



Natalia Villamizar

Heimat

Mímesis y movimiento en las series autoficcionales
de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo



PoWeR

Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen | 4

Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen

Natalia Villamizar

Heimat

Mimesis y movimiento en las series autoficcionales de
Thomas Bernhard y Fernando Vallejo

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2022

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam
Tel.: +49 (0)331 977 2032 / Fax: -2292
E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Die Schriftenreihe Potsdamer **Bibliothek der WeltRegionen** wird herausgegeben von Prof. Dr. Ottmar Ette, Institut für Romanistik der Universität Potsdam.

Dissertation, Universität Potsdam, 2022, erschienen unter dem Titel: Confrontar la Heimat. Mimesis y movimiento en las series autoficcionales de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo.

Datum der Disputation: 29.11.2021

Erstgutachter: Prof. Dr. Ottmar Ette (Professur für Romanische Literaturwissenschaft, Institut für Romanistik, Universität Potsdam)
Zweitgutachter: Prof. Dr. Gesine Müller (Professur für Romanische Philologie, Romanisches Seminar, Universität zu Köln)

Soweit nicht anders gekennzeichnet, ist dieses Werk unter einem Creative-Commons-Lizenzvertrag Namensnennung 4.0 lizenziert. Dies gilt nicht für Zitate und Werke, die aufgrund einer anderen Erlaubnis genutzt werden.

Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Layout: Alice von Berg
Druck: docupoint GmbH Magdeburg

ISSN (print) 2629-2548
ISSN (online) 2629-253X

ISBN 978-3-86956-530-9

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam
<https://doi.org/10.25932/publiushup-54108>
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-541086>

Índice

Introducción	9
Heimat en contexto global	9
Heimat en perspectiva literaria transareal	12
1. Heimat: un concepto móvil	21
1.1 Modulaciones conceptuales	21
1.2. La Heimat inhóspita	27
1.2.1. <i>Die Ursache</i> : la Heimat destructiva	28
1.2.2. <i>El río del tiempo</i> : la Heimat delirante	36
1.3. Estrategias de supervivencia y estrategias textuales	42
1.3.1. Mimesis e inversión de lo negativo	42
1.3.2. Violencia y exageración	47
1.3.3. Humor, ironía y subversión	52
2. Impulso de movimiento	59
2.1. El mundo de la infancia: cronología	59
2.2. <i>Ein Kind</i>	61
2.2.1. Infancia y movimiento	61
2.2.2. Movimiento y destrucción	66
2.3. <i>Los días azules</i>	70
2.3.1. La infancia pendular	70
2.3.2. Furia, fuego y presagio de incendios	75

3. Movimientos de expansión	79
3.1. <i>Der Keller</i>	80
3.1.1. Abandonar el centro: “die entgegengesetzte Richtung”	80
3.1.2. Heterotopía: habitar el margen	83
3.1.3. “Weil ich unter Menschen wollte”	87
3.1.4. “Verstellung” y mimesis	91
3.2. <i>El fuego secreto</i>	93
3.2.1. Heterotopías: restituir el cuerpo	93
3.2.2. Cantinas, calles y carreteras	98
3.2.3. Fuego y borramientos	102
4. Movimientos de introspección y desintegración	105
4.1. Confinamiento: áreas de pensamiento	106
4.1.1. <i>Der Atem</i> : apropiación subjetiva	106
4.1.2. <i>Die Kälte</i> : el frío como tropos	111
4.1.3. Escisión y aislamiento	114
4.1.4. Arte y autodeterminación	116
4.2. Peregrinaje: áreas de desvarío	117
4.2.1. <i>Caminos a Roma</i> : el inútil viaje por la periferia	118
4.2.2. <i>Años de indulgencia</i> : el camuflaje de sombras	122
5. Circularidad de la Heimat	129
5.1. <i>Ein Kind</i>	130
5.1.1. Quiebres y circularidad narrativa	130
5.1.2. Polaridad y circularidad	132
5.1.3. Otro origen	136

5.2. <i>Entre fantasmas</i>	138
5.2.1. Sondar la muerte	138
5.2.2. Regresar a la infancia	145
6. Movimientos de proyección	151
6.1. Retorno al tiempo utópico	152
6.2. “Natura naturans” y mímeis	156
6.2.1. La escritura como necesidad vital	158
6.2.2. Memoria y ficcionalización	161
6.3. Heimat como espacio de acción y creación	165
6.3.1. Sistema circulatorio	165
6.3.2. Movimientos polilógicos	168
Conclusiones y aperturas	175
Bibliografía	181
Primaria	181
Complementaria	182
Agradecimientos	191

Introducción

Heimat en contexto global

En las últimas décadas del siglo pasado el concepto de “Heimat” (en español: patria, tierra natal, país de origen) despertó en el ámbito germanoparlante un creciente interés investigativo de diversas disciplinas. Aportes de la sociología, la antropología, la historia, la literatura, entre otros, buscaron indagar de nuevo en sus orígenes y dar cuenta de sus últimos desarrollos. Ello como resultado de las transformaciones mundiales de la última etapa de globalización acelerada, que progresivamente han problematizado las definiciones de Heimat y conducido a reevaluar y repensar su concepción. Un factor determinante se encuentra evidentemente en la movilidad de dicha etapa, que no compete exclusivamente a su componente espacial, resultado de las posibilidades abiertas por la expansión de las infraestructuras de transporte, acuerdos políticos que han facilitado el tránsito y el intercambio entre países y regiones, así como condiciones sociales que promueven o bien obligan al desplazamiento de individuos, grupos o comunidades. El factor de movilidad, por supuesto, se expresa también en los modos de tránsito que han abierto las múltiples transformaciones tecnológicas y que han operado cambios en las esferas más privadas y las más públicas, en diversos niveles de lo particular, lo local y lo global, instituyendo múltiples y complejas formas de relationalidad entre personas, pueblos, culturas y saberes, pero también nuevas dinámicas de poder y dominación.

En lo que va corrido del siglo nuevos desarrollos han conducido a reconfigurar el panorama de la última etapa de globalización acelerada. La proliferación de movimientos nacionalistas, al ascenso del populismo de derecha a lo largo y ancho del planeta, junto a conflictos de fronteras y políticas migratorias, son algunos de los fenómenos que señalan una crisis de las sociedades transnacionales, y ello trae nuevamente el concepto de Heimat al centro de múltiples discusiones. La creación de los “Heimatministerien”¹ en Alemania en los años 2018 y 2019 es una muestra de la nueva relevancia política y social que ha adquirido este concepto, que tras el descrédito en que cayó después del nacionalsocialismo, ha experimentado una suerte de “rehabilitación” (Türcke 2006), reincorporándose paulatinamente a los más variados ámbitos: desde discusiones y discursos políticos de centro e izquierda,² creaciones televisivas y cinematográficas,³ e incluso como lema publicitario de productos regionales. Tal “rehabilitación”, sin embargo, no implica que el concepto haya dejado de ser problemático, que su uso no suscite controversias, o que los diversos intentos de redefinirlo resulten complejos.

Si bien Heimat es un término de difícil traducción a otros idiomas, las discusiones que se desarrollan en torno suyo no son ajenas o distantes a las que se despliegan en otras lenguas y otras regiones. En contextos no germanohablantes las reflexiones giran en torno a un conjunto terminológico que abarca conceptos diversos, como son país, patria o nación, y que se sitúan sobre el trasfondo de las múltiples configuraciones y problemáticas de lo global y lo local. Como bien afirman el romanista Edoardo Costadura y el historiador Klaus Ries, la Heimat ha devenido un constructo complejo y multifuncional, estructuralmente inherente a la modernidad globalizada (2016: 21), de allí que ambos autores señalen la importancia de abordajes no solo transdisciplinares, sino también transculturales:

1 Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat; Bayerische Staatsministerium der Finanzen und für Heimat; Ministerium für Heimat, Kommunales, Bau und Gleichstellung des Landes Nordrhein-Westfalen.

2 Véase: Johannes Schneider: “Hilfe, es heimatet sehr”. En: *Die Zeit*, 09.10.2017.

3 Véase por ejemplo la serie de televisión “Heimat”, de Edgar Reitz (1984, 1993, 2004, 2006), o el documental *Heimat ist ein Raum aus Zeit*, del director Thomas Heise, que hizo parte de la selección de la Berlinale en 2019.

Um sich dem Heimat-Komplex zu nähren, empfiehlt es sich, sich nicht nur auf eine interdisziplinäre, sondern auch auf eine inter- bzw. transkulturelle Ebene zu begeben. Es ist zu fragen, ob Heimat „nur“ ein deutsches Wort und eine deutsche bzw. deutsch-deutsche Frage ist. Handelt es sich etwa um eine „anthropologische Konstante“, die ja unterschiedlich in Zeit und Raum artikuliert wird? Kann man Heimat außerhalb des deutschen Sprachraums denken und benennen? (Costadura/Reis 2016: 20)

Su respuesta, como es de esperarse, es afirmativa, y advierten que pese a que no existe una exacta correspondencia conceptual y terminológica, en el ámbito de las lenguas romances, por ejemplo, se vienen desarrollando desde hace más de un siglo un sinnúmero de debates literarios, filosóficos y políticos que se enfocan en la problemática de la Heimat.⁴ Lo mismo puede decirse del caso latinoamericano, en el que se articulan además diversas problemáticas poscoloniales y sus implicaciones geopolíticas.

Nos enfrentamos pues a una cuestión transcultural que invita, o incluso demanda, abordajes transversales que propicien el diálogo y el intercambio entre culturas, lenguas, conceptos y sistemas representacionales. En este sentido, la decisión de no traducir el término Heimat en la presente investigación responde al deseo de incorporar este concepto con su amplio espectro semántico en la discusión que se desarrolla en el campo de la romanística. Tal como indica Barbara Agnese, el concepto Heimat constituye una constelación polifónica y multifacética (2008: 157), y la expansión del término –en su polivalencia y complejidad– al terreno de otras filologías permite una doble ampliación de las posibilidades de análisis y comprensión de las problemáticas implicadas. En efecto, no solo el contexto hispanoamericano se beneficia con esta traslación terminológica y conceptual, que obliga a repensar componentes, matices y conexiones que hacen parte de una discusión que se ha desarrollado en torno a los conceptos de país, patria y nación. También para la germanística y en general para los estudios sociales que

4 Los autores mencionan como ejemplos, del lado francés, a escritores como Maurice Barrès, Francois Mauriac, Luois Guilloux, Maurice Genevoix, Jean Giono y Henri Bosco, o las más recientes obras de Jean-Christophe Bailly, Pierre Michon y Pierre Bergounioux; y del lado italiano a Riccardo Bacchelli, Pier Paolo Pasolini, Guido Piovene, Goffredo Parise y Luigi Meneghello.

se desarrollan en lengua alemana, este intercambio resulta a su vez en la incorporación de nuevas perspectivas que permiten cuestionar, reevaluar y enriquecer las definiciones y los abordajes ya existentes.

Heimat en perspectiva literaria transareal

El presente trabajo se propone contribuir al debate en torno a la Heimat desde un enfoque que considero particularmente relevante, a saber, el de la ciencia literaria y la teoría estética en perspectiva transareal. La importancia radica, de un lado, en el valor que revisten la literatura y la investigación literaria para la reflexión en torno a la Heimat, toda vez que, como bien ha señalado Bern Hüppauf, su determinación espacial y temporal rebasa lo meramente fáctico, pues a ella pertenece también la imaginación (2007: 112). En este sentido, cómo se ha concebido la Heimat y cómo se transforman esas concepciones, cómo se representa, se recrea y proyecta, son preguntas que encuentran en la literatura un suelo fértil. De otro lado, la investigación se inscribe en el ámbito de los estudios transareales,⁵ incorporando planteamientos de la literatura comparada, pero buscando extender sus alcances, movilizar sus premisas y activar nuevas formas de comprensión de la literatura como fenómeno transnacional y transcultural. En lugar de hacer énfasis en los territorios y sus fronteras, la perspectiva transareal dirige la atención a los movimientos y entrecruzamientos que continuamente modelan y reconfiguran las disposiciones espaciotemporales en las que se despliegan las culturas humanas.

Esta investigación propone, así, un análisis transareal de la obra literaria del escritor austriaco Thomas Bernhard (1931–1989) y el colombiano Fernando Vallejo (1942), dos autores cuya obra se caracteriza por una dura crítica a sus países de origen, a sus Heimat⁶, pero también por un complejo arraigamiento. Varios son los temas y motivos, formas y estructuras que tienen en común las novelas de ambos escritores: la figura notable del narrador en primera persona y

5 Véase en particular: Ottmar Ette: *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte* (2012); Doris Bachmann-Medick (Ed.): *The Trans/National Study of Culture: A Transnational Perspective* (2014).

6 Formal plural del sustantivo “Heimat”.

un lenguaje violento y punzante, que rehúye cualquier tipo de mitigaciones y en cambio se contrapone abiertamente al estado y a sus instituciones, confronta implacablemente el catolicismo e impugna los vicios de una sociedad maltrecha. Estas semejanzas, junto a las particularidades de cada una de sus propuestas estéticas, permiten una problematización de la temática de la Heimat, a cuya base se encuentra la pregunta medular por las fuerzas y tendencias que conducen a sus similares configuraciones literarias. Los análisis se centran en las series autoficcionales de ambos autores, que comprenden, en el caso de Thomas Bernhard, los libros *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981) y *Ein Kind* (1982), reunidos en 1998 bajo el título *Die Autobiographie*, y en Fernando Vallejo, las novelas *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993), reunidos en 1999 bajo el título *El río del tiempo*. Esta delimitación del corpus encuentra su justificación en el hecho de que en estas obras se establece una particular dinámica entre la subjetividad de la figura del narrador y la Heimat como elemento translocal, como eje que atraviesa el relato de las diversas novelas y participa en la construcción de las subjetividades.

Es importante anotar que la discusión en torno al problema de la autoficción, de la distinción entre biografía y ficción, no ocupa el centro del interés de la investigación, si bien constituye un tópico que se abordará en algunas etapas del estudio. Dicha problemática, además de haber sido ya trabajada en diversas investigaciones,⁷ no representa el enfoque fundamental sobre el que se pretende desarrollar los análisis interpretativos. Interesa para el presente estudio, más allá de la carga ficcional y de los contenidos verídicos o verificables de los textos objeto de estudio, la forma como se lleva a cabo en ellos la confrontación con la Heimat. El punto de partida para la investigación es, pues, el problema relacional que se inscribe en los escritos autoficcionales de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo frente a la Heimat, más exactamente, la relación problemática que se

7 Menciono aquí solo algunos de los trabajos más representativos: Eva Marquardt: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhard* (1990); Diana Diaconu: *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo* (2013); Francisco Villena Garrido: *Las máscaras del muerto. Autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo* (2009).

establece entre la idea de Heimat y las subjetividades narrativas en las obras en cuestión.

El entramado teórico sobre el que se desarrollan los análisis interpretativos se construye en torno a dos conceptos medulares: mimesis y movimiento, el primero siguiendo los planteamientos de la Teoría Crítica, particularmente los postulados del filósofo Theodor W. Adorno en su *Ästhetische Theorie*; y el segundo de acuerdo con las propuestas de los Estudios Transareales en general y de los lineamientos que ha trazado el romanista Ottmar Ette para la ciencia literaria en particular. Ambos conceptos y sus correspondientes perspectivas conforman los dos ejes teóricos sobre los que se desarrollan los análisis interpretativos. No se trata, por supuesto, de dos ejes que discurren de forma paralela, sino de líneas de investigación que se entrecruzan en sus fundamentos. De un lado, la Teoría Crítica, que nace y se consolida en el seno del *Institut für Sozialforschung*, comparte con los estudios transareales un carácter esencialmente transdisciplinar, pues en ella convergen de manera sinérgica desarrollos de múltiples disciplinas de las ciencias sociales y humanas: la filosofía, la sociología, la estética, la historia, la antropología, el psicoanálisis. En el caso de la *Ästhetische Theorie* de Theodor Adorno, por ejemplo, y como bien ha señalado Inge Münz-Koenen, “wird die diskursive Trennung von Philosophie, Ästhetik, Soziologie und Kunstinterpretation aufgehoben” (1997: 121). Los estudios transareales se emparentan con esta tradición de investigación que desde sus orígenes se ha interesado por identificar conexiones existentes y posibles entre diversos ámbitos del conocimiento, que permitan alcanzar una comprensión crítica de las estructuras sociales y sus manifestaciones culturales. A su vez, los estudios transareales intensifican ese impulso de interconexión e intercambio, pues han entendido que se requiere no solo la valoración crítica de un modelo de pensamiento que ha llevado a occidente a múltiples formas de dominación y barbarie, sino que es imprescindible la integración de otras lógicas y de otras formas de producción simbólica para fomentar los procesos de transformación que demandan los análisis críticos.

La siguiente formulación general de Ottmar Ette sirve aquí para perfilar el horizonte sobre el que se desarrolla la presente investigación:

Wollte man – gewiss stark konturierend – eine transareale Literaturwissenschaft im Verbund verschiedener Disziplinen der TransArea Studies von traditionellen komparatistischen Ansätzen unterscheiden, so ließe sich formulieren, dass die

letztenannten die Politiken, Gesellschaften, Ökonomien oder symbolischen Produktionen verschiedener Länder statisch miteinander vergleichen und gleichsam gegeneinander halten, während eine transareale Wissenschaft pointiert auf Mobilität, den Austausch und die wechselseitig transformatorischen Prozesse hin ausgerichtet ist. (2010: 55)

Siguiendo esta formulación, este trabajo representa, en un primer sentido, un esfuerzo por incorporar la idea de movimiento como principio estructurador de las preguntas y los planteamientos de la investigación. En el pendular ir y venir entre la obra de Thomas Bernhard y la de Fernando Vallejo, en el movimiento entre Colombia y Austria, en la oscilación entre la lengua castellana y la lengua alemana, se ha buscado una ampliación del potencial crítico y reflexivo de cada uno de los textos estudiados. Asimismo, los análisis buscan demostrar que el concepto de movimiento se encuentra a la base misma de las propuestas estéticas de las obras del corpus, en lo que concierne a su organización narrativa tanto en términos conceptuales como formales. Tal como se evidenciará, en *Die Autobiographie* y *El río del tiempo* la Heimat revela un substrato de movilidad que concierne, por un lado, a la polivalencia propia del concepto; y de otro, a la relación ambivalente que establecen frente ella las subjetividades narrativas, una relación de distancia y confrontación, pero también de familiaridad y arraigamiento. A su vez, el movimiento constituye una de las principales estrategias de esa oposición crítica, y se instaura en el plano de la diégesis como formas críticas de recorrer el espacio de la Heimat, de cuestionar sus componentes inhóspitos, buscando su reapropiación y resignificación. De este modo, la Heimat deja de representar un territorio dado, compuesto de elementos estáticos, y se concibe como formas de habitar el espacio, de entenderlo y también de transformarlo, en un continuo entrecruzamiento de experiencias –no necesariamente dichosas– y cuestionamientos que propenden por nuevas configuraciones de lo subjetivo y lo intersubjetivo, de lo individual y lo comunitario.

En este sentido, el soporte teórico que desde los estudios transareales se construye en torno al concepto de movimiento se inscribe en la trayectoria del *giro espacial* y de los estudios que hacen énfasis en la dimensión performativa de la espacialidad. En la presente investigación adquieren especial relevancia los trabajos precursores de Henri Lefebvre, su concepción triádica del espacio (1974); los aportes de Michel De Certeau sobre las prácticas en el espacio y su papel

determinante en las condiciones de la vida social (1988); y las reflexiones de Edward W. Soja en torno a la imaginación geográfica crítica y a una nueva conciencia del espacio como condición para construir resistencias frente a las formas hegemónicas de poder (2009). Asimismo, los estudios que han investigado las manifestaciones e implicaciones de aquel giro conceptual en el ámbito de la literatura, como por ejemplo las indagaciones de Harmut Böhme en torno a las topografías literarias y las correlaciones entre espacio y movimiento (2005), o las publicaciones de Wolfgang Hallet y Birgit Neumann que abordan, entre otras, problemáticas del entretrejimiento de relaciones de poder en la cultura y las dinámicas de la experiencia del espacio (2009).

Tal como se indicó, la investigación propone enlazar este eje teórico transareal con los planteamientos filosóficos de la Teoría Crítica, particularmente con la teoría estética de Theodor W. Adorno y su concepción de obra de arte como expresión [Ausdruck] de las contradicciones, conflictos y disonancias propias de la sociedad en la que ella emerge. Desde esta perspectiva adquiere una particular relevancia el concepto de mimesis, esbozado inicialmente junto a Max Horkheimer en *Dialektik der Aufklärung* (1969) y desarrollado más ampliamente en la *Ästhetische Theorie* (1970), en lo que respecta a su función en la experiencia del arte y en la reflexión estética. Como se mostrará en los análisis, el procedimiento mimético en sentido adorniano –que será definido y detallado en el tercer apartado del primer capítulo– representa un componente fundamental en la construcción literaria de *Die Autobiographie* y *El río del tiempo*, al implementar mecanismos retóricos de exceso y exageración, de ironía e inversión semántica, cuyo fin es confrontar la violencia de la Heimat en sus condiciones efectivas y reivindicar otra Heimat posible.

En lo que concierne al abordaje metodológico, en la investigación se recurren a algunas herramientas filológicas tradicionales de la comparatística, pero puestas en perspectiva transareal. De un lado, la investigación se plantea desde lo que Dionýz Ďurišín denomina investigación tipológica [typologische Forschung], que a diferencia de la investigación de contacto [Kontaktforschung], no se ocupa de la determinación de relaciones genéticas, es decir de influencias entre obras y autores, sino de la identificación y el esclarecimiento de relaciones y vínculos que no son producto de un contacto directo:

Untersucht die genetische oder Kontaktforschung die verschiedenen literarischen Wirkungsformen (Reminiszenzen, Impulse, literarische Kongruenzen, gegebenenfalls auch Filiationen u.ä.) so untersucht die typologische Forschung literarische Analogien (Parallelen) bzw. Unterschiedlichkeiten. Bringen literarische Wirkungsformen (Einflüsse) ein bestimmtes Maß direkter "Abhängigkeit" zum Ausdruck, weisen typologische Analogien auf bedeutend losere Zusammenhänge hin, die nicht genetisch, durch eine direkte Beziehung, bedingt sind. (Đurišin 1976: 91)

De este modo, lo que se busca en primera instancia es el establecimiento de paralelos y divergencias tipológicos entre los objetos de investigación. A este respecto, Đurišin distingue entre analogías y diferencias tipológico-sociales y tipológico-estructurales. Bajo las primeras entiende la determinación social de las relaciones tipológico-literarias arraigadas en factores socioeconómicos e ideales ["die in sozialökonomischen und ideelen Faktoren wurzeln"], es decir, que se ocupa de fenómenos "que reflexionan en torno a las diversas formas de conciencia social" ["die die verschiedenen Formen des gesellschaftlichen Bewusstseins reflektieren"] (93). Por su parte, las analogías tipológico-estructurales o tipológico-literarias atienden a fenómenos específicamente literarios que resultan de las regularidades particulares de los desarrollos literarios, es decir, analogías tipológico-estilísticas y tipológico-estructurales (95), tales como la construcción de figuras, la composición, la configuración de temas, imágenes y motivos.

Ahora bien, al ubicar la distinción así planteada en la perspectiva de los postulados de la Teoría Crítica y de los Estudios Transareales que sirven de marco teórico a la investigación, se desprenden dos consecuencias substanciales: de un lado, la conexión intrínseca que existe entre ambas tipologías, lo que se encuentra a la base de las teorías estéticas de los filósofos de la Escuela de Frankfurt; y de otro lado, la consecución de un marco de relación que permita una comprensión integradora de la temática de la Heimat, lo que se encuentra en sintonía con los lineamientos transareales. En lo que al primer aspecto se refiere, la investigación se acoge a lineamientos de la *Ästhetische Theorie* de Adorno, según los cuales, en el material de la obra de arte, en su estructura, se encuentran inscritos juicios y valoraciones sobre la sociedad: "Gesellschaftlich an der Kunst –afirma Adorno– ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme" (1970: 338). De acuerdo con ello, el contenido crítico de las novelas no se encuentra meramente en las posturas específicas de los autores, en

las declaraciones explícitas de la voz en primera persona de las novelas, en las diatribas que atraviesan y configuran la narración; la crítica posee asimismo un carácter estructural, se instala ya en los elementos constructivos, en la creación de las particulares y novedosas formas narrativas que sostiene e impulsan el desarrollo diegético y establecen un posicionamiento crítico. De esta manera, una de las tareas fundamentales del análisis consiste en hacer manifiesta la particularidad de los medios estéticos que presentan las obras objeto de estudio, lo que implica caracterizar sus estructuras, comprender la función de sus diversos elementos, observar el surgimiento y la transformación de los motivos, determinar y evaluar, en suma, los procedimientos artísticos y la forma como ellos se articulan e interactúan con un conjunto temático que incluye aspectos socio-histórico e histórico-literarios.

La comprensión de los modos en que se configura literariamente la confrontación con la Heimat en *Die Autobiographie* y *El río del tiempo* permitirá, a su vez, comprobar que las estrategias narrativas que se emplean para denunciar lo inhóspito de la Heimat, constituyen, al mismo tiempo, estrategias de defensa de la vida misma. De este modo la narración, que en ambos casos se muestra como un acto de escritura, deviene un acto de supervivencia, una literatura que se configura como un saber-sobre-vivir. En su estudio *ÜberLebensWissen* Ottmar Ette resalta esta capacidad de la literatura para transformarse en un saber sobre la vida que representa, asimismo, un saber de supervivencia:

Nicht selten stellt sich dabei die nicht nur lebensgestaltende, sondern auch lebensrettende Kraft des Literarischen heraus: die Fähigkeit der Literatur, in den unterschiedlichsten kulturellen und sozialen Kontexten die dispersen Fragmente des Lebenswissen in ein Überlebenswissen zu verwandeln. (2004: 14)

En atención a esta cualidad de la literatura, este estudio ha buscado mostrar de qué manera en *Die Autobiographie* y *El río del tiempo* la fuerza de confrontación representa también una fuerza de supervivencia, que se concreta en una escritora que traza movimientos en el espacio, el pensamiento y el lenguaje, creando un pulso vital, un pulso orientado a salvaguardar la vida del individuo y la posibilidad de una Heimat entendida como vida en comunidad.

Los seis capítulos que componen el trabajo están dispuestos en correspondencia con la estructuración propia de las obras del corpus. El orden sigue,

específicamente, el desarrollo temático-formal que se da sobre la base del movimiento como elemento polifuncional, gracias al cual los narradores-protagonistas exploran simultáneamente su propia subjetividad y su relación con la Heimat. En el primer capítulo presento distintas definiciones del concepto Heimat, atendiendo a los diversos aspectos y a los énfasis que ellas formulan, por lo que propongo entenderlo como un concepto móvil, sujeto a múltiples desplazamientos y reconfiguraciones. Seguidamente rastreo en las obras del corpus la manera en que exponen un conjunto de componentes hostiles constitutivos de las respectivas Heimaten, y examino posteriormente una serie de estrategias narrativas que se orientan no solo a retratar lo inhóspito de la Heimat sino, sobre todo, a confrontarlo. A partir de allí busco precisar y explicar las correspondencias e implicaciones que se dan entre los niveles constructivos y los niveles temáticos. En el segundo capítulo expongo de qué manera en cada una de las series autoficcionales el relato de la infancia está atravesado por el impulso de movimiento, un movimiento que busca el traspaso de los límites de lo conocido y la posibilidad de descubrimiento, creando una estrecha conexión entre movimiento y conocimiento. Asimismo, la indagación del motivo del movimiento muestra cómo el derrumbamiento y el fuego hacen parte también de esa constelación semántica. En el tercer capítulo se analiza cómo ese impulso de movimiento que se anunciaba en la infancia deviene en la juventud en un movimiento que se manifiesta bajo el signo de la oposición, un ir en sentido contrario que implica el abandono del centro en tanto emplazamiento de los poderes hostiles de la Heimat, y un distanciamiento crítico frente a los vínculos familiares. Como se verá, se trata de movimientos expansivos que dan lugar a la creación de heterotopías desde donde los personajes confrontan su Heimat y fundan nuevas formas de exploración del yo, de su corporalidad y su lenguaje, y de sus formas de interacción con otras subjetividades. La interrupción de esos movimientos expansivos se analiza en el cuarto capítulo, donde se examinan las repercusiones y respuestas disímiles que operan en las respectivas narraciones: en *Die Autobiographie* da lugar a un movimiento de introspección desde el cual el protagonista reconfigura la relación del sí mismo y su entorno, mientras que en *El río del tiempo* ocasiona un proceso de desintegración del yo y de subordinación al componente violento de su Heimat. Posteriormente, se indaga en el quinto capítulo el sentido que instaura la estructura circular de ambas narraciones y la manera cómo, por medio de ella, se revalúan las concepciones de Heimat y se propende por su resignificación.

Por último, en el capítulo seis, destaco el sentido prospectivo que implica la circularidad narrativa, y que se concreta, de acuerdo con mi lectura, en una mimesis entendida no solo como acto de oposición, sino también como afirmación de la naturaleza creativa del ser humano, y en una demanda de un pensamiento poli-lógico desde el que sea posible concebir la Heimat como espacio heterogéneo de interacción y creación.

1. Heimat: un concepto móvil

Die Bücher, oder was ich schreib', sind wie das, worin ich hause.

Thomas Bernhard

Dass aber die Kunst die Kraft hat, das ihr Konträre zu bergen.

Theodor Adorno

1.1 Modulaciones conceptuales

Heimat es un concepto de la lengua alemana que no encuentra en la lengua castellana, ni en muchas otras lenguas, un equivalente directo. Los diccionarios alemán-español suelen traducirlo como “tierra natal”, “país de origen” o “patria”; en el inglés se encuentran los términos “homeland”, “home town”, “native country”. Estas traducciones muestran, en primera instancia, que se trata de un concepto que se sustrae a una fijación espacial delimitada, ya que el mismo término puede denominar una extensión territorial extensa, como sería el país, o una más reducida, como el terruño, el pueblo o la ciudad natal. Se trata pues de un concepto susceptible de expansiones y retracciones espaciales, como lo constatan las construcciones derivadas del vocablo Heimat, como “Heimatland”, “Heimatstadt”, “Heimatort”.

Pero no solo el componente geográfico presenta un carácter móvil; la definición del término en los diccionarios de lengua alemana muestra que la cuestión del “origen” representa a su vez un componente mudable y que el factor del nacimiento no constituye condición suficiente ni tan siquiera necesaria en la configuración de la Heimat. El diccionario Duden, por ejemplo, define Heimat como:

Land, Landesteil oder Ort, in dem man [geboren und] aufgewachsen ist oder sich durch ständigen Aufenthalt zu Hause fühlt (oft als gefühlbetonter Ausdruck enger Verbundenheit gegenüber einer bestimmten Gegend).¹

Si bien en un primer sentido el término se refiere al lugar o país de nacimiento, la inscripción del pretérito “geboren” [nacido] en corchetes hace manifiesto su indicado carácter secundario.² La entrada revela, asimismo, otros aspectos importantes: en primer lugar, se enfatiza la relación territorial, pues la tierra –en la gama diversa de acepciones que incluyen país, región, población– es el elemento que se encuentra en la base misma de la definición. El segundo acento está puesto en el verbo “aufwachsen” [crecer, criarse], que en contraste con el desplazamiento que sufre el verbo “geboren” por la demarcación de los corchetes, adquiere una condición primordial. En tercer lugar, se registra una indicación a lo que comúnmente se conoce como segunda Heimat, o segunda patria en castellano, aquel lugar al que se arriba ya no en la infancia, sino en la juventud o la adultez, y que puede llegar a configurarse como Heimat en razón de una residencia prolongada. Por último, se vincula directamente la idea de pertenencia con el plano afectivo, “gefühlbetont”.

La definición muestra pues una suerte de oscilación entre concepciones tradicionales y otras de carácter renovador. Ella adopta, en primera instancia, la perspectiva más tradicional que funda la idea de Heimat en el elemento del territorio,

1 Corchetes y paréntesis en el original.

2 En el caso de Thomas Bernhard el lugar de nacimiento resulta, en el marco de su creación literaria, de carácter secundario. El escritor austriaco vino al mundo en la pequeña población de Heerlen, Holanda, a pocos kilómetros de la frontera con Alemania, donde transcurrieron sus primeros meses de vida. En los escritos autobiográficos, sin embargo, Heerlen merece una mención relativamente marginal, de carácter más bien anecdótico. Véase: *Die Autobiographie*: 499.

como se documenta por ejemplo en las definiciones consignadas en el siglo XIX por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm en el célebre diccionario de lengua alemana.³ Sin embargo, al atender a los subsiguientes aspectos que incluye la definición, como es el caso del crecer [“aufwachsen”] y el habitar [“ständiger Aufenthalt”], referidos a procesos y desarrollos espacio-temporales, y en contraste con el factor del nacimiento [“geboren”], que representa algo dado y fijo, es posible entrever una de las características fundamentales de una renovada concepción de la Heimat. Desde las perspectivas no tradicionales, en efecto, la Heimat no representa la consecuencia inmediata de un acontecimiento aislado, como es el nacimiento, y no tiene tampoco un carácter definitivo. Por el contrario, ella se presenta como el resultado de un proceso que incluye multiplicidad de factores, y la relación que se teje con ella, lejos de ser estática, es susceptible de diversas transformaciones, es posible por ejemplo adquirir una segunda Heimat, pero también es posible perder la Heimat.⁴

Como bien señala Peter Blickle, Heimat “is primarily, but not only, a spatial concept” (2002: 19). Sin embargo, la diferencia de las perspectivas renovadas frente a las definiciones tradicionales de Heimat radica no propiamente en la supresión del elemento espacial, sino en un cambio en la forma de concebirlo. En palabras de Blickle:

3 En el *Grimm Wörterbuch* la entrada de “Heimat” registra los siguientes significados: “1) das land oder auch nur der landstrich, in dem man geboren ist oder bleibenden aufenthalt hat. 2) der geburtsort oder ständige wohnort. 3) selbst das elterliche haus und besitzthum heiszt so, in Baiern” (1971: Bd. 10, Sp. 865).

Para un estudio histórico del concepto Heimat en lengua alemana véase: Bastian, Andrea, *Der Heimat-Begriff* (1995). Allí la autora documenta implementaciones y transformaciones del concepto en diversos ámbitos, tales como la antropología, el derecho, la política, las ciencias naturales, la religión y la literatura. Asimismo, la investigación de Andrea Lobensommer, *Die Suche nach Heimat* (2010), que presenta en una revisión histórica de la conceptualización de la Heimat en el contexto alemán durante el siglo XX.

4 Es el caso de los judíos-alemanes forzados al exilio durante el III Reich. Véase a este respecto el texto de Jean Amery “Wie viel Heimat braucht der Mensch?”, ensayo donde reflexiona en torno a su experiencia de exilio y de la pérdida de la que hasta entonces había sido su Heimat. El texto cierra con una declaración concluyente: “Es ist nicht gut, keine Heimat zu haben” ([1966] 1970: 86–117).

