción. Un americano llamado Herkules Bell llega a Perle para destituir a Patera y abrir el país al comercio y a la industria. Cuando la tensión entre las dos fuerzas del pasado y el presente aumenta, la ciudad y sus habitantes se desintegran física y psíquicamente de una manera apocalíptica. La historia termina con un cataclismo cósmico que destruye totalmente el *Traumland*. Patera muere. Bell escapa. El artista sobrevive para contar la historia.

La novela está dividida en tres partes: la primera, *Der Ruzf*, la invitación y el viaje al reino de Patera; la segunda, la mayor, *Perle*, la vida del matrimonio inmerso en su capital; la tercera y final, *Der Untergang des Traumreiches*, el colapso del país.

Evidentemente, en el trasfondo de la historia se reconocen aspectos de la vida del autor – fácilmente identificables en el apunte biográfico que encabeza este capítulo –, así como del momento histórico y literario en que se gestó. En primer lugar, en el texto concurren circunstancias de tipo social, económico y político. Desde el siglo XVIII la moral y la felicidad personal se vinculan con más fuerza que nunca a la convivencia y al orden de la sociedad. En adelante no habrá hombre sin sociedad, y la ciudad se convertirá en el espacio natural de la vida humana. De 1815 a 1848 hubo una profusión de teorías sociales tan generosas e imaginativas como inoperantes, que preparan el camino al marxismo y al resto de utopías. El período de mayor diversidad para la utopía se extiende entre 1870 y 1914. En esos años, en un mundo cada vez más industrializado y conformista, se desarrolla una reacción contra la fe beata en el progreso de la sociedad y de la técnica, denunciando el peligro de los sueños de perfección y de uniformidad. En los primeros años del siglo XX la utopía cesó de imaginar felicidades siempre futuras para expresar, cada vez más sombríamente, las obsesiones de una época de crisis y desconcierto. El hombre moderno tomó conciencia de que la *felicidad* colectiva no se obtenía sino a expensas del individuo, de que la técnica transformaba al hombre en un robot (Čapek) más que en un semidiós, de que el sueño de la perfección social conducía a los totalitarismos. La utopía, pesimista, temerosa del advenimiento de un mundo aterrador y estéril, iba a acentuar entonces su tendencia a superar el antiguo ideal de la ciudad perfecta, para transformarse en una interrogación angustiada sobre el porvenir del hombre.

Por otra parte, atendiendo a lo literario, es preciso considerar desde una perspectiva histórica el contexto en que aparece *Die andere Seite*. En la tradición transcendente y

fantástica, haciendo abstracción del período medieval (*Höfische Ritterroman, Minnesang, Allegorie, Tierfabel, Heiligenlegenden, Bibelübersetzungen, Mittelalterliches Drama – Prophetenspiel, Adamspiel, Passionspiel, Antichristspiel...*), y centrándonos en el desarrollo de la cultura austriaca después de la Contrarreforma, cuando en el siglo XVI se separaron la católica y romana Austria y la protestante Alemania, hay que destacar la perspectiva mágico–metafísica y la habilidad del Barroco austriaco para reflejar en la literatura el horror y el caos combinados con imágenes amables, anacreónticas, parajes paradisíacos, *Lustgärten*. Los autores clásicos recogen esta perspectiva y esta cosmovisión. El primer género austriaco original fue el *Zauberstück* del siglo XVIII, que describía acontecimientos sobrenaturales en términos alegóricos. Una de las comedias de este tipo que alcanzó fama mundial fue *Die Zauberflöte* (1791) de Emanuel Schikaneder, a la que puso música Mozart. Ferdinand Raimund elevó la comedia de fantasía al plano de la tragicomedia. Johann Nepomuk Nestroy la puso al servicio de la parodia y la sátira política. Franz Grillparzer mezcló historia y leyenda en sus numerosas obras teatrales. Su contemporáneo Adalbert Stifter es el apologista de la providencial *sanftes Gesetz* en la época *Biedermeier*, dominada por Metternich. La moderna literatura austriaca, que se desarrolló mientras el Imperio Austrohúngaro se desintegraba, entra de lleno en lo maravilloso, lo sobrenatural y lo monstruoso con Rainer M. Rilke, Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Stefan Zweig, Georg Trakl. Roth deja claro el sentido religioso con que se reverencia a un emperador, omnipresente, pero que no gobierna. La *identidad* colectiva se busca en la calavera coronada de la *Kapuzinergruft*. Los novelistas del siglo XX, Elias Canetti, Hermann Broch, Robert Musil, Heimito von Doderer, Fritz Hochwälder, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Peter Handke, perseveran en la exploración del espacio humano posible, la *heterotopía*, con ficciones que mezclan lo fantástico–transcendente y lo realista.

Capítulo aparte merece la literatura de los *Prager deutschen Schriftsteller*, Gustav Meyrink, Paul Kornfeld, Paul Lepin, Oskar Wiener, Franz Kafka, Max Brod, Franz Werfel, y de otros escritores de Praga que escribieron en checo, Jan Neruda, Bohumil Hrabal, Jaroslav Hasek, Karel Čapek, Vladislav Vaněura, a los que nos hemos referido en otros capítulos. La checa es la literatura eslava más antigua, de ahí que en muchas ocasiones venga marcada por la teología y la filosofía medievales y tenga una impronta gótica, que se explica por la fundación de ciudades desde épocas muy remotas, lo cual contribuye a la aparición en la literatura de una problemática urbana. La capital, Praga, levantada sobre

innumerables substratos, tiene una connotación de ciudad madre, como Roma, firme, segura, apegada a la tierra. Sin embargo, esta pasión telúrica, sagrada, es en cierto modo sacrílega, Praga es madre y amante a la vez, una mujer fatal que frustra toda evolución, toda transformación fecunda, y que por ello está llena de fantasmas irredentos, o que, de repente permite la irrupción en su ámbito sofisticado de una Naturaleza excesiva, caótica, ominosa, que puede destruir al hombre urbano. Los atentados externos de todo tipo, en particular contra la independencia del Estado, invitan al realismo. Si añadimos a esto su condición de punto de unión entre Europa Oriental y Occidental, las supersticiones, que llegan más allá de la Ilustración, y un marcado interés por la historiografía, comprenderemos la razón de que en la literatura bohemia la ficción realista (histórica, costumbrista...) conviva con la fantástica (leyendas, cuentos...) fundiéndose y confundiéndose ambas en los mismos relatos. Por otro lado, en el ocaso de la Monarquía, cuando más duro era el conflicto entre checos y germanos, florece el *Junges Prag*, que desde su nacimiento tuvo clara conciencia de la agonía de la cultura germana de los Sudetes. Jonston ve en ello un factor decisivo para caracterizar esta literatura: *What distinguished Prague from other cities in Austria Hungary was a propensity of her writers to excogitate visions of world destruction*<sup>472</sup>. Esta tendencia, potenciada por elementos místicos, prende en la literatura del momento avivada por un pensamiento de corte marcionista, que supone la presencia de un hado fatal, un demiurgo maligno y caprichoso, que impone su tiranía en un mundo antaño ordenado.

Ya se ha dicho que *Die andere Seite* está considerada como una de las primeras novelas expresionistas, se sirve de la fantasía y el mundo onírico para presentar personajes y escenarios de un modo exagerado, distorsionado, con la intención de producir un gran impacto emocional, expresando de modo chirriante y de la forma más completa posible la experiencia sentimental y emocional del autor, sin preocuparse de la realidad externa. Aunque el término Expresionismo no se aplicó a la pintura hasta 1911, sus características se encuentran en el arte de casi todos los países y períodos. Parte del arte chino y japonés resalta las cualidades esenciales del sujeto por encima de su apariencia física. Los artistas de la Europa medieval exageraban sus figuras en las catedrales románicas y góticas para intensificar la expresividad espiritual. La intensidad expresiva creada mediante la distorsión aparece también en el siglo XVI en las obras de manieristas, como El Greco o el alemán Matthias Grünewald, los grabados monstruosos y demoníacos de Pieter Brueghel, Hieronymus Bosch, Alberto Durero o Hans Holbein. Sin embargo, los auténticos

---

<sup>472</sup> JONSTON, W.M. (1983): *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 269.

precursores del Expresionismo vanguardista aparecieron a finales del siglo XIX y comienzos del XX, en especial el pintor holandés Vincent van Gogh, el francés Paul Gauguin y el noruego Edvard Munch, que utilizaron colores violentos y exageraron las líneas para conseguir una expresión más intensa. El grupo expresionista más importante del siglo XX apareció en Alemania de la mano de los pintores Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, quienes en 1905 fundaron en Dresde *Die Brücke*. A ellos se unieron en 1906 Emil Nolde y Max Pechstein, y en 1910 Otto Müller. En 1912 expusieron sus cuadros junto al grupo de Munich *Der Blaue Reiter*, integrado por Franz Marc, August Macke y Heinrich Campendonk, el suizo Paul Klee y el ruso Wassily Kandinsky, el círculo con el que se relacionaba Kubin, que también participa en esta exposición. Esta primera fase del Expresionismo alemán estuvo marcada por la visión satírica de la burguesía y el fuerte deseo por representar las emociones subjetivas.

Con la desilusión subsiguiente a la Primera Guerra Mundial, el ambiente de pesadilla y la estética expresionista derivaron hacia el dadaísmo, una protesta nihilista contra la totalidad de los aspectos de la cultura occidental, que se basa en una profunda creencia, derivada de la tradición romántica, en la bondad intrínseca de la humanidad cuando no ha sido corrompida por la sociedad; y después hacia el surrealismo, preconizado por Kubin, que alcanzó su apogeo en el período de entreguerras. El surrealismo buscó la expresión de las ansiedades, los terrores ocultos y el cinismo de la sociedad contemporánea. La importancia del mundo del inconsciente y el poder revelador y transformador de los sueños conectan al surrealismo con los principios del psicoanálisis, en particular en el *automatismo psíquico puro* que intenta expresar *el funcionamiento real del pensamiento*.

En suma, comprender adecuadamente la novela de Kubin implica atender al cruce de influencias en el que se inscribe su obra: circunstancias biográficas, condiciones de la época, el marco geográfico, la tradición, y la compleja combinación de literatura fantástica, literatura utópica, literatura expresionista y literatura surrealista, que convergen en una cuestión central: un espacio que trasciende lo inmediato.

### **11.3. Análisis. El espacio en *Die andere Seite***

La ciudad ficticia de *Perle*, capital del *Traumland*, escenario de la novela de Kubin, representa inicialmente la realización terrena del paraíso celeste de los bienaventurados. Sin

embargo, en el curso del relato se pone de manifiesto que este espacio absoluto, fuera de la Historia, liberado del mal y exento de la angustia propia de la condición humana, es una quimera imposible. El ideal clásico de lo sublime se apoyaba siempre en la distancia infinita entre el individuo y el poder, ya sea el de la Naturaleza, el del Estado, el de la divinidad, etc. Colmar este hiato es la condición de lo sublime y el origen de toda satisfacción humana. El romántico de Friedrich que posa ante el mar de nubes o el que se asoma al precipicio encuentra en esas imágenes una pauta para su consuelo: puede verse ahí a sí mismo en esa búsqueda de lo absoluto que se le niega, búsqueda en la que proyecta la energía de sus deseos, no por estar destinada al fracaso menos intensa. Kubin nos muestra *la otra cara* de lo sublime, lo terrible, lo siniestro, el momento en que el sujeto ya forma parte de la Naturaleza, del Estado y de la divinidad, y todo horizonte desaparece. Las ruinas de *Perle*, por ejemplo, tienen un sentido muy parecido al de las ruinas románticas: se hacen Naturaleza y con ello naturalizan lo humano, pero esa unión en Kubin es la más brutal que podía esperarse: no implica sólo la muerte, sino la desarticulación de la persona y de todo quehacer histórico. Las imágenes de Kubin llegan a ser insoportables, porque carecen de salida alguna, de legitimación alguna. No hay modo de superar los aspectos negativos, pues todo correlato ha sido suspendido.

Para comenzar el análisis de todas estas cuestiones es preciso volver al planteamiento inicial de la novela. El narrador cuenta cómo es invitado por Patera, un amigo de sus años escolares, a salir hacia el *Traumland*, del que es soberano, un reino en algún lugar de Oriente medio, en el que la realidad en su conjunto ha sido regulada para que no exista necesidad ni dolor. La novela cuenta en sucesivos episodios los avatares del protagonista y de su mujer en ese mundo perfecto, componiendo una grandiosa síntesis de los elementos que se han dado en la narrativa utópica: el papel de la Naturaleza, los problemas sociales y políticos, las realidades humanas más elementales, pero a la vez, todo ello aparece traspasado explícitamente por fuerzas sobrenaturales, por fenómenos mágicos, fantásticos, que permiten además interpretar la obra en una clave metafísica, transcendente.

La primera parte del libro, *Der Ruf*, que consta de dos capítulos, *Der Besuch* y *Die Reise*, ya se podría considerar como una nueva versión del antiguo motivo de la *vocación* o la *anunciación* ligado inseparablemente con la redención de Yahvé a través de la historia de Israel, y más allá a la de Jesucristo en el mundo cristiano. El paraíso, el término cristiano para designar el Edén (del hebreo, “delicia”, tal vez relacionado con *Edinn*, el nombre

sumerio de la llanura de Babilonia), representa la primera morada de la humanidad y es símbolo del estado de inocencia que finalizó con la caída tras el pecado original. Además es el término poético para designar el cielo como futuro lugar de bienaventuranza. Entre estos dos puntos se extiende el orden temporal en el que nos movemos. El tema teológico más importante del *Antiguo Testamento*, que constituye el pilar del resto de las reflexiones doctrinales, afirma que Dios es el creador del mundo, el rey activo de la Historia, que juzga y salva. Yahvé se revela a sí mismo de varias formas: a través de la Ley, de los acontecimientos y de mensajeros como son ángeles, profetas y sacerdotes. De este modo, la Historia adquiere una especial importancia como esfera de la acción divina, la interacción de Dios con su pueblo; y el pecado original del hombre es suavizado – *felix culpa* – y exaltada su dignidad, al serle mostrado por Dios el camino de la historia de la redención hasta su consumación. La historia de la tentación es también la historia de la libertad del hombre, porque a partir de entonces Dios pone totalmente en manos del ser humano la decisión de demostrar su obediencia, de aceptar su Alianza revelada en sucesivas etapas.

El *Nuevo Testamento*, el libro de la nueva Alianza, se abre, efectivamente, con el anuncio a María por el arcángel Gabriel de que ella iba a ser la madre de Jesús (*Lc.* 1, 26-38). La exégesis bíblica estudia la escena entre Gabriel y María como el modelo paradigmático de toda *anunciación*. En realidad, las *anunciaciões* (o *anuncios*) son un género frecuente tanto en el *Antiguo* como en el *Nuevo Testamento*. Generalmente tratan de poner de manifiesto la intervención especial de Dios en la vida de un personaje. Casi siempre siguen un esquema idéntico que se puede resumir así: 1) aparición de un mensajero sobrenatural y anuncio del mensaje, 2) extrañeza o temor de la persona visitada, 3) palabras tranquilizadoras del mensajero, 4) objeciones y dificultades que pone aquél que recibe el mensaje, 5) confirmación de este mensaje. Veamos este esquema en *Der Besuch*.

En primer lugar, se produce la visita de Gautsch, el extraño agente de Patera, que le trae un mensaje desde *el otro lado*: *Da, – es war in München, wo wir damals wohnten, – wurde mir an einem nebligen Novembernachmittag der Besuch eines Unbekannten gemeldet*<sup>473</sup>. Inmediatamente, Gautsch le expone el motivo de su visita: *Claus Patera, absoluter Herr des Traumreichs, beauftragt mich als Agenten, Ihnen die Einladung zur Übersiedlung in sein Land zu überreichen*<sup>474</sup>. La

---

<sup>473</sup> KUBIN, Alfred (1998): *Die andere Seite*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (Rowohlt Jahrhundert), 10. Todas las citas se realizan sobre esta edición, que en lo sucesivo se abreviará como *DaS*.

<sup>474</sup> *DaS*, 13.

consecuencia lógica de esta embajada es la extrañeza y el temor del protagonista, es decir, el segundo punto del esquema típico: *Fast zwingend hatte sich mir nämlich der Gedanke aufgedrängt, einem Irrsinnigen gegenüber zu sitzen. Es war mir wahrhaftig recht schwer, meine Aufregung zu verbergen*<sup>475</sup>. En géneros afines al anuncio, como el kerigma – el anuncio de Jesús muerto y resucitado, contenido sustancial de la Buena Nueva de la salvación –, es usual que, como sucede aquí, el mensajero sea tomado por loco o se le crea ebrio. En ese caso, éste reacciona asegurando su cordura y aportando pruebas que tranquilicen al interpelado, con lo que entramos en la tercera parte del proceso de anuncio:

*Höchst wahrscheinlich schenken Sie mir keinen Glauben, wenn nicht gar Ihre mühsam zurückgehaltene Aufregung auf einen noch ärgeren Verdacht mir gegenüber hindeutet. Ich versichere Sie, ich bin ganz gesund, so gesund wie nur je irgendeiner. Was ich Ihnen mitteilte, ist vollster Ernst; dass es merkwürdig, wunderbar klingt, nun ja, gebe ich gerne zu. Vielleicht werden Sie ruhiger, sobald Sie sich dieses angesehen haben. [...] Dabei zog er ein kleines Paket hervor und legte es vor mich auf den Tisch. [...] Darin befand sich eine kleine Miniature, ein auffallend charakteristisches Brustbild eines jungen Mannes, Braune Locken umrigelten ein Anlitz merkwürdig antiker Prägung; gross, überbell, gerade aus dem Bilde heraus, starrten mich die Augen an: – das war unstreitig Claus Patera*<sup>476</sup>.

Le sigue la historia de Patera, el relato de la fundación del *Traumreich*, y el comentario de algunos aspectos de la vida en el país. Todas estas razones contribuyen a vencer la resistencia inicial del protagonista: *Begeistert pflichtete ich diesen Ideen bei, innerlich bereits entschlossen, der Einladung zu folgen. Erwartete ich doch schon eine reich künstlerische Ausbeute des Abenteurers*<sup>477</sup>. Sin embargo, no se ahorra la cuarta fase genérica y pasa a exponer sus dudas sobre los medios y el destino del viaje: *Meine Frau hatte nun gerade eine kleine Erbschaft gemacht, das Geld sollte zu dieser Reise verwendet werden*<sup>478</sup>, respecto a la compañía de su mujer en la expedición: *Aber meine Frau? Ohne sie mag ich nicht reisen!*<sup>479</sup>, la preocupación por el estado de salud de su esposa: *Der etwas kränklichen Konstitution meiner Frau konnten wirklich ernstliche Reisestrapazen nicht zugemutet werden*<sup>480</sup>. Objeciones que desaparecen cuando Gautsch se adelanta dándole un suplemento para los gastos de viaje, un cheque por 100.000 marcos. Este hecho precipita la quinta fase, la aceptación del mensaje inicial.

---

<sup>475</sup> *Ibid.*.

<sup>476</sup> *DaS*, 14

<sup>477</sup> *DaS*, 24.

<sup>478</sup> *Ibid.*

<sup>479</sup> *Ibid.*

<sup>480</sup> *DaS*, 25.



Una característica adicional, facultativa del género, es la exigencia de discreción al visitado. En el capítulo analizado aparece explícitamente: *Ich kann Ihnen nur noch raten, über die Dinge, welche Sie heute erfahren haben, zu schweigen. Sprechen Sie mit niemand darüber, Ihre Frau selbstverständlich ausgenommen*<sup>481</sup>.

La presencia de este género literario al comienzo de *Die andere Seite* tiene importantes consecuencias, en la medida en que deja entrever las líneas de filiación cultural en las cuales se sitúa el texto. Desde un punto de vista comunicativo, el género no es sólo un sistema estructurado, además, y esto es lo capital, es un sistema estructurante, que confiere al discurso una orientación determinada, con efectos sobre los mecanismos de retención y protención. El autor, en cuanto miembro de una sociedad, se instala al escribir en una dialéctica de estímulo y reacción mutuos con su entorno, que al mismo tiempo lo determina con sus expectativas. El efecto producido por la formalización literaria, regularizada y regida por unos principios expresivos predeterminados, es la inserción de la obra literaria en cierta tradición a partir de cuyas condiciones va a ser entendida. En este caso, el anuncio inicial remite al lector al marco religioso, trascendente y le permite empezar a desarrollar ciertas operaciones intertextuales: Patera como Dios Padre, Gautsch como enviado de Dios, el protagonista como el siervo que se pone en camino hacia la tierra prometida, el *Traumreich* como el Reino de Dios en la tierra, la relación con Patera como la Alianza de Dios y su pueblo, una serie de juicios que van a ser confirmados, refutados y atemperados en el curso del relato.

Éste prosigue con el cobro del cheque y los preparativos para el viaje en el segundo capítulo, *Die Reise*, al término de los cuales se nos informa de una característica esencial del talante del protagonista: su pasión por el espacio. El texto dice:

*Am letzten Tag, den wir in unserer alten Wohnung zubrachten, überschlich mich doch ein Wehmutsgefühl. Ich weiss nicht, ob es andern auch so geht, mich schmerzt der Abschied von mir lieb gewordenen Räumen. Hier wick wieder ein Stück Leben von mir, das fortan nur eine Erinnerung sein würde.*

Kubin no concibe el espacio como una dimensión externa, extraña y ajena, sino como un ámbito propio, acostumbrado, íntimo, que luego, en la distancia, permanece en la memoria, la facultad que auxilia a los sentidos inmediatos para desplegar el juego de

---

<sup>481</sup> *DaS*, 26.

intercambio entre interioridad y exterioridad. En los diez días de viaje casi ininterrumpido hasta Perle, el matrimonio se aleja del marco civilizado en el que han desarrollado su vida y va entrando poco a poco en un espacio nuevo, desconocido, que por su sencillez y la ausencia de referentes culturales evoca en ellos la idea de proximidad a la cuna de la humanidad. La mujer percibe un peligro en esta progresiva inmersión en una comarca rigurosamente extraña. Su marido está ensimismado, no se toma la molestia de asomarse al nuevo mundo e intentar comprenderlo. Ella le invita a que no pierda el sentido de la realidad: *Mag die Zukunft uns noch so Grossartiges bescheren, die Realität soll man doch nicht so ganz ausser acht lassen*<sup>482</sup>. A regañadientes, el marido mira a través de la ventanilla. Miles de cosas interesantes se ofrecen a su vista. En el diálogo que sigue, el marido ya está jugando con referentes que le permitan comprender el espacio: – *Gefällt es dir, Lieber?, frug eine Stimme. – Ich konstatiere die Richtigkeit der Reisebeschreibungen, antwortete ich trocken*<sup>483</sup>.

Este tratamiento dinámico del espacio implica que se otorgue un valor muy especial al viaje. El protagonista lo explica así:

*Wanderer sind wir alle, ohne Ausnahme alle. – So lange es Menschen gab, war es so, und es wir immer so bleiben. Vom ältesten Nomadenvolk bis zum heutigen Vergnügungsreisenden, vom Raubzug bis zu den jüngsten Entdeckungsfahrten – so verschiedene Motive, das Wandern bleibt. Fuss, Huf, Rad, Dampf, Elektrizität, Benzin und was alles noch kommen mag, das Mittel ist gleichgültig, das Wandern bleibt. Ob ich ins Gasthaus gehe oder den Erdball umkreise; ich wandere. [...] Ein Trieb, ein Naturgesetz! [...] Wirkliche Ruhe gibt es erst, wenn man ausgewandert hat. Und darauf freuen sich alle Heimlich – man gesteht sich das nur nicht ein. Viele wissen es nicht einmal. Manche gibt es, die schon weit herumgekommen sind und nicht mehr wandern mögen, oder krank im Bette liegen, oder sonst nicht wandern können, die reisen bei sich selbst im Gehirn, in der Einbildung, auch diese kommen oft weit, weit... aber still stehen, nein, das gibt es nicht*<sup>484</sup>.

El fragmento no precisa más comentarios que los ya reiterados a lo largo de estas páginas. Confirma una vez más la necesidad de movimiento, el concurso del tiempo junto al espacio, para que éste último se convierta en ámbito habitable, ámbito del *ser*, del *sentido* y de la *identidad*. Esta pretensión contrasta radicalmente con la dialéctica de purificación que se despliega en el *Traumreich*, y que comienza en el momento en que el matrimonio se ve obligado a desprenderse de todos sus objetos personales no usados, como condición previa para ser admitidos en el país. La acción no queda sólo en una anécdota burocrática, supone la eliminación de un correlato semántico de primer orden, el que distingue, apoyándose en

---

<sup>482</sup> *DaS*, 33.

<sup>483</sup> *DaS*, 34.

<sup>484</sup> *DaS*, 41.

el tiempo, lo nuevo de lo viejo. Suprimir esta oposición equivale a poner las bases para una vida en un presente eterno, hecho de instantes indistintos, inmóvil. Por su valor simbólico, este gesto es índice del espíritu profundo de la ciudad de *Perle*, preciosa y aislada dentro de su concha, que niega todos los valores propios del viaje. Dentro de sus muros se vive el *ser* absoluto e ilimitado, la unión panteísta suprema, al precio de la despersonalización y el sinsentido. De ahí el horror de la esposa del protagonista y su vaticinio fatal al atravesar la puerta de la urbe: *Nie mehr komme ich da heraus*<sup>485</sup>.

La imagen de la ciudad parece inspirada en el cuadro *La torre de Babel* (1563, *Kunsthistorisches Museum*, Viena) de Pieter Brueghel, el Viejo, cuya obra impresionó profundamente a Kubin cuando la conoció en el entonces *Hofmuseum* durante su visita a Viena en marzo de 1905<sup>486</sup>.

Según el *Antiguo Testamento* (*Gén.* 11, 1-9), la torre de Babel (en hebreo *Bábbel*, del asirio-babilonio *báb-ili*, puerta de Dios) fue erigida en la llanura de Shinar, en Babilonia, por los descendientes de Noé. Los constructores querían que la torre alcanzara el cielo; su soberbia, sin embargo, causó la ira de Yahvé, quien interrumpió la construcción confundiéndoles las lenguas. Después los dispersó por toda la faz de la tierra al hacer que hablaran diferentes idiomas. El relato del Génesis juega con la palabra babilónica *báb-ili* (puerta de Dios) y las palabras hebreas *Bábbel* (Babilonia) y *bálál* (confundir). En su época de esplendor, la capital de Babilonia fue renovada con los nuevos edificios del templo y del palacio, grandes murallas y puertas de fortificación y caminos procesionales pavimentados; fue la mayor ciudad del mundo conocido, abarcando más de 1.000 hectáreas. La topografía de Babilonia se conoce bien gracias a Robert Koldewey y otros arqueólogos alemanes que realizaron importantes excavaciones antes de la Primera Guerra Mundial. En aquellas fechas, el Éufrates dividía la ciudad en dos partes desiguales: el barrio antiguo, con la mayoría de los palacios y templos en la orilla este, y la Ciudad Nueva en la orilla oeste. Cerca del centro de la ciudad, en lugar prominente, se encontraba el Esagil, templo de Marduk; al norte estaba la torre-templo de Etemenanki (el zigurat), edificio de siete plantas,

---

<sup>485</sup> *DaS*, 43.

<sup>486</sup> *Es war etwas ganz eigenartig Vertrautes, Tolles und Heiliges, tief Erregendes, was mir aber doch wieder so unendlich bekannt war und jede Saite meines Innern ins Zittern brachte wie niemals sonst der Anblick eines Kunstwerkes früher oder später. Es ist nicht etwa nur das Gegenständliche, was mich bei diesem Meister so anspricht, sondern vor allem das Elementar-Visionäre seiner Kunst, das aus dem Unbewussten aufsteigt und mit beinahe nüchtern einfachen Handwerksmitteln die Flut der Gestalten wunderbar bändigt*, KUBIN, Alfred (1977): “Aus meinem Leben”, en: *Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen*, München: DTV, 33.

popularmente relacionado con la Torre de Babel. En la esquina noroeste de la ciudad antigua se encontró un entramado de palacios y fortificaciones; los excavadores alemanes identificaron unas ruinas de esta zona con los cimientos de los jardines colgantes, una de las siete maravillas del mundo que Nabucodonosor II construyó para su esposa meda. Cerca estaba la puerta de Istar, decorada con toros y dragones en ladrillo esmaltado. El principal camino procesional pasaba a través de esta puerta; era la ruta seguida por los líderes religiosos y políticos durante las ceremonias del festival del Año Nuevo. Otras nueve puertas importantes atravesaban las grandes murallas de fortificación interna de la ciudad, a partir de las cuáles surgían los caminos hacia los principales asentamientos de Babilonia.

Además de compartir con Babilonia el enclave asiático, en *Perle*, los edificios del templo y del palacio, así como la muralla, las fortificaciones y las avenidas son los elementos que estructuran la ciudad. No es el Éufrates, sino el Negro, el torrente que divide la ciudad en dos partes desiguales: el espacio urbanizado al este, y la *Vorstadt* en la orilla oeste. En el centro de la ciudad, en el *Grosser Platz*, se encuentra el *Grosser Uhrturm*, que funciona como torre-templo; al norte existe un santuario a orillas del *Traumsee*, un edificio etéreo, como suspendido en el aire. En la parte oeste de la ciudad antigua se encuentra el barrio residencial, la *Gartenstadt*. Luego viene la *Lange Gasse*, la vía principal donde vive la clase media, escenario de concentraciones y ceremonias. La descripción que hace Kubin se completa con el barrio de la estación y el barrio francés. Sobre el conjunto domina el Palacio de Patera. Todo ello se refleja en un plano confeccionado por el propio autor, que se incluye al final del libro.

Babilonia es sólo una de las varias ciudades que se han apuntado como modelos reales o ficticios de *Perle*. Además de la ciudad del Éufrates (Lippuner), se han dado argumentos a favor de la Viena de 1900 (Geyer), Praga (Schroeder), Schwabing (Heisserer) o Leitmeritz (Hoberg). Ésta última parece ser la que está más de acuerdo con la ficción fantástica. Con motivo de su cincuenta cumpleaños Kubin visita en 1927, por primera vez en cuarenta años, su ciudad natal. Su descripción *Besuch in der Heimat*<sup>487</sup>, publicada en el *Sudetendeutschen Jahrbuch* de 1928, guarda una gran similitud con el pasaje de la llegada a *Perle* en *Die andere Seite*. Los paralelos topográficos son también importantes: la plaza de la *Seminarkirche* coincide con la plaza del gran palacio de Patera, las murallas y los fosos recuerdan a los de la fortaleza de *Theresienstadt*, el barrio francés encontraría su origen en las

---

<sup>487</sup> KUBIN, Alfred (1977): “Besuch in der Heimat”, en: *Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen*, München: DTV, 179 y ss.

callejas medievales de la ciudad, incluso el boceto de *Perle* en la novela tiene un parecido asombroso con la vista que se tiene de la ciudad desde el otro lado del Elbe.

Indudablemente, en la ambientación tienen mucho que ver las lecturas que Kubin había hecho de la fantasía oriental de William Beckford, *Vathek* (1786), los *Viajes de Marco Polo*, el *Golem* de Meyrink, y las impresiones del artista en sus viajes a Bosnia y Dalmacia en 1907 y a Venecia en 1908.

Sin perder de vista todas estas referencias, parece justo concentrarse en la novela en sí y en la metáfora que desarrolla. Desde 1907 se puede seguir con relativa exactitud una fase de nueva orientación artística de Kubin, que culmina en primavera de 1909 con la publicación de la novela y la *Sansara-Mappe*. En este sentido, ambos trabajos han de entenderse como el resultado final de un proceso de maduración del artista sobre cuestiones primariamente metafísicas, que van apareciendo paulatinamente en la novela: unidad de los opuestos, el infinito y la finitud, espíritu y mundo exterior, ser y devenir, el individuo, entendimiento y voluntad. El título, *Die andere Seite*, ya apunta a esta dimensión trascendente, y a la posibilidad – más correctamente, la imposibilidad – de acceder a un ámbito *perfecto* en su pleno sentido. Por ello, tanto Babilonia como el resto de motivos de la teología bíblica que se aprecian en la novela me parecen el mejor *símbolo* de esta aspiración profunda del espíritu humano. El orden cósmico, histórico, social se asienta en la pluralidad y en la diferencia. La humanidad quisiera forzarlo y hacer por sí misma su unidad a la manera de Babel, llegar hasta las puertas del cielo, darse *un* nombre, liberarse de las limitaciones y conquistar la eternidad. Como Babel, el *Traumland*, llamado a ser una suerte de paraíso, degenera hasta convertirse en su opuesto, la *Sterbende Stadt* (1904/05), que Kubin incluye en la *Sansara-Mappe*. Veamos cómo se desarrolla este proceso.

La nota social del argumento cobra más fuerza en la segunda parte de la novela, desarrollada en cinco capítulos: *Die Ankunft*, *Die Schöpfung Pateras*, *Der Alltag*, *Im Bann* y *Die Vorstadt*. En ellos se describen las condiciones de vida en el *Traumreich*, que desde el principio había sido definido como *der Freistätte für die mit der modernen Kultur Unzufriedenen*<sup>488</sup>. La consulta del término *Unzufrieden* (*Missvergnügen*) en un diccionario de motivos literarios como el de Frenzel pone de manifiesto un complejo entramado de relaciones que reúne en

---

<sup>488</sup> *DaS*, 11.

la misma constelación simbólica los motivos del *descontento*, el *cansado de Europa*, la *huida de la existencia*, la *Arcadia*, la *Edad Dorada* y la *vida deseada y maldita en una isla*<sup>489</sup>.

Según Frenzel, el *insatisfecho* apenas se puede hallar en la literatura antigua, que prefería tipos más activos, y sólo destaca en la Edad Moderna. Si la Edad Media veía en el *descontento* la voluntad mal orientada del hombre, a partir del Renacimiento la insatisfacción se descubre como una fuerza central, impulsora del alma humana. El siglo XVIII distinguió dos vías para la búsqueda de la plena satisfacción: el mundo exterior y la propia alma. La primera conduce a la acción, la segunda, a la contemplación, al misticismo, el sentimentalismo de componentes pietistas, morales, psicológicos. Sin embargo, a partir del Romanticismo, el debate se centra cada vez más en las condiciones históricas, sociales y políticas y en los medios para liberarse de la estrechez y los prejuicios de la Europa de la Restauración. En la literatura austriaca, esta tendencia se manifiesta en el exotismo de los *Orientalisten* y en el enorme desarrollo de la *Reiseliteratur*. El tipo del *descontento* cambia radicalmente a finales del siglo XIX, cuando se extiende por Europa el *taedium vitae* del *fin-de-siècle* y el decadentismo, vacíos de deseos y esperanzas. Más dramático que el dolor de la infelicidad, es la incapacidad de tender a la felicidad y la desorientación consiguiente. En el siglo XX la literatura en torno a la Arcadia desaparece, si bien lega algunos rasgos de su temática a los motivos de la *huida de la existencia* y la *vida deseada y maldita en una isla*.

Lo primero que llama la atención en el motivo de la *huida de la existencia* para buscar cobijo en una isla es su ambivalencia. Al hablar de una isla aislada, se activa la oposición interior–exterior. Para el habitante recluido en la isla existe un sentimiento de actualidad permanente, de continuidad en el cambio. No se destaca el pasado ni el futuro. El espacio reducido lleva aparejado una estabilidad y un sentimiento de protección asombrosos, motivados por la escasa posibilidad de cambiar de escenario o de introducir nuevos personajes que alteren la situación. Se puede asentir a esta vida de asilo, recogimiento y orden en el interior del refugio, pero también se puede reaccionar al exilio, la reclusión, o exclusión con respecto al exterior, que supone la vacía estrechez de una isla en la que la persona tiene razones para sentirse desterrada, enterrada en vida. La novela de Kubin aparece en un momento en que la utopía literaria clásica, la *eutopía*, se encuentra en una encrucijada. Ésta, administradora de la herencia de la Ilustración, plasmación de sus ideales, comienza a ser puesta en cuestión y discutida en sus valores fundamentales. En primer

---

<sup>489</sup> FRENZEL, Elisabeth (1976): *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

término, la tendencia hacia la universalización de la civilización occidental, por lo general en clave de imposición, a partir de su supremacía tecnológica y material y de la proyección de su modelo de sociedad como paradigma de modernización; y en segundo lugar, la presencia de otras civilizaciones, que reivindican su *identidad* frente a la tendencia uniformizadora de Occidente, han puesto de relieve las limitaciones sobre las que se habían basado los preceptos de la Modernidad occidental. La cultura industrial parece ser la prueba más tangible de la corrupción de los ideales ilustrados bajo los actuales sistemas de dominio. La desconfianza en la ciencia y la racionalidad, el desánimo político, el escepticismo generalizado, ponen en duda que la emancipación del hombre llegue algún día a conclusión. La utopía moderna, para la que se han buscado nombres como *distopía*, *metopía*, *antiutopía* o *utopía negativa*, es la respuesta a una época de crisis, en la que el proyecto ilustrado parece haber muerto, y desarrolla sus descripciones de pesadilla para responder a aquellos que todavía creen en su vigencia.

En *Die andere Seite* se dice expresamente: *Der Herr dieses Landes ist weit davon entfernt eine Utopie, eine Art Zukunftsstaat schaffen zu wollen*<sup>490</sup>; donde hay que subrayar *Zukunftsstaat*, es decir, el rechazo a la utopía como sinónimo de progreso o de revolución. En el *Traumreich*, las estructuras de convivencia se convierten en símbolo del estado primitivo del hombre y de su igualdad ante Dios. Como veremos, Kubin se vale de la utopía para construir un espacio absoluto, y poner de manifiesto las paradojas de una sociedad presuntamente perfecta, acabada. Analicemos brevemente las características propias del género utópico que concurren en la novela<sup>491</sup>.

La característica exterior más evidente y común de la utopía es seguramente su insularismo, que no es sólo una ficción geográfica, sino que responde a la necesidad de preservar una comunidad de la corrupción exterior y ofrecer un mundo cerrado, como un cosmos miniaturizado, en el que reinan leyes específicas. En *Die andere Seite* leemos:

*Das Reich wird durch eine Umfassungsmauer von der Umwelt abgegrenzt und durch starke Werke gegen alle Überfälle geschützt. Ein einziges Tor ermöglicht den Ein- und Austritt und macht die schärfste Kontrolle über Personen und Güter leicht*<sup>492</sup>.

---

<sup>490</sup> *DaS*, 11-12.

<sup>491</sup> Para el análisis siguiente me apoyo fundamentalmente en los rasgos apuntados en el estudio de TROUSSON, Raymond (1995): *Historia de la literatura utópica*, Barcelona: Ediciones Península, 41-50.

<sup>492</sup> *DaS*, 11.

Más adelante se insiste:

*Um die Art, den Stil der Lebensführung möglichst rein zu bewahren, ist der erwähnte strenge Abschluss von der Aussenwelt nötig. Des Meisters feine Politik gipfelt in der Durchführung. Es gelang tatsächlich bisher, das Nichtbineingebörige von dem Lande fernzubalten<sup>493</sup>.*

Los utopistas temen el sistema monetario, que engendra desigualdades e injusticias y altera la uniformidad y la simetría de las condiciones que reclama la ciudad ideal. En consecuencia prefieren una economía cerrada, autárquica, experimentan una auténtica fobia al comercio, considerado parasitario, inmoral y antisocial. En el *Traumreich* todo negocio es inseguro y está sometido a un arbitrio fatal que impide toda ganancia y evita toda pérdida, de modo que la envidia de clases no prospera:

*Die ganze Geldwirtschaft war "symbolisch" [...] Der Traumschicksal, war erbarmungslos; der zusammengeraffte Reichtum zerrann im Handumdrehen. Die Überschlauen mussten nämlich für die unumgänglichsten Lebensmittel Wahnsinnpreise zahlen oder es regnete Postaufträge. Wurden sie zurückgewiesen, dann ereigneten sich weit ärgere Unannehmlichkeiten, z.B. Krankheiten; die Ärzte waren unerschwinglich. Gläubiger traten auf, die einem nie etwas geliehen hatten und forderten Geld. Aber da half keine Versicherung, sie brachten die Zeugen gleich mit. [...] So glückte sich alles immer wieder aus, und man hatte keinen Nutzen und keinen Schaden davon<sup>494</sup>.*

La regularidad es altamente apreciada en el *Traumreich*. El funcionamiento interno del universo utópico debe ser homogéneo, impecable y prestarse lo menos posible al cambio o a la excepción. Por eso el utopista implanta un orden riguroso en el país, signo visible del control perfecto y total. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la selección rigurosa de sus habitantes: *Zunächst wäre hier zu bemerken, dass jeder Mensch, der bei uns Aufnahme findet, durch Geburt oder ein späteres Schicksal dazu prädestiniert ist<sup>495</sup>*. Al igual que sus habitantes, resulta significativo que la utopía no tenga pasado, que no haya llegado a ser tal a consecuencia de una evolución o, al menos, dicha evolución pertenezca a un pasado mítico, mencionado por mero respeto de la convención:

*Durch einen eigentümlichen Zufall kam Pater zu dem vielleicht grössten Vermögen der Welt. Ihr einstiger Freund ging nun an die Verwirklichung einer Idee, welche allerdings eine gewisse Unerschöpflichkeit der materiellen Mittel zur Voraussetzung hat. – Ein Traumreich sollte gegründet werden! Zunächst wurde ein geeignetes Areal von 3000 Quadratkilometern erworben. Ein Drittel dieses Landes ist stark gebirgig, den Rest bilden eine Ebene und Hügelgelände. Grosse Wälder, ein See und ein Fluss teilen und beleben dieses kleine Reich. Eine Stadt wurde angelegt, Dörfer, Meierhöfe;*

---

<sup>493</sup> *DaS*, 24.

<sup>494</sup> *DaS*, 60, 61.

<sup>495</sup> *DaS*, 12.



*dazu war sofort ein Bedürfnis vorhanden, denn schon die Anfangsbevölkerung bezifferte sich auf 12000 Seelen. Jetzt zählt das Traumreich 65000 Einwohner*<sup>496</sup>.

La utopía es un presente definitivo que desconoce el pasado e incluso el porvenir, pues, al ser perfecta, ya no cambiará: *Man lebte hier in einer bewegten Gegenwart, nicht in der unsichern Zukunft, von der doch kein Existierender etwas hat*<sup>497</sup>. Se niega toda posibilidad de evolución, es resueltamente inmovilista, definitiva, al abrigo del tiempo. El visitante siempre penetra en ella en el momento en que está acabada. Todo progreso ulterior es temible:

*Patera begt einen ausserordentlich tiefen Widerwillen gegen alles Fortschrittliche im allgemeinen. Ich sage nochmals, gegen alles Fortschrittliche, namentlich auf wissenschaftlichen Gebiete. Bitte meine Worte hier möglichst buchstäblich aufzufassen, denn in ihnen liegt der Hauptgedanke des Traumreiches*<sup>498</sup>.

Así, por ejemplo, el utopista desconfía de las ciudades que han crecido con el paso del tiempo, espontáneamente, sin interés por el rigor y el alineamiento; teme un desarrollo natural y, por tanto, tributario de las intervenciones perturbadoras de la historia y de los acontecimientos. Si antes ya se ha citado la imposibilidad de traer al *Traumreich* objetos nuevos, esta regla se exagera hasta el extremo en lo tocante a la vivienda, pues las mismas casas han sido traídas de Europa:

*[...] alle von beträchtlichem Alter und verwohnt. Geistvoll in einzelne Stücke zerlegt, wurden sie sogleich zusammengesetzt und auf die bereits vorher errichteten Fundamente gestellt. [...] Ein Jahr darauf muss Perle die Residenzstadt des Reiches, schon fast so ausgesehen haben wie heute*<sup>499</sup>.

No se admiten innovaciones, todo objeto ha de ser de reconocida antigüedad: *Die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bildeten die äusserste Grenze*<sup>500</sup>.

En consonancia con todo ello, la legislación del *Traumreich* no puede nacer de la historia. En *Perle* no existen partidos políticos, por lo menos hasta la llegada del americano Hekules Bell, cuyas actuaciones llevarán al colapso del reino. Las leyes tienen un carácter transcendente, no circunstancial. En las utopías, un personaje casi divino instaura un orden

---

<sup>496</sup> *DaS*, 11.

<sup>497</sup> *DaS*, 55.

<sup>498</sup> *DaS*, 11.

<sup>499</sup> *DaS*, 20.

<sup>500</sup> *DaS*, 22.

soberano, soporta el equilibrio y garantiza la armonía y la continuidad sin conflictos. En *Die andere Seite*, el papel de legislador lo desempeña Patera, como señor absoluto del reino. Al igual que las leyes, las instituciones se cuidan con esmero y dependen de un poder central:

*Es wurde eine kleine Armee gefüttert, die voll Begeisterung ihrem Berufe lebte, eine wirklich ausgezeichnete Polizei, deren Haupttätigkeitsgebiet das französische Viertel war, und das schon mehrfach erwähnte Zollwesen. Alle diese Institutionen wurden vom Archiv aus geleitet, einem niedrigen, enormen Gebäude [...] Es stand am grossen Platz und war der offizielle Sitz der Regierung<sup>501</sup>.*

Este dirigismo estricto hace que la utopía sea por naturaleza constrictiva. La virtud, que ha llegado a ser un reflejo condicionado, encierra al hombre en una retícula, crea autómatas que evolucionan en colmenas geométricas. El cuerpo social está bien articulado, y todos sus miembros encajan perfectamente en el mecanismo estatal:

*Also da wäre erstens ein gebildeter, solider Bürgerstand, dann die zahlreiche Beamtschaft. – Auch das Militär ist nett und kommt in Betracht --- Offiziere siebt man häufig. – Ferner, nicht zu vergessen, eine grosse Anzahl origineller Privatgelehrter, und endlich die ganze Reihe nicht bestimmt definierbarer Exitenzen – Artisten, freien Künstler usw., wie überall... [...] Es sind natürlich alles Menschen, welche in das Ganze hineinpasse<sup>502</sup>.*

Todos los aspectos de la vida están regulados para conseguir la máxima uniformidad. Así ocurre con el domicilio, la propiedad, o los propios vestidos: *Diese Menschen tragen die Kleider ihrer Eltern und Grosseltern auf*. Aunque la pareja protagonista se resiste a cambiar sus ropas, acaban consintiendo: *Doch auch wir erregten Aufsehen und waren daher schon nach einigen Tagen gezwungen, uns anzupassen<sup>503</sup>*. El colectivismo llega incluso a la familia, que con frecuencia ha desaparecido de los reinos utópicos, como núcleo refractario al orden social. El matrimonio, si existe, está sometido a reglamentos muy precisos. En *Perle*, por ejemplo, no hay niños: *Der Zuwachs durch Geburten fiel kaum ins Gewicht. Kinder waren nicht besonders beliebt. [...] Es war herrschende Ansicht, dass sie nur Geld kosten [...] Ein Junges war das höchste, was man sich zulegte [...]<sup>504</sup>*. De este modo se elimina el potencial evolutivo que representa el cambio generacional.

---

<sup>501</sup> *DaS*, 55-56.

<sup>502</sup> *DaS*, 23.

<sup>503</sup> *DaS*, 57.

<sup>504</sup> *DaS*, 55.

El conjunto es vigilado por una suerte de ojo ubicuo, que controla los actos e incluso conoce los pensamientos: *Jene schrankenlose Macht, voll furchtbarer Neugier, ein Auge, das in jede Ritze drang, war überall gegenwärtig; nichts entging ihm. Im Glauben daran war der Traumensch Ernst, alles übrige war vergänglich*<sup>505</sup>. El utopista siente horror ante el secreto. Lo esencial es mantener a los habitantes agrupados y ocupados. Las ceremonias públicas ofrecen el mejor medio de acción directa sobre el material humano a fin de uniformizar las conciencias. Esta parece ser la función de *der grosse Uhrbann*. La torre del reloj que da la hora oficial, y sobre el cual se ponen en hora los demás relojes del campo y la ciudad, ejerce una influencia poderosa sobre los habitantes del país. Existen dos portezuelas de entrada al pie de la torre, ante las cuales todos aguardan su turno para entrar. Intrigado, el protagonista decide investigar:

*Man kommt in eine kleine, winklige, leere Zelle, zum Teil mit rätselhaften Zeichnungen, wohl Symbolen, bedeckt. Hinter der Mauer hört man das gewaltige Pendel mächtig hin und herschwingen. So! tick..... tack..... tick..... tack. Über die Steinwand strömt Wasser, ununterbrochen strömt es. Ich tat, wie der Mann, der nach mir eintrat, blickete die Wand starr an und sagte laut und deutlich: "Hier stehe ich vor Dir!" Dann geht man wieder hinaus*<sup>506</sup>.

El protagonista repara en que las mujeres tienen su propia entrada para este ritual de presentación. Curiosamente, desde el momento en que el protagonista participa por primera vez, comienza él también a sentir la atracción y la necesidad de repetir el absurdo rito. Obedece a este impulso. De nada sirve oponer resistencia a esta atracción universal, casi mágica, sobre la que más tarde volveremos al hablar del componente fantástico.

En suma, la utopía muestra dos caras, humanista y totalitaria a la vez. En el caso concreto del *Traumreich* y de su capital *Perle*, el fin que se persigue es un estado trascendente, libre de sufrimiento, pero a la vez éste implica la extinción de la existencia individual. Es decir, se obtiene la beatitud eterna y la unión con el cosmos al precio de la aniquilación personal cifrada en la pérdida de toda proyección temporal. La supresión de toda tensión teleológica, la suprema quietud, es propia de una Naturaleza desnaturalizada, una *naturaleza muerta*, el genuino *Stilleben*, si recurrimos al término alemán. No es difícil encontrar pasajes de la novela compatibles con esta imaginería. La primera descripción directa de *Perle* reza:

---

<sup>505</sup> *DaS*, 60-61.

<sup>506</sup> *DaS*, 73-74.

*Ja, es gab eine Stadt, Dörfer, grosse Ländereien, einen Fluss und einen See, aber der Himmel, der sich darüber spannte, war ewig trübe; nie schien die Sonne, nie waren bei Nacht der Mond oder Sterne sichtbar. Ewig gleichmässig hingen die Wolken bis tief zur Erde herab. [...] Wie unter solchen Bedingungen die Erde mit ihren Fluren und Wäldern aussah, ist leicht vorstellbar. Saftiges Grün war nirgends zu sehen, in ein stumpfes Oliv, ein grünliches Grau waren unsere Pflanzen, Gräser, Gesträuche und Bäume getaucht. Was in der Heimat in reichen Farben prangte, hier war es gedämpft, matt. Während bei den meisten Landschaften das Blau der Luft mit dem Gelb des Bodens die Stimmung beherrschen und dazwischen die andern Töne nur eingesprengt erscheinen, waren hier Grau und Braun vorherrschend. Das Beste, die Buntbeit, fehlte. Harmonisch war das Traumland anzusehen, das musste man zugeben. [...] Hier war Perle, die Hauptstadt des Traumreiches, errichtet. Schwermütig düster wuchs sie aus dem kargen Boden in farbloser Einförmigkeit<sup>507</sup>.*

Como se afirma en otra ocasión: *diese Stadt ist geradezu ein Museum*<sup>508</sup>. Es decir, *Perle* ha dejado de pertenecer a la vida y a la Naturaleza (principio del movimiento y del reposo) y se ha convertido en objeto estético. Ajena a todas las destrucciones y metamorfosis del mundo exterior, la realidad de *Die andere Seite* no puede ser sino motivo de pura contemplación, en contraste con la civilización europea, que se define por la permanente tensión entre el espacio que habita y el espacio eventual que proyecta habitar. El espacio absoluto de *Perle* carece de cualquier punto de apoyo, no hay soporte ni sostén posible. Al embarcar en el vapor que les saca de Europa, el protagonista comenta: *Ich stand am Hinterdeck und blickte dem entschwindenden Festland nach. .... Europa .....*<sup>509</sup>. Abandonar Europa supone dejar tierra firme para adentrarse en un espacio abismal, sin principios liminares, caótico, disperso. La peregrinación hasta el *Traumreich* se define como *Eine melancholische Fahrt*<sup>510</sup>, un viaje a velocidad media, con iluminación media, con cenas frías, a través del paisaje vacío y sin hitos de las estepas asiáticas. El *Stichwort* que define *Perle* es *gegensatzlos*<sup>511</sup>. La acción del sujeto queda, pues, en ese espacio, definitivamente anulada. Esta debilidad en el estatus de la realidad dota a la vida de un carácter fantasmal: *Hier waren Einbildungen einfach Realitäten. Das wunderbare dabei war nur, wie solche Vorstellungen in mehreren Köpfen zugleich auftraten*<sup>512</sup>. La realidad entera se compone de sueños y visiones colectivas e individuales: *Doch glaubt der Träumer an nichts als an den Traum, - an seinen Traum. Dieser wird bei uns gebeit und entwickelt, ihn zu stören wäre unansdenkbarer Hochverrat*<sup>513</sup>. Lo cual invita a concluir con el

---

<sup>507</sup> *DaS*, 51, 52, 53.

<sup>508</sup> *DaS*, 72.

<sup>509</sup> *DaS*, 31.

<sup>510</sup> *DaS*, 48.

<sup>511</sup> *DaS*, 52.

<sup>512</sup> *DaS*, 62.

<sup>513</sup> *DaS*, 13.

protagonista: *Wie ein Maskenscherz wirkte das!*<sup>514</sup>. Así pues, más que de realidad, se debería hablar de irrealidad: *Und sehen, Sie, gerade diese sozusagen unvorhandenen Dinge bilden die Hauptessenz unserer Bestrebungen*<sup>515</sup>.

El doblete sueño–realidad, la vida como sueño, como farsa, argumento de máxima difusión en el Barroco austriaco, invita a considerar al *Traumreich* en su conjunto como un sueño y su destrucción como un despertar. Los *Traumstädter* viven en un estado de enajenación perpetuo que *despersonaliza* su *yo*:

*Alles ist auf ein möglichst durchgeistigtes Leben angelegt; Leid und Freud der Zeitgenossen sind dem Träumer fremd. Sie müssen ihm von seinem ganz anderen Wertungsmaßstab aus natürlich fremd bleiben. Am ehesten dürfte noch, wenigstens vergleichsweise, der Begriff "Stimmung" den Kern unserer Sache treffen. Unsere Leute erleben nur Stimmungen, besser noch, sie leben nur in Stimmungen; alles äussere Sein, das sie sich durch möglichst ineinandergreifende Zusammenarbeit nach Wunsch gestalten, gibt gewissermassen nur den Rohstoff*<sup>516</sup>.

Obviamente, en la novela de Kubin, el *yo* ha desaparecido como autoconciencia intelectual y núcleo de la persona. Ya no es más que la trabazón misma de las vivencias, pura distensión temporal. No es posible hablar de personalidad ni de voluntad libre. El máximo conocimiento que cabe de sí es la experiencia de la vida, a lo sumo la hermenéutica de las *Stimmungen*, pues el corazón del hombre se convierte en un palimpsesto. Es imposible determinar su esencia, aunque se puedan rastrear las representaciones y los espacios propicios para que el individuo se manifieste en uno u otro sentido.

La vida onírica del *Traumreich*, cerrada, maciza y aproblemática, no solamente no colma de *sentido* la existencia humana, sino que la convierte en absurdo, pues supone el final del hombre como ser complejo. La disolución de todas las relaciones afecta también a la articulación de propio *yo*. Como el valor de cada instante depende de su irrepetibilidad, y en el *Traumreich* no hay conexión alguna entre la vida y la muerte – puesto que ésta se limita a cortar desde fuera la existencia humana y tal posibilidad ha sido suspendida en el reino de Patera, donde no hay articulación entre ambas, y la muerte no califica a la vida –, uno de los rasgos más específicos de la persona, su naturaleza proyectiva, teleológica, la que le otorga *ser, sentido e identidad*, se quiebra automáticamente. En consecuencia, el universo que describe Kubin carece literalmente de horizontes, lo que, en sentido riguroso (recordemos

---

<sup>514</sup> *DaS*, 57.

<sup>515</sup> *DaS*, 12.

<sup>516</sup> *DaS*, 12-13.

además que en *Perle* nunca se ven el Sol, la Luna o las estrellas), hace imposible la orientación. Todo es oscuro, nebuloso, crepuscular. Entre el día y la noche median la aurora y el ocaso. Sin embargo, en el *Traumreich* se vive exclusivamente en un perpetuo ocaso: *endlose Dämmerungen*<sup>517</sup>. Es decir, no es un mero estado intermedio, sino un estado que tiende a la indiferenciación, a la negatividad (como ausencia de términos marcados), es el tránsito del día a la noche, de la vigilia al sueño, de la vida a la muerte. El cambio, si existe, siempre se da en este sentido.

De este modo se relacionan tres conceptos fundamentales en la narrativa de Kubin: *Traum*, *Dämmerung* y *Tod*. En este sistema, Patera desempeña una función clave. Con Patera a la cabeza, los *Traumstädter* forman una única persona mística, una comunidad espiritual. La lógica del *Traumreich* exige que esta comunidad tienda a una unión cada vez más íntima con Patera. La de Patera es la acción y la palabra única y absoluta. Es una palabra de naturaleza divina. Su omnipresencia evita que aparezca la dialéctica, producto ajeno al *Traumreich*, que, como veremos, introduce el americano Bell y sirve más adelante como motor de cambio para la transformación de los seres, desatando el devenir, que al violar la norma fundamental del país, lleva a su colapso final. En el apogeo de su poder, Patera suma en sí todas las subjetividades. Él domina tanto el pasado (la memoria), como el futuro (la imaginación). En él se subsume la Historia. De ahí que la relación causal entre las ideas, como tendremos ocasión de comprobar, quede unas veces sin representación alguna y otras quede sustituida por la sucesión inmediata de fragmentos de sueño diferentes. Patera es el pensamiento que concibe el Reino de los Sueños. De él se dice:

*Der gesamte Traumland war einem Bann unterworfen, die Schrecken und der unlegbar humoristische Einschlag in unserm Leben standen in Verbindung. Der Meister steckte wirklich hinter allem und manifestierte sich häufiger als es angenehm war auf geheimnisvolle Weise. Der Gedanke, dass er der Lenker von fast 65000 Träumern sei, war nicht von der Hand zu weisen, so ungebeuerlich er mir auch schien. Wo die Grenzen seiner Macht lagen, konnte ich unmöglich absehen, denn ich bekam noch genug Beweise, dass er auch allem tierischen und pflanzlichen Wesen seine Impulse mitteilte. Wir ahnten das auch sämtlich und nahmen es als ein besiegeltes Schicksal ruhig hin. Das Ganze war derart verworren, dass der spitzfindigste unergründlich, ebenso unverständlich die Macht, die uns im Traumlande zu Marionetten machte. Bei jeder Kleinigkeit fühlte man sie. Der Herr besass unseren Willen, trübte unsere Vernunft*<sup>518</sup>.

La acción de Patera se circunscribe explícitamente al mundo de la escena, un mundo teatral, ficticio, de representación, de marionetas, de ambiente kafkiano. Como en las obras de Kafka, el protagonista de *Die andere Seite* se enfrenta a un poder oculto y

---

<sup>517</sup> *DaS*, 52.

<sup>518</sup> *DaS*, 133-134.

manifiesto al mismo tiempo. Son varios los intentos infructuosos de entrevistarse con él. El primero, poco después de su llegada, le lleva hasta las puertas de la ley. Un día oye decir que en el Archivo, la sede del Gobierno, se dan tarjetas especiales para solicitar audiencia. Decide ir allí: *Schuldbewusst wie ein Störenfried durchschritt ich das wappengeschmückte Tor*<sup>519</sup>. Una vez dentro ninguno de los veinte funcionarios que encuentra ociosos en una gran sala le atiende y, cuando finalmente es escuchado por uno de ellos, éste le exige una cantidad formidable de documentos para atender su solicitud. Paradójicamente, al manifestar que carece de toda documentación y que ha llegado al país invitado por Patera, se le franquea la entrada:

*Es begann eine endlose Wanderung durch öde Gänge, Kanzleien, wo man bei unserem Kommen wie ertappt auffuhr; kahle Säle und Kabinette, bis an die Decke mit Akten und Mappen gefüllt. Endlich gelangten wir in einen grossen Warteraum, wo die verschiedenartigsten Menschen berumsassen. Mein Führer und ich wurden sogleich in eine Art Allerheiligstes eingelassen*<sup>520</sup>.

De nuevo un funcionario le atiende y le promete que la tarjeta le será remitida de inmediato. Esto nunca llega a suceder. Las solicitudes más urgentes son rechazadas por errores de forma, por resoluciones arbitrarias. El cuerpo administrativo es el exponente más claro de la ilusión paródica del *Traumreich*: *Das war im Traumstaat die reinste Komödienobrigkeit. [...] Die wahre Regierung lag woanders*<sup>521</sup>.

El protagonista se convence de que siguiendo ese camino nunca logrará nada positivo. Por eso, cuando al final de su segundo año de estancia en el *Traumreich*, su esposa enferma, la única salida que ve es hacer que Patera lo reciba por la fuerza. Una noche, de madrugada, en un arrebato, abandona su casa y se dirige a toda prisa al Palacio. De camino repara en cómo va vestido, con una bata vieja y un camión, tal y como se había levantado de la cama. Ante el Palacio, abochornado, incapaz de presentarse con semejante aspecto ante el amo, da media vuelta y regresa a su cuarto. La salud de su esposa continúa deteriorándose. El protagonista es consciente de que tiene a su lado a una moribunda. La vida se le hace insoportable y sólo encuentra algún consuelo dando interminables paseos. En uno de ellos, cuando pasa por delante del Palacio, distingue en una de las pilastras de la residencia de Patera una placa que dice:

---

<sup>519</sup> *DaS*, 63.

<sup>520</sup> *DaS*, 65.

<sup>521</sup> *DaS*, 66.

*Audienzzeiten bei Patera für jedermann täglich von 4 bis 8 Uhr. Kopfschüttelnd las ich das mehrmals halblaut und sprach es vor mich hin. Da durchfuhr mich ein ganz närrischer Gedanke: "Das ist ja ein ungeheurer Witz – wir sind nur zu dumm, um ihn zu begreifen"<sup>522</sup>.*

En el acto se precipita al interior del Palacio. Atraviesa un laberinto de galerías en medio de un silencio sepulcral. De repente percibe un olor característico y en una pared descubre el rostro de un hombre dormido, es Patera:

*Du beklagst dich, dass du nie zu mir kommen kannst, und doch war ich immer bei dir. Ich sah dich oft, wie du mich schaltest und an mir verzweifeltest. Was soll ich für dich tun? Sage deine Wünsche! [...] Hilf meiner Frau! [...] Ich werde helfen<sup>523</sup>.*

El rostro de Patera comienza a transformarse. En sucesivas metamorfosis va adoptando los rasgos de un joven, de una mujer, de un niño y de un anciano, también aparecen y desaparecen cabezas zoomórficas de un león, un chacal, un potro salvaje..., el protagonista contempla todas esas figuras grotescas sin poder articular palabra. La expresión de Patera es de dolor: *Ein wahrhaft ungeheurer, nicht mehr menschlicher Schmerz musste ihn durchwühlen<sup>524</sup>*. El amo soporta un sufrimiento inenarrable, como si él mismo se erigiera en chivo expiatorio y cargara con las culpas de toda la comunidad, para que los *Traumstädter* no luchen por su pan, ni crean que sus actos son irrevocables. En realidad, Patera aparece como un cúmulo de metáforas, antropomorfismos e *identidades*. Es como si todas las ilusiones humanas le hubieran sido transferidas y se hubiera olvidado después lo que son, de modo que al pueblo le parecen verdades firmes, canónicas y vinculantes. La secuencia se interrumpe cuando una cortina cae súbitamente entre ambos y el dibujante se precipita a la salida convencido de estar loco.

Por mucho que el protagonista se empeñe en salvar a su mujer procurando acceder a la ley, que encarna Patera, éste siempre permanece oculto para no devenir asunto de la dialéctica. Para no ser cuestionado se abisma en la sombra, se enmascara, por lo menos hasta la llegada de Herkules Bell, el dialéctico puro, cuyo nombre ya nos indica que, al igual que el héroe clásico, su misión es someter y dominar el *Traumreich*, haciendo honor a su apellido, despertando a sus habitantes. En todo este proceso Patera guardará silencio.

---

<sup>522</sup> *DaS*, 108.

<sup>523</sup> *DaS*, 110.

<sup>524</sup> *DaS*, 112.



La esposa del protagonista muere. Él entra en una fuerte depresión. Sin embargo, el mismo día del entierro por la noche, queda a solas con Melitta Lampenbogen, la esposa del doctor que ha estado atendiendo a la finada durante todo este tiempo y que le ha ofrecido su hospitalidad en esos momentos difíciles, y se deja seducir por ella. Él mismo se escandaliza de la inconsistencia de su proceder, se pregunta: *Beherrscht unsere Natur etwa eine Art von Pendelgesetz?*<sup>525</sup>. Se sorprende del contraste y la falta de comunicación entre mundo interior y mundo exterior: *Von aussen gesehen war ich ein Mann, welcher rauchte*<sup>526</sup>. Desde ese día le invade un deseo febril de trabajar, estudia poesía, se ocupa de hacer variaciones sobre un único tema melancólico, intenta crear nuevas formas que reflejen estos ritmos interiores:

*Ein fragmentarischer Stil, mehr geschrieben wie gezeichnet, drückte es wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensstimmung aus. – “Psychographik” nannte ich dieses Verfahren [...]*<sup>527</sup>

Una vez más, la clave para interpretar el *Traumreich* es la *Stimmung*. En muchos sentidos la función de las disposiciones de ánimo en *Die andere Seite* recuerda la descrita por Mach en su célebre *Analyse der Empfindungen* (1885), para las sensaciones. Según Mach, el yo es insalvable, porque está integrado por la serie de sensaciones que acumula de forma desordenada, así que no tiene realidad en sí mismo. Del mismo modo, la disposición de ánimo sería la última instancia espiritual de los *Traumstädter*. Con lo cual ya no sólo se niega el mundo interior, también el exterior. Así pues, toda persona tiene que asumir un papel en el *Welttheater* del *Traumreich*; no sorprende que el *Stadttheater* de Perle no despierte ninguna admiración: *Was brauchen wir in Perle ein Theater? Wir haben selbst Theater genug*<sup>528</sup>, lo importante en el país es *etwas vorzustellen*<sup>529</sup>. Una naturaleza sana y realista como la de la esposa del protagonista no podía echar raíces en aquel reino fantasmagórico.

Este pensamiento se convierte en parodia en la peluquería que hay en la planta baja de la casa que el protagonista y su mujer habitan. La pasión del peluquero es la filosofía, cada vez que habla da rienda suelta a sus teorías:

---

<sup>525</sup> *DaS*, 123.

<sup>526</sup> *DaS*, 124.

<sup>527</sup> *DaS*, 129.

<sup>528</sup> *DaS*, 88.

<sup>529</sup> *DaS*, 59.

*Kant, das ist der grosse Fehler. Ha, ha! So einfach segelt man um das Ding an sich nicht herum! Vor allem ist die Welt ein ethisches Problem, das werde ich mir nie ausreden lassen. Sehen Sie, der Raum wirbt um die Zeit; der Vereinigungspunkt, die Gegenwart, ist der Tod; oder, was sich genau so gut dafür setzen lässt; die Gottheit, wenn Sie wünschen. Mitten hineingestellt, das grosse Wunder der Fleischwerdung: das Objekt. Dieses wiederum nichts anderes als die Aussenseite des Subjekts. Das sind Fundamentalsätze, veehrter Herr; hier haben Sie meine ganze Theorie<sup>530</sup>.*

El peluquero especula constantemente, mientras que de la peluquería se ocupa Giovanni Battista, que no es sino un mono. Su talento se revela un día en que de repente, por sí mismo, hace espuma: *unser Friseur fand auch in ihm das Subjekt und nützte seine geschickte Hand aus*<sup>531</sup>. Con el mono Battista, el negocio sale adelante, él es el alma de la peluquería, desarrolla todo el trabajo e incluso tiene clientes a los que atiende en sus propios domicilios: *Nur eines schmerzte seinen Herrn: Für die Philosophie hatte er wenig Sinn*<sup>532</sup>.

El último capítulo de la segunda parte de la novela se titula *Die Vorstadt*, en alusión a la parte de la ciudad donde viven los *Blauäugigen*, los primitivos habitantes del País de los Sueños. Cuando Patera deja el instituto en Salzburgo, se dedica a viajar por muchos países, hasta que se asienta en la región de Tien-Shan, las Montañas del Cielo, en el Asia Central china, donde se dedica a la caza de animales exóticos. En una cacería es malherido. Una tribu, los *Blauäugigen*, lo recoge, lo cura y más tarde lo admite como miembro. Así es como se establece en la región y funda el *Traumreich* junto al país de los *Blauäugigen*. Los *Blauäugigen* son la perfecta encarnación del equilibrio, no ríen, apenas hablan unos con otros, su actitud se define como *Teilnahmlose Anteilnahme*<sup>533</sup>. Nadie podría determinar su edad. Su aspecto enjuto y su rostro inexpresivo contrastan con unas miradas luminosas, que denotan gran fuerza interior. Cuando mueren son enterrados junto a su propia choza, sin lápidas, oraciones, ni lamentos. El protagonista de la novela dice: *Was ich vor allem lernte war, den Wert der Indolenz zu schätzen*<sup>534</sup>. El concepto de *Indolenz*, sobre el que el autor vuelve en el epílogo, es central en la obra. El protagonista desea alcanzar este estado en el que nada afecta ni conmueve al sujeto. Para ello se dedica a la contemplación:

---

<sup>530</sup> *DaS*, 67.

<sup>531</sup> *Ibid.*

<sup>532</sup> *DaS*, 68.

<sup>533</sup> *DaS*, 134.

<sup>534</sup> *DaS*, 135.

*Auch ich versuchte jetzt Steine, Blumen, Tiere und Menschen stundenlang gesammelt zu betrachten. Dabei wurde mein Auge geschärft, so wie es Geruch und Gehör schon waren. [...] Herausgerissen aus dem Zusammenhang mit den andern Dingen gewann jeder Gegenstand eine neue Bedeutung*<sup>535</sup>.

Los frutos de la vida contemplativa son el acceso al objeto en sí mismo y la iluminación de las relaciones que rigen el cosmos. Las revelaciones más claras se dan en una suerte de *Dämmerzustand*, un estado crepuscular, en el que se percibe con mayor claridad la secreta alianza que hay entre todos los seres: *dass das Hin- und Herpendeln ein Gleichgewicht darstellt*<sup>536</sup>. Los contrastes más insólitos acaban fundiéndose en un todo armónico. Incluso la propia persona está construida sobre contrastes: *Da fand ich zu meinem Schrecken, dass mein Ich aus unzähligen "Ichs" zusammengesetzt war [...] Jeder dieser Ichs hatte seine eigenen Ansichten*<sup>537</sup>. Concluye finalmente: *da konnte nichts zu Ende sein [...] die Sache- und ihr Gegenteil, die Welt- und das Nichts. Dadurch pendelten seine Geschöpfe so hin und her*<sup>538</sup>. Por eso las cosas encajan, también por ello unas son iguales a las otras: *Am Ende dieser Entwicklungen hat der Mensch als Einzelwesen aufgehört, man braucht ihn auch nicht mehr. Dieser Weg führt zu den Sternen*<sup>539</sup>.

En estas citas se mezclan muchas cosas. De entrada, la doctrina de Ernst Mach sobre el *yo*, ya comentada, se presenta si cabe con más claridad. En segundo lugar, existe un marcado ascetismo en los términos en que se propone la meditación, basada en el raciocinio, en la purificación personal y en el esfuerzo por aislar el objeto de sus aditamentos. Este ascetismo conduce a una iluminación mística, a una comprensión intuitiva, pero profunda, de la verdadera naturaleza de la realidad. El proceso y sus resultados coinciden básicamente con las enseñanzas budistas. Aquí hay que recordar la afinidad de Kubin con el budismo, así como la *buddhistische Krise* que atravesó entre el 2 y el 12 de marzo de 1916. Como es sabido, a esta incorporación a la esencia divina el budismo la llama *nirvana* (en sánscrito, “extinción”, la palabra procede de un verbo que significa “enfriarse” o “apagarse”, como el final de una vela). En estado de *nirvana* se rompe el ciclo de la transmigración, que de otra forma sería eterno. La rama Mahayana del budismo desarrolló también la doctrina de la *Tierra Pura*, un paraíso intermedio en el oeste remoto en

---

<sup>535</sup> *DaS*, 135-136.

<sup>536</sup> *DaS*, 136.

<sup>537</sup> *DaS*, 137.

<sup>538</sup> *Ibid.*

<sup>539</sup> *DaS*, 138.

el que las almas afortunadas se reencarnarán antes de alcanzar el *nirvana*. Las características de este lugar coinciden en gran medida con las del *Traumland*.

Sin embargo, el modelo definitivo de la *kontemplative Polaritätsphilosophie* de los *Blauäugigen* se encuentra en la obra de Salomo Friedlaender, con el que Kubin intercambió correspondencia durante treinta años<sup>540</sup>. Friedlaender fue un filósofo poco convencional y poco conocido, que siempre mantuvo una relación distante con los grandes hombres de su generación (Rudolf Steiner, Max Scheler, Walther Rathenau, Ernst Bloch). Pese a su gran obra *Schöpferische Indifferenz* (1918), y sus numerosas publicaciones en *Die Aktion*, *Der Sturm*, *Simplicissimus* y *Einzigem*, apenas fue apreciado. Según Friedlaender: *Das Erlebnis "Welt" ist die unendliche Entzweiung des Selben*<sup>541</sup>. Para Kubin esta frase cifra el pensamiento del filósofo. De aquí se deriva el concepto de *Indifferenz*, que en Friedlaender no tiene una connotación negativa, no alude al final, sino a la armonización de todas las diferencias. En la oposición tradicional entre interior y exterior, lo diferenciado era el atributo propio de la exterioridad. De este modo, si hacemos que la exterioridad pierda su atributo fundamental, al *yo* íntimo no le queda otra cosa que la unidad, una unidad integrada e idéntica con el *yo*, que le asegura a éste su soberanía sobre todo suceso natural. Esto se relaciona con otro concepto que Friedlaender desarrolla en otro trabajo más importante, *Das magische Ich* (avanzado en la novela *Graue Magie*, 1922 y *Katechismus der Magie*, 1935), que no llegará a publicar ya que muere en el exilio en 1945. Su tesis fundamental es que el espíritu está en disposición de influir en la materia a través de la sugestión. El *yo* pasaría a ser algo así como el núcleo de un sistema heliocéntrico; en él se encierran todas las formas de la experiencia, su fuerza mágica ilumina la realidad, irradiando sobre el mundo la diferencia, la *identidad*, la unidad y la relación.

*Perle*, una ciudad oscura como la tinta, sin sol, sin luna ni estrellas, una metrópolis nebulosa, de aire turbio y mortecino, iluminada con la luz amarillenta de las lámparas de gas, mezcla de débiles reverberaciones, sin ninguna luz auténtica, somnolienta como sus habitantes, da la impresión de ser, efectivamente, un espacio sin entidad propia, únicamente sostenido por el sortilegio del *yo* tiránico de Patera. Es una ciudad rodeada por inmensos espacios desiertos, cuyas casas se conocen entre sí, se organizan por barrios y familias formando un espacio compacto, pero amorfo, sin contornos precisos. *Perle* es producto de

---

<sup>540</sup> FRIEDLAENDER, Salomo, KUBIN, Alfred (1986): *Briefwechsel*, Wien/Linz: edition neue texte.

<sup>541</sup> FRIEDLAENDER, Salomo: "Polarität", en: *Der Sturm*, 92 (1912), 732.

una ilusión como la del protagonista en *Die Verwirrung des Traumes*, el mundo al revés que sueña al final de esta parte de la novela: se ve parado junto al río, su pierna izquierda crece desmesuradamente, un montón de relojes se amontonan en la orilla, un hombre está pescando en el aire, mientras un viejo con cuerpo asimétrico se alimenta, el molinero examina una enorme hoja de periódico, un chimpancé se pone a plantar un jardín circular...

El sueño se disipa en la tercera parte, *Der Untergang des Traumreiches*, que, como la anterior, consta también de cinco capítulos: *Der Widersacher*, *Die Ausseiwelt*, *Die Hölle*, *Visionen*. *Der Tod Pateras*, *Schluss*, y comienza con la llegada de Bell. Él es el *Widersacher*, el dialéctico puro que llega para revolucionar el Reino de los Sueños. Procede de una ciudad emblemática, Filadelfia, la ciudad más grande Pensilvania y cuna de los Estados Unidos, ya que tanto la Declaración de la Independencia como la Constitución se redactaron allí. Filadelfia, modelo de ciudad moderna, aliada del progreso, es el contrapunto de *Perle* en prácticamente todos los sentidos. Configurada conforme a un trazado lineal, reticular, (fue la primera ciudad estadounidense diseñada de esta manera), situada en un espacio relativamente llano, ha sido un importante centro comercial, industrial y cultural a lo largo de su historia. En su acelerado proceso de expansión atrajo emigrantes procedentes de Irlanda, Alemania, Italia, Polonia, Rusia, y otros países europeos, y creó un complejo sistema de industria fabril, comercial y de servicios, que se benefició de una red de carreteras y líneas férreas de primer orden, así como de las posibilidades que ofrecía el puerto del río Delaware.

La primera actuación de Herkules es llegar a un acuerdo con el banquero Blumentisch para transformar las finanzas del reino. A continuación convoca una asamblea, en la que expone sus planes para traer orden al país, y funda para ello la asociación *Luzifer* (atención a la ambivalencia del simbolismo nominal, etimológicamente, Lucifer es el “portador de la luz”, y a la vez es el nombre del príncipe de los ángeles rebeldes). Es evidente que el americano da que hablar. Ofrece cigarros, difunde nuevas ideas, trae noticias del mundo exterior, llama a la revolución: *Euch fehlt die Sonne, ihr Narren! Es geschieht euch recht, wenn ihr das ganze Leben verliert, warum wehrt ihr euch nicht? Seht mich an, ich spucke auf euern Patera*.<sup>542</sup> La metáfora del sol, opuesto al crepúsculo, por cuanto éste oculta y destruye el espacio, que aquél alumbraba y crea, intenta despertar la conciencia política de los *Traumstädter*. Literalmente, el término *conciencia* se deriva de *cumsciens*, es decir, “lo que

---

<sup>542</sup> *DaS*, 148.

uno sabe gracias al diálogo con los otros”, en tanto que lo inconsciente representa “lo que se sabe fuera del diálogo”, en marcos solipsistas como la inspiración, el éxtasis, el delirio, la visión o el sueño, que nos alejan del mundo y nos acercan a la divinidad. Aplicado a la novela de Kubin, diríamos que Bell representa lo consciente, y Patera lo inconsciente. Se trata de dos perspectivas opuestas. La de Patera supone la fusión del sujeto con su espacio inmediato, de modo que la naturaleza y dimensión del propio sujeto depende de la naturaleza y dimensión del espacio con el que se identifica. La expresión más característica de este proceso es la metamorfosis de Patera, como matriz, a fin de permanecer él mismo, y de constituir la *identidad* de todos los seres del *Traumreich*. Por su parte, Bell intenta que el orden del discurso asegure el orden de las cosas. Nombrar equivale a poseer la cosa nombrada. Hablar equivale a iniciar el enfrentamiento polémico de la realidad consigo misma. Mientras Patera permanece en silencio y contempla todo con pasividad, Bell lanza su *Proklamation*. Hay que librarse de las cadenas del hechizo: *Hüte sich jeder vor dem Schlaf*<sup>543</sup>.

Durante doce años la existencia del mundo de los sueños había sido desconocida para el mundo exterior civilizado. Bell decide revelar la existencia del país y pasar a la acción. Hay consultas entre las potencias europeas. Finalmente, Rusia toma la iniciativa, porque al Zar le interesa la capacidad tributaria de esta nueva provincia. El utilitarismo es la máxima del Zar y también la máxima de Bell. Desde su punto de vista, los poderes de Patera se usan de modo pueril; si dependiera de él, los aplicaría a la conquista del mundo. Bell pasa noches enteras esperando la intervención de las tropas rusas y pensando cómo aprovecharse de la situación. Una madrugada nota que su reloj se ha parado. Las calles están vacías, todos duermen, el sopor se ha apoderado de toda *Perle*. Sólo el americano permanece despierto. Los animales también permanecen inmunes al sueño. Al paraíso inicial se opone su parangón dialéctico, es el comienzo de *Die Hölle*, la parte central de este capítulo que, en veintiuna secciones, relata la destrucción del *Traumreich*, como consecuencia del pecado del americano, de la transgresión de las leyes de Patera.

El final de *Perle* se produce por la proliferación de conflictos de todo tipo. El espacio, que por razón de la dialéctica deviene limitado, se descompone en elementos discretos que litigan unos con otros: el agua sofoca el fuego o éste la evapora, el aire barre la tierra o ésta lo detiene. Cuando los habitantes de la ciudad se despiertan, encuentran a *Perle* convertida en un jardín zoológico, el Reino de los Sueños ha sido tomado por los

---

<sup>543</sup> *DaS*, 155.

animales salvajes, incluso los animales domésticos se vuelven ariscos y malignos. En contraste, la vida vegetal se torna cada vez más escasa. A ello se suma un misterioso proceso de desintegración, *eine krankheit der leblosen Materie*<sup>544</sup>. Las casas dejan de ser habitables, la ropa se hace jirones, la comida se corrompe al instante, todo se pudre.

En esta situación extrema, el protagonista hace una reflexión desesperada: *Warum leben wir denn alle noch? wir sind ja doch verdammt!*<sup>545</sup>. La ausencia de una autoridad absoluta que garantice la estabilidad de lo real conduce al nihilismo. Le asalta el *Todesfurcht*, que no es sólo miedo a la muerte física, sino el dolor de estar condenado a sufrir toda la vida: *Ach, könnte ich doch lieber nicht denken, aber das arbeitet von selbst!*<sup>546</sup>. Cuando empieza a dudar de Patera, y a creer que el americano es el dueño y señor de la auténtica vida, escucha una voz interior que le lleva al Palacio. La mole imponente del edificio, con sus ventanas vacías, parece un *Totenschädel*. En el interior se produce un nuevo encuentro con Patera. Éste dice: *Hörst du die Toten singen, die lichtgrünen Toten? Sie zerfallen in ihren Gräbern schmerzlos und leicht [...] Wo ist das Leben, das sie bewegte, wo ist die Kraft?*<sup>547</sup>. El dibujante parece no comprender y le reprocha a Patera su indiferencia. En ese instante: *In grell strahlenden Raum stand an der Stelle Pateras der Amerikaner vor mir....*<sup>548</sup>. Parece como si Patera reuniera en sí todos los opuestos. Él, el dios de la muerte y la quietud, existe a la vez y en la misma dirección que Bell, el profeta de la vida y el movimiento. La existencia de uno soporta la existencia del otro en la misma medida y a la vez que la destruye. Tras esta experiencia, el protagonista logra la ataraxia, está preparado para lo que tenga que suceder: *Das Geschick, in welcher Gestalt es auch erschien, konnte mich nicht mehr aus meiner stetigen Ruhe reißen*<sup>549</sup>.

Los pobladores del *Traumreich* se mudan a áreas descampadas, en la ciudad sólo permanece el hampa. Se multiplican las patologías de todo tipo: disfasia, misantropía, alcoholismo, delirio animal–sexual... El templo del lago se hunde. Todo se descompone, una gran hambruna amenaza a los ciudadanos de *Perle*, el crimen, el asesinato, y el suicidio

---

<sup>544</sup> *DaS*, 177.

<sup>545</sup> *DaS*, 186.

<sup>546</sup> *DaS*, 187.

<sup>547</sup> *DaS*, 189.

<sup>548</sup> *DaS*, 190.

<sup>549</sup> *DaS*, 191.

se adueñan de la capital. La mayoría de los amigos y conocidos del protagonista mueren violentamente. El Archivo, Correos y el Banco se incendian. *Ich hatte das deutliche Gefühl, dass mir etwas ungebeuer Grosse jetzt bevorstehen müsse*<sup>550</sup>. Está a punto de revelarse algo, se aproxima el apocalipsis.

Como género, el apocalipsis se caracteriza por exponer una serie de acontecimientos futuros mediante una larga y detallada reseña de un sueño o de una visión. Los escritos apocalípticos suelen reflejar la perspectiva histórica que tiene el autor de su propia época, y corresponden al momento en que las fuerzas del mal se aprestan para librar su batalla final contra Dios. Es decir, anuncian el final de una era y la apertura de otra nueva. El desarrollo de la literatura y el pensamiento apocalípticos está vinculado con épocas de crisis, atravesadas por el pesimismo más sombrío en todo lo que concierne al presente (el ámbito de destrucción) y por el optimismo más profundo en lo que concierne al futuro, que se pone en manos de Dios, como Señor de la Historia.

En el universo de Patera se produce un cataclismo cósmico, una transformación radical del espacio. La fachada del Palacio se inclina y sepulta la Plaza Mayor. Todo el pavimento se hunde y deja a la vista que la ciudad había estado enteramente socavada por túneles, como la madriguera de un topo. Las aguas del río Negro inundan todas las galerías. De una grieta sale una columna de aire helado, que hace rodar por tierra a todos los fugitivos de la ciudad. La cavidad vuelve a aspirar el aire y devora tablas, vigas y hombres:

*Bald wurde es heller, eine grosse, glänzende Scheibe war am Himmel, unzählige glimmernde Pünktchen überdeckten das dunkelblaue Firmament... Es waren der Mond und die Sterne...[...] Das war der Untergang des Traumreichs*<sup>551</sup>.

Por primera vez en tres años, el cielo se despeja, aparecen las luminarias nocturnas. Al protagonista le inunda una sensación de ligereza. Su propia vida le parece una llama vacilante. Se da cuenta de que está en el lugar donde pasó su infancia. Una música de órgano inunda su ser. Nos encontramos en el penúltimo capítulo, *Visionen – Der Tod Pateras*, en el que se relatan dos visiones diferentes. En la primera, la ciudad de *Perle* ocupa su antiguo emplazamiento, se ve cómo Patera sale del Palacio y empieza a crecer. Coge una locomotora y se entretiene soplándola, como si fuera una armónica. Derriba torres, arranca

---

<sup>550</sup> *DaS*, 231.

<sup>551</sup> *DaS*, 234.



de cuajo un volcán, chapotea en el mar inundando la tierra, aplasta montañas enteras a su paso. Querría destruirlo todo. La escena recuerda mucho la representada por Goya, admirado por Kubin, en el cuadro *El coloso* (también denominado *El pánico* o *El gigante*). Bell entra en escena y se enfrenta a Patera. Ambos luchan y acaban fundiéndose en una sola masa amorfa, en la superficie de la cual van surgiendo miles de pequeñas caras. El monstruo intenta en vano estrangularse. El protagonista, que contempla todo, llega a la conclusión de que:

*Nach Ereignissen, die zeitlos, ewig waren, nach Spannungen eines immer eruptiver werdenden Wandels, schlug alles ins Gegenteil um. [...] In klaren, regelmässigen Schwingungen versank das All in einen Punkt. Ich wusste nichts mehr*<sup>552</sup>.

En la segunda visión, el protagonista se despierta en un ancho valle. La niebla empieza a disiparse. Penetra en un templo, en cuyo interior arde una llama de nafta. Patera avanza pesadamente, se dirige hacia donde están los *Blauäugigen*. El anciano de la tribu se postra ante el amo. Todos quedan sumidos en total oscuridad. Patera muere, los *Bläuaugigen* abandonan la montaña, nunca más los vuelve a ver. La novela se cierra con un breve *Schluss*, que cuenta la suerte de los escasos supervivientes del *Traumreich*, entre ellos Bell y el propio protagonista.

Más interesante parece el *Epilog*, las reflexiones del dibujante tras su salida del reino, que se abren con una cita Julius Bahnsen: *Der Mensch ist nur ein selbstbewusstes Nichts*<sup>553</sup>. Internado en un sanatorio, el protagonista se inclina a creer que la *Indolenz* de Patera y los *Blauäugigen* es una verdad casi matemática. El mundo le parece una mezcla de pasiones y de nada; tener la inteligencia de comprenderlo constituye una desgracia; la felicidad sólo puede venir de la inconsciencia y la locura o, aún mejor, de la muerte y la desaparición:

*Mich erquickte nur noch der Gedanke an das Hinschwinden, an den Tod. Mit aller Inbrunst, deren ich noch fähig war, umfing ich ihn. Ich liebte ihn ekstatisch [...] An mein eigenes Sterben dachte ich wie an die grössten himmlischen Freuden, die ewige Hochzeitsnacht wäre dann angebrochen*<sup>554</sup>.

Sin embargo, el poder de esta deidad sólo es parcial y limitado:

---

<sup>552</sup> *DaS*, 240.

<sup>553</sup> *DaS*, 250.

<sup>554</sup> *DaS*, 250, 251.

*Als ich mich dann wieder ins Leben wagte, entdeckte ich, dass mein Gott nur eine Halbherrschaft hatte. [...] Die abstossenden und anziehenden Kräfte, die Pole der Erde mit ihren Strömungen, die Wechsel der Jahreszeiten, Tag und Nacht, schwarz und weiss – das sind Kämpfe. [...] Der Demiurg ist ein Zwitter*<sup>555</sup>.

En conclusión, lo que *es* sólo es en la medida en que se expresa, y ésta expresión es animada por el espíritu dialéctico. El *criterio* es el dios, ya que lo que en última instancia confiere *identidad* a las formas ha de ser el principio de contradicción mismo. Así, dicho principio se antoja el *uno* indefinible que hace posible toda definición. La muerte determina, pues, la esencia misma del *ser*, del *sentido* y de la *identidad*. De ahí que lo sustancial, el espacio *pre-esencial* absoluto, se halle libre de la muerte. Por el contrario, la distinción, derivada de la temporalidad, es la negación de lo extensivo y el índice que califica el espacio relativo. El tiempo, como determinación de la extensión, es lo negativo mismo respecto al espacio absoluto. El espacio absoluto, como extensión indeterminada, es lo negativo mismo respecto al tiempo. El tiempo, como determinación del espacio, es lo positivo respecto a la extensión. El espacio, como intensión determinada, es lo positivo respecto al tiempo. De este modo, tiempo, espacio, autoconciencia y muerte forman un círculo cerrado de relaciones que se definen unas por otras.

Al final, en el fondo del relato de Kubin hay un eco de la literatura platónica. Un eco luminoso para el sombrío Kubin. Existe un sol, existe una caverna, existe un evadido que vuelve a traer la luz; pero cuando los *Traumstädter* salen de la penumbra y alcanzan el conocimiento, Patera se venga de ellos imponiéndoles la dispersión, la fragmentación de la realidad tras el sueño. El reino onírico se hunde en un torrente de *Schmutz, Abfall, geronnenem Blut, Gedärmen, Tier- und Menschenkadavern*<sup>556</sup>.

---

<sup>555</sup> *DaS*, 234.

<sup>556</sup> *DaS*, 230.

## 12. LEO PERUTZ, *DER SCHWEDISCHE REITER* (1936)

### 12.1. Leo Perutz (1882-1957)

Leo Perutz nació el 2 de noviembre de 1882 en Praga, la ciudad de los alquimistas, los astrólogos, los místicos, los ángeles y santos barrocos, los demonios, los monstruos, las marionetas, *die Stadt der Sonderlinge und Phantasten, die Golemstadt*, pero también la ciudad de los historiadores, de la tradición cronística de Carlos IV, de Rodolfo II, y sobre todo la ciudad del laberinto, el gueto, el castillo, el proceso y la prisión. Los Perutz, originalmente Pérez, provenían de una familia judía de Toledo expulsada de España en el siglo XVII. En unas pocas generaciones, primero gracias a la actividad agrícola, más tarde gracias a la comercial y fabril, pasan a formar parte de una burguesía en ascenso. La de Leo Perutz es, pues, una *identidad* comprometida, cimentada en unas raíces poco profundas, reinventadas por hombres hechos a sí mismos, y en la que además concurre la polémica convivencia de los elementos eslavos, germanos y judíos de los que participa<sup>557</sup>.

Con 17 años, Perutz se traslada a Viena, en cuya universidad estudia matemáticas e historia. Es así como inicia su carrera de actuario en la *Assicurazione Generali* de Trieste, la misma compañía de seguros para la que trabajó Kafka, de donde luego pasa de nuevo a Viena. En esos años Perutz se interesa vivamente por la *Versicherungsmathematik*, una disciplina relativamente joven, en la que se trabaja con cálculo de probabilidades y estadística, y en la que llega a hacerse un nombre, creando la célebre *Perutzsche Ausgleichsformel*. La actividad profesional de Perutz tiene una influencia decisiva en su actividad literaria. Leo quiere trasladar a la literatura los procedimientos del lenguaje matemático<sup>558</sup>. La urdimbre de sus relatos se configura como una sucesión de proyecciones,

---

<sup>557</sup> La biografía más actual sobre el autor, la tesis doctoral de SIEBAUER, Ulrike (2000): *Leo Perutz – ‘Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich’: Biographie*, Gerlingen: Bleicher, incide sobre este aspecto. Otras biografías de Perutz: MÜLLER, Hans-Harald; ECKERT, Brita (Hrsg.) (1989): *Leo Perutz: 1882-1957; eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek*, Frankfurt am Main, Wien/Darmstadt: Zsolnay (Sonderveröffentlichungen der Deutschen Bibliothek, 17); MÜLLER, Hans-Harald (1991): “Leo Perutz – Eine biographische Skizze”, en *Leo Perutz: eine Bibliographie*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Lang (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 15).

<sup>558</sup> NEUHAUS, Dietrich (1984): *Erinnerung und Schrecken: die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Lang, (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, 765).

trayectorias, rotaciones, equivalencias: un mundo geométrico preciso, dominado por una causalidad implacable. Sin embargo, en la estructura periférica de esta tupidísima red existen puntos en los que dichas trayectorias se desvían y provocan vértigo, retrasos, regresos, duplicaciones, paradojas, lagunas, amnesias, discordancias en la historia. Lo fantástico irrumpe en lo racional pero, con todo, la realidad sigue siendo inteligible como producto de las fuerzas fatales del destino, que cada hombre se ha tejido y en el que con frecuencia queda enredado. En esta reducción de la multiplicidad y la infinitud caótica a la unidad completa se trasluce la amplia recepción del pensamiento místico y cabalístico por parte Perutz<sup>559</sup>, no en la doctrina, sino en sus procedimientos hermenéuticos, criptográficos.

Es interesante comprobar la importancia que en este autor tienen los lances fabulosos y de aventura, inusual en la literatura germánica, considerado más propio de la literatura de evasión, demasiado ligero para alguien que aspire a la condición de gran escritor. A este estilo tan particular contribuyen las circunstancias en que se desarrolló la existencia del escritor y su propio carácter. Perutz es el niño que se corta el pulgar con una navaja, sólo para asustar a su profesor; el joven que en unas maniobras militares, enterado del suicidio de un compañero, decide llevarse un trozo del cráneo astillado como recuerdo; el oficial de la Primera Guerra Mundial, que es herido y pierde medio pulmón, y que, a pesar de ello, nunca deja de hacer deporte; el hombre que viaja a la Rusia revolucionaria para registrar las luchas entre ejército rojo y blanco; el marido que, cuando su esposa Ida fallece, se acerca al espiritismo y lleva *mediums* a su casa para contactar con ella; el viudo que, cuando supera la pérdida, empieza a flirtear hasta perder la cuenta de las mujeres que pasan por su vida; el viajero incansable que recorre Escandinavia, la cuenca mediterránea, Oriente Próximo, Bretaña, el norte de África; el escritor maduro que en 1935 se casa de nuevo con Grete Humburger; el jugador empedernido de Tarock, de Dardl o de Bridge, que llega a teorizar en manuales sobre el juego de naipes; la persona que hace grabar en el sello que lleva en su mano el lema vital *Contra torrentem*.

Los inicios de la actividad literaria de Perutz se vieron acompañados por el éxito. Las críticas fueron muy favorables cuando apareció *Die dritte Kugel* (1915). Su siguiente novela, *Zwischen neun und neun* (1918), es incluso adaptada y puesta en escena, varias compañías y directores se interesaron por llevarla al cine, así la *Universal Film* (la posterior

---

<sup>559</sup> MANDELARTZ, Michael (1992): *Poetik und Historik: Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*, Tübingen: Niemeyer (Conditio Judaica, 2).

MGM), Murnau, a quien el escritor ofrece *Der Meister des Jüngsten Tages*, que no colma sus expectativas y por ello nunca llegan a colaborar, Eric Ambler o el propio Alfred Hitchcock. Más fortuna cinematográfica tiene *Der Marques de Bolívar* (1920), que se filma dos veces (1921, *Sun Film* y 1929, *Pro Patria Films*). Análogo éxito logra *Die Geburt des Antichrist* (1921). En la época de entreguerras, Perutz se convierte en uno de los autores más reconocidos en el ámbito germánico. Su sueldo profesional y los intereses de la empresa paterna, sumados a los libros y los derechos de adaptación para el cine o el teatro y traducción le permitían un alto nivel de vida.

En los años veinte se introduce en los círculos literarios y bohemios vieneses del Café Central, el Café Museum, y especialmente del Café Herrenhof, cuyo espíritu era Ernst Polak. Allí se encontraban diariamente Franz Werfel, Hermann Broch, Anton Kuh, el filósofo Gustav Grüner, Robert Neumann, Friedrich Torberg, Richard Wiener. Conoce a los grandes del momento, a Roda Roda, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann, Peter Altenberg, Paul Frank, Alfred Polgar, y se relaciona con autores jóvenes como Musil, Lernet-Holenia, Roth, Doderer o Franz Theodor Csokor.

Si la primera parte de su vida transcurre próspera en Viena, la segunda, a partir del *Anschluss*, está marcada por la oscuridad del exilio en Palestina. Ya en los años treinta, Perutz comienza a tener problemas para colocar su trabajo en Alemania siendo judío. Esto, unido al dilatado período de composición que el autor requería para cada obra, merma sus ingresos. Para compensarlo trabaja repetidamente, con mayor o menor fortuna, en pequeños proyectos cinematográficos. La estancia en Palestina recrudece las condiciones de vida del escritor. Para los sionistas la vuelta a Erez-Israel era una mejora, sin embargo muchos de los inmigrantes no son sionistas y se encuentran además en un país conflictivo, quebrado por los intereses de árabes, egipcios, sirios, iraquíes y británicos. Perutz se encuentra solo y aislado, *nur der engsten Familie und ein paar Emigranten bekannt*<sup>560</sup>. El primer verano en Palestina depende de sus hermanos. En lo que respecta a sus relaciones con otros escritores, no aparece en revistas de emigrantes, ni en trabajos colectivos. A comienzos de los años cincuenta consigue un puesto de matemático en la empresa *Menorah*, que conserva hasta su muerte. Esto aumentó sus sentimientos de derrota e inutilidad en su actividad literaria. Todas las editoriales europeas a las que se dirige, Piper, Rowohlt,

---

<sup>560</sup> SIEBAUER, Ulrike (2000): *Leo Perutz – "Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich": Biographie*, Gerlingen: Bleicher, 69.

Frankfurter Verlagsanstalt, le responden negativamente. No vuelve a culminar ningún proyecto cinematográfico. Con razón se lamenta: *Ich bin für Europa ein forgotten writer*<sup>561</sup>.

El regreso a Austria es imposible por motivos económicos, sin embargo, se le facilita pasaporte austriaco, que le permite viajar a Europa. Encuentra en los viajes un ideal de vida: *Eigentlich wäre mein Lebensproblem gelöst, wenn ich ein kleines Haus bauen könnte, von dessen vorderen Fenstern man die Omarmoschee sieht und von den hinteren den Kahlenberg*<sup>562</sup>. En el verano de 1957 emprende el último de estos viajes, en el que acusa problemas de pulmón. Muere el 25 de agosto de 1957 en Bad Ischl. En la tumba hablaron Alexander Lernet-Holenia y Bruno Brehm. Sus libros no volvieron a ser tomados en consideración hasta mediados de los setenta y sobre todo, en la década de los noventa, con la exitosa reedición de prácticamente toda su obra.

## 12.2. Resumen del argumento de *Der schwedische Reiter*. Precisiones contextuales

En la Gran Guerra del Norte (1700-1721), Carlos XII, rey de Suecia, su mayor héroe militar, uno de los generales más hábiles de la historia europea, tras una serie de victoriosas campañas contra Dinamarca y Rusia, inicia la invasión de Polonia. En este marco histórico comienza la relación de dos hombres. Uno es Christian von Tornefeld, un joven noble que va a unirse a las tropas suecas, el otro es un don nadie, un ladrón cuyo único refugio frente a la justicia ha de ser la fundición de un obispo donde trabajará de por vida como esclavo. La marcha entre los nevados prados de Silesia se hace cada vez más penosa y Tornefeld pide a su compañero que vaya a pedir ayuda a su familia. El ladrón penetra así en un ámbito que de otro modo le estaría vedado por su condición, y descubre que las posesiones de Tornefeld están siendo esquilmas por la mala administración y el abuso de sus sirvientes. Piensa que todo aquello: la muchacha destinada a ser su mujer desde la infancia, la casa, la hacienda y los campos deberían pertenecerle a él. Es así como urde un plan para intercambiar su *identidad* con Tornefeld, de modo que el noble acaba en

---

<sup>561</sup> *Ibid.*, 83.

<sup>562</sup> BREHM, Bruno: "Zwischen Omarmoschee und Kahlenberg. Leo Perutz zum Gedächtnis", en: *Neues Abendland*, 12, (1957), 4.

la fundición y él queda libre para regresar a la hacienda como señor. Esto no ocurre inmediatamente, antes se convierte en jefe de bandidos y durante años acumula riquezas y educación para convertirse en *el caballero sueco*. Su plan es un éxito. Gracias al tiempo transcurrido, nadie advierte el cambio. Durante algunos años vive feliz como esposo, padre y señor. Hasta que un día sus antiguos compañeros de saqueos, que han gastado su parte del botín, lo encuentran. Puede esquivar esta primera amenaza contratándolos como sirvientes. Sin embargo, cuando también lo descubre su antigua amante, no parece haber nada que pueda comprar su silencio. En un último esfuerzo intenta razonar con ella, ambos acaban luchando y *el caballero sueco* resulta marcado al fuego en la frente. El mundo se cierra para él. Se cumple el destino: *el sin nombre* vuelve a la fundición para morir como esclavo, y Tornefeld, sale de ella para morir en combate. Al final queda la perplejidad de la hija del *caballero sueco*, que es quien redacta todas estas notas sobre su padre.

La novela está dividida en cuatro partes: la primera, *Der Dieb*, la presentación de los protagonistas y la historia de su pacto; la segunda, *Der Gottesräuber*, la vida de bandido y el proceso de formación hasta convertirse en *el caballero sueco*; la tercera, que da título a la novela, *Der schwedische Reiter*, la vida feliz con la nueva *identidad*; y la cuarta y última, *Der Namenlose*, el desenlace.

Como se puede apreciar, *Der schwedische Reiter* presenta en muchos sentidos una estructura y unos motivos propios del *cuento de iniciación*, tal y como los explicó Vladímir Propp en su clásico *Morfología del cuento* (1928). Existen dos héroes que contrastan entre sí; se produce la historia de amor entre el ladrón pobre y la bella muchacha de la nobleza y, vinculado a ella, se utiliza el motivo del príncipe que trae la dicha a la princesa inocente; aparece el motivo del intercambio de vestidos; y se produce un conflicto moral que ha de ser superado pasando una serie de pruebas, en las cuales se encuentran amuletos o seres maravillosos que ayudan al protagonista y también trampas y seres malvados que tratarán de que no lo logre. Habría que preguntarse por la función histórica y social de estos elementos en la novela de Perutz, por lo que tienen de simbólicos.

Parece obvio que las raíces de esta novela se encuentran en la experiencia vital del propio autor y en los sucesos históricos más inmediatos. *Der Schwedische Reiter* se puede leer entonces como metáfora del espacio único, agresivo y opresor propio de la sociedad de entreguerras, previa al triunfo del fascismo, en la que se forman grupos de presión, se

discrimina y se empieza a perseguir a determinados colectivos como el judío<sup>563</sup>. La persona, marcada por su origen, ha de renunciar a su *identidad*, a su nombre y ocultarse para no ser denunciada, condenada, recluida y aislada de la sociedad.

A la vez, la novela es una parábola sobre la libertad misma y las limitaciones humanas impuestas por nuestra propia naturaleza, es decir, una reflexión acerca de la grandeza del hombre, en sus propios límites, el mayor de los cuales es la muerte, y la necesidad de que sea el hombre mismo el que desde ellos llene de *sentido* el mundo y no viceversa. La presencia de visiones fantásticas<sup>564</sup> que contrastan con la conciencia que se tiene del mundo real, la fascinación por mitos y leyendas unidos a la topografía, el mundo de las supersticiones, indican la voluntad del sujeto de rebasar esos límites. Perutz juega constantemente con la frontera entre lo posible y lo imposible, sembrando incluso la duda sobre la separación efectiva de ambos ámbitos. De esta inseguridad se deriva tanto la esperanza de encontrar una vía de salida al marco reducido y escaso en el que nos desenvolvemos, como la inquietud por no saber dónde acaba la realidad y comienza el engaño, puesto que la realidad del mundo se pone en sí misma en cuestión.

Comprobamos, entonces, cómo en *Der schwedische Reiter* se combinan elementos del cuento y de la literatura fantástica no tanto como evasión, sino, más bien, como medio para vencer la realidad inmediata. Además, todo ello se reviste de un estilo objetivo, una escritura no comprometida, distanciada, con una clara preferencia por el género de la novela histórica, que le dota de gran actualidad. De este modo se articulan novela histórica, novela fantástica y cuento literario<sup>565</sup>.

### 12.3. Análisis. El espacio en *Der schwedische Reiter*

En el apartado anterior se afirmaba que el espacio de *Die andere Seite* poseía un carácter absoluto, es decir, suponía la fusión del sujeto con su espacio inmediato, de modo

---

<sup>563</sup> MURAYAMA, Masato (1979): *Leo Perutz. Die historische Romane*, Wiener Universität: Phil. Diss., 147 y ss.

<sup>564</sup> A este respecto consultar la obra citada de NEUHAUS, Dietrich (1984), así como JAFFÉ CARBONELL, Verónica (1986): *Leo Perutz. Ein Autor deutschsprachiger Phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Ludwig-Maximilians-Universität zu München: Phil. Diss., y LÜTH, Reinhard (1988): *Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*, Meitingen: Corian Verlag Wimmer (Studien zur phantastischen Literatur, 7).

<sup>565</sup> Un balance se puede encontrar en HAMPL, Barbara R. (1995): *Geschichte und Phantastik im Werk von Leo Perutz*, Wiener Universität: Phil. Dipl.arb., y POLLET, Jean-Jacques (Ed.) (1993): *Leo Perutz ou L'Ironie de l'Histoire*, Rouen: Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes (Publications de l'Université de Rouen, 186).



que la persona pasa a depender directamente del espacio con el que se identifica, que lo comprende y lo define sin fisuras. En *Der schwedische Reiter* ocurre algo similar. El espacio de la novela oscila entre un espacio premoderno, universal, en el que todo individuo se integra en una estructura jerarquizada, donde el hombre mismo es en sus rasgos una imagen fidedigna de la estructura del cosmos y, como él, está determinado de antemano según leyes inmutables justificadas desde una instancia trascendente; y un espacio moderno, relacional, en el que sólo los objetos son definibles en su existencia espacial, mientras que el ser humano, en su libertad, es inefable.

En general, se puede decir que el espacio premoderno combina elementos del idealismo platónico, del pensamiento romano-cristiano y de la cultura germánica. Una de las características más significativas de esta simbiosis es la noción de totalidad. Ésta no distingue categorías como religioso, ético o político, sino que las integra en un todo. Efectivamente, el *corpus* es una característica esencial del derecho romano, un sistema que no deja ningún aspecto sin regulación específica, sin contemplarlo en su articulado. Desde el principio, la Edad Media cristiana asoció este sistema legislativo, *nullum crimen sine lege*, con las tesis presentes en el *Evangelio de San Juan* y en las epístolas paulinas, a saber: toda autoridad procede *desuper* (Jn. 19, 11), y la representación simbólica del cuerpo místico, *caput-membra* (1Co. 12, 13; Col 1, 18). Si unimos esto a la rígida organización de las instituciones germánicas (*Sippe*, vasallaje, etc.) y le dotamos de una justificación trascendente que englobe leyes, dogmas y normas tendremos una imagen bastante aproximada del núcleo a partir del cual se desarrolla la doctrina social y política desde la Edad Media, pasando por el absolutismo, hasta sus últimas estribaciones en los totalitarismos modernos.

Contra este espacio se alza la voluntad del protagonista de *Der schwedische Reiter*. La novela de Perutz tiene más en común con las de otros autores coetáneos, adscritos por ejemplo a la *Neue Sachlichkeit* (Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Ödön von Horváth, Hans Fallada, Marie Luise Fleisser, Erich Kästner, Hermann Kesten, Irmgard Keun), de lo que nos gustaría reconocer. Estos autores pretenden expresar su descontento y denunciar la miseria y las injusticias de la época en un entorno social marcado por los estragos de la Primera Guerra Mundial y de la época industrial. Para acercarse al verdadero acontecer de modo auténtico y realista, suelen presentar destinos individuales de protagonistas deshumanizados y alienados, recurriendo para ello en ocasiones incluso a lo documental. La

tesis al uso señala un vivo contraste entre estas novelas y la *märchenhafte Unterhaltungsliteratur* que practica Perutz. Sin embargo, obviando las innegables divergencias formales, centrándonos en lo esencial, las diferencias desaparecen.