1. Heimat: un concepto móvil

The traditional idea of Heimat worked with a linear and horizontal sense of time and geography. The new models, in contrast, add and include. They add a third – and sometime a fourth and fifth – dimension. They add layers, expand logic, and work with the possibility of multiple simultaneous spaces, times, and identities. (2012: 68)

En este sentido, las teorías del *giro espacial* adquieren una importancia particular en las investigaciones recientes en torno al concepto de Heimat. En ellas se da, efectivamente, una reevaluación del componente espacial y un cambio de perspectiva al momento de analizarlo. Una de las transformaciones que considero de especial interés en estas re-conceptualizaciones de la Heimat tiene que ver con la movilidad de su dimensión espacial. Como se indicó anteriormente, la Heimat no designa una extensión territorial delimitada, sus dimensiones se expanden y se contraen según contextos y circunstancias variables, de allí que ella denomine en ocasiones áreas reducidas, como el pueblo o el barrio, y en otras áreas extensas, como la ciudad o incluso el país. El concepto de Heimat ya no se restringe pues a la idea de provincia o de pequeño territorio rural, concepción que se acuñó durante el Romanticismo y que heredó luego la “Heimatkunstbewegung” a finales del siglo XIX. Ambos movimientos, que aparecen como consecuencia y contraposición a los procesos de industrialización y de acelerada expansión de las metrópolis, estuvieron marcados por una idealización –e incluso mistificación– de la vida y el paisaje rural.⁵ Si bien para la primera mitad del siglo XX esa vinculación entre Heimat y provincia seguía siendo dominante, la conceptualización se transforma progresivamente a partir de la época de la posguerra, dejando de designar un territorio exclusivamente rural.⁶ Tal como señala Konrad Buchwald, “wenn wir [hier] von landschaftlicher Heimat sprechen, so meinen wir damit auch städtische Räume, Stadtlandschaften” (2000: 45–56). Pero, aunque en la segunda mitad del siglo XX se disuelve en gran medida la connotación de Heimat bucólica, su concepto siguió estando atravesado por una suerte de idealización,

5 Véase: Dachs 1983: 439; asimismo: Pohlheim 1989: 19.

6 Véase: Neumayer 1992: 71–78.

pues se construye sobre la base de componentes exclusivamente venturosos que dan como resultado la imagen de un espacio esencialmente armónico.⁷

Dos de los estudios más representativos en la segunda mitad del siglo XX son quizás los de Ina-Maria Greverus, *Der territoriale Mensch* (1972) y *Auf der Suche nach Heimat* (1979), a los que se remiten casi sin excepción las investigaciones posteriores. Allí la autora propone, desde una perspectiva antropológica, entender el concepto de Heimat como un espacio sociocultural en el que el ser humano logra, en mayor o menor medida, vencer el miedo, la anonimidad y la inactividad, y en esa medida, satisfacer su necesidad de seguridad, de identificación y de acción –en sentido de “aktive Lebensgestaltung”–. Una de las contribuciones más importantes de su estudio radica, a mi juicio, en que enfatiza la interrelación entre espacio y actividad humana, lo que la lleva a afirmar que la Heimat: “kann nicht mehr von einem fixem Raum ausgehend analysiert werden, sondern nur als je notwendiges Raumkorrelat menschlichen Verhaltens” (17), y con ello se acerca, aunque solo tangencialmente, a lo que constituiría más adelante la reformulación teórica del concepto de espacio en las ciencias sociales.

Sin embargo, la investigación de Greverus está más orientada a formular, como el título de la segunda obra bien lo sugiere –*Auf der Suche nach Heimat*–, los presupuestos de lo que sería una Heimat dichosa, y pese a lo valioso de esa perspectiva proyectiva, su definición omite una serie de elementos que problematizan la idea de Heimat como territorio que garantiza necesariamente la seguridad, la identificación y la acción autodeterminada de los sujetos. Como se verá en el desarrollo de mi investigación, tales componentes ambiguos –que habrán de detallarse más adelante– son precisamente los que buscan resaltar las obras de Fernando Vallejo y Thomas Bernhard, para quienes Colombia y Austria, Medellín y Salzburgo, constituyen ciertamente Heimaten, aunque no representen espacios armónicos ni territorios de satisfacción de aquellos imperativos antropológicos que señala Greverus. En este sentido ampliado está encaminada también la obra del escritor suizo Max Frisch, para quien Heimat “ist nicht durch Behaglichkeit definiert” (1990: 373).⁸

7 Fürstenberg señala, por ejemplo, las formas de ideologización que se encubren tras esas nociones de armonía de territorios idealizados (1989: 202).

8 La cita hace parte del texto “Die Schweiz als Heimat”, pronunciado como discurso en la entrega del Großer Schillerpreis en 1974 y donde afirma: “So kann ich mich allerdings,

Considero que una más temprana definición de Heimat, formulada por Heiner Treiner en su publicación de 1965, permite incluir ese otro tipo de componentes. Su estudio *Symbolische Ortsbezogenheit. Eine soziologische Untersuchung zum Heimatproblem*, ofrece en la misma formulación del título una importante indicación, pues postula desde un comienzo que se trata de un concepto problemático. En lugar de definir la Heimat como territorio de satisfacción y bienestar, Treiner apela a la idea de familiaridad con una determinada estructura cultural y social, estructura que “[bleibt] bestimmend für die weitere Entwicklung dieser Person, und wodurch die ‘Tiefenstruktur’ der betreffenden sozialen Person durch eben diese Tiefenstruktur geprägt ist” (5). Esta definición permite trabajar con un espectro mucho más amplio de componentes, pues no excluye que dicha familiaridad esté dada con relación a elementos adversos o problemáticos, que no por ello dejan de intervenir activamente en la construcción de la identidad de los individuos. El estudio de Treiner, sin embargo, presenta también una limitación que atañe ya no al carácter positivo o negativo de los componentes de la Heimat, sino a su falta de dinamicidad, pues si bien no postula directamente el carácter inalterable de las así denominadas “Tiefenstrukturen” –tanto de los individuos como de las sociedades en las que están insertos–, tampoco tematiza sus posibles e incluso necesarias modificaciones. Este es, en cambio, un aspecto presente en la mayoría de los estudios recientes, que enfatizan el carácter procesual de la Heimat. Tal como indica el etnólogo Manfred Seifert, Heimat es un concepto dinámico que alude fundamentalmente a un proceso; de allí que, según él, actualmente se hable más bien de “Beheimatung” (2012: 202), es decir, la acción y efecto de convertir en Heimat un lugar determinado. En una dirección semejante apuntaba ya Herbert Dachs en 1983, al afirmar que la Heimat es “weder angeboren noch verordnet. Sie ist vor allem eine Leistung des tätigen Subjekts” (443).

Ahora bien, la participación en la construcción de la Heimat no es en un primer momento un acto consciente del individuo, puesto que se trata de un proceso que comienza en los primeros años de vida, de allí que diversas definiciones

wenn ich Heimat sage, nicht mehr begnügen mit Pfannenstiel und Greifensee und Lindenhof und Mundart [...]; dann gehört zu meiner Heimat auch die Schande, zum Beispiel die Schweizerische Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg und anderes, was zu unserer Zeit geschieht oder nicht geschieht” (1990: 373).

del concepto estén frecuentemente vinculadas a la infancia.⁹ Esta relación ha sido considerada, de un lado, en función del carácter percedero de esta última y del consecuente sentimiento de nostalgia que deriva de una irrecuperable época de inocencia o, como afirma Iring Fetcher, de prometedoras posibilidades [glückverheißende Möglichkeiten] (1992: 16). De otro lado, el vínculo se ha dado en función del influjo que ejercen las vivencias de la niñez sobre etapas posteriores en la vida del individuo. Dicho influjo, ciertamente, no representa algo inalterable, dado que la identidad puede ser modificada a partir de experiencias posteriores y los rasgos del carácter pueden ser matizados o modificados en el tiempo. Con todo, aquel substrato vivencial en la Heimat de la infancia representa un elemento fundamental, a partir del cual tienen lugar ulteriores desarrollos, de modo que las futuras transformaciones del carácter y de la identidad se desarrollan sobre esta base, o incluso contra ella, como es el caso de los protagonistas de las novelas que constituyen mi objeto de investigación. Tal como se verá en el apartado siguiente, tanto en la obra de Thomas Bernhard como en la de Fernando Vallejo ese substrato experiencial está marcado por el sentimiento de lo inhospito, de tal modo que la Heimat se configura como un constructo particularmente ambivalente, pues reúne componentes tanto entrañables como sombríos.

1.2 La Heimat inhospita

En *Die Autobiographie* y *El río del tiempo* la Heimat no se concibe, en el sentido tradicional del término, como un espacio que proporcione una sensación de protección y frente al cual el sujeto establezca una relación de identificación, sino como algo primordialmente hostil, y con lo que persiste, sin embargo, una estrecha relación de familiaridad y pertenencia. La obra de ambos autores se inscribe así en una constelación de escritores marcados por una relación conflictiva respecto a su Heimat. En el caso de la literatura austriaca, se trata de una tradición de larga data, como bien muestra por ejemplo W.G. Sebald en sus dos compilaciones de ensayos *Die Beschreibung des Unglücks* (1985) y *Unheimliche Heimat*¹⁰

9 Véase: Iring Fetcher, "Heimatliebe – Brauch und Missbrauch eines Begriffs" (Görner 1992: 15); Beutner, "Allerei Heimat" (2008: 16–17).

10 Traducido por Miguel Sáenz al español como *Pútrida patria* (2005).

(1995), remontándose a principios del siglo XIX con la obra del escritor Adalbert Stifter, a la que se suman luego escritores como Peter Altenberg, Joseph Roth, Hermann Broch, y en la segunda mitad de siglo XX Gerhard Roth, Peter Handke y Thomas Bernhard, entre otros. En esta misma constelación también se inscriben, indudablemente, las escritoras Ingeborg Bachmann y Elfriede Jelinek. Por su parte, en la literatura colombiana no parece haber una tradición tan clara de una prosa que polemiza con su Heimat, aunque sí es posible identificar obras contestatarias muy emparentadas con la de Fernando Vallejo, como la del escritor José María Vargas Vila, particularmente en *Césares de la decadencia* (1907) y la obra *Viaje a Pie* (1929) de Fernando González; asimismo la compilación *Obra negra* (1974) del poeta nadaísta de Gonzalo Arango, de la que hace parte el célebre poema en prosa “Medellín a solas contigo”. En el contexto latinoamericano, a su vez, se encuentra el ensayo *Lima la horrible* (1964) del peruano Sebastián Salazar Bondy; así como las novelas *El asco* (1997), del salvadoreño Horacio Castellanos Moya (nacido en Honduras), y *Contra o Brasil* (1998), de Diogo Mainardi. El parentesco entre la literatura de estos dos últimos y la de su contemporáneo Fernando Vallejo ha sido señalada ya por Josefina Ludmer en su estudio *Aquí América Latina: una especulación*, donde se refiere a los tres escritores como voces antinacionales o antipatriotas en *Lationamérica* (2010: 157–167).

Ahora bien, ¿cómo se presenta en el caso particular de la obra autoficcional de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo la hostilidad de la Heimat? En *Die Autobiographie* esta tarea se lleva a cabo principalmente en el primero de los tomos de la serie, *Die Ursache*, y en los tomos siguientes se enfatiza, se varía y complejiza el cuadro allí trazado. En *El río del tiempo*, en cambio, lo inhóspito es un aspecto que se va construyendo a lo largo de toda la serie, en contrapunteo constante con el carácter asimismo entrañable que comporta la Heimat para el yo-narrador. Por tanto, para determinar cómo se construye la imagen de la Heimat inhóspita en la obra del autor austriaco, me centraré en este capítulo en el análisis de la novela *Die Ursache*, y en el caso del escritor colombiano rastrearé la configuración de lo inhóspito en el conjunto de las novelas de *El río del tiempo*.

1.2.1 *Die Ursache*: La Heimat destructiva¹¹

Die Ursache, primera novela de la serie autoficcional de Thomas Bernhard, narra la época de colegial del yo-narrador, los años que de niño y joven vivió en el internado, un instituto nacionalsocialista durante la guerra, posteriormente transformado en un internado católico. La narración en este primer tomo está atravesada por una relación compleja y conflictiva con la ciudad natal del protagonista, Salzburgo, que es claramente retratada como una Heimat inhospita, siniestra. Lo inhospito se configura en primera instancia a partir de los sentimientos de temor y desamparo que despierta la ciudad natal en el joven colegial, y ello a pesar de que ella representa algo estrechamente familiar: se conocen de memoria calles, callejones, casas, edificios; se tiene una íntima relación tanto con la lengua como con las costumbres propias del lugar. La familiaridad y la confianza que se establece con la Heimat contrasta pues con el sentimiento de opresión y hostilidad que ella misma despierta.¹²

Contrario a lo que podría quizás esperarse de un texto autoficcional, la narración no comienza con una descripción de sí mismo del narrador protagonista, una evocación de las condiciones de su nacimiento, el relato de un primer recuerdo o la reminiscencia de una experiencia temprana y decisiva.¹³ En cambio, *Die Ursache* parte de una descripción de la Heimatstadt; mas no se trata tanto de una descripción del territorio urbano, el retrato del paisaje arquitectónico de Salzburgo

11 Una versión preliminar de algunas ideas desarrolladas en este apartado hace parte del artículo “Unheimlichkeit und Mimesis in *Die Ursache* von Thomas Bernhard”, publicado por el Instituto de Germanística de la Universidad del País Vasco en el libro *Unheimliche Heimaträume* (2020).

12 Con ello se establece una vinculación con la interpretación freudiana del concepto de “lo siniestro” [das Unheimliche], según la cual este sentimiento está referido a aquella forma de lo angustiante o espeluznante que se remonta a algo conocido desde tiempo atrás [“Das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht”] ([1919] 1998: 231).

En castellano “unheimlich” se traduce usualmente como ‘siniestro’, ‘lúgubre’, ‘inquietante’. Sin embargo, considero que en ciertos contextos el término ‘inhospito’ resulta más apropiado, en tanto conserva la estructura del prefijo de negación (un-/in-) y el morfema léxico que alude a la morada (Heim/hospicio).

13 Un ejemplo representativo es el de Elias Canetti y *Die gerettete Zunge*, primero de los tres libros que componen su autobiografía y que comienza con el apartado titulado “Meine früheste Erinnerung” ([1977] 1983: 9).

1. Heimat: un concepto móvil

—que se incorporará unas páginas más adelante—, sino de la declaración de la influencia devastadora que ejerce la ciudad sobre el joven colegial. Se lee así en las primeras líneas de la novela:

Die Stadt ist, von zwei Menschenkategorien bevölkert, von Geschäftemachern und ihren Opfern, dem Lernenden und Studierenden nur auf die schmerzhafteste, eine jede Natur störende, mit der Zeit verstörende und zerstörende, sehr oft nur auf die heimtückisch-tödliche Weise bewohnbar. (9)

Los elementos inscritos en las líneas que abren la narración son terminantes: el yo-narrador, que recurre a la categoría gramatical de la tercera persona para referirse al yo de su infancia, se describe a sí mismo como una víctima de la ciudad, cuyos mecanismos de opresión no se nombran aún, pero se señalan sí sus consecuencias: la ciudad incomoda, trastorna, destruye y es solo habitable de un modo doloroso. La misma construcción semántica del pasaje citado refuerza la oposición inscrita en la concepción de la Heimat, al emplear vocablos que contienen en sí mismos la contradicción. Tal es el caso del término “heimtückisch”, en el que se yuxtaponen lo malicioso [tückisch] con lo hogareño, el hogar [Heim].¹⁴ Asimismo, la cualidad de lo mortal [tödlich] se articula sintácticamente a lo habitable [bewohnbar] conformando una suerte de acoplamiento antinómico: la acción del habitar, en la que se implica no solo el residir [wohnen] sino también el existir y la vida [Leben], queda emparentado con su opuesto: lo mortal [das Tödliche]. Las páginas siguientes profundizan en el carácter de lo inhóspito de la ciudad y la forma como ello determina a su vez la configuración de la identidad del protagonista, quien ofrece la siguiente descripción de sí mismo:

[ein] in die Mittel- und Hilflosigkeit seiner von allen Seiten ungeschützten Kindheit und Jugend wie in eine Angst- und Schreckensfestung Eingeschlossene, zu dieser Stadt als zu seiner Charakter- und Geistesentwicklungsstadt Verurteilte. (10)

14 En su ensayo “Das Unheimliche” Freud examina las diversas acepciones del término *heimlich* para constatar la contradicción que él mismo alberga: “heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich” (1998: 237).

El pasaje continúa con el juego semántico de construcción antinómica. El concepto de la fortaleza contiene una indicación a la construcción del Hohensalzburg sobre el monte Mönchsberg, uno de los monumentos emblemáticos de la ciudad. Al mismo tiempo, la afirmación disloca la representación tanto de la construcción física como del concepto mismo, pues se trata allí de una fortaleza que no proporciona protección ni seguridad, sino de una fortaleza que encierra, aprisiona.

Ahora bien, ¿cuáles son las características particulares que hacen de aquella una Heimat inhospita? La ciudad que, junto con el narrador, es también protagonista de *Die Ursache* es la Salzburgo de los años 40, la ciudad de la así denominada época de la ocupación, y la ciudad de la posguerra. Sin embargo, declara el yo-narrador, no era solo la guerra, “die totale Verdunkelung Deutschlands und ganz Europas” (51), lo que hacía de la suya una Heimat inhospita, sino aquello que él denomina “el espíritu mortal/mortuorio” de la ciudad [der tödliche Geist]. Son dos los elementos que componen el núcleo de tal espíritu mortal: el nacionalsocialismo y el catolicismo. Asimismo, ambos componentes determinan en el plano formal la estructura general de la novela, que se divide en dos capítulos: el primero lleva el título “Grünkranz”, nombre del rector del internado durante la guerra, mientras que el segundo lleva el nombre de su sucesor, “Onkel Franz”. Ambas figuras son dispuestas en la narración como representantes de aquellos dos poderes que determinan el espíritu de la ciudad, que en palabras de Bernhard representa un “espíritu destructivo católico-nacionalsocialista” [katholisch-nationalsozialistischer Ungeist] (83). Con una imagen aguda el narrador deja en evidencia la poca diferencia que hay entre un poder y otro en la vida del internado: después de finalizada la guerra el instituto nacionalsocialista se convierte en un colegio católico, y en los salones de clase, “wo [...] das Kreuz hing, war noch der auf der grauen Wandfläche auffallend weiß gebliebene Fleck zu sehen, auf welchem jahrelang das Hitlerbild hing” (76). El narrador protagonista habla en efecto de la “vollkommene Übereinstimmung der Züchtigungsmethoden des nationalsozialistischen Regimes im Internat und des katholischen” (82). La semejanza de ambos poderes destructivos anida en la forma en que sus métodos disciplinares y de dominación atacan la sensibilidad e individualidad del niño y amenazan con malograr una naturaleza que se concibe como esencialmente artística, creadora. En consecuencia, al sistema escolar en su totalidad se lo concibe como una enfermedad, y todo aquello que lo constituye se nombra en

los términos de una misma patología: la escuela se denomina “Geistesvernichtungsanstalt” (92), el liceo: “eine Verstümmelungsmaschinerie des Geistes” (91), el internado: “ein niederträchtig gegen den Geist gebauter Kerker” (14), el material de clase: “ein jahrhundertealter faul gewordener Unterrichtsstoff als Geisteskrankheit” (108), todos los centros de enseñanza: “Verrottungszentren der menschlichen Natur” (109).

Descomposición, putrefacción, destrucción, aniquilación: tal es el vocabulario con el que Bernhard reconstruye la imagen de la época escolar. Pero esos términos no solo definen el espíritu adverso del internado en particular, sino también el de la ciudad misma, en la que se manifiesta, junto al nacionalsocialismo y al catolicismo, una tercera fuerza que determina su constitución espiritual: la lógica pequeñoburguesa. Las referencias a este poder adverso son también explícitas y se presentan desde el comienzo de la narración. Afirma el narrador en las primeras páginas de la novela:

[...] meine auf mich selber angewiesenen Existenzmittel waren immer gleich wehrlos gewesen gegen die in dieser Stadt wie in keiner zweiten herrschenden Kleinbürgerlogik. Alles in dieser Stadt ist gegen das Schöpferische, [...] ihre größte Leidenschaft ist die Geistlosigkeit, und wo sich in ihr Phantasie auch nur zeigt, wird sie ausgerottet. Salzburg ist eine perfide Fassade, auf welche die Welt ununterbrochen ihre Verlogenheit malt und hinter der das (oder der) Schöpferische verkümmern und verkommen und absterben muss. (12)

La lógica pequeñoburguesa se reconoce como esencialmente destructora y aniquiladora, por cuanto ataca las fuerzas creativas del ser humano. Y es justamente la capacidad de creación –la creatividad y la fantasía– el rasgo fundamental que define la naturaleza humana en el contexto de la poética bernhardiana.¹⁵ Si atendemos al concepto de “pequeñoburgués” en lengua alemana, encontramos, junto al término “Kleinbürger”, el sinónimo “Spießbürger”, y en la procedencia y uso de ambos vocablos es posible descubrir claves que permiten detallar la oposición que se instaura en *Die Ursache* a la lógica de esta tercera fuerza que define

15 Se trata de una temática cardinal no solo en *Die Ursache* sino en toda la serie autoficcional y en la obra de Bernhard en general, y que se abordará en el último capítulo de la investigación.

la condición inhóspita de la ciudad natal. El término “Kleinbürger”, que tiene su origen entre los siglos XVIII y XIX y que designaba inicialmente a quienes pertenecían a un determinado conjunto social –aquel conformado por trabajadores [Arbeiter], para diferenciarlos del conjunto de la alta burguesía [Großbürgertum] por un lado, y del proletariado por otro–, adquiere rápidamente una connotación despectiva, en tanto alude a un tipo de sujeto cuya esfera de acción y de pensamiento se encuentra circunscrita al ámbito limitado de su realidad inmediata, al mundo pequeño de su ciudad, de su oficio y su círculo social, en contraposición a la vida cosmopolita del gran burgués (Pfeifer *et al.* 1993). Por su parte, el término “Spießbürger” se remonta a la edad media y designaba a aquellos ciudadanos que utilizaban una lanza [Spieß] para defender su Heimat. El vocablo, que para entonces poseía una connotación positiva, dado que la defensa de la ciudad natal era considerada un signo honroso, adquirió posteriormente un sentido negativo, designando a un tipo de ciudadano que, debido a su reducida movilidad –geográfica y espiritual–, a su sujeción al espacio de lo conocido y familiar, se caracteriza por su estrechez de miras (Pfeifer *et al.* 1993). Ambos términos establecen de tal modo una relación de sinonimia y pasan a denotar, en su acepción peyorativa, subjetividades marcadas por un reducido horizonte de mundo, ceñidas a las convenciones sociales imperantes y reacias a cambios y alteraciones que puedan producirse de su entorno conocido.

Como se ve, el atributo de lo pequeñoburgués [kleinbürgerlich] apunta a un vínculo particular con el concepto de Heimat, pues esta se encuentra en la base misma del origen del vocablo y de las modulaciones de su significado. A partir de allí se comprende mejor la crítica que arroja el narrador de *Die Ursache* a esa otra fuerza adversa en el marco de la confrontación con una Heimat que se reconoce inhóspita. La noción de lo pequeñoburgués entraña, en efecto, la condición de aprisionamiento a la que se hacía alusión en las páginas precedentes y alude a las barreras espirituales que se edifican debido a una circunscripción territorial que aprisiona y constriñe. La sumisión en la forma del acoplamiento a lo convencional, junto al talante reaccionario, configuran las marcas de un espíritu hostil a las fuerzas creativas. “Alles in dieser Stadt ist gegen das Schöpferische, [...] ihre größte Leidenschaft ist die Geistlosigkeit, und wo sich in ihr Phantasie auch nur zeigt, wird sie ausgerottet” (12), dictamina el yo-narrador justo después de denunciar la lógica pequeñoburguesa que domina en Salzburgo.

Por su parte, las últimas líneas del fragmento citado más arriba aluden a otro aspecto constitutivo de aquella lógica, a saber, la tendencia a la mostración y al fingimiento: “Salzburg ist eine perfide Fassade, auf welche die Welt ununterbrochen ihre Verlogenheit malt” (12). Así formulada, y en conexión con la sentencia que le precede, la afirmación insinúa el carácter enajenador que determina la vida del ciudadano pequeñoburgués, edificada principalmente en función del ascenso social y marcada por una clara tendencia a la simulación y exteriorización de los signos que distinguen a la alta burguesía. Cabe aquí recordar que la de Bernhard no es tanto, o no solamente, una oposición a la pequeña burguesía en tanto grupo o clase social particular, sino a una lógica que, encontrando en ella su origen, prolifera y llega a determinar el matiz espiritual de los habitantes de la ciudad en general. La idea de la ciudad como fachada pérfida alude pues al pulso de una cultura enajenadora y de unas subjetividades volcadas hacia el exterior –algo a lo que Karl Marx hiciera referencia en un texto de 1865 a propósito de la tipología del pequeñoburgués: “Es bleibt nur noch ein treibendes Motiv, die *Eitelkeit* des Subjekts” (Stein 1985: 63)–. La imagen que traza Bernhard de Salzburgo encuentra en esas palabras de Marx una particular resonancia, pues dicha vanidad, que apunta tanto al acto de exhibición como a la insustancialidad de esa auto-representación, constituye el signo de una falta de correspondencia entre la disposición física de la ciudad y su disposición espiritual, entre la belleza del paisaje –en su doble composición de naturaleza y arquitectura– y la atrocidad de aquellos tres poderes dominantes que socavan las fuerzas vitales de sus habitantes.

Es también esta asimetría¹⁶ la que suscita el sentimiento de lo inhóspito, de allí que la relación que el narrador-protagonista establece con el paisaje resulte ambivalente y derive en una particular confrontación con la belleza distintiva de la ciudad natal. Así, al tiempo que ratifica que en Salzburgo la naturaleza constituye una maravilla [ein Wunder] y la arquitectura una obra de arte [ein Kunstwerk], constata la opresión que esa belleza ejerce sobre sus habitantes:

16 La noción de asimetría la extraigo de la novela *Die Ursache* (2011: 109), donde Bernhard incorpora, de una manera un tanto críptica, una cita del *Tractatus lógico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein en donde el filósofo formula unas reflexiones en torno a las leyes de causalidad y las descripciones de acontecimientos espaciotemporales. “Und wenn eine solche Asymmetrie vorhanden ist, so können wir diese als Ursache des Eintreffens des einen und Nicht-Eintreffens des anderen auffassen”. Véase: Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logicophilosophicus / Philosophische Untersuchungen* (1990: 83).

Die Schönheit dieses Ortes und dieser Landschaft, von welcher alle Welt spricht, und zwar fortwährend und immer nur auf die gedankenloseste Weise und in tatsächlich unerlaubtem Tone, ist genau jenes tödliche Element auf diesem tödlichen Boden, hier werden die Menschen, die an diese Stadt und an diese Landschaft durch Geburt oder auf eine andere radikale unverschuldete Weise gebunden sind, fortwährend von dieser weltberühmten Schönheit erdrückt. (52)

La cita ratifica que la relación de oposición con el paisaje de Salzburgo corresponde a una contraposición frente a un modo particular de valorar y exaltar esa belleza, que representa en definitiva una forma de exaltación de una Heimat que se sabe hostil. Justamente allí radica la necesidad de subvertir el valor tradicional del paisaje y de desarticular la postura convencional frente a la idea misma de lo bello. Es sobre esa base que se comprende la ponderación que hace el narrador, unas páginas más adelante, del semblante devastado que adquiere la ciudad al final de la guerra, al afirmar que “die Hässlichkeit und der Verfall [...] gaben ihr [der Stadt] auf einmal menschliche Züge [...] In der höchsten Not, war diese Stadt plötzlich das, was sie vorher niemals gewesen war, eine lebendige, wenn auch verzweifelte Natur als Stadtorganismus” (59–60).

El conjunto de aquellas tres fuerzas adversas —el nacionalsocialismo, el catolicismo y el espíritu pequeñoburgués— que constituyen el “espíritu mortuorio” de Salzburgo conforman, como se indicó más arriba, el cuadro de una patología que conduce a que la ciudad sea declarada una enfermedad mortal [Todeskrankheit] (12). En este contexto el suicidio adquiere en *Die Ursache* un lugar preponderante, que se implanta desde su mismo epígrafe, un fragmento no literario sino periodístico que informa sobre los índices de suicidios en la ciudad de Salzburgo y la posición que ocupa en las estadísticas en relación a Austria y a otros países.¹⁷ De este modo, la obra establece en su comienzo una conexión entre la muerte y el origen —en su múltiple acepción de procedencia y fundamento—, una ligazón entre opuestos que está en correspondencia con los juegos semánticos de construcción antinómica que tienen lugar a lo largo de la obra. Hacia la mitad de la

17 “Zweitausend Menschen pro Jahr versuchen im Bundesland Salzburg ihrem Leben selbst ein Ende zu machen, ein Zehntel dieser Selbstmordversuche endet tödlich. Damit hält Salzburg in Österreich, das mit Ungarn und Schweden die höchste Selbstmordrate aufweist, österreichischen Rekord” (7).

novela, aquella forma de construcción antinómica que devela el conflicto al que se enfrenta el yo-narrador adquiere una formulación contundente:

Und gerade hier, auf diesem mir angeborenen Todesboden, bin ich zuhause und mehr in dieser (tödlichen) Stadt und in dieser (tödlichen) Gegend zuhause als andere, und wenn ich heute durch diese Stadt gehe und glaube, dass diese Stadt nichts mit mir zu tun hat, weil ich nichts mehr mit ihr zu tun haben will, so ist doch alles in mir (und an mir) aus ihr, und ich und die Stadt sind eine lebenslängliche, untrennbare, wenn auch fürchterliche Beziehung. (52)

Así, la Heimat representa tanto un “Todesboden” como un “Zuhause”; la relación con ella es espantosa pero al mismo tiempo estrecha, perdurable, fundamental – en el sentido de ser fundamento de una constitución espiritual particular y de un conjunto de experiencias decisivas–. *Die Ursache* es, por una parte, un intento por responder a la pregunta por las causas de aquel espanto que despierta la ciudad natal y que el narrador formula de manera explícita hacia el final de la novela: “wenn ich in dieser Stadt ankomme [...] frage ich mich nach der Ursache dieses Geistes- oder Gefühlzustands, besser Geistes- und Gemütszustands” (109). Pero la narración revela al mismo tiempo, como se analizará más adelante, los esfuerzos por encontrar y desarrollar una serie de mecanismos de defensa, que son tanto estrategias de supervivencia como estrategias de oposición frente a lo inhóspito de la Heimat, frente a un espanto que, como se indica en la cita, determina la configuración del carácter del protagonista y los modos de interacción con el mundo en general y con su realidad inmediata en particular.

1.2.2 *El río del tiempo: la Heimat delirante*

Como se indicó más arriba, en Fernando Vallejo el perfil del espíritu destructivo de la Heimat no se traza de manera concluyente, como es el caso de Thomas Bernhard, en el tomo inicial de la serie autoficcional. En la obra del autor austriaco los aspectos que componen el “Ungeist” de la Heimatstadt se encuentran condensados en el primero de los libros, donde el influjo de aquel espíritu revela ya toda la dimensión de su malignidad, y ellos se retoman y se complementan en los cuatro libros subsiguientes, de manera que desde el principio se instaura

una imagen de la Heimat que permanecerá como base de las narraciones posteriores. En *El río del tiempo*, en cambio, el carácter de aquel espíritu adverso se construye gradualmente a lo largo de los cinco tomos que componen la serie, de modo que la intensidad se gana más por acumulación y superposición que por condensación.

De manera similar al comienzo de *Die Ursache*, el primer tomo de la serie autobiográfica de Fernando Vallejo, *Los días azules*, inicia con una escena que revela la asimetría existente entre el yo del narrador y el mundo exterior. Sin embargo, la asimetría presenta allí en primera instancia un carácter diferente. La novela comienza con el retumbar de la cabeza del niño contra el piso, con la onomatopeya del golpe:

¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia. (7)

Lo que podríamos llamar la obertura de la obra se presenta en un estilo bastante plástico: el golpe y su retumbar forman una suerte de composición musical en la que participan la cabeza del niño, como primer instrumento, y el mundo en su inmensidad, como instrumento de resonancia. La referencia musical se reitera unas líneas más adelante, donde se expone el desarrollo de la pieza: “La frente del niño rebotaba contra la baldosa del piso en un redoble in crescendo rítmico, furibundo” (7).

El suceso que da origen al concierto rabioso es simple: la criada no le sirve al niño el chocolate con pan dulce de las tres de la tarde. La escena así construida reúne diversos elementos que revelan la particularidad de la asimetría anunciada. El comienzo de la novela no retrata, como en *Die Ursache*, el espíritu destructivo de una Heimat inhóspita que atenta contra el yo del niño en la medida que oprime sus fuerzas vitales; se retrata, en cambio, un yo infantil que se irrita cuando la realidad no se corresponde con su capricho. Sin embargo, más allá del retrato de la voluntad pueril, la escena marca un rasgo elemental del narrador-protagonista que será decisivo en el desarrollo de toda la serie autoficcional. En ella se revela una inadecuación esencial del individuo frente a un entorno que no se muestra compaginable con las disposiciones e inclinaciones de su voluntad, y ello genera

la postura de confrontación y la expresión de rebeldía. Lo que en el comienzo se plantea alegóricamente –en la escena del niño golpeando el suelo con su cabeza– adquirirá a lo largo de la novela y en los tomos subsiguientes contornos cada vez más definidos.

De un lado, aquello que en el pasaje se designa como la inmensidad del mundo, “la vasta tierra”, tiene, si se lo observa de cerca, una dimensión bastante reducida: el patio de la casa, la casa de familia. De manera análoga a las señaladas construcciones antinómicas en la obra de Bernhard, la cualidad de inmensidad se inserta aquí en un juego semántico en donde la casa representa el mundo, un mundo que irá ensanchándose progresivamente a medida que el protagonista desarrolle su periplo, primero fuera de casa, más allá del barrio, lejos de la ciudad, hasta llegar a otros países y otros continentes. No obstante, ese ensanchamiento irá acompañando de una particular contracción: pese a la distancia, a la diversidad de destinos y de experiencias que afronta el narrador-protagonista, el mundo se reconcentra reiteradamente en ese primer ámbito reducido de la casa familiar y la ciudad natal. La confrontación contra el mundo se irá pues perfilando como confrontación con la Heimat, al tiempo que se irán revelando las causas de tal antagonismo. Al igual que en Bernhard, en Vallejo el espíritu destructivo del país natal está determinado en primera instancia por las fuerzas políticas y religiosas imperantes. De un lado, la Iglesia Católica, cuyo poder funesto sobre el protagonista se hace ostensible en su época de colegial, cuando asistía a una escuela regentada por sacerdotes de la orden salesiana. De aquella época declara en *Los días azules*:

Cambio cien años de purgatorio o infierno por los seis que pasé allá [...] Cierro los ojos para imaginar el infierno y veo un amplio patio en la vecindad de una iglesia de ladrillo, y en el patio diez fieras de sotana negra rondando a dos o trecientas ovejas que no pueden escapar: los cristianos del Coliseo en pleno foso de los leones.
(44)

En el pasaje se opera, nuevamente, una inversión de sus componentes semánticos, que se construye desde la misma simbología religiosa que busca atacar: la iglesia de ladrillo y el patio como el equivalente a un Coliseo romano precedido por sacerdotes católicos. Unas líneas más adelante el yo-narrador se refiere a

los sacerdotes como “verdugos nazis”, al colegio como “campo de concentración”; hacia el final del libro habla de los “seis años de condena inmerecida” que padeció con los salesianos (103). Por su parte, en *Años de indulgencia* se pregunta si ha sido más infeliz que en Nueva York y responde: “Claro que sí, de niño en la cárcel salesiana” (56). Estas y otras declaraciones semejantes que hace el narrador construyen paulatinamente la imagen de aquella escuela católica como una institución disciplinar opresora que atenta contra el espíritu libre del colegial.

A lo largo de la serie autoficcional el catolicismo lleva también la marca del fingimiento, de una doble moral que se acusa no solo en los ministros de la Iglesia, sino también entre sus feligreses colombianos: “Colombia la tartufa que no falta a misa los domingos, que comulga los primeros viernes, que desfila el día del corpus, que ayuna en Semana Santa, en Colombia la inefable donde la especie proliфера, roba y mata” (1989: 95). Así, junto a una supuesta probidad religiosa campea el crimen y la malignidad, y esa suerte de connivencia es expresión de la depravación que subyace a la institución católica como tal, y que, por derivación, es característica de la Heimat misma.¹⁸

Un segundo elemento que determina el espíritu destructivo de la Heimat en *El río del tiempo* está conformado por unas fuerzas políticas siempre en pugna. La historia política de Colombia hacia mitad del siglo XX está marcada por los acérrimos enfrentamientos armados entre conservadores y liberales —la así denominada época de La Violencia¹⁹, que en la segunda mitad de siglo mutará sucesivamente a otras formas de conflicto armado: guerrillas, paramilitarismo, narcotráfico, bandas criminales—. En *El río del tiempo*, sin embargo, la mirada del protagonista está principalmente enfocada en las formas de la violencia bipartidista, que fueron las que determinaron el contexto político-social durante su infancia y juventud.²⁰ La narración introduce a lo largo de los cinco

18 Las invectivas contra la Iglesia Católica constituyen una constante en toda la obra de Fernando Vallejo. Merece una mención especial *La puta de Babilonia*, el dilatado ensayo en el que Vallejo despliega una severa crítica frente al catolicismo, al tiempo que hace un recorrido histórico desde sus orígenes hasta nuestros días.

19 Véase: Orlando Fals Borda *et al.*: *La Violencia en Colombia* (1977).

20 Véase, entre otros: Clara Helena Gaitán Barrero: *Los rojos y los azules: la violencia de la polarización bipartidista, Pacho* (1930–1956) (2019), asimismo: Lukas Rehm: “La construcción de las subculturas políticas en Colombia: los partidos tradicionales como antipodas políticas durante La Violencia, 1946–1964” (2014: 17–48).

tomos referencias a las persecuciones, los asesinatos y las masacres que marcaron las primeras décadas de La Violencia, construyendo progresivamente la imagen de un acérrimo enfrentamiento entre dos bandos políticos a los que iguala la perversidad.

En un pasaje de *Caminos a Roma*, por ejemplo, el protagonista rememora la historia reciente de su país y declara: “Vi a Colombia:”, y seguidamente hace una lista de 16 masacres perpetuadas en diversas poblaciones del país, después de lo cual añade: “Vi los decapitados. Decenas, centenas de cuerpos sin cabeza, descalzos, camisas de manga corta y pantalones de dril. Y las cabezas acomodadas a la buena de Dios, como un piadoso ejercicio, como un monstruoso acertijo, intento de adivinar cuál correspondía a quién” (114). La cita exhibe, en su construcción semántica, una superposición de opuestos que enlaza lo piadoso con lo monstruoso y con lo lúdico (la adivinanza y el acertijo); ello tiene como efecto una sutil comicidad que resulta perturbadora y que sirve para intensificar lo macabro de la escena relatada. La serie presenta también repetidas alusiones a la imagen de cadáveres que son arrastrados por el río, suceso que llegó a ser funestamente habitual en las épocas de recrudescimiento del conflicto armado colombiano, en donde los cuerpos de los asesinados eran arrojados a las aguas y a sus corrientes y eventualmente encontrados en alguna de sus orillas. Así, por ejemplo, declara el narrador en *Entre fantasmas*:

[...] como río enfurecido, endiablado de Colombia, salido de madre, arrastrando cadáveres: de liberales y conservadores por igual, sin distinciones de colores ni ideologías, por parejo, decapitados, despanzurrados, viajando hacia la eternidad río abajo con gallinazos encima picoteándoles las tripas. (25)

De este modo, el mismo río que se instaura ya en el título, ese río heracliteano al que se alude en el epígrafe —“no volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río”—, representa no solo el paso irremediable del tiempo, sino también uno de los escenarios de La Violencia: el río como espacio mortuario, como cementerio, como fosa común.²¹

21 Quisiera mencionar aquí el conmovedor poemario de María Mercedes Carranza *El canto de las moscas. (Versión de los acontecimientos)* (1998), que reúne 24 poemas breves

Un tercer elemento, junto al político y religioso, integra el carácter de lo inhóspito de la Heimat en la obra de Vallejo; se trata de un componente que, según una expresión usada por el narrador mismo, podría denominarse “la furia criminal” que impera en su país natal (1989: 11). Tan fuerte como las diatribas a las instituciones y a los representantes del estado y del catolicismo, son las críticas a un conjunto de rasgos que, si bien con frecuencia se presentan de forma esencialista, apuntan propiamente a constatar un proceso generalizado de descomposición social. De manera reiterada el narrador-protagonista inserta comentarios sobre las múltiples formas de violencia que infligen y padecen sus coterráneos; las invectivas van dirigidas unas veces contra el país, otras contra sus habitantes. El narrador habla, por ejemplo, de Colombia la inefable, la tartufa, (95), y de ella afirma que es mezquina, haragana, pobretona, ladrona (124), asesina (198). En un pasaje de *El fuego secreto*, por su parte, hace un listado de amigos que murieron, unos apuñalados, otros a tiros, otros alcoholizados o por mano propia, y después del largo recuento de nombres y causas de defunción sentencia: “Mis amigos, los mataron... Colombia asesina los mató” (27). En este y otros pasajes similares el narrador recurre a la hipóstasis para describir una violencia que no opera solo entre bandos políticos enfrentados, sino que permea todas las capas y ámbitos sociales y que se manifiesta de formas diversas; de allí que hable entonces de “la riña, la gresca, la gran trifulca en que vive enredada Colombia, hijueputiando, tiroteando, acuchillando porque sin matar no puede vivir” (1993: 28–29). Iterativamente se emplea, como se observó antes, la superposición de opuestos, en este caso el conjunto de verbos de agresión y muerte que se presentan como requisito para la propia vida, creando así el efecto cómico y perturbador a la vez con el que busca dar cuenta del componente inhóspito de su Heimat.

Al igual que el concierto rabioso de la escena con la que inicia la serie, la narración de los cinco tomos compone una suerte de *in crescendo* frenético en el que gradualmente se intensifica la imagen violenta de la Heimat, y aumenta también la violencia del lenguaje que da cuenta de ella. Pero al igual que en el caso de *Die Autobiographie*, en *El río del tiempo* esa intensificación del lenguaje no es solo una herramienta textual de representación, sino también una estrategia de contraposición a lo inhóspito que propende por la supervivencia del sujeto y que apunta, al

o “cantos” que son un doloroso testimonio de 24 máscaras perpetuadas en poblaciones colombianas y de los cadáveres abandonados a los ríos, caminos, pastizales.

mismo tiempo, a una reconfiguración del sí mismo y del otro, del yo y el afuera, del individuo y la comunidad.

1.3 Estrategias de supervivencia y estrategias textuales

Tal como se señaló, en las series autoficcionales de Fernando Vallejo y Thomas Bernhard tiene lugar una dislocación conceptual de la Heimat, que no se concibe como un espacio de seguridad y protección, sino como un constructo ambivalente que aúna tanto el sentimiento de confianza frente a lo conocido, como el espanto que despiertan unas fuerzas inhóspitas que le son constitutivas. Pero lo que revela el análisis de las series autoficcionales es que en ellas la narración no está solamente orientada a retratar dicha ambivalencia y a dar cuenta de la hostilidad que caracteriza a la Heimat, sino también, y más importante aún, a confrontarla. Como se verá en los apartados subsiguientes, se trata de una confrontación que se construye simultáneamente en los planos formales y conceptuales, en forma de transgresiones y transformaciones cuyo objetivo esencial no es otro que la supervivencia, entendida en primera instancia como supervivencia del sujeto y preservación de la vida individual; en estadios posteriores del análisis se comprobará que la supervivencia ha de entenderse también como un movimiento de resistencia que apunta a la preservación del arte y del sentido de comunidad, en tanto condiciones de posibilidad de una vida entendida en sentido pleno.²²

Quisiera de momento detenerme en el tipo de estrategias textuales que se ejecutan en las obras literarias estudiadas, y a partir de allí exponer las correspondencias e implicaciones que existen entre los niveles constructivos y los niveles temáticos. Para este análisis y las consiguientes interpretaciones he recurrido a elementos teóricos de la Teoría Crítica, en particular las formulaciones de Theodor Adorno en torno al concepto de *mimesis*. Considero que sobre esta base es posible alcanzar una mejor y más profunda comprensión de la función particular que ejercen los procedimientos estéticos que caracterizan la obra de los dos autores investigados, a saber: el recurso a la exageración [Übertreibungskunst],

22 Véase: Capítulo 6.

la ferocidad de la escritura y la presencia de un humor que se despliega en clave irónica.

1.3.1 Mímesis e inversión de lo negativo

El concepto de mimesis ocupa en la obra filosófica de Adorno en general, y en su *Ästhetische Theorie* (1970) en particular, un lugar preponderante. Una de sus formulaciones iniciales se encuentra en *Dialektik der Aufklärung* (1969), donde junto a Max Horkheimer parte de consideraciones antropológicas en torno al mimetismo ritual en prácticas primitivas para exponer un concepto de mimesis en el marco de su crítica filosófica a la racionalidad instrumental y a sus dinámicas de dominación.

De acuerdo con Callois, cuyas investigaciones influenciaron varias de las formulaciones de Adorno y Horkheimer en torno a los conceptos de mimesis, mito y racionalidad, el fenómeno del mimetismo representa un “deseo de asimilación al espacio”, en él tiene lugar una despersonalización del organismo asimilado, de allí que el fenómeno presente un carácter fundamentalmente deficiente, regresivo (1939: 144–149).²³ Adorno y Horkheimer recogen implícitamente la idea de la diferenciación radical entre el organismo y el medio que trae Callois en su estudio “Mimetismo y psicastenia legendaria”, extrapolándola al contexto de la filosofía teórica para formularla en términos de distancia entre sujeto y objeto, entre el yo y lo otro.²⁴ Esta distancia es la que se traduce en el temor mítico que los ritos chamánicos mágicos buscan combatir a través de la mimesis, esto es, a través de una identificación con algo otro que busca ser conjurado: “Der Schamane bannt das Gefährliche durch dessen Bild. Gleichheit ist sein Mittel” (Horkheimer [1969] 2013: 22). La mimesis es pues, en este sentido, un intento de acercarse al objeto, es decir a lo otro que está fuera del sujeto y que se desconoce o se teme.

23 “*Despersonalización por asimilación al espacio*” (cursiva en el original) es la expresión que utiliza Callois para referirse a lo que el mimetismo realiza morfológicamente en ciertas especies animales, que se asimilan no solo al vegetal o a la materia, sino también al vegetal corrompido, a la materia descompuesta (1939: 139–141).

24 Owen Hulatt, por ejemplo, reconoce en la mimesis “an intrinsic source of epistemic openness to the particularity of one’s environment” (2018: 138).

Ahora bien, lo que muestran Adorno y Horkheimer es que también el racionalismo busca combatir ese temor mítico, aunque lo hace por medio, no de un acercamiento mimético, sino de una extensión de la distancia misma, que ha de ganarse por medio de la dominación del objeto. La novedad de su tesis radica en que advierten que ese proceder de la racionalidad no es una contraposición a la mimesis, sino más bien su forma invertida:

Die Ratio, welche die Mimesis verdrängt, ist nicht bloß deren Gegenteil. Sie ist selber Mimesis: die ans Tote. Der subjektive Geist, der die Beseelung der Natur auflöst, bewältigt die entseelte nur, indem er ihre Starrheit imitiert und als animistisch sich selber auflöst. (64)

Quisiera, por una parte, llamar la atención sobre la vinculación que la cita instaura entre “Ratio” y “Starrheit” [inmovilidad, rigidez] y el lazo que por trasposición se genera entre movimiento y mimesis. En efecto, el proceso de “hacerse semejante” que tiene lugar en esta última implica, además de un acercamiento a lo otro, un cambio y una transformación del sí mismo, lo que conduce a formas de relacionales móviles entre sujeto y objeto, entre el yo y el mundo; uno de los objetivos a lo largo de los análisis de los capítulos siguientes será ahondar en este entrelazamiento entre mimesis y movimiento.

Asimismo, el fragmento citado contiene una indicación sobre la movilidad de la mimesis misma, es decir, sobre las formas diversas en que ella puede efectuarse y que corresponde, de acuerdo con Adorno, a dos tipos fundamentales: el del sometimiento y el de la aspiración a la reconciliación. En el primer caso, puede tratarse de una sumisión del sujeto frente al objeto o viceversa, y sus ejemplos más representativos son aquellos a los que apunta la cita anterior, a saber: la cosificación del alma en el industrialismo o la dominación de los objetos por la que propende la racionalidad instrumental.²⁵ En el segundo caso, se trata no propiamente de una reconciliación como tal, sino de la aspiración a ella, y para Adorno

25 Es esa propensión a la dominación la que conduce a la racionalidad instrumental a negarle la condición de sujeto a lo que no sea semejante al yo que domina, como es el caso del mundo vegetal o animal que dentro del sistema del capitalismo neoliberal se perciben como meras fuentes de explotación y consumo; o el de grupos humanos –minorías étnicas y culturales, por ejemplo– a quienes se les niega su condición de sujetos de derechos.

el ámbito en el que ello tiene lugar por excelencia es el arte. Tal como expone en su *Ästhetische Theorie*, “Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens. In ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt und doch nicht durchaus getrennt” ([1970] 2003: 86). Allí, en su inconcluso tratado de filosofía del arte, el concepto de mimesis adquiere un más amplio desarrollo y una importancia capital, en tanto el arte es el ámbito en donde el comportamiento mimético se despliega de manera positiva, es decir en tanto acercamiento al afuera, a lo otro, a lo distinto e incluso opuesto al yo. No obstante, hay en el arte un componente de negatividad que le es intrínseco y que adquiere en el arte moderno un papel decisivo, pues en un mundo cada vez más desgarrado por una racionalidad instrumental que ha conducido a muchas formas de dominación, explotación y barbarie, el arte, en su aspiración de acercamiento y reconciliación, se ve compelido a confrontar lo negativo mismo, lo que Adorno denomina la “Methexis am Finsteren” (204),²⁶ recurriendo al término platónico de “participación” para nombrar una forma de intervención o acercamiento del arte frente a lo oscuro, lo negativo.²⁷

Kunst muss das als hässlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor [...] mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Hässlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert, obwohl selbst darin die Möglichkeit des Affirmativen als Einverständnis mit der Erniedrigung fort dauert, in die Sympathie mit den Erniedrigten leicht umschlägt. (78–79)

Este “acercamiento” a lo feo, la “Methexis am Finsteren”, no es ciertamente una tarea que se imponga exteriormente al arte, sino que encuentra su origen en la mimesis misma que lo constituye, siendo ella un acto que busca, a través del acercamiento a lo otro, una comprensión ya no en términos de fijación y dominación –como es el caso de la razón instrumental–, sino de una racionalidad estética que

26 “In ihrer Spannung zur permanenten Katastrophe ist die Negativität der Kunst, ihre Methexis am Finsteren mitgesetzt” (204).

27 A este respecto véase el artículo de Jairo Escobar Moncada “Mimesis en Platón y Adorno” (2013), donde propone un diálogo entre las concepciones estéticas de ambos filósofos a partir del concepto de mimesis.

propende por una forma de conocimiento que posibilite la reconciliación entre sujeto y objeto, lo abstracto y lo particular, la razón y la mimesis.²⁸ Así lo expone Adorno en su *Ästhetische Theorie*:

[...] nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie [...] Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnlichen, richtiges Bewusstsein einer Epoche, darin die reale Möglichkeit von Utopie. [...] In deren Bild – keinem Abbild, sondern den Chiffren ihres Potentials – tritt der magische Zug der fernsten Vorzeit von Kunst unterm totalen Bann wieder hervor; als wolle sie die Katastrophe durch ihr Bild beschwörend verhindern. (55–56)

La negatividad en el arte es pues lo que preserva la posibilidad de reconciliación; su insistir en lo no-reconciliado, en lo desgarrado y lo atroz, es su demanda de utopía. En el último capítulo de este estudio volveré sobre este concepto de utopía, sobre su formulación desde la Teoría Crítica, su estrecha vinculación en el arte y el modo en que esa vinculación se manifiesta en las novelas que constituyen el corpus de investigación. De momento quisiera retener la idea de “Methexis” que introduce Adorno en relación con la mimesis en el arte, para referirme al procedimiento que se efectúa en las novelas autoficcionales de Vallejo y Bernhard. En ellas se cumple el postulado adorniano según el cual la oposición en el arte solo se cumple a través de la identificación con aquello contra lo que se rebela.

Como se verá, el procedimiento mimético que tiene lugar en la obra autoficcional de los autores estudiados se despliega, de acuerdo con mi lectura, de tres formas estrechamente entrelazadas entre sí: el uso de un lenguaje furioso, el recurso retórico de la exageración y el recurso paródico de la ironía. Tal como se indicó, por medio de estos recursos se busca no solamente darle expresión a lo inhóspito de la Heimat –función de visualización [Veranschaulichung]– sino también confrontarlo. En los apartados siguientes presentaré su sentido y su función de modo

28 A propósito de la relación de mimesis y racionalidad en Adorno véase, por ejemplo: Christoph Menke: *Die Souveränität der Kunst* (1991: 186–192.); Peter Zima: *Literarische Ästhetik* (1991: 147–167); Swen Stein: “Der Begriff der Mimesis in der Ästhetischen Theorie Adornos” (2008).

general, y en los capítulos subsiguientes (2-5) analizaré las especificidades de su implementación en cada uno de los tomos de las series autoficcionales.

1.3.2 Violencia y exageración

Tanto la obra de Thomas Bernhard como la de Fernando Vallejo se caracterizan por una violencia particular que se inserta en el lenguaje de la narración. En las novelas autoficcionales resulta casi evidente que esa violencia constituye una respuesta a lo adverso y amenazador de la Heimat. Lo que, en cambio, ofrece mayores dificultades a los análisis interpretativos es la dilucidación de la función que ella cumple en tanto mecanismo literario, así como la evaluación de sus resultados.

En el caso de Thomas Bernhard la violencia se manifiesta en una escritura furiosa y en el empleo de un vocabulario que, siguiendo a Wendelin Schmidt-Dengler, podría denominarse como de exclusión y totalidad ([1986] 2010: 12). Las marcas que dan expresión a la totalidad, como bien señala Schmidt-Dengler, se encuentran en el recurrente uso de superlativos, así como en los atributos y en las determinaciones adverbiales de modo, tiempo y lugar, tales como: “ganz”, “in jedem Falle”, “fortwährend”, “immer”, “ununterbrochen”, “überall”, “unendlich”, “absolut” (12). Si bien esta observación puede ser suscrita por cualquier lector de Bernhard, los análisis que se hacen en torno a la función de tal vocabulario resultan divergentes. Para Schmidt-Dengler, por ejemplo, ese lenguaje de generalización y absolutización de ciertos conceptos implica en sí mismo la relativización de otros, con lo que se crea en la escritura bernhardiana una constelación de relaciones móviles (13–17).²⁹ Werner Schneyder, por el contrario, acusa a Bernhard de haber sido el primero en reintroducir, después del régimen nacionalsocialista, la totalidad en el lenguaje, asumiendo que ese lenguaje representa una asimilación del modelo de pensamiento del fascismo (2002: 157–175). Con mi

29 “Die Gültigkeit dieser Begriffe zeigt sich nicht darin, dass die Grenzen derselben streng umschreibbar sind, sondern darin, dass sie als Teile eines in sich folgerichtigen Denksystems beständig zueinander in Relation gesetzt werden. So erscheint auch kein Begriff gegenüber einem anderen als in einem starren Schematismus fixiert. Lediglich der Aspekt, von dem aus ein Begriff betrachtet wird, entscheidet die jeweilige Konstellation. Das Mittel des Paradox wird durch die Wahl des Aspekts jeweils verständlich, da man sich den Standort der Aussage als umspringend vorstellen kann” (Schmidt-Dengler 2010: 17).

interpretación propongo ampliar el modelo de comprensión que propone Schmidt-Dengler y ofrecer asimismo un argumento que rebate directamente la imputación de Schneyder.

Como anticipé ya al comienzo del capítulo, lo que tiene lugar en esta particular construcción lingüística es un procedimiento mimético en sentido adorniano, es decir, una oposición que tiene lugar a través de la identificación con aquello contra lo que se rebela. No se trata en ningún caso de un procedimiento mimético que persiga la subordinación del sujeto a aquel espíritu adverso de la Heimat, a la política y al lenguaje del totalitarismo, sino, por el contrario, de un mecanismo que busca combatirlos. La estrategia textual que se opera en Bernhard es bastante singular: del carácter violento e inhóspito de la Heimat deriva el rasgo de la furia, y junto a ella los atributos de ímpetu e intensidad, pero al apropiárselos los transforma en algo otro: en exceso, exageración discursiva. En tanto extracción de una forma discursiva, esta exageración persigue en primera instancia una función de visualización, lo que constituye una forma de denuncia. Esa función ha sido explícitamente formulada en la novela *Auslöschung*, en la voz del narrador Franz-Josef Murau: “Um etwas begreiflich zu machen, müssen wir übertreiben, hatte ich zu ihm gesagt, nur die Übertreibung macht anschaulich” (1988: 128). El denominado “arte de la exageración” es pues en primera instancia un “hacer visible”. Un ejemplo de ello se encuentra en el vocabulario con el que se traza en la novela *Die Ursache* la imagen de la época de colegial del narrador-protagonista, que, como se indicó en el apartado anterior, se compone en términos de una patología: como descomposición, putrefacción, destrucción, aniquilación. Recordemos el vocabulario que emplea el narrador para describir el ámbito del internado: “ein Geistesvernichtungsanstalt” (92), “eine Verstümmelungsmaschinerie des Geistes” (91), “ein niederträchtig gegen den Geist gebauter Kerker” (14), “ein jahrhundertalter faul gewordener Unterrichtsstoff als Geisteskrankheit” (108), “Verrottungszentren der menschlichen Natur” (109). Lo que efectúa de este modo en el discurso narrativo es un proceso de acumulación y escalación de los atributos negativos de la Heimat que operan a modo de denuncia.

Pero la exageración no solo se logra a través de estas formas de intensificación acumulativa, sino también por medio de la iteración, de la inserción de una frase que se repite insistentemente en un mismo pasaje con ligeras variaciones, o bien por medio de la insistencia de una palabra, un término en torno al cual se busca

una particular construcción de sentido. Un ejemplo representativo se encuentra al comienzo de la novela *Der Keller*, donde el narrador introduce el sintagma “*die entgegengesetzte Richtung*” veintiún veces a lo largo de cuatro páginas, recurriendo además al uso de cursiva (135–138). Como se verá en los análisis del tercer capítulo, el sintagma condensa una de las problemáticas centrales que estructura la novela, de modo que la iteración, aunque no vuelve a repetirse, queda gravitando a lo largo de la narración.

Lo que buscan ese tipo de construcciones de intensificación semántica es una forma particular de visualización que rechaza cualquier atenuante en la descripción de la violencia que ejerce la Heimat y que, antes bien, la ataca abiertamente. Pero en este giro de la palabra mimética que contrapone su furia a la furia de una Heimat hostil radica también una forma de defensa, una estrategia de supervivencia. La furia, de hecho, se revela como apropiación de un ímpetu –podría decirse que usurpado– y también como inversión de su contenido, pues ya no se dirige a la aniquilación del individuo, al menoscabo de sus fuerzas creativas, sino que propende, en su subversión discursiva y en sus formas de exageración, por una intensificación de las fuerzas vitales, de modo que la exageración opera como estrategia de autoafirmación del yo. En efecto, la narración es la escenificación de una subjetividad que se reafirma en ese discurso furioso, de modo que la intensificación del lenguaje se corresponde con la intensificación de las facultades expresivas de un yo.

En el caso de Vallejo se encuentran también lecturas divergentes respecto a la función y el sentido que adquiere en su obra la violencia del lenguaje. En efecto, en diversas ocasiones el autor colombiano ha sido tachado de misógino, racista, clasista, reaccionario y fascistoide;³⁰ ello como resultado de transferencias imprecidentes entre personaje y autor, problema que se agudiza en razón del carácter autoficcional de sus obras, y que lleva a ciertos críticos y lectores a suponer que las declaraciones del narrador-personaje corresponden, casi sin excepción, a convicciones del autor en tanto sujeto empírico. Pero incluso al tener presente la distinción entre autor y personaje –en el modo complejo que supone tal distinción

30 Véase por ejemplo: Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (2003); Pablo Montoya, “Fernando Vallejo: Demoliciones de un reaccionario” (2008), Alberto Cueva Lobelle, “Santa Anita: la finca, el feudo y el territorio en la nación imaginada por el personaje Fernando Vallejo” (2010).

en obras donde las fronteras entre autobiografía y ficción son difusas— la evaluación de la implementación de la violencia mimética en la escritura vallejana resulta de todos modos problemática. En su prosa el procedimiento mimético no solo se traduce en el empleo de un vocabulario rabioso o en formas de intensificación semántica como la exageración o la ironía; su escritura muestra, asimismo, la implementación de otras estrategias narrativas en donde la mimesis adquiere rasgos ambiguos que ofrecen dificultades adicionales al momento del análisis. En *El río del tiempo* la violencia no constituye solamente una apropiación formal, como es el caso en *Die Autobiographie*. Además de ímpetu discursivo, las novelas de la serie presentan ciertos modos de violencia que no competen solo a la forma del discurso, sino también a la materia de este, como es el caso de afirmaciones del narrador-protagonista contra los negros, los indios, las mujeres embarazadas, los pobres, así como declaraciones que invocan o consienten otras formas de violencia. Considero que, para juzgar adecuadamente el sentido y la función de este proceder narrativo y poder evaluar su eventual improcedencia o ineficacia, es preciso entenderlo y analizarlo, en primer lugar, como parte de un conjunto narrativo que atiende a estrategias estéticas determinadas.

En la serie autoficcional de Fernando Vallejo la violencia que se inserta en la narración constituye una respuesta frente a la hostilidad de la Heimat, respuesta que opera en forma de estrategia mimética, es decir, de identificación con aquello contra lo que se contrapone. Sin embargo, en el caso de *El río del tiempo* —y en ello radica una de las diferencias fundamentales frente a *Die Autobiographie*— tiene lugar una subordinación del yo-narrador a aquel espíritu adverso de la Heimat, de manera que la mimesis se instaura allí, si bien en sentido adorniano, desde otra variable. Lo que resulta entonces crucial es determinar de qué modo opera dicha subordinación y con qué intención.

En términos generales, el procedimiento mimético se despliega en dos niveles o momentos. El primer momento tiene lugar a nivel diegético, es decir en la subordinación del narrador-personaje a la violencia de la Heimat que él mismo impugna. Como se verá en detalle en los análisis que se presentan en los capítulos siguientes, no se trata, al menos inicialmente, de un mimetismo involuntario o irreflexivo, sino de un proceder intencional del protagonista, que se constata en diversos pasajes, como en la afirmación que consigna en *Entre fantasmas*: “Sangre Negra, Alma Negra, Tirofijo, Capitán Veneno, posesiónense de mi alma,

bandoleros, vengan a mí. Me dejaba invadir del espíritu de Colombia, de Thánatos, y ya, a filmar” (32).³¹ Sin embargo, esa mimesis intencional deriva en otras formas miméticas no deliberadas, de modo que ese “dejarse invadir” pierde su valor reflexivo, de agente activo –el dejarse– y el sujeto termina por sucumbir a la lógica del espíritu inhóspito de la Heimat. Pero esa invasión, esa pérdida del yo, representa un proceder intencional, ya no del protagonista, sino de la obra misma. A través de la subordinación y la pérdida del yo del narrador, la novela busca ganar la subversión a otro nivel: en el destinatario del discurso, que en última instancia corresponde al lector. El arco que este proceso representa será detallado en los capítulos siguientes. De momento quisiera llamar la atención sobre el modo como el procedimiento de inversión mimética se instaaura al inicio de la serie. Recordemos las líneas con las que comienza *Los días azules*:

¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia [...] ¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La frente del niño rebotaba contra la baldosa del piso en un redoble in crescendo rítmico, furibundo, y los tornillos, las tuercas, las ruedas, las roscas, los clavos, los muelles, los ejes, las cuñas, las hélices, el cigüeñal, el torniquete, el embrague, las coordenadas, las abscisas, los planos, las líneas, las simetrías, el sutil engranaje todo de mi cabeza se iba aflojando, desajustando, borran-do, hasta que la pobre se convertía en una calabaza hueca que seguía dando tumbos, ciegos, sordos, por inercia de la furia, contra la terca inmensidad del mundo. (8)

El pasaje exhibe elementos similares a los que encontramos en la novela *Die Ur-sache*: la implementación de un lenguaje furioso que se construye como respuesta y contraparte a un mundo que se percibe hostil. Pero esa furia no se encarna solo en el discurso, sino en el personaje mismo, en su acción, en su cuerpo, en su “materialidad”; al igual que la palabra, la cabeza se agita rabiosa, rebota, da tumbos. Asimismo, y en lo que respecta al recurso a la exageración, la cita presenta una intensificación que no solo se construye por medio de iteraciones, sino también por

31 A propósito de la diferenciación entre las formas negativa y positiva de mimesis, véase: Seong Man Choi: *Mimesis und historische Erfahrung*. Allí el autor tematiza la distinción adorniana entre “falsche Projektion” o “mimetische Regression” y “bewusste Projektion” (1997: 220–223).

acumulación, como por ejemplo en la enumeración de las piezas que componen el “engranaje todo de la cabeza”: tornillos, tuercas, ruedas, roscas, clavos, muelles, ejes, cuñas, hélices, cigüeñal, torniquete, embrague, coordenadas, abscisas, planos, líneas, simetrías; enumeración dilatada que conduce realmente a derribar la construcción que ella misma propone, es decir, a descomponer aquel engranaje para presentar en último término “una cabeza hueca”. De tal modo, en este primer párrafo de la serie está inscrito ya una de las estrategias fundamentales en la propuesta estética de la obra en su conjunto: la intensificación del lenguaje y de la acción “dramática” que se dirige a volcar su sentido.³²

1.3.3 Humor, ironía y subversión

El humor constituye otro elemento fundamental en el conjunto de la obra de Thomas Bernhard y de Fernando Vallejo y se encuentra directamente vinculado con la estrategia mimética y con el recurso a la exageración. En ambos autores el efecto humorístico se despliega en clave irónica y es expresión de la oposición al espíritu adverso de la Heimat y, al mismo tiempo, una forma de contrarrestar su influjo. Para el análisis de este componente quisiera recurrir, en primera instancia, a algunas formulaciones de Mijaíl Bajtín sobre la cultura de la risa, pues si bien sus análisis se centran en la cultura del medioevo y el renacimiento, sus planteamientos sirven como pautas de análisis en un espectro amplio.³³ De acuerdo con el teórico ruso, la risa se contrapone a la seriedad oficial y autoritaria de la cultura de clases, que comporta siempre un elemento de miedo y restricción (1985: 35). Dado que el poder, la violencia y la autoridad no hablan nunca el lenguaje de la risa, lo cómico se constituye como mecanismo para volcar lo amenazador, “alles Bedrohliche wird ins Komische gekehrt” (36). Una de las implicaciones

32 De acuerdo con Juan Carlos González Espitia, el estilo redundante de Vallejo cumple la función de “contrarrestar un discurso hegemónico igualmente redundante que se mantiene en pie mediante el ataque sin cuartel contra la diferencia bajo la excusa de la concordia, la unidad o la tradición” (2015: 198). Su lectura se acerca pues oblicuamente a mi análisis interpretativo, pues la oposición a esa redundancia hegemónica a través de la redundancia misma no es otra cosa que la implementación del recurso de oposición mimética.

33 Peter Zima ha señalado, por lo demás, algunos de los importantes vínculos que existen entre los postulados de las investigaciones literarias de Mijaíl Bajtín y los planteamientos estéticos que desde la Teoría Crítica formula Walter Benjamin, como es el caso de las conexiones entre los conceptos de “Schock” y “Carnaval” (1991: 141–146).

más importantes de esta concepción consiste en que postula la risa como forma esencialmente interna, en tanto “no es posible transformar la risa en seriedad sin aniquilar o desfigurar el contenido de verdad que en ella se revela” (38). Tal implicación –que no pocas veces se pasa por alto o se desestima– resulta de primordial importancia para el análisis de la obra de Vallejo en particular. Allí el humor, en efecto, no es una mera exterioridad del discurso, sino que cumple una función de subversión de su contenido. Esta función de subversión discursiva ha sido señalada por Francisco Villena Garrido en su investigación en torno a la obra de Fernando Vallejo, donde propone entender el humor como un recurso para invertir los sistemas ideológicos imperantes a fin de justificar la subjetividad del protagonista (2009: 146). Si bien comparto, en líneas generales, la primera parte de su propuesta interpretativa, considero que dicho recurso tiene un alcance diferente y que la señalada subversión persigue otro propósito que el mero “repliegue individual” (150).³⁴ De acuerdo con mi lectura, el carácter subversivo del recurso humorístico tiene un fuerte componente polifónico y en ese sentido es esencialmente dialógico. Este apelar a la intersubjetividad tiende a algo más que a “reivindicar la veracidad del mero discurso individual”, tal como afirma Villena Garrido (155), y busca realmente problematizar el sentido de comunidad en la confrontación que se opera frente a la idea de Heimat, y para ello el componente irónico resulta fundamental.

Como señala Linda Hutcheon, en la ironía tiene lugar una superposición estructural de contextos semánticos y un particular intercambio –para el caso de la literatura– entre narrador y destinatario, y entre autor y lector (1992a: 220; 1992b: 193). La narración entrecruza pues dos planos donde se ubican lo explícito y lo implícito, lo directo y lo sugerido, o como lo formula Hutcheon, lo que se dice y lo que se quiere que se entienda (1992b: 179), de allí que la ironía resulte ser, en términos bajtinianos y semejante a la parodia, “un fenómeno dialógico, en el sentido en que se presenta esta suerte de intercambio entre el autor y el lector” (187). De este modo, si bien el protagonista busca la “justificación”, o más bien afirmación, de su propia subjetividad, la obra en sí misma apunta a un objetivo de mayor complejidad, y para dilucidarlo resulta necesario

34 Según Villena Garrido, en la obra de Vallejo “la autoreflexión [...] da pie a un individualismo donde los conceptos colectivos pierden todo rigor como referentes de poder y delineación de subjetividades” (2009: 96).

el análisis de los procedimientos específicos del recurso humorístico. En lo que sigue, quisiera presentar algunos ejemplos de cómo opera en *El río del tiempo* el humor irónico como recurso en el que confluyen la violencia, la risa y la mímesis subversiva.