Comparemos brevemente a Franz Biberkopf en *Berlin Alexanderplatz*, con el protagonista de *Der schwedische Reiter*: ambos son de humilde extracción (un peón de albañil y mozo de cuerda y un mozo de labranza), ambos delinquen (un homicida y un ladrón), ambos se rebelan contra un destino impuesto, luchando contra el espacio que les constriñe, al principio lo consiguen, luego, sin embargo, la fatalidad embiste contra ellos desbaratando su plan de vida, ambos se levantan y aguantan aún, sin embargo el destino los golpea de nuevo con brutalidad espantosa y caen derribados; van a dar la partida por perdida, no obstante, antes de poner fin radicalmente a su vida se dan una última oportunidad. Esta paráfrasis del resumen que antepone Döblin a su novela, en la que sólo se han alterado los sujetos, ¿no es también adecuada como resumen de *Der schwedische Reiter*? Más aún, si queremos destruir el mito de la amabilidad de las novelas de Perutz, podemos recordar que el antihéroe de Döblin encuentra finalmente una salida a su situación; el de Perutz sucumbe enterrado en un espacio que anula su *identidad*.

El relato se inicia con un informe de Maria Christine von Tornefeld, la hija del *caballero sueco*, que sobre 1750, cuando ella tiene 50 años, escribe una obra autobiográfica en la que cuenta las vivencias que ha ido acumulando en sus viajes como esposa de un embajador. Esta especie de *Denkwürdigkeiten* tocan los acontecimientos históricos más relevantes y los logros de la temprana Ilustración, sin embargo, el centro es su padre. En su infancia, su padre la visitaba cada noche por espacio de un cuarto de hora, sin embargo, paralelamente, se recibían noticias de las victorias del *caballero sueco* en Rusia:

*Und wie das möglich war, dass er im schwedischen Heer kämpfte und fiel und in dieser gleichen Zeit so oft des Nachts in unserem Garten stand und mit mir sprach, und wenn er nicht gefallen ist, warum er dann nie wieder kam und an mein Fenster klopfte – das ist für mich mein Leben lang ein dunkles, trauriges und unergründliches Geheimnis geblieben<sup>566</sup>.*

El relato que sigue a continuación desvela las variables que hicieron posible esta aparente paradoja. Esta técnica narrativa, el anteponer a una historia ficticia un informe pretendidamente real que la enmarca, todo ello dentro de un tiempo histórico bien definido

---

<sup>566</sup> PERUTZ, Leo (1990): *Der schwedische Reiter*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag, 16. Todas las citas se realizan sobre esta edición, que en lo sucesivo se abreviará como SR.

y documentado, es una constante en la obra de Perutz. Junto con el relato de sucesos reales, propio de una novela histórica, en este caso, la Gran Guerra del Norte, se encuentra una invención plenamente original, el caso del *caballero sueco*. La imbricación de lo ficcional y lo histórico tiene varias consecuencias. La primera cae del lado de lo real, y se refiere al modo en que se proyectan los acontecimientos históricos como elementos simbólicos de otros del presente<sup>567</sup>. La segunda cae del lado de lo ficticio y nos abre las puertas de los mundos posibles, de lo fantástico regido por la ley de máximos semánticos e incluso del realismo mágico<sup>568</sup>. La combinación de ambos elementos lleva a una tercera dimensión, una narrativa de alcance metafísico, que aborda problemas como la *identidad* humana, el destino del hombre, el tiempo, el espacio, el mundo como laberinto, la muerte, muy cercana, en el mundo hispánico, a la de Borges, con quien se le ha comparado<sup>569</sup>.

La primera parte de *Der Schwedische Reiter, Der Dieb*, se inicia con la marcha nocturna del vagabundo sin nombre y el desertor Christian von Tornefeld a través de los campos nevados de Silesia en el invierno del año 1701. Tornefeld es casi un niño, es un idealista que no piensa más que en unirse al ejército sueco. Ambos avanzan por el pinar con hambre y frío. El ladrón busca refugio para pasar el día a salvo de los dragones que patrullan la zona. Al bajar la vista para comprobar las huellas de una de estas patrullas, en el ladrón se despierta el mozo de labranza que lleva dentro, coge un puñado de tierra de debajo de la nieve y la desmenuza entre los dedos:

– Die Erde ist gut [...] es ist rote Erde, aus der hat Gott den Adam erschaffen. Sie müsst' geben anderthalb Schock für einen Scheffel [...] Aber die Herrschaft, der dieses Land gehört, die hat, mein' ich, einen schlechten Rentmeister und nachlässige Knechte. Wie geht's hier zu? Eine elende Wirtschaft: Viel zu spät ist mit der Wintersaat begonnen worden. Frost ist gekommen, die Egge hat warten müssen, darüber ist das Korn in der Erd' erfroren. [...] Das Beet für die Wintersaat muss immer in

<sup>567</sup> Todas las novelas de Perutz tienen lugar en épocas de crisis: el Renacimiento en Italia (*Der Judas des Leonardo*), la Reforma (*Die dritte Kugel*), el tránsito del siglo XVII al XVIII (*Nachts unter der steinernen Brücke*), la Gran Guerra del Norte (*Der schwedische Reiter*), la Francia de Richelieu (*Turlupin*), la Revolución Francesa (*Flammen auf San Domingo*), la Revolución Rusa (*Wohin rollst du, Äpfelchen...*, *Herr erbarme Dich meiner!*) y las vísperas del triunfo Nazi (*St. Petri-Schnee*). Como se señaló en su momento, lo característico del espacio es su historicidad en relación con el individuo o la colectividad, en este sentido, las narraciones de Perutz dan cuenta de la capacidad creadora o destructora del hombre respecto a su espacio inmediato.

<sup>568</sup> Sobre la teoría de los mundos posibles se puede consultar lo expuesto en el apartado 8.2. de esta tesis. La aplicación del concepto realismo mágico para calificar la obra de Perutz ha sido propuesto, entre otros, por MACK, Daniela (1994): *Leo Perutz: Die Gegenwartsromane*, Universität Stuttgart: Phil. Dipl.arb., 140 y ss., que se apoya en SCHEFFEL, Michael (1990): *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen: Stauffenburg (Stauffenburg-Colloquium, 16).

<sup>569</sup> El punto de arranque de Borges puede ser un pasaje de un libro, un mito clásico, una leyenda antigua o un suceso histórico, que elabora hasta encontrar en él lo excepcional, lo insólito, y ponerlo ante el lector invitándole a ejercitar su imaginación con los problemas intelectuales que se plantean. Borges conocía la obra de Perutz y lo tenía en gran estima; de hecho, fue él el primero en editarlo en castellano.

*der Mitte hoch sein, dass sich die Nässe gegen die Furchen hin senkt. Darauf hat der Pflüger nicht geachtet, hat den Acker für viele Jahre verdorben, es wird Unkraut über Unkraut geben. [...] Auch von ihrem Schäfer lässt sich die Herrschaft betrügen [...] Ich sah allerlei Dünger auf den Feldern: Asche, Mergel, Holzspäne und Gartenschlamm – nur Schafmist sah ich keinen. Schafmist ist gut, taugt für alle Äcker. Aber ich mein', der Schäfer verkauft ihn für seine eigene Tasche<sup>570</sup>.*

Sin embargo, ante ellos aparece un molino abandonado, y tras éste juncales, una marisma, eriales, colinas y un negro bosque. El vagabundo se orienta bien:

*Er kannte sie wohl, die Wälder und die Hügel, das war das Stiftsgut mit seinem Eisenhammer und Pochwerk, mit seinen Steinbrüchen und Schmelzöfen und Kalköfen. Hier regierten das Feuer und der herrische Bischof, der im ganzen Land "des Teufels Ambassador" genannt war. [...] Dort stöhnten an den Karren geschmiedet die Lebendig-Toten, Landdiebe und Vaganten, die seine Brüder gewesen waren – vor dem Galgen hatten sie sich in die Hölle geflüchtet<sup>571</sup>.*

Los dos hombres se apresuran a llegar al molino del que se cuenta una leyenda:

*Der Müller war tot. Es hiess im Land, er habe sich erhängt, weil ihm des Bischofs Vogt oder Vizedom die Mühle, den Esel und die Mehlsäcke gepfändet hätt'. [...] Die Bauern flüsterten einander zu, dass der tote Müller alle Jahr' einaml aus seinem Grab käm' und seine Mühle eine Nacht lang laufen liess', damit er dem Bischof von seiner Schuld einen Pfennig zahlen könnt<sup>572</sup>.*

Es la primera aparición del mundo fantástico en el relato, casi un prelude de lo que luego se convierte en un motivo que acompaña la acción de los personajes. Más importante me parece considerar en este punto qué espacio es el que se nos está presentando. El paisaje es más bien plano, llano, esquemático, esencial. Se trata de las estribaciones de un campo de batalla. La lógica que impera es militar, urgente. Es un espacio que no ofrece ningún tipo de cobijo, los hombres que vagan por él están expuestos a todos los peligros. Es más, son perseguidos, acosados. Se ven impelidos a buscar refugio. Esta es la primera distinción que se hace: el espacio en el que están es hostil, es lo que la última crítica ha llamado un *no-lugar*, avanzan sobre él, a pesar de él, para alcanzar otro lugar que les acoja. Lo siguiente que llama la atención es la actitud que manifiesta cada personaje respecto a la extensión que atraviesa. Para von Tornefeld, el mozalbete de sangre azul, sediento de honor militar, éste habría de ser su ámbito natural, el ámbito de la exclusión y de la confrontación en el que se da o se recibe muerte. Para el ladrón este espacio es por completo indeseable, es un infierno; él aconseja al caballero: *du solltest einem Bauern sein Korn dreschen und seine Ställe fegen. Denn der Krieg ist ein hart' Stück Brot [...]*, a lo que éste le responde:

---

<sup>570</sup> SR, 22-23.

<sup>571</sup> SR, 26.

<sup>572</sup> SR, 27.

*Aber wir schwedischen Edelleut', wir sind für den Krieg geboren [...]*<sup>573</sup>. Todos los Tornefeld han sido soldados, su abuelo murió en Lützen, su padre perdió un brazo en Saverne y él desea continuar esta tradición, relacionándose con el espacio mediante el arte de la guerra. El ladrón, sin embargo, anhela la patria, la vida civil, el hogar, el ocio, restituir el espacio al orden económico. Así, poco a poco, se va a ir revelando como un excelente conocedor de la vida campesina y un hábil negociador, astuto y perseverante, que vence las dificultades con la razón más que con la fuerza.

Los dos compañeros de infortunio penetran en el molino vacío, descansan, comen y beben. Apenas han acabado cuando se presenta el molinero de la leyenda. La historia se corrige: es cierto que trató de ahorcarse, pero cuando estaba a punto de expirar, apareció el capataz del obispo con sus criados y cortaron la cuerda. Está vivo y ahora es el cochero de su Alteza el obispo. El molinero exige el pago de la comida. Como no tienen dinero, el caballero pide al vagabundo que vaya a buscar a un primo suyo que vive en la comarca, en Kleinroop; éste les enviará dinero, ropa y caballos, si él mismo, en su debilidad, saliera con el frío y la nieve, moriría. Al principio el ladrón no quiere arriesgarse a ser atrapado por los dragones y perder la vida, sin embargo Tornefeld le ofrece alojamiento y dinero en recompensa. El narrador comenta:

*Und jetzt, da er seinem Landstreicherleben ein Ende machen und seine Freiheit hingeben wollte für ein Stück Brot alle Tage und ein Dach über dem Kopf, jetzt überkam ihn eine trotzige Begierde, hinauszu gehen dorthin, wo der scharfe Wind pffiff, und noch einmal, ein letztes Mal, mit dem Tod eine Courante zu tanzen*<sup>574</sup>.

El vagabundo, que estaba dispuesto a vender su libertad a cambio de la seguridad personal que suponía trabajar en los hornos del obispo, donde sería olvidado y llevaría la existencia propia de un muerto en vida, decide poner sus posibilidades en juego una vez más. Es decir, entre el espacio prescrito, total, absoluto, y por tanto, seguro, previsible, inmutable, garantizado por la autoridad del obispo, y el espacio azaroso, convencional, relacional, aunque inseguro, imprevisible, cambiante, opta por éste último: el espacio contingente, el espacio que existe, pero igualmente podría no existir. El vagabundo se dispone a entrar una vez más en la incertidumbre de la auténtica vida, acepta la tensión que supone introducir el factor individual en el juego de fuerzas de la realidad, a sabiendas de

---

<sup>573</sup> SR, 30.

<sup>574</sup> SR, 39.

que el resultado siempre va más allá de las voluntades singulares, incluso colectivas. Esto último se demuestra inmediatamente: al abandonar el ladrón el cobijo del molino, el molinero ya sabe que el primo de Tornefeld ha muerto.

El vagabundo llega entonces a un pueblo desolado. El dueño no vigila la tierra y la hacienda está esquilmada. El ladrón va construyendo su propio espacio en continua corrección sobre la extensión mal cuidada que ve. Se muestra una y otra vez como un experto agricultor seleccionando mentalmente las variedades y formas de cultivo más apropiadas en cada caso, así como las reformas que sería necesario acometer en graneros y establos. Finalmente descubre al administrador. La dama de la hacienda, como Penélope, tiene la casa llena de invitados que consumen sus bienes. La inquina del administrador nacida del menosprecio que se le hizo en el entierro del primo, al no permitirle participar en él activamente, ha tenido estas consecuencias. El vagabundo critica:

*Er ist also einer von Adel, nennt sich Freiherr und führt Wappen und treibt dennoch gemeinen Wucher, das streitet ihm nicht wider seine Edelmannsehr'. Ich möcht' nicht solch ein Edelmann sein, lieber bleib ich in meinem Elend<sup>575</sup>.*

Se trata de una nueva profesión de fe en el individuo y en la propia *identidad* nacida de la libre actuación y de la excelencia en el obrar, una exaltación de los ideales modernos nacidos del erasmismo. Este lugar es una cueva de ladrones:

*Er richtete sich auf. Eine sonderbare Verwandlung war in ihm vorgegangen. Er dachte nicht mehr daran, dass er als Bittsteller für den Tornefeld hiehergekommen war, er hatte jetzt eine andere Aufgabe. Es schien ihm, als wäre er, der Dieb, hier auf dem Hof der einzige ehrliche Mann, und als ehrlicher Mann wollte er mit dem Gutsberrn sprechen. [...] zum erstenmal in seinem Leben ging er aufrecht und furchtlos auf die Haustüre zu, er war ein ehrlicher Mann [...]<sup>576</sup>.*

Es la primera transformación que el ladrón experimenta: un ladrón no denuncia a otro ladrón, sin embargo, el vagabundo se ha desprendido de esta condición que le imponía el espacio cerrado y absoluto del que procede, ahora es el individuo el que construye y su libertad dicta que avance por un espacio renovado como una persona honorable. Con todo, esta transformación que ha empezado a operarse en su interior es por completo insuficiente, como irónicamente lo demuestra el encuentro inesperado con un grupo de dragones, que da lugar a una persecución y a una precipitada entrada en la casa. Así,

---

<sup>575</sup> SR, 50.

<sup>576</sup> SR, 51.

empapado, aterido, jadeante, temblando de miedo y de frío, acosado, pisa el ladrón por primera vez la casa que dos años más tarde lo acogerá como amo y señor.

Una vez en el interior de la hacienda, el vagabundo recorre varias estancias. En todas ellas reconstruye el espacio con el mismo proceso que venimos observando para el paisaje y el resto de circunstancias. La descripción de las habitaciones no es deductiva, sino inductiva. Esto viene propiciado además por la completa oscuridad que reina, que le impide servirse de la vista, el sentido global, total, y le fuerza a seguir el camino del tacto o el oído. Cuando penetra en una habitación en sombras, el imperio de la vista queda muy reducido. El recorrido no es de lo ideal a lo real, es de lo real a lo ideal, construye su propio espacio de abajo a arriba y objeto por objeto. Tanto en la habitación del Malefizbaron, capitán de los dragones, su enemigo mortal, como en el caso del dormitorio de la prima, el vagabundo descubre el espacio en el significado personal que guarda para él. Si en el primer caso el espacio se convierte en abismo, en amenaza de muerte, en el segundo, el espacio se convierte en paraíso, en promesa de bendición y dicha futura. El vagabundo se enamora de la joven prima de Tornefeld, con la que de niño intercambió promesa de amor. La visión de la durmiente opera la segunda transformación. Si en la primera el vagabundo destruye su anterior *identidad*, en ésta cobra una nueva, sintió:

[...] *als wäre er plötzlich ein ganz anderer, nicht mehr der Dieb, sondern der, dem dieses hochgeborene Kind sich versprochen hatte, und als hielt er sie in seinen Armen und ihre Wangen schmiegte sich an die seine*<sup>577</sup>.

Merece la pena detenerse aquí. El vagabundo no termina construyéndose una *identidad* personal, se apropia de una ajena y esto motivará su caída final, porque, en realidad, queda enredado en la trama de un nuevo espacio que lo supera y lo somete a tensión hasta despedazarlo. La valoración crítica de este hecho apunta a un escepticismo ante la posibilidad de labrarse una *identidad* rigurosamente propia, y a la consideración inquietante de que acaso el espacio siempre triunfa sobre el hombre. Un pensamiento medular en la dialéctica de la Ilustración y en la obra de autores como Frisch o Handke.

Poco después de este encuentro, es capturado e interrogado. Para salvaguardar las esperanzas de conseguir una vida mejor, niega entonces que lo haya enviado nadie, aún a riesgo de morir y, desafiante, confiesa que ha venido a robar. Sólo la intercesión de la joven

---

<sup>577</sup> SR, 68.

dama le libra del cadalso. El vagabundo es azotado. En este estado límite de tortura y dolor se desarrolla un diálogo interior (la influencia de Schnitzler se hace notar) con el que culmina la transformación:

*Schlagt zu! Schlagt zu! [...] Ich bin nicht von edlem Blut, darum treib' ich auch nicht gemeinen Wucher [...] Ich bin nur von geringer Herkunft, darum begehr' ich auch nicht von der Armut Geld zu nehmen und Wagen und Pferde [...] Ich bin von anderm Holz. Besser als sie könnt' ich als Edelmann bestehen. [...] Jetzt will ich sitzen am Herrentisch*<sup>578</sup>.

Cuando le dejan marchar, efectivamente, es otro hombre, el mismo espacio lo reconoce y lo saluda como a su señor:

*Und die Abornbäume, die am Strassenrand standen, beugten ihre windgepeitschten Äste zur Erde, als wüssten sie die kommenden Dinge, als grüssten sie in diesem Mann, der den Hof verliess, den künftigen Herrn*<sup>579</sup>.

Como ya se ha dicho más arriba, el vagabundo pone en juego sus posibilidades: *Das grosse Würfelspiel lockte ihn, er wollte noch einmal einen Wurf wagen*<sup>580</sup>. Por ello regresa al molino dispuesto a preparar todo para su regreso. Lo fundamental es desplazar a Tornefeld. Para ello, le tienta con el destino que hasta entonces había asumido para sí: *die Hölle des Bischofs*. Allá donde uno vaya no verá más que guerra, asesinatos, fuego y peste, sólo en los dominios del obispo reina la paz. Es cierto que el joven Tornefeld quiere unirse al ejército sueco, pero el mundo está lleno de trampas. A un hombre corriente le sería más fácil llegar hasta él. El vagabundo propone a Tornefeld que le dé el arcano que guarda bajo la casaca e irá en su lugar a reunirse con el ejército sueco, mientras él espera seguro en los hornos del obispo, un lugar en el que se está a salvo de cualquier penalidad del azar.

El arcano al que se refieren es la *Biblia* de Gustavo Adolfo, que llevaba debajo de su armadura cuando cayó en Lützen y conserva la huella de su noble sangre. Es el primero de los objetos mágicos que aparecen en la novela. Más adelante volveremos sobre él. En este punto, el destino de los dos hombres se cruza. El pacto se firma bebiendo aguardiente. Tornefeld entrega la *Biblia* y acompañado por el molinero emprende el camino hacia los dominios del obispo, mientras el vagabundo prepara su particular vuelta a Ítaca.

---

<sup>578</sup> SR, 73.

<sup>579</sup> SR, 74.

<sup>580</sup> SR, 75.



En la segunda parte de la novela, *Der Gottesräuber*, el vagabundo se convierte en jefe de bandidos. Para ello contacta con la banda de Ibitz el negro, que está siendo perseguida por el Malefizbaron. El jefe de la banda, Ibitz, está a punto de morir. Esta circunstancia es aprovechada por el vagabundo para hacerse con el control. Cuando el moribundo ve al ladrón, cree que es el diablo, y le pide que se lleve a todos sus hombres pero que le deje a él. El vagabundo reinterpreta estas palabras para que ayuden a sus propósitos: dice que Ibitz le ha nombrado su sucesor. Como jefe prepara una emboscada contra el Malefizbaron. No se trata de una lucha abierta, es más bien una escaramuza para la que el vagabundo se sirve de un nido de avispas que logra azuzar contra las tropas del Malefizbaron. Evidentemente, vence y tras la muerte de Ibitz se pone al frente de la banda.

También en esta condición, como delincuente, prefiere la astucia y la inteligencia a la fuerza, al fin y al cabo virtudes burguesas modernas. Esto queda claro en la elección de aquellos bandidos que le han de acompañar. Prescinde del *schiefe* Michel, hábil en tiros y estocadas, de Pfeiferbub, buen corredor, del *tolle* Mathes, el mejor con el sable, de Eulenmännchen, que puede pasarse siete días sin dormir y de Zinngiesser-Hannes, con una fuerza terrible. En cambio nombra a Wendehals, compañero de celda en Magdeburg, su lugarteniente, y junto con él escoge a Feuerbaum, hábil con llaves y cerraduras, Veiland, excelente vigía por su agudo oído y el Brabanter, excelente en el arte de disfrazarse y hacerse pasar por otro y que además sabe francés y le puede enseñar. Además le acompaña Lies, la Roja, que sabe hilar lino, cocinar, lavar y hacer conjuros.

El objeto de sus robos es el oro y la plata de las iglesias y capillas. Bromea diciendo que todo lo que hay sobre la tierra es de Dios y cree que es una buena obra poner en circulación los tesoros que allí descansan. Esta parte de la novela se convierte en la crónica de los robos cuyo producto ha de permitir al protagonista volver a la hacienda como caballero. Durante un año saquean iglesias, y se producen muchas anécdotas, como la que vive con el párroco de Kreibe, que les sorprende una noche robando su templo. El buen cura es reducido por los ladrones. Sin embargo, en el curso de la acción sale a relucir su afición por la apicultura, de modo que párroco y jefe de ladrones se ponen a conversar:

- *Mir ist die Darmseuch' über das Bienenvolk gekommen.*
- *Und der Herr weiss sich keinen Rat? [...] So merk der Herr auf! – erklärte der Kirchendieb – Zerriebener Feldkümmel und ein wenig Lavendeöl in das gezuckerte Wasser getan, davon die Bienen trinken, das hilft wider die Darmseuch'. Es ist erprobt. [...]*
- *Aber was soll ich mit dem Honig beginnen? Er will sich nicht klären. Ich hab' ihn zweimal gesiebt, aber er bleibt trübe. [...]*

- *Das kommt von der Feuchtigkeit der Luft – meinte er –. Die Sakristei, die ist für den Honig nicht der richtige Ort, da rinnt das Wasser von den Wänden. Stell der Herr ihn in die warme Sonne!*<sup>581</sup>.

En realidad, el *ductus* de esta parte de la novela está muy cerca del de aquellas historias que tienen por protagonista la figura del *delincuente honrado*, del *bandido justo*. Este bandido no es un verdadero criminal, ni por su predisposición ni con respecto a la práctica de su oficio. Su vida de forajido se justifica a la postre por una especie de justicia distributiva, que venga en los opresores las afrentas recibidas a fin de recuperar un equilibrio perdido. Esta figura no puede suponerse más que a partir de las tensiones sociales derivadas de la Modernidad, y tiene como trasfondo el abuso de poder de aquellas instancias que quieren devolver el espacio a su estado anterior, de naturaleza absoluta, en esta ocasión, con ellas en el vértice de la sociedad, puesto a su servicio.

En la primavera de 1702 se produce el último golpe de la banda de ladrones. Tras él, sus miembros se reparten el dinero y desaparecen para hacer cada cual su vida. Nadie vuelve a saber nada de ellos. Se dice que el capitán ha muerto, aunque el Malefizbaron, que está en Hungría, no lo cree.

La tercera parte, nombrada según el título de la novela, *Der schwedische Reiter*, comienza una apacible tarde de verano en la que el protagonista llega al molino en el que tuvo lugar el pacto entre él y Tornefeld. En ese lugar tiene un sueño en el que se le presentan tres jueces, un querubín y el arcángel San Miguel, jefe de los ángeles, el santo patrón de Alemania, y además el arcángel que arroja a Lucifer al infierno. La primera parte del juicio le absuelve por haber robado a los ricos y a la Iglesia:

*Der arme Mann in seinem Zwilchkittel, wenn der zum Dieb wird, wer soll ihn darum schelten, da doch die Reichen allesamt ihr Gut vermehren auf unrechte Weis' [...] Das Gold und das Silber, das ist des Bösen Waffe und grausam Rüstzeug auf Erden. Was haben wir damit zu schaffen, es ist nicht unser*<sup>582</sup>.

Sin embargo, en la segunda parte, es acusado de haber engañado al joven sueco y haber suplantado su *identidad*. Se pone a toda la Naturaleza por testigo del crimen:

*Heide, Weide, Rohr und Sand,  
Stege, Wege, Ackerland,  
Wind und Schnee und Busch und Moor,*

---

<sup>581</sup> SR, 116-17.

<sup>582</sup> SR, 144-45.

*Feuer, Wasser, Zaun und Tor,  
Stein am Weg und Licht im Haus!  
Tretet vor und saget aus!*<sup>583</sup>

Los testigos son escuchados y él es declarado culpable y condenado:

*Er ist schuldig [...] Und so verkünde ich das Urteil, dass er soll allein tragen durch sein Leben seiner Sünden Last und sie keinem gestehen und bekennen als der Luft und dem Erdreich!*<sup>584</sup>

El mismo ángel que ha hecho las veces de fiscal se apiada de él ante la dureza del castigo. Pero no hay misericordia. El protagonista despierta de su sueño.

Analicemos más detenidamente este fragmento. Si la malversación y el robo de bienes y dinero forman parte de la (mala) administración del espacio por parte del ser humano, y por lo tanto no competen al tribunal divino que juzga al protagonista, la dignidad y la *identidad* son realidades trascendentes, no sujetas al arbitrio humano (de otro modo el ser humano se vería reducido al nivel objetivo, pragmático, como una cosa más), que han sido profanadas y, por tanto, esta acción ha de ser intrínsecamente culpable.

La Naturaleza se pone como testigo de cargo ¿por qué? La Naturaleza traduce en términos humanos las realidades trascendentes. La extensión, recordemos, es el ámbito donde se hacen presentes las categorías del *ser*, el *sentido* y la *identidad*. Es imposible negar cualquiera de las tres sin perder pie en la realidad o caer en el exceso. El protagonista de la novela ha transgredido la última de esas categorías, parece lógico que la Naturaleza en su conjunto sea testigo de su crimen. Ella es el sistema de referencia inalterado que guarda memoria de la razón. Por otra parte, la condena que se le impone es un silencio, que consiste en la supresión de toda relación con el exterior que se apoye en la parcela de realidad que ha sido negada. Evidentemente, cualquier predicado que hiciera referencia a su acto se vería inmediatamente acusado por los demás. La transgresión sume al hombre en el solipsismo o, acogiéndose a un último recurso para superarlo, en la falsedad y el fingimiento. Es decir, el protagonista puede optar por habitar en el vacío o por habitar en el mundo de lo aparente. Su primera opción será vivir en la apariencias.

---

<sup>583</sup> SR, 147.

<sup>584</sup> *Ibid.*

Es imposible evitar la comparación entre el protagonista de *Der Schwedische Reiter* y el estudiante Raskolnikov de *Crimen y castigo* (1866). Dostoievski relata cómo Raskolnikov, asesina y roba a una vieja avara a la que considera un parásito, con el fin de destruir una vida que le parece miserable y salvar la de sus familiares, sumidos en la indigencia. Atormentado por su culpa y su aislamiento, termina por confesar y por redimirse espiritualmente. El asesinato de una vieja usurera y malvada podría justificarse en términos de moral utilitarista. El tema principal de esta novela es un análisis sobre si un ser, que se ve como un individuo extraordinario, tiene derecho a quebrantar el orden moral. La respuesta de Dostoievski es negativa.

El tema principal de *Crimen y castigo* tuvo gran influencia en la literatura germana posterior y fue utilizado por Nietzsche, que como es sabido se proclamaba discípulo de Dostoievski, pero que, a diferencia del escritor, apuesta por el *Übermensch* y la *Umwertung aller Werte*. Este punto de vista también tiene referentes literarios coetáneos, tal vez el más claro en el ámbito austriaco sea la obra de Ferdinand Kürnberger<sup>585</sup>.

Las estribaciones del nihilismo nietzscheano tienen un claro eco en la Postmodernidad. Para ciertos autores la civilización moderna podría depender de si tuvo razón Nietzsche o Dostoievski, esto es, si el nihilismo es una liberación que debe llevarse hasta el final o, como pensaba Dostoievski, una enfermedad, un momento negativo, la antítesis hegeliana, que tiene razón de ser en su propia superación. Veamos qué respuesta nos ofrece Perutz.

---

<sup>585</sup> El caso del escritor austriaco Ferdinand Kürnberger (1823-1879) y su narración *Die Last des Schweigens* (1862) (en: BRANDSTETTER, Alois (1986): *Österreichische Erzählungen des 19. Jahrhunderts*, Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 149-173) merecen un par de palabras. Kürnberger estaba convencido de haber atacado con este relato el problema más acuciante para el hombre: la conciencia. Un condenado a muerte reflexiona en la noche anterior a su ejecución sobre su crimen, el asesinato de un rival, y lo que le llevó a él: *Die Leute möchten sonst sagen, mein Gewissen tats. Mein Gewissen tats nicht, ich bin ein gerechter Mann. Es liegt tiefer. Die menschliche Seele ist rätselhafter als Menschen ahnen* (150). El relato de Kürnberger trasciende los límites del género *Kriminalfälle*, dentro del que se inscribe y que, desde finales del XVIII, había tomado el camino del ensayo psicológico. En el caso que nos ocupa se transmutan todos los valores morales: *Der Tod eines Nebenbublers hat mehr Schönheit als alles Leben* (152). Se estiliza la vida y el secreto como si el cuerpo se convirtiera en una marioneta movida por un alma que lo instrumentaliza: *Ich bin unentdeckt! Nie tat ein Mensch die Wirkung der Komödie in einem grösseren Stil genossen* (163). Sin embargo, le traiciona la fuerza más poderosa de la Naturaleza: *das Gesetz des Widerspruchs*, no la ramplona ley moral, no la conciencia, sino el fatalismo natural que le impele a revelar el secreto, a darlo a conocer; cuando grita su confesión en medio de la Naturaleza siente que ha pasado el Rubicón de la moral. Trágicamente para él, es escuchado y detenido. Ante el patíbulo se siente satisfecho: *Ich habe mein Leben genossen, mein Weib besessen, - was will ich mehr? [...] Ist nicht ein Mensch die ganze Menschheit, sind die anderen nicht ich selbst? [...] Auch das Ich ist ein Aberglaube!* (172).

El protagonista, convertido en *el caballero sueco*, entra en la hacienda. Descubre que algunos campos ya han sido vendidos. No tarda en presentarse ante su dama y logra suplantar a Tornefeld. Ella cree reconocerle tras referir una anécdota de su infancia: cómo rodaron de niños montaña abajo en cierta ocasión, al volcar el trineo tras la desbandada de los caballos que tiraban de él. Ella grita:

- *Christian!*
- *Ja, der bin ich, sagte der schwedische Reiter, und in diesem Augenblick war es wirklich dieser Christian von Tornefeld, den er in die Hölle des Bischofs gestossen hatte, und seine Hand glitt mit unendlicher Zärtlichkeit über ihre Haare und seine Lippen formten den Namen, den er nur ein einziges Mal gehört und nie zuvor ausgesprochen hatte – Maria Agneta – rief er, und sie hob ihr glückseliges und tränenüberströmtes Antlitz dem seinen entgegen*<sup>586</sup>.

Esta estampa idílica es el inicio de una época de prosperidad para la hacienda y de felicidad para los enamorados. *El caballero sueco* se informa de la situación de las deudas. Toma las riendas de la casa y se dispone a reformarlo todo con duro trabajo. No tarda en conseguir sus objetivos. Su dicha se ve además coronada por el nacimiento de una hija. Las gentes de la aldea y los nobles de las haciendas vecinas le llaman *el caballero sueco* porque siempre viste con la casaca sueca de color azul. Ahorra en todo. Es austero, recio, inflexible en los negocios:

*“Was ist das für ein Edelmann? Wenn er ein Fohlen, ein Kalb, einen Hammel zu verkaufen hat, versteht sich keiner auf das Feilschen so wie er, um einen Kreuzer streitet er mit dem gemeinen Mann, wo bleibt die Edelmannsehr?” – Wenn’s ihm zu Ohren kam, dann lachte er. “Was soll mir die Edelmannsehr? Es wird mir keine Kuh und keine Sau fett von der Ebr”*<sup>587</sup>.

*El caballero sueco* se muestra como un hombre de excelentes cualidades humanas, guiado por nobles sentimientos, que con esfuerzo y tesón ha sido capaz de labrarse su propio destino. Una figura casi heroica, admirable, un modelo moderno para la rancia nobleza polaca. Sin embargo, su felicidad no es completa, en ciertos momentos piensa en el otro, el perdido, a quien por su culpa ha despojado del nombre, la libertad y el honor.

La concepción materialista de la existencia se hace cada vez más insuficiente. En la novela esto se manifiesta por medio de la introducción de nuevos elementos fantásticos en el relato. Uno de los primeros en esta fase ascendente es la visión de Maria Agneta. Cierta noche se despierta. Es la una, cuando llevaron a Nuestro Señor Jesucristo ante Pilatos. Una

---

<sup>586</sup> SR, 152.

<sup>587</sup> SR, 159.

tristeza y un miedo terribles se apoderan de ella. Le parece que está sola en la habitación y que Christian se halla muy lejos de allí, sufriendo terriblemente, rodeado de llamas. Contempla el rostro de quien yace a su lado y descubre algo que le resulta ajeno, pero no es capaz de decir qué. Entonces recuerda un conjuro que una doncella de la casa le enseñó una vez para sacar la verdad:

- *Wer bist du? Sag es mir, wer du bist! Im Namen des allmächtigen Gottes, gib Antwort!*

*Da geschah es, dass das Gesicht des Schläfers sich jäh verfärbte, und sein Atem ging so schwer, als wäre unter Steinen seine Brust begraben. Und wie er nun in seinem Mund die Worte formte und dennoch stumm blieb und die Zähne zusammenschloss, da war es, als kämpften ihrer zwei in ihm, der eine beehrte zu sprechen und zu bedenken, der andere aber wollte es nicht leiden und blieb Sieger, und aus des Schlafenden Brust kam nur ein Stöhnen. [...]*

- *Im Namen Gottes, ich bin gekommen, weil ich dich lieb hielt seit Jahr und Tag. Da ich dich sah zum erstenmal, da ist's geschehen, ich musste dich lieben*

- *Christian!, rief sie in freudigem Erschrecken, denn wer konnte von den vergangenen Tagen so sprechen, wenn nicht er<sup>588</sup>.*

Al incorporarse aún medio adormilado y reconocerla, su rostro le resulta de nuevo familiar y su miedo y sus dudas desaparecen. No obstante, a veces, una sombra se cierne sobre el alma del *caballero sueco*:

*Dann erst, wenn er das Kind, ein leibhaftiges Wesen, in seinen Armen fühlte, wichen die Schatten aus seiner Seele<sup>589</sup>.*

Es completamente natural que él, un ser irreal, ficticio, pero con ansias de realidad, encuentre en el abrazo de su hija, una persona de carne y hueso, carne de su carne, fruto de la unión entre lo real, su mujer, y lo irreal, él mismo, el consuelo para su existencia inauténtica. No sorprende que él, en su papel de padre, acostumbre a contar cuentos a su hija antes de dormirse; más curioso resulta, y desde luego bien significativo, que a su voz, los seres fantásticos tomen forma y acompañen a su mentor, tan fantástico como ellos, cuando abandona la habitación:

*Der schwedische Reiter erhob sich und schlich unhörbar, wie er gekommen war, zur Tür hinaus, und hinter ihm her huschten die sonderbaren Gestalten, die eine Weile hindurch das Zimmer bewölkert hatten, der Wolf, das Hühnchen, der Schneider, der Bettelmann, und der langbärtige Herodes verschwand als letzter<sup>590</sup>.*

---

<sup>588</sup> SR, 162-63.

<sup>589</sup> SR, 170.

<sup>590</sup> SR, 172.

La figura del *caballero sueco* es una figura fantasmal, sin existencia real, que se desliza por las habitaciones y los pasillos imperceptiblemente, como un espectro; tan inquietante como esto es que la última figura en abandonar el cuarto de la niña que duerme sea Herodes, el infanticida por antonomasia.

A las amenazas fantásticas, se unen las reales. Un día llegan a la hacienda Veiland y Wendehals, uno de sus camaradas y su antiguo lugarteniente. El *caballero sueco* piensa que pueden perturbar su paz y de entrada decide eliminarlos. Sólo la amistad que su hija siente por esos desgraciados que la han estado entreteniéndolo con bromas y cuentos hace que cambie de parecer y les ofrezca trabajo y alojamiento a cambio, claro está, de su silencio, al que, recordemos, está condenado de por vida. Así es como el protagonista esquiva el primer embate del destino. En la mejor tradición literaria, Veiland y Wendehals, como Caín y Abel, permanecen en la hacienda, dedicándose uno a la agricultura y otro a la ganadería.

Así transcurre un año más, hasta que una tarde aparece en la hacienda el Brabanter con un mensaje:

*Wenn ich die seltsamen Zufälle meines Lebens überdenke', die verwichenen und die gegenwärtigen, dann wird es mir klar, wie nichtig und vergänglich alle Freude ist. Denn alles vergeht, wie das Licht vergeht, wenn es seine Zeit geleuchtet hat, und wir sind nichts als ein Ball des wandelbaren Glücks, das uns in die Höhe wirft, damit wir um so härter fallen. [...] Du musst fort [...] Der Malefizbaron ist hinter dir her<sup>591</sup>.*

Este discurso de inspiración barroca es el prelude del viaje que va a emprender *el caballero sueco* a la nada, una vez ha fracasado en la primera vía por la que optó, la vía de la apariencia. El Malefizbaron sigue sus pasos con ayuda de Lies, la Roja, que ahora es la amante de un sargento que busca ascender. El protagonista piensa en huir. Pero, ¿adónde?

*Er sah sich in seinem blauen schwedischen Rock in Reih und Glied auf seinem Falben über eine endlose Heide reiten. [...] Geschütze donnerten, zerrissene Fahnen wehten, und in die Reihen der Reiter schlugen Musketenkugeln. Eine von ihnen traf ihn, und mit einem unaussprechlichen Gefühl des Glücks sank er vom Pferde<sup>592</sup>.*

Parece que el morir con honor es la única salida. Después de siete años apartado de la guerra ha de volver al espacio inicial del que procede. El espacio absoluto, total, del que había creído escapar y que sólo había sido conjurado en apariencia – nunca ha llegado a

---

<sup>591</sup> SR, 188-89.

<sup>592</sup> SR, 192.

establecer una relación sincera con él, que le dote de una *identidad* propia –, vuelve a imponer su lógica. Todos sus esfuerzos por convertirse en otra persona, suplantando su *identidad*, han sido inútiles. La realidad que había permanecido negada y soterrada, sale a la luz y se impone brutalmente.

Es un detalle interesante que la niña acuda a Wendehals, que entretanto se ha convertido en una especie de protector bondadoso, y le pida consejo. El hombre le propone que haga un hechizo para su padre:

*Salz und Erde tu in ein Säckchen, das nah in deines Vaters blauen Rock zwischen Futter und Tuch.  
Es muss des Nachts bei Mondlicht geschehen und es darf dich keiner mit dem Faden und der Nadel in  
der Hand erblicken, auch soll kein Hund bellen und kein Hahn krähen, sonst ist der Zauber  
gebrochen und du musst die Arbeit von neuem beginnen*<sup>593</sup>.

Este hechizo lo mantendrá unida a ella, y lo traerá de vuelta a la tierra de la que parte. En realidad, el motivo es un rasgo más de la presencia del espacio absoluto. La creencia popular de que algunos objetos o ciertas situaciones pueden atraer la buena suerte o, por el contrario, alejarla de nosotros, es deudora de una concepción premoderna del espacio, según la cual la extensión está integrada por objetos permanentes en el espacio y en el tiempo, gobernados por leyes inmutables. Este sencillo universo mecánico soporta una cosmología simbólica caracterizada por unos patrones unívocos, cerrados, asociados a un tiempo cíclico con tiempos positivos y negativos (nacimiento, muerte, resurrección). En consecuencia, el espacio no es neutro, está cargado de *sentidos prefijados*, hay direcciones mejores y peores, ámbitos afortunados y desafortunados, y no hay nada que el hombre pueda hacer para variar este estado de cosas, ya que puede influir en el espacio tan poco como en el tiempo. En extremo, y consecuentemente con lo dicho, el único instrumento para modificar las condiciones de vida que le impone el espacio en que está inmerso, ha de ser el mismo que sirve para crear una ilusión de control sobre el tiempo: el rito. En este caso, un rito mágico.

La última parte de la novela lleva como título *Der Namenlose*. En todo el libro no se encuentra ningún pasaje en el que se revele el nombre del protagonista. Al comienzo de la historia se alude a él con el sobrenombre de *Habnenschnapper*. Luego asume la *identidad* de jefe de bandidos y aparece como el *Gottesräuber*. En la tercera parte, en su papel de Christian

---

<sup>593</sup> JR, 196-97.



Tornefeld, se le conoce como *der schwedische Reiter*. Al término de su periplo se convierte en una sombra sin nombre.

Tras su salida de la hacienda se aloja en una taberna polaca. La mujer del tabernero está de parto. Mientras espera a Veiland, al que ha mandado a espiar, se da cuenta de que no tiene nada que hacer en la guerra. Lo suyo es la azada y no el mosquete. Por última vez decide tomar el destino en sus manos e intentar escapar a la nada que ya le engulle. En el momento en que toma esa decisión, como motivo simbólico de su renacimiento, la tabernera da a luz.

El plan del protagonista es entrevistarse con Lies, la Roja, para sondearla. El encuentro se produce, pero Lies sólo piensa en retener a su antiguo amante hasta que llegue su sargento para capturarlo. El desventurado reconoce que el amor se ha extinguido en ella y que, si quiere recuperar su libertad, debe hacerla callar para siempre. Se produce entonces una lucha en la que Lies marca la frente del *sin nombre* con un hierro candente. Este sello indeleble, que lo identificará para siempre, es la confirmación final del destino trágico del protagonista. Ya no existe forma humana de escapar, no es posible construir *identidad* alguna, pertenece al espacio que lo engendró y cuya señal ha quedado impresa físicamente en él como símbolo de la completa fusión de ambos. Su primera reacción es la de todos aquellos marcados con el signo de Caín, no dejarse ver:

*Ich darf mich im Land nicht mehr blicken noch spüren lassen. Wie ein leutscheues Wild muss ich mich verbergen*<sup>594</sup>.

Luego pone nombre a este *Niemandsländ*:

*Zu des Teufels Ambassadeur! In die Hölle des Bischofs, wo die Feuer knallen und prasseln – dortbin muss ich, weil mir ein ebrlicher Ort zum Leben und zum Sterben nicht mehr verstattet ist*<sup>595</sup>.

Cuando se dirige a abrazar el lugar de la nada, del sinsentido y de la ausencia de toda *identidad* se cruza con un personaje conocido, el *Rührom*, que no es otro que Christian von Tornefeld, que tras nueve años de esclavitud, sale de la fundición:

---

<sup>594</sup> SR, 218.

<sup>595</sup> *Ibid.*

*Und jetzt war er frei, er konnte es noch selbst kaum glauben, seine Zeit war um, und die weite Welt lag vor ihm mit allen ihren Wegen, den Krummern und den geraden*<sup>596</sup>.

Tornefeld y *el sin nombre* resultan un par de curiosas contrafiguras. Desde el principio han sido los polos de una antítesis perfecta. Ahora, en la conclusión del relato, cuando el espacio se cierra para uno, se abre para el otro. Tornefeld, puesto en libertad, duda al elegir entre el camino de la derecha y de la izquierda. Una voz le aconseja el de la izquierda. Es el molinero muerto, que vuelve a insistir en que no es ningún aparecido, sólo el cochero del obispo. Éste profetiza que en ese mismo día recibirá lo que busca: un caballo y armas. Los deseos de Tornefeld se van a hacer realidad.

Muy otros son los deseos del *sin nombre*, que aparece con la frente cubierta por un trapo de lino:

*Die Welt war ihm versperrt, seit er das Brandzeichen auf der Stirne trug, nur die Hölle des Bischofs stand ihm noch offen [...] "Dass ich doch könnt' einschlafen in die ewige Finsternis"*<sup>597</sup>.

El encuentro entre ambos se ajusta perfectamente al paradigma clásico. En el modelo aristotélico, la resolución de la trama era precipitada a menudo por un súbito revés de la fortuna (*peripeteia*) e iba acompañada del conocimiento de una verdad antes ignorada o el sorprendente reconocimiento entre los personajes (*anagnorisis*). Bien manejados, los elementos de la peripecia crean una serie de expectativas y una sensación de intriga en el lector que se ve satisfecha cuando la trama culmina con la *anagnorisis*. Esto es lo que se da en la novela de Perutz en los sucesivos cruces de estas vidas paralelas, hasta el encuentro y el reconocimiento final, cuando Tornefeld exclama: *Bruder!*<sup>598</sup>. La restitución del equilibrio original se certifica visiblemente con la entrega simbólica del caballo, y las armas por parte del *sin nombre*, así como con la devolución de la *Biblia* de Gustavo Adolfo, el preciado arcano de Tornefeld. Una vez más, el pacto se cierra bebiendo una copa de *schnaps*, y cada cual se enfrenta a su destino inicial:

- [...] *Wenn du mir doch könntest verzeihen, was ich dir getan hab'.*
- *Was hast du mir getan? Ich hab' die Probe der Hölle bestanden, bin im Feuer gehärtet. Sag mir nur Bruder, wie dir zu helfen wär'.*

---

<sup>596</sup> SR, 219.

<sup>597</sup> SR, 223, 224.

<sup>598</sup> SR, 228.

- *Mir kannst du nicht helfen. Ich fabr' in des Bischofs Hölle, mich dort vor der Welt zu verbergen. Und du? Wobin gebst du?*
- *In den schwedischen Krieg. Ich will meinem König dienen*<sup>599</sup>.

Al resolverse la tensión dramática que ha movido la historia, también se resuelve la tensión existente entre el mundo real y el ficticio. La leyenda del molinero muerto se hace real. Tornefeld y *el sin nombre* se despiden ante su tumba, y éste dice al vagabundo:

*Sag ihnen dann, ich hätt' dem Herrn Bischof den letzten Pfennig von meiner Schuld bezahlt und ich käm' nicht wieder*<sup>600</sup>.

El resto de la historia es fácil de imaginar. Durante dos semanas el vagabundo, *el sin nombre*, convertido ya en esclavo del obispo, arrastra sus cadenas por la fundición. Sin embargo, al no rebelarse se las quitan. Esto hace posible que cada noche escape de los dominios del obispo y acuda a visitar a su hija escalando un muro de roca. De ello resulta una interesante alternancia de espacios e *identidades*: el protagonista es *el sin nombre* en la forja del obispo, y *el caballero sueco* ante la ventana de la pequeña.

En este punto vuelve a activarse el motivo del *bandido justo*. A favor de esta figura interviene generalmente el factor del arrepentimiento y del deseo de conversión, sobre todo cuando se ha liberado de la vinculación a compañeros no tan “justos”, cuya presencia constituía para ello un impedimento. Así, una noche de finales de julio, el protagonista piensa en entrar en la casa y confesarlo todo a su mujer, pero el destino no lo permite, cae del muro y muere pidiendo que su hija llegue a saber que ha fallecido para que rece un Padrenuestro por su alma. La vida de los dos hombres se trenza hasta el final, porque en realidad, esta última voluntad se cumple cuando en la hacienda se reciben noticias de la muerte del *caballero sueco*, Tornefeld, y Maria Agneta pide a su hija que rece por su padre difunto. En ese momento, una carreta cruza ante las ventanas de la casa llevando el cuerpo del *sin nombre*.

---

<sup>599</sup> *Ibid.*

<sup>600</sup> SR, 231.

## 13. HANS LEBERT, DIE WOLFSHAUT (1960)

### 13.1. Hans Lebert (1919-1993)

Hans Lebert tuvo una vida azarosa y atípica de la que en muchos aspectos poco se sabe con seguridad<sup>601</sup>. Nació en Viena el 9 de enero de 1919. Algunas fuentes aseguran que fue nieto de Franz Joseph, ya que su abuela habría sido amante del último emperador austriaco<sup>602</sup>. Pasó su adolescencia entre la pequeña ciudad de Mödling, al sur de Viena, y el barrio de Hietzing, en la periferia de la capital. Su padre murió cuando él tenía diez años y su madre, educada y culta, no le puso impedimentos para que desarrollara sus inquietudes artísticas en los campos de la pintura, la literatura y la música sucesivamente. Empieza a pintar muy pronto, con diez años ya hace óleos. A los quince asiste al *Aktkurs* dirigido por Albert Paris Gütersloh. Su modelo artístico es Lyonel Feininger; su estilo, cubista; trabaja sobre todo con tonos grises. Entre los dieciséis y los diecisiete años empieza a escribir. Al principio sólo son poemas y teatro, luego también narraciones, siguiendo la estela de Ringelnatz, Rilke y Werfel (que llegó a ser invitado a Hietzing), tres autores muy diferentes entre sí. Por otra parte, la música siempre estuvo presente en la casa de Lebert. La hermana de su madre contrajo matrimonio con Alban Berg, de modo que Hans fue sobrino del compositor. Así, después de terminar la *Mittelschule*, emprende un *Gesangsstudium*, decisión en la que también influyeron factores económicos. Su primera actuación profesional fue en 1935 como tenor dramático en Kiel, luego se distinguió sobre todo como intérprete de

---

<sup>601</sup> Sobre cuestiones biográficas se pueden consultar los trabajos de ZEDER, Franz: “Hans Lebert. Eine Biographische Skizze”, en: FUCHS, Gerhard; HÖFLER, Günther A. (Hrsg.) (1997): *Hans Lebert*, Graz: Literaturverlag Droschl, Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz (Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, 12); EGYPTIEN, Jürgen (1998): “Bausteine zu einer Biographie”, en: *Der “Anschluss” als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt*, Wien: Sonderzahl. Además son de gran utilidad las entrevistas: *Hans Lebert im Gespräch mit Viktor Suchy*, 20.4.1967, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, TB 091; *Hans Lebert im Gespräch mit Viktor Suchy und Hans Prokop*, 20.10.1971, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, TB 1056; *Hans Lebert im Gespräch mit Barbara Dobrick*, 27.2.1992, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, Kopie des NDR.

<sup>602</sup> Parece ser que Franz Joseph mantuvo relaciones con Anna Nowak, la abuela de Lebert, desde primavera de 1875 a finales de 1888. Algunos de estos encuentros quedan registrados en el diario de la joven. En julio de 1879 Anna conoce a Franz Nahowski, con el que se casará el 28 de mayo de 1884. En esta época Anna Nahowski, la madre de Lebert, ya había nacido (20.1.1883). En la década de los ochenta periodistas de diferentes medios se encargaron de sacar a la luz todos los detalles del caso, el primer artículo fue el de MARKUS, Georg (1986): “Was aus Kaisers Kindern wurde”, en: *Neue Kronen Zeitung*, 15.8.86, 24-25.

obras de Wagner, al que se sentía inclinado por su polifonía y su sonido orquestal nocturno, en Königsberg, Danzig, Dresden, Reichenberg y Graz.

Recuerda el 12 de marzo de 1938 como uno de los días más tristes de su vida:

*Ich habe Hitler auf Bildern und in Wochenschauen gesehen, ich habe ein paar Reden von ihm gehört, und ich hab' diesen Menschen – wie soll ich sagen, hassen ist nicht der rechte Ausdruck, hassen kann man nur etwas Edles – verabscheut. Und der Tag des Anschlusses war mein traurigster Tag. Damals habe ich mir vorgenommen: Da mache ich nicht mit<sup>603</sup>.*

En 1941, durante una estancia en Reichenberg, donde se encontraba cantando, le llega el llamamiento a filas del Ministerio de Guerra. Se niega a recibir el envío, alegando que no está empadronado en Reichenberg y que se va a mudar inmediatamente a Berlín. De hecho intenta tomar esa misma tarde un tren a Berlín, pero es detenido en la sala de espera de la estación, acusado de *Wehrkraftzersetzung*. Tras casi medio año de investigación logra eludir la prisión y el alistamiento alegando trastornos psíquicos<sup>604</sup>, una maniobra ciertamente arriesgada ya que los nacionalsocialistas eliminaron a muchos enfermos mentales. Una vez libre, contacta en las montañas de Estiria con los partisanos del ÖFK (*Österreichische Freiheitskämpfer*) a los que se une como enlace. Durante algunos años vive en un pabellón de caza, hecho completamente de madera, que su familia poseía en la comarca montañosa de Trauhütten.

Al acabar la guerra, arruinada su carrera musical por el cambio de moda en la voz y la ausencia de Wagner en los escenarios, intenta sobresalir en las letras. En 1950 y 1951 publica textos en las antologías líricas de Rudolf Felmayer, su descubridor literario y padrino. En 1952 aparece *Ausfahrt*. En 1953 recibe el *Förderungspreis der Stadt Wien*. En 1955 publica *Das Schiff im Gebirge*, el primer título de la serie de Felmayer *Neue Dichtung aus*

---

<sup>603</sup> Cit. según EGYPTIEN, Jürgen (1998): “Bausteine zu einer Biographie”, en: *Der “Anschluss” als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt*, Wien: Sonderzahl, 24-25.

<sup>604</sup> La historia, contada en repetidas ocasiones por el propio Lebert, resulta rocambolesca. Cuando es detenido, un estafador que está con él le da la idea de simular locura. Para ello remite al tribunal que le ha de juzgar numerosos escritos en los que denuncia a personas de su entorno, desde el jefe de policía, hasta el director del teatro donde actuaba, pasando por su propio abogado defensor, por ser agentes norteamericanos de un sindicato de gas venenoso que quieren asesinar a los jóvenes soldados alemanes. Las cartas llevan adjuntos pequeños paquetes de productos farmacéuticos como prueba acusatoria. Lebert habla con su madre y logra ser trasladado a la clínica de un médico conocido de ellos en Görlitz. El día que se celebra la vista, él se pone a andar de un lado a otro de la sala y dice en su defensa: *Ich stelle fest, dass ich dieser Gerichtshof nicht aus staatlichen Gerichtspersonen zusammensetzt, sondern vielmehr aus einer Bande schlechter Komödianten, die mir im Auftrag des amerikanischen Giftgassyndikats eine der mir schon so sattem bekannten Komödien vorspielen soll und daher keinerlei Beachtung bedarf. Heil Hitler!* (Hans Lebert im Gespräch mit Barbara Dobrick, 27.2.1992, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, Kopie des NDR).

Österreich. Lucha con escaso éxito por destacar en el mundo literario hasta que en 1958 cierra un contrato con la Claasen-Verlag para la publicación de *Die Wolfsbaut*, que aparece en Alemania en 1960 y le dará a conocer internacionalmente. El gran eco que tuvo esta novela en los medios, por ser la primera en el ámbito austriaco que abordaba la problemática *Vergangenheitsbewältigung*, le sirvió para proyectarse durante una década como uno de los referentes literarios imprescindibles en la posguerra<sup>605</sup>.

El éxito dura poco. En 1971, su segunda novela, *Der Feuerkreis*, que abundaba en la temática del pasado nazi, tuvo una pésima acogida<sup>606</sup>. A esto hay que sumarle la muerte de su madre en 1973 y de su primera mujer, Anette, en 1974. Estos acontecimientos interrumpen la creación de Lebert, que a partir de entonces vive retirado en Baden bei Wien. El silencio del autor dura hasta 1991. En sus últimos años vive la reedición de sus novelas que tienen un éxito sorprendente, al que contribuyen juicios categóricos de la crítica, como el de Elfriede Jelinek: *Hans Leberts Die Wolfsbaut ist der erste radikal moderne Roman der österreichische Nachkriegsliteratur*<sup>607</sup>, el apoyo de la izquierda política preocupada por el síndrome fascista, así como el reconocimiento de la cultura oficial que le otorga hasta tres premios el mismo año de la reedición, entre ellos el *Franz-Grillparzer-Preis*, en cuya entrega saltó el escándalo por el discurso de agradecimiento que Lebert escribió para la ocasión<sup>608</sup>. El escritor murió la tarde del 19 de agosto de 1993.

---

<sup>605</sup> En los años siguientes recibe numerosísimos premios: *Förderungsbeiträge des "Wiener Kunstfonds"* (1960, 1966); *Theodor-Körner-Preis* (1961); *Förderpreis des Österreichischen Staatspreises für Roman* (1962, junto a Milo Dor); *Ludwig-v.-Ficker-Stipendium* (1965); *Förderpreis des Landes Niederösterreich* (1966); *Kulturpreis der Stadt Baden bei Wien* (1968); *Adalbert-Stifter-Medaille des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst* (1968); *Staatsstipendium für Literatur* (1970). Viaja a la URSS en 1962 para una serie de lecturas, participa en 1964 en las *20. Internationale Hochschulwochen des Europäischen Forums Alpbach* en Tirol, en 1965, en una mesa redonda sobre el tema *Unser Jahrhundert und sein Roman* junto con Elias Canetti, Erich Fried, Manès Sperber, Alain Robbe-Grillet, Tibor Déry, Hugo Loetscher, Roman Karst y Hans Mayer. Se convierte en presidente del PEN-Club de Niederösterreich y miembro del círculo literario *Podium Schloss Neulengbach*.

<sup>606</sup> Los únicos reconocimientos son el *Preis der Stadt Wien für Dichtkunst* (1973) y el *Grosser Kulturpreis des Landes Niederösterreich für Literatur* (1974). Por lo demás, está presente en algunas lecturas hasta mayo de 1980 y después desaparece por completo de la vida pública, denigrado como un *Nestbeschmutzer*.

<sup>607</sup> JELINEK, Elfriede: "Das Hundefell. Über die Wiederentdeckung Hans Leberts und seines Romans *Die Wolfsbaut*", en: *Profil*, 16.9.1991.

<sup>608</sup> "Schützt Euer Land selbst! Dankesrede zur Verleihung des Grillparzer-Preises 1992", en: *Forum*, 39 (1992), 1 y ss. En su discurso Lebert explica por qué él, un austriaco, acepta el premio de una entidad alemana de Hamburg: lo acepta gustoso, y en condición de autor extranjero, si se respetan las diferencias de dos naciones autónomas, que sólo comparten parcialmente la literatura y la lengua. Recuerda las palabras de F. Jonas, el segundo canciller federal de la república: *Deutsch ist unsere Muttersprache – Österreich ist unser Vaterland* y afirma: *Wie schon gesagt, ich bin Patriot, ein sehr kritischer Patriot und gerade als solcher kehre ich zunächst vor der eigenen Tür. Jedoch ich distanziere mich auf das allerschärfste von jenen österreichischen Autoren, die ihr Vaterland beschimpfen und lächerlich machen, um im Ausland dafür Applaus zu ernen*. Recuerda el día más amargo, marzo de 1938 cuando Austria dejó de existir: *"Österreich hat aufgehört zu existieren"*. *Diese Worte haben sich mir auf alle Zeit als Brandmal*

### 13.2. Resumen del argumento de *Die Wolfsbaut*. Precisiones contextuales

*Die Wolfsbaut* relata los acontecimientos que tienen lugar en el pueblo ficticio de Schweigen entre el 8 de noviembre de 1952 y el 14 de febrero de 1953. En este lapso de tiempo se suceden tres muertes sin explicación. El motivo de estas muertes lo descubre el marinero Johann Unfreund, el cual, tras decenios de ausencia, ha regresado al pueblo buscando una razón para el suicidio de su padre. Unfreund averigua que tanto su padre como los tres muertos participaron en el asesinato de seis trabajadores extranjeros inocentes al término de la guerra. El resto de habitantes, haciendo honor al nombre del lugar, guardan silencio sobre estos sucesos que les son bien conocidos. El marinero, al romper este silencio, rompe a la vez la atmósfera espectral, opresiva y siniestra que atenaza y contamina toda la comarca como manifestación visible de la culpa colectiva. Cuando la historia concluye, se abre un horizonte de esperanza para toda la comunidad.

La novela, una obra compleja, simétrica, cuidadosamente estructurada, está dividida en quince capítulos. El propio Lebert confiesa su voluntad de forma:

*<Ich war> darangegangen, eine Art Stundenplan zu machen, indem ich um eine Mittelachse fünfzehn Kapitel angeordnet und jetzt diese fünfzehn Kapitel möglichst symmetrisch von dieser Mittelachse mit Szenen zwischen meinen Personen ausgefüllt habe. Und bei dieser Arbeit ist dann langsam die realistisch-naturalistische Handlung gewachsen, und zwar nicht während des Schreibens, sondern schon teilweise während des Konstruierens. Sagen wir: Die leere Form hat die Materie sozusagen angesaugt<sup>609</sup>.*

---

*eingepägt. Ebenso der Schluss jener kurzen Rede, mit der sich der letzte Bundeskanzler der Ersten Republik, der glücklose Dr. Kurt Schuschnigg, offenbar bereits in Todesangst, von seinem Volk verabschiedete: "Und so schliesse ich mit einem deutschen Wort und einem Herzenswunsch. Gott schütze Österreich". Gott hat Österreich nicht geschützt, das deutsche Wort blieb ungehört oder wurde missverstanden. Ich beschwöre Euch daher, habt Selbstvertrauen! Schützt Euer Land selbst!. No es de extrañar que el embajador alemán en Viena abandonara la sala, la prensa alemana se echase encima del autor ("Östreich dankt. Grillparzer-Preis-Verleihung", en: *FaZ*, 16.1.1992) y que sus colegas austriacos dejaran correr jubilosos ríos de tinta por esta autoafirmación patriótica: "Ohrfeige für Österreich-Beschimpfer", en: *Kärntner Tageszeitung*, 16.1.1992, 15; "Wortmeldung eines couragierten österreichischen Patrioten", en: *Salzburger Nachrichten*, 16.1.1992, 7; "Leberts Austro-Philippika", en: *Der Standard*, 16.1.1992, 10; "Ohrfeige für Neugrossdeutsche – Kritische Worte Leberts bei Grillparzer-Verleihung", en: *Vorarlberger Nachrichten*, 16.1.1992, 6; "Wider den Stifter. Grillparzerpreis-Verleihung mit Misstönen", en: *Die Presse*, 16.1.1992, 10; "Aufsehen durch Worte des Grillparzer-Preisträgers. Das Land selber schützen", en: *Kurier*, 17.1.1992, 12; "Ohrfeigen", en: *Kleine Zeitung*, 16.1.1992, 51.*

<sup>609</sup> Hans Lebert im Gespräch mit Victor Suchy, 20.4.1967, *Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur*, Wien, TB 091.

Efectivamente, si comparamos los esbozos con la realización final de la novela las discrepancias saltan a la vista<sup>610</sup>. Lebert no sigue servilmente su plan inicial. No obstante, su técnica recuerda mucho a la de Doderer, que postulaba la prioridad de la forma por delante del contenido. El plan maestro al que se refiere Lebert en esta entrevista tiene por objeto configurar el texto siguiendo modelos geométricos y musicales. Esto está plenamente logrado en la obra final. Algunos críticos han hablado de novela polifónica<sup>611</sup>. Realmente, en el trasfondo de la historia se reconocen las armonías, los contrapuntos, los ritmos, los silencios, marcados fundamentalmente a partir de cuatro elementos: los *personajes*, los *hechos*, el *tiempo* y el *espacio*.

Aunque esta cuestión se verá con claridad en el curso del análisis, de forma muy breve, se pueden señalar varias *constelaciones de personajes*: los llegados de fuera del pueblo, como la señorita Ilse Jakobi y la profesora Leitner, y sobre todo las contrafiguras del protagonista Johann Unfreund y el fotógrafo Karl Maletta; los grandes del pueblo, Franz Zopf, Alois Habergeier, Vinzenz Rotschädel, Hans Höller, Schreckenschlager, Franz Binder, antiguos miembros de la agrupación local, que tienen su propia mesa de tertulia en el hostel; sus acólitos, Ferdinand Zitter, Fuchschneider, Schober, Strauss, Siebert, Suppan; otros miembros relevantes que no pertenecen a esta especie de *Gemeinderat*, Konstantin Ukrutnik y el gendarme Habicht; y finalmente otros personajes que funcionan independientemente combinándose en unas ocasiones con un círculo y en otras con otro, el párroco de Schweigen, Erna Eder y Herta Binder. Las acciones de cada grupo se relacionan con las de los demás según los principios estructurales de cooperación, oposición, contraste, intercambio, complementariedad, etc. Por otra parte, hay que prestar atención al *devenir de los hechos* en su marco natural, el *tiempo*. La acción se desarrolla en un eje lineal entre los meses de noviembre y febrero pero, a la vez, hay que contar con la recurrencia de ciclos de todo tipo, desde los naturales (circadianos, meteorológicos), hasta los que activan las festividades (domingos, navidad), la reiteración de eventos cotidianos (trabajo, comida, descanso, visitas, tertulias) o azarosos (asesinatos, fenómenos misteriosos), y la relación de estos con otros hechos históricos del pasado silenciado (los

---

<sup>610</sup> SIMONE, Christian (1999): *Es wird gross in ihm. Die narrative Struktur als Gefäss für den Inhalt am Beispiel "Die Wolfsbaut" von Hans Lebert*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb., ha analizado los esbozos de la novela que se guardan en la *Dokumentationsstelle*.

<sup>611</sup> KLUGSBERGER, Theresia (1997): "Die Konstruktion eines Universums. Hans Leberts polyphone Konzeption und ihre Realisierung im Text", en: FUCHS, Gerhard; HÖFLER, Günther A. (Hrsg.): *Hans Lebert*, Graz: Literaturverlag Droschl, Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz (Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, 12).



días, las tormentas, las fiestas, el trabajo y los asesinatos de antaño) que caen fuera de la cronología estricta de la novela. Finalmente, directamente relacionado con el objeto de este estudio, el *espacio* de *Die Wolfsbaut* es de naturaleza rural. El pueblo de Schweigen se caracteriza por su vida estática, reducida, rutinaria, apegada a la tradición, sometida al control social, menesterosa (la energía, los víveres, la administración y el tráfico los genera el cercano Kahldorf) y dependiente de la providencia divina. Es un espacio social fuertemente compartimentado por edad, sexo o familia, y aislado del mundo exterior, el cual no despierta interés o, por el contrario, al irrumpir en este círculo cerrado, genera desconfianza. Las relaciones entre sus habitantes se derivan de la estructura espacial de la comunidad, que como ámbitos de reunión e intercambio cuenta con el patio de la iglesia, las ligas y asociaciones (*Schützenvereine, Kriegerverbände*), las fiestas, el hostel con la carnicería, la peluquería, la gendarmería y las propias casas particulares. Además hay que contar de manera especialísima con el paisaje y la Naturaleza que rodea al pueblo por todas partes, dejando como única vía de salida la carretera a Kahldorf.

En la articulación del conjunto juegan un papel de primer orden los motivos mitológicos y, en general, la intertextualidad, que anima a leer la novela como elaboración literaria de las partituras y el universo wagnerianos<sup>612</sup>. De hecho, el libro está encabezado por la siguiente cita de la *Walküre*, de Richard Wagner:

*Doch ward ich vom Vater  
versprengt;  
seine Spur verlor ich,  
je länger ich forschte.  
Eines Wolfes Fell nur  
Traf ich im Forst;  
leer  
lag das vor mir:  
Den Vater  
fand ich nicht*<sup>613</sup>.

La cita inicial apunta en primer término a la búsqueda del padre, de cuya ausencia es metáfora la piel de lobo, y que en la *Walküre* está íntimamente relacionada con la búsqueda de lo divino y la teodicea, ya que Wotan, padre y rey de todos los dioses en la mitología nórdica, se esconde detrás de una máscara de lobo, y se hace acompañar por dos fieles

---

<sup>612</sup> Este aspecto está muy bien estudiado por AIGNER, Claudia (1996): *Mit Wagner gegen Hitler, Rosenberg und Co. Die antifaschistische Wagnerrezeption in Hans Leberts "Die Wolfsbaut" und "Der Feuerkreis"*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb..

<sup>613</sup> LEBERT, Hans (1993): *Die Wolfsbaut*, Wien/Zürich: Europaverlag, 5. Todas las citas se realizan sobre esta edición, que en lo sucesivo se abreviará como *Wb*.

lobos, Geri (ansiedad) y Freki (glotonería). Wotan es además señor de la guerra, el trueno y la magia. Como símbolos de su poder ostenta un yelmo alado de oro y su lanza mágica, Gungnir, además le rodean los cuervos Huginn (pensamiento) y Muninn (memoria), que le llevan las noticias de todo cuanto acontece en el mundo. De manera análoga, el marinero Unfreund busca a su padre, más correctamente, una razón explique su suicidio y le permita reconciliarse con él. A la vez la búsqueda del padre fallecido le pone en contacto con lo trascendente, mucho más cuando esta transcendencia es un elemento omnipresente en Schweigen: en las huellas de lobo que aparecen en la nieve, en las tormentas y en el cielo amenazador, en los muertos de la guerra, en los cuervos que cruzan constantemente el cielo del pueblo, en lugares mágicos como el horno de ladrillos o la banda pálida. Estos ejemplos, que se convierten en *leitmotive* de la obra, se multiplican si entramos a considerar la función de otros personajes (Ilse Jacobi como Brünhild, Herta Binder como Krimhild, Karl Maletta como Siegfried, el propio lobo como Wotan, Fenrir o Satán), situaciones (la visita de Maletta al marinero en el capítulo nueve, como la visita de Siegmund a Sieglinde), o espacios (la cabaña del alfarero, el horno de ladrillos, la montaña, el valle, el bosque, las gargantas como escenarios y paisajes wagnerianos).

No es necesario decir que el acercamiento a Wagner por parte de Lebert no sólo responde a las circunstancias biográficas expuestas anteriormente, sino que además y muy especialmente supone un ataque contra el nazismo que instrumentalizó y envileció la obra wagneriana. Así, en una primera dimensión *Die Wolfsbaut* se revela como una obra de literatura antifascista<sup>614</sup>. Su objetivo es, por una parte, mostrar las insuficiencias y contradicciones de la *Vergangenheitsbewältigung*, y por otra poner de manifiesto las huellas del nacionalsocialismo en la sociedad de posguerra. El narrador anónimo, que alterna la primera persona del singular y del plural, es símbolo del individuo inmerso en la comunidad fascista, que carece de la distancia crítica necesaria para valorar los acontecimientos y prefiere relatarlos y exponerlos al juicio del lector. Ha de ser un *Aussenseiter*, el personaje del marinero Unfreund, el que desentierre el pasado, señale a los culpables y acuse a la comunidad de los crímenes que se cometieron.

Considerada desde esta perspectiva, la de Lebert aparece como una novela señalada políticamente y de corte realista. Lo primero es, desde luego, indudable, lo segundo hay que

---

<sup>614</sup> BAUMANN, Ingo (1982): *Über Tendenzen antifaschistischer Literatur in Österreich. Analysen zur Kulturzeitschrift "Plan" und zu Romanen von Ilse Aichinger, Hermann Broch, Gerhard Fritsch, Hans Lebert, George Saiko und Hans Weigel*, Universität Wien: Phil. Diss.; MIESSGANG, Thomas (1988): *Sex, Mythos, Maskerade. Der antifaschistische Roman Österreichs im Zeitraum von 1960 bis 1980*, Universität Wien: Phil. Diss.

matizarlo. El realismo que se da se aparta decididamente del realismo del XIX, según el cual los autores no deben seleccionar hechos de acuerdo con unas ideas estéticas o éticas preconcebidas, sino que sus ideas deben estar basadas en observaciones imparciales y objetivas. Es evidente que a Lebert le preocupa la representación real de la vida, pero su intención rebasa con mucho este objetivo. Ni siquiera se puede considerar una suerte de realismo crítico, pese al componente político, porque no se centra en un análisis de las causas y condicionantes de los hechos que describe. Por la fusión de la realidad narrativa con elementos fantásticos y fabulosos que se aprecia en *Die Wolfsbaut*, Viktor Suchy en una conversación con el escritor sugiere el término realismo mágico para calificar sus obras. Lebert reconoce que para escribir necesita un *magischer Raum*<sup>615</sup>, pero no por ello está de acuerdo en asumir la etiqueta de realismo mágico. Obligado a precisar este aspecto, el escritor habla de su interés por lo que él llama *Transparenz der Darstellung*, entendida como *Durchscheinen des Metawirklichen*, y acaba por acuñar el término *Transparentismus*<sup>616</sup> para calificar el estilo de su novela. Es decir, los elementos fantásticos sirven para poner de manifiesto la vecindad, relación e interdependencia de lo inmanente y lo trascendente.

La permeabilidad entre los dos ámbitos se manifiesta en Lebert desde sus primeros poemas publicados. Generalmente se trata de *Landschafts-* o *Naturlyrik*, pero con frecuencia se trasciende. Algunos críticos han señalado su proximidad a los presupuestos estéticos de Gottfried Benn, Franz Werfel, Wilhelm Szabo, Theodor Kramer y calificado la *Bildhaftigkeit seiner Sprache*, su *wortmalerische Art* como propias de Kubin<sup>617</sup>. El Lebert lírico, que enmudece precisamente con la publicación de *Die Wolfsbaut*, percibe en lo geográfico, lo telúrico y lo cósmico las huellas de una dimensión metafísica, una fuerza que lo traspasa y produce el orden y el modelo perceptible en el flujo de la Naturaleza:

[...] *Das Schwarze der Erde in uns (denn wir sind aus Erde),  
es reckt sich frech. Und stampft und wiebert wie Pferde.  
Ja, wir wandern zu Gott mit blossen, bedrohten Sohlen:  
Wir wandern zu Gott, doch der Teufel kann uns noch holen*<sup>618</sup>.

<sup>615</sup> Hans Lebert im Gespräch mit Viktor Suchy und Hans Prokop, 20.10.1971, *Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur*, Wien, TB 1056.

<sup>616</sup> Hans Lebert im Gespräch mit Viktor Suchy, 20.4.1967, *Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur*, Wien, TB 091.

<sup>617</sup> EGYPTIEN, Jürgen (1998): *Der "Anschluss" als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt*, Wien: Sonderzahl, 36 y ss.

<sup>618</sup> LEBERT, Hans (1951): "Das Untere" en: FELMAYER, Rudolf: *Tür an Tür. Die neue Folge. Gedichte vierundzwanzig junger Autoren*, Wien, 65.

El diablo espera al hombre al borde del camino que le conduce a Dios. La tentación está siempre ahí, mientras Dios, el gran ausente, contempla todo desde lejos. Sin embargo, en la transgresión, la Naturaleza manifiesta su genealogía divina y vindica una satisfacción. Así ocurre en la *Ballade vom Bauernschreck*, que es considerada una prefiguración lírica de *Die Wolfsbaut*. Su última estrofa dice:

*War auch das nur ein Traum? – Eines Tages fand  
ein Bauer im Grau harten Morgenlichts  
eine seltsame Wolfsspur: auf irdischem Land  
das magische Zeichen des Jüngsten Gerichts*<sup>619</sup>.

Aquí se encuentra el germen de los dos elementos fantásticos que aparecen en *Die Wolfsbaut* y que permiten considerarla una novela religiosa dentro de una novela de fantasmas. Lebert desata magistralmente la dialéctica de lo siniestro: lo que todos los padres hicieron es conocido, pero ¿qué hizo el propio padre? La respuesta a esta pregunta, buscada afanosamente por el marinero, da origen a lo *unheimlich*. Como ha señalado Karl Wagner<sup>620</sup>, los fantasmas del pasado, que habían permanecido ocultos, se van manifestando a medida que el marinero avanza en sus indagaciones, con un efecto de suspense, grotesco. Por otra parte, Schweigen es un pueblo amenazado por la transcendencia, en el que aparecen signos inequívocos de un inminente apocalipsis. El cielo, la tierra y los elementos están enfurecidos. Es lo malo en el orden ético-moral lo que causa estos fenómenos, el Mal considerado como ausencia de Bien, tal como la oscuridad puede ser entendida como ausencia de luz<sup>621</sup>. En este sentido la obra de Lebert recuerda ciertos aspectos del misticismo religioso de Novalis, no sólo en la pasión por lo nocturno y lo tectónico, también por el símbolo de *die Blaue Blume*, de *Heinrich von Ofterdingen*, que representa el secreto del arte y el deseo del héroe de hacer del mundo un lugar de belleza a través del

---

<sup>619</sup> LEBERT, Hans (1954): “Ballade vom Bauernschreck” en: *Neue Wege*, 9 (1953/54), 15.

<sup>620</sup> WAGNER, Karl (1997): “Das Gespenstische der Vergangenheit. Leberts grausliche Metaphorik”, en: FUCHS, Gerhard; HÖFLER, Günther A. (Hrsg.): *Hans Lebert*, Graz: Literaturverlag Droschl, Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz (Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, 12), 99 s.

<sup>621</sup> El problema del Mal ha vuelto a ser un problema mayor en la Teología contemporánea, en particular a partir del Holocausto. Lebert considera a Dios una invención humana – una buena invención al fin y al cabo. No ve contraposición entre Bien y Mal; ve un Dios con dos caras, como Jano, que se van alternando como consecuencia de las obras humanas. Niega que sea heredero de ninguna tradición religiosa europea. Parece como si en el fondo el problema religioso en Lebert se planteara desde una mística privada, o desde presupuestos propios de la religiosidad oriental. Sobre la cuestión se puede consultar AUCKENTHALER, Karl Heinz F. (1995): *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang (New Yorker Beiträge zur österreichischen Literaturgeschichte, 3).

poder de la imaginación creativa. Unfreund no busca una flor, sino una canción, *das Blaue Lied*, que una vez aprendió, pero hace tiempo que ha olvidado. En varias ocasiones, cuando se encuentra con seres inocentes, está a punto de recordar la melodía, pero ésta sólo vuelve a él al final de la novela, cuando el marinero ha quedado en paz con su conciencia.

*Die Wolfsbaut* participa también de algunos elementos propios de la novela de misterio, un término genérico que abarca distintos subgéneros, como la novela policíaca, la novela negra y el relato romántico de intriga, derivado de la novela gótica. Todos estos tipos de ficción parten de un crimen, por lo general un asesinato, cuya solución no se descubre hasta el final. La intriga se centra en los peligros que acechan al personaje encargado de resolver el caso, y a otras víctimas inocentes, en torno a los que se teje una red que combina la violencia, el horror y los sucesos sobrenaturales. El rasgo más sobresaliente de este tipo de literatura es su carácter netamente ilustrado. En el centro de la historia hay siempre un misterio o un secreto que ha de ser revelado por medio de la lógica y la deducción. Es bien significativo que este género fuese proscrito y apartado de las librerías por el régimen nazi. Una razón añadida para que Lebert se sirva de él para abordar la auténtica naturaleza del pasado nazi y sus consecuencias en el presente, descubrir los asesinatos y desenmascarar a los culpables, las cabezas más visibles de la comunidad.

El fascismo es un fenómeno con varias caras: nacional, local, provincial, étnica. *Die Wolfsbaut* se centra en una de ellas: la local, la de la pequeña provincia rural y campesina. No hay que olvidar que tradicionalmente la provincia había sido el objeto de la *Heimatliteratur*, es decir, aquellos relatos atentos a las peculiaridades típicas de un país o región, fomentados por el nacionalismo que sucedió a la Restauración y por el interés romántico por la inspiración popular. La *Heimatliteratur* pretende reflejar lo propio, lo concreto, trazar cuadros de costumbres, paisajes, situaciones, anécdotas, tipos y hábitos pintorescos, pero también está resuelta a la crítica de vicios sociales y políticos, aunque éstos no oscurezcan nunca la visión optimista del terruño gobernado por la lógica del alma, que percibe los efectos de un rápido proceso de modernización como manifestaciones patológicas de una economía y una política deshumanizadas que le son ajenas<sup>622</sup>. Este potencial crítico, que ya

---

<sup>622</sup> El estudio de ROSSBACHER, Karlheinz (1975): *Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*, Stuttgart: Klett, analiza como característicos del género puntos como: *Das sozialmodell des Heimatromans, Zeitverhältnisse im Erzählverlauf, Dominante Handlungsstruktur: Addition und Kumulation von Schicksal, Naturhaftigkeit von Geschichte und Gesellschaft, Ökonomische Situation und moralisierende Perspektive, Der wirtschaftliche und gesellschaftliche Prozess als Allegorie und Märchen, Naturverbaftheit – Schicksalsgläubigkeit – Autoritätsverfallenheit, Gestalten und Gestaltenkonstellationen im Heimatroman, Heimatroman und Erzähltechnik*. Sobre los contenidos, valores y tradiciones de la *Heimatliteratur* se puede consultar HEIN,

se encuentra en la raíz de la literatura regional del siglo XIX, es el que se vuelve contra la propia provincia en el XX. Mucho más después de la instrumentalización del género por parte del nacionalsocialismo. La *Heimatliteratur* se transforma en *Antibeimatliteratur*<sup>623</sup>. Los valores positivos aparejados a un mundo natural, pequeño, limitado, como son la seguridad, las posibilidades de identificación y desarrollo individual, el orden, el bienestar, el aprecio, son sustituidos por contravalores derivados de la constricción y la escasa movilidad social, las formas arcaicas y la brecha que se abre entre el individuo y la Naturaleza. El análisis pondrá de manifiesto la aplicación de todos estos puntos a la novela de Lebert<sup>624</sup>.

Resumiendo, en *Die Wolfsbaut* encontramos una novela religiosa, dentro de una novela de fantasmas, a su vez dentro de una novela de misterio, cuyo marco es un relato polifónico, con una fuerte carga intertextual, marcado con la impronta de la *Antibeimatliteratur*, de un realismo singular, al que Lebert denominó *Transparentismus*. Estos índices, aparentemente heterogéneos, conforman una unidad formal y temática en torno a los problemas que plantea el espacio político.

### 13.3. Análisis. El espacio en *Die Wolfsbaut*

El relato arranca en la primavera de 1953 como un informe clásico, consignando el asunto, el lugar y la fecha, así como el resto de circunstancias que afectan al mismo:

*Die rätselhaften Ereignisse, die uns vergangenen Winter beunruhigt haben, begannen, wenn wir es näher betrachten, nicht, wie man allgemein annimmt, am neunten, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach schon am achten November, und zwar mit jenem sonderbaren Geräusch, das der Matrose gehört zu haben behauptet*<sup>625</sup>.

---

Jürgen (1979): "Heimat in der Literatur und Heimatliteratur", en: BILLEN, Josef (Hrsg.): *Identität und Entfremdung*, Bochum: Ferdinand Kamp.

<sup>623</sup> Sobre el género se pueden consultar KUNNE, Andrea (1991): *Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi; así como HERNÁNDEZ, Isabel (1999): *La crítica social en la nueva novela regional alemana. El modelo de Gerold Späth*. Madrid: Ediciones del Orto.

<sup>624</sup> Una consideración de *Die Wolfsbaut* como *Antibeimatroman* se puede encontrar en ARRER, Kurt (1975): *Hans Lebert und der problematisierte Regionalroman*, Universität Salzburg: Phil. Diss., PALLE, Anne (1977): *Zur Kritik am traditionellen Heimatroman bei Hans Lebert, G. F. Jonke, Max Maetz und Reinhard P. Gruber*, Universität Salzburg: Phil. Hausarb., TONKOVITSCH, Ernst (1985): *Das Dorf in Hans Leberts "Die Wolfsbaut" und "Das Schiff im Gebirge"*, Universität Wien: Phil. Hausarb., RUF, Markus (1997): *Mord und Morast. Zur unheimlichen Natur in Hans Leberts Nachkriegsroman Die Wolfsbaut*, Freiburg i. Br.: Mag. Arb.

<sup>625</sup> *Wb*, 7.

El narrador actúa como notario. Incluso cita textualmente a sus testigos. Es casi un proceso judicial. Pero, antes de pasar a la exposición de los hechos, nos aproxima al espacio en el que se van a desarrollar nada menos que por medio de una *Landkarte*:

*Das hier ist Schweigen; hier, südlich davon, liegt Kahldorf. Das ist die Bahnstation "Kahldorf-Schweigen" und die eingleisige Nebenstrecke, die drei Stationen weiter aufhört. Von Westen her schiebt sich ein Hügelrücken, das Ebergebirge, an Schweigen heran; die Strasse von Kahldorf nach Schweigen führt um den Berg herum. Hier, bei dieser Kurve südlich von Schweigen, befindet sich der verdächtige Ziegelofen. Und sonst...? Das hier sind Acker, das hier ist Wald; die Punkte da bezeichnen einsame Höfe, und die Striche: Wege, die sich im Walde verlaufen.*

*Es ist eine gottverlassene Gegend, eine Gegend, die nichts zu bieten hat und deshalb auch kaum bekannt ist. Abseits der grossen Verkehrsadern lebt sie ihr undurchsichtiges Leben, und wer sie zu kennen glaubt, so wie ich zum Beispiel, weiss letzten Endes auch nur, dass sie da ist und dass sich dort die Füchse in einer uns schwerverständlichen Sprache (klingt wie in den Bart vermurmelt) gute Nacht sagen<sup>626</sup>.*

Desde el principio, el espacio juega un papel fundamental en la novela. Es cierto que su importancia deriva directamente de que es la sustancia que conforma las estructuras cognitivas con las que el lector se orienta, pero una vez hecha esta concesión al estructuralismo, no hay que perder de vista las asociaciones, valoraciones, sentimientos que evoca, así como su función dentro de la economía general del relato, que aquí rebasa con mucho la condición de marco de la acción, para pasar a ser un protagonista más. Era inevitable: al escribir una novela sobre la naturaleza, efectos y pervivencia del fascismo en una pequeña comunidad se ha de contar necesariamente con una fuerte presencia del ámbito donde se dan las relaciones interhumanas, un espacio social y políticamente trastornado. Sigamos el informe: *Und nun zurück zur Sache!*

Son las tres de la mañana, Johann Unfreund, el marinero, comprueba la puerta tras oír un ruido en el ladrillar que llena la bóveda celeste. El ruido desaparece como un fluido, armonizando como los cables del teléfono:

*Wir anderen schliefen damals schon wieder recht gut. Wir hatten allerdings auch keine Ursache, ungut zu schlafen. Den Krieg und seine verschiedenen Folgen glaubten wir überstanden zu haben; im ganzen Lande ging es wieder aufwärts, sogar eine Konjunktur bahnte sich an; und wenn uns etwas quälte, so war es höchstens schon wieder die Langeweile, welche in Friedenszeiten hierorts daheim ist und wie ein graues, unfassbares Gespenst zwischen den Häusern und zwischen den Stacheldrahtzäunen umgeh<sup>627</sup>.*

Este es el primer indicio que rompe el anillo paralizador de monotonía que circunda Schweigen, una repetición metódica de hábitos y lugares: los bailes en el Traube, la tala y el

---

<sup>626</sup> *Wb*, 7.

<sup>627</sup> *Wb*, 8-9.

aserradero, la escuela, la tienda, la peluquería, nacer, casarse, morir... Hay algo nuevo que provoca desazón e inquietud, pero de momento sólo el marinero lo percibe. Al amanecer comienza la rutina de un sábado más. Hans Höller, hijo de los Höller de Lindenhof, llega con su motocicleta a la peluquería. El diario que le ofrecen es de ayer. Todo es pasado. Todo está quieto y prefijado. El joven invita a Irma, la ayudante de peluquería, al baile que se celebra esa noche en el Traube. Sin embargo, cuando el peluquero Ferdinand Zitter enjabona a Höller para el afeitado siente como si rozara la piel de un muerto. Es la segunda nota siniestra. Pero habrá más. Konstantin Ukrutnik, tratante de ganado, visita a Herta, la hija de Franz Binder, el propietario del Traube, hostelero, agricultor y carnicero, y le hace algunos regalos. En un momento de la entrevista, Ukrutnik siente el golpe de un puño misterioso e invisible. De momento, ninguno de ellos concede importancia a estos detalles casi anecdóticos. La comunidad sigue estando intacta y firmemente cohesionada. Sólo hay dos personajes que se sustraen a ella y viven como *Aussenseiter*: el marinero, Johannes Unfreund, y el fotógrafo, Karl Maletta.

Maletta, llegó al pueblo el tercer año tras la derrota austriaca. Se considera una víctima, aunque no precisa en qué sentido. Vive en una habitación alquilada en casa de los Suppan, donde también se aloja como huésped la señorita Jakobi, la maestra del pueblo. Maletta es un personaje antipático, despreciado y maltratado por todos. Ese sábado decide ir a comer al Traube, allí no recibe cuchara y le tiran la sopa encima. Luego quiere comprar algo de embutido en la carnicería y lo recibe podrido. En la calle choca con Ukrutnik, quien lo echa de la acera a un charco. Empapado sale a la carretera. Como vemos, el espacio proxémico desempeña una importante función dentro de la novela, tan relevante como el puramente topográfico. Parece lógico que en un pueblo fuera del tiempo, estancado en el pasado, cuyo nombre simbólico es Schweigen, la comunicación interpersonal se fundamente en la distinción entre espacios, en un lenguaje no verbal hecho de roces, movimientos, gestos, muecas<sup>628</sup>.

El fotógrafo sale a las afueras en dirección a Kahldorf, hacia la casa del marinero, apartada del pueblo, como apartado está el dueño de sus habitantes, en la falda de una colina, a cuyo pie existe un ladrillar abandonado. En este punto ocurre algo especial:

---

<sup>628</sup> RÉKA, Sáfrány (2000): *Körper und Kommunikation in Hans Leberts Roman "Die Wolfsbaut"*, Budapest: Phil. Dipl.arb..



*Und plötzlich hatte er das Gefühl, in ein Kreuz verwandelt zu sein, in ein Kreuz aus tausend Fäden, die leise vibrierten und sich unsichtbar spannten von Schweigen zur Bahnstation Kabldorf, vom Schweigen des Waldes zum Schweigen der Einschichtböje und von der Töpferhütte zur Ziegelei. Er selber aber war der Mittelpunkt, der Punkt, wo sich all diese Fäden kreuzten, wo sie leise erbebend einander berührten und ein Geräusch in ihm erzeugten, ähnlich dem rasselnden Flügelschlag einer Libelle<sup>629</sup>.*

El narrador destaca tres factores importantes: primero, Maletta se encuentra *auf dem "fablen Streifen"*, una franja de tierra pálida junto al ladrillar, ámbito de influencia de fuerzas misteriosas; segundo, ya entonces, aunque no se conocían, existía entre él y el marinero una relación; tercero, hubo un ahorcado en su pasado, un recuerdo que ha reprimido pero que aflora una y otra vez en su conciencia. Al borde del camino Maletta cree ver a su ahorcado que, al acercarse, resulta ser un tronco. Sin embargo escucha un mensaje que no acaba de comprender:

*Bin ich ein Schauspieler? [...] wer souffliert mir denn da? – wie? – was? – das Böse? – lauter! – nicht verstanden...<sup>630</sup>*

Maletta no ha cobrado todavía conciencia de su destino. Él está llamado a ser la grieta por donde penetre y se manifieste el Mal en el espacio ordenado y quedo de Schweigen.

Llega la noche. Sobre el pueblo cae una lluvia cenicienta. En el Traube se reúnen Alois Habergeier, cazador, antiguo jefe de la agrupación local y en la actualidad diputado, y Vinzenz Rotschädel, leñador. El primero, con su larga barba parece Dios Padre, el segundo, de cara muy roja, el mismo Diabolo. Ambos conversan:

- *Wir bleiben wir!, sagte Habergeier [...]*
- *Wir bleiben wir!, sagte Rotschädel [...]*
- *Wir bleiben die alten! [...]*
- *Die alten! [...]*
- *Aber [...] man muss den Anschluss finden, man muss mit der Zeit gehen [...] Im Übrigen – ihr wisst ja – ich bin niemals dafür gewesen [...] Befehl ist Befehl! [...] Das ist die Politik. Das ist die Zeit. [...] Das ist das Geschäft.*
- *Aber wir bleiben die alten*
- *Wir bleiben wir<sup>631</sup>.*

---

<sup>629</sup> *Wb*, 28.

<sup>630</sup> *Wb*, 29.

<sup>631</sup> *Wb*, 32.

El texto no dice mucho a favor de la capacidad de hablar con otro, un elemento esencial para los grupos sociales, pues les permite darse a conocer y enriquecerse con ideas y posturas nuevas. En esta comunidad todavía no se ha pasado de la imposición y el enfrentamiento al diálogo, porque el texto no es en rigor un diálogo, más bien una suerte de credo en forma de letanía en la que los artículos de fe se ven propuestos y confirmados alternativamente. De este inmovilismo social y político, que se manifiesta en todos los ámbitos, y afecta por igual al paisaje y a los hombres, se queja el marinero hablando consigo mismo a las puertas del Traube, mientras contempla la Luna, como los propios lobos:

*Du bist schon wie der Frisör. Du bist auch schon vertrottelt in dieser Gegend, auf diesem Meer, das sich nicht mehr bewegt, das zu Lehm erstarrt ist und einem die Stiefel festklebt...*<sup>632</sup>

La fiesta comienza. Los jóvenes de la zona se reúnen para bailar. La fiesta les ayuda a salir

*[...] aus der grauen Wüste der Eintönigkeit, aus dem furchtbaren Nichts des geordneten Lebens, aus Ackerbau, Viehzucht und Forstverwaltung, wo es keinen Feind mehr gab*<sup>633</sup>

Sin embargo, esa noche va a suceder algo inesperado. Hans Höller se enzarza en una pelea con Fuchschneider, un espíritu musical depravado cuya función es tocar su acordeón para que el resto baile. Ukrutnik los separa. El ofendido Fuchschneider abandona el local y la fiesta termina. Esa misma noche, mientras vuelve a su casa, el marinero encuentra el cadáver de Hans Höller.

En el capítulo segundo comienzan las investigaciones para aclarar la muerte de Höller. No se saca nada en claro. La autopsia apunta a un ataque cardíaco. En el Traube se reúne la tertulia de Habergeier, con el maestro panadero Hackl, el presidente Franz Zopf, el comerciante Franz Zotter, el maestro serrador Schreckenschlager y el agente forestal Strauss. El narrador se sirve en esta ocasión del testimonio de un leñador para describirla. En ella se recuerda al joven como un holgazán inútil con una pandilla de moteros, que sólo se dedicaban a hacer el gamberro y a prender fuego a graneros. Zopf recomienda: *Wir müssen zusammenhalten und Ruhe bewahren*<sup>634</sup>. Sin embargo, la muerte de Höller parece haber desenterrado algo oscuro: *Damals, bei der Ortswacht... Mein Gott! Er ist noch ein Kind gewesen,*

---

<sup>632</sup> *Wb*, 40-41.

<sup>633</sup> *Wb*, 38.

<sup>634</sup> *Wb*, 55.

aber...<sup>635</sup>. La opinión de Schreckenschlager cierra esta secuencia: *Die Toten haben Hunger. Man sollt' sie halt füttern*<sup>636</sup>. Sus compañeros de mesa le miran recelosos.

A esa misma hora ha comenzado a caer una lluvia que les tendrá atrapados en su red hasta concluir el año: *Es war ein Regen, ekelhaft wie noch nie: ein dünnes, weinerliches Gemieschel*<sup>637</sup>. La acción se traslada a la cabaña del marinero, donde Unfreund vive aislado, y en cierto sentido por encima de los habitantes del pueblo. También a él le ha afectado la muerte de Höller. Ha sido interrogado por el gendarme Habicht como sospechoso. Ahora el antiguo timonel ha quedado solo en su casa, como a bordo de un navío con un muerto en la bodega. Intenta comprender el suicidio de su padre, de profesión alfarero, que se ahorcó siete meses después de la muerte de su madre, en la primavera de la derrota. Sin duda, se sentía vacío como las jarras y las vasijas que producía, pero ¿por qué? Unfreund regresó a su patria en 1946 para averiguarlo. Desde entonces vive allí haciendo él también piezas de alfarería, a pesar de que: *war ihm sein Heimathafen fremder begegnet als irgendein Land auf der anderen Seite des Erdballs*<sup>638</sup>. Esa tarde recuerda retazos de su vida pasada, piensa:

[...] *an die Abende an Bord, an das blaue Lied, das ihm einer gesungen und das er nicht behalten hatte, an einen Eisberg, der steuerbord wie ein Licht aus der Dunkelheit aufgetaucht war, an einen ertrunkenen Kapitän, an einen verschwindenden Haijschrücken, an einen Matrosen, dem sie das Bein amputierten [...]*<sup>639</sup>.

En su oficio había experimentado el peligro y la fría brutalidad del mar:

[...] *in diesem Bewusstsein akuter Gefahr, hatte er mehr Geborgenheit, mehr Ruhe und Zuversicht gefunden als jetzt in diesem "Ruhestand", in diesem "Dabeimsein", in welchem er fremd war, und diesem zwar ungefährlichen, aber so hoffnungslosen Wandern über ein Lehm gewordenes Meer, das man Heimat nannte*<sup>640</sup>.

Una voz en el viento le pregunta:

- *Steuermann [...] warum hast du dein Schiff auf Grund gesetzt? [...]*

---

<sup>635</sup> *Wb*, 56.

<sup>636</sup> *Ibid.*

<sup>637</sup> *Wb*, 49.

<sup>638</sup> *Wb*, 68.

<sup>639</sup> *Wb*, 70.

<sup>640</sup> *Ibid.*

- *Ich weiss es nicht. Der Kurs muss falsch gewesen sein. Haben die Karten nicht gestimmt? Oder war der Kompass nicht in Ordnung? Ich weiss es nicht! Es ist auch möglich, dass ich mit Absicht gestrandet bin. Der Krieg. Die Grausamkeit. Die Toten. Ich war müde. Ich wollte nicht länger. [...] und dort die Töpferscheibe, die gute Narkose, und auch der Töpfer ein Klumpen Lehm, der langsam geformt und ausgehöhlt wurde, bis er Gefäss war dem Nichts*<sup>641</sup>.

A lo largo del relato las metáforas náuticas son muy frecuentes. En *Die Wolfshaut* funcionan por contraste con la realidad oscura y gris que Unfreund encuentra en tierra. El mar es el espacio dinámico y vivo del cambio y el devenir, es decir, una vez más el auténtico espacio como ámbito del *ser*, del *sentido* y de la *identidad*. Por el contrario, la vida en tierra es segura pero inmóvil e inauténtica. Schweigen se compara con un mar desecado, convertido en un lodazal que impide a los hombres redimirse en el tiempo. Cuando el marinero recuerda su niñez, recuerda el cielo o habla de su canción, les aplica el color azul, el color del mar. Incluso se refiere a la inocencia de su primer encuentro amoroso con una muchacha como un primer viaje a lo inefable: *auf dem braunen, sonnbeissen Leib jener Hirtin (als steuere er in das Meer hinaus)*<sup>642</sup>.

La relación del hombre con el espacio implica de modo directo a la Naturaleza. El viento aparece en la novela como un cochero o un auriga, que al soplar en el ladrillar produce un sonido puro, primigenio. En este sentido existen muchas coincidencias con Unfreund, él es marinero, cabalga sobre otro elemento igualmente azul e igualmente fluido, el mar, y construye ocarinas de barro, que producen un sonido igualmente puro. Ambos contrastan con Schweigen y sus habitantes, apegados a lo subterráneo, hundidos en el fango, cuyo mejor músico es Fuchschneider, el terrible acordeonista, cuyo instrumento octogonal perteneció a uno de los deportados durante la guerra.

La inquietud lleva al marinero a bajar hasta el horno de ladrillos cuatro días después del entierro de Höller. En la noche del 18 al 19 de noviembre se interna en: *das rote Labyrinth der Ziegelei [...] als ob er ausgezogen sei, in der armen Offenheit dieser Ruine die blaue Wunderblume zu finden oder das Gruseln zu lernen*<sup>643</sup>. El complejo está lleno de malas hierbas, y tiene el aspecto de una herida incurable. Al salir se encuentra con Schreckenschlager. Éste opina que el ladrillar tendría que desaparecer, no hace más que desfigurar el paisaje. El

---

<sup>641</sup> *Wb*, 70-71.

<sup>642</sup> *Wb*, 72.

<sup>643</sup> *Wb*, 74-75.

maestro serrador sabe el motivo del suicidio del padre de Unfreund y el misterio que oculta el ladrillar, pero no lo revela.

Estamos en el capítulo tercero. El Mal avanza en el pueblo. El marinero ha quedado pendiente de las palabras de Schreckenschlager. Si él sabe la verdad, tal vez otros también la conozcan. Decide marchar a la aldea cercana de Moos e interrogar al herrero de allí, amigo de su padre. Pero el herrero no quiere hablar. De vuelta, monte a través, encuentra una ermita abandonada. En el vacío resuena el eco de su voz. Dios ya no habita allí. El hombre está tan vacío de Dios como esa ermita. Es interesante la humanización que se produce en el mundo con ocasión de la propagación del sonido. Como en el *Génesis*, allí donde la voz no llega se extiende el abismo y la nada.

Mientras tanto el pueblo duerme día y noche, aunque no todos sus habitantes. El bosque vive una agitación particular. La pareja formada por Herta Binder y Ukrutnik se refugia en el bosque buscando intimidad. El fotógrafo Maletta, la personificación perfecta del *voyeur* les sigue a distancia. También Alois Brandstetter, que está de caza, se encuentra con la pareja. Por un momento piensa en abatirlos de un disparo por espantarle la caza, les apunta con su arma, pero por desgracia para Brandstetter: *Die Menschen hatten jetzt Schonzeit*<sup>644</sup>. Suena un disparo al aire que rompe el silencio del bosque. Los amantes deciden volver a Schweigen. Está anocheciendo. Maletta también emprende el camino de regreso herido de muerte, acosado por la oscuridad que amenaza con hacerle desaparecer en la indistinción de la nada:

*Wir in den Häusern hatten unsere Lampe [...] und das Licht war von der Finsternis getrennt. [...] draussen jedoch hatte man keine Wahl, draussen waren alle Wege zugemauert, draussen war die Finsternis ein Mörtel, der jeden kleinsten Zwischenraum verklebte. Und in dieser Finsternis, in dieser Nacht, in dieser so lückelosen Verschmelzung von Himmel und Erde, tastete sich Maletta durch das Gestrüpp, durch das Unterholz des Eberberges, wie durch endlos gewundene, unterirdische Gänge, die unentrinnbar abwärts führten zum Tode*<sup>645</sup>.

La dialéctica entre luz y tinieblas, así como la conexión entre palabra y luz presente en la tradición europea occidental desde el libro del *Génesis*, pasando por el breve prólogo del *Evangelio de San Juan* sobre la naturaleza de Jesucristo como encarnación de la palabra, la palabra como luz que brilla en las tinieblas del mundo (*Jn.* 1, 5; 1, 9-12) y, en consecuencia, la oposición entre hijos de la luz e hijos de las tinieblas (*1Tes.* 5, 1-11), se han explicado

---

<sup>644</sup> *Wb*, 107.

<sup>645</sup> *Wb*, 118.

suficientemente en su relación con el espacio en el primer capítulo de este trabajo. Sin la luz nada se hizo. Pues bien, Schweigen es esa nada que ha nacido al margen de la luz y de la palabra, su Anticristo es Maletta. En él se hace el vacío que va a alojar el Mal creciente de Schweigen. Para ello ha de perder primero parte de la vida que hay en él:

[...] *damals ist er seinen Tod gestorben; damals ist es lebendig geworden in ihm und zum ersten Mal hervorgetreten. [...] Es handelt sich um einen "partiellen Tod", um einen höchst geheimnisvollen Vorgang [...] Maletta verliert einen Teil seines Lebens [...] Es schlug ihm vorerst von innen gegen den Leib (wie das Kind, wenn es im Leibe der Mutter zum ersten Mal aushaut). [...] Und da begann es, über ihn hinauszuwachsen. Es begann, aus ihm hervorzutreten. [...] ein wüstes Etwas, schwärzer als die Nacht*<sup>646</sup>.

Como la embarazada de Rilke en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Maletta lleva dentro de sí el germen de la muerte y más que dar a luz, da a la oscuridad su propia muerte entre dolores histéricos: *Er war in der Scheidewand zwischen Diesseits und Jenseits gleichsam eine porös gewordene Stelle*<sup>647</sup>.

Esto sucede en la noche entre el 6 y el 7 de diciembre. En el siguiente capítulo, el cuarto, llega por fin la Navidad para una patria en ruinas. El viento parece el silbido del niño Jesús. Es irónico que él también fuera judío. El marinero sigue pensando en aquel hombre de barba negra que le enseñó el *blauen Lied*, un guardiamarina que admitía no saber la respuesta a ninguna de sus preguntas:

*Doch abends hatte er ein Lied gesungen, das war blau gewesen wie die Ferne, in welche man damals beständig hinaussteuerte, das war gewesen wie die Hoffnung selbst; das war gewesen wie ein fernes Ziel (viel ferner als der entfernteste Hafen der Welt)*<sup>648</sup>.

Pero no la recuerda. El Redentor no llega. Tampoco estas Navidades habrá una nueva Creación redimida. El simbolismo del vacío y del nihilismo es esencial. Cuando la noche llega, el marinero la descubre en la vasija que acaba de retirar del horno. Las vasijas son buenas porque no pueden contener mentiras. Llama la atención la oposición que se marca entre el horno de ladrillos, que produce materiales para construir, y el horno de Unfreund, que ofrece el don de la vacuidad. Al hilo de estas consideraciones, Unfreund recuerda a otro hombre de barba negra, un judío de Lisboa, que murió de cáncer de pulmón. Él afirmaba estar esperando al Redentor, Unfreund explica cómo para la Europa

---

<sup>646</sup> *Wb*, 120-22.

<sup>647</sup> *Wb*, 123.

<sup>648</sup> *Wb*, 131.

cristiana el Redentor ya ha llegado hace mucho tiempo y ha sido crucificado; el judío replica: *Ich muss noch warten [...] Das ist eigentlich besser, als wenn man auf gar nichts mehr wartet*. El narrador añade con ironía: *Dann war er seinem Lungenkrebs erlegen*<sup>649</sup>. Esto trae a la memoria de Unfreund una visita a cierto museo:

*Dann aber war er in andere Säle geraten, deren Wände waren mit finsternen Marmor verkleidet, und längs dieser Wände standen in Glaskästen lauter Gefässe: Töpfe, Krüge, Schalen und dergleichen, [...] alle so sicher, so selbstverständlich geformt, als wären sie gar nicht gemacht, sondern gewachsen. [...] In den Gefässen war nichts. In den Gefässen war Stille. In den Gefässen war eine unbeirrbare Ruhe; sie sprach aus jedem dieser hohlen Körper, die musste gewesen sein in den Händen der Töpfer, die gab einem Antwort auf jede erdenkliche Frage.*

Divina quietud. Como en *Der schwedische Reiter*, la cuestión fundamental es si esa quietud es la de Hegel o la de Nietzsche, es decir, si ha de entenderse como un momento negativo a superar o como el *nihil* redentor frente a la indignidad de los hombres. A este respecto, la opción de Maletta es muy clara. En estos días previos a la Navidad también él espera al Redentor en vano. Repasa su biografía: la escuela, su vida como viajante, como soldado. Nunca ha realizado nada. Contempla las fotos de los habitantes de Schweigen que ha fotografiado y tiene pegadas en las paredes de su cuarto y exclama: *Lauter Verbrecher! – Diebe, Morder, als harmloses Almvieh getarnt!*<sup>650</sup>. Le repugna esa chusma embrutecida y criminal. Una fotografía le llama la atención, es la de Habergeier. Se trata de una instantánea del cazador, el falso Dios Padre con su barba, en medio del bosque. La imagen le gusta porque en ella lo significativo no es el hombre ni su barba, sino el bosque que hay tras él. A Maletta, esa oscuridad llena de olor a moho y a frescor siempre le había gustado porque: *Man hörte auf zu sein in diesem Dunkel*<sup>651</sup>. Así pues, la opción de Maletta cae del lado de la nada.

Para empezar a determinar cuál es la opción de Unfreund podemos fijarnos en la siguiente escena. Un presidiario fugado de una cercana prisión avanza dando tumbos por el bosque. Es un *lobo* raquíptico que no constituye un peligro para nadie, más que *lobo* es una *cebra*. El fugado llega a casa de Unfreund y éste lo acoge. En los ojos de la *cebra* reconoce su mismo miedo:

---

<sup>649</sup> *Wb*, 134.

<sup>650</sup> *Wb*, 138.

<sup>651</sup> *Wb*, 141.