En la serie autoficcional la risa está presente desde el comienzo mismo, en la escena que da inicio a *Los días azules* y que presenta al protagonista, de niño, dando golpes de cabeza contra el embaldosado del patio. Como se indicó en el apartado anterior, la escena instaura la estrategia mimética por medio de una actuación y un lenguaje furiosos que se presentan como respuesta a la hostilidad de la Heimat. Y es justamente esa intensificación, como modalidad de la furia, la que contribuye a construir el componente humorístico en la prosa de Vallejo. Esta concomitancia de furia y risa es de hecho señalada en el pasaje en cuestión, cuando el narrador, refiriéndose a la risa que la situación desata en la criada, declara: “la onda de su risa se cruzaba con la onda de mi furia” (8). La imagen resulta representativa de la serie en su conjunto, marcada por un movimiento multidireccional en el que se entrecruzan violencia, humorismo e intensidad discursiva. En su humor descarnado la narración busca retratar la violencia de la Heimat, haciendo uso de un mimetismo que pretende volcar su sentido por medio del recurso a la ironía y la exageración.³⁵ De este modo, la mordacidad en Vallejo no es una reproducción subyugada de la violencia imperante en el país natal, sino una manera de confrontarla, desfigurarla, descomponerla; un deseo, en últimas, de invertirla y disolverla.

En lo que a la intención de visualización concierne, en Vallejo encontramos una declaración bastante similar a la que se encuentra en Bernhard a propósito de la “Übertreibungskunst”. En *Entre fantasmas* el narrador hace una alusión directa a lo que sería uno de los fundamentos de su arte de la exageración al afirmar: “Por eso yo digo aquí tantas palabrotas, porque están devaluadas, porque ya nada vale nada, hay demasiada gente, todo perdió su efecto, la palabra se ha vaciado de sentido y explota como una pompa de jabón” (57). La intensificación –que es también una modalidad de la furia– es entonces una respuesta a ese vaciamiento

35 Cabría pensar un parentesco con el “Slapstick” de la cinematografía, la “comedia de golpe y porrazo”, donde lo cómico se extrae de la exageración de una violencia física que presenta, no pocas veces, rasgos anarquistas; en ella “Autoritäten jeder Art sind Zielscheibe von Spott und Zerstörung” (Hans Jürgen Wulff: *Lexikon der Filmbegriffe*).

de sentido; frente al pinchazo inaudible de un lenguaje cauto que se mece como “pompa de jabón”, Vallejo presenta un lenguaje estrepitoso, equipado de descargas impertinentes que buscan hacer nuevamente visible una realidad hostil frente a la que los individuos se han anestesiado. La violencia que ha marcado a lo largo de años y décadas el devenir de Colombia termina una y otra vez por perder, a ojos del ciudadano común, la dimensión de su malignidad: su horror se opaca con la cotidianidad de su aparición, con la constancia del crimen y el asesinato, con la brevedad y neutralidad del reporte noticioso. A esa opacidad precisamente se contraponen el habla arrebatada del narrador y sus maniobras de subversión mimética. Así por ejemplo, cuando se refiere a Colombia como un país desmemoriado que “si recuerda al muertico de ayer no recuerda al de antier” (48), ejecuta una inversión semántica que se comprende al reconocer en el pasaje su clave irónica. El empleo de la expresión “muertico” en su forma diminutiva denota claramente una actitud despreciativa. No obstante, esta no procede propiamente del protagonista, quien dejar asomar en su discurso el gesto tanto de los asesinos – que en la perpetración del crimen niegan el valor de la vida aniquilada–, como de los testigos indirectos, que en el olvido involuntario pero sistemático refuerzan la negación de la vida. La afirmación del narrador busca, entonces, la inversión del sentido del vocablo “muertico” al que recurre: impugnar la atrocidad del asesinato y el olvido de los muertos y volver a reclamar, indirectamente, el valor de la vida.

Veamos otros ejemplos en los que opera una similar estrategia de inversión semántica que pasa por el camuflaje irónico. En *Los días azules*, al referirse a las polvererías que trágicamente estallaban en época navideña, el narrador declara: “Los cadáveres se extendían por cientos en las aceras. ¡Qué preciosidad! ¡Cómo puede haber un diciembre sin muertos? Dígame usted. El solo olor a pólvora me expande el alma” (93). En este caso, lo que hace el narrador es insertar una expresión corriente en Colombia: “¿cómo puede haber diciembre sin pólvora?”, pero sustituyendo el objeto de celebración por su consecuencia nefasta, trocando el elogio del espectáculo pirotécnico en un elogio irónico del panorama de los cadáveres que de él resultan. La conmutación de los elementos que pertenecen a un mismo fenómeno, pero que se presentan usualmente por separado a la representación, revela una actitud crítica que es propiamente de distanciamiento y no de aprobación. Tal como ha señalado Linda Hutcheon en uno de sus estudios sobre la ironía: “el acto de separación, de desfase, se instaura paradójicamente

por medio de una superposición o de una incorporación textual” (1992b: 182), y ello es precisamente lo que tiene lugar en el ejemplo citado: se superponen voces, giros, hechos, y de la apreciación distorsionada del narrador, de su exaltación, emerge implícitamente una contraposición a la violencia que ella misma hace manifiesta.

Asimismo, Hutcheon hace una observación de cardinal importancia para la presente investigación, puesto que se encuentra directamente conectada con uno de los conceptos que configuran el eje de análisis: el movimiento. Afirma Hutcheon que, “[c]omo mecanismo retórico, la ironía funciona como uno de esos fenómenos lingüísticos que no tienen posición permanente y definitiva en la lengua, sino que, al contrario, extraen su significación del acto de producción lingüística, a saber, de la enunciación” (1992b: 192). Podría decirse, pues, que se trata de un mecanismo retórico móvil. A ello mismo apunta Martin Walser en su libro *Selbstbewusstsein und Ironie*, donde entiende la ironía “nicht als festes Verhältnis, sondern als Prozess, als Exekution” (1981: 149). En este sentido, en el texto irónico el lector se ve impelido una y otra vez a identificar los elementos que entran en la construcción semántica y a comprender su forma de interacción, a fin de determinar la intención implícita en el texto, que difiere o incluso se opone a las declaraciones explícitas de la voz narrativa, ya que a lo que apunta justamente el recurso irónico es a una inversión de sentido. El resultado es lo que podríamos llamar una lectura móvil que, en razón de la sobredeterminación pragmática (Hutcheon 1992b: 185), pendula entre lo dicho y lo no dicho, la afirmación y la negación.³⁶ A propósito de la obra literaria de Fernando Vallejo, Manuel Alberca hace una observación que apunta en esta dirección: “Sus relatos –nos dice– no determinan un pacto de lectura con el lector; este tiene que moverse en la ambigüedad de la propuesta” (2006: 89). En los análisis que presento en esta investigación he buscado detallar la intención, los mecanismos y las funciones que determinan tal movilidad en la propuesta estética tanto de Vallejo como de Bernhard; de allí la importancia de recurrir a la metodología del *close reading*, con el

36 Una semejante simultaneidad entre afirmación y negación es la que tiene lugar en la concepción adorniana de mimesis. Para Michael Cahn, por ejemplo, su carácter subversivo consiste en la suspensión de la distinción entre afirmación y crítica a la racionalidad: “It is subversive not of governing rationality, but of the distinction between affirmation and critique” (1984: 49).

fin de señalar y examinar dichos procesos de construcción e inversión semántica. En los capítulos siguientes desarrollaré pues un análisis de las series autoficcionales *Die Autobiographie* y *El río del tiempo*, deteniéndome en pasajes significativos para evaluar sus procedimientos constructivos y sus estrategias textuales, y determinar a partir de allí su potencial crítico.

2. Impulso de movimiento

*Das Bestehende legt er in Trümmer, nicht um der Trümmer,
sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht.*

Walter Benjamin

2.1 El mundo de la infancia: cronología

Los escritos autoficcionales de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo presentan una asimetría particular, en lo que concierne a la posición que ocupan los relatos de la infancia en el conjunto de la serie. En el caso de Vallejo, y si se le considera desde un plano general, la serie atiende a un orden cronológico: el primer tomo, *Los días azules*, se ocupa de la infancia del narrador protagonista en Medellín y Sabaneta; el segundo, *El fuego secreto*, de su primera juventud y sus experiencias en Bogotá; el tercero, *Camínos a Roma*, narra sus travesías por Europa como estudiante de cine; el cuarto, *Años de indulgencia*, las posteriores búsquedas en la ciudad de Nueva York; el quinto y último, *Entre Fantasmas*, es el relato de un hombre ya mayor radicado en Ciudad de México. En cada uno de los tomos hay un movimiento constante en el tiempo y en el espacio, prospecciones y retrospecciones a sucesos que se narraron en tomos previos o cuyo relato se reiterará en tomos posteriores, de tal modo que la narración no propone un estricto

2. Impulso de movimiento

desarrollo cronológico sucesivo. Con todo, el esquema general atiende a una progresión temporal de los episodios narrados.¹

En el caso de Thomas Bernhard la composición temporal presenta una notable diferencia, pues en cada uno de los cinco tomos las digresiones temporales son menos frecuentes, mientras que la disposición general de las novelas altera notablemente el orden cronológico. *Die Ursache* narra los años de infancia y juventud del protagonista transcurridos en el internado; *Der Keller*, la época de formación en una tienda de víveres; *Der Atem*, la enfermedad y la primera estancia en el hospital; *Die Kälte*, la subsiguiente recaída y la posterior temporada en el sanatorio. No obstante, el último tomo, *Ein Kind*, quiebra esta progresión cronológica, da un salto al pasado y retrotrae la narración a la primera infancia y a los primeros años de vida del protagonista, con lo que se ubica en episodios previos a los presentados en *Die Ursache*.²

Este ordenamiento de los relatos no es, por supuesto, irrelevante; por el contrario, allí se inscribe una importante indicación de sentido. De acuerdo con mi interpretación, el giro de la narración a los primeros años de infancia reconfigura la significación de la Heimat, puesto que, al introducir un final que recrea otro comienzo, propone otro origen, otra causa. De ello, no obstante, me ocuparé en el quinto capítulo de la investigación, donde abordaré los movimientos circulares presentes en las series autoficcionales de ambos autores y la forma en que tal circularidad replantea la relación con el país natal. De momento quisiera recurrir a una reconstrucción de la diégesis para indagar por las manifestaciones iniciales de lo que denomino “impulsos de movimiento” y analizar las formas como tal impulso se expresa en la infancia de los narradores protagonistas. En los apartados

1 Destaco aquí dos investigaciones que se ocupan de la temática de la temporalidad en la obra de Fernando Vallejo: Julia Musitano: “La eternidad y el instante. Un recorrido temporal por la narrativa de Fernando Vallejo” (2015); Andrés Castrillón: “La temporalidad anacrónica de *El río del tiempo* de Fernando Vallejo” (2011). Asimismo, el artículo de Carmen Medrano-Ollivier “De la transgresión del modelo de los discursos realistas” (2010), donde se ocupa, entre otras cosas, del modelo cronológico vallejiano.

2 Llama la atención la alteración del orden original de los relatos que se da, por ejemplo, en la edición inglesa de *Die Autobiographie*, publicada bajo el título *Gathering Evidence*, que presenta como primer tomo de la serie el libro *Ein Kind, A Child* (1986). Esta disposición de las cinco novelas que componen el libro pasa por alto su orden original de escritura y publicación, conservado desde la primera edición austriaca de *Die Autobiographie*, y altera con ello la carga semántica que dicha estructura alberga.

siguientes me centraré pues en los tomo *Los días azules* y *Ein Kind*, dejando de lado, de momento, el análisis que concierne al posicionamiento de este último en el conjunto de *Die Autobiographie*.

2.2 *Ein Kind*

2.2.1 Infancia y movimiento

Ein Kind comienza con un epígrafe de Voltaire, uno de los autores de cabecera de Thomas Bernhard:³ “Niemand hat gefunden oder wird je finden”. En un primer momento la cita parece instalar en primer plano la negación: el no encontrar; sin embargo, la referencia a aquello que no se encuentra entraña al mismo tiempo la pregunta por aquello que se busca, así como por la acción misma de la búsqueda. Tal como señala Wolfram Bayer (2014) –siguiendo la indicación de la monografía de Georg Holmsten, *Bernhards Mittelsmann in Sachen Voltaire*–, la cita proviene del *Dictionnaire philosophique partatif* (1765). El pasaje que incluye el epígrafe hace parte de la entrada *Ame*, alma (sección XII, 4) y se haya en el contexto de una reflexión epistemológica donde se alude a la problemática de la búsqueda en relación con el pensamiento y las posibilidades de conocimiento: “Nous appelons âme ce qui anime. Nous n'en savons guère davantage, grâce aux bornes de notre intelligence. Les trois quarts du genre humain ne vont pas plus loin, et ne s'embarrassent pas de l'être pensant; l'autre quart cherche; personne n'a trouvé ni ne trouvera”. De este modo, a través de su epígrafe, la obra entabla desde el comienzo un vínculo especial entre el motivo de la búsqueda –y del no encontrar como su contraparte negativa– y la figura del niño.

La narración, de hecho, comienza con el relato de un viaje, y todo viaje es, de alguna manera, una búsqueda. Mas no se trata aquí de un viaje cualquiera, sino del primer viaje que emprende el niño, una primera búsqueda de lo alejado, lo extraño, lo desconocido. Ciertamente la vida del niño se caracteriza por una constante actitud de búsqueda y descubrimiento, pero que se reduce normalmente al

3 A propósito del interés de Bernhard por el filósofo francés, véase: Wolfram Bayer: “Voltaire habe ich gesagt” (2014), discurso con ocasión de los 25 años de muerte de Thomas Bernhard en el Instituto Francés de Viena.

ámbito de lo cercano, de lo familiar, como parte del mecanismo de hacer conocido y propio el mundo circundante. En la novela el niño de ocho años emprende, en cambio, una travesía osada: viajar solo en su bicicleta hasta la casa de su tía Fanny, un trayecto que comprendía unos 30 kilómetros, sobrepasando el perímetro de Salzburgo. Más que la visita a la tía, lo que impulsa la aventura es el deseo de movimiento, el cruce de los límites de lo conocido, “eine Grenzüberschreitung”. Se trata propiamente de un impulso polivalente: persigue, de un lado, el traspaso de unos límites espaciales, pues con el desplazamiento en la bicicleta se busca ensanchar las coordenadas del propio campo de experiencia. De otro lado, la travesía es un intento de poner a prueba las facultades del niño, sus dotes físicos frente al manubrio y sus dotes espirituales de cara a lo intrépido de la aventura. Asimismo, la empresa se configura como un impulso de transgresión, de ruptura: el protagonista sabe que su accionar implica un riesgo y un desacato a la norma y que en esa medida constituye algo que podría ser sancionado y castigado, pero que representa al mismo tiempo un acto meritorio.

Ese temprano y rebelde impulso de movimiento adquiere en el marco de la propuesta estética de Thomas Bernhard una significación especial, en tanto se encuentra directamente vinculado al recurso hiperbólico, al denominado arte de la exageración. Al comienzo de la novela, por ejemplo, el narrador afirma: “[e]s wäre ganz gegen meine Natur gewesen, nach einigen Runden wieder abzusteigen; wie in allem trieb ich das nun einmal begonnene Unternehmen bis zum Äußersten” (462), emparentando así el impulso de movimiento con la tendencia a lo extremo, a lo excesivo, a la exageración, tendencia que, por su parte, define como una constante, un rasgo de su carácter. De tal modo, el episodio con el que abre la novela dispone la ligazón entre movimiento y exageración e instaura con ello, tácitamente, una relación dinámica entre los sucesos de la diégesis y los recursos formales. La ligazón se funda en un ímpetu transgresor compartido, pues así como el movimiento –que hace parte de los hechos narrados– es expresión de un deseo de traspasar unos determinados límites espaciales, la exageración –que hace parte de la narración en sí, del modo narrativo– es expresión del deseo de ensanchar ciertas demarcaciones de la lengua que operan o pueden llegar a operar como barreras de la expresión y el pensamiento. A partir de allí se va pues tejiendo la significatividad del motivo del movimiento, que atraviesa la obra en su

conjunto y se despliega tanto en el plano del material, es decir temático, como en el plano formal.

Así, en tanto símbolo del impulso de movimiento, el episodio del viaje en bicicleta adquiere una significación especial, de allí que el narrador describa el aprendizaje de andar en bicicleta como el mayor descubrimiento de su vida hasta ese momento, “die größte Entdeckung meines bisherigen Lebens” (463). La magnitud de esta nueva habilidad se funda en la amplitud de la posibilidad de movimiento, y con ello, en la amplitud de las posibilidades de nuevos descubrimientos, con lo cual se instaura otro vínculo esencial: aquel que se da entre movimiento y conocimiento. A lo largo del relato de *Ein Kind* aparecen varias figuras que dan cuenta de ello, a saber: los viajes en tren, las caminatas y las lecturas del atlas.

En el primer caso se trata de viajes que emprendía el narrador en su época de colegial, cuando en lugar de ir a la escuela tomaba el tren hacia Rosenheim, Munich o Freilassing. Dichos viajes eran reprobados por la madre, quien se oponía tanto al viaje en sí mismo como a la infracción que este suponía: la inasistencia a la escuela, de modo que también en este caso el movimiento implica una transgresión. Para el abuelo, en cambio, la escapada constituía una ocurrencia afortunada, pues consideraba que para la formación del niño esas pequeñas expediciones tenían un valor muy superior a la regular asistencia al colegio. Desde la perspectiva compartida del narrador y el abuelo, el viaje se presenta como una forma esencial de aprendizaje en donde tiene lugar un traspaso de delimitaciones tanto materiales como espirituales, por cuanto el desplazamiento conlleva simultáneamente a la ampliación del campo de experiencia y a la ampliación de las facultades del sujeto cognoscente. En este punto la novela apunta retrospectivamente a los planteamientos presentes en *Die Ursache* en torno a los centros de enseñanza, que, tal como se expuso en el capítulo anterior, representan para el narrador centros de destrucción y aniquilación del espíritu. A ellos se oponen entonces el motivo del viaje en tren como forma dinámica de descubrimiento y aprendizaje, que contrasta con la rigidez de aquel sistema de educación normatizado. Ahora bien, el relato de estas escapadas que hace el joven colegial se da en términos característicos de la prosa del autor. No se encuentra en ellos descripciones detalladas del viaje en tren, del lugar a donde este se dirige o de los paisajes que acompañan el recorrido. En este caso, al hacer abstracción de tales peculiaridades la exposición centra la atención en el movimiento mismo, en el valor del desplazamiento en

sí, incorporándolo a un constructo semántico al que se integran progresivamente otras figuras y motivos emparentados con el concepto nuclear del movimiento, como es el caso de las caminatas, las “Spaziergänge”.

En tanto motivo recurrente no solo en *Die Autobiographie*, la “Spaziergang” revisite un interés particular en el conjunto de la obra prosística del escritor austríaco. El ejemplo más notorio es ciertamente el de *Geben*, cuyo título es ya una clara indicación de la importancia de dicho elemento en la novela. Allí, un narrador en primera persona reproduce –mayormente en estilo indirecto, pero en ocasiones también en estilo directo– el discurso que elabora su amigo Oehler en sus paseos por las calles de Viena, que a su vez reproducen –en estilo directo e indirecto– los discursos de su amigo Karrer en caminatas semejantes. Con ello está dado ya en el plano formal un desplazamiento discursivo, en donde la voz de los personajes se moviliza, cambia de lugar y crea una oscilante dinámica de enunciación. En correspondencia con ese nivel estructural, el escenario en el que se desarrolla la trama de la novela, más que un lugar, es una acción: el caminar. Los discursos, principalmente monológicos, se desarrollan casi en su totalidad en el marco de las habituales caminatas que emprenden los personajes por la ciudad; tal como se expresa en la novela, la acción de ir, de caminar, se haya en una directa y estrecha relación con la acción del discurso, del pensamiento:

Andererseits sind Geben und Denken zwei durchaus gleiche Begriffe und wir können ohne weiteres sagen (und behaupten) dass der, welcher geht und also der, welcher beispielsweise vorzüglich geht, auch vorzüglich denkt, wie der, der denkt und also auch vorzüglich denkt, auch vorzüglich geht. Wenn wir einen Gehenden genau beobachten, wissen wir auch, wie er denkt. Wenn wir einen Denkenden genau beobachten, wissen wir auch, wie er geht. Wir beobachten einen Gehenden längere Zeit auf das genaueste und kommen nach und nach auf sein Denken, auf die Struktur seines Denkens, wie wir, wenn wir einen Menschen längere Zeit beobachten, wie er denkt, nach und nach darauf kommen, wie er geht. (85–86)

La relación entre ambas acciones adquiere en lengua castellana una particular expresión, en tanto el término “discurrir” conserva el vínculo etimológico entre ambos conceptos y alude al mismo tiempo al caminar, al transitar, y a la actividad del pensamiento y la reflexión. En lengua alemana pervive quizás la huella de

este vínculo en el vocablo “Gedankengang”. De este modo, la “mutua relación de confianza ininterrumpida” que existe entre el pensar y el caminar⁴ no representa meramente una premisa de uno de los personajes de *Geben*, sino que constituye el postulado sobre el que se construye la novela misma y que se hace igualmente manifiesto en otras obras del autor. Así, en la novela *Frost* encontramos las excusiones del pintor Strauch junto al joven estudiante de medicina; en *Verstörung* los recorridos del príncipe Sarau en compañía del médico rural por las murallas del castillo de Hochgobernitz; en *Alte Meister* los paseos de Reger por la ciudad de Viena. Por su parte, en *Ein Kind* las caminatas son descritas como un arte que el niño aprende de su abuelo, el escritor Johannes Freumbrichler. Según la descripción del narrador, “[d]ie Spaziergänge mit ihm waren fortwährend nichts anderes als Naturgeschichte, Philosophie, Mathematik, Geometrie, Belehrung, die glücklich machte” (515). Aquí también el movimiento se presenta en estrecha relación con el conocimiento, como parte activa de un proceso de aprendizaje y formación, proceso que es también móvil en el sentido de que permite el encuentro de diversas disciplinas –tanto las ciencias naturales como las ciencias del espíritu– y que es de suyo un aprendizaje gozoso. Se insiste pues en el contraste entre la rigidez de la escuela –como institución que encarna el espíritu adverso de la Heimat– y la exploración de formas móviles de conocimiento, de modos alternativos de pensamiento.

Junto a las caminatas y los paseos en tren y en bicicleta, el relato presenta otra variación de esta ligazón entre movimiento y conocimiento: la lectura del atlas. Se trata de una figura que ofrece una particularidad adicional, pues añade a las formas previas, que aluden a un desplazamiento efectivo, una forma de movimiento que se da en el plano de la fantasía. Tal como lo refiere el narrador:

Mich interessierten nurmehr noch das Zeichnen und die Geografie. Wenn ich das Wort London las, war ich begeistert, oder Paris oder New York, Bombay oder Kalkutta. Ich verbrachte halbe Nächte über Europa, das ich in meinem Atlas aufgeschlagen hatte, über Asien, über Amerika [...] Noch heute ist meine Lieblingslektüre der Atlas. Immer die gleichen Punkte, immer andere Fantasien. (522–523)

4 “Gehen und Denken stehen in einem ununterbrochenen Vertrauensverhältnis zueinander” (Bernhard 1971: 86).

El pasaje presenta esta lectura preferida como otra modalidad de viaje, que es al mismo tiempo una modalidad del conocimiento y del gozo. También en este caso la descripción prescinde del detalle, de un inventario copioso, y ubica en primer plano el valor elemental de esta lecto-travesía. En el juego siempre renovado de la fantasía, el tránsito por diversos países y continentes, que representan en sí un conjunto de carácter finito, se abre una infinitud de trayectorias posibles. El movimiento es de tal modo expansivo en sentido múltiple, pues implica el ensanchamiento de la facultad imaginativa, en virtud de la cual los territorios y paisajes se inventan y renuevan repetidamente en diversos itinerarios y juegos relacionales.

Es también en ese plano de la fantasía donde se ubica otro motivo que, de manera ambivalente, se integra a la constelación polivalente del movimiento, a saber: la fantasía de destrucción.

2.2.2 Movimiento y destrucción

El motivo del movimiento encuentra en este tomo una figura contrapuesta que complementa y complejiza la constelación presentada en el apartado anterior. Se trata de la imagen de la destrucción de los puentes, una de las fantasías recurrentes en la infancia del narrador y que, según su propio relato, sigue poblando los sueños en su vida adulta:

Sehr oft stellte ich mir vor, die Eisenbahnbrücke stürzt zusammen, in vielen meiner Träume habe ich heute noch das Bild der eingestürzten Brücke vor mir, die Elementarkatastrophe meiner Kindheit [...] Wie überhaupt von frühester Kindheit an meine Träume immer in aufgerissenen Städten gipfelten, in zusammengestürzten Brücken, abgerissen in die Tiefe hängenden Eisenbahnzügen. (471)

Esta imagen, que se describe como la “catástrofe elemental” de la infancia del narrador, se presenta como un elemento ambivalente. De un lado, el puente constituye una figura de conexión, de tránsito, que se encuentra directamente vinculada al motivo del viaje; tradicionalmente representa no solo el medio que enlaza dos territorios, es decir, una plataforma de interrelación y transferencia, sino también el elemento por medio del cual se franquean obstáculos determinados: serranías,

ríos, lagos, abismos. La fascinación que despierta la imagen de su destrucción parece entonces entrar en contradicción con la idea misma del viaje e implicar, de tal modo, una oposición al impulso de movimiento. Sin embargo, contemplada en su abstracción, ella aparece como expresión de lo anárquico y en conexión, por tanto, con el impulso de oposición a lo tradicionalmente instituido, tal como se trazó en el capítulo precedente: oposición a las instituciones estatales y religiosas, a los centros educativos, al espíritu de vida burguesa. De esta manera, la imagen de la destrucción de los puentes revela un particular impulso de movimiento que podríamos denominar como de transformación negativa, movimiento como caída y derrumbamiento, como “Einsturz”.

Este lazo entre movimiento e impulso anárquico que se condensa en la fantasía de destrucción de los puentes remite directamente a la figura del abuelo, que se presenta en la novela como el único verdadero maestro en la infancia del protagonista y quien lo instruye, justamente, en un singular modo de pensamiento anarquista. Unas líneas más adelante del pasaje antes citado el narrador hace explícita la conexión y reproduce, en forma de discurso directo, las reflexiones del abuelo en torno a la idea de demolición:

[...] in der Theorie vernichte ich jeden Tag alles, verstehst du, sagte er. In der Theorie sei es möglich, alle Tage und in jedem gewünschten Augenblick alles zu zerstören, zum Einsturz zu bringen, auszulöschen. Diesen Gedanken empfände er als den großartigsten. Ich selbst machte mir diesen Gedanken zu eigen und spielte mein ganzes Leben damit. Ich töte, wann ich will, ich bringe zum Einsturz, wann ich will. Ich vernichte, wann ich will. Aber die Theorie ist nur Theorie, sagte mein Großvater, dann zündete er sich die Pfeife an. (472)

La referencia al así denominado plano “teórico” sobre el que es considerada la fantasía de destrucción apunta a su carácter alegórico –considerado este en sentido adorniano no tanto como tropo literario sino como categoría de pensamiento–. No es pues al acto mismo de dinamitar o demoler el puente, sino a la posibilidad de su representación en la fantasía, a su potencia semántica y especulativa, a lo que se le otorga un valor positivo, en tanto expresión del impulso anárquico, del deseo de oposición al espíritu adverso de la Heimat.

El motivo del derrumbamiento condensa a su vez otro motivo que atraviesa la serie autoficcional y que está asimismo presente en el conjunto de la obra del

escritor: la muerte. Lo mismo que el movimiento, ella constituye un elemento polifuncional en torno al cual se construye una particular constelación semántica.⁵ Es el motivo, recordemos, con el que comienza el primer tomo, en el fragmento periodístico que constituye el epígrafe de *Die Ursache* y que advierte sobre las cifras de suicidio en Salzburgo en comparación con otras ciudades de Austria y otros países. “Ich töte, wann ich will, ich bringe zum Einsturz, wann ich will. Ich vernichte, wann ich will”, declara el narrador en la cita antes referida, haciendo eco de las declaraciones de su abuelo. En la aserción resuena el término que da justamente título a la que constituye una de las novelas más destacada del autor: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Allí, por ejemplo, la extinción está referida simultáneamente a la muerte de los padres y el hermano del narrador, al nacionalsocialismo como signo de exterminio y destrucción, pero también a la desintegración en términos de ruptura respecto a una tradición política, social y familiar. En el caso de *Ein Kind* y de la fantasía alegórica de la destrucción, la muerte se despliega igualmente en múltiples sentidos. De un lado constituye la fuerza negativa que atenta contra la vida del sujeto, no solo en términos de muerte biológica, sino de todo aquello que amenaza el desarrollo de sus potencialidades, de su naturaleza creativa. Por su parte, lo que tiene lugar en la configuración alegórica del motivo de la muerte –contenida en las imágenes de destrucción y derrumbamiento– es un proceso de inversión de aquella negatividad, en tanto se contempla la muerte como una fuerza que activa e impulsa la fuerza positiva contrapuesta: la vida. La inversión no consiste pues en una supresión del sentido negativo, sino en una modificación de su contenido semántico por medio del cual la muerte se contrapone a la muerte misma. De este modo, lo que tiene lugar es un doble cambio de sentido, pues la inversión implica tanto una variación de significación como un cambio de direccionamiento; en virtud de la transposición alegórica, el derrumbamiento y la muerte se presentan como expresión de un impulso de resistencia, como fuerzas que se contraponen al espíritu adverso de la Heimat. Así, ese ímpetu destructivo que se expresa en la fantasía del niño corresponde a un acto de

5 Véase: Schmidt-Dengler ([1986] 2010), para quien el concepto de muerte en la obra de Bernhard adquiere una función distinta a la retóricamente desgastada antítesis de vida-muerte: “Entscheidend für Bernhard ist dabei doch immer der Begriff des Todes, von dem aus allen anderen die Wertigkeit und Bestimmung im semantischen System zukommt” (14); “Tod evoziert zugleich Wissenschaft, Natur und Leben” (17). Asimismo: Dana Pfeiferova: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa* (2007: 69–134).

resistencia, esto es, de supervivencia, de afirmación de la vida y preservación de las potencialidades que se encuentran amenazadas.⁶

La idea de resistencia –que entiendo aquí en su significación doble, es decir como rechazo y oposición a la violencia de una fuerza, pero también como pervivencia y afirmación de la vida misma– se amplía unas páginas más adelante y se vincula de nuevo con el cambio de sentido y con la inversión del movimiento:

Mein Großvater liebte das Chaos, er war Anarchist [...] Mein Großvater liebte das Außergewöhnliche, das Entgegengesetzte, das Revolutionäre, er lebte auf im Widerspruch, er existierte ganz aus dem Gegensatz. (486–487)

La contraposición se entiende aquí como elemento vital, como fuerza dinamizadora que se vincula con lo excepcional, “das Außergewöhnliche”. Lo que ella busca es combatir la rigidez de un conjunto de estructuras sociopolíticas hostiles, dinamitar los centros monolíticos de poder; lo que busca preservar es lo extra-ordinario, lo que se halla fuera de lo instituido y normatizado. En ello radica justamente el sentido de la alusión al caos y a lo excepcional: el caos expresa en este contexto el deseo y la capacidad de imaginar formas alternativas de existencia, nuevos modos en que el sujeto se concibe a sí mismo y concibe su relación con el mundo y su entorno, con la Heimat. Tal como se describe en *Die Ursache*, la ciudad natal del narrador constituye una fachada pérfida; detrás de la belleza de sus construcciones se esconde un espíritu inhóspito que tiende a la decrepitud y al aniquilamiento de las fuerzas vitales del individuo. En contraste, *Ein Kind* muestra un impulso de demolición detrás del cual se revela realmente una fuerza creativa de renovación. Es decir, en oposición al esplendor de una arquitectura que encubre lo siniestro, se presenta la imagen del derrumbamiento, de la destrucción y los escombros, como algo que alberga la posibilidad de otra constitución espiritual. De este modo, en el motivo del derrumbamiento, del “Einsturz”, resuenan las reflexiones que consigna Walter Benjamin en el ensayo titulado “El carácter

6 Un pasaje de la referida novela *Auslöschung* ilustra esta dinámica en la que la confrontación con la muerte conduce a la afirmación y movilización de la pulsión vital: “Aber ich war mir naturgemäß doch der Tatsache bewusst, was der Tod dieser drei mir wenigstens auf dem Papier am nächsten stehenden Menschen jetzt von mir forderte: meine ganze Kraft, meine ganze Willensstärke” (1988: 11).

destrutivo”, que hace parte de sus *Denkbilder*: “Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege. Wo andere auf Mauern oder Gebirge stoßen, auch da sieht er einen Weg. [...] Das Bestehende legt er in Trümmer, nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht” (1977: 397).

Así pues, aquella fantasía de destrucción, aquella alegoría de derrumbamiento que marca la infancia del narrador, se funda en un proceso de inversión semántica, en un oponerse de la muerte a la muerte misma, que no es otra cosa que un acto mimético en sentido adornado, tal como se describió en el capítulo anterior: la contraposición a través de la identificación con aquello contra lo que el sujeto se rebela.

2.3 *Los días azules*

2.3.1 La infancia pendular

También en *El río del tiempo* el relato de la infancia está marcado por el impulso de movimiento. Al igual que en *Ein Kind*, en *Los días azules* el niño emprende un viaje en bicicleta que cobra en el contexto de la obra una especial significatividad, si bien el relato no adquiere en el plano de la diégesis un amplio desarrollo. El episodio, que se presenta no al comienzo sino al final de la novela, resulta fundamental, pues condensa el sentido del movimiento que marca el relato en ese primer tomo y que se proyecta luego en los tomos posteriores. Entendiendo por sentido aquí, nuevamente, una categoría polivalente que alude tanto al direccionamiento como a la significación. Hacia el final de la novela el narrador, dirigiéndose a su perra Bruja, rememora la aventura: “Te voy a llevar a una noche plácida de mi niñez que discurre al ritmo alegre de las ruedas de una bicicleta” (140), y refiere la travesía que emprende en compañía de su tío Ovidio desde la casa familiar rumbo a la finca de los abuelos, atravesando barrios pudientes y barrios de “camajanes”, sorteando los baches de la carretera, presenciando un choque de dos vehículos a causa de un conductor ebrio, hasta llegar a Santa Anita. La narración, comprimida en poco menos de dos páginas, reitera un movimiento que había sido ya descrito en otros pasajes de la novela y en el que insistirán los tomos

siguientes: el desplazamiento pendular entre la casa familiar en Medellín y la finca de los abuelos en Sabaneta. Páginas antes había anotado el narrador: “Por algo mi niñez y mi juventud han transcurrido de un lado al otro, haciendo el mismo trayecto: de la casa del Perú a la finca, de la finca a la casa del Perú” (111). Ese mismo movimiento marca, de hecho, la estructura general de la novela, que comienza en el patio de la casa familiar⁷ y termina en la finca Santa Anita en una nochebuena.