*Ausgebrochen und in den Wald geflohen [...] Ich lief durch die Äcker und kam mir dabei so vor, als befände ich mich im Inneren eines Leibes, in einem riesenhaften Mutterleib, der mich von allen Seiten umgab – mit seiner Nässe, mit seiner Wärme, mit seiner Finsternis. Und als ich den Wald erreichte, als ich zwischen die Bäume trat, als ich ins tiefende Dickicht tauchte und mich die Zweige geschmeidig streiften und hinter mir zusammenschlugen – wie Wasser, das sich über einem Ertrinkenden schliesst –, fühlte ich mich geborgen, fühlte ich mich aufgenommen, als wäre ich tot: ich hatte aufgehört, ein Mensch zu sein<sup>652</sup>.*

En estas líneas se hace patente el deseo de regresión al vientre materno, donde no hay espacio ni tiempo. La noche emula este estado de bienaventuranza. Pero, cuando amanece un nuevo día, el punto donde se tocan cielo y tierra, donde se distingue la diferencia, parece una herida sangrante. La *cebra*, este fugitivo al margen de la sociedad, un referente ético de urgencia que se mueve entre la libertad y el acoso de las instituciones, dice: *Die rote Wunde brennt an meinem Herzen...*<sup>653</sup>. El marinero habla de esta herida, de la lejanía, y del horizonte con escepticismo: *Die Ferne! Ich bin so nebenbei zur See gefahren. Man kann um die Erde ein paarmal herumfahren, das kann man. Doch an den Horizont gelangt man nie*<sup>654</sup>. El hombre no pertenece al horizonte. Está rigurosamente separado de él. Esta escisión no termina más que con la muerte, con la no-existencia, con la nada. Lebert escribe:

*Aber [...] der Morgen ist rot. Und die Wunde, die am Himmel aufbricht: rot! Und die Wunde, die im Herzen aufblüht: rot! Und ich weiss: ich werde sterben an dieser Wunde und tief im Erdreich Schwarz werden wie eine Wurzel, und doch wird meine Wunde weiterbrennen, denn in der Ferne schimmert blau die Freiheit!*

*Und nun war das Lied dem Bewusstsein so nahe gekommen, dass der Matrose schon meinte, es pfeifen zu können. Er piff einen Ton; er piff einen weiteren Ton: falsch! Das Lied ging anders<sup>655</sup>.*

En este estado febril, el marinero ha creído entrever por un momento el límite de la transcendencia, el ámbito donde domina la unidad y la conciliación de los extremos, síntesis de las infinitas antítesis. Sin embargo, reconoce de inmediato que se encuentra ante un espejismo. Ciertamente, la canción que intenta recuperar en su memoria hunde sus raíces en la tierra, pero no en una tierra inerte, sino en una tierra fecunda, renovada continuamente, pura como el sonido de las ocarinas – sonido de la tierra – que él moldea en su torno de alfarero, pura como Anni, la niña que le proporciona leche, a quien regala uno de estos instrumentos, pura, en definitiva, como la pastorcilla a quien en su juventud se unió por primera vez, como el propio Unfreund, a quien los botones de su uniforme de

---

<sup>652</sup> *Wb*, 193-194.

<sup>653</sup> *Wb*, 200.

<sup>654</sup> *Wb*, 201.

<sup>655</sup> *Wb*, 201-202.



marinero le hacen parecen una flauta. Es así, de forma negativa, en ausencia de su canción, como define la meta a la que aspira.

Este modelo negativo que el marinero abomina y del que se distancia, es el mismo que sirvió al nazismo para justificar sus crímenes. Encerrado en un espacio inmanente, en el que la persona acaba siendo reducida a la condición de fuerza dentro de un sistema de referencia netamente físico, el hombre únicamente tiene derecho a la vida en función de determinados condicionantes que le son externos, extraños y ajenos, que le otorgan o le privan de valor. De este modo: *Es fragt sich jetzt nur, was die Krankheit ist und was nicht*<sup>656</sup>.

Sin embargo, la transcendencia se está cobrando debida venganza por el olvido al que el hombre la ha relegado. Zitter siente que las almas de los muertos no están satisfechas con ellos, ha visto a los jinetes del Apocalipsis. Maletta percibe animación en las fotografías con las que ha empapelado su cuarto: *Eine Verletzung jener verschwommenen Grenze, welche man leblosen Dingen seit alters her zieht! Auf dass sie ständig überschritten werde*<sup>657</sup>. El espacio se rebela contra el silencio y vindica su condición dinámica, relacional, vital.

Mientras tanto, en el Traube cinco hombres celebran una fiesta de despedida con motivo de la jubilación de Schreckenschlager. En la conversación, en el burbujeo del vino escanciado en las copas, en el tic-tac del reloj de pared, en los pasos, se percibe el ritmo monótono que imponen a la colectividad. El tiempo se espesa hasta casi detenerse. Es la última noche de Schreckenschlager. Al día siguiente aparece muerto, sin cara. El forense examina el cuerpo sin llegar a ninguna conclusión. Los antiguos miembros de la agrupación local acuerdan visitar al gendarme Habicht para pedir la detención del marinero, al que señalan como culpable de los asesinatos. Unfreund ha estado ocultando a la *cebra* hasta ese momento, pero el fugitivo decide abandonar por su cuenta la cabaña del marinero. Cuando éste lo descubre, toma su mochila, la llena de alimentos y sale a buscarlo.

Entramos en el capítulo octavo, el capítulo central que sirve de eje a la novela y marca el grado máximo de tensión. Al pueblo ha llegado la noticia del evadido y se organiza una batida en busca de la *cebra*. Es la caza del hombre. Como antaño, la empresa cuenta con

---

<sup>656</sup> *Wb*, 184.

<sup>657</sup> *Wb*, 181.

el preceptivo apoyo divino: *Gott mit uns!*<sup>658</sup>. Todos, excepto los enfermos debidamente justificados, han de acudir a esta ceremonia colectiva. Incluso se pasa lista. Schweigen se vacía de habitantes:

*Die Ortschaft selber aber war verlassen, denn die Postenkette lief ausserhalb quer durch die Äcker, bohlt und wie ausgestorben lag sie voraus, überragt von Kaminen, in denen der Herdrauch versiegt war, links und rechts der ebenso langen wie sinnlosen Strasse, freilich ordentlich in Reih und Glied – doch zu welchem Zweck in dieser Ordnung? Wem etwas vorzumachen, wo niemand mehr war? – in einer Ordnung, der Ordnung halber geschaffen, in einer Ordnung, die das Nichts drapierte: Häuser, beisammen und dennoch für ewig getrennt, einander anstierend über den unüberbrückbaren Abgrund der Strasse, Häuser mit sorgsam verschlossenen Türen und Toren, mit Fenstern, welche man Jahre geputzt hatte, aber wofür? Und dann in der Mitte auch noch die Kirche, doch ebenso sinnlos und mit dem spitzen Turm ins Leere zeigend, in das schamlos offene, schamlos höhnende Blau, das nicht einmal Tröstung durch Bombengeschwader verbiess<sup>659</sup>.*

Desde el principio se ha señalado el propósito de exactitud en el reflejo de los hechos que anima al narrador. Unido a éste ideal de objetividad típicamente realista existen aspectos temáticos y técnicos que sirven a una crítica de la sociedad. El valor que se confiere a la morfología urbana es uno de ellos. El fragmento invierte y contrasta con la clásica descripción de una ciudad a vista de pájaro, usualmente desde la cúspide de una catedral, propia del XIX, por ejemplo, la Viena de Stifter, prácticamente un ser vivo. En Schweigen todo está muerto: el fuego de los hogares se ha extinguido, la carretera carece de *sentido* (como los puentes en Kafka) porque no sirve a una auténtica comunicación entre los hombre, el orden de las casas es falaz y absurdo, todo es caótico y gratuito, el centro del pueblo, la iglesia, señala con su torre a un cielo vacío de Dios que no ofrece ni el consuelo de la nada y la muerte, que por lo menos durante la guerra prometían los bombardeos:

*Was wirst du machen, wenn dort oben niemand mehr dabei ist? Wenn die Türme ins Leere zeigen, die Strassen ins Nichts führen?<sup>660</sup>*

Por otra parte, los propios habitantes participan de la condición negativa de Schweigen. Más correctamente, son ellos los últimos responsables de su trastorno. Sus ojos azules, vítreos, vacíos como el cielo, prueban su falta de humanidad. No construyen, no progresan, no llevan adelante la historia, quienes los dirigen son asesinos. El día de la batida lo dedican a engullir sus meriendas y vagar sin rumbo por el bosque. Los colores y el brillo propios del amanecer y sus metamorfosis a lo largo de la jornada están ausentes de la

---

<sup>658</sup> *Wb*, 312.

<sup>659</sup> *Wb*, 321.

<sup>660</sup> *Wb*, 321.

descripción. La exclamación triunfal: *Die Sonne ist herauf !!*, presente en tantas obras de Stifter, el optimista, el entusiasta del espacio natural y de sus leyes, se transforma aquí en una violenta queja puesta en labios del marinero:

*Die Sonne – sagte er –, die Hur' da oben! Die will ja heute überhaupt nicht mehr verschwinden !!*<sup>661</sup>

La batida acaba en fracaso. Los habitantes de Schweigen deciden volver a sus casas sin haber dado con el fugitivo. Es entonces, al regresar cuando descubren una bola inmóvil en las escaleras de la gendarmería. Se trata de la *cebra*. Él mismo se ha entregado. En el acto caen sobre él como lobos. Lo golpean. En el interrogatorio que sigue, el desgraciado acaba confesando bajo tortura. Todo parece resuelto. Sin embargo, la fatalidad hace que el coche celular que viene a recoger al preso quede atascado en la nieve. Es así como los propios vecinos han de conducir a la *cebra*. La Naturaleza presiente la tragedia:

*Während wir in ungestillter Jagdgier einem Schatten nachgelaufen waren, hatte eine unsichtbare Spinne eine Gewebe aus Blutadern über den Himmel gesponnen. Nun waren die Adern geplatzt, und das Blut quoll hervor und fiel als roter Regen auf uns nieder; alles ward rot, die Strasse, der Schnee, das Gebirge, überflutet wie in einem Schlachthaus*<sup>662</sup>.

De camino al coche celular, la *cebra* escapa. De nada sirven los gritos del gendarme Habicht para que sus convecinos disparen sólo al aire, para intimidar. Las armas están tendidas. Suenan disparos y el preso cae muerto. Han abatido al animal más noble y hermoso, a un hombre. El marinero, que ha escuchado los disparos, sabe inmediatamente que han matado a su *cebra*, al hermano que él mantuvo escondido:

*Jawohl. Er ist auch mein Bruder gewesen. Denn er hatte noch die Sehnsucht nach der Weite. [...] Er hatte noch die Sehnsucht nach der Weite. Er suchte noch das, was wir alle vergessen haben, nämlich den Aufbruch. Er strebte noch über sich selbst und das Leben hinaus*<sup>663</sup>.

La vía que inició la *cebra* queda definitivamente truncada con su muerte. La acción se vuelve entonces hacia Maletta. Si entre el marinero y la *cebra* existía una relación fraterna, una afinidad; entre el marinero y Maletta existe una relación dialéctica, de opuestos. A pesar de ello, igual que ocurrió con la *cebra*, la figura del *Aussenseiter* radical, Unfreund se siente tentado por la propuesta de Maletta, el representante de la *Ich-Auflösung*, la *Ich-Entgrenzung*. Si la *cebra* fijaba su ámbito de liberación en la exterioridad, en la abolición de leyes, límites y

---

<sup>661</sup> *Wb*, 347.

<sup>662</sup> *Wb*, 355.

<sup>663</sup> *Wb*, 366.

fronteras externas, Maletta, el fotógrafo *voyeur* que se abstiene de toda relación directa con el mundo, el apasionado de la nada, el muerto viviente, tiene el suyo propio en la intimidad, en la disolución del *yo*, en la suspensión de la oposición entre sujeto y mundo.

En este *Ich-Verlust* desempeña un papel de primer orden el espacio corporal. A lo largo de la novela el cuerpo aparece como vehículo de expresión, frecuentemente el más importante, muy por delante de la palabra. Es usual encontrar pasajes como el siguiente:

*Sie sprachen nichts; sie hielten sich nur umschlungen, vereinigten durch die Kleider hindurch Wärme und Leben, ja selbst den Geruch ihrer Körper. Alles wurde Atem, alles Gefühl, ein tierisches Wittern lebendiger Haut, lebendigen Fleisches inmitten der nasskalten, herbstlichen Modergerüche; inmitten der grauen Leere des herbstlichen Waldes*<sup>664</sup>.

La cita corresponde al encuentro entre Herta Binder y Konstantin Ukrutnik en el bosque, y pone de manifiesto cómo el comportamiento no verbal, netamente físico, asemántico, penetra hasta la médula de la novela. Esto se hace patente en el nombre del pueblo, Schweigen; en la sociedad cerrada y compartimentada, y a la vez indistinta, absolutamente colectiva; en la animalización de ciertos personajes (no sólo la *cebra*, también el cazador Habergeier o el gendarme Habicht recuerdan por sus nombres a aves de rapiña, un simbolismo nominal similar al que se encuentra en Strauss o en Ukrutnik, cuyo nombre en checo significa *Schweinehund*; a Herta se la compara con una gata, los movimientos de la peluquera recuerdan a un pececito, los del herrero de Moos a un gorila, a los hombres se les compara con bueyes, a las mujeres con vacas); en sus atributos (Alois Habergeier tiene una apariencia divina con su barba; Vinzenz Rotschädel, una apariencia demoníaca con su cara roja; las piernas de Ilse Jakobi delatan su condición de *Wehrmachtshelferin*); una dimensión corporal que acaba traspasándose a la Naturaleza personificada no como un cuerpo vivo, sino como un cuerpo muerto (la Naturaleza tiene ojos *ohne Iris und ohne Pupille* [...] *wie die umgedrehten Augen eines Toten*, se asoma por las ventanas, espía, es sanguinaria, ella misma está herida, suda, digiere con dificultad, hiede como un cadáver podrido) y condiciona sus elementos (el invierno es un general, el viento es un cochero que castiga con su látigo a las nubes)<sup>665</sup>.

---

<sup>664</sup> *Wb*, 103.

<sup>665</sup> RÉKA, Sáfrány (2000): *Körper und Kommunikation in Hans Leberts Roman "Die Wolfsbaut"*, Budapest: Phil. Dipl.arb..

La vivencia más perfecta de esta realidad exclusivamente corpórea, corresponde a Maletta. La cuestión que se plantea es si el fotógrafo representa una alternativa seria, si el camino que ha emprendido redime al ser humano, y más básicamente, incluso si es practicable, por la ambivalencia de la suspensión del *principium individuationis*, cuyas paradojas se analizaron suficientemente al estudiar *Die andere Seite*. En el caso de *Die Wolfsbaut*, el éxtasis del que se trata no es de naturaleza mística, sino sexual. Recordemos que Unfreund desde su primera vivencia erótica de juventud con la pastorcilla ha experimentado la sexualidad como liberación. Maletta, por el contrario, vive una sexualidad violenta, caótica, alterada, construida sobre fantasías malsanas. Atraído por todas las mujeres y por ninguna, concibe un plan para humillar y forzar a Herta Binder. Con el pretexto de hacerle un reportaje que le sirva más tarde para promocionarse en el mundo del espectáculo, logra hacerle algunas fotografías realmente obscenas que comprometen su nombre y su relación con Ukrotnik, que enterado del asunto la repudia y la aparta de sí.

Despechada, Herta acude a Unfreund. La misma tarde de la batida, la muchacha llega a la cabaña del marinero destrozada física y emocionalmente. Éste la acoge, seca sus ropas y le prepara algo de cenar. Poco a poco se va enredando en los juegos de seducción de Herta, de modo que a la misma hora en que la *cebra* es apresada, ambos se unen. La relación que mantienen resulta devastadora para Unfreund:

*Dumpfe Schläge. Dumpfe Paukenschläge. Der Matrose vernahm sie wie aus den Tiefen der Erde, da er, an Hertas atmenden Körper geschmiegt, das Gesicht in schwarzem Haar vergraben, dalag. Schläge in seiner und auch in der Brust dieses Mädchens, das sich lieblos hingeworfen hatte, Schläge, an die dünnen Wände pochend, als klopfen Gefangene gegen die Wände der Zellen; Schläge, Haut an Haut, Pore an Pore, und dennoch getrennt durch den unüberbrückbaren Abgrund der Fremdheit, gleichen Schicksals, aus gleicher Verzweiflung, im gleichen Gefängnis, mit dem nämlichen Unterton aus den Tiefen der Erde; und doch ineinander unverständlich bleibend, doch einander nur erbitternd und empörend, selbst in diesem Augenblick der Wut, selbst in diesem Augenblick des Todes, im rettungslosen Ineinanderstossen, im rettungslosen Ineinanderfliessen und –vergeben: nichts! Kein Horizont! Kein blaues Lied! Kein Aufbruch mehr zu den Augen der ersten Geliebten: ein schwarzes Dickicht voller Bocksgeruch! Ein Grab, in das man einsank wie ein Aas – und nun die dumpfen Schläge aus der Tiefe, die Schläge des grossen, unterirdischen Herzens, die Schläge, unter denen man zerbröckelte, um sich alsbald wieder als Staub in die Erde zu mischen. Die Schläge auf den Schädel: Qual und Tod! Die Schläge, die den Galgen zimmern und den Sarg<sup>666</sup>.*

La simultaneidad del fracaso existencial de la *cebra* y del fracaso amoroso de Herta y Unfreund apuntan a que ambos tienen la misma raíz. Se agotan en sí mismos, carecen de horizonte, son golpes sordos que no logran romper las barreras que mantienen a los hombres y a las mujeres de Schweigen enterrados en su pasado, inmóviles, atados a su

---

<sup>666</sup> *Wb*, 350-51.

espacio, incomunicados. No hay canción azul, sólo golpes sordos. Buscando la libertad, el fugitivo se consume en su propio aislamiento; buscando lo sublime del primer amor, el erotismo descarnado resulta letal. Al primero se le reserva el patíbulo, al segundo, que ha nacido muerto, el ataúd. Para ambos, idéntica nada.

Transcurridos unos días, Herta y Ukrutnik acaban reconciliándose y planean el modo de recuperar el carrete que contiene los desnudos de la joven. Para ello, Herta convence a Maletta de que está dispuesta a pasar una noche con él a cambio de la película. Ambos convienen en encontrarse fuera del Traube. A la hora de la cita, Maletta avanza a ciegas por las calles sin luna. Tanteando llega al punto de encuentro donde todo ha sido preparado para hacerle caer en el pozo ciego del Traube. El fotógrafo pierde pie y se precipita dentro de la fosa. Todos los clientes del local contemplan con regocijo la escena. La venganza de Herta y Ukrutnik se ha cumplido. Pero tan importante como ello es reparar en la proximidad que existe en la novela entre lo sexual y lo escatológico, en el doble sentido de la palabra. Las relaciones que mantienen los personajes del libro son bifrontes, por un lado pueden llevar más allá, a lo sublime, como le ocurrió a Unfreund en su juventud, por otro, siempre se corre el peligro de enfangarse y ahogarse en las propias heces, como le ocurre literalmente a Maletta.

La muerte de la *cebra* y el desengaño del encuentro con Herta mueven el corazón de Unfreund. El marinero está decidido a desvelar el secreto de Schweigen, a forzarlo, a arrancarle una palabra al silencio, un *erschwiegenes Wort*, al modo de Celan. Este es el sentido del *Réquiem*:

*Los geht's! Denn das Mass ist voll! So leer es ist! Denn man hat dich nicht in dieser Welt gelitten! Man hat es nicht gelitten, dass du auf ein Ziel zuschreitest, das so fern – nein, so nahe liegt, dass es niemand mehr sieht. [...] Ob, Freiheit!! Wort!! Zerkaut und ausgelaugt! [...] Nun bist du wieder bei der Mutter (da dein Vater dich verlassen hat). [...] Dein Leib wird Schwarz in der Erde wie eine Wurzel, Schwarz wie eine Botschaft, die im Meere treibt, Schwarz wie dieser riesenhafte Mutterleib, in welchem dich die Meute nicht mehr aufspürt. [...] das Mass aller Masse ist voll. Der Sturm schlägt die Tür zu!*<sup>667</sup>

Se ha colmado la medida. La frase tiene ecos de Isaías y de los profetas sociales como Amós. De la misma forma, Unfreund se va a convertir en la conciencia que juzgue las injusticias y los crímenes cometidos y en la voz que acuse a los culpables. Por su boca, como por la de los profetas, que prestan su palabra a la divinidad, hablará la justicia. Su

---

<sup>667</sup> *Wb*, 424-25.

atención se fija ahora en Anni, la niña que le proporciona leche, la figura de la inocencia y de la esperanza en el futuro:

*Du bist an der Reihe. Du! Nicht wir. Denn du hast alles: die Wirklichkeit und die Wahrheit. Wir Grossen haben nur noch den Betrug [...] Herrgott! Wenn man doch wieder die Wahrheit besässe. Die Welt! Nämlich die Wirklichkeit! Nämlich den Traum! Und sich anschleichen könnte! Durch hohes, raschelndes Gras [...] Die Wirklichkeit: ein Ziegenmädchen beschleichen; wieder einen Hirtenengel haben... [...] Das blaue Lied hatte ihn leicht wie ein Flügel gestreift<sup>668</sup>.*

Unfreund ha emprendido el camino correcto, pero todavía hay un trecho hasta la meta. El país permanece oscuro y empapado bajo la piel de lobo que lo cubre. Incluso se produce una nueva muerte misteriosa, la de Rotschädel. El grupo del *Stammtisch* pierde a otro miembro. Una vez más se animan unos a otros a permanecer unidos y conservar la calma. Sin embargo, los habitantes del pueblo están cada vez más atemorizados. En la oscuridad creen descubrir lo que les está matando poco a poco, uno a uno:

*[...] nicht das Ungebeuer, nicht das Tier, nicht jener nächtliche Wolf, den wir niemals erlegen, sondern nur (und weitaus schrecklicher) die Stille, die vernichtende Antwort auf alles, und starrte uns an<sup>669</sup>.*

Esta es la situación al comienzo del capítulo doce de la novela, el viernes 6 de febrero de 1953. Ese día por la tarde, al mover algunos libros antiguos, el marinero descubre un calendario atrasado, un calendario de 1945 entre cuyas hojas encuentra fragmentos de una carta de su padre: *Mein heissgeliebter Sohn! Etwas Grauenhaftes ist geschehen...*<sup>670</sup>. Unfreund reconstruye los hechos, saca a la luz lo que durante años había sido silenciado: su padre participó junto con los miembros de la agrupación local en el fusilamiento de seis trabajadores extranjeros inocentes al término de la guerra. Para mantener silencio sobre el crimen Habergeier, como miembro más prominente de la comunidad, que además aspira a un cargo político de importancia, ha propiciado el asesinato de todos aquellos que querían revelar la verdad.

En días sucesivos el marinero sigue investigando. El miércoles 11 de febrero acude al ladrillar y rememora los fusilamientos. Habergeier ha estado observando todo desde el bosque y sospecha que Unfreund conoce su secreto, por eso se dirige a él e intenta sobornarlo:

---

<sup>668</sup> *Wb*, 445-46.

<sup>669</sup> *Wb*, 460.

<sup>670</sup> *Wb*, 467.

*Du könntest Bürgermeister werden; hast nit Lust? – [...] Das reichte nun. Das gab dem Matrosen den Rest. Wie ein Irrer hob er an zu lachen. Ja, er lachte – immer rettungsloser, immer lauter –, lachte seine letzte Kraft aus sich hinaus. Und Habergeier – Was lachst denn?! Ich mein' das im Ernst!. Und der Matrose – Ich weiss! Das ist ja grad!<sup>671</sup>*

En el capítulo siguiente, el trece, el gendarme Habicht recibe una misteriosa carta de amenaza:

*Schliessen Sie ab mit ihrem erbärmlichen Leben! Will sagen: Essen Sie noch einmal gut und saufen Sie tüchtig! In der Nacht vom 13. zum 14. wird die ganze Ortschaft in die Luft gehen!<sup>672</sup>.*

Alarmado por la posibilidad de una tragedia de envergadura, Habicht decide pedir refuerzos. La gendarmería le envía trece hombres. Entretanto, el marinero decide ir a Moos para hablar con el herrero y conocer toda la verdad sobre el suicidio de su padre. También ahora la tierra es el *leitmotiv* de sus reflexiones:

*Braungebrannte Bauernt trampeln hab' ich gern. Mitsamt dem Acker, den sie an den Waden haben. Denn ich liebe die Erde. Nicht die Heimat, sondern die Erde! Den Lehm, aus dem ich meine Töpfe mache. Aber Scheisse zum Beispiel (die ebenfalls braun ist), die kann ich nicht ausstehen. Und schon gar nicht, wenn ich plötzlich riechen muss, dass mein eigener Vater – Gott hab' ihn selig - drin ausgerutscht ist. Und deshalb bin ich hergekommen; Sie verstehen!<sup>673</sup>*

La tierra y no la patria. Es decir, el vínculo que une al individuo con su espacio no es un Estado con el que se mantienen derechos y deberes recíprocos, y al que se pertenece de una manera fascinada, pasiva y servil, sino una comunidad, una relación que trasciende lo jurídico. El espacio comunitario, el espacio nacional sólo adquiere pleno sentido en la interrelación de aquellos que lo habitan. De otra forma se convierte en vacío, absurdo.

En esta ocasión, Unfreund consigue que el herrero confiese lo que sabe. De vuelta a Schweigen, el marinero reflexiona:

*Der Hunger der Toten! Mein armer Vater hat sie nicht zu sättigen vermocht. Sie haben einen nach dem anderen gefressen, den Buben, den Schreckenschlager, den Rotschädel Vinzenz. Jeden, der noch einen Rest Gewissen hatte, haben sie zu sich geholt und aufgefressen; nur den Habergeier rühren sie nicht an! Den überlassen sie uns Lebenden!<sup>674</sup>*

---

<sup>671</sup> *Wb*, 502-03.

<sup>672</sup> *Wb*, 505.

<sup>673</sup> *Wb*, 516-17.

<sup>674</sup> *Wb*, 525.



Efectivamente, lo primero que hace Unfreund al llegar al pueblo es dirigirse al Traube en busca de Habergeier, para denunciarlo ante todos, pero no logra su propósito porque el prohombre de Schweigen está en el Parlamento Regional, donde sin duda va a ser nombrado diputado y aforado. Ante la imposibilidad de llevar adelante su acusación, el marinero decide ir él mismo al horno de ladrillos donde están enterrados los cadáveres de los asesinados y exhuma los cuerpos. Con estas pruebas, acude al gendarme Habicht y le informa de los hechos.

Por la noche, Unfreund recibe en su cabaña una visita inesperada, el fotógrafo Karl Maletta. Éste quiere hablar con el marinero para lavar su conciencia confesándose él también responsable de ciertos fusilamientos en los que tomó parte en el pasado: ciento cincuenta, doscientas cincuenta personas, mujeres, niños y hombres, un pueblo entero fue acribillado por las órdenes de un teniente. Los cincuenta soldados que tenía a su cargo le obedecieron. Ninguno se opuso a la orden. Desde entonces sabe que en ese momento, cuando disparó, fue como si se disparara a sí mismo:

*Wenn einer von uns beiden sterben muss, dann sterbe ich. Denn ich bin ohnehin so gut wie tot. [...] Der Gehängte bin ich, der da draussen baumelt. Denn ich habe nie die Kraft gehabt, ein Mensch zu sein. Sie aber haben die Kraft, und Sie sind auch ein Mensch; und wenn Sie leben, habe ich nicht ganz umsonst gelitten. Denn Sie sind mein Ich, mein verlorengangenes besseres Ich: das, was ich immer zu werden beabsichtigt habe<sup>675</sup>.*

Con estas palabras, Maletta abandona la cabaña del marinero. Al día siguiente, Unfreund presiona a Habicht para que acepte la denuncia contra Habergeier, pero éste ha sido nombrado diputado y la inmunidad parlamentaria le ampara. Es así como el marinero decide marcharse de Schweigen. De vuelta en su cabaña comienza a hacer el equipaje, sin embargo, cuando toma una foto de su madre para guardarla en la maleta descubre una carta doblada pegada detrás del marco, se trata de la carta completa que su padre dejó antes de suicidarse. Es la última noche, la noche del 13 al 14 de febrero de 1953. Unfreund, tras leer la carta, que confirma punto por punto todas sus sospechas, decide desenterrar la carabina de su padre, la monta y la engrasa. En ese instante escucha ruidos en el exterior. Tras dudar un momento, el marinero se decide por la lucha y amartilla el arma para defenderse.

Habicht y Schober, los gendarmes, han llegado a la cabaña. Parecen vigilar al marinero. Unfreund aparece en la puerta y dispara a la oscuridad que toma cuerpo en la

---

<sup>675</sup> *Wb*, 560.

figura del fotógrafo Maletta que cae muerto, pero con un tiro en la nuca. La muerte de Maletta es interpretada como una liberación:

*Er wollte durch mich in die Freiheit; das ist ihm geglückt: er hat die Kugel abbekommen, die für mich bestimmt war. Mit anderen Worten: er hat mir das Leben gerettet<sup>676</sup>.*

Tras estas consideraciones, Unfreund va a buscar al diputado Habergeier a su casa. Quiere arrancarle la barba a ese falso dios y desenmascararlo. Para ello decide usar la provocación:

*Ich hab' da ein Schreiben von meinem gottseligen Vater [...] Mein Vater berichtet darin von einem Massaker, das die Ortswacht von Schweigen an Fremdarbeitern veranstaltet hat [...] Ich hab' gestern im Ziegelofen gegraben; das war es mir wert. Und ich habe gefunden, wonach ich gesucht hab'; verstehen Sie mich?! Sechs sind es gewesen!<sup>677</sup>.*

Pero Habergeier está seguro de su inmunidad y no se muestra arrepentido por sus crímenes pasados. Fueron otros tiempos y era su deber obrar como obró, se siente inocente. Unfreund sigue presionando, alude a los asesinatos más recientes, a las muertes de Schreckenschlager, de Rotschädel..., afirma tener pruebas y estar dispuesto a presentarlas en la fiscalía. Con estas palabras da la espalda a Habergeier y se dispone a salir de la casa. Con el rabillo del ojo puede observar cómo Habergeier ha tomado un fusil con mira telescópica que cuelga de la pared. El marinero avanza a través del patio de la casa. Espera que de un momento a otro suene un disparo que le atraviese. Es el sábado 14 de febrero, a las siete y cuarto de la mañana, la hora de los ajusticiados. Reflexiona sobre su sacrificio:

*Und er weiss, die Hündische Dreieinigkei ist dies: Dummheit, Feigheit und Gewissenlosigkeit. Das Böse aber, das ist nicht von dieser Welt; das Böse ist vielleicht der Vater selbst gewesen; unfassbar hat er die Wolfshaut wieder verlassen, und sie hängt nun, nach aussen gekehrt, an den Brettern und spiegelt den Morgen; in allen Farben spiegelt sie das Nichts des Himmels, schillert, lächelt, gleich einer Muschel, die offen am Strand liegt. Und er weiss: er wird der Vater niemals finden; doch er weiss auch: für den, der ihn sucht, bleibt der Vater lebendig, leisen Schrittes geht der Kapitän auf seiner Brücke hin und her und wartet, und es lobnt sich einzig und allein, für ihn zu sterben, das heisst: für dieses rätselhafte Violett, das an der Innenseite der Wolfshaut zurückblieb und Licht und Dunkel, alle Gegensätze eint und alle Möglichkeiten offenlässt<sup>678</sup>.*

El marinero duda entre apretar el paso o remansarlo para dar a Habergeier ocasión de apuntar certeramente. A punto de alcanzar la verja de salida, Unfreund escucha a su espalda la voz de Habicht que saluda a Habergeier y corta la acción preguntándole: *Ein*

---

<sup>676</sup> *Wb*, 587.

<sup>677</sup> *Wb*, 591, 592.

<sup>678</sup> *Wb*, 594.

*neues Gewehr? [...] Ach wo! [...] Mein altes. Ich hab' mir nur ein Zielfernrohr montieren lassen*<sup>679</sup>.  
Entonces, Unfreund suelta una gran carcajada, una risa largo tiempo reprimida, casi divina y, sin volver atrás, se pone a silbar una cancioncilla:

*Er pfeiff den ersten Ton – und wusste es noch nicht; er pfeiff den zweiten Ton – und wusste er noch immer nicht – und dann den dritten –! Und da wusste er Bescheid: Das blaue Lied! Es war zurückgekehrt*<sup>680</sup>.

La obra de Lebert concluye afirmando la posibilidad y la necesidad de un progreso en el orden social y político. El marinero, fascinado por la nada, la tierra, la regresión al vientre materno, la marginalidad, apuesta por la superación del vacío y la apertura de nuevos horizontes. En este sentido, la novela es plenamente moderna. Sin embargo, las últimas reflexiones sobre lo inalcanzable de la meta (*Und er weiss: er wird der Vater niemals finden*) abren sin duda camino a una concepción del espacio y de la historia radicalmente distinta de la tradicional. El espacio social ha de entenderse como una realidad que está en permanente cambio, que es incesantemente superada, que es puente entre un estado y otro, pero nunca un fin en sí mismo. Su razón de ser es el devenir. Este es precisamente el problema que Ransmayr aborda en *Die letzte Welt*.

---

<sup>679</sup> *Wb*, 595.

<sup>680</sup> *Wb*, 596.

## 14. CHRISTOPH RANSMAYR, *DIE LETZTE WELT* (1988)

### 14.1. Christoph Ransmayr (1954)

Christoph Ransmayr nació el 20 de marzo de 1954 en Wels, Oberösterreich, pero creció en Roitham y Gmunden, en el arco septentrional del Traunsee, en Salzkammergut, en la margen izquierda del río Traun, a cuyo extremo opuesto se encuentran el Ebensee y Mauthausen. Siempre se ha expresado de forma muy negativa al hablar de su lugar natal:

*Das Leben dort war zum Teil schon von einer ungläublichen Brutalität. Die Leute haben zum Teil eine grossen Grausamkeit und Härte im Umgang miteinander. Über die Gemeinschaft des Menschen hat man relativ wenig Illusionen, wenn man aus einem Dorf kommt*<sup>681</sup>.

Un espacio exterior despoblado, limitado, oscuro, donde *alle Wege gingen aufs Gebirge zu, ins Gebirge hinein*<sup>682</sup>, invita, por una parte, a refugiarse en la propia intimidad y, por otra, a la relectura de la exterioridad, extraña y ajena. Ransmayr aprende muy pronto a interpretar el espacio – el paisaje –, para conjurar la angustia:

*Fast alle Sehnsüchte, die es gibt, werden für mich als "Landschaft" sichtbar. Wenn ich mich unwohl, unglücklich, nicht zu Hause fühle, dann materialisiert sich die Vorstellung von Befreiung aus dieser Situation immer im Bild einer Landschaft*<sup>683</sup>.

Precisamente, del Traunsee se cuenta una leyenda difundida en numerosísimas variantes por varios países: en un tiempo remoto un joven se enamoró de una bella muchacha que habitaba en las aguas del lago, pero el amor entre ambos nunca se pudo llegar a consumar porque pertenecían a mundos opuestos; sin embargo, su deseo de permanecer juntos por la eternidad era tan fuerte que cierto día, mágicamente, los dos se convirtieron en roca, de modo que hoy sus perfiles se pueden reconocer en las montañas que rodean el lago. Como esta historia, así también la literatura de Ransmayr. En ella, se describen hechos de un tiempo no histórico, espacios en los que la categoría de tiempo ha sido abolida y en los que sus elementos están sometidos a constantes metamorfosis.

---

<sup>681</sup> SIEDENBERG, Sven: "Vom langsamen Finden der Worte", en: *Süddeutsche Zeitung*, 4.6.1992.

<sup>682</sup> JUST, Renate; KUNZ, Béatrice: "Erfolg macht müde", en: *Die Zeit*, 16.12.1988 (Zeitsmagazin).

<sup>683</sup> *Ibid.*

En 1972, Ransmayr se gradúa en el Stiftsgymnasium Lambach y marcha a Viena para estudiar filosofía y etnología. En 1978, recién licenciado, comienza a trabajar como redactor de la sección de cultura de *Extrablatt*, una tentativa fallida de fundar en Viena una revista de izquierda de periodicidad mensual. A la vez, colabora con otras revistas, entre ellas *TransAtlantik*, dirigida por Hans Magnus Enzensberger, *Merian* y *GEO*. El reportaje es, pues, el primer contacto de Ransmayr con la forma narrativa, un género que le libera de la abstracción y le permite ver, experimentar, representar la realidad, a la vez que la analiza y la comenta de forma personal. Poco a poco, empieza a ocuparse de la forma de vida en los centros metropolitanos, particularmente en su periferia. Muchos trabajos de esta época son topografías de lo marginal.

En 1982 inicia su carrera propiamente literaria con *Strablender Untergang*, un librito ilustrado con fotografías de Willy Puchner, que subtítulo, *Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen*. Se trata de una obra que enjuicia y condena al hombre como último responsable de las catástrofes políticas y ecológicas que azotan la tierra<sup>684</sup>. El libro no sólo culmina con la limpia desaparición del ser humano, sino que además promete una futura redención global, cuando nuestro Sol, convertido en una estrella gigante roja, estalle y devuelva el orbe al frío y a la oscuridad cósmica de los que salió.

En 1984 publica *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, muy alabado por la crítica. Mezcla de informe y ficción, el relato nos transporta a la imperial y real expedición austriaca al Polo Norte de 1872-74, que culminó con el descubrimiento de Franz-Joseph-Land. A este libro, le sigue en 1985 un volumen colectivo, *Im Blinden Winkel. Nachrichten aus Mitteleuropa*, del que Ransmayr es editor y en el que participa además con tres textos: *Die Königin von Polen. Eine politische Wallfahrt, Auszug aus dem Hause Österreich. Unterwegs zur letzten Kaiserin Europas, Przemysł. Ein Mitteleuropäisches Lehrstück*.

---

<sup>684</sup> En la línea que puso de moda LOVELOCK, James (1992): *Gaia*, Barcelona: Oasis, en los años setenta, la Tierra es vista como una entidad singular, autónoma, en la que su composición química y su temperatura se autorregulan de acuerdo con el estado más favorable para su existencia. En este sentido, la vida, sobre todo la humana, es una extensión del mundo físico que se caracteriza por su gasto deliberado de energía para la auto-perpetuación. Para algunos autores esta actividad reduce al hombre a la condición de parásito. En DORST, Jean (1987): *Antes que la Naturaleza muera*, Barcelona: Omega, 528, se lee: *El hombre apareció como un gusano en un fruto, como una polilla en un fardo de lana, y, secretando teoría para justificar su acción, empezó a carcomer su hábitat*. Christoph Ransmayr añadiría: *Als ob der Untergang einer Theorie bedürfte!*, RANSMAYR, Christoph, PUCHNER, Willy (1982): *Strablender Untergang*. Wien: Brandstätter, sin página.

En 1986, la ciudad de Viena le concede el *Elias-Canetti-Stipendium* para la creación literaria, una beca de tres años que le permitirá escribir la obra que le dio fama: *Die letzte Welt*. Nada más aparecer, la novela se convirtió en el evento literario del otoño de 1988 en el ámbito germano, y más tarde a un nivel internacional con traducciones en 28 idiomas. El éxito le reporta grandes ingresos. A los pingües beneficios editoriales viene a sumarse el dinero de los más prestigiosos premios, como el *Anton-Wildgangers-Preis* en 1989:

*Ich bin durch den Erfolg der Letzten Welt in die luxuriöse Situation geraten, mir die Zeit kaufen zu können, die ich immer haben wollte. Andere würden sich ein Haus kaufen und sesshaft werden, ich habe mich für die Mobilität entschieden. Ein Halbjahr unterwegs und ein Halbjahr am Schreibtisch [...] <Das Buch> hat mir die Freiheit gegeben, beim Schreiben so langsam zu sein, wie ich wirklich bin<sup>685</sup>.*

Efectivamente, los recursos económicos de que dispone a partir de entonces contribuyen a dar un cambio radical en la vida del autor. A Ransmayr, gran escalador y montañero experto, viajero apasionado, se le ofrece la posibilidad de recorrer Indonesia, India, Tailandia, Japón, Canadá, EEUU, México, Brasil y Paraguay entre otros países.

Retirado en casa de un amigo en Brasil termina en 1995 *Morbus Kitahara*, la que hasta ahora ha sido su última novela. Con ella confirma su prestigio como autor y es reconocido con nuevos premios: el *Franz-Kafka-Preis* en 1995, el premio literario europeo *Aristeion* en 1996, el *Öberösterreichischen Landes Kulturpreis* en 1997, el *Solothurner Literaturpreis* en 1997, el premio literario de Palermo, el *Hölderlin-Preis* en 1998, etc. etc.

En 1997 se edita *Der Weg nach Surabaya*, un volumen que recoge los mejores reportajes y los relatos en prosa de su primera época como periodista. Ese mismo año es el encargado de pronunciar la *Festrede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele*, en la que desarrolla una leyenda irlandesa, publicada luego en libro *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer*.

Desde los años ochenta, Ransmayr mantuvo una gran relación con Claus Peymann. Cuando éste muere en junio de 1999, Ransmayr es uno de los autores que más activamente participa en las lecturas y homenajes al desaparecido director del Burgtheater de Viena, para el que estaba preparando una obra dramática que iba a estrenarse en el verano de 2001 en Salzburgo.

---

<sup>685</sup> LÖFFLER, Sigrid: "Weltwanderer", en: *Profil*, 8.2.1993.

En sus últimas apariciones en público, Ransmayr ha anunciado la publicación de su próxima novela: *Der fliegende Berg*. Siguiendo la estrategia de la que se sirvió para preparar la aparición de *Morbus Kitabara*, desde marzo de 2000 ha venido leyendo fragmentos de esta obra inédita en el *Literaturfestival Literaten* de Viena, en los *Rausiger Literaturtage*, y en los pasados *Salzburger Festspielen*, donde acudió como *Dichter zu Gast*.

No cabe duda de que Christoph Ransmayr, que en la actualidad vive en West-Cork, Irlanda, es en este momento la figura literaria más reconocida por el público, la crítica y las instituciones. El autor austriaco de moda está presente incluso en la Expo 2000 de Hannover con una adaptación escénica de *Die letzte Welt*. Cuando se habla de descubrir a nuevos valores, se habla de descubrir a un Ransmayr. En las últimas historias de la literatura<sup>686</sup> se le reserva un lugar de honor junto a Bernhard y Handke. A diferencia de ellos, Ransmayr se ha distinguido por ser una persona cortés, nada afectada, amable, paciente, que evita provocaciones y no siembra descontento o agresividad, un escritor casi tímido, sencillo, sin pretensiones.

#### 14.2. Resumen del argumento de *Die letzte Welt*. Precisiones contextuales

*Die letzte Welt* cuenta la historia de Cotta, un ciudadano romano admirador de Ovidio, el revolucionario poeta de las *Metamorfosis*, al que conoció en su juventud, y que por desafiar los designios del emperador Augusto acaba siendo desterrado en la ciudad de Tomi, a orillas del Mar Negro. Hasta allí se desplaza Cotta, con el propósito de encontrar al autor o, por lo menos, recuperar su obra. El protagonista fracasa en ambas tareas. No sólo no logra culminar con éxito su búsqueda, sino que acaba perdiéndose él mismo. No obstante, cuando esto ocurre, Cotta se encuentra más cerca del texto y su autor de lo que él supone. Tomi se convierte en escenario de las metamorfosis que Ovidio recoge en su libro. La realidad se transforma constantemente, de modo que las categorías racionales del mundo civilizado – espacio, tiempo, acción – dejan de operar. La ciudad se agota en el incesante cambio, se desintegra, se vuelve cenizas como los escritos de Ovidio. Sin embargo, esta destrucción no se experimenta como algo trágico. Este mundo apocalíptico, que no responde a las disposiciones y a la experiencia humana establecida, preconiza uno

---

<sup>686</sup> FISCHER, Ernst (1997): *Hauptwerke der österreichische Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*, München: Kindler; MELZER, Gerhard (1998): *Die verschwiegenen Engel. Aufsätze zur österreichische Literatur*, Graz: Literaturverlag Droschl, HAAS, Franz; ZEYRINGER, Klaus (1999): *Österreichische Literatur 1945-1998. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck: Haymon-Verlag, THUSWALDNER, Anton (Hrsg.) (2000): *Österreichisches Lesebuch*, München: Piper Verlag.

nuevo, carente de todo tipo de anotaciones, en el que el único texto a descubrir sea el propio nombre.

El libro de Ransmayr es una obra de estructura muy compleja. Los quince capítulos en los que se divide la obra relatan unos hechos que abarcan prácticamente un año, desde el invierno de 17 hasta enero de 18 d. J.C., y transcurren en tres lugares diferentes: Roma, la metrópolis cultural, Tomi, la ciudad colonial periférica, y Trachila, el espacio natural. Sin embargo, en torno a este eje espacio-temporal, el relato combina simultáneamente tres niveles de realidad: primero, la realidad histórica del Imperio Romano de Augusto; segundo, la irrealidad mitológica de la *aetas aurea*, ya que junto al romano Cotta, se mueven figuras míticas como Lycaon, Echo, Arachne, Fama o Philomena; tercero, la realidad ilustrada de la Modernidad, con su sociedad de masas, sus medios de transporte y de comunicación (autobuses, cine).

Para guiar al lector a través de este mundo desconcertante, lleno de referencias culturales entrecruzadas, el autor ofrece varias claves. Por una parte, algunos elementos del texto, fundamentales para su interpretación, aparecen resaltados en cursiva. Por otra, Anita Albus fue encargada de dibujar los números romanos que encabezan cada capítulo. Se trata de caracteres geométricos rodeados de plantas, de llamas, de babosas, incluso algunos de ellos parecen estar en pleno proceso de metamorfosis. Existe una relación directa entre estos iconos y el contenido del capítulo correspondiente. Así, el capítulo primero, que contiene la quema del manuscrito de Ovidio, presenta su número envuelto en llamas; el segundo, que cuenta el mito de Alcione, muestra la metamorfosis de la cifra en ave; en el tercero aparecen las babosas que Cotta desprende de las ruinas de Trachila; en el cuarto, de nuevo el fuego; en los siguientes, diferentes motivos o combinaciones de motivos ya conocidos, que van relacionando poco a poco unos fragmentos del texto con otros. Como colofón, Ransmayr incluye al final de su novela un *Ovidisches Repertoire* que relaciona los personajes de su novela con las figuras del mundo antiguo, históricas y mitológicas.

Sin lugar a dudas, es esto último lo que más poderosamente llama la atención del lector: el reconocimiento explícito de que, directa o indirectamente, la novela de Ransmayr se deriva del texto de Ovidio. Genette<sup>687</sup> ha sido quien mejor ha estudiado el orden de las relaciones textuales, representándolas con la vieja imagen del palimpsesto, en el que se ve,

---

<sup>687</sup> GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.



sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Una función nueva se superpone y se encabalga a la estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos simultáneos da un valor inusitado al conjunto. A la intertextualidad le corresponde el mérito específico de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de *sentido*, a condición, de que se las fecunde y de que el texto que surja no se limite a ser una simple conmemoración.

De las aproximadamente 250 metamorfosis de Ovidio, *Die letzte Welt* utiliza unas 26 historias. Lo que Ransmayr practica es fundamentalmente una transposición, la más importante de todas las prácticas intertextuales, por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de sus obras (Fausto, Ulises, Prometeo, Casandra, Sísifo, Orfeo), que consiste en una transformación (no en una imitación) seria (no lúdica, ni satírica) de la fuente original, de modo que los antiguos motivos adquieran otros valores, se recrean, como veremos, para que sirvan a los fines de la nueva obra.

Junto a las transposiciones intertextuales, y al paratexto (cita explícita) del epílogo, *Ovidisches Repertoire*, es obligado hacer referencia al architexto, es decir, a la pertenencia taxonómica de *Die letzte Welt* a un género determinado. Como ha ocurrido con las obras de Kubin, Perutz y Lebert, tampoco en el caso de la de Ransmayr es posible decantarse por un género en concreto. Atendiendo a las dimensiones de la novela, ésta participa de rasgos del *Kriminalroman*, con Cotta en el papel de detective; del *Exilroman*, con Ovidio como modelo; del *Politischer Roman*, si se lee como crítica al totalitarismo; del *Zivilisationskritischer Roman*, si esta crítica se extiende a la sociedad moderna en su conjunto; del *Antikeroman*, si nos centramos en los aspectos históricos y culturales de la antigüedad presentes en la novela; o del *Bildungsroman*, si nos fijamos en el proceso de maduración de Cotta.

Jugando con este último género y a la vista de la heterogeneidad formal y de fondo que caracteriza la novela ovidiana, ha habido críticos<sup>688</sup> que han propuesto el término *Einbildungsroman* para caracterizar esta obra. Es decir, una novela de iniciación, que, efectivamente, sigue el crecimiento espiritual, intelectual y emocional del protagonista, pero que tiene como signo distintivo la búsqueda de una nueva racionalidad, que supere la dificultad inmensa en afrontar las cuestiones que van más allá del *ser* como interpretación de la realidad, por medio de la imaginación. Así se explica que *Die letzte Welt* sea en

---

<sup>688</sup> SCHIRRMACHER, Frank: "Die letzte Welte", en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.9.1988, Beilage, 5.

definitiva un libro que hable de sí mismo; la confusión entre los distintos niveles de ficción y entre ficción y realidad; el viaje de Cotta a Tomi, una ciudad que parece inventada por el propio Ovidio, donde sus personajes de ficción reciben a Cotta; la falta de correspondencia lógica entre las causas y los efectos de los sucesos que allí se producen; la incorporación del mundo del subconsciente y de todos los juegos de lo onírico. En la línea de Bachtin, que rechaza la afirmación aristotélica de la primacía de la trama y desarrolla la idea de la novela como un foro de voces y valores irreconciliables cuyo significado último permanece indeterminado, e incorporando los estudios del autor sobre las relaciones entre literatura y carnaval, es posible constatar que en la obra de Ransmayr se produce la disolución y trastorno de todas las jerarquías sociales y culturales, en la medida en que cada cual se puede transformar como quiera, tomando la apariencia de otro.

Este rechazo de la ficción mimética tradicional, su ironía y su relativismo sitúan la obra de Ransmayr en el centro del debate sobre la Postmodernidad. El sueño, la visión, la imaginación son los auténticos objetivos de la literatura postmoderna, ya que el autor contemporáneo ha comprendido que no es suficiente con enseñar y deleitar, y está convencido de que lo prodigioso y lo fantástico deben tomar definitivamente la palabra. Al final de la novela, el mundo se libera de toda estructura humana, vuelve a ser Naturaleza, y el ciudadano romano Cotta, el perplejo representante de la razón, desaparece en ella. Como en el caso de *Strahlender Untergang*, al final de *Die letzte Welt* se dice: *Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr*<sup>689</sup>. Cuando se lee a Ransmayr hay que suponer que la realidad tiene tantas caras como observadores la contemplan y recordar las analogías que los teóricos de la Postmodernidad establecen entre su doctrina y las teorías de la física cuántica acerca de las partículas subatómicas cuyo estado depende del observador que trata de analizarlas. En Tomi todo parece regirse por esta lógica confusa, todo es subjetivo. Allí cualquier cosa es cierta si se cree en ella, y para sus habitantes carece de sentido cuestionárselo todo, como hace el romano Cotta.

Desde esta perspectiva, *Die letzte Welt* se puede considerar una novela postmoderna, que pone de manifiesto las insuficiencias del Idealismo y las paradojas del proyecto ilustrado, que llevan a la quiebra del utopismo. Sin embargo, por el mismo carácter fragmentario de todo texto de (sobre) la Postmodernidad, no hay que esperar que se llegue a algo concreto: se cita, se ensaya sobre el irracionalismo, se coquetea con el nihilismo, y se

---

<sup>689</sup> RANSMAYR, Christoph (1999): *Die letzte Welt*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 287. Todas las citas se realizan sobre esta edición, que en lo sucesivo se abreviará como *LW*.

termina concluyendo más que con definiciones, con orientaciones, con pistas, con intuiciones preliminares, y ello, aunque en el transcurso del relato aparezcan ejemplos claros del espíritu moderno.

Sin entrar en el análisis de los índices de Modernidad y Postmodernidad del texto, centrándonos exclusivamente en el tema de la tesis, de todo lo dicho anteriormente se desprende que la condición más genuina de *Die letzte Welt* es la espacialidad. En lugar de un modelo histórico dinámico, con pasado, presente y futuro, los tres momentos se funden, simultáneamente, en un único *ahora*. Este *sistema abistórico* carece de todo movimiento, ni lineal, ni cíclico. Se asemeja a un espacio laberíntico irreductible, incommovible. Es un producto absoluto. Está ahí. Carece de centro, de periferia y de salida. El *ser*, el *sentido* y la *identidad*, si todavía es posible hablar de ellos, se dan exclusivamente dentro del texto, dentro del *corpus*. La metáfora del texto como *cuerpo*, es decir, algo físico, palpable, material, orgánico, realidad esencial (recordemos: mi mundo es material, porque yo, que lo habito, soy corpóreo; lo real es textual, porque la realidad que lo informa es un *corpus* de discursos), manifiesta el carácter *corpúscular* – no salimos de la misma familia de palabras – de la realidad entera. La suma de atributos nunca agota la realidad y mucho menos la identifica: un texto, por muy exhaustivo que sea, nunca dará cuenta de todos los aspectos de la realidad que el sujeto puede descubrir y, por supuesto, nunca llegará a ser la realidad externa en sí, realidad y texto son cuerpos rigurosamente separados. Siguiendo la argumentación escéptica, el hombre no pertenece ni a la realidad, ni al texto. Los temas que, siempre en torno al cuerpo, se van desplegando hacen más fácil, tal vez, el acercamiento del lector, y aseguran una suerte de comunicación: el cuerpo amado de Echo, el cuerpo herido de Thies, el cuerpo ausente de Ovidio, el cuerpo de las letras cubiertas por la vegetación de Trachila, el cuerpo de la palabra del libro perdido de Ovidio del que los habitantes de Tomi guardan memoria, el cuerpo transformado como juego, humor, ironía.

El cuerpo es también imagen cultural. El autor lo expresa desde un momento histórico concreto y nosotros, lectores, lo recibimos también desde nuestra circunstancia. Los cambios históricos condicionan diferentes lecturas y vigencias de los textos. Se trataría, para cerrar este apartado, de considerar someramente algunos aspectos de la recepción de *Die letzte Welt*. El éxito de la novela fue apabullante. El lector modelo, el lector poco modélico, el apenas lector, el anti lector, el lector en ciernes, todos recibieron con entusiasmo una obra, como se ha demostrado, nada sencilla. Son varios los factores que

contribuyeron a ello: el interés creciente por la evocación y actualización de mitos, la nostalgia por la atemporalidad y la duración frente a la caducidad y finitud, el consuelo que representa un mundo paralelo, la dimensión apocalíptica de la novela, el catastrofismo natural, ecológico, la perfección lingüística del texto (Ransmayr escribe hasta diez horas al día, aunque produce como máximo 30 líneas por jornada) y, especialmente, la construcción en estratos, que hace posible que el libro llegue grupos de destinatarios muy heterogéneos (elementos eruditos, pero también detectivescos, amorosos, etc.)

Junto a ello, hay que tener en cuenta el papel que jugaron los medios de comunicación. La edición de *Die letzte Welt* se llevó a cabo bajo los auspicios de Enzensberger y contó desde el principio con el apoyo prácticamente incondicional de la crítica<sup>690</sup>, con el *Literarisches Quartett* a la cabeza. Las entrevistas en radio y televisión, la promoción desde la *Frankfurter Messe*, las repetidas lecturas públicas de un autor serio, contenido, distante, vestido rigurosamente de negro, con una voz apenas perceptible, que aparece ante el público y comienza a leer sin más, para luego desaparecer del mismo modo enigmático, la circunstancia de que sea una persona joven, prácticamente desconocida, que de la noche a la mañana se pone a la cabeza de las listas de ventas, son elementos que llaman poderosamente la atención del público y despiertan la curiosidad general. Los efectos llegan a todos los ámbitos, hasta a los más banales, en Austria se difunde una moda de camuflaje, camaleónica; los restaurantes sirven platos que transforman por completo los ingredientes originales; incluso algún ministro llega a citar fragmentos de Ransmayr para justificar sus actuaciones políticas. La repercusión del libro es ciertamente desmedida y no se explica si no es con la cooperación de los *media*.