Ahora bien, el trayecto pendular no solo vincula dos espacios medulares de la saga autoficcional, sino dos escenas que destacan por su contraste. La escena inicial, recordemos, muestra al niño golpeando su frente contra la baldosa del piso, y en ese comienzo se hace manifiesta la relación asimétrica del personaje y el mundo, que –como se indicó en el capítulo anterior– corresponde propiamente a su entorno inmediato, a su Heimat. La escena final, en cambio, presenta un panorama no de confrontación, sino de armonía. El episodio narrado se compone de dos momentos y al analizarlos se hace evidente cuáles son los elementos que configuran aquel panorama armónico. El primero corresponde a la visita que realiza el protagonista, en compañía de su familia, a los pesebres de las fincas vecinas en vísperas de nochebuena:

Salíamos de Santa Anita las noches de diciembre caminando por ella [la carretera a Sabaneta] a ver pesebres: los nacimientos, que representan el advenimiento del Niño Dios en un establo de Belén. Cada mancha de luz en la oscuridad era una casita campesina, de dos o tres cuartos y corredor. El cuarto delantero lo ocupaba el pesebre. Dejaban siempre la ventana abierta, para que los paseantes de la carretera que quisieran pasaran al corredor y pudieran verlo. (75)

En la escena destaca uno de los componentes fundamentales en la composición de la Heimat: el tejido de relaciones interpersonales. Si bien el énfasis está puesto en el núcleo familiar –los padres, tíos, primos y hermanos que salen a hacer el

7 La casa está ubicada al principio de la novela en la calle Ricaurte, antes de que la familia se mudara a la calle del Perú. Más que la casa en tanto construcción arquitectónica específica, lo que adquiere aquí valor es la casa en su condición multidimensional, como un constructo que es resultado del establecimiento de un grupo familiar en un espacio delimitado particular.

2. Impulso de movimiento

recorrido; los abuelos que esperan en la finca— la escena se desarrolla propiamente en una esfera más amplia, en un ámbito que rebasa el reducido círculo familiar y que abarca la comunidad. De hecho, es en el recorrido por la carretera, en ese acercarse a las otras fincas, asomarse a las ventanas o contemplar desde los umbrales los pesebres de las familias vecinas, cuando el narrador exclama: “y el viento mismo que sopla trae la felicidad. Está en la noche, está en el aire, está en la sombra, se ve, se siente, se respira” (156).

Por su parte, el segundo momento que se inserta en este extremo del péndulo presenta la figura del globo navideño que se eleva y se aleja. Se trata de una figura que había aparecido ya en otros pasajes de la novela y que retornará en los tomos siguientes vinculado siempre al recuerdo de la niñez. Al final de *Los días azules* el protagonista rememora una nochebuena en Santa Anita, cuando consigue elevar en compañía de su familia un gran globo de ocho pliegos en forma de rombo:

Yo, de rodillas en el piso, encendí la candileja; el humo negro lo fue inflando, dilatando, y cuando empezó a tirar, ávido de inmensidades, soltaron todos de las puntas y entonces me levanté, y solo lo fui guiando, lo fui llevando hacia un espacio despejado donde no fuera a enredarse en los penachos de las palmas ni en los ramajes de los árboles, y despidiéndolo con un impulso de adiós lo dejé partir. Se fue yendo hacia lo alto, rumbo a la vastedad azul sin límites, rojo él y palpitando, encendido su rojo corazón. (158)

Esta segunda parte de la escena final contiene un componente disímil pero igualmente fundamental, a saber: el viaje y el abandono del estimado ámbito de lo familiar. Aquella “avidez de inmensidades” a la que alude el narrador es propiamente el signo de su propia aspiración, de un anhelo expansivo por el que él busca elevarse por encima de su entorno inmediato, sin importar lo acogedor que este pueda resultar. Cabría también pensar que es a causa de aquel “impulso de adiós”, de aquella proyección “a la vastedad azul sin límites”, que el espacio abierto de la finca resulta especialmente entrañable; que es también en razón de ese signo del viaje, que aparece como augurio o promesa, que Santa Anita resulta colmada por aquel “viento de felicidad”. En cualquier caso, el episodio final

muestra una conexión armónica de lo conocido –representado en la finca– con lo extraño e inexplorado –representado en el globo en su viaje–.

El otro extremo del péndulo, que corresponde estructuralmente al comienzo de la novela y espacialmente a la casa familiar, está marcado por un sentimiento contrario, el de la furia: los golpes del niño contra el piso. El contraste entre los dos términos del movimiento es elocuente: ese primer espacio que se presenta al comienzo de la novela, pese a ser calificado en términos de inmensidad, es propiamente un espacio reducido –el patio de la casa familiar–, en el que junto al niño se ve únicamente la figura de la criada. El espacio del final de la obra es, en cambio, un espacio abierto que abarca no solamente la casa de los abuelos, sino también las fincas vecinas, el campo, la carretera. Es un espacio, asimismo, poblado por figuras diversas: los parientes, los vecinos, los mayordomos, los animales. De hecho, la imagen con la que finaliza la novela no es propiamente la de la finca, sino la del globo que asciende y traza con su vuelo rutas ilimitadas. Lo que traen los siguientes tomos de la serie es, justamente, el recorrido por rutas diversas, un periplo por otras ciudades, otros países, otros continentes, pero también un retornar iterativo a esos dos extremos del péndulo, que en su contraste configuran el núcleo de un comienzo, la Heimat como principio, como lugar de partida.

Complementando la figura central del pendular entre Santa Anita y la casa familiar, se encuentran en la narración otras figuras de movimiento que, tanto por su vinculación temática como por su iteración, sirven para reforzar el movimiento que se presenta como eje central de la novela. Una de ellas remite a la fantasía que marca la infancia del narrador, surgida de su afición a las novelas de aventura del escritor italiano Emilio Salgari, famoso por sus extensos ciclos sobre corsarios. Las referencias a Sandokán y a sus hazañas en islas y mares del sudeste asiático se reiteran y se entremezclan con la fantasmagórica aspiración del protagonista a convertirse en pirata: “mi íntima verdad, mi verdadera vocación, lo que quise ser fue pirata [...] Mi instinto aventurero se negaba a llevar la vida barrigona del común mortal” (35). En ese anhelo de su imaginación se revelan nuevas simetrías con la novela *Ein Kind* de Thomas Bernhard, a saber, una propensión por lo extraordinario y lo anárquico, por la transgresión. Los piratas, en efecto, son personajes que se encuentran por fuera de la ley, navegan aguas internacionales y no se someten, en principio, a ninguna jurisdicción de una nación particular. Mas la suya no es solo una vida de contravención jurídica, sino también una vida que

2. Impulso de movimiento

transgrede uno de los principios sobre los que históricamente se han fundamentado las sociedades humanas: el asentamiento en un lugar específico y la vinculación a una comunidad en particular, es decir, la pertenencia a una Heimat.⁸ La vida del corsario puede llegar a representar incluso la negación misma de la idea de Heimat, y ello es justamente lo que sugiere el narrador cuando, hacia el final de la novela y de manera en apariencia fortuita, vuelve sobre la figura del pirata al referir la lectura que había hecho de una novela escrita por una pariente: “Habla Magda de paredes de tapia blanca, encaladas, cuarteadas: las de mi casa, vaya, de la que estaba harto. Yo solo quería oír de mares embravecidos, de islas con palmeras, de kris malayos” (149). Sus palabras hacen manifiesta la oposición que se agitaba en el personaje frente a lo más cercano y familiar, frente a su Heimat, así como un anhelo por lo lejano y desconocido, por la aventura e incluso por el peligro que representan los “mares embravecidos”. La fantasía de infancia está pues marcada por la aspiración al viaje y a la transgresión, componentes ambos que atraviesan y determinan la serie autoficcional en su conjunto, como se mostrará en los capítulos siguientes.

Quisiera hacer mención aquí de un tercer elemento que, aunque parece revestir una importancia secundaria en el contexto de *Los días azules*, se vincula al motivo central del movimiento y anticipa otras figuras que aparecen en tomos posteriores. Se trata del Hudson del abuelo, el viejo automóvil en el que la familia hace los recorridos pendulares entre Medellín y Santa Anita y que sirve también para las escapadas que emprende el protagonista en compañía de su tío Ovidio y de algunos de sus hermanos por distintas calles y barrios de la ciudad.⁹ Estos

8 Theodor Adorno y Max Horkheimer señalan en *Dialektik der Aufklärung* la vinculación intrínseca que existe entre sedentarismo y Heimat, así como la paradoja que allí se funda: “Wenn die feste Ordnung des Eigentums, die mit der Sesshaftigkeit gegeben ist, die Entfremdung der Menschen begründet, in der alles Heimweh und alle Sehnsucht nach dem verlorenen Urzustand springt, dann ist es doch zugleich Sesshaftigkeit und festes Eigentum, an dem allein der Begriff von Heimat sich bildet, auf den alle Sehnsucht und alles Heimweh sich richtet” ([1969] 2013: 85).

9 Son dos las figuras que este elemento anticipa: de un lado, el Studebecker que se presenta en *El fuego secreto* como elemento heterotópico, en el que la confrontación, la provocación y el erotismo se entrelazan al impulso de movimiento; y de otro lado, en *Entre fantasmas*, el automóvil que el narrador sueña instalar en la sala de su apartamento de la Ciudad México para que haga las veces de un consultorio en el que él fungiría de psicoanalista. A estas figuras y sus cargas semánticas volveré en capítulos siguientes, quisiera de momento anotar la función precursora que se inscribe en *Los días azules*.

recorridos, que adquieren visos de odiseas en miniatura, están marcados por el deseo de exploración y por una propensión al exceso, a la exageración, lo cual se ve a su vez reflejado en el modo narrativo, es decir en el plano formal. Así por ejemplo, cuando el narrador declara: “Más, más, más Ovidio, hundíle más al acelerador. Poco más había que recomendárselo a quien mantenía el alma embriagada de velocidad” (38), está dando expresión a un impulso de movimiento que no solo busca cumplimiento en el nivel de la diégesis, sino también en el ritmo del relato, en una narración vertiginosa en la que se suceden una a una las anécdotas y se superponen los episodios, los chistes, las imágenes, los comentarios. No encontramos pues aquí el desplazamiento de un flâneur al estilo benjaminiano que recorre calles y galerías porosamente, sino a un personaje embriagado de velocidad.¹⁰ Ahora bien, ese ritmo frenético, que se manifiesta tanto en los paseos en el Hudson como en la marcha narrativa, se encuentra a su vez vinculado con otro tipo de frenesí, con la furia que se expresa en la escena inicial de la novela, en el rebotar de la cabeza sobre el piso que anuncia la asimetría que rige la relación del personaje con su Heimat. Y esa furia, como se verá, tiene a su vez un carácter plural en lo que a su función narrativa respecta.

2.3.2 Furia, fuego y presagio de incendios

Retomemos los dos polos del trayecto pendular que se expusieron más arriba. Ellos comparten, en lo disímil de su composición, un rasgo común: en ambos se expresa alegóricamente, en correspondencia también con la novela *Ein Kind*, un impulso anárquico que perfila tanto el carácter del protagonista como el carácter de la novela, es decir el estilo y los recursos que se implementan en la narración.

De un lado, en la escena inicial, mientras el niño golpea su cabeza contra el piso, afirma el yo-narrador: “El sutil engranaje todo de mi cabeza se iba aflojando, desajustando, borrando” (9), y estas palabras expresan lo que los golpes implican: un deseo de desajustar, de controvertir, de borrar. La conexión con Bernhard y con

10 A propósito de la figura del flâneur en la novela *La virgen de los sicarios* de Vallejo véase la interesante investigación de Jorge Locane, donde propone entender la función de la flânerie “anacrónica” del protagonista como un cuestionamiento de los *cronotopos posnacionales* (2015: 210).

aquella fantasía de destrucción de la infancia resulta aquí notable. Al igual que aquellos sueños de derrumbamiento, vinculados con la noción de extinción, se vincula aquí el golpe con la acción de borrar, de anular. Pero a diferencia de aquella “catástrofe elemental” del protagonista de *Ein Kind*, donde el derrumbamiento y la extinción se proyectan en el exterior –en el puente de Traunstein, sofisticada obra de ingeniería–, en el niño de *Los días azules* el ímpetu que desajusta y borra se dirige al interior, al “sutil engranaje” de su cabeza. Tal ímpetu, sin embargo, no constituye propiamente un impulso autodestructivo, sino que encubre una indicación acerca del modo cómo el personaje afrontará la relación asimétrica con el mundo. Considerada desde la perspectiva del desarrollo que adquirirá la narración en este y en los demás tomos de la serie, podría decirse que la cita anticipa la dislocación que tiene lugar a nivel estético, es decir en el lenguaje. Como consecuencia de ese golpe que se da al exterior, a ese entorno inhóspito, se produce una alteración al interior del yo-narrador, lo que quiere decir, en primera instancia, una turbación en el lenguaje y en las formas narrativas, que a su vez es el resultado de querer alterar ese exterior adverso, de deshacer el orden que lo rige. Al igual que en *Ein Kind*, se trata aquí del propósito de dinamitar un conjunto de fuerzas monolíticas hostiles y, por tanto, de la búsqueda creativa de nuevas formas de configurar el lenguaje y de configurar, en últimas, la Heimat misma. Lo que los golpes buscan borrar es, en parte, un lenguaje normatizado que sirve de instrumento al espíritu inhóspito del país natal del narrador. La acción de desajustar representa, también aquí, una estrategia de supervivencia y revela un ímpetu creativo de renovación. Y al igual que en *Ein Kind*, ello está expresado a través de una imagen alegórica en la que tiene lugar un proceso de inversión de lo negativo, pues lo que en primera instancia parece ser un acto de autoagresión, expresa en esencia un acto combativo y creativo.

Pasemos ahora al otro extremo del péndulo, Santa Anita, para ver de qué manera está allí presente el impulso de demolición. Habíamos visto que la novela termina con la imagen del globo navideño que se eleva y se aleja. La primera alusión a este objeto se introduce hacia la mitad del libro, cuando el narrador rememora los días de navidad de su infancia y ofrece al lector la siguiente descripción:

Los globos se hacen de papel de china de muchos colores [...]. Por lo general son un rombo de ocho pliegos. Uno de dieciséis es excepcional, y una cruz de veinte un tesoro. Llevan una candileja, que es la que arde, hecha de caucho y pedazos de vela envueltos en una bola de trapos viejos, que se empapa en petróleo. El humo negro que suelta la candileja, soportada en sostén de alambre, es el que hace subir al globo. Es, ni más ni menos, su corazón. Cuando se apaga la candileja se acaba el humo y el globo cae. A veces cae de noche encendido sobre una casa campesina, que son de bahareque, y la casa arde. Provocan unos incendios de padre y señor mío. (83)

El pasaje introduce un elemento que adquirirá en los tomos posteriores una importancia cardinal: el fuego. El título del segundo libro de la serie es prueba de ello: *El fuego secreto*. Ahora bien, si atendemos a la primera parte de la cita, encontramos un primer sentido que se inscribe en dicho elemento. La candileja del globo, nos dice el narrador, es su corazón, el que le da vida y le permite elevarse; de modo que es el fuego el que posibilita el viaje. Pero además de este sentido positivo, que enlaza al fuego con el movimiento expansivo, en él se inscribe un sentido negativo, que se introduce en la segunda parte del pasaje. El fuego, en efecto, produce también incendios y representa en ese sentido una potencia destructiva. Tal es la forma en la que este elemento retorna al final de los tomos segundo y cuarto de la obra autoficcional: en *El fuego secreto* con el incendio del Café Miami, y en *Años de indulgencia* con el incendio del edificio Admiral Jet. En ambos casos se trata de incendios provocados por el protagonista mismo, quien llega a aludir explícitamente a su vocación de pirómano (157). Lo que se observará en el desarrollo de las novelas es que esa tendencia a la piromanía representa una de las formas de expresión del espíritu incendiario del yo-narrador. Así, aquel fuego que se introduce en la cita antes referida y que retorna en la escena final de *Los días azules* se presenta como un elemento anticipatorio y alegórico: anticipación de ese otro incendiar que traerán las escenas finales de las dos novelas referidas; alegoría de un ánimo subversivo que —al igual que los golpes del niño— busca la perturbación de un orden determinado, cuando no su destrucción misma.

3. Movimientos de expansión

Es kommt mir vor, als existiere ich als Rutengänger im eigenen Kopf.

Thomas Bernhard

Ihr [der Kunst] immanente Prozess hat etwas Rutengängerisches.

Theodor Adorno

A aquel impulso de movimiento que se manifestaba en los relatos de infancia sigue, en el segundo tomo de las dos pentalogías, lo que he denominado “movimientos de expansión”. Lo que mostrarán los análisis de los siguientes apartados es que la acción y la narración de los protagonistas de *Der Keller* y *El fuego secreto* están impulsadas por un deseo de ensanchar los límites de su entorno, de la Heimatstadt o ciudad natal, y que dicha expansión se concreta en sentido tanto experiencial como estético y conceptual. De este modo, el movimiento evidencia ser nuevamente un concepto polivalente en torno al cual se configuran ambas obras autoficcionales.

3.1 *Der Keller*

3.1.1 Abandonar el centro: “die entgegengesetzte Richtung”

En la novela *Der Keller* el impulso expansivo se hace manifiesto incluso antes de que se dé inicio al relato, pues se presenta de una manera implícita en el título y el subtítulo de la novela, y de manera explícita en el epígrafe que precede a la narración. De un lado, los términos *Der Keller* y *Eine Entziehung* instauran una contraposición dinámica de elementos, en tanto controvierten las expectativas que de manera inmediata podrían resultar de su contigüidad. La conjunción de estas dos palabras hace pensar en primera instancia en el sótano como lugar de reclusión, un espacio del que se busca escapar. Sin embargo, bastan un par de páginas para que el narrador deje claro que la relación va en sentido contrario, es decir, que se huye de un “exterior”, de aquello que está fuera del sótano, y que este, en cambio, representa el refugio, el lugar de retirada. Por su parte, en el subtítulo se haya una marca latente del impulso de movimiento expansivo. En efecto, en el término “Entziehung” está todavía presente la fuerza del verbo como acción (“entziehen”), más que del sustantivo como resultado (“Entzug”), y dicho verbo –en castellano “extraer”, “huir”, “sustraer(se)”– alude intrínsecamente a una forma particular de movimiento: aquel que está determinado, más que por la persecución de un punto de llegada, por el deseo o la necesidad de abandonar un punto de partida. De allí las palabras de Michel Montaigne que se presentan como epígrafe: “Alles ist unregelmäßige und ständige Bewegung, ohne Führung und ohne Ziel”.¹ Si se habla de un movimiento constante y sin dirección, sin objetivo, sin meta, es porque la meta consiste en el movimiento en sí mismo, en el alejamiento del lugar de origen, de un determinado centro. Como se verá más adelante, tampoco el sótano constituye propiamente la meta o el término del movimiento, sino una estación, entre otras, de una ruta de desplazamiento y expansión tanto del espacio como del pensamiento.²

1 La cita proviene del ensayo “De la experiencia”, Libro III, Capítulo XIII: “C'est un mouvement irregulier, perpetuel, sans patron et sans but” (Montaigne 2007 [1580]: 1068).

2 Si bien la novela *Der Keller* no constituye un relato de viaje, la significación que en ella adquiere el movimiento está en sintonía con la indicación que hace Mieke Bal: “En

Ese sentido de expansión como alejamiento del lugar de origen se hace explícito al comienzo de la novela, en varios pasajes donde el narrador se refiere a un caminar *en sentido opuesto* [*in die entgegengesetzte Richtung*]³ y alude a los conflictos que imperan en el punto de partida y a aquello que se busca y se encuentra en el punto de llegada. El giro en sentido opuesto implica, en primera instancia, el abandono del Gymnasium, aquella “máquina de mutilación del espíritu” [“Verstümmelungsmaschinerie des Geistes”] (91) que había sido retratada en *Die Ursache*. Asimismo, el giro representa el distanciamiento frente al espíritu adverso de la Heimat, frente a las potencias aniquiladoras de la ciudad: el espíritu pequeñoburgués, el catolicismo, el nacionalsocialismo. Pero dicho giro constituye al mismo tiempo otro tipo de fuga: un alejamiento del entorno familiar y, de forma particular, un distanciamiento de la figura tutelar del abuelo materno, el escritor Johannes Freumbichler, de quien afirma en *Der Keller*:

Er hatte mir den Weiterweg nicht mehr zeigen können. Was ich vom ihm gelernt hatte, taugte auf einmal nurmehr noch in der Phantasie, nicht in der Wirklichkeit [...]. Ich musste mich, wollte ich nicht zugrunde geben, trennen auch von dem Menschen, der für mich alles gewesen war. (171)

El pasaje revela, por una parte, la complejidad del movimiento de alejamiento y de contraposición, que implica no solo una distancia frente a los poderes adversos de la ciudad natal, sino también una ruptura frente a lo más cercano y entrañable, ruptura que a su vez es el resultado de la relación dinámica que se establece entre movimiento, aprendizaje y sobrevivencia. En efecto, el giro en la dirección contraria representa una reacción frente a la amenaza de estancación en el ámbito del pensamiento, que significa en última estancia una amenaza de aniquilación. Lo que tal reacción señala es entonces el error de otorgarle a lo aprendido un valor absoluto o estático y sugiere, antes bien, que los contenidos y los resultados de un determinado proceso de aprendizaje establecen necesariamente una relación

muchas historias de viaje, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento. Si falta incluso un objeto experimental, siquiera implícito, el movimiento, por completo sin meta, puede operar como simple presentación del espacio” (1990 [1985]: 104).

3 Cursiva en el original.

dinámica con el sujeto cognoscente, por lo que deben ser valorados con relación a las condiciones particulares en las que este se encuentra, y en ese sentido el conocimiento adquiere un carácter móvil. De allí que la inquietud del narrador esté formulada en el pasaje citado en términos de un “Weiterweg” y no de un “Ziel”, es decir, no de una meta sino de un camino, lo que implica un recorrido y una sucesión y transformación de paisajes espaciales y conceptuales.⁴

Asimismo, esa cualidad dinámica del conocer le otorga al sujeto cognoscente un carácter móvil, en el sentido de que él mismo está impelido a transformarse para contrarrestar la amenaza de estancación; en el caso del protagonista de *Der Keller*, esa forma de movilidad está expresada, en un pasaje posterior de la novela, en términos de oposición del sujeto frente a sí mismo: “Nur weil ich mich gegen mich stelle und tatsächlich immer gegen mich bin, bin ich befähigt, zu sein” (226). La frase, que ha servido para evidenciar las proporciones del espíritu polemista del escritor austriaco, adquiere aquí un significado particular. Oponerse a sí mismo expresa en este contexto la oposición a ideas y presupuestos, a estructuras y mecanismos que se asientan en el individuo y que, pese a haber sido valorados previamente de manera positiva, restringen en determinado momento el propio campo de acción y las propias posibilidades de desarrollo. De este modo, la declaración del yo-narrador no es solo la expresión de un impulso de contraposición, sino también de aquello que lo origina, a saber, una estrategia de supervivencia que se concreta en un impulso de movimiento. Ello es, justamente, lo que se formulaba al comienzo mismo de la novela en la forma hiperbólica característica de la prosa de Bernhard: “Wir haben in einem solchen lebensrettenden Augenblick einfach gegen alles zu sein oder nicht mehr zu sein” (141). Así, el caminar en la dirección contraria, en tanto movimiento de contraposición, es la expresión de la necesidad de transformación de un yo que reconoce tanto las limitaciones de su entorno inmediato como las limitaciones de una configuración determinada de su subjetividad, de sus conocimientos, sus intereses y sus afectos.

Para el yo-narrador la huida es pues un desplazamiento múltiple. De un lado, un distanciamiento de lo que había constituido hasta el momento dos ámbitos antagónicos de aprendizaje: el internado y la escuela, por una parte, y el abuelo por otra. Pero la huida es también, de otro lado, la transformación y reconfiguración

4 Véase a este respecto las reflexiones de Ottmar Ette en torno a los conceptos de “paisaje” y “teoría”: Roland Barthes. *Paisajes de la teoría* (2016).

del yo, y en esa medida la dirección contraria es simultáneamente una contraposición del yo consigo mismo y un camino hacia sí mismo; tal como afirma el narrador: “Der Weg durch die Rudolf-Biebl-Straße ist der Weg zu *mir* gewesen” (139).⁵ Lo que se abandona son entonces diferentes tipos de centros: un centro de dominación estatal –el Gymnasium–, un centro afectivo –el abuelo– y un centro subjetivo de percepción –un yo con una determinada configuración epistémica y afectiva–. Veremos ahora cómo ese alejamiento de esos “centros” conduce a una exploración de unos márgenes que presentan igualmente un carácter polivalente.

3.1.2 Heterotopía: habitar el margen

Como se indica al comienzo de la novela, el personaje no busca simplemente una dirección distinta, “eine andere Richtung”, sino la dirección contraria, “die *entgegengesetzte* Richtung” (135), que lo conduce a la Scherzhauserfeldsiedlung. Más adelante precisará que la Siedlung constituía el punto más extremo de esa dirección contraria, y que era justo ese punto extremo el que se había trazado como meta: “Die Scherzhauserfeldsiedlung war der äußerste Punkt der entgegengesetzten Richtung gewesen, und diesen äußersten Punkt habe ich mir zum Ziel gesetzt” (205). Veremos ahora cuál es ese espacio, cómo está constituido y cuáles son las características que lo convierten en el extremo de aquellos centros antagónicos de los que busca sustraerse el personaje de *Der Keller*.

La Scherzhauserfeldsiedlung es un barrio obrero ubicado a las afueras de la ciudad y “el sótano” es el almacén de víveres de aquel suburbio donde el joven personaje consigue un puesto como aprendiz de vendedor. Tal como indica el narrador, la Siedlung es “el barrio de miedo” [das Schreckensviertel] (143) y representa para la ciudad una espantosa imperfección [ein fürchterlicher Schönheitsfehler] (146), una mancha de pobreza compuesta de hambre, crimen y suciedad [“ein einziger Schmutzleck aus Armut und also ein Schmutzleck, zusammengesetzt aus Hunger, Verbrechen und Dreck”] (146). Su condición de ex-centricidad es entonces doble: ubicado a las afueras de Salzburgo, constituye un extremo en sentido geográfico, coordinada espacial que es a su vez consecuencia y expresión de

5 Cursiva en el original.

otras formas de marginación. La Scherzhauserfeldsiedlung se presenta, en efecto, como el lugar donde la ciudad arroja a los proscritos [Menschenausschuss], un barrio abandonado por el Estado, repudiado por la sociedad y excluido de futuro, pues esa mancha, esa “Schmutzfleck”, se convierte en una mácula para sus habitantes, en una marca de deshonra, un signo de múltiple exclusión. Ese lugar se encuentra por fuera de los centros de poder, de bonanza, de prestigio, por fuera de las oportunidades de ascenso social y económico. Y pese a ello, o justamente por ello, afirma el narrador: “Das Wort, vor welchem sie von Natur aus zurückschreckte, hatte auf mich eine ungeheure Anziehungskraft” (137). Veamos ahora en qué consiste la fascinación que suscita este lugar y cómo esa fuerza gravitatoria de lo ex-céntrico da origen a unas particulares formas de movimiento.

De un lado, la Siedlung representa el extremo opuesto a esa Salzburgo que se concibe como una fachada pérfida que encubre los signos de su propia descomposición espiritual; allí, como señala el personaje, “war alles zu finden, was die Stadt zu verschweigen oder zu vertuschen versuchte” (146). Y en esa exposición —en esa forma de estar expuesto, de ser visible— radica una de las causas de su fuerza de atracción, en tanto se entiende como contraparte del fingimiento característico del espíritu pequeñoburgués y de la doble moral católica. De este modo, el paisaje de descomposición y de fealdad adquiere el valor de la veracidad.

Esa múltiple ex-centricidad en la que está emplazado el barrio hace posible el surgimiento de prácticas que transgreden, de manera directa o indirecta, normas y estructuras impuestas desde los centros de poder —social, político, económico y religioso—, de modo que el barrio se configura como un lugar heterotópico. De acuerdo con la definición propuesta por Michel Foucault en su conferencia de 1966, las heterotopías representan contraespacios, “lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos” (2008: 41). La noción de contraespacio de la que parte la definición encuentra pues una vinculación con ese caminar en la dirección contraria que se describe en *Der Keller*, la “entgegengesetzte Richtung”, y con el punto extremo de esa dirección: la Scherzhauserfeldsiedlung. Asimismo, la referencia a la acción de “borrar” crea un parentesco con aquella constelación semántica que aparece en *Ein Kind* y que se configura en torno a las nociones de derrumbamiento y extinción. Como se mostró en el análisis desarrollado en

el capítulo precedente, esa idea de derrumbamiento y extinción –presente en el conjunto de la obra de Bernhard– es un elemento polifuncional que expresa un impulso anárquico, de oposición combativa, pero también una fuerza creativa de renovación, lo que a su vez se enlaza con las funciones de neutralización y compensación que incluye la definición foucaultiana de lugar heterotópico. Como se verá unas líneas más adelante, en el caso de la Scherzhauserfeldsiedlung se trata de un neutralizar y compensar que se da en la exploración de aquello que se juzga impuro, manchado, corrupto.

En lo que respecta a su clasificación, la Siedlung se presenta como una heterotopía de desviación, definida por Foucault como un lugar que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, y que se reserva a individuos “cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o norma exigida” (2008: 43). La correspondencia con la descripción del narrador de la novela es palmaria: “Eine Siedlung für ihre Ausgestoßenen, für ihre Ärmsten und Verwahrlosten und Verkommensten und naturgemäß immer Kränklichsten und Verzweifeltsten, für ihren Menschenausschuss gerade so weit weg, dass sie nicht damit konfrontiert wurde” (149). La cita ratifica el carácter de ex-centricidad, la condición de alejamiento del centro que es tanto una separación espacial como una desviación en términos socio-normativos. Como ejemplos de heterotopías de desviación menciona Foucault las clínicas psiquiátricas, las cárceles y los asilos para ancianos, y en ello se da una ulterior correspondencia con la heterotopía en *Der Keller*, pues en ella se efectúa un especial entrecruzamiento de dichos lugares. Tal como indica el narrador, sus habitantes iban a parar al manicomio, al calabozo o al cementerio [“Weil sie im Irrenhaus oder im Kerker oder auf dem Friedhof landeten”] (154). De este modo, la Siedlung se presenta como un espacio de desviación múltiple, como una suerte de multi-heterotopía que reúne diversas formas de dislocación y anomalía.

Ahora bien, el entrecruzamiento, la intersección de lugares disímiles en un mismo espacio, es por definición constitutivo de la heterotopía, que –de acuerdo con Foucault– “tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser, incompatibles” (2008: 44). Una semejante “imbricación de espacios” es lo que se evidencia en el sótano, donde se encuentran y condensan formas diversas de desviación y transgresión. La tienda de víveres constituye, en efecto, un espacio de constantes movimientos y entrecruzamientos;

diariamente es frecuentado por diversos personajes que buscan allí no solamente un aprovisionamiento material, sino también una suerte de escape [eine Entziehung] a su condición de exclusión, lo que hace que se configure como nuevo centro [ein Mittelpunkt] (130), pero un centro esencialmente heterogéneo y cambiante. Uno de los fenómenos que denota con mayor fuerza su talante transgresor es el habla que desde allí emerge. El narrador, por ejemplo, se refiere a “los giros y expresiones de la clientela” [Redensarten der Kundschaften] e indica que detrás de aquello que suele juzgarse como comentarios indecentes se descubre un estilo abierto con cientos y miles de variaciones posibles [Hundertern und Tausenden von Variationsmöglichkeiten] (158). El sótano como heterotopía favorece pues el surgimiento de un habla dislocada, un uso de la lengua que escapa al anquilosamiento de las prácticas tradicionales, lo cual despierta en el protagonista un vivo entusiasmo: “Hier durfte ich, was ich zuhause niemals durfte, mich ganz einfach in dem ganzen Reichtum meiner Phantasie gehen lassen [...]. Ich nützte den Reichtum meiner außergewöhnlichen Kombinationsgabe” (158). Estas transformaciones creativas, este avivamiento de la fantasía, son posibles debido al alejamiento de los centros reglamentarios, del abandono o la ausencia de las instituciones que sustentan lo inhóspito de la Heimat, y ello se hace explícito en un posterior pasaje de la novela:

Hier wurden die Menschen nicht, wie in der Stadt, fortwährend und tagtäglich raffinierter in eine künstliche Form gepresst [...] die Persönlichkeit war plötzlich nicht mehr von den Regeln des bürgerlichen Gesellschaftsapparates, der ein menschenverheerender Apparat ist, niedergemacht und zermalmt. (206)

Es importante anotar que, si bien se resaltan y valoran positivamente un conjunto de elementos y prácticas que caracterizan a la Siedlung y al sótano en su condición de ex-centricidad, no se da en la novela una glorificación de este espacio ni se intentan borrar otras marcas de la adversidad; antes bien, la desviación se muestra también en su cariz negativo: “Oft bin ich, angewidert von der Fürchterlichkeit der Kellerumstände, die Menschen und Gegenstände im Keller betreffend, aus dem Keller hinaus in das Magazin geflüchtet, weil ich an mir und an den anderen gescheitert war” (213). En este y otros pasajes similares (130, 155–156, 176) el narrador alude a la desolación que afrontan los habitantes del lugar, a

su falta de perspectivas y sus múltiples carencias, a la dureza que conlleva su condición de proscritos. Nos obstante, afirma, “no era todo tan demoledor, tan retorcido y perverso como los excesos de la secundaria humanista” [es war alles nicht so erschütternd gewesen, alles nicht so verkrampft und pervers wie die humanistischen Gymnasialexzesse] (176), y ello se explica en razón de la ‘neutralización’ y de la ‘compensación’ que, en tanto heterotopía, tienen lugar en la Scherzhausefeldsiedlung. El alejamiento respecto del centro y de las instituciones opresoras, tanto como la ausencia de las prácticas de fingimiento que fomentan estas últimas, comportan un efecto neutralizador, que ciertamente no llega a anular, pero sí a contrarrestar determinadas fuerzas adversas de la Heimat inhóspita. Un ejemplo de ello, tal como señala el narrador, es la ausencia de nacionalsocialistas: “In der Scherzhausefeldsiedlung hatte es bezeichnenderweise keine Nationalsozialisten gegeben [...]. Die Ausgestoßenen sind auch die Ausgestoßenen der Politik” (203–204).

Asimismo, la libertad que emerge en la ex-centricidad se entiende como elemento compensatorio; ella actúa sobre la fantasía y permite, como se indicó, el surgimiento de un habla desenvuelta y transgresora, así como un trato abierto y franco entre los individuos. Esto último constituye, justamente, una de las búsquedas fundamentales del protagonista con su giro en la dirección contraria: la sociabilidad.

3.1.3 “Weil ich unter Menschen wollte”

En contraste con la Schuhkammer, que aparece en *Die Ursache* como un espacio en el que se expresan los efectos de las fuerzas hostiles de la Heimat –la reclusión, el aislamiento, los pensamientos suicidas, la pulsión de muerte–, el sótano representa en el segundo tomo de la serie una huida hacia los hombres y una afirmación del deseo de sobrevivencia. Así, cuando el narrador afirma que el puesto de aprendiz representaba para él un puesto de sobrevivencia [Lehrstelle als Überlebensstelle], y que solo entraba en consideración un trabajo que lo reuniera con la mayor cantidad de gente posible de la manera más útil posible (142), pone de relieve una conexión esencial entre vida y sociabilidad, conexión que resulta fundamental en el contexto de la crítica a la Heimat. En efecto, no es casual que el conjunto de obras de Thomas Bernhard, que como es sabido se despliegan sobre el eje de la crítica a su ciudad y a su país, esté casi invariablemente presente la

problemática del aislamiento, la recurrencia de personajes abocados al encierro y a la incomunicación, lo que los conduce casi invariablemente a la enfermedad, la locura o la muerte.⁶

En el caso de *Der Keller* la tensión entre aislamiento y sociabilidad está dada en términos de la tensión entre un centro opresor y un margen discordante. De acuerdo con lo expuesto anteriormente, la Siedlung en su condición de heterotopía contrarresta las dinámicas de fingimiento del mundo pequeñoburgués y permite el surgimiento de una franqueza en el trato, el habla y las maneras; esa apertura, indicada más arriba y en la que se evidencia una función compensatoria, adquiere en el sótano un mayor nivel de intensificación, puesto que se configura como punto central de ese extremo opuesto que representa el barrio: es punto de confluencia y movimiento constantes, de intercambio humano. En tanto lugar de encuentro, la tienda de víveres se presenta como mucho más que un simple lugar de comercio, de venta y compra de alimentos; el juego que hace el narrador en torno al término “Lebensmittelgeschäft” lo expresa de manera directa: “der Keller als Lebensmittelgeschäft selbst war mein ureigentliches Lebensmittel, das hatte ich gleich begriffen” (169). El sótano aparece pues como contraespacio, como contraposición a esa Salzburgo opulenta en la que proliferan sin embargo procesos de pauperización existencial, la misma ciudad que acaba por confinar en la Schuhkammer al protagonista, quien al no alinearse a los poderes hostiles de la Heimat termina aislado y volcado a sus pensamientos suicidas. En la tienda de víveres, en cambio, se da un retorno a la vida, a los hombres, al contacto humano, y con ello surge un sentimiento de comunidad, de pertenencia: “ich fühlte mich diesem Keller und diesem Menschen zugehörig” (139), “[i]m Keller war ich nicht ausgeliefert, sondern *geborgen* gewesen” (212).⁷

Pero la tensión entre aislamiento y sociabilidad expresa también la distancia que el protagonista busca trazar no solamente respecto a un centro opresor sino también respecto a un centro afectivo particular, a saber: la figura de su abuelo, quien había sido ya descrito en el tomo precedente como “*mein einziger von mir anerkannter Lehrer*” (10)⁸ y de quien habría aprendido durante los años de

6 Véase: *Frost* (1963), *Verstörung* (1967), *Das Kalkwerk* (1970), *Korrektur* (1975), *Geben* (1971), *Ja* (1978).

7 Cursiva en el original.

8 Cursiva en el original.

infancia y primera juventud una forma de explorar y comprender el mundo. El giro en la dirección contraria es pues también, como se había anunciado antes, un movimiento con el que se persigue una expansión de los modelos de percepción y de las formas de experiencia, y en esta forma de expansión se hace asimismo manifiesta la tensión entre aislamiento y sociabilidad. En efecto, el narrador se refiere a la “escuela del estar solo” a la que asistió junto a su abuelo y la “escuela del convivir con seres humanos” a la que asistió junto a Podlaha, el propietario de la tienda: “mein Großvater hatte mich im Alleinsein und Fürsichsein geschult, der Podlaha im Zusammensein mit den Menschen und zwar im Zusammensein mit vielen und mit den verschiedensten Menschen” (169). El protagonista se concibe pues a sí mismo como un múltiple aprendiz, como un discípulo en materia del trato humano, un alumno que estudia en el sótano lo que él mismo denomina “*las otras posibilidades humanas*” [*die anderen Menschenmöglichkeiten*] (196).⁹ El peso que tiene este aspecto de la socialización se puede rastrear desde el comienzo de la novela, con las reiteraciones que hace el narrador a su deseo de estar entre seres humanos, [“weil ich unter Menschen wollte”] (142), y de la fatalidad que entraña el estado de prolongado aislamiento: “vom Alleinsein und Abgeschiedensein kann kein Mensch leben, im Alleinsein und Abgeschiedensein geht er zugrunde, muss er zugrunde gehen” (171). Esta tensión adquiere en el episodio final del libro una formulación notable, cuando el protagonista refiere el encuentro fortuito que tuvo, veinticinco años después de su época de aprendiz en el sótano, con uno de los habitantes de la Siedlung. Luego de la conversación en la que el hombre concluye: “es ist alles egal”, el narrador desarrolla una reflexión en torno a la idea de la indiferencia [*Gleichgültigkeit*] y de la equivalencia [*Gleichwertigkeit*], y anota: “la naturaleza no conoce ninguna diferencia de valores” [*Die Natur kennt keine Wertunterschiede*] (238). Contrario a lo que podría suponerse en un primer momento, la afirmación de esa in-diferencia no expresa una forma de apatía, de insensibilidad frente a otras subjetividades ni de impasibilidad frente a circunstancias del mundo objetivo; tampoco una subordinación a un orden establecido. Antes bien, lo que subyace a aquella declaración es la conciencia de la validez [*Gültigkeit*] y del valor [*Wertigkeit*] que revise todo objeto de experiencia, en tanto objeto que se ofrece a la observación, a la indagación, que se incorpora a

9 Cursiva en el original.

los procesos de búsqueda y aprendizaje, tal como lo muestra la siguiente cita que hace parte del mismo pasaje final:

Die Idee ist es gewesen, der Existenz auf die Spur zu kommen, der eigenen wie den andern. Wir erkennen uns in jedem Menschen, gleich, wer er ist, und sind zu jedem dieser Menschen verurteilt, solange wir existieren. Wir sind alle diese Existenzen zusammen und sind auf der Suche nach uns und finden uns doch nicht, so inständig wir uns darum bemühen. (238)

Son varios los aspectos que cabe destacar de estas palabras con las que cierra la novela. En primer lugar, el uso de pronombre de la tercera persona del plural, que resulta inusitado en la voz narrativa y adquiere por tanto una fuerza particular. Ese “nosotros”, que aparece por primera vez unas páginas atrás, había sido inmediatamente matizado por el narrador mismo al precisar: “wir, das bin ich” (232). Pero la aclaración desde el pronombre singular no anula la presencia de lo plural; anuncia, más bien, algo que se expresa en las líneas citadas. Allí, el narrador proclama el propósito de indagar tanto la propia existencia como la existencia de los otros y postula seguidamente unas tesis que simultáneamente afirman y niegan el acto de reconocimiento: el yo no solamente se reconoce en los otros [wir erkennen uns in jedem Menschen], sino que se declara constituido por ellos [wir sind alle diese Existenzen zusammen]; sin embargo, ello se juzga como una condena [zu jedem dieser Menschen verurteilt] y al mismo tiempo como una imposibilidad [wir finden uns doch nicht]. La formulación resulta pues en principio ambigua, pero al ponerla en relación con el conjunto del relato y con las tensiones que hemos venido exponiendo a lo largo del capítulo, es posible develar su sentido. De un lado, ese “nosotros”, en tanto marca gramatical, es la inscripción del deseo de socialización que aparece como búsqueda fundamental del giro en la dirección contraria. Y es solo desde esa inversión de direccionamiento, desde la transgresión y contraposición heterotópica, que emerge la construcción del plural; gracias a la experiencia en el sótano como lugar de encuentro logra incorporarse un “nosotros” en un discurso narrativo presidido hasta entonces por la marca del “yo”. Pero, de otro lado, esa incorporación no es la expresión de una pluralidad como resultado, sino como búsqueda constante, como proceso siempre inacabado: “wir sind auf der Suche nach uns”. De esta manera, el final se conecta con

el epígrafe del comienzo, con la alusión de Montaigne a un movimiento irregular y constante. La imagen que de allí resulta es de un entrecruzamiento múltiple –la confluencia de existencias diversas– y de un reconocimiento multilateral que, pese a su precariedad, permite el surgimiento de un sentimiento de amparo y la afirmación de una voluntad de sobrevivencia, de resistencia. Solo un *nosotros* puede entonces proclamar antes de concluir el relato: “Wir sind widerstandsfähig geworden, uns kann nichts mehr umwerfen” (239).

3.1.4 “Verstellung” y mimesis

En el sótano no solo se hace manifiesto el movimiento positivo como entrecruzamiento y encuentro, como amparo y resistencia; en él también se inscribe una forma de movimiento negativo: después de haberse establecido como extremo contrapuesto, pasa a ser a su vez un eje al que es necesario contraponer otras fuerzas, otros contraespacios:

Auch im Keller war ich schließlich nicht ohne Gegensatz ausgekommen [...]. Ich hatte nicht die Absicht, mein ganzes Leben im Keller zu bleiben [...] so war es umso notwendiger gewesen, dass ich einen Gegensatz hatte. Die Musik war der meinem Wesen und meinem Talent und meiner Neigung entsprechendste Gegensatz. (214)

En el pasaje se hace manifiesto nuevamente el impulso de movimiento como contraposición, ese caminar en la dirección contraria con el que comienza la novela y que no es únicamente un acto de alejamiento del Gymnasium y del entorno familiar, sino la manifestación de un rasgo constitutivo del carácter del protagonista, quien afirma unas páginas más adelante del pasaje citado: “Ich liebte den Gegensatz, wie ich auch heute vor allem den Gegensatz liebe” (219). Así, la oposición –semejante a la búsqueda y emparentada con ella– no es una acción aislada que tenga un comienzo y encuentre una culminación, sino que representa una constante, una actitud siempre renovada. Tal como se indicó al comienzo del capítulo, se trata en esencia de una estrategia de supervivencia, y ello encuentra hacia el final de la novela una formulación contundente: “Nur die Verstellung rettet mich zeitweise und dann wieder das Gegenteil der Verstellung” (231). Estas palabras del narrador resultan doblemente significativas, pues no solamente

ratifican el lazo fundamental entre movimiento y sobrevivencia –en la composición semántica de “Verstellung” y “Rettung”– sino que manifiestan también una conexión sustancial con el concepto de mímesis. En efecto, en lengua alemana el término “Verstellung” comprende dos acepciones principales: de un lado, significa traslado, cambio de lugar; denota una forma de movimiento. El cambio de lugar del Gymnasium a la Siedlung, el traslado de la Schuhkammer al sótano, es lo que salva al protagonista, es su táctica de sobrevivencia. De otro lado, el vocablo “Verstellung” tiene la ulterior acepción de “artificio”, “disfraz”; su forma verbal “verstellen”, que se define como “sich anders stellen, geben, als man ist”, podría traducirse como “presentarse como algo distinto a lo que se es”. Se trata, pues, de una forma de mimetismo. En su uso cotidiano los vocablos “Verstellung/verstellen” suelen presentar un matiz negativo, puesto que aluden a prácticas de fingimiento asociadas con la simulación falaz, con el engaño. En el contexto de la novela, sin embargo, el término se presenta como parte de un conjunto de traslados e inversiones semánticas donde ese matiz resulta trasmutado. De un lado, la declaración del narrador establece implícitamente una conexión, por contraposición, con esa otra forma de simulación característica de Salzburgo, con la idea de fachada pérfida que había sido introducida en *Die Ursache*, “das tote und verlogene Schönheitsmuseum” (62). “Verstellung”, en el sentido de disfraz, se presenta entonces como un procedimiento mimético que, al apropiarse de un rasgo distintivo de lo opuesto, busca contrarrestar su fuerza destructiva. Así, el protagonista se contrapone a esa ciudad natal –que se disfraza y encubre su espíritu adverso– a través de un acto de “encubrimiento”, más no en el sentido de fingimiento engañoso, sino de artificio, esto es: en tanto arte, representación, “Schauspielerei”. Y la oposición al sótano, su contraparte [Gegensatz], es efectivamente eso: el regreso al arte, al canto, a la música. Esta última es de hecho descrita como “posibilidad de existencia” [Existenzmöglichkeit] (219).¹⁰

El conjunto de movimientos de expansión que configuran la narración de *Der Keller* muestra ser un complejo compuesto interconectado. Su función fundamental es la supervivencia, la conservación de la vida; su modo esencial es la contraposición. En tanto movimiento contrapuesto se manifiesta de distintas formas: de un lado, como abandono del centro y desplazamiento hacia el extremo

10 En el último capítulo abordaré nuevamente las conexiones que se establecen entre mímesis, arte y existencia, desde la perspectiva de la serie autoficcional en su conjunto.

contrapuesto; de otro, como “Verstellung” en sentido de transposición mimética. Esta transposición, a su vez, se expresa en diversos niveles del constructo narrativo: a nivel argumental corresponde al arte en general y particularmente a la música; a nivel constructivo se presenta como juego de inversión semántica. Estos desplazamientos de sentido, recordemos, mantienen una función de supervivencia y se configuran como contraposición de conceptos cardinales. Muestra de ello son, por ejemplo, las transposiciones que se realizan en torno al concepto de hogar [Heim, Zuhause] cuando el narrador afirma: “Der Keller war meine einzige Rettung gewesen, die Vorhölle (oder die Hölle) meine einzige Zuflucht” (175), para declarar más adelante: “*mein Zuhause war meine Hölle gewesen*”¹¹ (187–188). La inversión semántica aquí es evidente: el infierno (es decir la Siedlung y el sótano) se presenta como un resguardo, salvación, morada; y frente a ella el hogar (la casa de familia) se muestra como tormento y desamparo. Es pues sobre la base del movimiento múltiple, es decir del desplazamiento, de la dislocación de sentido y de la transposición mimética, que se configura un arte de supervivencia, siendo este, asimismo, una supervivencia a través del arte.

3.2 *El fuego secreto*

También en *El fuego secreto* la narración presenta un núcleo espacial de carácter heterotópico que se construye a partir de un impulso expansivo, del abandono de diversos tipos de centros y el surgimiento de un conjunto de movimientos en el plano tanto de la acción como de la narración. Ahora bien, en esta novela la heterotopía no se condensa en un espacio delimitado de entrecruzamientos múltiples, como es el caso en *Der Keller*, sino en una serie de desplazamientos por lugares diversos: cafetines, cantinas, apartamentos, carreteras sinuosas y automóviles licenciosos; lugares todos que, pese a sus respectivas particularidades y diferencias, comparten un fundamento común: ellos representan una impugnación a los espacios convencionales, normatizados, y una búsqueda de otras formas de espacialidad, de movilidad y de sociabilidad.

11 Cursiva en el original.

3.2.1 Heterotopías: restituir el cuerpo

El segundo tomo de *El río del tiempo* comienza con una provocación que recuerda a Alfred Jarry y su *Ubu Rey*: “¡Mierda!”.¹² Si bien en el contexto de la novela de Vallejo la expresión está lejos de resultar escandalosa, contiene sí un tono provocador que marca la escena inicial y que se sostendrá a lo largo de toda la narración. Como se detallará en las páginas siguientes, la provocación representa en *El fuego secreto* un elemento fundamental que se despliega en las tres acepciones del término: de un lado, como intención de despertar indignación y enojo; de otro, como excitación del erotismo; y en tercer lugar, como impulso de producción, es decir, provocación en el sentido más elemental del vocablo: producir, causar algo. El análisis siguiente mostrará que se trata de una particular producción espacial, de la configuración de heterotopías en donde se entrecruzan las otras dos formas de provocación —la irritación y el erotismo— en una red de desviaciones y desplazamientos que configuran los núcleos tanto temáticos como estructurales de la novela.

Detengámonos primero en la imprecación *á la* Jarry y en la forma como se instaura allí la provocación, que resulta no tanto de la expresión misma, sino de su escenificación, es decir, del sujeto que la profiere y su particular emplazamiento. En lo que al primero respecta, se trata no de un rey —un “Ubu Roi”— sino de una autoproclamada Marquesa, Hernando Aguilar, un personaje que despierta en Fernando, el joven protagonista, una viva fascinación. Como se explica al comienzo, el nombre hace parte de un juego de referencialidad en el que se implican aspectos sociales, políticos, religiosos y literarios:

[...] la Marquesa de Yolombó, [título] que se puso él mismo, porque no se lo dio nadie: ni Dios, ni el Rey, ni el pueblo inmundo. Y como un escapulario se lo chantó encima, por burlarse: de él, de mí, de usted, de Antioquia, del partido conservador y del partido liberal, de la Santísima Trinidad y de la Sagrada Familia, y primero que todo y antes que nada y al final de cuentas, de Tomás Carrasquilla, ese viejito

12 Entre la obra del dramaturgo francés y del escritor colombiana es posible establecer, por lo demás, algunas correspondencias en lo que concierne a las formas de la sátira y las estéticas de lo excesivo.

chismoso y marica de Santo Domingo el pueblo de mi abuelo, que había escrito entre varias una novela "La marquesa de Yolombó", justamente. (7)

El título juega, en un primer nivel, con la alusión a la obra del escritor Tomás Carrasquilla¹³ y con la indicación del lugar de procedencia del personaje de su novela. Pero en este juego se articula a su vez, explícitamente, la crítica burlona a todo un conjunto de estructuras políticas y religiosas y a una sociedad en la que aún perviven el espíritu pacato que bien supo retratar la literatura de Carrasquilla varias décadas atrás. En el caso particular de *El fuego secreto*, la crítica burlona esta puesta en relación con la homosexualidad del personaje en cuestión, Hernando Aguilar, y la del propio narrador-protagonista, Fernando. El espacio en el que tiene lugar la primera escena de la novela es, de hecho, un lugar de encuentro de homosexuales: el café Miami. "El cafetín abyecto", como se lo denomina en las primeras líneas de la novela (7), representaba en la época de juventud del narrador-protagonista una provocación en doble sentido: de un lado, el Miami es un espacio de exaltación del homoerotismo, es decir, un espacio de incitación de una pulsión sexual que es reprimida, invisibilizada y negada por la sociedad de la época. Asimismo, el café constituye una provocación en un segundo sentido: como espacio que despierta irritación y enojo, más no a quienes lo frecuentan, sino a quienes transitan fuera de él:

[...] convertido en una jaula de vidrio con entradas y cristales al parque y a la calle y a los cuatro vientos, el Miami nos exhibía con la desvergüenza a la pública murmuración. Pasaban las señoras y los buenos ciudadanos, camino de sus compras o el trabajo, y echaban furtivas miradas de irresistible curiosidad. (15)

Este espacio permite pues no solamente la expresión de un deseo socialmente rechazado y condenado, sino también su exhibición, su proyección al exterior, a lo público, de modo que la provocación del deseo entre los sujetos que se encuentran en el interior coincide con la provocación de la irritación curiosa y el escándalo entre los observadores externos.

13 *La marquesa de Yolombó*, novela del escritor colombiano Tomás Carrasquilla (1858–1940), publicada en 1928, gira en torno a la vida de un pueblo antioqueño en la época de la colonia.

Asimismo, lo que se revela a lo largo de la novela es que la provocación se da en un tercer sentido: en tanto acto de producir o causar algo, que en este caso corresponde a la producción de una espacialidad heterotópica. A diferencia de la Scherzhauserfeldsiedlung en la novela de Bernhard, el café Miami no constituye un lugar que un centro de poder disponga en sus márgenes para un grupo que representa una determinada forma de desviación de la normativa social. En este caso la heterotopía, a la manera de una infiltración, se sitúa en el centro mismo de la ciudad, configurándose en virtud de las prácticas y los modos de interacción de los sujetos que frecuentan el café. A su vez, esas subjetividades se configuran también, en parte, a través la coproducción y la existencia de ese espacio heterotópico. Esta dinámica de producción recíproca en la que se implican la espacialidad y el erotismo representa propiamente una reacción a lo que Henri Lefebvre denomina el “espacio abstracto”, es decir, el espacio dominante del capitalismo, el espacio instrumental (1974b: 223), que en el contexto de la obra de Vallejo se corresponde con el espacio dominado por los poderes adversos de la Heimat. De acuerdo con Lefebvre, “[u]na de las contradicciones inherentes al espacio abstracto consiste en que niega lo sensual y lo sexual” (1974a: 108), de lo que resulta un cuerpo “deportado” fuera de sí, “cuerpo cuya resistencia impulsa el proyecto de un espacio diferente (sea el espacio de una contracultura, sea un contraespacio en el sentido de una alternativa utópica en principio al espacio ‘real’ existente)” (382). En la novela de Vallejo se trata de una negación todavía más violenta, pues se dirige a una forma de lo sexual que no busca ser simplemente abstraída, disociada y relegada al ámbito de lo privado, sino que es expresamente rechazada y que busca ser suprimida; en consecuencia, la deportación de ese cuerpo resulta aún más implacable. Su acto de resistencia reviste, por tanto, un ímpetu particular, dirigido concretamente a un nuevo posicionamiento del cuerpo y a una resignificación del espacio. En su estudio, Lefebvre advierte que “la restitución del cuerpo significa, en primer lugar, la restitución del espacio sensorial-sensual [...] y de lo sexual, pero no en el sentido del sexo como tal, aisladamente, sino de la energía sexual, orientada hacia un cierto dispendio de acuerdo con ritmos determinados” (395). Y ello es justamente lo que tiene lugar en *El fuego secreto*, lo que se anuncia en la escena inicial en aquel “cafetín abyecto” y que se despliega a lo largo de la narración: una restitución del cuerpo y de lo sensual que va aunada a una

exploración del espacio de la ciudad natal y que al unirse dan lugar a la configuración de heterotopías.

La descripción del personaje Chucho Lopera, que se encuentra en las primeras páginas de la novela, es una de las primeras muestras de ese entrecruzamiento de espacialidad y erotismo transgresores:

Su fama corría por los billares de San Javier y la América cuando todavía era un muchacho, y bajando por los cafetines y cantinas de la avenida San Juan cruzó el río y llegó al centro, y entonces le conocí [...]. Del centro, fui testigo, el nuevo nombre empezó a irradiar hacia los opuestos puntos cardinales de la fama: el barrio de Boston de mi infancia, el barrio de Prado de los ricos, el barrio La Toma de los camajanes..., y ese barrio de Guayaquil, de sangre y candela [...]. De chisme en chisme, de calle en calle, de barrio en barrio, iba el nombre de Jesús Lopera como un incendio por la escandalizada Medellín. (9)

El perfil del personaje –gran amigo del narrador–protagonista– se presenta a través de un trazado que incluye diversos barrios y estratos sociales de Medellín, lo que revela una subjetividad definida, en primera instancia, en relación a sus desplazamientos y a una apropiación del espacio de la ciudad desde una perspectiva erótica. La irradiación de la que habla la cita tiene, en efecto, el sentido del movimiento expansivo de un sujeto que se afirma a través de su deseo, lo que se simboliza en la imagen del fuego, del nombre que corre y se propaga como un incendio. Este entrelazamiento de deseo y expansión espacial se refuerza unas líneas más adelante, cuando el personaje, al hacer un inventario de algunos de los amantes que ha tenido, proyecta un mapa erotizado de Medellín:

–Andrés Gómez: lo conocí en un billar en La América; Javier Restrepo, en una heladería; Luis Guillermo Echeverri, en una cantina de San Javier.

A Manuelito Echavarría lo había conocido en el colegio San Ignacio de los padres jesuitas, y a Hernando Elejalde en un liceo del gobierno. A otro en una iglesia, a otro en una terminal de camiones, a otro en el Metropol. (10–11)

Tanto o más importante que nombrar a los amantes, es nombrar los lugares donde los conoció y trazar así una nueva cartografía de la ciudad natal. De este modo se crea un esquema de correlaciones entre sensualidad y espacialidad que dan cuenta de la restitución del cuerpo a la que se refiere Lefebvre; la energía sexual se orienta pues también a una reapropiación del espacio, tanto en lo que respecta a las prácticas que tienen lugar en él, como a sus formas de representación. Veremos entonces cuáles son esos espacios, cómo se transitan, transforman y resignifican.

3.2.2 Cantinas, calles y carreteras

Además del Café Miami, la novela presenta un conjunto de lugares similares, bares y cantinas destacados por su carácter erótico y transgresor que componen una constelación heterotópica. Se trata de espacios que se contraponen a las lógicas de normatización que rigen el espacio abstracto de la ciudad y representan una *desviación* en sentido doble: de un lado, porque se encuentran casi siempre junto a carreteras que se alejan del centro geográfico de la urbe, sobrepasan sus límites y se sitúan en la periferia; de otro lado, porque sus visitantes son también, en cierto sentido, sujetos periféricos que se alejan de la media convencional, de las normas sociales, de las leyes estatales. Así por ejemplo El Gusano de Luz, la vieja cantina en donde tienen lugar varios episodios de la novela, emplazada en una casona destartalada que se alza sobre un despeñadero, “en la vieja carretera que serpentea, rumbo al manicomio”, y cuya clientela resulta bastante singular: “putas, camajanes, malhechores, cuchilleros, bandoleros, maricas, expresidarios, algún alcalde de pueblo, algún inspector de barrio y en el centro de la marejada, borracho y sin salvavidas, yo” (36). Se trata pues de un contraespacio donde son bienvenidos aquellos sujetos que usualmente rechaza y condena la sociedad normatizada y donde el homoerotismo encuentra vía libre para su expresión y su satisfacción. A este espacio se van sumando en el transcurso de la narración otros semejantes: el Armenonville, “una cantina, galpón enorme y bailadero, de putas y camajanes, matadero. Uno de los más empeñosos mataderos de Medellín, que a su vez lo era, alegremente, en su conjunto” (237–238); La Quinta Porra, “la última fonda, donde acaban los caminos” (110); la Cuna de Venus, emplazado en las afueras de Medellín, por la carreterita a Rionegro (66); el Pakistán y el Crillón,

“frecuentados con riesgo de su vida y sin objeto, por este servidor” (238). Asimismo, durante su estancia en Bogotá el narrador-protagonista se convierte en visitante del Arlequín, “la sucursal de Sodoma más vieja del planeta” (46), y de El Cisne, “heladería de la carrera séptima”, “centro de maricas, refugio de nadaístas, guarida de marihuanos” (207).

Ahora bien, el carácter heterotópico de esos espacios de representación –en sentido Lefebvriano– no se construye solamente, como en los ejemplos citados, en torno a cafés, bares y cantinas de una periferia geográfica y social, sino también a través de la itinerancia misma, de desplazamientos que son al mismo tiempo travesías eróticas, viajes en prosecución del deseo, de la restitución del cuerpo. En consecuencia, las calles y carreteras adquieren en la trama de la novela una significación especial. Por una parte, ellas posibilitan los recorridos, representan las líneas de conexión con aquellos lugares que hacen parte de la constelación heterotópica antes descrita. Pero la calle es también, en sí misma, un lugar de encuentro, un espacio que busca ser reapropiado desde el cuerpo, resignificado desde el deseo. Tal es el caso de Junín, la representativa calle peatonal del centro de Medellín: “Yo espero en el Miami a que den las cinco, cuando todo cambia. Junín se llena de muchachos, se llenan los billares, se llenan las cantinas, y el cadáver de ciudad vuelve a vivir” (16). El fin de la tarde es el fin de la jornada laboral, y lo mismo que a sus habitantes, a la ciudad se le restituye su cuerpo: del cadáver que representa en tanto espacio abstracto, se torna en urbe viva, donde lo sensual y sensorial recuperan su potestad. El posicionamiento del narrador en ese espacio aparece pues como una contraposición a esa otra ciudad, la que obedece mañana y tarde las leyes impuestas desde los centros de poder, la que sigue las lógicas hostiles que propenden por la anulación de la diferencia, por la deportación del cuerpo y la supresión de la energía sexual. Contra el espacio instrumental se instaura entonces el espacio lujurioso. Esta imbricación entre el espacio de la ciudad y el deseo sexual –que, insisto, se configura como acto de resistencia frente al espíritu adverso de la Heimat– recorre la novela de principio a fin y encuentra en diversos pasajes formulaciones sugerentes. Así por ejemplo, durante un encuentro erótico que tiene el protagonista en una explanada junto a una de las carreteras que bordean la montaña, se detiene a contemplar la ciudad y anota: “Mi mente sucia, que no se conforma con lo que mi cuerpo tiene entre manos, se da a divagar por el barrio de Boston, por el barrio de San Javier, por el barrio de Manrique... Cuánta pasión contenida allá abajo bajo esos techos, encerrada,

aprisionada por un carcelero indetectable, implacable, quemándose sola” (148). En sintonía con la imagen de ciudad-cadáver que presentaba al comienzo, nos habla aquí de una ciudad-cárcel en donde la pasión es prisionera, y sus palabras sugieren que lo que está en juego no es meramente la satisfacción de una pasión individual –la del protagonista–, que por lo demás se da solo de modo marginal, al borde de la carretera, en la periferia de la ciudad; la aspiración es a una liberación de la ciudad misma, de todos sus barrios y de todas las pasiones en ella contenida. Lo que tiene lugar allí y en pasajes semejantes es entonces la manifestación de un movimiento expansivo: del yo al nosotros, que se vincula, guardando las diferencias, con la expansión análoga que había sido advertida en *Der Keller*. Es justamente después de un encuentro erótico en El Gusano de Luz que el narrador de *El fuego secreto* declara: “Y le voy a dar un consejo, amigo: no crea que se las sabe de todas todas y que puede decir quién es quién. Todos a la larga somos todos, y en cierto infinito mar de las transfiguraciones nos repetimos, con una terca obstinación. De suerte que el ‘yo’ tarde que temprano se hace ‘usted’” (42). De tal modo, lo que se sugiere en diversos momentos de la narración es que la transformación del espacio instrumental por un espacio que restituya la potestad del cuerpo y el deseo tiende asimismo, al menos idealmente, a la transmutación del individualismo del yo y a la constitución de un nosotros, a la superación de los modos de aislamiento que conllevan a la atomización de los cuerpos y a la pauperización del espíritu. En el apartado siguiente veremos, sin embargo, de qué manera ese movimiento expansivo que tiende al nosotros resulta truncado. Quisiera primero detenerme brevemente en una última figura de movimiento presente en *El fuego secreto* antes de pasar al análisis subsiguiente.

Tan importantes como las calles y carreteras que conectan los diferentes puntos de la constelación heterotópica, son los vehículos en los que el protagonista y sus amigos se desplazan: su motocicleta Lambreta y un viejo automóvil Studebaker. Este último, al que se le denomina “la cama ambulante” (59), representa en sí mismo un contraespacio que reúne los tres sentidos de provocación aludidos al principio: representa un espacio cargado de erotismo transgresor, pues en él tienen lugar encuentros entre amantes y amigos; representa asimismo una burla en la cara de la pacata sociedad colombiana, que ve transitar con desparpajo por sus calles a aquel grupo disímil de jóvenes libidinosos; y posibilita, además, múltiples rutas de exploración de la ciudad natal, lo que no se restringe solo al sentido

literal de trayectorias en la topografía de la ciudad, sino que alude también a los contraespacios que surgen particularmente del desplazamiento de aquella “cama ambulante”:

Quien a nuestro Studebaker sube, entra como quien dice a una distinta dimensión, dimensión cerrada donde el invitado de turno deja de ser amo de sí mismo, dueño de sus mentiras. El dueño soy yo de mi verdad. En el mínimo interior de ese carro entra el presente, no hay espacio para otra cosa. El pasado, el futuro, lo que el mundo pueda decir o pensar se van al diablo, lo tiramos por la ventanilla. (219)

Y más adelante añade, refiriéndose a las “víctimas”, es decir a los muchachos que invitaban a sus recorridos: “Los sacábamos a la periferia para cortarles todo vínculo con lo conocido, para aligerarlos del tabú, de la ciudad, de la ropa. Subir a lo más alto para caer a lo más bajo, diría una moral antigua” (219). De manera similar a lo observado en la novela de Thomas Bernhard, la novela de Fernando Vallejo juega con la inversión de términos contrapuestos a los que tradicionalmente se les asigna una especial carga semántica, como es el caso del arriba y el abajo, lo abierto y lo cerrado, el afuera y el adentro; también aquí es un espacio pequeño y cerrado —el “mínimo interior” del automóvil— el que permite la expansión del yo, su encuentro con el otro, la manifestación del deseo erótico.

Por su parte, la ligazón que en el conjunto de la novela se da entre heterotopía y corporalidad recuerda que no es casual que en el texto de Michel Foucault *Topologías* (1984) las dos conferencias aborden, respectivamente, el problema de las heterotopías y el del cuerpo utópico. Tanto en su condición utópica como en su condición de realidad efectiva, espacio y cuerpo evidencian una conexión fundamental. Esa conexión es, por ejemplo, la que enfatiza Harmut Böhme en su investigación sobre las topografías literarias cuando afirma que “los movimientos que efectuamos *con* nuestros cuerpos y *como* cuerpos en el espacio, revelan en primer lugar lo que se entiende histórica, cultural e individualmente como espacio” (2005: XV).¹⁴ En el caso de *El fuego secreto* es en efecto el cuerpo en movimien-

14 “Raum und Räumlichkeit muss, um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden. Dies bedeutet: die Bewegungen, die wir *mit* unseren Körpern und *als* Körper im Raum vollziehen, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen” [cursiva en el original].

to el que posibilita la experiencia del espacio, pero es también el que confronta su configuración histórica y cultural y permite la emergencia de “otros” espacios. A su vez, son esos contraespacios los que hacen posible la experiencia del cuerpo *como* cuerpo, en su dimensión sensorial, sensual, deseante, lúbrica, y no ya como pieza de la maquinaria estatal ni como mero instrumento de un aparato socioeconómico enajenador.

3.2.3 Fuego y borramientos

En contraste con las promesas de futuro y con las proyecciones de viajes y desplazamientos con las que concluía el primer tomo, contenidas en la escena final que presentaba la época de la navidad y la imagen de los globos elevándose y alejándose en el cielo, el final de este segundo tomo presenta una serie de episodios de agresión y un lenguaje en el que se enfatizan las marcas de la violencia. En un pasaje el narrador relata, por ejemplo, cómo le propina a un policía un botellazo “formidable”, dejándolo desplomado y sangrando en la calle (241); unas páginas más adelante un segundo botellazo es lanzado a uno de los asistentes del café Miami (244); seguidamente refiere los varillazos con los que destroza en su casa el radio, el televisor, el piano y la lámpara de techo (245), después de lo cual despierta en una habitación de una clínica de la capital (246). Su estadía allí no resulta prolongada, pues el protagonista decide abandonar el recién comenzado tratamiento psiquiátrico y regresar a Medellín, donde transcurre la que él mismo denomina su última noche de juventud (253). Es la noche en la que regresa al café Miami para provocar un incendio y dejar que al lugar lo consuman las llamas, que crecen y se extienden por todo el centro de la ciudad:

Por cuadras y cuadras iba dando cuenta el fuego de todas esas viejas construcciones de tapia y de bahareque de otros tiempos, de otros dueños, limpiándolas de recuerdos. El fuego purificador que todo lo borra, que todo lo iguala. (253)

De este modo retorna el motivo del fuego que apareciera ya en el tomo anterior en la figura precursora de la candileja del globo navideño. Este nuevo fuego se presenta en primera instancia como potencia negativa que llega a derribar el emblemático café Miami, ese contraespacio que había representado hasta entonces

un núcleo de diversos movimientos expansivos. El mismo pasaje revela, sin embargo, que lo que tiene lugar es un nuevo juego de inversión semántica en virtud del cual ese fuego destructivo se revela como fuerza “purificadora”, renovadora. De modo similar a lo que ocurre en *Der Keller*, aquí el ímpetu de contraposición del protagonista se dirige contra sí mismo y contra un espacio que se había configurado como refugio heterotópico, al que resulta necesario contraponer otras fuerzas. También aquí se evidencia que la impugnación no es nunca una operación concluida, sino un rasgo que define el carácter y el accionar del narrador-personaje y que marca asimismo su lenguaje y su modo narrativo.