En la actualidad, *Die letzte Welt* sigue siendo el paradigma literario de ese *Zeitgeist* apocalíptico y epigonal que caracteriza nuestro cambio de siglo y que afirma, no ya que el mundo es un teatro, sino que el propio sujeto es ficción. Los ecos de Nietzsche resuenan en Foucault: El hombre ha muerto.

---

<sup>690</sup> Se pueden consultar H.E. “*Keinem bleibt seine Gestalt. Christoph Ransmayrs neuer Roman Die letzte Welt*”, en: *Neue Zürcher Zeitung*, 1.9.1988; WIESER, Harald: “Eine Flaschenpost aus der Antike”, en: *Der Spiegel*, 12.9.1988; HAGE, Volker: “Mein Name sei Ovid”, en: *Die Zeit*, 7.10.1988; HURTON, Andrea: “Steinerne Nasen, steinerne Augen”, en: *Falter*, 7.10.1988. No obstante se pueden encontrar algunas críticas negativas: KAISER, Joachim: “Mit erlauchten Worten Wirkungen zweiter Klasse”, en: *Süddeutsche Zeitung*, 22./23.10.1998; SCHÜTTE, Wolfram: “Gusseisern”, en: *Frankfurter Rundschau*, 8.10.1988; críticas al barroquismo, la falta de economía, de pericia, señalando incluso errores de redacción, que llegan hasta hoy mismo en: CZERNIN, Josef: “Es muss der Lärm der Welt sein”, en: *Der Standard*, Wien, 9.1.1998, Beil. Album, 37, con ecos en “Hinauf ins kalte Sprachgebirge”, en: *Der Standard*, Wien, 2.12. 1999, 37.

### 14.3. Análisis. El espacio en *Die letzte Welt*

El título de la novela de Ransmayr parece proceder de las *Tristia*, de Ovidio, en las que el autor se refiere a Tomi (la actual Constanza), la ciudad de su exilio, diciendo: “*Nobis habitabitur orbis ultimus*”, “*ultima tellus*”. Y es que, geográfica y metafóricamente, Tomi se encuentra en los límites que daban *sentido* al mundo antiguo. Sobre ella, Claudio Magris escribe:

[...] *la ciudad entera es una nave gigantesca y anónima, que ha zarpado antes de que diera tiempo a saludar y oscila en la bonanza, que anula incluso el deseo y la nostalgia del adiós. Las aguas son un sudario pagano, un hueco último más allá del cual no existe el conocimiento o la respuesta a tantas preguntas, sino únicamente un limbo mortecino, la misma realidad de antes, no menos perfecta pero más indiferente y larvaria, deseos y sentimientos adormilados, como si el único secreto fuera la obnubilación y la verdad se pareciera a una disminución de interés*.<sup>691</sup>.

Al valor espacial, periférico, marginal, se añade un segundo valor temporal con connotaciones apocalípticas, escatológicas. Magris atribuye a Tomi la atemporalidad característica de toda utopía. Sin embargo, a diferencia de Kubin<sup>692</sup>, el último mundo no supone la entrada en el dominio de la entropía y del eterno retorno de lo igual. *Die andere Seite* buscaba en el espacio una transcendencia, una respuesta a la angustia del *ser* que *ex-siste*. Por el contrario, *Die letzte Welt*, como refleja Magris, nos habla de *la misma realidad de antes*, aunque en ella el *yo* haya perdido protagonismo y se encuentre en *un limbo mortecino*, como si el mundo operara al margen del interés de la persona, ausente y sumida en la sombra. Por ello la obra de Ransmayr supone la aportación más problemática al tema del espacio de todas las consideradas.

Como se ha dicho, el punto de partida de la novela es el exilio del poeta latino Ovidio decretado por Augusto en el año 8 d. J.C. Sobre este hecho histórico se desarrolla una ficción que tiene como agente principal a Cotta, un romano admirador del autor de *Las Metamorfosis*, que parte hacia Tomi, lugar del destierro, para buscar al escritor y su obra. En

---

<sup>691</sup> MAGRIS, Claudio (1988): *El Danubio*, Barcelona: Anagrama, 352.

<sup>692</sup> Véanse en la bibliografía los artículos en que se comparan *Die andere Seite* con *Die letzte Welt*, así como la polémica que se desarrolló entre Joachim Fest., editor del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* y Johano Strasse, miembro de la *Grundwertekommission beim Parteivorstand der SPD*. Las tesis de Fest aparecen en *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, editado en Berlín en 1991, alertando del peligro de la nostalgia utópica, criticando planteamientos escatológicos, milenaristas, *qualistas*. Un año antes, J. Strasser, había publicado *Leben ohne Utopie?*, en el que reconoce la vinculación de utopía y totalitarismo, aunque no ve que sea una ecuación necesaria; para él, el problema de las utopías es que no han dado cuenta de la complejidad de la vida, por ello apuesta por la solidaridad y la cooperación en una sociedad plural, que supere la ligazón del colectivismo y su modelo estático.

este caso, la palabra *destierro* hay que entenderla en sentido radical. El protagonismo del mar al comienzo de la novela es ya un índice del vacío que aguarda al extranjero en su destino:

*Tomi, das Kaff. Tomi, das Irgendwo. Tomi, die eiserne Stadt. [...] Von den neunzig Häusern der Stadt standen damals schon viele leer; sie verfielen und verschwanden unter Kletterpflanzen und Moos. [...] Und an alles frass der salzige Wind, frass der Rost. Der Rost war die Farbe der Stadt. [...] Tomi war so öde, so alt und ohne Hoffnung wie hundert andere Küstenstädte auch, und es erschien Cotta seltsam, dass an diesem von Meer und vom Gebirge gleichermassen bedrängten Ort, der so sehr in seinen Bräuchen, den Plagen der Kälte, der Armut und schweren Arbeit gefangen war, überhaupt etwas geschehen konnte, worüber man in den entrückten Salons und Cafés der europäischen Metropolen sprach*<sup>693</sup>.

El fragmento introduce varias constantes, la más importante es que Cotta se encuentra en un *no-lugar*, en el que los hombres desaparecen sin dejar huella, y la Naturaleza, representada por las plantas, el viento, las montañas y el mar, se adueña del hueco dejado por el ser humano. Desde el comienzo, se percibe una clara oposición entre la razón romana y el irracionalismo de Tomi. El *yo* como soberano ordenador de la realidad no encuentra su sitio en Tomi. Hay que resaltar que lo que ha llevado a Cotta hasta allí es comprobar un rumor que se extendía por Roma: *Der Satz hiess, Naso ist tof*<sup>694</sup>. Es decir, la misión inicial de Cotta es verificar la muerte del autor, que también se puede leer como muerte del sujeto, y, en su caso, recuperarlo, o por lo menos, recuperar su discurso.

En los días de su llegada, los habitantes de Tomi han convocado una procesión para pedir clemencia a los elementos, que están castigando la comarca y de cuya bondad dependen sus cosechas y su subsistencia. Es un colectivo menesteroso, indiferenciado, sin *identidad, nur noch ein wirrer Zug gesichtsloser Wesen*<sup>695</sup>, del que Cotta, el ciudadano romano pleno de recursos, no participa. Así, el protagonista se encuentra solo ante el camino de Trachila, que lleva a lo que fue la casa de Naso, a través de la montaña, siempre bordeando barrancos, de modo que, a cada paso, Cotta siente el vértigo y la amenaza de perder pie y precipitarse al vacío. Un riesgo físico, trasunto del riesgo espiritual que corre al internarse en una comarca ignota, hostil al pensamiento racional. Con todo, logra llegar sin novedad a las ruinas de la casa de Naso, en medio de un paraje desolado, cubierto por una densa capa vegetal, de la que sólo sobresalen unos hitos de piedra, cada uno de los cuales ostenta una

---

<sup>693</sup> LW, 9, 10, 11.

<sup>694</sup> LW, 11.

<sup>695</sup> LW, 14.

banderola. Cotta recoge una en la que se lee: *Keinem bleibt seine Gestalt*<sup>696</sup>. El mensaje advierte al forastero del peligro que le acecha al adentrarse en la pura extensión deshumanizada, ajena al *ser*, al *sentido* y a la *identidad*.

Cotta inspecciona el lugar y constata: *Die Räume waren menschenleer*<sup>697</sup>. Da tres vueltas por la casa, finalmente, sube a la primera planta y allí encuentra a un hombre. Se trata de Pythagoras. No es Naso, sino el sirviente de Naso: *Naso ist Naso, und Pythagoras ist Pythagoras*<sup>698</sup>. Se predica tautológicamente, para asegurar la *identidad* de cada sujeto. Cotta abraza la esperanza de conseguir de él alguna información sobre el paradero de Naso, pero es imposible entablar un diálogo con el sirviente, que se ha cerrado en sí mismo y pronuncia ininterrumpidamente un monólogo autista, del que Cotta apenas entiende una palabra.

*Aber schliesslich begriff Cotta, dass er erzählte, um diesem wüsten Gerede aus dem Dunkel die Ordnung und die Vernunft einer vertrauten Welt entgegenzusetzen: Rom gegen die Unmöglichkeit eines Maulbeerbaumes im Schnee vor dem Fenster; Rom gegen die in der Einöde hockenden Steinmale, gegen die Verlassenheit von Trachild*<sup>699</sup>.

La cita revela una concepción típicamente moderna del hombre: el *ser* hijo de sus obras. Como ser uno mismo es siempre llegar a ser ese otro que somos y que llevamos en nuestro interior como proyección o posibilidad de ser, surge la paradoja: nuestra condición consiste en no identificarse con nada de aquello que se encarna, sí, pero también en no existir sino encarnados en lo que no es ella misma. Si la tragedia del hombre premoderno, con una *identidad* trascendente, era no poder ser otro; la tragedia del hombre moderno consiste en no poder ser él mismo. Como su homónimo histórico<sup>700</sup>, Pythagoras defiende su *identidad* a todo trance. Para ello cuenta con dos aliados importantes: el *espacio* y la *palabra*. La primera condición para ser dueño de uno mismo es imprimir en la extensión marcas racionales, convertirla en lugar, en espacio propio de un *yo*. La segunda, solidaria con ésta,

---

<sup>696</sup> LW, 15.

<sup>697</sup> LW, 16.

<sup>698</sup> LW, 17.

<sup>699</sup> LW, 17-18.

<sup>700</sup> El Pitágoras histórico, el filósofo y matemático griego, fue el primero en ver el mundo como un todo bello y ordenado, es decir, como un cosmos, generado a partir de lo limitado (*peras*) y lo ilimitado (*apeiron*). La realidad, por tanto, se regiría según el principio del cambio, por la generación y la desaparición de todos los seres. Sin embargo, Pitágoras defiende que el alma del hombre no se pierde tras la muerte, sino que vuelve a la tierra en una nueva figura. Lo más importante de esta reencarnación es que su ser se mantiene igual incluso tras este paso.

es reducir el espacio a una imagen, a una cifra o a una palabra invariable, de las que podamos guardar memoria. Esta memoria reviste la máxima importancia porque asegura la permanencia de lo esencial a través del cambio.

Pythagoras y Naso se revelan entonces como contrafiguras. Cotta recuerda el último día de Naso en Roma, hace nueve años, cuando antes de su partida dio al fuego todos sus manuscritos, y se pregunta por los motivos que tendría el autor para hacerlo: ¿cólera?, ¿desesperación?, ¿un acto de inteligencia?, ¿prudencia?, ¿confesión?, ¿engaño? Intuye que la clave para resolver el enigma de su destierro se encuentra en este acto de destrucción.

Para comprender mejor todo esto, hay que reparar en el paralelismo que se establece entre el libro y el autor. Como veremos a lo largo de la novela, el poema de Naso no se identifica con el texto, que, desde un punto de vista literal, siempre resulta insuficiente, aunque es cierto que no subsiste sin el texto (el libro de Ovidio se encuentra irremisiblemente perdido); del mismo modo, el hombre no se reduce a su *identidad*, sino que es de algún modo todo lo que ha sido y será, lo que está llamado a ser. Y sin embargo, ¿acaso puede subsistir el hombre si su *identidad* se quema?

Cotta se aferra al libro y al recuerdo de los días gloriosos que vivió Ovidio en Roma, donde las letras todavía tenían algún valor. Ahora bien, ¿cuál era el contenido del poema de Ovidio? ¿Había llevado el paisaje a la lengua o la lengua al paisaje? ¿Eran fragmentos yuxtapuestos en una novela de autor o una colección de relatos de muchos autores? ¿La alta sociedad romana tenía miedo de que escribiese el libro o al hecho de que podría escribirlo? ¿El discurso en el estadio por el que se le castigó fue en realidad una proclama revolucionaria o fue acaso el destierro lo que convirtió a Ovidio en el poeta de la libertad? Todo permanece en la ambigüedad. Ni siquiera en el ámbito cerrado y bien organizado de la metrópolis se puede llegar a tener certeza. Cotta y Pythagoras permanecen silenciosos y ensimismados:

[...] *Cotta empfand dieses Schweigen und Stillhalten, dieses völlige Zurücksinken in sich selbst schliesslich als die einzige diesem Ort im Gebirge gemässe Form des Daseins*<sup>701</sup>.

---

<sup>701</sup> LW, 42.



El silencio de ambos es un síntoma curioso del desengaño. Cotta no se encuentra en absoluto entusiasmado por haber encontrado a Pythagoras, más bien preocupado por el ensimismamiento en el que éste se refugia para no acabar perdiéndose por completo, disuelto en el paisaje. Tras este momento de perplejidad y desconcierto, Pythagoras se levanta y conduce a Cotta fuera de la casa. Los dos hombres se encuentran ante una serie de quince columnas completamente cubiertas de babosas. Pythagoras, que ha traído consigo un frasco de vinagre, lo vierte sobre los animales y estos caen al suelo, dejando al descubierto un texto grabado en las piedras:

ICH HABE EIN WERK VOLLENDET  
DAS DEM FEUER STANDHALTEN WIRD  
UND DEM EISEN  
SELBST DEM ZORN GOTTES UND  
DER ALLESVERNICHTENDEN ZEIT

WAS IMMER ER WILL  
MAG NUN DER TOD  
DER NUR ÜBER MEINEN LEIB  
GEWALT HAT  
MEIN LEBEN BEENDEN

ABER DURCH DIESES WERK  
WERDE ICH FORTDAUERN UND MICH  
HOCH ÜBER DIE STERNE EMPORSCHWINGEN  
UND MEIN NAME  
WIRD UNZERSTÖRBAR SEIN<sup>702</sup>

*Ich habe ein Werk vollendet.* Aunque Ovidio haya desaparecido, la obra del autor permanece intacta. Este hallazgo y la promesa de recuperar el texto reaniman a Cotta. En medio de la noche abandona Trachila, huyendo de sus alucinaciones. En el camino de descenso, encuentra sus propias huellas, y las luces de la ciudad le rescatan de las sombras de la noche. El protagonista cobra cuerpo, pero ¿qué cuerpo? En Tomi se celebra el carnaval. Cuando Cotta llega a la ciudad se encuentra con su casero, Lycaon, que pasa corriendo por su lado sin detenerse, se tira al suelo y sigue corriendo hacia el monte a cuatro patas, como si fuera un lobo. No cabe duda de que la obra de Naso trasciende los límites del texto, y está presente en el corazón mismo de los habitantes de Tomi. Muchos de ellos van a experimentar la misma identificación con las figuras de Ovidio.

Mientras, la muchedumbre se agita y se transforma – *Jeder verwandelte sich in sein Geheimnis und Gegenteil*<sup>703</sup> –, unos borrachos obligan a Cotta a beber hasta que

---

<sup>702</sup> LW, 50-51.

queda ebrio, integrado en la gran bacanal. Y es que Dioniso parece ser el auténtico señor de Tomi: el dios de la exuberancia de la Naturaleza, que provoca la embriaguez, que se encarna en toro, en cabra, en serpiente, cuyos símbolos vegetales son la hiedra y la viña enroscados en torno a su báculo. Frente a Apolo, el dios protector de la limitación (*sophrosyne*), Dionisos, es un dios que propicia la catarsis, la purificación de las pasiones, la fraternidad, es el dios *Lysios*, el liberador, que hace posible que uno, aunque sólo sea por un breve tiempo, deje de ser uno mismo (*ékstasis*). Maestro de las ilusiones mágicas, entre las cuales se destacan las mascaradas y el espectáculo teatral, Dionisos capacita a sus devotos para ver el mundo de múltiples formas, incluso ficticias, y, dando la espalda a la responsabilidad individual, fundirse en el bullir de la masa. *Olvida la diferencia y ballarás la identidad* – proclamaba el dios, según Dodds (*Los griegos y lo irracional*) –; *únete al thiasos* (la cofradía dionisiaca) *y serás feliz hoy*.

El carnaval es la fiesta de la metamorfosis. En medio del entusiasmo orgiástico, Cotta se plantea si el carnaval no es la manifestación más auténtica de la fantasía original de Roma, de su primitiva fuerza creadora, ya olvidada, en el civilizado Imperio de Augusto.

*Und war es nicht Naso gewesen, der mit seinen Elegien, mit seinen Erzählungen und Dramen wieder an das Vergessene gerührt und das zum Staat verblasste Rom an archaische, unbändige Leidenschaften erinnert hatte?*<sup>704</sup>

Sin embargo, inmediatamente se da la vuelta al argumento. Tal vez sea la manifestación del genio primitivo, o tal vez sea:

*Ein Beweis, dass Naso die Gestalten seiner Poesie mit sich in die Verbannung genommen hatte und am Ort seines Unglücks nicht verstummt war, sondern seine Geschichten weitererzählte?*<sup>705</sup>.

Finalmente, ¿no será simplemente ridículo dar un *sentido* serio a una fiesta que se distancia de la realidad con una carcajada grotesca? Aunque, rizando el rizo, ¿acaso la caída de nivel que es origen de todo efecto cómico no presupone ya la existencia de unos límites para la realidad que, precisamente por ser criticados, son comúnmente (re)conocidos? ¿Es posible simplemente abolir todo límite? ¿O la acción de abolir es ya origen de un nuevo texto? ¿Debemos por ello considerar que toda vida está alienada por el texto al que

---

<sup>703</sup> LW, 88.

<sup>704</sup> LW, 93.

<sup>705</sup> LW, 94.

pertenece y con el cual guarda una relación de mutua exigencia? ¿O acaso la propia vida es texto, narración? Si es así, ¿cuál es su autor?

Bien por el carnaval de Tomi, ese ataque de irracionalidad, de furia antirracionalista, bien por el frío vacío de Trachila, Cotta enferma y cae en cama con fiebre. En su cuarto de la casa de Lycaon, donde se recupera, conoce a Echo, la muchacha encargada de la limpieza, que se dedica además a la prostitución. Al hablar con ella, Cotta siente que ya conoce todo lo que ella va diciendo, incluso reconoce sus propias palabras. El punto de encuentro entre Echo y Cotta es el propio Naso: la muchacha conoció personalmente al poeta desterrado y llegó a escuchar muchas de las historias que contaba. Recién llegado a Tomi, Naso sorprendió a sus habitantes asegurando que era capaz de leer en el fuego. La ciudad lo toma por un pirómano y lo aísla. Por ello se marcha a la montaña. Luego, convencidos de que es un pobre hombre inofensivo, peregrinan hasta su morada para sentarse con él a escuchar cómo lee en los rescoldos.

Las historias de Naso que Echo relata para Cotta cuentan fundamentalmente la transformación de diversos seres en piedra. Son historias de petrificaciones. Este libro sobre piedras es muy cercano al espíritu de Cotta. Más que la tragedia de Naso en sí, con sus implicaciones políticas y artísticas, al protagonista le mueve en su simpatía hacia el autor el espanto por la transitoriedad que lo destruye y lo transforma todo. De hecho, cuando Cotta sale a buscar la verdad irrefutable de la vida o la muerte de Naso, lo hace además con el propósito de fijar la auténtica naturaleza de la obra del autor.

Es interesante ver la serie de interpretaciones, incluso contrapuestas, que se derivan de la lectura de la obra de Naso por parte de diversos receptores. Para Echo, el libro de Ovidio es, literalmente, un tratado sobre piedras. La lectura que hace Cotta de esta opinión es que las *Metamorphosis* debieron ser un canto a la duración y a la permanencia:

*Welcher Stoff sei denn besser geeignet, wenigstens eine Abnung von unangreifbarer Würde von Dauer, ja Ewigkeit zu tragen, als der aus den raschesten Wechselfällen der Zeit herausgenommene, von aller Weichheit und allem Leben befreite Stein?*<sup>706</sup>

Una lectura opuesta a la que hizo el Estado romano y que motivó el destierro de Augusto. Para ellos, el tema de las metamorfosis es la perpetua transformación de todo lo existente, paráfrasis de la crisis que amenaza al Imperio por el empobrecimiento de amplias

---

<sup>706</sup> LW, 157.

capas de la población, el relajamiento de los lazos familiares, la consiguiente eclosión del individualismo y la lucha del pueblo contra el gobierno totalitario. Ovidio llega a ser considerado el prototipo del revolucionario, ya que al poner en el centro de su obra la inconsistencia de toda realidad, choca frontalmente con la Roma de Augusto, un sistema cerrado, que no conoce cambio y que tiene como única doctrina la continuidad. No obstante, el sistema acaba fagocitando al rebelde Naso. Con el paso de los años, muerto Augusto, el mismo sistema que condenó al poeta y a su obra, lo rehabilita y erige un monumento que le recuerda como mártir incomprendido en su tiempo, a la vez que fomenta la relectura de su obra como parábola de la continuidad dentro del cambio. La Roma de Augusto se transforma en la Roma de Nerón, pero siempre es la misma Roma la que subsiste.

La diversidad de lecturas sobre una misma obra, en particular las lecturas políticas, ponen sobre la mesa la problemática relación entre autor y texto, texto y lector, y autor y lector, además de ser un análisis formidable de las existentes entre literatura y poder. Si el proceso de comunicación comporta la supresión del texto en el momento de la recepción y la separación de las intenciones del autor de lo que expresa el texto en sí, entonces se puede argumentar que la literatura sólo existe como función, y que lo que entendemos por literatura es un reflejo de ella misma, una cita de la propia historia, ante la que no se trata de ver las cualidades estéticas del texto, sino de justificar una toma de posición y su utilidad respecto a lo personal o lo político.

Esto se ejemplifica magistralmente en las proyecciones cinematográficas de Cyparis. Las películas que este personaje itinerante exhibe sobre la pared blanca de la casa de Tereo, las tragedias de Héctor, Hércules y Orfeo, recuerdan a Cotta historias aprendidas en sus años del colegio. Los grandes textos se han reducido a la categoría de mitos triviales propios de una sociedad industrial, desacralizada, que los habitantes de Tomi consumen sin crítica. Sólo protestan cuando la lámpara del proyector se funde y las imágenes desaparecen o cuando, como en el caso de la proyección de Ceyx y Alcyone, que presenta una tormenta en el mar y un naufragio, la realidad exhibida es tan cercana a la vivida que resulta decepcionante. Para Cyparis, el mito es una mercancía que procura al público consuelo y favorece la huida de la vida diaria.

Los encuentros entre Cotta y Echo se vuelven cotidianos y provocan las habladurías de la gente. Ella, prostituta, recibe a sus clientes de noche, pero de día sólo se deja ver con Cotta. Ambos dan largos paseos en los que Echo rememora para el romano las historias que oyó contar a Naso; paseos que recorren caminos escarpados, pero que siempre acaban en un punto central – la bahía, el acantilado –, de la misma manera que el relato, tras muchas vicisitudes, acaba siempre con una petrificación. La única historia de Naso que no culmina con la transformación en piedra del protagonista es la de Deucalión y Pirra, un mito sobre el fin del mundo que entusiasmó a Echo:

*Eine Offenbarung der Zukunft [...] Der Untergang! Schrie Echo, das Ende der wölfischen Menschheit*<sup>707</sup>.

Zeus, irritado por el comportamiento de los hombres viciosos de la edad de bronce, decide destruir la raza humana. Así es como comienza un diluvio que no sólo hace desaparecer a los seres humanos y al resto de animales terrestres, sino que también acaba con los pájaros, cuando éstos, agotados, dejan de volar y caen a las aguas, y, finalmente, cuando la tierra se seca, con los peces. Sólo Deucalión y Pirra escapan a la muerte, porque Prometeo, padre de Deucalión, les aconseja que construyan un arca. Cuando la pareja vuelve a pisar tierra firme, Hermes les ofrece ayuda y ellos solicitan tener compañeros. Para ello, Zeus les aconseja que arrojen tras de sí “los huesos de su madre”. Deucalión comprende el críptico mensaje y lanza detrás de sí piedras; de estos “huesos de la Tierra”, la madre universal, nace una nueva raza de hombres, y de las piedras que arroja Pirra, las mujeres. A esta nueva humanidad de piedra

*[...] das hat Naso die eigentliche und wahre Menschheit genannt, eine Brut von mineralischer Härte, das Herz aus Basalt, die Augen aus Serpentin, ohne Gefühle, ohne eine Sprache der Liebe, aber auch ohne jede Regung des Hasses, des Mitgeföhls oder der Trauer, so unnachgiebig, so taub und dauerhaft wie die Felsen dieser Küste*<sup>708</sup>.

Una concepción pesimista de la antropología humana rodea este mito. Si el hombre moderno reclamaba la realidad entera, poniéndose a sí mismo a la cabeza del orbe, en la relectura del mito de Deucalión lo que cambia sobre todo es el paisaje, el entorno se revoluciona y nos enajena. Esta enajenación se valora positivamente. Parece que perder la vida ya no es un fracaso. Christoph Ransmayr declara no entender la razón por la que a muchos de los lectores de su obra *Trachila*, un punto desolado en la costa del Mar Negro,

---

<sup>707</sup> LW, 162.

<sup>708</sup> LW, 169-70.

lejos del mundo habitado, les parece un lugar oscuro y amenazador; para él es *ein wunderbarer Ort*. Del mismo modo, la desaparición de la vieja humanidad se le antoja: *paradiesisch, ein faszinierend schönes Bild. Ich suche das, geradezu als Utopie [...] Was aber ist so schrecklich an einer wuchernden, blühenden Wildnis ohne uns?*<sup>709</sup>

Al distinguir entre la vida humana, contingente, y el mundo no humano, eterno, Ransmayr mantiene que la existencia de los hombres se caracteriza por la nada, maquillada por la capacidad del ser humano para negar y rebelarse ante su propia desaparición, sin reconocer que todo fin y propósito de la vida son ilusorios. La comunicación, los sentimientos, la voluntad, la cooperación en un proyecto solidario para mejorar la tierra no son más que quimeras. El espacio y el tiempo son interpretaciones espurias de la realidad. La extensión incalificada, sin hombre y sin lenguaje, es el único objeto auténtico. El hombre, con todos sus problemas, habría de morir como actor de una civilización despreciable, artificial y antinatural.

Después de este cínico relato, Cotta y Echo se separan. Más que nunca, en el ánimo del protagonista está el volver a Roma con el fascinante mensaje de las Metamorfosis, aunque tenga que recomponerlo con fragmentos de las narraciones de la mujer. Sin embargo, ese mismo día, sobre Tomi se abate una tormenta formidable y misteriosa, ya que cuando pasa nadie más que Cotta parece haberla percibido y los daños que origina se atribuyen a accidentes cotidianos. Él mismo acaba convenciéndose de que ha vivido una pesadilla, hasta que descubre que Echo ha desaparecido. La busca en su casa, recorre los caminos por los que pasaron juntos, pero todo es en vano. Al llegar a la bahía grita su nombre e intuye la metamorfosis que se ha operado. De Echo sólo queda el eco acústico, la voz del autor resonando en el acantilado. La mujer se ha convertido en lo que en realidad ya era, la repetición de otras voces, nunca la expresión de la propia.

De esta manera Cotta pierde a su primera narradora. Encuentra a la segunda de forma casual, cuando un día repara en los tapices que cubren su habitación y en los que parece descubrir reminiscencias de los relatos de Echo. La tejedora de estos tapices es Arachne, una sordomuda que vive en un faro en estado ruinoso y va componiendo sus obras con dedos gotosos mientras contempla el mar. Arachne y Echo se conocían, de hecho, la prostituta era la única que se entendía con ella. Desde su desaparición nadie

---

<sup>709</sup> JUST, Renate: "Erfolg macht müde", en: *Die Zeit*, 16.12.1988, 50.

traduce a Arachne, nadie entiende su alfabeto. Ella misma apenas es capaz de leer en los labios de otro. Así, cuando Cotta la visita, deja que éste le cuente cosas de Roma, cosas que ella sólo conoce por las revistas. A cambio, ella le conduce a una habitación y le muestra varias decenas de tapices enrollados. Para Arachne un tapiz sólo tiene valor cuando se está tejiendo, en cuanto queda concluido, pierde todo su interés, de modo que lo saca del bastidor y lo almacena.

Arachne presenta bastantes similitudes con respecto al autor literario. El producto de la actividad que desarrolla es el *texto*, el tejido, en sentido literal, o en sentido figurado, como trabazón de *ámbitos de sentido*. En ambos casos, la obra de la que son responsables requiere una lectura, ha de renovarse y actualizarse constantemente, no puede quedar en pretérito, lo importante es que el texto se haga y se lea, no otra cosa. Arachne teje en sus tapices paisajes vacíos de hombres, lo que da a entender que el fondo de donde Echo y ella se nutren es el mismo. El arte de Arachne y el del autor literario sólo se distinguen en una cosa: el de Arachne es un arte de la vida presente, es la imagen, la pintura; el del autor es un arte de la vida recordada, es la palabra, la poesía.

La imagen de la realidad que plasma Arachne evidencia el carácter artificial de la palabra poética. La poesía es un arte del engaño, un arte de ilusión, en el que el parecer prevalece incluso sobre la verdad. El poeta se introduce en el más allá, accede a lo invisible, a lo perdido mediante la memoria y lo recupera gracias a la palabra, transforma la realidad viva, que fluye ininterrumpidamente, en un simulacro, sirviéndose de una técnica que produce ilusiones, fantasmas.

Echo, como narradora, es doblemente culpable de este engaño, porque con sus palabras remeda aquellas otras palabras con las que Naso figuró la realidad. Las imágenes de Arachne acaban con esta proliferación de discursos. Sus tapices fijan de una vez para siempre la parcela del mundo que se representa. A diferencia de Echo, el arte de Arachne no es un arte temporal, es un arte espacial. Echo tejía sus relatos en movimiento, mientras paseaba con Cotta, cada día por un camino diferente, tejiendo una red invisible sobre el paisaje, que tenía como centro la bahía. Arachne teje materialmente sus tapices desde su casa, mirando la extensión indiferenciada del mar.

No obstante, lo significativo en los tapices de Arachne no son ni la tierra, ni el mar, como en el caso de Echo, sino el cielo. Todo tapiz refleja el cielo, el vuelo de las aves, la liberación de la gravedad y del peso, con una única duda: Ícaro, el hombre atrapado en el laberinto que intenta escapar y llegar hasta el Sol con sus alas de cera. El mito muestra la *hybris* del ser humano, y plantea la cuestión de la posibilidad o imposibilidad de rebasar las fronteras que nuestra propia condición nos impone.

Para descubrir el valor que el mito de Ícaro adquiere en *Die letzte Welt*, es interesante contrastarlo con el mito de Perdix, que Ransmayr recrea en un relato breve, *Perdix oder Das Begräbnis des Icarus*<sup>710</sup>. Perdix fue sobrino y discípulo de Dédalo, al que pronto aventajó en todos los ámbitos. La ciudad de Atenas se preguntaba si Perdix podía aprender aún algo más de Dédalo o era al revés. Un día, paseando por las murallas de la Acrópolis, el maestro envidioso del aprendiz arrojó a éste al vacío. Sin embargo, Atenea transformó al joven en una perdiz, que años después acompañó con su canto regocijado los funerales de Ícaro.

El contraste es obvio: Perdix cae y vuela; Ícaro vuela y cae. Por otra parte, la transformación de Ícaro es exclusivamente circunstancial, mientras que la de Perdix es una auténtica metamorfosis. Las alas artificiales de Ícaro no pueden sostenerle, no le aseguran más que una precaria liberación, siempre amenazada por la gravedad que domina el mundo y que sólo puede burlar por breves momentos antes de precipitarse a tierra. Siendo así, Perdix, el ave que no vuela, aparece como el modelo a seguir. Una vez más se saluda la desaparición del hombre y de su cultura (la caída de Perdix), y se acepta su muerte y su metamorfosis natural como símbolo de su destino y única vía de redención.

De vuelta al medio de expresión del que se sirve Arachne para dar a conocer el mito de Ícaro, cabría preguntarse si sus signos icónicos espaciales suponen un cambio sustancial con respecto a los signos simbólicos temporales de los que se servía Echo. Es cierto que la relación entre los tapices de Arachne y la realidad no es arbitraria, como en los relatos de Echo, es una relación natural, necesaria. Ahora bien, quedan abiertas dos cuestiones: la primera, si es posible dar cuenta de realidades temporales sirviéndose de signos espaciales (la vieja discusión del Laocoonte), y la segunda, si Arachne teje las historias contadas por Naso o sus propios recuerdos y deseos (el problema de la

---

<sup>710</sup> RANSMAYR, Christoph: "Perdix oder Das Begräbnis des Icarus", en: WITTSTOCK, Uwe (1997): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Kultur & Medien), 88-91.



objetividad y la fidelidad del autor). ¿Qué tipo de libro era el de Naso? ¿Un libro de piedras como se desprende de los relatos de Echo, un libro de aves como apuntan los tapices de Arachne?

Al final hay que reconocer que Arachne tampoco puede dar cuenta de la verdad directamente. La tejedora sordomuda, incomunicada por naturaleza, no puede suplir con los tapices que salen de sus manos el vínculo que habría de unir al hombre con el mundo. Como Echo, pero también como Ícaro y contra Perdix, Arachne es incapaz de redimirse con la sola ayuda de su técnica artesana, hasta que sucumbe y ella misma se transforma en un ser auténticamente natural, la araña.

Con la metamorfosis de su segunda narradora, Cotta empieza a preguntarse si ese vínculo que auguraban Arachne y Echo existe, si hay un nexo entre ellas y Naso, y, más allá, si hay alguno entre el autor y el mundo.

La tercera narradora a la que se aproxima Cotta es Fama. La figura clásica era la voz pública, una divinidad engendrada por la Tierra, que habita en un palacio en el centro del mundo hasta el que llegan todas las voces de los hombres, que devuelve amplificadas. Ransmayr la convierte en abacera. Cotta acude a diario a la tienda de Fama y se sienta junto a ella, para que le cuente las historias de los habitantes del pueblo.

En buena medida, la tienda de Fama se abastece gracias a Jasón, un comerciante de Tesalía que, a bordo de la fragata Argos, un buque de guerra convertido en mercante, transporta hasta Tomi las mercancías que sus habitantes precisan. Los marineros de Jasón son emigrantes, artesanos parados, marginados, a los que les promete un futuro dorado y les quita el último dinero a cambio de un lugar en su fragata, recorriendo lugares desolados, ruinosos.

Fama ha encargado a Jasón una máquina especial: un episcopio. El aparato realza las cosas más insignificantes, convirtiéndolas en piezas valiosas y únicas. La afluencia de público es moderada, hasta que un día un porquerizo difunde el rumor de la curación de su mano, expuesta a la luz del episcopio. Atraídos por este reclamo, llegan otros muchos clientes con fotografías y exvotos. Fama no les cobra entrada a la gruta de los milagros, pero casi todos le compran algo. La máquina ejerce una fascinación muy especial sobre

Battus, el hijo de Fama, que parece hechizado con el ingenio. Es él quien se encarga del proyector día y noche, durmiendo incluso junto al aparato. Cuando no hay gente, Battus disfruta poniendo en el episcopio sus propias posesiones. Todo marcha bien, hasta que una noche el generador falla, el proyector se apaga y Battus se convierte en piedra. Son necesarios cinco hombres para sacar el cuerpo del muchacho a la calle. Ningún remedio logra devolver a la vida al hijo de Fama, que rompe el episcopio y, tras un luto de siete días, descubre a todos la figura del petrificado Battus convertido en estatua, en monumento.

El círculo que forman Jasón, Fama y Battus es una paráfrasis de la sociedad postindustrial, descrita por Galbraith en *La sociedad opulenta*, Fromm en *El miedo a la libertad* o Marcuse en *El hombre unidimensional*. La relevancia que en nuestro mundo aún concede la teoría económica a la producción es un anacronismo, la esfera productiva ha pasado *de facto* a un segundo plano. El problema no es producir, sino consumir. A partir de 1880 las naciones de Europa inician una carrera frenética por lograr una economía planetaria. La búsqueda de nuevos mercados es consecuencia directa de la revolución técnica, en concreto, es la respuesta del capital a una de sus crisis de realización, caracterizada por la superproducción y el subconsumo. Pero, una vez que el mundo está completamente repartido, sólo es posible la redistribución. Este es el punto en el que nos encontramos. Por un lado, la función de control militar se hace cada vez más innecesaria. Jasón transforma su fragata en mercante. Por otro lado, es preciso abordar el tratamiento del excedente de trabajadores, de manera que no interfiera en un proceso de producción que ya no lo necesita. Los enrolados en el Argos son desclasados a los que no les queda lugar en el que subsistir. La tripulación del Argos la integran varios tipos de infraclase: la empobrecida (indigentes), la desempleada (parados, chapuzas, traficantes), la violenta (ladrones, criminales que roban en cada puerto), la reproductiva, desdeñosa e indiferente con sus responsabilidades familiares (se dice que allá donde desembarcan dejan la siembra del Dragón de Jasón), la emigrante (que tiende a fundirse con la desempleada). En el estado postindustrial, la marginación es una solución más rentable que la integración.

El modo de proceder de Fama también es característico. La abacera no cobra por entrar a la gruta prodigiosa, pero casi todos los que entran compran algo. Como reza el aforismo del sector publicitario: Fama no vende productos, sino que compra clientes. Lo venal no son sus mercancías, sino los sueños que van aparejados a ellas. El episcopio de Fama realza las cosas más triviales, convirtiéndolas en absolutos. Los clientes llegan allí

provistos de exvotos, fotografías, imágenes. No se plantearían hacer esfuerzo económico alguno por una pastilla de jabón, pero sí, si lo que se les ofrece no es la limpieza del cuerpo, sino del espíritu, la vitalidad, el prestigio. Fama vende jabones, pero lo que en realidad le compran sus clientes son quimeras. Esta transmutación se opera gracias al episcopio. Lo que fascina no es el objeto, sino la peculiar representación de éste.

Al episcopio se le aplica el vocabulario religioso, se peregrina a él para ser curado. En realidad, es una forma perversa de religión, que esclaviza y seduce al hombre, como ejemplifica la relación entre Battus y la máquina. Battus es la imagen del individuo marginado del mundo del trabajo y, sin embargo, integrado dentro de la sociedad de consumo. El joven desempeña un papel subordinado a la máquina, vive para y a través de ella, de modo que cuando el generador ya no funciona, y en consecuencia tampoco el episcopio, él mismo se convierte en piedra. La petrificación de Battus despierta la conciencia de sujeto de Cotta:

*Wie viele Staatsflüchtige die Sprache, die Bräuche und allmählich auch das Denken unterworfenen, barbarischen Gesellschaften annahmen, in denen sie vor der Unerbittlichkeit Roms Zuflucht suchten, hatte sich auch Cotta so vollständig in das Leben der eisernen Stadt gefügt, dass er von ihren Bewohnern kaum noch zu unterscheiden war. [...] Erst Battus Versteinerung sollte ihm zeigen, dass sein Ort weder in der eisernen noch in der ewigen Stadt lag, sondern dass er in eine Zwischenwelt geraten war, in der die Gesetze der Logik keine Gültigkeit mehr zu haben schienen, in der aber auch kein anderes Gesetz erkennbar wurde, das ihm hielt und vor dem Verrücktwerden schützen konnte<sup>711</sup>.*

Cotta teme: *dass die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum vielleicht für immer verloren war*<sup>712</sup>. Resuelve salir en busca del autor, de Naso, el desterrado, el único que le puede salvar de la locura y llevarle a la razón romana. El protagonista no acepta que las categorías racionales que hasta entonces servían para explicar el mundo no operen ya. Es natural que Cotta busque un orden, una lógica. Como hombre, su primera necesidad es saber a qué atenerse, y para ello es imprescindible que tenga uso de razón. Y, efectivamente, a eso se encamina. No tanto a tener, a estar en posesión de la razón, sino a hacer uso de ella, porque, recordemos, es la vida la que da razón de sí. La razón a la que accede Cotta no será la instancia idealista, violenta, agresiva, destructora, sino una más próxima a los mitos y a la fantasía, una razón narrativa, nacida de la imaginación, de la intuición intelectual.

---

<sup>711</sup> LW, 220.

<sup>712</sup> LW, 221.

De nuevo, Cotta sube penosamente a Trachila, pero allí no encuentra a Naso, sólo los harapos que ya descubrió en su primera subida. Llena su mochila con ellos y, cuando se le acaban las provisiones, decide bajar. Una vez en Tomi, cuelga las banderolas por toda la casa e intenta ordenar los harapos. Parece que cada cuerda trata de una circunstancia y guarda relación con un nombre. Son la clave de historias, de los destinos de los habitantes de la ciudad, sin embargo hay algunas que no coinciden con ninguno de ellos.

Cierto día, una extranjera llega con paso vacilante a Tomi y se dirige directamente al puerto. Parada en el muelle parece aliviarse con la mirada perdida en el mar. Procne reconoce en la extraña a su hermana Philomela, desaparecida hace años en la montaña cuando era acompañada por Tereus, su marido. Tereus siempre había afirmado que el mulo que ella montaba resbaló y se precipitó al abismo. Nunca encontraron su cuerpo. Aunque Philomela no tiene lengua, señala la casa del matarife identificándolo como su torturador. Cuando Tereus regresa llevando la pesca a casa, ve a Procne huir con su hermana y descubre a Itis, su hijo, muerto. Tereus toma un hacha y comienza una persecución. Las hermanas se esconden en casa de Cotta. El romano escucha voces, pero ya no entiende ni frases ni palabras, sólo un melodioso sonido. Puro sonido. Luego el canto enmudece y de la habitación salen volando una golondrina, un ruiseñor y tras ellos una abubilla.

Cotta comienza a comprender que la realidad de Tomi consiste en incontables historias en permanente creación. Mientras en Roma la vida es la forma prescrita, ritualizada, determinada por los muchos autores, en este lugar apartado del Mar Negro la vida simplemente se desarrolla. Alegre como un niño, el protagonista descubre que el destino de Tereus, Procne y Philomela ya estaba descifrado. Es decir, en los harapos, en los fragmentos del gran texto de Naso, no sólo se encuentran los destinos pasados, sino también los futuros.

*Aus Rom verbannt, aus dem Reich der Notwendigkeit und der Vernunft, hatte der Dichter die Metamorphosen am Schwarzen Meer zu Ende erzählt, hatte eine kahle Steilküste, an der er Heimweh litt und fror, zu seiner Küste gemacht und zu seinen Gestalten jede Barbaren, die ihn bedrängten und in die Verlassenheit von Trachila vertrieben. Und Naso hatte schliesslich seine Welt, von den Menschen und ihre Ordnungen befreit, indem er jede Geschichte bis an ihr Ende erzählte<sup>713</sup>.*

---

<sup>713</sup> LW, 287.

La tensión entre lo latente y lo patente, entre el *ser* y el *no ser* nunca acaba de resolverse. Las cosas llegan a ser y dejan de ser, se engendran y perecen pero en ningún momento consisten, de modo que carecen de *ser*, de *sentido* y de *identidad*:

*Dass ein griechischer Knecht seine Erzählungen aufgezeichnet und um jedes seiner Worte ein Denkmal errichtet hatte, war nun ohne Bedeutung und bestenfalls ein Spiel für Verrückte: Bücher verschimmelten, verbrannten, zerfielen zu Asche und Staub; Steinmale kippten als formloser Schutt in die Halden zurück, und selbst in Basalt gemeisselte Zeichen verschwanden unter der Geduld von Schnecken. Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr<sup>714</sup>.*

Visto así, el pensamiento de Ransmayr es netamente postmoderno. El texto recuerda aquel pasaje de Fedro en el que el dios Theut, inventor de las letras, conversa con el rey Thamus y éste, tras examinar su invento, dictamina:

*Tú, padre de la escritura, le atribuyes lo contrario de lo que puede hacer, hará descuidar el ejercicio de la memoria; lo que vas a procurar a tus discípulos es una apariencia de sabiduría, no la verdad, pues cuando hayan leído mucho sin aprender, les parecerá que poseen muchos conocimientos, mientras en realidad serán unos ignorantes<sup>715</sup>.*

El ejercicio de la memoria al que se refiere Thamus se basa en lugares e imágenes. Las imágenes son las formas, marcas o simulacros (*formae, notae, simulacra*) con las que construimos los lugares, los tópicos. Lo que hace Theut, lo que hace Pythagoras, recordemos a Derrida, es convertir las piedras en *locus memoriae*, organizando visualmente el texto, sirviéndose de señales más o menos figurativas, de modo que el engaño se dobla. Contamos con la lengua como simulacro de la realidad, y con la escritura como simulacro del simulacro. Este es el nivel en el que se mueve Cotta, que ha pasado mucho tiempo intentando fijar el texto de Naso, intentando leer al autor, siendo él mismo ignorante.

La Naturaleza gusta de ocultarse y es una audacia, una impiedad hacer violencia sobre lo que está oculto. La Naturaleza no se revela, el hombre la desvela, y lo hace de forma rigurosamente personal. A última hora, la conclusión de *Die letzte Welt* parece una reedición de las tesis de Gorgias: nada es; si es, es incognoscible; si es cognoscible, no es comunicable a los demás. De esta forma se rompe la relación entre realidad, pensamiento y palabra, y el sujeto queda limitado a sí mismo, a buscar su propio nombre, condenado al solipsismo:

---

<sup>714</sup> *Ibid.*

<sup>715</sup> *Fedro*, 274e–275b.

*Die einzige Inschrift, die noch zu entdecken blieb, lockte Cotta ins Gebirge [...] war sein eigener Name*<sup>716</sup>.

Ahora bien, ¿cómo se supone que el sujeto ha de ganar *ser*, *sentido* e *identidad* si no parte del ámbito en el que estas categorías operan, es decir enfrentándose al espacio? Si Cotta sube a la montaña en busca de su propio nombre, ¿hay que suponer que es posible hablar un lenguaje que no sea del *ser*? En su camino, se dice que Cotta ya no tiene oído para voces humanas, ya no entiende palabras ni frases, sólo atiende un melodioso sonido que le acompaña en su ascenso. Y, con todo, se obstina en buscar la única inscripción que queda por descubrir: su propio nombre. Parece como si algo en la economía general del relato, posiblemente la propia sustancia lingüística que lo conforma, se rebelara contra el ansiado asemantismo y la deseada fusión de sujeto y espacio, abolidos los límites que los distinguen y que preceden al *sentido*. Esta contradicción refleja perfectamente el punto muerto en que se detienen en la actualidad todos los estudios que buscan la comprensión de los fenómenos humanos y artísticos desde un punto de vista postmoderno. Y es que, si bien es cierto que la relación de los hombres y el espacio, y de los nombres y las cosas no está dada de modo natural, sino que es arbitrariamente establecida, no es menos cierto que dicha relación se asienta sólidamente en la *historia del espíritu*. Ese fuego común en permanente transformación, que involucra a todos los seres sometidos a las leyes del ritmo, de la regularidad, es por su propia naturaleza espejo que refleja fielmente la condición física que nos determina; su forma gramatical pone voz al silencio de los espacios infinitos.

---

<sup>716</sup> LW, 287-88.

## 15. CONCLUSIÓN

En este trabajo se han presentado los resultados finales de cuatro años de investigación sobre la literatura austriaca moderna, una literatura *am Rande Europas*, conciencia nacional de un Estado nacido alrededor de una idea dinástica y de la unidad de pueblos de la más diversa procedencia (alemanes, magiars, checos, polacos, rutenos, rumanos, croatas, serbios, eslovacos, eslovenos, italianos, judíos...), una *rara avis* dentro del ámbito de la literatura en lengua alemana y, en general, europea. Al enfrentarse a ella, la crítica ha planteado esencialmente dos problemas: la necesidad de marcar su naturaleza individual y la repercusión que las circunstancias externas han tenido en la satisfacción o anulación de esa necesidad. Por ello, en su día, entendí que el primer paso para lograr una caracterización adecuada de esta literatura era analizar el problema de las relaciones entre las culturas de la antigua Austrohungria y sus literaturas en lengua alemana, análisis que quedó plasmado en el Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo: *Diversidad cultural y unidad literaria en la literatura austriaca moderna*. En su conclusión apuntaba que, por su naturaleza y profundidad, la literatura austriaca trasciende con mucho los parámetros y condicionantes geográficos en los que se la ha insertado y desde los que se la intenta comprender en los manuales al uso. La relación que el escritor austriaco establece con su espacio es tan singular y toca tan directamente la esencia del hombre, que me ha parecido oportuno hacer de ella la cuestión a la que responde mi tesis doctoral: *El espacio en la literatura austriaca moderna*.

De este modo he llevado a término un estudio que tuvo como primer objetivo la determinación de los valores que la tradición europea occidental ha conferido al espacio, es decir, el espacio como ámbito del *ser* (la génesis *ex nihilo* hebrea), del *sentido* (el *logos* griego) y de la *identidad* (la dialéctica germánica). Apoyándome en estos tres pilares y en la articulación que existe entre espacio y tiempo, me ha sido posible identificar la alternancia de épocas espaciales y temporales, cada una de ellas con características propias, a lo largo de la historia de la cultura occidental, para concluir descubriendo que la nuestra es una época espacial que no sólo se caracteriza por lo estático, lo exterior, lo sensible, lo material, sino que además vive en un precario equilibrio con las realidades temporales, de modo que

los atributos propios del espacio – *ser, sentido e identidad* –, así como la relación del hombre con ellos – su habitar en el mundo, su intimidad, su dignidad como persona, la consideración de lo diferente como fundamento de la realidad – se vuelven problemáticos y se convierten en armas de doble filo, que en las últimas estribaciones de la Modernidad y en el discurso postmoderno niegan al hombre al que habrían de afirmar, desplazándolo del centro y poniéndose a sí mismas en él.

El arte en general y la literatura en particular han registrado fielmente la evolución que he descrito y son testigos de la situación presente. Un análisis pormenorizado pone de manifiesto un desplazamiento común a todas las artes que va de lo semántico a lo asemántico y de lo temporal a lo espacial. La literatura austriaca que, como ya hemos dicho, ha conferido secularmente al espacio un papel de primer orden en su conformación particular, es un escenario privilegiado para contemplar estos cambios, así como para seguir las vías que, una y otra vez, parten de y conducen al núcleo originario, germen de futuros cambios y transformaciones y que permanece invariable ante aquellos.

A partir de este punto, el hilo conductor que guía la investigación es *la dinámica del espacio como impulso creativo en la raíz de la literatura austriaca moderna*. Tras un muestreo de las actitudes que adoptan los escritores ante el espacio, decidí contemplar cuatro direcciones bien diferenciadas: 1) la trascendencia, 2) la interioridad, 3) la exterioridad, 4) la sensorialidad, y escogí un escritor y una obra como índice de cada una de ellas.

Es urgente constatar la innegable conexión entre los cuatro autores seleccionados. Entre ellos se da una relación de consecución y dependencia. Cada uno se deduce del anterior, lleva adelante sus tesis y condiciona el punto de vista del siguiente. A la vez, es posible establecer una relación clara entre cada autor, cada obra y la época en la que ésta se escribió. Parece que existe un predominio de ciertos temas en épocas concretas, de modo que la crítica al utopismo y a las categorías metafísicas y trascendentes común en la literatura del pasado cambio de siglo se hace presente en Kubin; las duras condiciones sociales de los años treinta, el fascismo, la pérdida de *identidad* y la aniquilación moral o física de millones de seres humanos se reflejan en Perutz; la desarticulación del espacio social y político en la época de la posguerra aparece en Lebert y las últimas tendencias postmodernas de la literatura están representadas por Ransmayr.



Con independencia de la variedad de sus aportaciones y de sus particularidades epocales, temáticas y estilísticas, se ha podido comprobar que todos ellos comparten la misma preocupación por la tríada clásica – *ser, sentido, identidad* – que en la actualidad, con las dudas sobre la naturaleza y dirección del proyecto ilustrado, queda en entredicho. Salvando las diferencias, si el siglo XX se estrenaba con Zaratustra bajando de la montaña, a Ransmayr le ha parecido bien cerrarlo con Cotta volviendo a ella. Es un tanto desconcertante que en el umbral del nuevo milenio los intelectuales que han discutido y ampliado los conceptos nietzscheanos se planteen la necesidad de volver a aprender algo tan escolástico como es decir sí o no. Y es que, como Claudio Magris apunta: sin Nietzsche no se entiende el mundo moderno, pero no se puede ser nietzscheano, del mismo modo que sin sal no se puede comer, pero es imposible comer sólo sal. Se hace cada vez más necesario desarrollar una hermenéutica a la altura del tiempo, no renunciar a una filosofía crítica de la sociedad y recoger la herencia del estructuralismo para realizar un análisis adecuado de las inconsistencias de la Postmodernidad.

Así, el punto de llegada de esta larga y compleja trayectoria, que de la mano de la literatura austriaca me ha llevado a través de las cuestiones más problemáticas de la cultura occidental, es también punto de partida para una reconstrucción de la realidad fundada en las dos categorías fundamentales de la sensibilidad del hombre: el tiempo y el espacio. Tal vez la última hermenéutica posible sea, como aprecia Handke, contar, porque el relato no tiene edificantes pretensiones de enseñar o tranquilizar, sino que sólo aspira a dar testimonio de la verdad de una experiencia o una epifanía del mundo, que no presume de excluir, pero tampoco acepta ser negada o borrada por otras distintas y opuestas.

El espacio literario es, en primer lugar, dinámico, histórico, y de ello deriva su fuerza imborrable: el diálogo de Rilke con el espacio metafísico, el espacio suplantado por los símbolos de Hofmannsthal, el espacio ficticio de Schnitzler, el sofocante espacio convencional de Peter Altenberg, el espacio enloquecido de Karl Kraus, el espacio angustioso de Kafka, el espacio vacío de Trakl, el espacio perdido de Roth, el espacio de ayer de Zweig, el espacio posible de Musil, el espacio para el intelecto y la acción de Broch, la brecha que Canetti abre entre hombre y espacio, el espacio utópico de Werfel, la prohibición de habitar el espacio de Ilse Aichinger, la fe de Doderer y Gütersloh en un espacio tomista, el espacio asemántico de Jandl, el espacio de Celan, iluminado con una luz ofensiva, el espacio para el encuentro de Bachmann, el espacio regional, querido y odiado

por tantos autores de la Segunda República hasta llegar a Bernhard, los espacios (la palabra admite el plural) intermedios de Handke; todos ellos son símbolos de la vida, auténtica e inauténtica, del hombre en el mundo, sus obras nos ofrecen momentos en que la existencia parece liberada, esclarecida por un significado en el que no es posible distinguir entre pensamiento y acción. En estas historias se vislumbra el momento fundador de la existencia, aquél en el que se establecen las condiciones necesarias para que la persona habite y humanice la extensión.