El conjunto de movimientos expansivos presentes en *El fuego secreto* lleva, lo mismo que en *Der Keller*, la marca de la contraposición, en este caso, una contraposición marcada por el movimiento y la itinerancia, a través de los cuales se busca restituir el cuerpo y resignificar los espacios de la ciudad natal, abarcando tanto el centro como la periferia. Asimismo, el movimiento se concreta a nivel constructivo, en el ir y venir narrativo y en la intensificación del lenguaje que se opone al lenguaje normatizado. En correspondencia también con el segundo tomo de *Die Autobiographie*, el final del segundo tomo de *El río del tiempo* concluye con una contraposición del protagonista consigo mismo, con una suerte de impugnación de esos contraespacios por los que propendían el movimiento y la itinerancia. El fuego y el incendio aparecen entonces como alegoría de un nuevo ímpetu expansivo, que obedece a la necesidad de ensanchar aún más el campo de experiencia y con ello las posibilidades de configuración del sí mismo en relación con su Heimat. Como se verá en el tercer tomo, la ruta de esa búsqueda expansiva va unida, necesariamente, a una búsqueda artística, particularmente de creación cinematográfica, en donde la mimesis cumple nuevamente una función esencial.

4. Movimientos de introspección y desintegración

Nicht tot sei es, ständig in Bewegung.

Thomas Bernhard

Las dos novelas analizadas en el capítulo anterior terminan en la irrupción de la enfermedad y en el consecuente quebrantamiento de los movimientos expansivos. En el caso de *Der Keller* se trata de una infección pulmonar que contrae el narrador-protagonista y a causa de la cual debe abandonar su cargo de ayudante en la tienda de víveres. El desarrollo que tiene lugar durante la prolongada época de enfermedad será materia de los tomos tercero y cuarto, *Der Atem* y *Die Kälte*. Por su parte, *El fuego secreto* concluye, después de una corta internación en una clínica psiquiátrica, con la que el narrador denomina la última noche de su juventud. Lo que traen los dos tomos siguientes, *Caminos a Roma* y *Años de indulgencia*, es un extendido periplo por diversos países y ciudades. A estos dos desarrollos disímiles —uno de confinamiento, otro de peregrinaje— los une un elemento común, a saber: el inesperado quebrantamiento de la expansión que habían alcanzado desde sus respectivos emplazamientos y desplazamientos heterotópicos. El desarrollo subsiguiente corresponde entonces a la búsqueda de vías alternativas para reparar o compensar ese movimiento truncado.

4.1 Confinamiento: áreas de pensamiento

Siguiendo el esquema trazado en los dos tomos precedentes, el tercer y cuarto tomo de *Die Autobiographie* se configuran en torno a un núcleo espacial. Si en *Die Ursache* era el internado y en *Der Keller* la tienda de víveres, en *Der Atem* será el hospital de Salzburgo y en *Die Kälte* el sanatorio para tuberculosos de Grafenhof. Pero en contraste con el tomo precedente, donde la expansión marca la pauta de movimiento y las formas de espacialidad, los tomos tercero y cuarto se encuentran marcados por la noción de confinamiento y por el movimiento de introspección. De este modo, el giro en el sentido inverso, aquella “entgegengesetzte Richtung” de la que parte la segunda novela, sufre una inversión, tanto en lo que respecta a su causa como a su orientación. En efecto, el nuevo giro no obedece, como en el caso de *Der Keller*, a una resolución del protagonista, a un acto de su voluntad, sino al peso de una circunstancia adversa: una enfermedad pulmonar que lo obliga a la internación en un hospital de su ciudad natal. Asimismo, el giro manifiesta una inversión de sentido, pues si antes producía un movimiento expansivo, ahora da origen a un movimiento introspectivo que adquiere un primer desarrollo en *Der Atem* y continúa y se profundiza en *Die Kälte*.

4.1.1 *Der Atem*: apropiación subjetiva

El epígrafe del tercer tomo de la serie anticipa en palabras de Blais Pascal –otro de los autores de cabecera de Thomas Bernhard– la que será la temática central de la novela: la muerte y la enfermedad. “Da die Menschen unfähig waren, Tod, Elend, Unwissenheit zu überwinden, sind sie, um glücklich zu sein, überreingekommen, nicht daran zu denken”.¹ La cita, que proviene de los célebres *Pensée* pascalianos, contiene una indicación implícita sobre el modo como será abordado en la novela el motivo de la muerte. La formulación crea una distancia respecto a la usual renuncia a pensar la muerte y sugiere, en cambio, una disposición a confrontarla e incluso a combatirla. El sentido combativo, que implica

1 “Les hommes n’ayant pu guérir la mort, la misère, l’ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n’y point penser” (Éditions de Port-Royal: Chap. XXVI – Misère de l’homme: 1669–1670, 217).

una actitud afirmativa de la vida, se encuentra de hecho ya esbozado en el título y subtítulo: la respiración [der Atem] aparece allí como sinécdoque de la vida misma, como su condición de posibilidad, mientras que la decisión o resolución [Entscheidung] alude a un acto de autodeterminación, de afirmación de una vida que se confronta a la muerte y se le contrapone.

Estas acciones que se esbozan al inicio de la novela y que, podría decirse, competen al ámbito de lo mental –la resolución, la voluntad, la autodeterminación, el pensamiento–, se encuentran fuertemente atravesadas por un componente espacial, pues se activan y despliegan como consecuencia de experiencias que se producen en una singular constelación heterotópica, a saber: la de hospitales y sanatorios. El comienzo de este recorrido experiencial se da en el hospital de Salzburgo, un lugar que el narrador define en las primeras páginas de la novela como “eine pausenlos und intensiv und rücksichtslos arbeitende Todesproduktionsstätte” (259), y más adelante como “eine fortwährende Unheils- und Katastrophenmaschine” (328). No obstante, el hospital en su conjunto es concebido también en términos de “lebensrettender Denkbezirk” (284), mas en esta definición contrapuesta no subyace una contradicción, sino el resultado de un acto subjetivo de apropiación del espacio, un proceso en virtud del cual ese lugar que se reconoce adverso es resignificado. Habría que detallar entonces en qué consiste el carácter subjetivo de este acto de resignificación, para lo cual es preciso retomar la noción de decisión que se introduce en el subtítulo de la novela y el concepto de introspección que preside el análisis del presente capítulo. Como se indicó, la llegada del protagonista al hospital de Salzburgo no es fruto de una elección, sino producto de la enfermedad; desde el sótano, aquel espacio en el que se había concretado el movimiento expansivo –de experimentación de otro territorio, de encuentro con otras subjetividades y aprendizaje de otras habilidades–, el joven se ve obligado a emprender un recorrido en una dirección contraria. La hospitalización representa un regreso forzado al centro: el abandono de la periferia que representaba la Siedlung y una nueva exposición a las fuerzas hostiles de la Heimat. De este modo, la adversidad no es únicamente la enfermedad que pone en riesgo la vida del protagonista, sino también las condiciones propias de ese nuevo entorno que atentan contra sus fuerzas vitales.

La particular configuración bernhardiana del hospital en tanto “Todesproduktionsstätte” podría también describirse en términos foucaultianos como institución disciplinar, y se asemeja de hecho a la descripción que hace el filósofo

francés de los hospitales hasta finales del siglo XVIII como instituciones de separación. De acuerdo con las investigaciones de Michel Foucault, hasta esa época se consideraba que era necesario separar a los enfermos de los sanos, no tanto para curar a aquellos, sino para proteger a estos, de modo que más que un instrumento terapéutico, el hospital era un instrumento de exclusión (1978: 20–22). Por su parte, el giro que se da en el siglo XIX hacia el fin terapéutico de los hospitales no implica la disolución del mecanismo disciplinar, sino su tecnificación, o lo que Foucault denomina la “técnica de gestión del hombre”. De acuerdo con él:

La disciplina es el conjunto de técnicas en virtud de las cuales los sistemas de poder tienen por objetivo y resultado los individuos singularizados. Es el poder de la individualización cuyo instrumento fundamental estriba en el examen. El examen es la vigilancia permanente, clasificatoria, que permite distribuir a los individuos, juzgarlos, medirlos y, por tanto, utilizarlos al máximo. (28)

La individuación a la que se hace referencia no persigue pues la libre autodeterminación de los individuos, sino por el contrario su sujeción al poder dominante. En el caso de los hospitales, dicha individuación sería entonces el resultado de hacer abstracción de los sujetos y considerar a los individuos únicamente en su condición de enfermos, o más exactamente, como cuerpos u objetos no funcionales. O en términos de Bernhard, como candidatos a la muerte, “Todeskandidaten” (259).

Ahora bien, la experiencia de ese espacio y esas circunstancias adversas activan de nuevo la resiliencia del protagonista, y ello implica, en primera instancia, la movilización de la voluntad y del pensamiento como un contrapeso a la inmovilidad del cuerpo que yace enfermo y a su entorno letárgico. La primera acción de resistencia consiste pues en una afirmación de la voluntad en tanto voluntad de vivir: “Jetzt will ich leben” (253), “Ich hatte nicht, wie der andere vor mir, aufhören wollen zu atmen, ich hatte weiteratmen und weiterleben wollen” (254), “[e]s komme nur auf den Willen an” (264). Lo que sigue a esta reiterada afirmación del deseo de supervivencia es la confrontación con el entorno inmediato. Como se verá, la introspección del protagonista –su mirada al interior– no implica una abstracción de lo inmediatamente exterior, la exclusión u omisión de

aquello que lo rodea, sino, al contrario, una actitud de atenta observación de lo circundante. El narrador habla, en efecto, de la puesta en marcha de un “belehrenden Mechanismus der Wahrnehmung in dem Sterbezimmer” y declara: “ich durfte hier, in diesem Sterbezimmer, nicht verzweifeln, ich musste ganz einfach die hier wie möglicherweise an keinem anderen Ort ganz brutal offengelegene Natur auf mich wirken lassen” (271). La cita evidencia el desarrollo de un acto de confrontación que no pretende ignorar o encubrir el contenido negativo que impera sobre aquel lugar adverso, sino exponerse a ello, dejar que actúe sobre el sujeto, pero no bajo la forma del sometimiento y la subordinación, sino a través de la observación. Gracias a esta, el sujeto gana un conocimiento y una distancia relativa frente al conjunto de fuerzas hostiles que actúan y configuran el espacio en el que se encuentra. De este modo, aquello que el narrador llama mecanismo de percepción [Mechanismus der Wahrnehmung] hace parte de su propio mecanismo de supervivencia.

Asimismo, gracias a este mecanismo de observación y a la confrontación que él suscita, se produce una inversión semántica en virtud de la cual el hospital pasa de ser una “Todesproduktionsstätte” a un “lebensrettender Denkbezirk”. Lo que tiene lugar, en efecto, no es una transposición espacial ni un cambio de las condiciones externas que rigen el hospital, sino el surgimiento de una perspectiva subjetiva que transforma la manera de concebirlo y de habitarlo. Tal inversión semántica hace propiamente parte del legado que recibe el joven protagonista de su abuelo, como se deja en claro en el siguiente pasaje que reproduce las palabras del escritor Freumbichler:

Wenn wir nicht auf die natürliche Weise und also von der Natur aus ganz einfach dazu gezwungen sind, in solche Denkbezirke, wie sie zweifellos solche Krankenhäuser und überhaupt Spitäler im allgemeinen sind, zu gehen, müssen wir auf die künstliche Weise solche Krankenhäuser und Spitäler aufsuchen [...]. Es müssen nicht Krankenhäuser sein, die uns ein solches Denken ermöglichen, es können auch Gefängnisse sein, sagte er, vielleicht auch Klöster. (281)

Dos aspectos resultan aquí de particular importancia: de un lado, la conexión que se establece entre espacio y pensamiento en el término “Denkbezirk”, “distrito de pensamiento”; de otro, la inversión que convierte una fuerza o coacción de un

4. Movimientos de introspección y desintegración

exterior objetivo en una fuerza o necesidad de un interior subjetivo. Veamos en qué consiste cada uno de ellos.

En el primer caso se trata de uno de los aspectos centrales de la novela y que corresponde a la confrontación subjetiva con un espacio demarcado tanto en su área geográfica, es decir en los límites físicos que impone, como en su constitución semántica. Los hospitales, al igual que las prisiones y los monasterios, son sitios de reclusión de un grupo de individuos que comparten una condición determinada, ya sea la enfermedad, el delito o la vocación religiosa. A la demarcación espacial va a su vez aparejada una restricción de movilidad, o más precisamente la condición de confinamiento, que en el caso del protagonista de *Die Autobiographie* aparece en directa oposición a los movimientos de expansión que se despliegan en *Der Keller*. A aquella restricción el personaje reacciona con una estrategia de inversión del movimiento, en la forma y el sentido que revestía hasta entonces, de tal modo que el movimiento no se anula sino que vuelca su direccionamiento: pasa de un extenderse hacia afuera a un desplegarse hacia el interior, a un movimiento introspectivo que da origen a una nueva manera de concebir el espacio y el estado mismo de reclusión. De este modo, espacio y pensamiento se enlazan y se producen mutuamente, se transforman uno a otro, y esta dinámica se cristaliza justamente en el término “Denkbezirk”.

El segundo aspecto que resalta el pasaje analizado tiene que ver también con otra forma de inversión, aquella que, como se anunció, convierte una coacción de un exterior objetivo en necesidad de un interior subjetivo. Este cambio en la dirección de la obligatoriedad que se expresa en el pasaje antes citado es de hecho reiterado y detallado unos párrafos más adelante, cuando el narrador, reproduciendo el discurso del abuelo, declara: “Der Künstler, insbesondere der Schriftsteller, sei geradezu verpflichtet, von Zeit zu Zeit ein Krankenhaus aufzusuchen, gleich, ob dieses Krankenhaus ein Krankenhaus sei oder ein Gefängnis oder ein Kloster” (282). El pasaje enfatiza la necesidad que este tipo de reclusión reviste para el narrador mismo, que se presenta en estos relatos de juventud como un artista en formación. Lo que allí tiene lugar no es ciertamente un proceso de identificación y aceptación de la reclusión en los términos que dictamina un exterior coercitivo, sino, por el contrario, una oposición a ese sentido ajeno y hostil a través de la creación de un sentido autodeterminado, con lo que resulta una voluntad que se resiste a la violencia de las circunstancias externas. Lo que logra la introspección

no es pues una transformación de lo circundante en su constitución objetiva, sino en su concepción subjetiva, es decir, en su apropiación a través de la proyección de una narrativa propia que busca resignificar dicho entorno.

4.1.2 *Die Kälte*: el frío como tropos

El cuarto tomo de la serie, *Die Kälte*, representa una continuación y profundización de los temas y motivos presentes en *Der Atem*. Como motivo central se encuentra de nuevo la enfermedad, y la narración se articula asimismo en torno al proceso de autodeterminación y de oposición a un entorno adverso. Al igual que en el tomo precedente, la adversidad se concentra en dos componentes conexos: de un lado la enfermedad, en este caso la tuberculosis; de otro el sanatorio, que en tanto institución de la Heimat inhóspita reproduce las marcas del “Ungeist” que la define esencialmente. El primero de estos componentes, la enfermedad, se inserta desde el epígrafe, esta vez en palabras de Novalis: “Jede Krankheit kann man Seelenkrankheit nennen”. La cita, que proviene de los *Fragmente* (1929 [1799]: 754), alude a la relación dinámica entre el cuerpo y el conjunto de facultades que componen lo que en palabras del poeta se denomina alma [Seele], es decir, el pensamiento, los afectos, la voluntad, de modo tal que un estado de enfermedad repercute y se manifiesta simultáneamente –si bien de formas disímiles– en el cuerpo y en la psiquis de un individuo. El otro componente corresponde, de manera similar, a ciertas formas relacionales entre materialidad y abstracción, aunque no se trata ya de la materialidad del cuerpo de un individuo y el ámbito de su intelecto y sus afectos, sino de la materialidad de un lugar particular –el sanatorio– y el conjunto de fuerzas que lo configuran y actúan sobre él. En qué medida el sanatorio Grafenhof representa un lugar regido por fuerzas adversas es algo que se anuncia ya en el título mismo de la novela, si bien el sentido complejo que él alberga se dilucida en un estadio avanzado de la narración.

En principio, el título *Die Kälte* instauro un vínculo con una serie de nociones aparejadas a un tropo definido. En la tradición literaria la metáfora del frío se ha construido en el marco de un sistema binario de oposiciones; en contraste con el calor representan tradicionalmente los opuestos muerte/vida, racionalidad/emocionalidad. Por su parte, en la obra de Bernhard el motivo del frío cuenta con importantes precedentes, entre los cuales el más significativo es sin duda el de *Frost*,

libro con el que debutara el escritor austriaco en 1963. La novela, que contiene ya los rasgos propios que distinguirán en adelante la obra del autor, presenta una serie de elementos centrales que se encuentran en directa conexión con los ejes temáticos de *Die Kälte*, a saber: la enfermedad como una afección tanto del cuerpo como de la mente; la injerencia de un espacio y de un paisaje determinados en los estados de enfermedad; los nexos entre las afecciones psíquicas y corporales con los estados de aislamiento. A la base de todo ello se encuentra la crítica tajante a una Heimat inhóspita que se configura como germen real de la enfermedad. El lazo que establece la novela entre el “Ungeist” del país natal de los personajes y el elemento de la helada se hace explícito en uno de los pasajes de *Frost*, cuando el personaje Strauch declara: “Alles, jeder Geruch, ist hier an ein Verbrechen gekettet, an eine Misshandlung, an den Krieg, an irgendeinen infamen Zugriff... Wenn das auch alles vom Schnee zugedeckt ist” (56). Tal como lo exponen Uwe Betz y Manfred Mittermayer, la enfermedad del personaje Strauch “reagiert nicht nur auf eine verhängnisvolle individuelle Entwicklung [...], sondern auch auf historisch-gesellschaftliche Vorgänge. Die moderne Technisierung [...] und die Auswirkungen des Weltkriegs auf die Menschen haben zum Zerfall aller traditionellen Orientierungsrahmen geführt” (2018: s.p.).

En el caso de *Die Kälte* la enfermedad, como se anuncia en el epígrafe de Novalis, no representa meramente la afección del cuerpo que resulta de la acción de un agente biológico patógeno, sino que se concibe también como resultado de la acción de las fuerzas destructivas que configuran la Heimat. El narrador-protagonista entiende de hecho su enfermedad –lo mismo que la de su madre y su abuelo– como una consecuencia indirecta de la guerra y afirma: “Wir hatten bei Kriegsende gedacht, davongekommen zu sein, und fühlten uns sicher [...] Auch wir durften nicht überleben!” (378). Lo que se revela a lo largo de la narración es que el espíritu adverso de la Heimat y la desesperanza de la posguerra se encuentran también latentes en el sanatorio para tuberculosos, y ello se encuentra implícito en el motivo del frío.

Para explicar de qué manera se da aquí el entretejimiento entre frío y “Ungeist” quisiera recurrir a un texto de Theodor Adorno. Se trata del manuscrito “Erziehung nach Auschwitz”, publicado en 1966 y en el que el filósofo reflexiona en torno a la exigencia de que Auschwitz no se repita y a las condiciones que permitieron su existencia. La tesis que formula el ensayo coincide con una de las

preocupaciones centrales en la obra literaria de Thomas Bernhard, a saber: la pervivencia del nacionalsocialismo en la sociedad alemana y austriaca de la segunda mitad del siglo XX. Tal como lo expone Adorno, “die Grundstruktur der Gesellschaft und damit ihrer Angehörigen, die es dahin gebracht haben, [sind] heute die gleichen” (1980: 675); se trata, en sus propias palabras, de un orden social que produce y reproduce la frialdad [“eine gesellschaftliche Ordnung, welche die Kälte produziert und reproduziert”] (688). Adorno se refiere a la “frialdad” como un rasgo antropológico que marca la indiferencia de los individuos frente al destino de otros seres humanos y determina su condición de radical aislamiento: “Die Kälte der gesellschaftlichen Monade, des isolierten Konkurrenten, war als Indifferenz gegen das Schicksal der anderen die Voraussetzung dafür, dass nur ganz wenige sich regten” (687). La cita vincula precisamente las dos nociones que reúnen el título y subtítulo de la novela: *Die Kälte. Eine Isolation*, que instauran en la narración una suerte de alegoría en la que se despliegan varios niveles de sentido. En un primer sentido literal, el frío y el aislamiento aluden al estado de reclusión al que se ve arrojado el protagonista como consecuencia de un resfriado que contrae durante un invierno y que, al no ser oportunamente atendido, empeora y deviene en la infección pulmonar que lo obliga a internarse primero en el hospital de Salzburgo y luego en el sanatorio de Grafenhof, en donde contrae la infección tuberculosa. Al mismo tiempo, la narración del cuarto tomo traza paulatinamente aquella otra constelación semántica en la que el frío es, en sentido figurado, la expresión de la constitución espiritual de la Heimat inhóspita, la cual encuentra en Grafenhof lo que podríamos llamar un espacio de resonancia térmica, un espacio en el que se refleja aquello que Adorno denomina “ein geistiges, kulturelles und gesellschaftliches Klima” (677). Las descripciones que del sanatorio ofrece el narrador dan cuenta de la índole de dicha resonancia: “eine Heilstätte als Isolationshaft” (375), “eine medizinische Unheilsmühle” (454), “ein Totenhaus” (378), de la que afirma: “Hier war alles krank, vom Leben abgetrennt, ausgeschlossen, auf den Tod konzentriert, auf ihn ausgerichtet” (362). Incluso el habla encuentra allí una retracción violenta: mientras que en el segundo tomo el narrador mencionaba los juegos de lenguaje y las posibilidades expresivas que se ofrecían en la tienda de víveres, con relación al sanatorio afirma: “Hier zündete keine Phrase, die weltbewegenden Schlagwörter trafen nicht” (372). Tan pronto como el protagonista decide no doblegarse al mecanismo de enfermedad y muerte que allí rige, debe poner en marcha una nueva estrategia de supervivencia que implica una vez

más, como se verá a continuación, un procedimiento mimético que se fundamenta en un acto de contraposición.

4.1.3 Escisión y aislamiento

Del mismo modo que en *Der Atem*, en *Die Kälte* la narración gira en torno a un renovado proceso de autoafirmación de un yo cuya existencia se ve amenazada por la enfermedad y la muerte. En este cuarto tomo el protagonista se ve recluido en lo que él denomina una “Todesgemeinschaft”, de modo que su sobrevivencia demanda necesariamente una ruptura, que adquiere la forma de un aislamiento interno autodeterminado en contraposición al aislamiento impuesto externamente:

[...] ich hatte mich für den Abstand entschieden, für den Widerstand, für mein Weggeben, ganz einfach für das Gesundwerden, nachdem ich mich eine Zeitlang ihrer Übermacht ausgeliefert gehabt hatte. Mein Existenzwille war größer als meine Sterbensbereitschaft, also gehöre ich nicht zu ihnen. (408)

La escisión es pues un nuevo ir en la dirección contraria, “in die entgegengesetzte Richtung”. En este caso el giro representa la escisión respecto a un grupo –la comunidad de los enfermos– sometido a un doble proceso de homogeneización: de un lado, la que les impone su condición de enfermos y que instaura aquella “disposición a la muerte” [Sterbensbereitschaft] que menciona el narrador; de otro, la que impone el sanatorio en tanto institución disciplinar. Varios pasajes de la novela ilustran esta doble tendencia homogeneizante:

Tatsächlich war das Ergebnis, dass ich positiv sei, mit Genugtuung aufgenommen worden bei meinen Mitpatienten. Sie hatten erreicht, was sie wollten: keinen Außenseiter. (360)²

Aber der Mensch gewöhnt sich erstaunlich schnell an Tatsachen dieser Art, wenn sie sich tagtäglich wiederholen, er braucht drei, vier Tage, dann ist ihm der

2 El pasaje se refiere al resultado positivo del examen que confirma la infección tuberculosa del protagonista.

Mechanismus vertraut, er hat keine Wahl, er fügt sich, er macht mit, er fällt nicht mehr auf. (363)

Los pasajes ilustran en qué medida el sanatorio de Grafenhof constituye, lo mismo que el hospital de Salzburgo, una institución disciplinar en sentido foucaultiano, orientada a restaurar la funcionalidad de los sujetos y su reinserción al orden determinado, y para ello el control de los modos de relación con el espacio resultan fundamentales. Tal como señala Foucault, “la disciplina es ante todo un análisis del espacio; es la individualización por el espacio, la colocación de los cuerpos que permita la clasificación y las combinaciones” (1978: 27). A diferencia de las heterotopías, que se definen como contraespacios y se fundan en lo heterogéneo, las instituciones disciplinarias propenden fundamentalmente por la homogenización, por la corrección y supresión de alteraciones que quebrantan lo que se entiende como norma desde los centros de poder, lo que conduce a un proceso en el que se desdibuja el yo en su individualidad.

La estrategia de oposición del protagonista consiste entonces en una continuación del movimiento introspectivo que iniciara en el hospital de Salzburgo. Aquí también la introspección es un mecanismo que no hace abstracción del exterior hostil, sino que crea una distancia a través de su observación directa, lo que le permite al protagonista entender las dinámicas que estructuran el espacio en el que se encuentra y sustraerse al influjo de su índole disciplinar. Pero el movimiento de introspección no es solo una distancia frente a un exterior adverso, sino también, en un segundo momento, un acercamiento al sí mismo, una observación de la interioridad del sujeto y una exploración del sedimento de experiencias que construyen su subjetividad. La introspección es entonces en este sentido también un desplazamiento retrospectivo, una evaluación tanto del propio pasado como del pasado familiar. Así, en la inmovilidad de su convalecencia, el joven protagonista se cuestiona:

Was habe ich von dort? fragte ich mich, was habe ich von da? woher habe ich diese Eigenschaft? woher jene? Meine Abgründe, meine Melancholie, meine Verzweiflung, meine Musikalität, meine Perversität, meine Rohheit, meine sentimentalen Brüche? (430)

Resulta importante observar que la exploración y la afirmación del yo y de su impulso vital corresponde, en primera instancia, a un acto que se suscribe exclusivamente a la interioridad del sujeto. Sin embargo, ese acto reclama pronto la necesidad de una expansión y proyección al exterior objetivo, lo cual se concreta, como se verá, en la forma de la creación artística.

4.1.4 Arte y autodeterminación

También en este cuarto tomo de la serie autoficcional la creación artística adquiere un rol fundamental en el proceso de autoafirmación del yo y de oposición al espíritu adverso de la Heimat. En *Die Ursache* se evidenciaba en las prácticas del violín en la “Schuhkammer” como escape al entorno opresor del internado; en *Der Keller*, en las clases de canto y teoría musical que se presentaban como complemento o contraparte necesaria frente al trabajo en la tienda de víveres; en *Der Atem*, sin embargo, la exploración artística se ve interrumpida por el quebranto en la salud del protagonista y las complicaciones de la enfermedad pulmonar. Por su parte, en *Die Kälte* el regreso a la actividad artística se presenta ya no solo como escape o contrapunto a determinadas circunstancias externas a las que se enfrenta el protagonista, sino como condición de posibilidad de su propia existencia. En narrador describe, por ejemplo, sus ejercicios musicales en términos de “entrenamiento de vida” [Lebenstraining] y habla del propósito de convertir la música en “el más alto signo de justificación de la existencia” [dem höchsten Zeichen seiner Existenzberechtigung], en su “complejo de vida” [Lebenskomplex] (409); asimismo, ofrece una enumeración de los términos que considera puntos de referencia “necesarios para poder existir” [Bezugspunkte, die ganz einfach notwendig waren, um existieren zu können], a saber: armonía, disonancia, contrapunto, creador, música (387). De acuerdo con mi lectura, esta disposición del arte como necesidad vital se deriva del hecho de que en el acto artístico el sujeto se contrapone paradigmáticamente a las fuerzas homogeneizantes que rigen en el sanatorio en tanto institución disciplinar, y ello a causa del componente transgresor que subyace al arte como tal, a su componente lúdico, a su carácter creativo y creador que contrasta con la coerción y la violencia estructural de la Heimat. De este modo, en el contexto de la novela y de la serie autoficcional en general, la existencia plena se configura no solo como necesariamente autodeterminada, sino

también como esencialmente creativa. Sobre esta base, la mención de aquellos conceptos “necesarios para poder existir” –tales como armonía, disonancia, contrapunto, creador– adquieren una significación particular, pues al mismo tiempo que aluden a técnicas propias de la composición e interpretación musical, apuntan a lo que para el protagonista constituye su técnica de supervivencia: la obligada disonancia del individuo frente a una estructura social que se reconoce adversa y la búsqueda creativa de una cadencia propia, es decir, de un modo narrativo que se corresponda con un modo de existencia que propende por la autodeterminación.

De esta manera, en *Die Kälte* se presenta la escritura como componente fundamental de la estrategia de supervivencia del protagonista, que llega a declarar: “solo existía cuando escribía” [ich existierte nur, wenn ich schrieb] (375). La peculiaridad de esta relación condicional entre vida y escritura se detalla hacia el final de la novela, cuando el narrador señala: “[...] hier hatte ich meine Vorgangsweise, meine eigene Infamität, meine eigene Brutalität, meinen eigenen Geschmack” (450), y el adverbio demostrativo se refiere justamente al espacio que crea la acción de la escritura, un espacio de representación en sentido lefebvriano (1974). En aquellas palabras destacan dos aspectos fundamentales: de un lado, en ellas se refuerza la idea del acto creativo de escritura como acto de creación y estructuración del yo, lo que se demarca en la iteración del artículo posesivo [mein] junto al adjetivo que acentúan el sentido de lo privativo [eigen]. Se trata pues de un yo que se construye a sí mismo a través de la creación literaria, que busca allí no solo un estilo discursivo, sino también, y más importante aún, una forma de estar y actuar en el mundo, que es de cierta manera un actuar *contra* el mundo. Y esto es lo que se expresa, justamente, en la referencia a la propia infamia y a la propia brutalidad, que no es otra cosa que una respuesta a la infamia y a la brutalidad de su entorno. Allí radica el segundo aspecto fundamental de la cita, pues esa violencia que se contrapone a la violencia de la Heimat es resultado de una mediación artística en la que opera, de nuevo, un proceder mimético que se concreta en una narración impetuosa y punzante.

4.2 Peregrinaje: áreas de desvarío

También en los tomos tercero y cuarto de *El río del tiempo* la espacialidad y el movimiento son los núcleos en torno a los cuales se configura la narración. Al igual que en los dos tomos precedentes no se trata de núcleos delimitados, como es el caso en las novelas de Bernhard donde la narración se construye en torno a un espacio fundamental: el internado, el sótano, el hospital, el sanatorio. En Vallejo, en cambio, se encuentran constelaciones espaciales que emergen como resultado de múltiples desplazamientos. En el caso de *Caminos a Roma* y *Años de indulgencia* el desplazamiento adquiere un matiz adicional, pues se trata de novelas que representan, de cierta forma, relatos de viaje: la primera narra el viaje del protagonista a Europa, y la segunda, su viaje a Estados Unidos. Así, contrastando con los movimientos de confinamiento e introspección que se evidencian en *Der Atem* y *Die Kälte*, en *Caminos a Roma* y *Años de indulgencia* se expresa una insistencia en el impulso expansivo que se manifestaba en la infancia y la juventud; hay pues allí un intento de retomar y amplificar el movimiento ya emprendido en la ciudad natal. Sin embargo, se verá que ese intento no conduce realmente a un incremento o una intensificación de la experiencia expansiva en la que el sujeto busca su autoafirmación. Lo que tiene lugar es, en cambio, una experiencia de desvarío y de desintegración del yo.

4.2.1 *Caminos a Roma*: el inútil viaje por la periferia

Como se indicó, el tercer tomo de la serie autoficcional de Fernando Vallejo relata la estancia del protagonista en la capital italiana. El viaje representa inicialmente una reiteración del impulso expansivo que se evidenciaba en el tomo precedente e insiste en varios de los elementos allí presentes, entre los que destaca particularmente la prosecución de prácticas de restitución del cuerpo y de lo que en términos lefebvrianos se denomina el espacio sensorial-sensual (1974). También en esta novela se evidencia un intento del protagonista de trazar una cartografía alternativa de los lugares que conoce sobre la base de coordenadas eróticas; así por ejemplo, en sus caminatas por Roma, por la Fontana di Trevi o Plaza España, se interesa más por los jóvenes que visitan los bares que por los monumentos y construcciones histórica de la ciudad; de la escalinata de la Trinità

dei Monti anota: “Infinitas veces la habré de transitar, hacia arriba o hacia abajo, hacia el cielo o hacia el infierno mientras otros miran museos, iglesias, piedras viejas” (19). Sin embargo, lo que revela paulatinamente la narración es que el trazado de esa cartografía alterna comienza rápidamente a desdibujarse sin haber siquiera alcanzado una concreción inicial. La razón de ello radica, de acuerdo con mi interpretación, en las deficiencias de la relación que establece el protagonista con esos nuevos espacios por los que transita, lo que a su vez está determinado por los motivos que impulsan el viaje en su conjunto. Roma, en efecto, reviste para el yo-narrador un interés específico: el propósito del viaje es ingresar como estudiante al Centro Experimental de Cinematografía; mas el plan que suscita la travesía va más allá de un deseo abstracto de formación artística y apunta más bien a un objetivo concreto de creación cinematográfica: el protagonista desea hacer una película sobre la violencia en Colombia. Así lo refiere en el episodio sobre el concurso de ingreso al Centro Experimental, donde expone su proyecto: “Como si me la estuvieran pasando en un proyector vi mi película: la que no necesitaba adaptar de ningún libro, la que no me tenía que escribir nadie, la mía, la única, la que llevaba dentro” (114), y lo que ve –interiormente– es descrito en las páginas siguientes, donde despliega un largo listado de los genocidios que azotaron al país a lo largo de varias décadas, un inventario de episodios atroces que trajo consigo la violencia partidista en Colombia, después de lo cual declara: “Va la sangre derramada bajando al río y el río se la lleva, y se lleva los decapitados con su revuelo de gallinazos encima...” (115). Los análisis que presento a continuación buscan evidenciar que en el proyecto así concebido se encuentran las claves para entender la relación que establece el protagonista con su destino de viaje, y para comprender también las marcas particulares de violencia e intensificación que emergen en el discurso narrativo.