A lo largo de estas páginas se han citado muchas voces, que advierten de que se está consumando a escala global una crisis semejante a la que supuso la disolución del mundo antiguo. Lo más preocupante de esta radical transformación es la posibilidad de que la civilización desaparezca como aglutinante o, por lo menos, como uno de los aglutinantes fundamentales del nuevo mundo que surja. En relación con ello, es oportuno recordar las palabras de Robert Menasse:

*Man muss Endzeiten sagen, also den Plural verwenden, weil es eine österreichische Erfahrungstatsache ist, dass am Ende einer Endzeit nie das Ende ist [...] Das Diesseits der Geschichte ist flüchtig, aber es gibt immer ein geschichtliches Jenseits, das erlöst<sup>717</sup>.*

Y es que, aunque la civilización presente, precaria en tantos aspectos, desaparezca como tal, podemos tener la seguridad de que siempre nos quedará su germen: el espacio y la palabra.

---

<sup>717</sup> MENASSE, Robert (1990): *Die Sozialpartnerschaftliche Ästhetik*, Wien: Sonderzahl, 10.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## 1. EDICIONES Y MATERIALES

### 1.1. General

#### 1.1.1. Ediciones

- AICHINGER, Ilse (1976) *Die grössere Hoffnung*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- AICHINGER, Ilse (1978): *Meine Sprache und ich. Erzählungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- ALTENBERG, Peter (1979): *Ausgewählte Werke in zwei Bände*, München: Carl Hanser Verlag.
- BACHMANN, Ingeborg (1978): *Werke*, München, Zürich: R. Piper & Co. Verlag.
- BENN, Gottfried (1975): *Gesammelte Werke*, München: DTV.
- BERNHARD, Thomas (1975): *Korrektur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BERNHARD, Thomas (1998): *Die Ursache. Eine Andeutung*, Salzburg/Wien: Residenz Verlag.
- BERNHARD, Thomas: "Rede", en: *Die Weltwoche*, 22. März, 1968.
- BLEI, Franz (1965): "Vor Horizonten", en: *Zwischen Orpheus und Don Juan*, Graz/Wien: Stiasny Verlag.
- BRANDSTETTER, Alois (1998): *Hier kocht der Wirt*, München: DTV.
- BROCH, Hermann (1975): *Kommentierte Werkausgabe Hermann Broch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- CANETTI, Elias (1963): *Die Blendung*, München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- CANETTI, Elias (1977): *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- CANETTI, Elias (1985): *Das Augenspiel*, München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- CELAN, Paul (1992): *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- DODERER, Heimito von (1995): *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*, München: Beck.
- DODERER, Heimito von (1996): *Die Wiederkehr der Drachen*, München: Beck.
- EISENREICH, Herbert (1964): "Im Anblick der Ruine", en: *Reaktionen: Essays zur Literatur*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag.
- GAPPMAYR, Heinz (1978): *texte. auswahl 1962-1977 und neue texte*, München: Ottenhausen Verlag.
- GAPPMAYR, Heinz (1990): *raumtexte*, Wien: Herbstpresse.
- GLÜCK, Anselm (1993): *Ich meine was ich tue*, Graz/Wien: Verlag Droschl.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1994): *Goethe Faust. Texte und Kommentare*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek Deutscher Klassiker, 114).
- GÜTERSLOH, Albert Paris (1985): *Die Fabel von der Freundschaft. Ein sokratischer Roman*, München: R. Piper & Co. Verlag.
- HANDKE, Peter (1967): *Kaspar*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HANDKE, Peter (1975): *Die Stunde der wahren Empfindung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HANDKE, Peter (1979): *Langsame Heimkehr*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HANDKE, Peter (1980): *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HANDKE, Peter (1982): *Die Geschichte des Bleistifts*, Wien/Salzburg: Residenz Verlag.
- HANDKE, Peter (1983): *Der Chinese des Schmerzens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HANDKE, Peter (1987): *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, Zürich: Amman Verlag AG.
- HANDKE, Peter (1994): *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1979): *Gesammelte Werke in Zehn Einzelbänden*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1984): *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- JANDL, Ernst (1968): *Sprechblasen*, Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- JANDL, Ernst (1971): *Laut und Luise*, Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- JANDL, Ernst (1989): *Idyllen*, Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- JELLINEK, Oskar (1952): *Gedichte und kleine Erzählungen*, Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- KAFKA, Franz (1953): *Gesammelte Werke*, Berlin: S. Fischer Verlag.
- KAFKA, Franz (1995): *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- KRAUS, Karl (1957): *Die letzten Tage der Menschheit, Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, München: Kösel Verlag.
- KRAUS, Karl: *Die Fackel*, Wien: Druckerei von Moritz Frisch.
- MAYRÖCKER, Friederike (1973): *Blaue Erleuchtungen*, Düsseldorf: Verlag Eremiten-Presse (Broschur 43 4).
- MUSIL, Robert (1976): *Tagebücher*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- MUSIL, Robert (1978): *Gesammelte Werke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

RILKE, Rainer Maria (1975): *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main: Insel Verlag.  
 RILKE, Rainer Maria (1987): *Briefe*, Frankfurt am Main: Insel Verlag.  
 ROSEL, Peter (1974): "Gehen", en: *Wege. Erzählungen*, Salzburg: Residenz Verlag.  
 ROTH, Joseph (1975): *Werke*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.  
 SCHILLER, Friedrich (1993): "Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen", en: *Sämtliche Werke, 4*, München: Carl Hanser Verlag.  
 SCHNITZLER, Arthur (1980): *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.  
 SOYFER, Jura (1980): *Das Gesamtwerk*, Wien/München/Zürich: Europaverlag.  
 TRAKL, Georg (1938): *Gesammelte Werke*, Salzburg: Otto Müller Verlag.  
 URZIDIL, Johannes: "Todesgesang", en: FELMAYER, Rudolf (Hrsg.) (1955): *Dein Herz ist deine Heimat*, Wien: Amandus Verlag.  
 URZIDIL, Johannes: "Verkündigung an die Könige der Tat", en: *Ibid.*  
 WERFEL, Franz (1967): *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Gedichte*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.  
 ZWEIG, Stefan (1981): *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.  
 ZWEIG, Stefan (1984): *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Der Amokläufer. Erzählungen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

### 1.1.2. Antologías

BRANDSTETTER, Alois (Hrsg.) (1987): *Österreichische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, Salzburg/Wien: Residenz Verlag.  
 FELMAYER, Rudolf (Hrsg.) (1955): *Dein Herz ist deine Heimat*, Wien: Amandus Verlag.  
 FLIEDE, K. (Hrsg.) (1995): *Österreichische Erzählerinnen der Gegenwart*, München: DTV.  
 FREUND, J. (Ed.) (1989): *Österreich erzählt*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.  
 GYORY, Jean (1980): *Phantastisches Österreich*, München: DTV.  
 JUNG, Jochen (Hrsg.) (1978): *Glückliches Österreich. Literarische Besichtigung eines Vaterlands*, Salzburg/Wien: Residenz Verlag.  
 MARÍ, Antoni (1979) (Ed.): *Antología del romanticismo alemán. El entusiasmo y la quietud*, Barcelona: Tusquets.  
 MÜHLHER, R. (Hrsg.) (1969): *Dichtung aus Österreich*, Wien/München: Österreichische Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.  
 REICH-RANICKI, Marcel (Hrsg.) (1994): *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.  
 SCHMID, Sigrid (Hrsg.) (1978): *Zwischenbilanz. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur*, München: DTV.  
 THUSWALDNER, Anton (Hrsg.) (2000): *Österreichisches Lesebuch*, München: R. Piper & Co.

### 1.1.3. Materiales

ARENDDT, Hannah (1958): *Dichtung und Erkenntnis*, en: *Gesammelte Werke Hermann Broch, 6*, Zürich: Rhein Verlag.  
 ASPETSBERGER, Friedbert; STIEG, Gerald (1985): *Blendung als Lebensform. Elias Canetti*, Königstein/Ts.: Athenäum.  
 BAUER, Sibylle (1968): *Hugo von Hofmannsthal*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 183).  
 BINDER, Wolfgang; MOSER, Hugo; STOCKMANN, Karl (1968): *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*, Berlin: Erich Schmidt Verlag (Philologische Studien und Quellen, 43).  
 BOTOND, Anneliese (Hrsg.) (1970): *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.  
 BRUDE-FIRNAU, Gisela (1972): *Materialien zu Hermann Brochs Die Schlafwandler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.  
 DISSINGER, Dieter: "Der Roman *Die Blendung*", en: *Text + Kritik. Elias Canetti*, 28 (1982).  
 FELLINGER, Raimund (1985): *Peter Handke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.  
 GUARDINI, Romano (1953): *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*, München: Kösel Verlag.  
 HESTING, Hanjo (1982): *Dichter ohne Vaterland. Gespräche und Aufsätze zur Literatur*, Berlin/Bonn: Verlag J.H.W. Dietz.  
 HEYDEBRAND, Renate von (Hrsg.) (1982): *Robert Musil*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 588).  
 JENS, Walter: "Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa", en: *Akzente*, 4 (1957), 319-323.  
 KARTHAUS, Ulrich: *Der andere Zustand. Zeistrukturen in Werke Robert Musils*, Berlin: Erich Schmidt Verlag (Philologische Studien und Quellen, 25).

- KESSLER, Susanne (1983): *Kafka-Poetik der sinnlichen Welt: Strukturen sprachkritischen Erzählens*, Stuttgart: Metzler (Germanistische Abhandlungen, 53).
- KILLY, Walter (1967): *Über Georg Trakl*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LEISE, E. (1987): *Rilkes Sonette an Orpheus*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- LUNZER, Heinz; LUNZER-TALOS, Victoria; PATKA, Markus (1999): *Was wir umbringen*. Die Fackel von Karl Kraus. *Ausstellungskatalog*, Wien: Mandelbaum Verlag.
- MARIZZI, Bernd; MUÑOZ, Jacobo (Ed.) (1998): *Karl Kraus y su época*, Madrid: Trotta.
- MEISE, Helga: "Topographien. Lektürevorschläge zu Ingeborg Bachmann", en: *Text + Kritik*. Ingeborg Bachmann, (1984), 93-108.
- MEURER, Reinhard (1988): *Franz Kafka. Erzählungen. Interpretation*, München: Oldenbourg.
- NÜRNBERGER, Helmuth (1981): *Joseph Roth mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (Rowohlts Monographien).
- RENNER, Rolf Günter (1985): *Peter Handke*, Stuttgart: Metzler.
- SCHEIBLE, Hartmut (1985): *Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (Rowohlts Monographien).
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (1989): *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Wien: Sonderzahl.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (Hrsg.) (1982): *Ernst Jandl. Materialienbuch*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- STAHL, August; MARX, Reiner (1979): *Rilke Kommentar*, 2, München: Winkler Verlag.
- TIMMS, Edward (1986): *Karl Kraus: Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, New Haven/London: Yale University Press.
- VEGA, Miguel Ángel (1985): *Arthur Schnitzler. Aspectos socioliterarios de su obra*, UCM: Tesis doctoral.
- WAGENBACH, Klaus (1996): *Franz Kafka mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (Rowohlts Monographien).

## 1.2. Alfred Kubin

### 1.2.1. Ediciones

KUBIN, Alfred (1998): *Die andere Seite*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (Rowohlt Jahrhundert).

### 1.2.2. Materiales biográficos (cartas, diarios, conversaciones, crónicas de vida y obra)

- BISANZ, Hans (1977): *Alfred Kubin, Zeichner, Schriftsteller und Philosoph*, München: Ellermann.
- BREDT, Ernst Willy (1922): *Alfred Kubin*, München: Schmidt.
- ESSWEIN, Hermann (1911): *Alfred Kubin. Der Künstler und sein Werk*, München: Müller.
- FRIEDLAENDER, Salomo; KUBIN, Alfred (1986): *Briefwechsel*, Wien/Linz: edition neue texte.
- HOBURG, Annegret (1990): "Biographie", en: *Alfred Kubin 1877-1959. Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München und in der Hamburger Kunsthalle*, München, 12-42.
- KUBIN, Alfred (1976): *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen*, München: DTV.
- KUBIN, Alfred (1977): *Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen*, München: DTV.
- RAABE, Paul (1957): *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

### 1.2.3. Estudios

- ASSMANN, Peter (1995) (Hrsg.): *Alfred Kubin (1877-1959). Mit einem Werkverzeichnis des Bestandes im Oberösterreichischen Landesmuseum*, Linz: Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich/Residenz Verlag (Kubin Projekt 1995).
- ASSMANN, Peter; KRAML, Peter (1995) (Hrsg.): *Fiktion / Non-Fiction. Weltanschauungen zwischen Vorstellung und Realität*, Linz: Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich/Residenz Verlag (Kubin Projekt 1995).
- ASSMANN, Peter; KRAML, Peter; LACHINGER, Johann; STURM, Martin; THOLEN, Georg Christoph (1995) (Hrsg.): *Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen*, Linz: Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich/Residenz Verlag (Kubin Projekt 1995).
- BERNERS, Jürgen (1998): *Der Untergang des Traumreiches. Utopie, Phantastik und Traum in Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, Wetzlar (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, 27).
- CERSOWSKY, Peter (1989): *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Kafka, Kubin, Meyrink*, München: Wilhelm Fink.
- FREUND, Winfried (Hrsg.) (1999): *Der Demiurg ist ein Zwitter: Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, München: Wilhelm Fink.

- GERHARDS, Claudia (1999): *Apokalypse und Moderne: Alfred Kubins Die andere Seite und Ernst Jüngers Frühwerke*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- GEYER, Andreas (1995): *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag (Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich, 3).
- GLÜCK, Marianne (1970): *Das phantastische Element in Alfred Kubins Die andere Seite*, Universität Wien: Phil. Hausarb..
- HAILZL-GUGER, Marlene (1999): *Strukturen der Anti-Utopie in Alfred Kubins Roman Die andere Seite. Eine Untersuchung mit Vergleichen zu Anti-utopischen Romanen des 20. Jahrhunderts*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.
- HEWIG, Anneliese (1967): *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, München: Wilhelm Fink.
- HOBERG, Annegret (1990): *Alfred Kubin 1877-1959. Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München und in der Hamburger Kunsthalle*, München.
- LACHINGER, Johann; PINTAR, Regina (1995) (Hrsg.): *Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit*, Linz: Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich/Residenz Verlag (Kubin Projekt 1995).
- LIPPUNER, Heinz (1977): *Alfred Kubins Roman Die andere Seite*, Bern: Francke Verlag.
- MÜLLER-THALHEIM, Wolfgang K. (1970): *Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie*, München: Nymphenburger.
- NEUHÄUSER, Renate (1998): *Aspekte der Politischen bei Kubin und Kafka: eine Deutung der Romane Die andere Seite und Das Schloss*, Würzburg: Königshausen und Neumann (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 234).
- RHEIN, Phillip H. (1989): *The Verbal and Visual Art of Alfred Kubin*, Riverside/California: Ariadne Press (Studies in Austrian Literature, Culture and Thought).
- SCHWANBERG, Johanna (1994): *In zwei Welten: Beziehung zwischen dem literarischen und zeichnerischen Werk Alfred Kubins*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.
- SETTELE, Christoph (1992): *Zum Mythos Frau im Frühwerk Alfred Kubin*, Luzern: Zyklop Verlag.
- STAUDINGER, Martin (1993): *Götter, Teufel und Dämonen. Zur Mythologie der österreichischen phantastischen Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen anhand ausgewählter Werke von Alfred Kubin, Gustav Meyrink, Franz Spunda, Karl Hans Strobl, Paul Busson, Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.
- ZAUNER, Anne, KÖSTLER, Erwin (Hrsg.) (1998): *Die andere Seite*, Innsbruck: Haymon Verlag.

#### 1.2.4. Artículos de prensa y revistas especializadas

- “Alfred Kubin, dem grossen österreichischen Zeichner, zum 100. Geburtstag am 10.4.1977: Der Magier von Zwickledt”, en: *Bundespresedienst – Republik Österreich*.
- “Alfred Kubin. 1877-1959”, en: *Neues Volksblatt*, 82 (1989), 39.
- “Alptraum mal drei”, en: *Oberösterreichische Nachrichten*, 9.11.1995, 18.
- “Am Grabe von Alfred Kubin. Zum 30. Todestag des Künstlers zm 20. August”, en: *Salzburger Nachrichten*, 19.8.1989, 5.
- “Der Malerpoet Alfred Kubin”, en: *Oberösterreichische Nachrichten*, 22.1.1992, 16.
- “Der Symbolismus als visionäre Apokalypse”, en: *Kärntner Tageszeitung*, 30.6.1999, 18.
- “Dichter als Maler”, en: *Wiener Zeitung*, 4.9.1981, 4.
- “Einblick in die dunklen Seiten des Menschen. *Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seine Zeit*. Ausstellung zu Phantastiktagen”, en: *Giessener Allgemeine*, 9.9.1995.
- “Jura Soyfer, Ferdinand Raimund, Alfred Kubin”, en: *Die Presse*, 10.7.1996, 16.
- “Kubin als Literat”, en: *Der Standard*, 19./20.8.1989, Beilage, 10.
- “Kubins *Die andere Seite*. Träume, Visionen, Ängste”, en: *Neue Zeit*, 10.6.1999, 30.
- “Traum und Alptraum: Alfred Kubins Dämonen und Visionen”, en: *Format*, 14.6.1999, 141.
- ACHLEITNER, Alois: “Kubin als Anreger Kafkas?”, en: *Welt und Wort*, 10 (1955), 253.
- BIENEK, Horst: “Vom Untergang des Traumreiches. Romane von gestern – heute gelesen”, en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.5.1980, 25.
- BROCKHAUS, Christoph: “Rezeptions- und Stilpluralismus. Zur Bildgestaltung in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*”, en: *Pantheon*, 31/3 (1974), 272-288.
- CERSOVSKY, Peter: “Thomas Manns *Der Zauberberg* und Alfred Kubins *Die andere Seite*”, en: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 31 (1987), 289-320.
- CZECHNER, Bernd: “Im Reich der Dämonen”, en: *Kleine Zeitung*, 27.7.1995, 47.
- DEMMELEBAUER, Josef: “Angst vor der Fantasie-Herrschaft und Gestalt. Zum Briefwechsel des Malers und Literaten Alfred Kubin mit dem Schriftsteller Ernst Jünger –: ... immer in der Staat auf Glauben angewiesen”, en: *Salzburger Nachrichten*, 31.3.1992, 18.
- DIETERICH, Anton: “Der realistische Alfred Kubin”, en: *Die Presse*, 18./19., 2.1984, Beilage, 6.
- DITTMAR, Peter: “Alfred Kubin Perle”, en: *Die Welt*, 31.5.1980.

E. H.: "Vatersuche in der Höller Alfred Kubins andere Seite", en: *Die Presse*, 12./13.1.1991, Beilage, 8.

GABLER, Thomas: "Pforten zur Hölle des Surrealismus", en: *Neue Kronen Zeitung*, 5.8.1989, 14-15.

H.B.: "Trakls Prosa, Alfred Kubins Bilder: eine Warnung aus dem Gestern", en: *Die Furche*, 11.1.1996, 21.

HANK, Rainer: "Sanfte Apokalypse. Untergangsvisionen in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende", en: *Literatur und Kritik*, 241/42 (1990), 58-71.

HINTERHÄUSER, Hans: "Tote Städte in der Literatur des Fin de Siècle", en: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 206 (1969/70), 321-44.

KALTENBRUNNER, Gerd-Klaus: "Gegenutopie apokalyptischen Schreckens", en: *Die Presse*, 10./11.2.1990, Beilage, 9.

KAMMESBERGER, Ursula: "Alfred Kubin, der Magier aus Zwickledt: Projekt um einen Mann mit vielen Eigenschaften: Bilderwelten", en: *Neues Volksblatt*, 31.3.1995, Beilage, 1-3.

KÄRCHER, Eva: "Zwischenreich der Dämmerung. Die Kubin-Gedenkstätte im Schloßchen Zwickledt in Oberösterreich", en: *Süddeutsche Zeitung*, 31.1.1986.

KROLOW, Karl: "Das Problem ist der Alltag. Der Briefwechsel zwischen Salomo Friedlaender und Alfred Kubin", en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.2.1987, 26.

MARGOTTON, Jean-Charles: "Alfred Kubin et le monde du rêve: *Die andere Seite*", en: *Cahiers d'Études Germaniques*, 33/2 (1997), 105-118.

NAGELHELL, Franz: "Eine Annäherung an ein Phänomen", en: *Neue Zeit*, 2.6.1995, Beilage, 10.

POLT-HEINZL, Evelyne: "Weltuntergang in Tomi und Perle. Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* hat einen Vorfahren: Alfred Kubins *Die andere Seite*", en: *Wiener Zeitung*, 14.4.1989, Beilage, 8.

POLT-HEINZL, Evelyne: "Zwei Reisen ans Ende der Welt. Von Alfred Kubins Perle nach Christoph Ransmayrs Tomi", en: *Neue Zürcher Zeitung*, 18./19., 11.1995.

RITSCHEL, Karl Heinz: "Aber die Angst ist ja mein Kapital", en: *Salzburger Nachrichten*, 24.12.1985, Beilage, 1-2.

RUDLE, Ditta: "Schattenwelt. Alfred Kubins Bilder, auch die geschriebenen, steigen aus dem Unbewussten", en: *Wochenpresse*, 3.1.1991, 60-62.

RUSS, Hans-Erich: "Der Botschafter des Unheimlichen. Vor 110 Jahren: Alfred Kubin geboren", en: *Neues Volksblatt*, 10.4.1987, 4-5.

SCHMIDT, Doris: "Geheimnisse aus Dämmerungswelten. Ein Jubiläum mit Alfred Kubin", en: *Süddeutsche Zeitung*, 1./2., 4.1995, Beilage, 6.

SCHONDORFF, Joachim: "Briefe Herzmanovsky-Kubin", en: *Die Furche*, 16.11.1983, 12.

STRÄTER, Lothar: "Zwischen Nietzsche und Kafka", en: *Die Furche*, 27.4.1995, Beilage, 18.

WEINZERL, Ulrich: "Im Bann der Furchterregenden Visionen", en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.11.1990, Beilage, 84-92.

### 1.2.5. Medios audiovisuales

"Das Kubin Projekt, sechs Ausstellungen und einem Symposium", en: *Transparent. Das Kulturstudio*. 1 Radio Österreich, 3.5.1995, 22:20 Uhr.

"Keine Angst vor Kubin. Jutta Mairinger erzählt von ihrer Kindheit mit Alfred Kubin", en: *Menschenbilder*. 1 Radio Österreich, 28.4.1996, 17:15 Uhr.

"Traumreich ohne Sonne. Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*", en: *BR-Radio-Zeitung*, Bayerischer Rundfunk, 25.2.-3.3.1995, 17:00 Uhr.

"Wer war Alfred Kubin", en: *Hörbilder*. 1 Radio Österreich, 29.10.1994, 9:05 Uhr.

*Alfred Kubin – Skizzen eines Lebens*, ÖRF 2, 23.4.1995, 18:30 Uhr.

*Besuch bei Alfred Kubin. Gespräch mit Susanne Carwin und Walter Kasten*, Bayerischer Rundfunk, 15.5.1951 (Kopie 5326).

*Die andere Seite. Projekt einer Operversion*. Georg Mittendreins (Theaterdirektor, Schriftsteller), Olav Kröger.

*Im Zwischenreich der Dämmerung (zum 100. Geburtstag von Alfred Kubin)*, Regie: Karin Brandauer, 1977.

*Künstler Alfred Kubin – ein "Fischer im Drüben"*, Film von und mit Paul Flora, gestaltet von Dr. Leonhard Paulmichl, 1991.

### 1.2.6. Bibliografias

GEYER, Andreas (1995): "Literatur und Quellen", en: *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag (Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich, 3), 248-255.

HOBERG, Annegret (1990) "Literaturverzeichnis", en: *Alfred Kubin 1877-1959. Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München und in der Hamburger Kunsthalle*, München, 200 y ss.

PETERS, Hans Albert (Hrsg.) (1977): "Literaturverzeichnis", en: *Alfred Kubin: Das zeichnerische Frühwerk. Ausstellungskatalog Baden Baden*.

RAABE, Paul (1957) "Literaturverzeichnis": *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.



### 1.3. Leo Perutz

#### 1.3.1. Ediciones

- PERUTZ, Leo (1990): *Der schwedische Reiter*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1975): *Der Meister des jüngsten Tages*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1975): *Nachts unter der steinernen Brücke*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1978): *Die dritte Kugel*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1985): *Herr, erbarme dich meiner*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1986): *Der Marques de Bolibar*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1987): *Sankt Petri-Schnee*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1987): *Wohin rollst du, Äpfelchen...*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1988): *Der Judas von Leonardo*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1993): *Zwischen neun und neun*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1995): *Turlupin*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.  
PERUTZ, Leo (1996): *Mainacht in Wien*, Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag.

#### 1.3.2. Materiales biográficos (cartas, diarios, conversaciones, crónicas de vida y obra)

- BREHM, Bruno: "Zwischen Omarmoschee und Kahlenberg. Leo Perutz zum Gedächtnis", en: *Neues Abendland*, 12, (1957), 4.  
MÜLLER, Hans-Harald (1991): "Leo Perutz – Eine biographische Skizze", en: *Leo Perutz: eine Bibliographie*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Lang (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 15).  
MÜLLER, Hans-Harald, ECKERT, Brita (Hrsg.) (1989): *Leo Perutz: 1882-1957; eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek*, Frankfurt am Main/Wien/Darmstadt: Zsolnay (Sonderveröffentlichungen der Deutschen Bibliothek, 17).  
MÜLLER, Hans-Harald: "Zwischen zwei Vaterländern", en: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 30.8.1987.  
PAZI, Margarita: "Das war Leo Perutz. Zu einer neuen Biographie des grossen Autors", *Israel Nachrichten*, 30.7.1993, 6-8, 11.  
RENEY, Annie (s.d.): <Biographie>, seis hojas mecanografiadas. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien.  
SIEBAUER, Ulrike (2000): *Leo Perutz – "Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich": Biographie*, Gerlingen: Bleicher.

#### 1.3.3. Estudios

- DOPPELHOFER, Michael (1998): *Das strukturierende Motiv. Ein Beitrag zum Werk von Leo Perutz*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.  
HAMPL, Barbara R. (1995): *Geschichte und Phantastik im Werk von Leo Perutz*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.  
JAFFÉ CARBONELL, Verónica (1986): *Leo Perutz. Ein Autor deutschsprachiger Phantastischer Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Ludwig-Maximilians-Universität zu München: Phil. Diss.  
LEIDINGER, Simone (1999): *Wohin rollst du, Äpfelchen... Analyse eines Romans von Leo Perutz*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.  
LÜTH, Reinhard (1988): *Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia*, Meitingen: Corian Verlag Wimmer (Studien zur phantastischen Literatur, 7).  
MACK, Daniela (1994): *Leo Perutz: Die Gegenwartsromane*, Universität Stuttgart: Phil. Dipl.arb.  
MANDELARTZ, Michael (1992): *Poetik und Historik: Christliche und jüdische Geschichtstheologie in den historischen Romanen von Leo Perutz*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag (Conditio Judaica, 2).  
MARTÍNEZ, Matías (1996): *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie, 298).  
MURAYAMA, Masato (1979): *Leo Perutz. Die historische Romane*, Wiener Universität: Phil. Diss.  
NEUHAUS, Dietrich (1984): *Erinnerung und Schrecken: die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Lang, (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, 765).  
PICHLER, Christoph (1997): *Nachrichten von Bücher und Jüngsten Gericht. Eine vergleichende Untersuchung der Romane von Leo Perutz*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.  
POLLET, Jean-Jacques (Ed.) (1993): *Leo Perutz ou L'Ironie de l'Histoire*, Rouen: Centre d'Études et de Recherches Austrichiennes (Publications de l'Université de Rouen, 186).  
SCHMOLL, Helma (1990): *Deutschsprachige Literatur in Palästina und Israel. Ein Überblick. Mit Biographien von Leo Perutz, Max Brod und Heinz Weissenberg sowie Interpretationen ihrer Geschichtsromane*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.

#### 1.3.4. Artikel de prensa y revistas especializadas

- “Ausgegraben”, en: *Der Standard*, 22.4.2000, Beilage, 9.
- “Der Meister des phantastischen Romans. Zum 100. Geburtstag des Schriftstellers Leo Perutz”, en: *Salzburger Nachrichten*, 2.11.1982, 8.
- “Der Schaffenskrisse vor dem Abendmahl”, en: *Der Standard*, 19.4.1999, 12.
- “*Der schwedische Reiter*”, en: *Die Welt*, 25.1.1989.
- “*Der schwedische Reiter*”, en: *Ex libris*, 23.12.1990.
- “*Der schwedische Reiter*”, en: *Kurier*, 24.11.1988, Beilage, 11.
- “Kuhn, aber wirksam”, en: *Die Furche*, 23.4.2000, 23.
- “Leo Perutz. Weltweit”, en: *Die Presse*, 20.8.1993, 19.
- “Leo Perutz”, en: *Paul Zsolnay Verlag. Pressemeldung*. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien.
- “Leo Perutz-Ausstellung in Österreichische Nationalbibliothek”, en: *Bundespresedienst – Republik Österreich*, 24, 11.12.1990.
- “Perutz-Nachlass für Deutsche Bibliothek”, en: *Die Welt*, 30.7.1986.
- “Perutz-Nachlass”, en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.7.1986.
- “Über Leo Perutz”, en: *Salzburger Nachrichten*, 26.3.1998, 27.
- AMORT, Michaela: “Der Mathematiker als Literat”, en: *Wiener Zeitung*, 30.11.1990.
- BEER, Otto F.: “Vom Dieb, der in die Haut eines Offiziers schlüpfte”, en: *Welt am Sonntag*, 30.3.1980.
- BINDER, Lambert: “Zwischen Traum und Tag. Vor zehn Jahren starb der altösterreichische Romancier Leo Perutz”, en: *Presse*, 25.8.1967.
- BLAHACEK, Raoul: “Leo Pertuz war an allem schuld... Zsolnays Erfolg mit den phantastischen Romanen. Inzwischen 5 Hardcover-Bände. Jährlich vier neue Titel”, en: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 30.12.1980.
- BUNGERT, Alfons: “Unheimliche Mächte der Zerstörung. Vor 100 Jahren wurde in Prag der Erzähler Leo Perutz geboren”, en: *Deutsche Tagespost*, 30.10.1984.
- E.H.: “*Der schwedische Reiter*. Neuentdeckung”, en: *Die Furche*, 29.11.1990, 19.
- FISCHER, Susanne: “Deutschland für mich tot”, en: *Konkret*, 4/93, 58-59.
- FONTANA, Oskar Maurus: “Leo Perutz gestorben”, en: *Presse*, 27.8.1957.
- FONTANA, Oskar Maurus: “Leo Perutz zum Gedächtnis”, en: *Wort in der Zeit*, 3/10 (1957), 42.
- GALLASCH, Walter: “Leo Perutz, der vergessene: Geheimnisvolle Farbe Drommetenrot. Weshalb lässt die Renaissance der Werke dieses disziplinierten Denkers und Meisters der Phantasie auf sich warten?”, en: *Nürnberger Nachrichten*, 21.12.1985
- GIDÁLY, Edeltraut: “*Der schwedische Reiter*”, en: *Buch und Bücherei*, 1 (1951), 29-30.
- GÖLLNER, Lutz: “Ein unterhaltsamer Kafka? Porträt des Schriftstellers Leo Perutz”, en: *Zitty, Illustrierte Stadtzeitung*, 2 (1989), 31.
- GROPP, Rose-Marie: “Fähig zu fesseln. Ausgestellt: Der Schriftsteller Leo Perutz”, en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.12.1989, 35.
- H.V.: “*Der schwedische Reiter*”, en: *Vorwärts*, 13.3.1980.
- HAGEN: “*Der schwedische Reiter*”, en: *Wiener Bücherbriefe*, 1/4 (1951), 11.
- HAHNL, Hans Heinz: “Österreichische Klassiker”, en: *Arbeiter Zeitung*, 4.12.1987.
- HALTER, Martin: “Der Mensch denkt und Gott lacht. Die Auferstehung des phantastischen Erzählers Leo Perutz”, en: *Saarbruecker Zeitung*, 25.6.1988.
- HARTL, Edwin: “*Der schwedische Reiter*. Lebensmärchen des Mathematikers Leo Perutz”, en: *Die Presse*, 9./10.2.1991, Beilage, 8.
- HARTL, Erwin: “*Der schwedische Reiter*. Neudruck, die oft wie neu erscheinen”, en: *Salzburger Nachrichten*, 23.10.1980, 11.
- HIESS, Peter: “Der vergessene Phantast”, en: *ÖH-Express*, 11 (1984), 32-33.
- HORVATH, Michael: “Tarock & Trivialliteratur. Vom verkannten Romancier Leo Perutz”, en: *Buchkultur*, 5.1.1990, 28-29.
- KAHL, Kurt: “Ein Grenzgänger im Reich der Literatur. 100-Geburtstag eines unterschätzten Autors: Leo Perutz”, en: *Kurier*, 31.10.1982, 770-72.
- KAHL, Kurt: “Phantastisches von Leo Perutz. Gefesselt auf der Flucht durch Wien”, en: *Kurier*, 18.3.1978.
- KAINSTORFEN, Günter: “*Der schwedische Reiter*. Ein Dieb als Aristokrat”, en: *Arbeiterzeitung*, 24.11.1990, 38.
- KAPPEL, Sonja: “Logik des Wunderbaren. Erinnerung an den Schriftsteller Leo Perutz”, en: *Die neue Aertztliche*, 5.4.1989.
- L.E.: “Leo Perutz gestorben”, en: *Neues Österreich*, 27.8.1957.
- LEONHARDT, Rudolf Walter: “Die Wirklichkeit der Träume. Leo Perutz oder: Die Wiederentdeckung eines Wortgewaltigen Literaten”, en: *Die Zeit*, 15.1.1988.

- LÜTH, Reinhard: "Leo Perutz und das Fin-de Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900", en: *Modern Austrian Literatur*, 23/1 (1990), 35-53.
- MAAR, Michael: "Ein Ding allein ist nur sinnlos. Aber zwei stützen sich gegenseitig: Der Erzähler Leo Perutz glaubt an die Duplizität der Fälle", en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.7.1994, Beilage.
- MORLANG, Werner: "Geschichte als literarisches Vexierspiel. Zu den beiden letzten Romanen von Leo Perutz", en: *Neue Zürcher Zeitung*, 25.4.1989, 39.
- OESER, Wolf: "Chronist der Furcht. Über den vergessenen Dichter Leo Perutz", en: *Lesespiegel*, 37 (1989), 26-27.
- ORESTES AGUILAR, Héctor: "Leo Perutz en Trieste", en: *El Nacional*, 23.10.1992; "Leo Perutz y Viena", en: *El Nacional*, 16.11.1992; "Leo Pertuz y el marcionismo", en: *El Nacional*, 13.11.1992; "Leo Pertuz y Hitchcock", en: *El Nacional*, 27.11.1992; "Leo Perutz como geógrafo del limbo", en: *El Nacional*, 4.12.1992.
- OSSIETZKY, Carl: "Dichter, die nicht genügend gewürdigt werden. Leo Perutz", en: *Das Tagebuch*, 6 (1925), 1640-41.
- PATSCH, Sylvia M.: "Leo Perutz – ein Dichter aus Prag", en: *Illustrierte Neue Welt*, 12 (1984), 14.
- QUACK, Josef: "Kein fauler Zauber zur Neuausgabe von Leo Perutz' *Der schwedische Reiter*", en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.4.1980, 24.
- QUACK, Josef: "Phantasien der Notwendigkeit: Über Leo Perutz' seltsame Erzählungen", en: *Neu Zürcher Zeitung*, 5.2.1988, 37-38.
- RIEDER, Heinz: "*Der schwedische Reiter*", en: *Die Zeit im Buch*, 11/12 (1950), 8.
- RODA BECHER, Martin: "Bewohner zweier Welten. Zur Neuausgabe der Romane von Leo Perutz", en: *Merkur* 42/8 (1988), 683-688.
- RÖTTINGER, Werne: "Phantastik und Realismus. Leo Perutz zum Gedenken", en: *Wiener Zeitung*, 31.8.1957.
- SCHÖNE, Lothar: "Ist Sprache als Heimat zu wenig? Israelische Schriftsteller, die deutsch schreiben", en: *Stuttgarter Zeitung*, 29.12.1987.
- SCHÜTZ, Erhard: "Der dritte Teil des Regenwurms. Eine letzte Warnung von Leo Perutz", en: *Voxzeitung*, 14.4.1989.
- SCHÜTZ, Erhard: "Der unheimliche Schläfer im Kopf. Ein neuer Versuch, den Romancier Leo Perutz wieder zu entdecken", en: *Die Presse*, 14./15.3.1981, Beilage, 5.
- SCHÜTZ, Erhard: "Der unheimliche Schläfer im Kopf. Ein Versuch, Leo Perutz wiedereinzubürgen", en: *Frankfurter Rundschau*, 20.12.1980.
- SCHÜTZ, Hans J.: "Fehltritt von Agatha Christie mit Franz Kafka. Einst viel gelesen, – heute vergessen (obwohl lieferbar). Der Prager Leo Perutz", en: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 14.3.1986.
- SCHWARZ, Alice: "Das letzte Werk von Leo Perutz", en: *Jedioth Chadasboth*, 19.2.1960.
- SCHWARZ, Alice: "Einem grossen Dichter zum Gedenken. Zum Todestag von Leo Perutz", en: *Jedioth Chadasboth*, 14.9.1957.
- SCHWEIKHARDT, Josef: "Poet zwsichen e und u", en: *Der Standard*, 10./11.3.1990, Beilage, 8.
- TEFELSKI, Norbert: "Dichter & Detektiv", en: *Tip Berlin Magazin*, 7 (1990).
- TORBERG, Friedrich: "Ein Romancier aus Österreich. Zum Gedenken an Leo Perutz", en: *Forum*, 4/45 (1957), 332.
- TSCHERTKOW, Leonid: "Gustav Meyrink und Leo Perutz in Russland", en: *Literatur und Kritik*, 95/6 (1975), 290-95.
- UEDING, Gert: "Triebkraft ist die Furcht. Gelegenheit, den Romancier Leo Perutz wiederzuentdecken", en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.5.1975.
- WEINZIERL, Ulrich: "Musikalität, Rhythmus, Kraft. Leo Perutz ein Mathematiker und Gentleman der Literatur", en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.7.1992., 32.
- WIMMER, Paul: "Leo Perutz. *Der schwedische Reiter*", en: *Literatur und Kritik*, 161/62 (1982), 102.

### 1.3.5. Medios audiovisuales

- "Ein Leo Perutz Festival", en: *Die Hörspiele-Premiere*, 1 Radio Österreich, 21.3.1989, 20:30 Uhr.
- "Ein Leo Perutz Festival", en: *Die Hörspiele-Premiere*, 1 Radio Österreich, 28.3.1989, 20:30 Uhr.
- "Ein Leo Perutz Festival", en: *Radiogesichten*, 1 Radio Österreich, 21.3.1989, 14:05 Uhr.
- "Ein Leo Perutz Festival", en: *Radiogesichten*, 1 Radio Österreich, 28.3.1989, 14:05 Uhr.
- "Ein Leo Perutz Festival", en: *Tonspuren*, 1 Radio Österreich, 26.3.1989, 14:00 Uhr.
- "Leo Perutz. *Der Meister des jüngsten Tages. Herr, erbarme dich meiner*", en: *Ex Libris*, 1 Radio Österreich, 17.12.1995, 16:05 Uhr.
- "Leo Perutz. *Der Tag ohne Abend*", en: *Radiogesichten*, 1 Radio Österreich, 26.2.1998, 11:40 Uhr.
- "Leo Perutz. *Mainacht in Wien*", en: *Ex Libris*, 1 Radio Österreich, 8.12.1996, 16:05 Uhr.
- BRESGEN, Cesar (1985): *Der Engel von Prag. Oper in 2 Akten nach Motiven von Leo Perutz*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

*Der Marques de Bolibar*, Regie: Friedrich Porges, Drehbuch: Julius von Borsody und Arthur Berger, Sun-Film, 1921.

*Der Marques de Bolibar*, Screenplay: Walter Summers, Pro Patria Films, 1929.

*Der Meister des jüngsten Tages*, Regie: Friedrich Feher, Vita-Film/Odysseus-Film, Regie, 1922

*Der Meister des jüngsten Tages*, Regie: Michael Kehlmann, Prod. ÖRF / ZDF / SRG, Erstaussstrahlung 5.11.1989, 90. Min.

*Fernseh-Zyklus nach Werken des Fast vergessenen Autors Leo Perutz*, ÖRF, 4.11.1989.

*Wohin rollst du, Äpfelchen...*, Regie: Pil Jutzi, Wiener Atlantis-Filmgesellschaft, 1934.

*Zwischen neun und neun. Hörspiel*, Radio München, 26.5.1946, 21:05 Uhr.

### 1.3.6. Bibliografias

MÜLLER, Hans-Harald (1991): *Leo Perutz: eine Bibliographie*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Lang (Hamburger Beiträge zur Germanistik, 15).

## 1.4. Hans Lebert

### 1.4.1. Ediciones

LEBERT, Hans (1993): *Die Wolfshaut*, Wien/Zürich: Europaverlag.

LEBERT, Hans (1952): *Ausfahrt*, Graz: Leykam.

LEBERT, Hans (1971): *Der Feuerkreis*, Salzburg: Residenz Verlag.

LEBERT, Hans (1972): *Die Schmutzige Schwester*, Wien: Bergland.

LEBERT, Hans (1993): *Das Schiff im Gebirge*, Wien/Zürich: Europaverlag.

LEBERT, Hans (1995): *Das Weisse Gesicht*, Wien/Zürich: Europaverlag.

LEBERT, Hans: "Rede über die Freiheit", en: *Tagebuch*, 20 (1965), 8.

LEBERT, Hans: "Schützt Euer Land selbst! Dankesrede zur Verleihung des Grillparzer-Preises 1992", *Forum*, 39 (1992), 1.

### 1.4.2. Materiales biográficos (cartas, diarios, conversaciones, crónicas de vida y obra)

"Hans Lebert – 60. Geburtstag", en: *Rathaus – Korrespondenz*, 1979, 6 hojas mecanografiadas. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien.

EGYPTIEN, Jürgen (1998): "Bausteine zu einer Biographie", en: *Der "Anschluss" als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt*, Wien: Sonderzahl.

MARKUS, Georg: "Was aus Kaisers Kindern wurde", en: *Neue Kronen Zeitung*, 15.8.1986, 24-25.

### 1.4.3. Estudios

AIGNER, Claudia (1996): *Mit Wagner gegen Hitler, Rosenberg und Co. Die antifaschistische Wagnerrezeption in Hans Leberts Die Wolfshaut und Der Feuerkreis*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.

ARRER, Kurt (1975): *Hans Lebert und der problematisierte Regionalroman*, Universität Salzburg: Phil. Diss.

BAUMANN, Ingo (1982): *Über Tendenzen antifaschistischer Literatur in Österreich. Analysen zur Kulturzeitschrift Plan und zu Romanen von Ilse Aichinger, Hermann Broch, Gerhard Fritsch, Hans Lebert, George Saiko und Hans Weigel*, Universität Wien: Phil. Diss.

EGYPTIEN, Jürgen (1998): *Der "Anschluss" als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt*, Wien: Sonderzahl.

FUCHS, Gerhard; HÖFLER, Günther A. (Hrsg.) (1997): *Hans Lebert*, Graz: Literaturverlag Droschl, Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz (Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, 12).

MIESSGANG, Thomas (1988): *Sex, Mythos, Maskerade. Der antifaschistische Roman Österreichs im Zeitraum von 1960 bis 1980*, Universität Wien: Phil. Diss.

PALLE, Anne (1977): *Zur Kritik am traditionellen Heimatroman bei Hans Lebert, G. F. Jonke, Max Maetz und Reinhard P. Gruber*, Universität Salzburg: Phil. Hausarb..

RÉKA, Sáfrány (2000): *Körper und Kommunikation in Hans Leberts Roman Die Wolfshaut*, Budapest: Phil. Dipl.arb.

RUF, Markus (1997): *Mord und Morast. Zur unheimlichen Natur in Hans Leberts Nachkriegsroman Die Wolfshaut*, Freiburg i. Br.: Diplomarbeit.

SIMONE, Christian (1999): *Es wird gross in ihm. Die narrative Struktur als Gefäß für den Inhalt am Beispiel Die Wolfshaut von Hans Lebert*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.

STRAUSS, Christelle (1998): *Mythos und Vergangenheit: Topoi des Weiblichen in Hans Leberts Roman Der Feuerkreis*, Université Catholique de l'Ouest in Angers: Phil. Dipl.arb.

TONKOVITSCH, Ernst (1985): *Das Dorf in Hans Leberts Die Wolfshaut und Das Schiff im Gebirge*, Universität Wien: Phil. Hausarb..

#### 1.4.4. Artículos de prensa y revistas especializadas

“*Die Wolfshaut*. Hans Leberts (fast) vergessener Roman nach über 30 Jahren wiederaufgelegt”, en: *Der Standard*, 7.10.1991.

“Zwei mal zwei ist fünf. Hans Lebert. Ein Tip für obsessive Leser”, en: *Édition die boren, Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 39 (1994), 195-203.

BERNHARD, Hans-Joachim: “Gebrochenes Schweigen”, en: *Neue Deutsche Literatur*, 2 (1963), 139-144.

BREITENSTEIN, Andreas: “Der Prankenhieb des Mythologen. Der österreichische Schriftsteller Hans Lebert”, en: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.9.93, 39-40.

BUSHELL, Anthony: “A Book too Soon? Hans Lebert’s Novel *Die Wolfshaut* and Austrian Vergangenheitsbewältigung”, en: *Trivium*, 28 (1993), 93-103.

BUTTERWECKE, Hellmut: “Wir sagen nur Heimatluft und zwinkern uns zu”, en: *Die Furche*, 2.1.1991.

CAPUTO-MAYR, Maria Luise: “Hans Leberts Romane: Realismus und Dämonie, Zeitkritik und Gerichtstag”, en: *Modern Austrian Literature*, 7 (1974), 79-98.

E.M.: “Hans Lebert. *Die Wolfshaut*”, en: *Freie Lebrenstimme*, 5 (1961), 76.

EGYPTIEN, Jürgen: “*Die Ballade vom Bauernschreck*. Zum lyrischen Ursprung von Hans Leberts Roman *Die Wolfshaut*”, en: *Literatur aus Österreich*, 40 (1995), 90-92.

EHMANN, Helene: “Hans Lebert. *Die Wolfshaut*”, en: *Wv*, 24., 15.1.1961.

ERNST, Gustav: “Die Toten haben Hunger. Hans Leberts und Hebert Zands literarische Auseinandersetzung mit dem Faschismus in Österreich”, en: *Freitag*, 5.6.1992.

ESTERLICH, Pilar: “Hans Lebert. La incómoda verdad”, en: *Quimera*, 11 (1995).

EVA. H.: “*Die Wolfshaut*”, en: *Die Frau*, 11.11.1961, 13.

FALCKE, Eberhard: “Eine unbequemer Block”, en: *Süddeutsche Zeitung*, 8.10.1991, 15.

FISCHER, Ernst: “*Die Wolfshaut*”, en: *Öst. Volksstimme*, 26.1.1963.

FREI, Bruno: “Literaturbrief aus Wien”, en: *Neue deutsche Literatur*, 1 (1965), 158-167.

FRIED, Erich: “Schweigen über Schweigen”, en: *Die Zeit*, 30.12.1960, 15.

FRITSCH, Gerhard: “Dahintreibend in den Meeren des Herbstes. Zur Dichtung Hans Leberts”, en: *Wort in der Zeit*, 7 (1961), 9-12.

FRITSCH, Gerhard: “Hans Lebert: *Die Wolfshaut*”, en: *Wort in der Zeit*, 6 (1960), 57-58.

FRITSCH, Gerhard: “Hexensabbat zwischen Jauchegraben und Wirtshaus”, en: *Arbeiterzeitung*, 13.12.1960, 10.

GAUSS, Karl-Markus: “Die Toten haben Hunger”, en: *Die Zeit*, 25.10.1991, 83.

GREGOR-DELLIN, Martin: “Fluch der bösen Taten”, en: *Die Bücher-Kommentare*, 3 (1960), 4.

GÜNTER, Metken: “Et in Arcadia ego? Natur als Thema zeitgenössischer Künstler”, en: *Merkur*, 2 (1993), 111-125.

GÜNTHER, Helmut: “Hans Lebert. *Die Wolfshaut*”, en: *Welt und Wort*, 16 (1961), 85.

GUTTENBRUNNER, Michael: “*Die Wolfshaut*. Hans Lebert zum 50. Geburtstag”, en: *Das Ziegenweiser*, 4 (1970), 9-11.

H.L.: “*Die Wolfshaut*”, en: *Der Spiegel*, 9 (1961), 76-77.

HINDERER, Walter: “Unfreund kommt nach Schweigen”, en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.1.1992.

HOFBAUER, Friedl: “Junge österreichische Autoren”, en: *Tagebuch*, 14.12.1960.

JACOBS, Wilhelm: “Der Wolf geht um”, en: *Sonntagblatt*, 6.8.1961.

JANETSCHKEK, Albert: “Die Tiefe habe ich gern. Hans Lebert – Zum Tod des Präsidenten des niederösterreichischen PEN-Clubs”, en: *Morgen*, 17 (1993), 23-26.

JELINEK, Elfriede: “Das Hundefell. Über die Wiederentdeckung Hans Leberts und seines Romans *Die Wolfshaut*”, en: *Profil*, 16.9.1991.

JELINEK, Elfriede: “Rissige Idylle”, en: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 3.12.1991.

KASTBERGER, Klaus: “Graben wir einen Toten aus!”, en: *Falter*, 41 (1991), Beilage, 5.

KINTER, Achim: “Der Schmerz der Finsternis. Hans Leberts unterschätzter Roman *Die Wolfshaut*”, en: *FR*, 3.3.1992.

KLIER, Walter: “Einmal Orkurs und retour. Über Hans Lebert, Albert Drach, Veza Canetti, Alfred Bittner”, en: *Merkur* 2 (1993), 154-160.

KRAUS, Wolfgang: “Ein Erstlingsroman”, en: *Ztg*, 29.12.1962.

KRAUS, Wolfgang: “Erstlingsroman eines Österreicher”, en: *Die Presse*, 23.10.1960.

KRUNTORAD, Paul: “Hans Lebert”, en: *Neues Forum*, 2 (1972), 62.

KUNNE, Andrea: “Hans Lebert: *Die Wolfshaut*”, en: *Deutsche Bücher*, 22 (1992), 23-24.

LANGER, Norbert: “Hans Lebert. *Die Wolfshaut*”, en: *Neue Volksbildung*, 6 (1961), 281.

LEITNER, Gerald: “Der notorische Ruhestörer Hans Lebert”, en: *Neue Wiener Bücherbriefe*, 3 (1992), 35.

LEITNER, Gerald: “Hans Lebert. *Die Wolfshaut*”, en: *Buchkultur*, 1 (1992), 26.

- LIEPMAN, Heinz: "Einer kommt daher und rührt an das Gewissen", en: *Welt*, 14.1.1961.
- LUGER, Helmut: "Der Lykanthropos springt in den Feuerkreis. Über Hans Lebert", en: *Gegenwort*, 15 (1992), 40.
- M.G.: "*Die Wolfsbaut*", en: *Das Ziegenutter*, 1 (1970), 9-11.
- MALY, Karl Anton: "Hans Lebert. *Die Wolfsbaut*", en: *ÖGB Bildungsfunktionär*, 2 (1961), 50.
- MEIDINGER-GEISE, Inge: "Zweierlei Gericht. Manfred Gregor: Das Urteil; Hans Lebert: *Die Wolfsbaut*", en: *Die neue Furche*, 32 (1961), 423-24.
- MOSER, Gerhard: "Die Heimat als Brandruine. Hans Lebert Roman *Die Wolfsbaut* ist vom Europaverlag neu aufgelegt worden", en: *Lesezirkel*, 53 (1991), 16.
- MÜLLER, Karl: "Einführung zu einer Lesung aus dem Roman *Die Wolfsbaut* anlässlich des Todes Hans Leberts", en: *Mit der Zieharmonika*, 10 (1993), 24-26.
- MÜRZL, Heimo: "Der Aufstand der alten Männer. Über Alfred Bittner, Albert Drach, Hans Lebert und George Saiko", en: *Bücherschau*, 3 (1995), 2-12.
- O.B.: "Ein Dorf Namens Schweigen", en: *Neues Österreich*, 27.11.1960.
- OLLES, Helmut: "Eine erste Talentprobe", en: *Neue Deutsche Hefte*, 12 (1960), 835-36.
- ORTEGA, Antonio: "La pasión y la rabia de Hans Lebert", en: *Revista LibroNet. El Crítico*, 3.11.1997.
- OTT: "Hans Lebert. *Die Wolfsbaut*", en: *Bücherei-Nachrichten*, 2 (1992), 273.
- PABLÉ, Elisabeth: "Die Diktatur der Gartenzwerge", en: *Heute*, 4.1.1961.
- PISA, Peter: "Aber die Mörder sitzen am Stammtisch", en: *Kurier*, 16.1.1992, 12.
- RATHEI, Rudolf: "Hans Lebert: *Die Wolfsbaut*", en: *Neue Wege*, 16 (1961), 36.
- REICHEL, Matthias: "Unfreund im Dorf Schweigen", en: *ND*, 4.3.1994.
- REICHENSBERGER, Richard: "Ich sehe, dass wir nichts geworden sind", en: *Der Standard*, 24./25./26.12.1991.
- ROSSBACHER, Karlheinz: "Dorf und Landschaft in der Literatur nach 1945. Thesen zum Stellenwert des Regionalen und drei Beispiele aus der österreichischen Literatur", en: *Modern Austrian Literature*, 15 (1982), 13-27.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: "Die antagonistische Natur: Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa", en: *Literatur und Kritik*, 4 (1969), 577-585.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: "Über die Hütten der Töpfer. Zur österreichischen Literatur der fünfziger Jahre", en: *Neue Wiener Bücherbriefe*, 3 (1992), 3-5.
- SCHMIERER, Joscha: "Anhaltende Vergangenheit. Zwei Romane aus Österreich", en: *Kommune*, 4 (1992).
- SCHMITTER, Elke: "Eine böse Krankheit", en: *Die Tageszeitung*, 21.2.1992.
- TAUBER, Reinhold: "Feste Inseln im Sumpf", en: *Oberösterreichische Nachrichten*, 6.12.1991, 18.
- TOCHA, Manfred: "Kriminal-Apokalypse", en: *Wiener Journal*, 134 (1991), 33.
- V.: "Labyrinthischer Dorfroman", en: *Tagespost*, 8.4.1961, 13.
- VOGEL, Alois: "Das Bild der heilen Weltzerschlagen. Das Werk des Dichters Hans Lebert", en: *NÖ Kulturberichte*, 11 (1977), 6-7.
- WEISS, Walter: "Verdrängte Wahrheit in Literatur und Politik? Fazit nach dem gewöhnlichen Faschismus", en: *Presse*, 12.3.1988.
- WELTE, Adalbert: "Hans Lebert: *Die Wolfsbaut*", en: *Die Zeit im Buch*, 3 (1961), 5.
- WIMMER, Paul: "Blitzlicht auf Hans Lebert", en: *NÖ Kulturberichte*, 6 (1992), 18-19.
- ZEDER, Franz: "Hans Lebert. Nachruf auf einen notorischen Nonkonformisten", en: *Falter*, 35 (1993), 45.

#### 1.4.5. Medios audiovisuales

- UHLIG, Helmut: "Hans Lebert. *Die Wolfsbaut*", en: *Literarische Umschau*, SFB – Sender Freies Berlin, 12.4.1961.
- Hans Lebert im Gespräch mit Viktor Suchy*, 20.4.1967, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, TB 091.
- Hans Lebert im Gespräch mit Barbara Dobrick*, 27.2.1992, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, Kopie des NDR.
- Hans Lebert im Gespräch mit Viktor Suchy und Hans Prokop*, 20.10.1971, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, TB 1056.

#### 1.4.6. Bibliografias

- KLUGSBERGER, Theresia: "Bibliographie Hans Lebert", en: FUCHS, Gerhard; HÖFLER, Günther A. (Hrsg.) (1997): *Hans Lebert*, Graz: Literaturverlag Droschl, Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz (Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, 12), 353-387.

#### 1.5. Christoph Ransmayr

### 1.5.1. Ediciones

- RANSMAYR, Christoph (1999): *Die letzte Welt*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- RANSMAYR, Christoph, PUCHNER, Willy (1982): *Strahlender Untergang*, Wien: Brandstätter.
- RANSMAYR, Christoph (1984): *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Wien/München: Brandstätter.
- RANSMAYR, Christoph (Hrsg.) (1985): *Im blinden Winkel. Nachrichten aus Mitteleuropa*, Wien/München: Brandstätter.
- RANSMAYR, Christoph (1995): *Morbus Kitahara*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- RANSMAYR, Christoph (1997): *Das Labyrinth*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- RANSMAYR, Christoph (1997): *Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- RANSMAYR, Christoph (1997): *Die dritte Luft. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1997*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- RANSMAYR, Christoph (Hrsg.) (2001): *Die Unsichtbare. Tirade an drei Stränden*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

### 1.5.2. Materiales biográficos (cartas, diarios, conversaciones, crónicas de vida y obra)

- ESCHERIG, Ursula: "Die Erfindung der Welt. Christoph Ransmayr, Schriftsteller", en: *Der Tagesspiel*, 9.11.1995.
- RANSMAYR, Christoph: "Die Erfindung der Welt. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises".
- RANSMAYR, Christoph: "Entwurf zu einem Roman", en: *Jahresring. Jahrbuch für Kunst und Literatur 1987-88*, 196 y ss.

### 1.5.3. Estudios

- BADER, Christian (1993): *Antike und Mythos. Deduktion und Produktion von Mythen in Christoph Ransmayr Ovid-Roman Die letzte Welt*, Universität Wien: Phil. Dipl.arb.
- EPPLE, Thomas (1992): *Christoph Ransmayr. Die letzte Welt: Interpretationen*, München: Oldenbourg (Oldenbourg – Interpretationen, 59).
- FITZ, Angela (1998): "Wir blicken in ein ersonnenes Sehen": *Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen*, Saarbrücken: Röhrig (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 60).
- GOTTWALD, Herwig (1996): *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur: Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botbo Strauss, u.a.*, Stuttgart: Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 333).
- KIEL, Martin (1996): *Nexus. Postmoderne Mythebilder – Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, 1566).
- STABELL, Birgit (1992): *Utopie und Mythos in Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt. Eine Untersuchung unter Berücksichtigung des Gesamtwerks*, Germanistisches Institut, Universität Trondheim: Phil. Dipl.arb.
- WILHELM, Reiner (1994): *Die soziale Discretion des Künstlers in Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt*, Universitatea din Bucuresti. Facultatea de Limbi si Literaturi straine: Phil. Dipl.arb.
- WILKE, Sabine (1992): *Poetische Strukturen der Moderne: zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie*, Stuttgart: Metzler.
- WITTSTOCK, Uwe (1997): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Kultur & Medien).

### 1.5.4. Artículos de prensa y revistas especializadas

- "Austria küsst Erika und 00 ist mit dabei", en: *Neues Volksblatt*, 20.4.2000, 36.
- "Christoph Ransmayr schrieb Roman: *Die letzte Welt*", en: *Welser Zeitung*, 22.9.1988.
- "Die zeitlose Blick", en: *Tiroler Tageszeitung*, 12.5.1999, 6.
- "Ein Buch wie ein Orkan: Die Antike lässt uns grüssen", en: *Oberbessische Presse*, 9.12.1988.
- "Enzensberger gibt Ransmayr heraus", en: *Salzkammergut Zeitung*, 22.9.1988.
- "Hinauf ins kalte Sprachgebirge", en: *Der Standard*, 2.12.1999, 37.
- "Hinauf ins kalte Sprachgebirge", en: *Der Standard*, Wien, 2.12. 1999, 37.
- "Kühne Verflechtungen", en: *Neues Volksblatt*, 31.12.1988, 10.
- "Ovid in der Zeitmaschine. Christoph Ransmayr zweiter Roman. In zwei Monaten wurden 100.000 Exemplare verkauft", en: *Welt am Sonntag*, 4.12.1988.
- "Ransmayr als Dramatiker", en: *Neues Volksblatt*, 28.6.199, 28.
- "Ransmayr", en: *Der Standard*, 28.6.1999, 17.
- "Wildnis und Zivilisation", en: *Salzburger Nachrichten*, Salzburg, 6.8.1997, 3.

- BARTSCH, Kurt: "Dialog mit Antike und Mitos. Christoph Ransmayrs Ovid-Roman: Die letzte Welt", en: *Modern Austrian Literature*, 23 (1990), 121-33.
- BILLER, Maxim: "Das letzte Gerücht", en: *Tempo*, 8 (1988), 100-01.
- BIRK, Hedwig: "Wenn Ovid heute lebte", en: *Die neue Ärztliche*, 5.9.1988.
- BREITENSTEIN, Andreas: "Im Innern meiner Geschichte bin ich unverwundbar. Ein Gespräch mit Christoph Ransmayr", en: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.1.1994, 39.
- CZERNIN, Franz Josef: "Es muss der Lärm der Welt sein", en: *Der Standard*, 9.1.1998, Beilage, 37.
- ECHSEL, Barbara: "Die Spuren des Ovid", en: *Basta*, 10 (1988).
- EDER, Alois: "Funktion einr kritischen Masse, Phantastik von Herzmanovsky-Orlando bis Ransmayr und Rushdie", en: *Lesezirkel*, 52 (1991), 15.
- EGGEBRECHT, Harald: "Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. Pro und Contra. In den Schluchten der eisernen Stadt. Zur zweiten Expedition eines literarischen Einzelgängers", en: *Süddeutsche Zeitung*, 22./25.8.1988, 154.
- FINKBEINER, Dieter: "Heavy Metal Fantasy", en: *Profil*, 6.2.1989, 67-68.
- FISCHER, Wolfgang: "Christoph Ransmayr: Der nächste Roman", en: *Der Standard*, 26.11.1991, 8.
- FLEISCHANDERL, Karin: "Lauter Scheisse. Anmerkungen zum Falschen in der Literatur", en: *Wespennest*, 80 (1990), 43-48.
- GANSTERER, Helmut A.: "Die Arbeitsplätze der Schriftsteller", en: *Trend*, 2 (1993), 124-129.
- GÖRTZ, Franz Josef: "Gesucht: ein Thema. Die Belletristik in diesem Herbst", en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.10.1988, 29.
- GREINER, Ulrich: "Das Werk, sonst nichts", en: *Die Zeit*, 13./22.3.1991, 63.
- GRIMM, Reinhold: "Eiszeit und Untergang: Zu einem Motivkomplex in der deutschen Gegenwartsliteratur", en: *Monatshefte für den deutschen Unterricht*, 73 (1981), 155-186.
- GROSS, Roland: "Cotta ermittelt", en: *Wiener*, 10 (1988).
- H.E. "Keinem bleibt seine Gestalt. Christoph Ransmayrs neuer Roman *Die letzte Welt*", en: *Neue Zürcher Zeitung*, 1.9.1988
- HAG, Volker: "Was bleibt, stiften die Dichter. Aber bleibt alles, was die Dichter stiften? Rückblick auf die deutsche Literatur des Jahres 1988 über die RAF, über Ovid, Orpheus und andere Ruhestörer – reizvoller, reizbarer Stoff für den Leser", en: *Die Zeit*, 10.3.1989, Beilage, 45-58.
- HAGE, Volker: "Mein Name sei Ovid", en: *Die Zeit*, 7.10.1988.
- HAGER, Angelika: "Christoph Ransmayr: Eremit und Kultfigur. Ein oberösterreichischer Nebenerwerbjournalist stürmt den literarischen Olymp. Sensation bei Frankfurter Buchmesse aus Österreich", en: *Basta*, 11 (1988), 223 y ss.
- HARTL, Edwin: "Ovids Verwandlung", en: *Die Furche*, 11.11.1988.
- HEINRICH-JOST, Ingrid: "Das Ende der Metamorphosen", en: *Tagestpiel*, 5.10.1988.
- HOLZER, K.: "Keinem bleibt seine Gestalt", en: *Standard*, 10.10.1988, 15.
- HOVE, Oliver: "Mit der Aura des Mythos gegen die Versteinerung. Christoph Ransmayrs ungewöhnliche Ovid-Paraphrase", en: *Die Presse*, 22./23.10.1988., 9.
- HURTON, Andrea: "Steinerne Nasen, steinerne Augen", en: *Falter*, 7.10.1988.
- HÜTTER, Frido: "Vor den grossen Räumen. Christoph Ransmayr, Nabl-Preisträger, kommt übermorgen nach Graz. Notizen über das Reisen, Wahrnehmen, Kritzeln und Gehen", en: *Kleine Zeitung*, 24.3.1996, 56.
- JACOBS, Jürgen: "Lust an der Phantasie", en: *Kölner Stadt Anzeiger*, 6.12.1988.
- JUST, Renate; KUNZ, Béatrice: "Erfolg macht müde", en: *Die Zeit*, 16.12.1988 (Zeitsmagazin).
- KAEVER, Katharina: "Vorbeitorkelende Pappnasen", en: *ta3*, 30.9.1988.
- KAHL, Kurt: "Auf den Spuren eines Dichters", en: *Kurier*, 4.8.1988, Beilage, 5.
- KAHL, Kurt: "Der Dichter als Millionär", en: *Kurier*, 20.12.1988, 5.
- KAINDLSTORFER, Günter: "Die düstere Welt des Christoph Ransmayrs. Ein literarischer Erfolg und seine Hintergründe", en: *AZ Bücherherbst*, 30.9.1988, Beilage, 6.
- KAISER, Joachim: "Mit erlauchten Worten Wirkungen zweiter Klasse", en: *Süddeutsche Zeitung*, 22./23.10.1998.
- KLATT, Hans-Peter: "Busse im antiken Rom und am Mikrophon der Dichter Ovid", en: *Neue Presse*, 24.11.1988.
- KOVÁŘ, Jaroslav: "Acht Thesen zu Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*", en: *Literatur und Kritik*, 245/46 (1990), 193-200.
- KRAUS, Wolfgang: "Dichter-Politiker", en: *Die Furche*, 1.2.1990, 13.
- KRAUS, Wolfgang: "Ransmayr modern?", en: *Die Furche*, 28.10.1988, 22.
- KRAUS, Wolfgang: "Überlebende Humanisten", en: *Die Furche*, 17.8.1995, Beilage, 12.
- LINDER, Thomas: "Ende der Welt", en: *Kölnische Rundschau*, 24.11.1988.
- LÖFFLER, Sigrid: "Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*", en: *Literatur und Kritik*, 235/36 (1989), 271.
- LÖFFLER, Sigrid: "Die Provinz als Kontinent", en: *Die Presse*, 20.21.7.1996, 2.
- LÖFFLER, Sigrid: "Neue Bezauberung", en: *Profil*, 26.9.1988, 85-86.
- LÖFFLER, Sigrid: "Weltwanderer", en: *Profil*, 8.2.1993.



MAY, Rolf: "Verwandlung ist alles", en: *tz*, 8.11.1988.

MEHLMAUER, Manuela: "Für Peymanns Puppe. Mit Christoph Ransmayr sprach Manuela Mehlmauer", en: *Kleine Zeitung*, 13.6.1991, 53.

MISCHKE, Roland: "Die Verwilderung der Gesellschaft geht weiter. Der österreichische Autor Christoph Ransmayr über die Schrecken der Geschichte und die Privilegien des Westens", en: *Badische Zeitung*, 2.1.1996.

NADAUD, Alain: "Metaphern und Metamorphosen", en: *Liber*, 10 (1990), 6.

NETHERSDE, Reingard: "Marginal Topologies: Space in Christoph Ransmayr's *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*", en: *Modern Austrian Literature*, 23 (1990), 135-53.

ORESTES AGUILAR, Héctor: "La otra Europa. Entre el espanto de los hielos y el confín del mundo", en: *El Nacional*, 14.4.1991.

ORTHEIL, Hanns-Josef: "Die schwere Last des frischen Lorbeers", en: *Die Rheinpfalz*, 19.11.1988.

PETSCH, Barbara: "Der Mörder in der Zuckerlösung. Presse-Gespräch mit dem Schriftsteller Christoph Ransmayr", en: *Die Presse*, 1./2.7.1989, 11.

PFOSER, Alfred: "Die Federleichtigkeit der Welt. Christoph Ransmayr irritiert und begeistert die Leser mit seinem Roman *Das letzte Wort* <!>", en: *Salzburger Nachrichten*, 17.9.1988, 30.

RANSMAYR, Christoph: "Das fanden wir gut", en: *Die Presse*, 24./25./26.12.1988, 9.

REITZ, Klaus: "Der Schatten des Computerzeitalters", en: *Mannheimer Morgen*, 6.10.1988.

RUDLE, Ditta: "Zeitloses Dickicht", en: *Wochenpresse*, 9.9.1988, 55.

SCHIFFERMÜLLER, Isolde: "Untergang und Metamorphose: Allegorische Bilder in Christoph Ransmayr Ovid-Roman *Die letzte Welt*", en: *Estratto dai Quaderni die Lingue e Letterature*, 15 (1990), 235-250.

SCHIRRMACHER, Frank: "*Die letzte Welt*", en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.9.1988, Beilage, 5.

SCHMID, Manfred: "Die rotweissrote Familie: Österreichs Literaten blieben in Frankfurt unter sich", en: *Wiener Zeitung*, 14.10.1988, 4.

SCHMIDT, Ernst: "Ovids Welt als Menschenspiegel", en: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.1.1994, 40.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: "Profit aus der Antike", en: *Neue Vorarlberger Tageszeitung*, 13.10.1988, Beilage, 3.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: "Zu Stein geworden", en: *Wiener Zeitung*, 22.11.1988, Beilage, 27.

SCHÜTTE, Wolfram: "Gusseisern", en: *Frankfurter Rundschau*, 8.10.1988.

SCHÜTZ, Erhard: "Ferner Spiegel unserer Welt", en: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 21.11.1988.

SEIDENSTICKER, Mike: "Atemberaubend. Ovidgesucht", en: *Marabo*, 12 (1988).

SIEDENBERG, Sven: "Vom langsamen Finden der Worte. Vor der Ehrung in München: Ein Besuch bei dem österreichischen Schriftsteller Christoph Ransmayr", en: *Süddeutsche Zeitung*, 4.6.1992, 16.

SIKORA, Friedhelm: "Keinem bleibt seine Gestalt", en: *Nürnberger Zeitung*, 3.12.1988.

TAUBER, Reinhold: "Diese todtraurige Welt", en: *Oberösterreichische Nachrichten*, 7.10.1988.

TAUBER, Reinhold: "Rummel? Der kommt und geht", en: *Oberösterreichische Nachrichten*, 1.2.1993, 16.

WIEGER, Harald: "Eine Flaschenpost aus der Antike", en: *Der Spiegel*, 37 (1988), 226-234.

WIMMER, Paul: "Die Metaphorisierung der Welt. Zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises an Christoph Ransmayr", en: *Kulturberichte NÖ*, 38 (1994), 4-5.

### 1.5.5. Medios audiovisuales

"Schlagabtausch: Aspekte: Unterhaltung, Kritik, Polemik...", en: *Das literarische Quartett*, ZDF, 3.10.99

*Eröffnung der Salzburger Festspiele 1997. Live aus der Felsenreitschule*, ÖRF 2, 20.7.1997, 11:00 Uhr.

*Literarisches Quartett. Literaturkritik mit Reich-Ranicki und Co.*, ÖRF 2, 15.6.1997, 9:30 Uhr.

"Die letzte Welt. Rezension von Sigrid Löffler", en: *Ex Libris*, 1 Radio Österreich 18.9.1988, 16:05 Uhr.

Die letzte Welt. *Über die Sensation bei der Frankfurter Buchmesse*, 1 Radio Österreich, 24.11.1988, 21:00 Uhr.

*Kultur aktuell*, 1 Radio Österreich, 22.9.1988, 21:45.

*Buch des Monats*, ÖRF FS1, 23.11.1988, 21:45 Uhr.

*Der best-seller* Die letzte Welt, 1 Radio Österreich, 19.3.1989, 22:05

*Von der Kunst des Reisens*, 1 Radio Österreich, 15.2.1998, 10:30 Uhr.

### 1.5.6. Bibliografias

KORMANN, Julia: "Auswahlbibliographie", en: WITTSTOCK, Uwe (1997): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Kultur & Medien), 223 y ss.

## 2. ESTUDIOS LITERARIOS

### 2.1. Historia de la literatura

AA.VV. (1988): *Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt*, Frankfurt am Main: Propyläen Verlag.

- ACOSTA, L.A. (Coordinador) (1997): *La literatura alemana a través de sus textos*, Madrid: Cátedra.
- ARNOLD, H.L. (Hrsg.) (1988): *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur*, München: Text + Kritik.
- ARNOLD, H.L. (Hrsg.) (1995): *Ansichten und Auskünfte zur deutschen Literatur nach 1945*, München: Text + Kritik.
- BAHR, E. (Hrsg.) (1988): *Geschichte der deutschen Literatur. Kontinuität und Veränderung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tübingen: Francke Verlag.
- BAUMANN, Barbara; OBERLE, Birgitta (1985): *Deutsche Literatur in Epochen*, München: Max Hueber Verlag.
- BEUTIN, W. (Hrsg.) (1979): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler.
- BRIEGLEB, Kl.; WEIGEL, S. (1992): *Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- FRENZEL, H.A.; E. (1990): *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*, München: DTV.
- GLASER, H. A. (Hrsg.) (1980): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- MARTINI, F. (1962): *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- NADLER, J. (1938): *Literaturgeschichte des deutschen Volkes III. Dichtung und Schriftum der deutschen Stämme und Landschaften 1814-1914*, Berlin/Wien: Propyläen Verlag.
- RINSUM, W. (1992): *Deutsche Literaturgeschichte*, München: DTV.
- RÖTZER, H.G.; SIGUÁN, M. (1990/92): *Historia de la literatura alemana I-II*, Barcelona: Ariel.
- TUNNER, E., CLAUDON, F. (1994): *Les littératures de langue allemande depuis 1945*, Paris: Éditions Nathan.
- VALVERDE, J.; RIQUER, M. (1985): *Historia de la literatura universal*, Barcelona: Planeta.
- WIESE, Benno von (1984): *Die deutsche Literatur – Texte und Zeugnisse*, München: C.H. Beck.
- ZMEGAC, V. (Hrsg.) (1984): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Königstein/Ts.: Athenäum.

## 2.2. Literatura austriaca

- AA.VV.: “Literarische Topographie: Wien”, en: *Der Deutsch Unterricht*, 5 (1995).
- AA.VV.: “Literatur in Österreich”, en: *Tintenfisch*, 1979.
- ADEL, Kurt (1964): *Vom Wesen der österreichischen Dichtung. Österreichische Dichtung und deutsche Poesie*, Wien: Berglang.
- ADEL, Kurt (1982): *Aufbruch und Tradition. Einführung in die österreichische Literatur seit 1945*, Wien: Wilhelm Braumüller. Universitäts-Buchhandlung.
- AMANN & BERGER (1985): *Österreichische Literatur der dreissiger Jahre*, Graz/Wien: Hermann Böhlau.
- ASPETSBERGER, F. (Hrsg.) (1980): *Traditionen in der neueren österreichischen Literatur*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- ASPETSBERGER, F. (Hrsg.) (1984): *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- ASPETSBERGER, F.; LENGAUER, H. (Hrsg.) (1987): *Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- AUCKENTHALER, Karlheinz F. (1993): *Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945*, Szeged: Acta Germanica..
- AUCKENTHALER, Karlheinz F. (1995): *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang (New Yorker Beiträge zur österreichischen Literaturgeschichte, 3).
- AUCKENTHALER, Karlheinz F.: “Ich sah, dass die Österreicher eine ganz andere, fremde Nation sind. Die gemeinsame Sprache täuscht... Sie sind viel älter, erfahrener, viel weisser in Umgang mit anderen Völkern – Überlegungen zum österreichischen Literaturbegriff”, en: *ÖGL*, 38/3 (1994), 147-169.
- BARTSCH, K. (Hrsg.) (1982): *Für und wider eine österreichische Literatur*, Königstein: Athenäum.
- BASIL, Otto; EISENREICH, Herbert; IVASK, Ivar (1962): *Das grosse Erbe. Aufsätze zur österreichischen Literatur*, Graz/Wien: Stiasny.
- BREICHA, O.; FRITSCH, G. (Hrsg.) (1967): *Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*, Salzburg: Otto Müller Verlag.
- BREICHA, O; URBACH, R. (Hrsg.) (1982): *Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1968*, Salzburg: Residenz Verlag.
- CASTLE, E.: *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Joseph I*, Wien, 1935-1938.
- DAVIAU, Donald G.; JOHNS, Jorun, B.: “On the Question of Austrian Literature – A Bibliography”, en: *Modern Austrian Literature*, 17/3-4 (1984), 219-258.
- FISCHER, Ernst (Hrsg.) (1997): *Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*, München: Kindler.
- GRAF-BLAUHUT, H. (1983): *Traum und Wirklichkeit, Österreichische Kurzprosa des 20. Jb.*, Wien: Wilhelm Braumüller. Universitäts-Buchhandlung..

- GREINER, Ulrich (1979): *Der Tod des Nachsommers*, München: Carl Hanser Verlag.
- GRIESER, Dietmar (1974): *Schauplätze der österreichische Dichtung. Ein literarischer Reiseführer*, München/Wien: Albert Langen – Georg Müller Verlag.
- HAAS, Franz; ZEYRINGER, Klaus (1999): *Österreichische Literatur 1945-1998, Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck: Haymon-Verlag.
- HAHNL, Hans Heinz (1984): *Vergessene Literaten. Fünfzig österreichischen Lebenschicksale*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- HERMAND J., WINDFUHR, M. (Hrsg.) (1984): *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848.*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- KUNNE, Andrea (1991): *Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- MAGRIS, Claudio (1966): *Der habsburgische Mythos in der österreichische Literatur*, Salzburg: Otto Müller Verlag.
- MAGRIS, Claudio (1974): *Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums*, Wien: Europa Verlag.
- MAGRIS, Claudio (1988): *El Danubio*, Barcelona: Anagrama.
- MAGRIS, Claudio: "Prag", en: GLASER, H.A. (Hrsg.) (1982): *Dt. Lit. Eine Sozialgeschichte, 8. Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus (1880-1918)*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- MANN, Thomas (1965): "Gibt es eine österreichische Literatur", en: *Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Th. M. Reden und Aufsätze, II*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 812.
- MC. VEIGH, J. (1980): *Kontinuität und Vergangenheitsbenützung in der österreichischen Literatur nach 1945*, Wien: Wilhelm Braumüller. Universitäts-Buchhandlung.
- MELZER, Gerhard (1998): *Die verschwiegenen Engel, Aufsätze zur österreichische Literatur*, Graz: Literaturverlag Droschl.
- MENASSE, Robert (1990): *Die Sozialpartnerschaftliche Ästhetik*, Wien: Sonderzahl.
- MÜHLHER, R. (Hrsg.) (1975): *Österreichische Dichter seit Grillparzer. Gesammelte Aufsätze*, Wien: Wilhelm Braumüller. Universitäts-Buchhandlung.
- NACHBAUR, P., SCHEICHL, S.P. (1995): *Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie*, Graz: Verlag Styria.
- NADLER, Joseph (1948): *Literaturgeschichte Österreichs*, Linz: Österreichischer Verlag für Belletristik und Wissenschaft.
- NAGL, ZEIDLER, CASTLE: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, Wien, 1914.
- PAULSEN, Wolfgang (1980): *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*, Bern/München: Francke Verlag.
- PICHLER, Georg: "La literatura austriaca. Entre el Vanguardismo y la crítica social", en: *El Urogallo*, 98-99 (1994), 14-76.
- POLHEIM, K. (Hrsg.) (1981): *Literatur aus Österreich. Österreichische Literatur*, Bonn: Bouvier Verlag.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (1996): *Österreichische Literatur. Prolegomena und Fallstudien*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (Hrsg.) (1995): *Konflikte - Skandale - Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- SPIEL, Hilde (1976): *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die Zeitgenössische Literatur Österreichs*, München: Kindler.
- STRELKA, Joseph P. (1994): *Zwischen Wirklichkeit und Traum: das Wesen des Österreichischen in der Literatur*, Tübingen/Basel: Francke Verlag.
- SUCHY, Viktor (1971): *Literatur in Österreich von 1945 bis 1970. Strömungen und Tendenzen*, Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur.
- TSCHULIK, Werner (1960): *Die österreichische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- WAISSENBERGER, R. (1985): *Vienne 1815-1848. L'époque du Biedermeier*, Fribourg: Office du Livre - Seuil.
- WEBER, Norbert (1980): *Das gesellschaftlich Vermittelte der Romane österreichischer Schriftsteller seit 1970*, Frankfurt am Main: Peter D. Lang.
- WEIGEL, H.: "Von Kakanien nach Österreich", en: *Protokolle*, 2/2 (1966).
- WEISS, W.: "Österreichische Literatur – eine Gefangene des habsburgischen Mythos?", en: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 43 (1969).
- ZEMAN, Herbert (Hrsg.) (1989): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*, Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.
- ZEMAN, Herbert (Hrsg.) (1996): *Literaturgeschichte Österreichs: von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*, Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.
- ZEYRINGER, Klaus (1992): *Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre*, Tübingen: Francke Verlag.

### 2.3. Teoría de la literatura

- AA.VV. (1974): *Comunicaciones*, 8, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (versión española del número 8 de la revista *Communications*, sobre el análisis estructural del relato con colaboraciones de Barthes, Bremond, Genette, Greimas y Todorov).
- ACOSTA, L.A. (1989): *El lector y la obra*, Madrid: Gredos.
- ACOSTA, L.A., “Fundamentos lingüístico-comunicativos del texto literario (I y II)”, en: *Revista de Filología Alemana U.C.M.*, 2 (1994) y 3 (1995), 16-41 y 11-28.
- BAJTIN, M. (1990): *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1973): *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1997): *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós.
- COSERIU, E.: “Thesen zum Thema 'Sprache und Dichtung’”, en: STEMPEL, W.D. (Hrsg.) (1971): *Beiträge zur Textlinguistik*, München: Wilhelm Fink (Internationale Bibliothek für Allgemeine Linguistik, 1).
- CROCE, Benedetto (1997): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Málaga: Ágora.
- DE MAN, Paul (1990): *Alegorías de la lectura*, Barcelona: Lumen.
- DE MAN, Paul (1991): *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Universidad de Puerto Rico.
- DIJK, T.A. van (1980): *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid: Cátedra.
- ECO, Umberto (1963): *Obra abierta*, Barcelona: Seix Barral.
- ECO, Umberto (1978): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989): *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra (segunda edición aumentada y corregida de 1994).
- GENETTE, Gérard (1970): *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba: Nagelkop.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GREIMAS, A.J. (1971): *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A.J. (1976): *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona: Planeta.
- HENDRICKS, W.O. (1976): *Semiología del discurso literario (una crítica científica del arte verbal)*, Madrid: Cátedra.
- INGARDEN, R. (1968): *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- ISER, W. (1972): *Der implizite Leser*, München: Wilhelm Fink.
- ISER, W. (1976): *Der Akt des Lesens*, München: Wilhelm Fink.
- KAYSER, Wolfgang (1992): *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica*, Madrid: Fundamentos.
- LOTMAN, Jurij M (1978): *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.
- LOTMAN, Jurij M y escuela de Tartu (1979): *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra.
- SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.
- SKLOVSKIJ, V. (1970): *Sobre la prosa literaria*, Barcelona: Planeta.
- TODOROV, T. (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos.
- TODOROV, T. (1974): *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta.
- TODOROV, Tzvetan (1973): *Gramática del Decamerón*, Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor.
- TOMASEVSKIJ, B. (1981): *Teoría de la Literatura*, Madrid: Akal.

#### 2.4. Monografías sobre aspectos generales de la literatura

- ALBADALEJO, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante.
- AUERBACH, Erich (1994): *Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke Verlag.
- BENNET, Benjamin; KOES, Anton; LILLYMAN, William J. (1983): *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- BERGHANAN, Klaus L.; ULRICH, Hans (1986): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*, Königstein/Ts.: Athenäum Verlag.
- BINGENHEIMER, H. (1960): *Transgalaxis. Katalog der deutschsprachigen utopisch-phantastisch Literatur 1460-1960*, Friedrichsdorf.
- BOUSOÑO, Carlos (1976): *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos.
- BOUSOÑO, Carlos (1981): *Épocas literarias y evolución*, Madrid: Gredos.
- BOWRA, C.M. (1972): *La imaginación romántica*, Madrid: Taurus.
- CURTIUS, Ernst Robert (1993): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen: Francke Verlag.
- FISCHER-LICHTE, Erika; SCHIND, Klaus (Hrsg.) (1991): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, Tübingen: Stauffenburg Verlag (Stauffenburg Colloquium, 19).
- FRENZEL, Elisabeth (1969): *Stoff, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart: Metzler.
- FRYE, Northrop (1996): *Poderosas palabras*, Barcelona: Muchnik Editores.
- GARCÍA BERRIO, A., HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, M.T. (1988): “*Ut poesis pictura*”. *Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos.
- GNÜG, Hiltrud (1983): *Der utopische Roman*, München/Zürich: Artemis Verlag.

GRIMM, Gunter E.; FAULTISCH, Werner; KUON, Peter (Hrsg.) (1986): *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

HERNÁNDEZ, Isabel (1999): *La crítica social en la nueva novela regional alemana. El modelo de Gerold Späth*. Madrid: Ediciones del Orto.

KAYSER, Wolfgang (1961): *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg/Hamburg: Gerhard Stalling Verlag.

LEWIS, C.S. (1997): *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona: Península.

PROPP, Vladimir (1987): *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.

RICOEUR, Paul (1995): *Tiempo y narración I y II*, México: Siglo XXI.

RICOEUR, Paul (1996): *Tiempo y narración III*, México: Siglo XXI.

ROSSBACHER, Karlheinz (1975): *Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*, Stuttgart: Klett.

SCHEFFEL, Michael (1990): *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen: Stauffenburg (Stauffenburg-Colloquium, 16).

TROUSSON, Raymond (1995): *Historia de la literatura utópica*, Barcelona: Ediciones Península.

## 2.5. Monografías sobre los géneros literarios

ADORNO, Theodor W.: "Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans", en: *Akzente*, 5 (1954), 410 y 412.

ALTHEIM, Franz (1965): *Visión de la Tarde y la Mañana. De la Antigüedad a la Edad Media*, Buenos Aires: Eudeba.

ARISTÓTELES (1974): *Poética*, Madrid: Gredos.

ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU (1982): *Poéticas*, Madrid: Editora Nacional.

BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

BAL, M. (1990): *Teoría de la narrativa*, Madrid: Cátedra.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1975): *Estructuras de la novela actual*, Barcelona: Planeta.

BARTHES, Roland: "Introduction à l'analyse structurale des récits", en: *Communications*, 8 (1966), 1-27.

BENJAMIN, Walter: "Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*", en: *Die Gesellschaft*, 1 (1930).

BREMOND, C. (1973): *Logique du récit*, Paris: Seuil.

EINSTEIN, Carl: "Brief über den Roman", en: *Pan*, 2 (1911-12).

EINSTEIN, Carl: "Über den Roman", en: *Die Aktion*, 2 (1912).

ERNST, Paul: "Das Drama und die moderne Weltanschauung", en: *Ethische Kultur*, 22 (1900).

FRIEDRICH, Hugo (1956): *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

GARCÍA GUAL, Carlos (1988): *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993): *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.

GARRIDO GALLARDO, M.A. (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arcos.

GRIMM, Reinhold (Hrsg.) (1971): *Deutsche Dramentheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, Wiesbaden: Akad. Verl. Ges. Athenaion.

HAMBURGER, Käte (1977): *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett-Cotta (1. Aufl. 1957).

HEMPFER, K. (1973): *Gattungstheorie*, München: Wilhelm Fink.

HILDEBRAND, B. (Hrsg.) (1978): *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

JOLLES, A. (1968): *Einfache Formen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

KAYSER, W. (1966): *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart.

KLOTZ, V. (1985): *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Carl Hanser Verlag.

KLOTZ, V. (Hrsg.) (1965): *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 35).

KLOTZ, V. (1987): *Das europäische Kunstmärchen*, München: DTV.

LAEMMERT, Eberhard (1984): *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Königstein/Ts.: Athenäum.

LAEMMLE, P. (Hrsg.) (1976): *Realismus - welcher?*, München: Edition Text + Kritik.

LUKÁCS, Georg: "Die Formen der grossen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur (Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik)", en: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 11, (1916), 238.

LUKÁCS, Georg: "Erzählen oder Beschreiben?", en: *Internationale Literatur*, 11-12 (1936), n. 11-12, 112 y 117.

MANN, Thomas: "Der Entwicklungsroman", en: *Vossische Zeitung*, 4.11.1916.

MUIR, Edwin (1928): *The structure of the Novel*, London: Hogart Press.

MUSIL, Robert: "Alfred Döblins Epos", en: *Berliner Tagblatt*, 10.6.1927.

ORTEGA Y GASSET, José: "Ideas sobre la novela (1925)", en: *Revista de Occidente* (1956).

SELBMANN, Rolf (1984): *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart: Metzler.

STANZEL, Franz (1965): *Typische Formen des Romans*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

SULLA, Enric (1996): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Crítica/Grijalbo Mondadori.

TROMMLER, Frank (1966): *Roman und Wirklichkeit: Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Günter*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer Verlag.  
WASSERMANN, Jakob: "Die Kunst der Erzählung", en: *Neue deutsche Rundschau*, 1 (1901).

## 2.6. Dictionarios generales y repertorios bibliográficos

AA.VV. (1989): *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bde.*, Mannheim: Brockhaus Verlag.  
AA.VV. (1997): *DTV Lexikon, 20 Bde.*, München: DTV.  
ARNOLD, H.L. (Hrsg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*, München: Text + Kritik.  
FRENZEL, Elisabeth (1970): *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.  
FRENZEL, Elisabeth (1976): *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.  
GRIMM, Jacob und Wilhelm (1984): *Deutsches Wörterbuch*, München: DTV.  
JENS, W. (Hrsg.) (1991): *Kindlers Neues Literatur Lexikon, 20 Bde.*, München: Kindler.  
KAPITZA, P. (Hrsg.): *Fachdienst Germanistik*.  
KILLY, W. (Hrsg.) (1998): *Literaturlexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache*, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek, 9).  
KLUGE (1995): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter.  
KRÖMER, T. (Hrsg.): *Germanistik*.  
LUTZ, B (1986): *Metzler Autoren Lexikon: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler.  
WILPERT, G. von (1979): *Sachwörterbuch der deutschen Literatur*, Stuttgart: Kröner.

## 3. OBRAS DE REFERENCIA SOBRE EL ESPACIO

### 3.1. Generales

ALEXANDER, S. (1920): *Space, Time and Deity*, London: Macmillan and Co.  
ČAPEK, M. (Ed.) (1976): *The Concepts of Space and Time. Their Structure and Their Development*, Dordrecht/Boston: D. Reidel Publishing Company (Boston Studies in the Philosophy of Science, 22).  
GOSZTONYI, Alexander (1976): *Der Raum: Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften*, Freiburg/München: Karl Albert Verlag.  
HUGGET, Hick (1999): *Space from Zeno to Einstein: Classic Readings with a Contemporary Commentary*, Cambridge: Mass Press.  
SZAMOSI, Géza (1987): *Las dimensiones gemelas. La invención del tiempo y del espacio*, Madrid: Pirámide.

### 3.2. Espacio, lengua

GREIMAS, A.J.: "Pour une sémiotique topologique", en: AA.VV (1979): *Sémiotique de L'espace*, Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 11-43.  
PÜTZ, Martin (Ed.) (1996): *The Construction of Space in Language and Thought*, Berlin: Mouton de Gruyter.  
SCHWEIZER H. (Hrsg.) (1985): *Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.  
VERNAY, H. (1974): *Essai sur l'organisation de l'espace par divers systèmes linguistiques*, München: Wilhelm Fink.  
WEINRICH, H. (1974): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid: Gredos.

### 3.3. Espacio, literatura

ALEWYN, Richard (1960): "Eine Landschaft Eichendorffs", en: *Eichendorff heute*, München (Stimmen der Forschung), 19-43.  
ARNHEIM, Rudolf: "A Structure on Space and Time", en: *Critical Inquiry*, 5 (1978).  
BACHELARD, Gaston (1998): *La poética del espacio*, Madrid: F.C.E.  
BAJTIN, Mijail (1989): "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en: *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.  
BÄNZIGER, H. (1983): *Schloss-Haus-Bau. Studien zu einem literarischen Motiv-Komplex von der deutschen Klassik bis zur Moderne*, Bern/München: Francke Verlag.  
BERG, Stephan (1991): *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.  
BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.  
BRYNHILDSVOLL, Knut (1993): *Der literarische Raum: Konzeptionen und Entwürfe*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang (Beiträge zur Skandinavistik, 11).  
ERICS, Robin: "Spatial Form and Plot", en: *Critical Inquiry*, 5 (1978).

- FRANK, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature", en: *Sewanee Review*, 53 (1945); cuenta con reimpressiones en 1963 en *The Widening Gyre*, New Brunswick: Rutgers U.P., 3-62, y en: *Critical Inquiry*, 4 (1977) y 5 (1978).
- FREY, Gesine (1965): *Der Raum und die Figuren in Franz Kafkas Roman Der Prozess*, Marburg: Elwert (Marburger Beiträge zur Germanistik, 2).
- GENETTE, Gérard (1970): "Espacio y lenguaje", en: *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba: Nagelkop, 113-121.
- HAHN, Ingrid (1963): *Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan*, München: Eidos Verlag (Medium Aevum Philolog. Stud., 3).
- HILLEBRAND, Bruno (1971): *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur*, München: Winkler-Verlag.
- HOFFMANN, Gerhard (1978): *Raum, situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart.
- HOLL, Oskar (1968): *Der Roman als Funktion und Überwindung der Zeit*, Bonn: Bouvier Verlag.
- HOLTZ, William: "Spatial Form in Modern Literature. A reconsideration", en: *Critical Inquiry*, 4 (1977).
- ISKRA, Wolfgang (1967): *Die Darstellung des Sichtbaren in der dichterischen Prosa um 1900*, Münster: Aschendorff.
- KERMODE, Frank: "A Reply to Joseph Frank", en: *Critical Inquiry*, 5 (1978).
- KLOTZ, V. (1987): *Die erzählte Stadt. Ein Subjekt als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döbling*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- KOBEL, E. (1951): *Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung*, Zürich: Atlantis Verlag (Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- und Stilgeschichte, 4).
- LEWIS, C.S. (1997): *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona: Península.
- MEYER, Hermann: "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst", en: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 27 (1953), 236-267.
- MEYER, Hermann: "Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst", en: *Studium Generale*, 10 (1957), 620-630.
- NELSON, C. (1973): *Literature as verbal space*, Chicago-London: University of Illinois Press.
- NUBERT, Roxana (1998): *Raum- und Zeitbeziehungen in der deutschsprachigen Literatur*, Timisoara: Editura Mirton.
- O'TOOLE, Lawrence: "Dimensions of Semiotic Space in Narrative", en: *Poetics Today*, 1:4 (1980), 135-149.
- REICHEL, Norbert (1987): *Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialen und poetischem Raum in erzählender Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Impulse der Forschung, 52).
- RHEDER, Helmut (1932): "Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung", *DVjs*, 19 (1932).
- RITTER, Alexander (1975): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- RONEN, Ruth: "Space in Fiction", *Poetics Today*, 7:3 (1986), 421-438.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1996): *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern: Peter Lang (Perspectivas hispánicas).
- SCHERPE, K. (1988): *Die Unwirklichkeit der Städte. Grossstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- SPOERRI, Théopil: "Éléments d'une critique constructive", en: *Trivium*, 8 (1951).
- SZONDI, P.: *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- THALMANN, Marianne: "Adalbert Stifters Raumerlebnis", en: *Monatsb. f. dt. Unterricht*, 38 (1946).
- ZORAN, Gabriel: "Towards a Theory of Space in Narrative", *Poetics Today*, 5:2 (1984), 309-335.
- ZUMTHOR, Paul (1994): *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid: Cátedra.

### 3.4. Espacio, filosofía

- BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme M<sup>a</sup> de (1992): *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, San Sebastián: Universidad del País Vasco.
- BOLLNOW, Otto Friedrich (1963): *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer.
- OTTO, Mac (1992): *Der Ort. Phänomenologische Variationen*, Freiburg/München: Verlag Karl Albert.
- PARDO, José Luis (1991): *Sobre los espacios*, Barcelona: Ediciones del Serbal (Colección Delos, 4).
- PARDO, José Luis (1992): *Las formas de la exterioridad*, Valencia: Pre-textos.
- STRÖKER, Elisabeth (1977): *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- TYMIENIECKA, Anna (Ed) (1997): *Annalecta Husserliana. Volume LI. Passion for Place, Book II, Between the Vital Spacing and the Creative Horizons of Fulfilment*, Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers.

### 3.5. Espacio, percepción

- ARNHEIM, Rudolf (1981): *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza (Forma).

HERSHENSON, Maurice (1999): *Visual Space Perception*, Cambridge: MIT Press.  
 KANIZSA, Gaetano (1986): *Gramática de la visión: percepción y pensamiento*, Barcelona: Paidós.  
 MERLEAU PONTY, Maurice (1975): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.  
 PANOFSKY, Edward (1985): *La perspectiva como "forma simbólica"*, Barcelona: Tusquets (Cuadernos marginales).  
 PARIS, Jean (1967): *El espacio y la mirada*, Madrid: Taurus.  
 PIAGET, J.; INHELDER, B. (1948): *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris: P.U.F.  
 RIOJA NIETO, Ana M<sup>a</sup> (1984): *Etapas en la concepción del espacio físico*, UCM: Tesis doctoral.

### 3.6. Espacio, imaginación

BODKIN, Maud (1971): *Archetypal patterns in poetry. Psychological Studies of Imagination*, London/Oxford/New York: Oxford U.P.  
 BURGOS, Jean (1982): *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris: Éditions du Seuil.  
 COVO, Jacqueline (Ed.) (1997): *Historia, espacio e imaginario*, Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.  
 DURAND, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid: Taurus.  
 MALRIEU, Ph. (1971): *La construcción de lo imaginario*, Madrid: Ediciones Guadarrama.  
 MAURON, Ch. (1966): *Les métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris: Corti.  
 POULET, Georges (1961): *Les métamorphoses du cercle*, Paris: Plon.  
 SARTRE, Jean Paul (1973): *La imaginación*, Buenos Aires: Edhasa.

## 4. MEDIOS AUXILIARES

### 4.1. Lingüística

CHOMSKY, Noam (1976): *Syntactic Structures*, The Hague/Paris: Mouton.  
 LYONS, J. (1984): *Introducción al lenguaje y a la lingüística*, Barcelona: Teide.  
 MOUNIN, George (1983): *Historia de la lingüística. Desde los orígenes al siglo XX*, Madrid: Gredos.  
 MOUNIN, George (1984): *La lingüística del siglo XX*, Madrid: Gredos.  
 SAUSSURE, Ferdinand (1980): *Curso de lingüística general*, Madrid: Akal.

### 4.2. Pensamiento

AA.VV. (1998): *Pensamiento crítico vs. pensamiento único*, Madrid: Debate.  
 ACERO, J.J. (1985): *Filosofía y análisis del lenguaje*, Madrid: Cincel.  
 ACERO, J.J., BUSTOS, E. de, QUESADA, D. (1985): *Introducción a la filosofía del lenguaje*, Madrid: Cátedra.  
 ADORNO, Theodor W. (1996): "Zur Schlusszene des Faust", en: *Gesammelte Schriften, 11. Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.  
 ARENDT, Hannah (1974): *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus.  
 ARISTÓTELES (1977): *De la interpretación*, Valencia: Teorema (Cuadernos teorema, 16).  
 ARISTÓTELES (1996): *Acerca del cielo*, Madrid: Gredos.  
 ARISTÓTELES (1998): *Física*, Madrid: Gredos.  
 AUSTIN, J.L. (1971): *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires: Paidós.  
 BAUER, R. (1974): *Die Welt als Reich Gottes*, Wien: Europaverlag.  
 BENGUA RUIZ DE AZÚA, Javier (1992): *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*, Barcelona: Herder.  
 BENJAMIN, Walter (1991): "Metaphysik der Jugend", en: *Gesammelte Schriften. Aufsätze, Essays, Vorträge, II.1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.  
 BILLEN, Josef (Hrsg.): *Identität und Entfremdung*, Bochum: Ferdinand Kamp.  
 BLOCH, Ernst (1977): *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.  
 BUBNER, Rüdiger (1984): *La filosofía alemana contemporánea*, Madrid: Cátedra.  
 BUENO, Gustavo (1996): *El mito de la cultura*, Barcelona: Prensa Ibérica.  
 BUSTOS, E. (1987): *Filosofía contemporánea del lenguaje I y II*, Madrid: UNED.  
 CASSIRER, Ernst (1988): *Philosophie der symbolischen Formen, I. Die Sprache*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (9. unveränd. Aufl. Reprograph. Nachdr. d. 2. Aufl., 1953).  
 CROSBY, Alfred W. (1998): *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental*, Barcelona: Crítica/Grijalbo Mondadori.  
 DELEUZE, G. (1989): *Lógica del sentido*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.  
 DERRIDA, Jacques (1971): *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI.  
 DERRIDA, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.



- DIELS, H.; KRANZ, W. (Ed.) (1988): *De Tales a Demócrito. Fragmentos de los presocráticos*, Madrid: Editorial D.L.
- DODDS, E. R. (1981): *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza Editorial.
- DORST, Jean (1987): *Antes que la Naturaleza muera*, Barcelona: Omega.
- FOUCAULT, Michel (1974): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México-España-Argentina: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1988): *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-Textos.
- FUCHS, A. (1978): *Geistige Strömungen in Österreich, 1867-1918*, Wien: Löcker Verlag.
- GADAMER, Hans Georg (1993): *Gesammelte Werke, 8. Ästhetik und Poetik (I). Kunst als Aussage*, Tübingen: J.C.B. Mohr.
- GARCÍA ALONSO, Rafael (1995): *Ensayos sobre literatura filosófica*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- GIVONE, Sergio (1990): *Historia de la estética*, Madrid: Tecnos.
- GONZÁLEZ, R. Arnaiz (1988): *Emmanuel Levinas. Humanismo y ética*, Madrid: Cincel.
- HABERMAS, J. (1985): *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HABERMAS, J. (1987): *Theorie des kommunikativen Handelns. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HEIDEGGER, Martin (1975): “Bauen – Wohnen – Denken”, en: *Gesamtausgabe (GA), 9, Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main: Viktorio Klostermann.
- HEIDEGGER, Martin (1975): *Gesamtausgabe (GA), 2, Sein und Zeit*, Frankfurt am Main: Viktorio Klostermann.
- HEINRICH, Hans Jürgen (1996): *Erzählte Welt. Lesarten der Wirklichkeit in Geschichte, Kunst und Wissenschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- HUSSERL, Edmund (1984): *Die Konstitution der geistigen Welt*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- HUSSERL, Edmund (1988): *(Fünfte) Logische Untersuchungen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- INNERARITY, Daniel (1995): *La filosofía como una de las bellas artes*, Barcelona: Ariel.
- INNERARITY, Daniel (1995): *La irrealidad literaria*, Pamplona: EUNSA.
- JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen (1973): *Wittgenstein's Vienna*, New York: Simon and Schuster.
- JASPERS, Karl (1960): *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin: Springer-Verlag.
- JAUSS, H.R. (1984): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- JIMÉNEZ, José (1992): *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid: Tecnos.
- JONSTON, W.M. (1983): *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1990): *Werke und Briefe in zwölf Bänden, 5/2. Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- LEVINAS, Emmanuel (1977): *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1995): *Antropología estructural*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso (1977): *Estética de la Creatividad. Juego. Arte. Literatura.*, Madrid: Cátedra.
- LOVELOCK, James (1992): *Gaia*, Barcelona: Oasis.
- LÖVITH, Karl (1990): *Der Mensch inmitten der Geschichte: philosophische Bilanz des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- MACEIRAS FAFIAN, M.; TREBOLLE BARRERA, J. (1990): *La hermenéutica contemporánea*, Madrid: Cincel.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1987): *La estética de la cultura moderna (de la Ilustración a la crisis del Estructuralismo)*, Madrid: Alianza.
- MAUS, Heinz; FÜRSTENBERG, Friedrich (1972): *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, Linz: Hermann Luchterhand Verlag.
- MORRIS, Ch. (1985): *Fundamentos de la teoría de signos*, Paidós: Barcelona.
- MUÑIZ RODRÍGUEZ, V. (1989/92): *Introducción a la filosofía del lenguaje I y II*, Barcelona: Anthropos.
- NIBBRIG, L.H. (Hrsg.) (1994): *Was heißt “Darstellen”?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- NYÍRI, J.C. (1988): *Am Rande Europas. Studien zur österreichisch-ungarischen Philosophiegeschichte*, Wien/Köln/Graz: Böhlau Verlag (Forschungen zur Geschichte des Donauraumes, 9).
- PAZ, Alfredo de (1992): *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid: Tecnos.
- PEIRCE, C.S. (1936-1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge: Harvard UP.
- PLATÓN (1997): *Diálogos. Fedón. Banquete. Fedro*, Madrid: Gredos.
- PLATÓN (1992): *Diálogos. Filebo. Timeo. Critias*, Madrid: Gredos.
- PLATÓN (1992): *La república*, Madrid: Alianza Editorial.
- PREGLAU, Max; RICHTER, Rudolf (Hrsg.) (1998): *Postmodernes Österreich?: Konturen des Wandels in Wirtschaft, Gesellschaft, Politik und Kultur*, Wien: Signum Verlag (Schriftenreihe des Zentrums für angewandte Politikforschung, 15).
- QUINE, W.O. (1968): *Las raíces de la referencia*, Barcelona: Labor.
- QUINE, W.O. (1968): *Palabra y objeto*, Barcelona: Labor.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Ramón (1987): *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid: Cincel.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego (1981): *Poiesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*, Madrid: Taurus.

- ROSENZWEIG, Franz: *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- SAHEL, Cl. (Ed.) (1993): *La tolerancia. Por un humanismo herético*, Madrid: Cátedra.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1992): *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag (Nachbarschaften Humanwissenschaftliche Studien, 1)
- SEARLE, J.R. (1980): *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid: Cátedra.
- SIMMEL, Georg: “Die Grossstädte und das Geistesleben”, en: *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gebe-Stiftung zu Dresden*, 9 (1903), 185-206.
- STEINER, George (1989): *Presencias reales*, Barcelona: Destino.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1987): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos.
- TOLLINCHI, E.: *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del s. XIX*, Puerto Rico.
- TRÍAS, Eugenio (1981): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Seix Barral.
- TRÍAS, Eugenio (1983): *El artista y la ciudad*, Barcelona: Anagrama.
- VATTIMO, G. (1986): *El fin de la modernidad. Nihilismo y modernidad en la cultura posmoderna*, Barcelona: Gedisa.
- VATTIMO, G. (1991): *Ética de la interpretación*, Barcelona: Paidós.
- VATTIMO, G. (1995): *Más allá de la hermenéutica*, Barcelona: Paidós.
- YEPES STORK, Ricardo (1996): *Fundamentos de antropología. Un ideal de la excelencia humana*, Navarra: Eunsa.

### 4.3. Religión y mitología

- AA.VV. (1977): *Historia de las Religiones*, México/Madrid: Siglo XXI.
- AA.VV. (1994): *Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer.
- BRANSTON BRIAN (1978): *Gods and Heroes from Viking Mythology*, London: Eurobook Ltd.
- ELIADE, Mircea (1956): *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial: Madrid.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1997): *Diccionario de Mitos*, Barcelona: Planeta (Diccionarios de autor).
- GRIMM, J. (1835): *Deutsche Mythologie*, Berlin: Gütersloh.
- GUSDORF, G. (1953): *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris: Flammarion
- HEIMSOETH, Heinz (1974): *Die sechs grossen Themen der abendländischen Metaphysik und der Ausgang des Mittelalters*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- HESIODO (1997): *Obras y fragmentos*, Madrid: Gredos.
- IBÁÑEZ, Santiago (1997): *Ynglingasaga*, Valencia: Tilde
- KARL S., Guthke (1971): *Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SPÖRL, Uwe (1997): *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, München/Wien/Zürich: Schöningh.
- TÁCITO, Publio Cornelio (1988): *Agricola: Germania. Diálogo sobre los oradores*, Madrid: Gredos.
- WILLIS, R. (Ed.) (1996): *Mitología. Guía ilustrada de los mitos del mundo*, Madrid: Debate, 1996.

### 4.4. Historia

- ANDICS, Hellmut (1962): *Der Staat, den keiner wollte. Österreich 1918-1938*, Wien: Herder Verlag.
- MENASSE, Robert (1992): *Das Land ohne Eigenschaften*, Wien: Sonderzahl.
- RUMPLE, H. (1997): *Österreichische Geschichte 1804-1914, eine Chance für Mitteleuropa*, Wien: Verlag Carl Überreuter.
- SCHARANG, Michael (Hrsg.) (1984): *Geschichten aus der Geschichte Österreichs 1945-1983*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- WANDRUSZKA, A.; URBANITSCH, P. (Hrsg.) (1980): *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- AA.VV. (1967/70/77): *Grosse Kulturepochen in Texten, Bildern u. Zeugnissen*, München: Max Hueber Verlag.