Lo que el proyecto cinematográfico delata –y que se corrobora en el desarrollo del relato– es, de un lado, la ausencia de un interés real por explorar ese nuevo espacio al que arriba el protagonista, sus contornos, sus dinámicas, sus peculiaridades y las de sus habitantes. Incluso los encuentros con ocasionales amantes revelan, en su descripción, un desinterés por conocer al otro: su subjetividad, su entorno, su cultura, su lengua. Esa misma indiferencia es la que marca los recorridos por Francia, España y varias ciudades de Europa, y la que lleva al narrador a afirmar: “Como me fui de Londres me voy de Hamburgo y llego a Ámsterdam, rezando mi rosario de ciudades y olvidando al punto lo que recé” (172). Así,

4. Movimientos de introspección y desintegración

en sus relatos son escasas las descripciones de los lugares que visita o de las experiencias que allí tiene. En cambio, se explaya en rememoraciones, historias y anécdotas sobre la Heimat que dejó del otro lado del océano, sobre su familia, su infancia, su juventud. Ello, no obstante, es algo que de forma indirecta había sido anunciado ya al comienzo de la novela, cuando el narrador advierte que emprende un viaje y que, aun sin proponérselo, lleva consigo una innegable carga, la de una Heimat que no logra dejar atrás:

Ay abuelo, abuela, calle de Junín, Medellín mío, ¿cuándo os volveré a ver? Ni bien los acababa de dejar y ya los estaba añorando. Colombia la insidiosa no se quedaba atrás, como polizón aventurero colado en el equipaje se venía conmigo, en mi baúl de seminarista, mi gran baúl claveteado, tachonado de estoperoles, o en un saquito de café o en una botellita de aguardiente, agazapada para saltar en el más impensado momento desde cualquier rinconcito del alma. Y el impensado momento llegó, fue el primero, al partir. Me traje un whisky la azafata, me lo tomé, pedí otro y otro y otro. Carajo, estoy jodido, jamás me libraré de esta tierra. (10)

Es precisamente esa carga la que le impide al protagonista construir un vínculo más sólido con los lugares a los que llega; frente al peso de esa Heimat siempre presente y a la dimensión desbordante de su proyecto cinematográfico, los nuevos espacios solo ganan, si acaso, un interés secundario y fugaz. Es así como afirma de Roma que “no vale con todas sus piedras viejas una rocola sonando en un café de putas del barrio de Guayaquil” (41), para declarar más adelante: “Aquí no hay nada qué hacer. Esta es una ciudad vieja, cansada, tediosa, provinciana: capaz de volver a quemar a Giordano Bruno y crucificar a Pedro. Pasado mañana me voy” (109). Por su parte, de la capital francesa dictamina: “Para mí París se ha borrado, no me interesa. Ni el Boulevard Saint German, ni el Boulevard Saint Michel, ni el Deux Magots, ni el Café de Flore, ni los gigolós, ni los macrós, ni los bouquinistes. Solo la cinemateca” (63). A su vez, cuando arriba a España dice llegar “a un país cuyo idioma no entiendo” (69) y apunta luego: “Ni un solo nombre me queda de Valencia en el recuerdo” (84). En cambio, cuando regresa a Roma de su viaje por varias ciudades europeas lo primero que busca, de manera apremiante, es el acento colombiano, por lo que visita tan pronto puede a uno de sus coterráneos: “Si oigo el acento de Colombia estoy salvado. Aunque no sea el suyo

el de Antioquia sino el de Santander y sus muchos años en Roma en parte se lo han borrado, algo queda de lo que busco y eso me basta” (90). De este modo, el pretendido viaje cosmopolita, el recorrido por varios países, por diversas lenguas, culturas y paisajes, desemboca en una búsqueda de lo más propio, en una añoranza de lo familiar, un ir al encuentro de lo conocido,³ lo cual constata el narrador mismo:

¡Colombia! Llevaba meses dizque viviendo en Roma y ni un solo instante había dejado de vivir en ella, en sus cafés, en sus montañas, en sus calles, en sus cines, en sus ríos, en su fracaso, en su esplendor, en su miseria, Colombia... Se había venido conmigo sin yo saberlo; ahora ya lo sabía y que adonde quiera que fuera vendría siguiéndome unida a mí por irrompibles cadenas, como si ella fuera el centro de mi alma, del Universo, ella sola la luz y el resto sombras, como una condena [...]. Colombia nos había hecho, sin remedio, prisioneros. (104)

La novela termina, en efecto, con el regreso del protagonista a Colombia, que declara en las últimas páginas del libro: “Volvía al centro tras el inútil viaje por la periferia” (184). Así, el viaje que en sus inicios se trazaba como movimiento expansivo desemboca en un movimiento de contracción, de repliegue. Mas no se trata en este caso de un repliegue introspectivo como en el caso de *Der Atem* y *Die Kälte*, donde el movimiento toma la forma de una expansión al interior del yo y de una aguda observación del afuera. En *Caminos a Roma* ese exterior extranjero no es objeto de una mirada atenta; lo que se presenta en cambio con insistencia en la mente del protagonista es la proyección de su propio pasado y del pasado de su país, ese que pretende, a su vez, proyectar en su película. De este modo, ese peregrinaje infructuoso por Roma y otras ciudades europeas busca mostrarse como tal, es decir, como el intento malogrado de una experiencia expansiva, que encuentra su causa en una confrontación no resuelta con su Heimat. Algo que se repetirá en el ulterior viaje a Nueva York, que representa la trama del cuarto tomo de la serie.

3 A propósito del acercamiento irónico de Vallejo a la figura del cosmopolita véase el artículo de Brantley Nicholson “Un idealismo en contra de sí mismo: Los enigmas de Fernando Vallejo” (2015: 136–148).

4.2.2 *Años de indulgencia: el camuflaje de sombras*

Al igual que en *Caminos a Roma*, *Años de indulgencia* presenta dos ejes espaciales que se superponen: Colombia, el país natal que el protagonista busca retratar en su película, y Nueva York, la ciudad donde se propone llevar a cabo su proyecto fílmico. El relato, sin embargo, no comienza en ninguno de estos dos lugares, pues inicia con un particular exordio en el espacio enigmático de lo onírico. Las primeras veinte páginas del libro son, en efecto, el recuento de un sueño en el que el narrador, que se identifica con el Diablo, desarrolla una suerte de compendio de ocultismo y demonología y relata en tono humorístico un episodio de exorcismo en su familia. Al despertar, el protagonista se encuentra en el sótano del Admiral Jet, el edificio neoyorkino donde vive, y afirma: “Salgo de una pesadilla para entrar a otra” (28). Ese pasaje inaugural no es, por supuesto, intrascendente, pues contiene claves importantes para comprender el sentido en que discurrirá la narración. De un lado, en las palabras iniciales de un yo ambiguo, duplicado en el sueño, hay implícita una declaración sobre la condición que define la realidad del protagonista: “Sí, sí, sí, sí, soy el Diablo. Nadie puede conmigo. En mi lugar ilímite, mi vasto imperio sin medidas ni confines, hago lo que se me da la gana” (7). La imagen que se presenta a través del sueño de un espacio ilimitado y de una voluntad sin restricciones contrasta con aquello que había sido expuesto en los tomos anteriores, a saber, la relación asimétrica del protagonista con un entorno que lo constriñe y frente al cual establece una relación de contraposición. De este modo, esa curiosa identificación con lo diabólico es, en primera instancia, un insistir en el deseo de autoafirmación del yo y en su oposición a la realidad circundante. De otro lado, la marca de lo demoníaco, de lo maligno, se configura a partir de ese momento como una forma de reacción mimética del yo frente a la hostilidad de su entorno, y ese mimetismo es de hecho insinuado en aquel preludeo en el que el diablo, en sueños, usurpa la voz del narrador-protagonista: “Mi voz, mis voces, mis múltiples voces de acentos varios, suaves, ásperos, confusos, engañosos. Espíritu cambiante, escurridizo, inasible en mi camuflaje de sombras” (10). Como se mostrará en el análisis que desarrollo a continuación, la presencia de esa voz encubierta, que se anuncia cambiante y oscura, es el anuncio de un

nuevo procedimiento mimético en sentido adorniano.⁴ Se trata, en efecto, de una voz narrativa que se transforma gradualmente y se apropia del acento áspero de la Heimat hostil a la que se contrapone, mas dicha apropiación, dicho camuflaje, obedece a un propósito fundamentalmente crítico.

Siguiendo la estructura observada en los tomos precedentes, *Años de indulgencia* compone un relato móvil, una narración que oscila entre las vivencias del protagonista en su estancia en Nueva York y las rememoraciones de su infancia y juventud en Colombia. Lo particular de tal entramado, de ese pendular en el recuerdo entre el país de origen del narrador y la capital estadounidense, radica en que lo intricado de las interpolaciones espaciotemporales no solo define un ritmo narrativo, sino que refleja a nivel formal el conflicto que está presente a nivel temático y que resulta de la imposibilidad de realizar en su país el trazado proyecto cinematográfico. De este modo, el conflicto con la patria que termina desencadenando el viaje es doble: de un lado están los impedimentos de tipo técnico, financieros y burocráticos que terminan por frustrar la realización del proyecto en Colombia e impulsan la partida hacia Norteamérica. De otro lado, y de modo incluso más acuciante, está la necesidad de crear ese relato, el relato de la patria fracasada, de una realidad que, como se indica en la novela, “está escupiéndonos la cara” (140).

Asimismo, la estrategia narrativa que el protagonista proyecta para su película se define en términos de movimiento, aunque no se trata ya de un desplazamiento espacial, sino de índole conceptual, pues concierne a la forma como el personaje se concibe a sí mismo en tanto creador cinematográfico:

El director de cine en Colombia, mi señora, no es Homo sapiens racional parado en sus dos patas: es una fuerza de la naturaleza, un incendio: arranca y pasa por sobre su madre. ¿Qué mamá se está muriendo? Vamos a firmarle el rictus. ¡Cámara! ¡Acción! (75)

4 Para Adorno, por ejemplo, el satanismo en Baudelaire responde a algo más que la simple crítica a la moral burguesa de la época, y representa, en cambio, un acto artístico de oposición mimética (1970: 201).

4. Movimientos de introspección y desintegración

La cita resulta significativa pues contiene varias claves para comprender los procedimientos estéticos presentes en la novela. Puesta en perspectiva, la descripción que ofrece del director de cine en Colombia resulta ser al mismo tiempo una descripción de sí mismo como narrador-personaje; sus palabras advierten oblicuamente que el suyo no es un relato que recurre a la razón como fundamento narrativo, sino que apela al pathos, a un lenguaje incendiario –y está allí de nuevo la imagen del fuego– que no vacila en transgredir pautas morales, como se ilustra al trocar el motivo de la muerte de la madre en recurso ventajoso para el trabajo creativo.

¿Qué ocurre entonces cuando este personaje arriba al destino en el que espera llevar a cabo su proyecto cinematográfico? ¿Qué tipo de relación establece con la ciudad a la que emigra? ¿Qué pasa con las pugnas que lo impulsan y con las estrategias que bosqueja? Un pasaje en el que relata el momento de su llegada a Nueva York expone la problemática a la que se enfrenta:

Llegué de noche, con trescientos dólares en el bolsillo, cuatro mudas de ropa vieja en una maleta y un proyecto fantástico en la cabeza: filmar aquí mi gran película sobre Colombia, la que Colombia no me deja hacer por no verse, asesina, en el espejo. ¡Inmenso error! Aquí te voy a reconstruir llueva que truene, truene que nieve, quieras que no, así te indigne, así te duela, así te pese: en el asfalto de estas calles los campos tuyos, entre estas torres de concreto y acero tus tugurios, en estos ríos calmados tus ríos iracundos, y tus iras, tus furias, tus furores. (42)

Contrario a lo que suele ocurrir en los relatos de este tipo de migración, el personaje no viaja en pos de una experiencia cosmopolita ni llega con la aspiración de insertarse en cánones y dinámicas globales características de las metrópolis de un así denominado primer mundo; antes bien, lo que busca en la capital neoyorquina es la reconstrucción de su país natal. Lo que persigue, sin embargo, no es la reproducción nostálgica de un terruño que se echa de menos, como es el caso de las prácticas usuales de comunidades de inmigrantes que buscan a través de la comida, la música, la lengua, las costumbres, recobrar parcialmente una patria lejana o perdida. En el caso del protagonista de *Años de indulgencia* la reconstrucción resulta paradójica porque implica propiamente una demolición –al modo del incendio que arranca y pasa por sobre su madre–. El retrato que quiere crear de

Colombia es, según él mismo indica, el de la furia, la violencia y el desvarío. Ahora bien, tal propósito presenta dos implicaciones importantes. De un lado, la ciudad a la que llega el personaje es utilizada como pantalla de proyección del país que abandona –recordemos la cita: “en el asfalto de estas calles los campos tuyos, entre estas torres de concreto y acero tus tugurios, en estos ríos calmados tus ríos iracundos, y tus iras, tus furias, tus furores” (42)– y ello hace que la relación que se establece frente a ella sea deficiente, pues en ausencia de un directo interés de exploración y descubrimiento, el nuevo territorio resulta ajeno y hostil, tal como había ocurrido ya en su viaje por Europa. Pero la relación de hostilidad, y en ello consiste la segunda implicación del proyecto en los términos planteados por el protagonista, está también dada en razón de que él mismo se convierte en una suerte de superficie de proyección de la patria malograda. Esto, que es algo que se va revelando a lo largo de la novela, adquiere hacia el final del libro dos formulaciones contundentes, cuando el narrador afirma, primero: “Yo no soy el fracasado, la fracasada es Colombia. Yo no soy el asesino, la asesina es Colombia. Para las cuentas de la eternidad yo no soy yo, yo soy millones” (146), para increpar unas páginas más adelante: “¿Subversivo? Subversiva es la realidad” (155).

Lo que encontramos entonces en la novela es una nueva implementación del recurso mimético con el que se busca confrontar una realidad que se sabe atroz, y tal recurso se extiende asimismo a esa otra realidad desquiciada de la ciudad a la que emigra el protagonista: Nueva York. Es así como aparecen en la novela los comentarios racistas y xenófobos dirigidos contra la comunidad afrodescendiente e hispana con la que convive en el Admiral Jet. “El Admiral Jet –nos dice el narrador– es un edificio admirable: demencial. Negros y puertorriqueños lo habitan más mi hermano y yo. Los negros y los puertorriqueños son heroinómanos, morfínómanos; mi hermano y yo santos” (35), y unos párrafos más adelante añade: “Proyecto piloto de la municipalidad de Nueva York, experimento social atrevido, insólito, el Admiral Jet busca probar una sola cosa: que los negros y los puertorriqueños también son seres humanos” (36). Tales comentarios, que se presentan al comienzo en tono claramente satírico, se tornan cada vez más agresivos a medida que avanza la narración. Considerado desde el plano de la recepción, la violencia en la que se traduce el recurso mimético lleva con frecuencia a que la posible risa del lector se vuelque en el gesto desencajado de la reprobación. Sin embargo, lo que suele olvidar una parte del público lector es que se encuentra frente a un personaje que no ha sido construido con un potencial de identificación ni con

4. Movimientos de introspección y desintegración

intención de despertar simpatía, sino que persigue justamente la condena moral.⁵ Sin embargo, el final de la novela evidencia que dicho procedimiento mimético se convierte en una suerte de emboscada para el narrador-protagonista, cuyo yo termina por desdibujarse:

[...] como un don nadie, como un cualquiera, nadie entre nadie, una ficha entre millones en las sucias manos de la suerte. ¿Quién soy? ¿Dónde estoy? ¿A qué vine? ¿A qué voy? Yo ya no soy yo, mi yo es un espejismo. No tengo pasado, no tengo futuro, y en estas estaciones de moho y orín la vida es mierda. (56)

Así, lo que se ideaba como un relato cinematográfico sobre el fracaso y el desvarío de su patria, se troca finamente en la narración de su propio fracaso y su propio desvarío. En este sentido la escena final de la novela resulta reveladora. Agotado y colérico por su vagar sin sentido en una ciudad que le resulta despreciable, toma un bote de gasolina y comienza a regar con el líquido el sótano en el que se aloja, continuando con las escaleras, las paredes, las puertas, los rincones, de piso en piso hasta llegar a la azotea. La novela termina con la imagen del edificio en llamas y el protagonista que oye desde lo alto las sirenas y los gritos de los bomberos, que extendiendo una manta lo exhortan a que salte, a lo que él responde para sí: “no oigo razones. Sus razones no le llegan a mi arbitrario corazón [...] Mi pecho es una coraza. Abracadabra”. Estas palabras que cierran la novela revelan dos hechos decisivos: por una parte, la imagen del pecho como coraza muestra que la mimesis termina por someter al personaje al espíritu adverso de esa patria que buscaba confrontar, y que en lugar de una autoafirmación del yo lo que tiene lugar es su disolución.⁶ Pero justamente allí, en el fracaso de ese yo, radica el éxito del relato, por cuanto representa, en su transposición, la encarnación

5 A este respecto véase, por ejemplo, la reseña de Luis H. Aristizábal a *Años de indulgencia*, titulada “Subversión de la realidad” (1990: 101–102), así como el artículo de Andrés Sanín: “¿Pero habría que matar al mimo? Las trampas del humor explosivo en *La virgen de los sicarios*” (2014: 90–102). Asimismo, el estudio de María Mercedes Jaramillo, donde habla de los “mecanismos de autodenigración” del narrador en las novelas de Fernando Vallejo (2000: 408).

6 Luz Mery Giraldo alude por ejemplo a la “carga deformante” que encierra el aprendizaje vital en el mundo contemporáneo y desde la realidad colombiana, lo que —de acuerdo con ella— hace de las novelas de Fernando Vallejo parodias del “Bildungsroman” (Giraldo 2006: 118).

4.2 Peregrinaje: áreas de desvarío

de la confrontación misma, de ese carácter adverso e inhóspito de la patria que se busca combatir. Y a ello apunta, creo, el término “abracadabra”, que nos remite al comienzo de la novela, al aquelarre y al diablo que se presentaban en el sueño, recordando que se trata de un camuflaje del yo, de una voz múltiple que, más allá de dar cuenta de su individualidad, habla en nombre de lo impugnado.

5. Circularidad de la Heimat

*We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.*

T.S. Eliot

El quinto y último tomo de las series autoficcionales de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo evidencian una especial coincidencia estructural: una composición circular en virtud de la cual ambas novelas remiten, respectivamente, al comienzo de la serie. Como se verá en las páginas siguientes, tal estructura se encuentra en correspondencia con una particular configuración conceptual. No obstante, en las obras se constatan también diferencias importantes en la forma como se concreta la confrontación de cada personaje con su Heimat, y en la manera como se intentan resolver los problemas a los que aboca dicha confrontación.

5.1 *Ein Kind*

5.1.1 Quiebres y circularidad narrativa

Como se indicó ya en el segundo capítulo, *Die Autobiographie* presenta una especial estructuración cronológica. Los cuatro primeros tomos componen una clara progresión temporal, que comienza con la época escolar del protagonista y su estancia en el internado, prosigue con la primera juventud y la etapa como aprendiz en la tienda de víveres, y continúa con el periodo de enfermedad y su estancia en el hospital de Salzburgo y en el sanatorio Grafenhof. El quinto tomo, sin embargo, quiebra esta progresión y se retrotrae a los años de la primera infancia del narrador. Allí se describe el entrañable tiempo vivido en Ettendorf, en casa de sus abuelos, y la forzosa mudanza de la familia a Traunstein, en el estado alemán de Baviera. La narración culmina con la decisión del abuelo de enviar a su nieto al internado en Salzburgo. “Wie gut, dass es nicht Passau ist, dass ich Salzburg für dich bestimmt habe” (575), son las palabras con las que cierra la novela, conectando así el final del quinto y último tomo con el punto de partida del primero. Esta manera en que el entramado estructural y el entramado temático se entrelazan y se determinan mutuamente no es, ni mucho menos, una cuestión accesoría. No obstante, el valor de esta disposición temático-formal ha sido ignorado, por ejemplo, en la edición inglesa, que bajo el título *Gathering Evidence* presenta los cinco tomos en un orden distinto al de la edición original de *Die Autobiographie*, ubicando *Ein Kind* [*A Child*] al comienzo de la serie.¹ La decantación de aquella edición por un orden que pretende recomponer la cronología de la diégesis pasa no solo por alto la cronología propia de la escritura y publicación de la obra, conservada en la edición austriaca, sino que desconoce también el valor de esa particular disposición y la tarea explicativa que ella demanda. Dicho orden presupone, en efecto, la pregunta esencial por la manera en que la circularidad problematiza y reconfigura la relación con la Heimat.

Atendiendo a la novela en su conjunto, encontramos que *Ein Kind* constituye, simultáneamente, el final de la serie y un nuevo comienzo. Es el final formal con el que culmina la serie autoficcional; y es también un comienzo puesto que

1 Véase: *Gathering Evidence* (1985), donde las novelas se presenta en el siguiente orden: *A Child*; *An Indication of the Cause*; *The Cellar: An Escape*; *Breath: A Decision*; *In the Cold*.

representa la etapa inicial en el plano diegético. Este giro de la narración a los primeros años de infancia del narrador-protagonista corresponde, en este sentido, a la representación de otro origen que en parte se distancia de ese origen inhóspito que se traza en *Die Ursache*, pero que no lo suprime. Al mismo tiempo, el final de la novela crea un movimiento narrativo circular al remitir en sus últimas líneas a aquella época de la vida del protagonista que representa el contenido del primer tomo de *Die Autobiographie*. Esta estructura circular plantea entonces la pregunta por el significado de ese quiebre o alteración en la progresión cronológica del relato, por el sentido del movimiento narrativo circular que apunta a la repetición del relato en su conjunto, y ello en una obra caracterizada por el papel preponderante de las iteraciones, de la insistencia y la redundancia. En las páginas siguientes analizaré algunos elementos formales y temáticos de la novela en cuestión que permiten dar respuesta a estos interrogantes.

Quizás la primera particularidad formal que se constata en *Ein Kind* y que la distingue de los tomos precedentes es la ausencia de un subtítulo, lo que apunta a una condición constructiva singular. Las inscripciones que, a manera de epítetos, acompañan los títulos de los tomos precedentes no son rasgos exclusivos del ciclo autobiográfico, sino que están presentes también en varias obras en prosa del escritor austriaco.² En *Die Autobiographie* los subtítulos de los cuatro primeros tomos constituyen elementos importantes que intervienen en la construcción semántica de cada una de las novelas, puesto que introducen conceptos que condensan las problemáticas principales sobre las que se desarrollan la narración, como ha sido ya anotado en los capítulos precedentes. Asimismo, al observar el conjunto que conforma cada uno de ellos con el título respectivo, se advierte que en los cuatro casos la composición obedece a la disposición de un sustantivo determinado, en primer lugar (*Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte*) y uno indeterminado, en segundo lugar (*Eine Andeutung, Eine Entziehung, Eine Entscheidung, Eine Isolation*); en el caso del subtítulo, además, se revela una correspondencia con las respectivas formas verbales de los sustantivos indicados (*andeuten, entziehen, entscheiden, isolieren*). Así, mientras en los otros tomos la carga semántica del dúo título-subtítulo sugiere la forma extensiva de la explicación o especificación, en el quinto y último tomo ella resulta concentrada en un

2 Véase: *Watten. Ein Nachlass* (1969), *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* (1982), *Holz-fällen. Eine Erregung* (1984), *Alte Meister. Komödie* (1985), *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986).

único sintagma nominal, en un sustantivo en la indeterminación de su artículo: *Ein Kind*. De acuerdo con mi lectura, esta forma de contracción formal obedece no propiamente a una supresión sino a una condensación semántica. Como se observó ya en los análisis presentados en el segundo capítulo, el motivo de la infancia se configura en *Die Autobiographie* como signo de potencialidad, de fuerza creativa; el niño es, en este sentido, lo que se encuentra esencialmente en expansión, en movimiento y transformación, y es entonces esta forma positiva de lo indeterminado lo que se expresa en el título, *Ein Kind*. Habrá que detallar todavía de qué manera este signo se reformula en virtud de la estructura circular de la obra y de qué manera ello comporta también una reformulación de la concepción de la Heimat.

5.1.2 Polaridad y circularidad

En el segundo capítulo se mostró cómo la narración de la primera infancia se encuentra marcada por un impulso de movimiento que se traduce en un repetido intento por traspasar los límites de lo conocido, por ensanchar espacios y formas de experiencia. Tal ensanchamiento tiene su origen en un espacio que es esencialmente la representación de un centro afectivo: la casa de sus abuelos, emplazada en una pequeña granja en la localidad de Ettendorf. De aquel espacio afirma el protagonista: “Es grenzte schon an das Paradies”, “ich war nirgends glücklicher” (476). Al igual que en *Los días azules*, en *Ein Kind* ese centro afectivo no se restringe al espacio de la casa y a la figura de los abuelos, sino que abarca el espacio abierto, ensanchado, de la población vecina. Al feliz cuadro de infancia pertenece también, por ejemplo, Hippinghof (516), la granja cercana donde trabaja la abuela del protagonista y que es descrita en términos idílicos, aun cuando el retrato no elude elementos negativos:

Die Grenzen der Toleranz waren auf dem Hippinghof bald überschritten. Während der Arbeitszeit gab es nichts zu lachen, am Abend waren die meisten zu müde dazu. Trotzdem, es war das Paradies. Und ich war mir, während ich in diesem Paradies lebte, dieser Tatsache durchaus bewusst. (516)

A pesar de la dureza de la vida de la servidumbre, lo que le otorga a aquel territorio de la infancia su carácter paradisiaco es, por una parte, el sentido de comunidad que allí emerge, que se retrata por ejemplo en el reunirse de niños, mujeres y hombres al final de la jornada (511). Asimismo, lo idílico de Hippinghof está dado en tanto es un espacio que constituye un centro expansivo. La granja, en efecto, es percibida como un territorio de exploración constante, en el que el niño puede despegar su intenso deseo de aprendizaje y descubrimiento, tal como afirma el narrador: “[...] [ich] stand jeden Tag auf in einer Welt, von deren Ungeheuerlichkeit ich nur eine Ahnung hatte, ich war gewillt sie zu erforschen, sie mir klarzumachen, aufzuschlüsseln” (506). Pero la imagen de ese espacio casi paradisiaco se estructura no solo en razón de sus propios atributos, sino también en contraste con un polo opuesto: Traunstein, el municipio cercano en el que vivía la madre del protagonista con el resto de la familia. En la misma lógica de tensión entre extremos que se evidencia en los tomos precedentes, *Ein Kind* esboza los elementos contrapuestos en términos de paraíso e infierno, suscribiendo además una correspondencia topográfica en términos de elevación y depresión: “[...] vom Berg der Weisheit blickte man auf die Niederungen des Kleinbürgertums hinunter” (477). Así, en contraste con el caos de la vida familiar y la perfidia del sistema escolar, se presenta la vida apacible en la granja y las estimulantes enseñanzas del abuelo.

Ahora bien, a diferencia de otros relatos autobiográficos en los que la niñez representa fundamentalmente una época de felicidad, en *Ein Kind* el fin del paraíso no es consecuencia del abandono de la infancia, del traspaso a la juventud y el ingreso a la vida adulta del protagonista. El ocaso de esa época feliz, que sobreviene con la mudanza forzada de la familia a Baviera, está marcado por fenómenos socioeconómicos que sobrevienen en el contexto austríaco y por la aparición de los primeros signos de emergencia del nacionalsocialismo: “Das Paradies war beendet. Die allgemeine Arbeitslosigkeit in Österreich hatte mich daraus vertrieben, indirekt” (524). De este modo, las causas de lo que el narrador denomina su catástrofe, el tener que despedirse de todo aquello que conformaba su paraíso, no corresponden a causas subjetivas –como sería el caso de las transformaciones particulares del individuo, su dejar de ser niño–, sino a la emergencia de graves transformaciones sociopolíticas, como lo deja ver el narrador al indicar que por primera vez escucha las palabras Hitler y nacionalsocialismo (527). Así, el tópico

del paraíso al que recurre Bernhard en esta novela le permite también trazar un contraste con ese otro polo que se configura ya no en términos topográficos en la oposición Ettendorf-Traunstein, sino en una suerte de tensión temporal que bosqueja los indicios de lo que se presentará luego como la irrupción de la guerra. De tal manera, la guerra se inserta en la estructura circular de la obra en su conjunto: como motivo que determina el comienzo de la serie –el primer tomo aborda, recordemos, la experiencia del protagonista como colegial durante el nacionalsocialismo y la posguerra– y como motivo que reaparece al final del ciclo, rompiendo el relato de la infancia feliz en *Ein Kind*.

Lo que se problematiza con esa construcción circular es el retorno de la guerra en múltiples niveles. Se trata, en primera instancia, de un retorno narrativo, un retroceder de la diégesis a la coordenada temporal de la guerra, que había sido abordada ya en *Die Ursache*. Pero ese retorno es al mismo tiempo un volver conceptualmente sobre la guerra misma y su vinculación con la Heimat, un recabar en la pregunta por el peso que tiene aquella en la configuración de esta, lo que implica, de un lado, un cuestionamiento objetivo en torno al lugar que ocupa en la conformación de Austria como “Heimatland” y de Salzburgo como “Heimatstadt”; y de otro, un cuestionamiento subjetivo desde la vivencia del individuo. Considerado desde este plano subjetivo, la serie autoficcional insiste en la persistencia de la guerra, en su pervivir no solo en la memoria, sino también en el cuerpo y en la psiquis del sujeto, en los diversos modos de la enfermedad que constituyen su secuela; esto es algo que se había hecho ya manifiesto en los cuatro tomos precedentes, de manera más enfática en los tomos tercero y cuarto, que abordan la enfermedad del protagonista y los largos períodos de reclusión en el hospital y en el sanatorio. Pero lo que plantea la inscripción de la guerra en la estructura circular de *Die Autobiographie* es también, como se mencionó más arriba, una cuestión que remite a la pregunta por su vínculo –objetivo, historiográfico, fáctico– con la Heimat: en qué medida la guerra participa o interfiere en su conformación; de qué manera su inscripción en el pasado, sus diferentes formas de pervivencia en el presente, así como el peligro de su retorno en el futuro, revalúan necesariamente su concepción. Así, lo que se expresa en la circularidad estructural de *Die Autobiographie* es, en primera instancia, el influjo de ese componente oscuro en la configuración de la Heimat: la barbarie, el crimen, la muerte. Mas esa circularidad va más allá de la necesidad de tematizar el hecho de la guerra en

su sentido retrospectivo, y busca asimismo explorar y delatar sus formas de pervivencia, como es el caso de los múltiples rastros del nacionalsocialismo anclados en la sociedad austriaca de la segunda mitad del siglo XX. A través de esa pervivencia, de esas formas latentes de la guerra, la estructura circular apunta también al peligro de la repetición. En este sentido se establece de nuevo una conexión con el texto de Theodor Adorno “*Erziehung nach Auschwitz*” (1966), donde sostiene que la barbarie de Auschwitz subsiste en tanto perduran en lo esencial las condiciones que la hicieron posible, condiciones ancladas en la estructura básica de la sociedad y sus miembros. Siguiendo su planteamiento, tanto el genocidio como la posibilidad de su repetición hunden sus raíces en el nacionalismo, cuya resurrección sobrevino en muchos países a finales del siglo XIX y cuyo resurgimiento es latente en la época en la que Adorno escribe su conferencia. Ello es, precisamente, lo que se encuentra a la base de la obra de Bernhard, esa conciencia de la latencia y el peligro del nacionalismo, y la relación necesariamente problemática que establece con la idea de *Heimat*. En este sentido, la singularidad de la estructura narrativa apunta fundamentalmente a un cuestionamiento ético, y revela en su circularidad que la temática de la guerra es una confrontación no solo con su manifestación en el pasado, sino con su latencia en el presente y el peligro que esta constituye para el futuro.³

Entonces, ¿cómo (re)pensar la *Heimat* de cara no solo al pasado de la guerra, y en el caso austriaco, al pasado del nacionalsocialismo, sino también a sus formas de pervivencia; cómo confrontar el nacionalismo que diagnostica Adorno como germen de la barbarie y que Bernhard delata sin concesiones en la sociedad austriaca? Lo que el filósofo del *Instituto de Investigación Social* reconoce como única fuerza verdadera contra el principio que hizo posible *Auschwitz* es la autonomía, que él entiende, en sentido kantiano, como la fuerza de la reflexión, de la autoterminación. Pero tal autonomía no podrá ser, de acuerdo con él, una conquista aislada del individuo, sino el resultado de un clima espiritual, cultural y social en que se crea una conciencia de los motivos que condujeron —y podrían conducir de

3 Sería posible establecer una conexión entre la configuración estructural de las novelas del corpus y la figura nietzscheana del eterno retorno, que funciona como una hipótesis regulativa de la acción y el pensamiento. Véase a respecto el estudio de Simone-Bettina Haag: *Das Denken (in) der Bewegung: Nietzsches 'Gipfel der Betrachtungen'*, en particular el apartado “Die ‘Lehre’ als regulative Hypothese des Handels/Denkens” (2008: 126–156).

nuevo— al horror de la guerra. En esa misma dirección se inscribe la serie autoficcional de Thomas Bernhard, que a lo largo de sus cinco tomos muestra el siempre renovado proceso de autodeterminación de un yo contrapuesto a un conjunto de instituciones que representan, en palabras de Manfred Mittermayer, “Vernichter der Individualität des Einzelnen” (1988: 250). Como lo muestra Mittermayer, la autoafirmación como programa de *Die Autobiographie* está claramente trazado en el primer tomo en las citas de Montaigne:

Es gibt nichts Schwieriges, aber auch nichts Nützlicheres, als die Selbstbeschreibung. Man muss sich prüfen, muss sich selbst befehlen und an den richtigen Platz stellen. (97)

El yo del narrador es, en efecto, un yo que busca reiteradamente examinarse, describirse, y al mismo tiempo afirmarse, inventarse a sí mismo. Sin embargo, como bien plantea Adorno en su conferencia, la oposición a la guerra y la barbarie no puede restringirse exclusivamente al ámbito de las conquistas individuales, sino al establecimiento de lo que él denomina un “clima espiritual”, que es en esencia una conquista social. La circularidad estructural con su iteración del motivo de la guerra parece pues apuntar a esa exigencia de proyectar la Heimat como espacio que fomente la autonomía del sujeto y una configuración social que impida el resurgimiento de la barbarie.

5.1.3 Otro origen

Al analizar la circularidad en *Die Autobiographie*, en sus componentes estructurales y temáticos se constata, además del sentido presentado en el apartado anterior, otra significación fundamental. Tal como se había anunciado más arriba, el giro de la narración a los primeros años de infancia del narrador-protagonista es de cierta manera la representación de otro origen que se contrapone al componente oscuro de la Heimat, pues al retrotraer la narración a los primeros años de infancia, contrapone ese regreso al motivo iterativo de la guerra. A la base de la narración de la niñez del protagonista se encuentra, recordemos, la manifestación de un impulso de movimiento que aparece como motivo polivalente: como deseo de ensanchar las coordenadas del propio campo de experiencia

y como un impulso de transgresión y de ruptura, como potencia anárquica que busca dinamitar las estructuras monolíticas sobre las que se erige la ciudad natal, asentadas en el nacionalsocialismo, el catolicismo y el denostado espíritu pequeñoburgués.

Dicho impulso de demolición está estrechamente vinculado a un impulso creativo de renovación, de modo que el movimiento negativo encuentra, como contraparte necesaria, un movimiento positivo de creación. Es así como se insertan, a la par con el retorno del motivo de la guerra, una serie de figuras que aluden a las búsquedas y exploraciones artísticas del protagonista: los cursos de pintura, la práctica de violín, las clases de música y canto, los ejercicios de escritura poética. Pero al tiempo que aparecen estos motivos que aluden a la creación artística, la novela construye, simultáneamente, otra forma esencial del movimiento como principio creativo. La estructura circular, que conecta el último tomo con el primero y crea un movimiento de continuidad, de reinicio del relato, es también un insistir en la narración misma, en el acto mismo de narrar, es decir, en el acto artístico-literario, y en última instancia, en el acto estético.⁴ El final de *Ein Kind* que enlaza el comienzo de *Die Ursache* aparece así como una doble invitación o una doble exigencia: a volver sobre el pasado y los fundamentos oscuros de la Heimat inhóspita, y a insistir al mismo tiempo en el acto creativo, en virtud del cual se buscan dinamitar esos cimientos adversos y explorar vías alternativas de reinención del sujeto y su entorno. Considero que es esta la base sobre la que es posible comprender el alcance profundo de la propuesta estética de Thomas Bernhard, pues su lenguaje iterativo e hiperbólico es en esencia un insistir y un retornar que propenden por la transposición, por el cambio y la transformación.

4 Aquí se da también una correspondencia con la figura nietzscheana del eterno retorno, que —de acuerdo con la interpretación de Günther Wohlfart— es propiamente una metafísica del arte: “Die Kunst, dieses größte Stimulans des Lebens’, ist das Organon der Philosophie der ewigen Wiederkunft. Nietzsches Grundlehre der ewigen Wiederkunft ist eine Methaphysik der Kunst” (2001: 36).

5.2 *Entre fantasmas*

5.2.1 *Sondear la muerte*

Después de la disolución del yo que se opera en *Años de indulgencia*, el último tomo de la serie, *Entre fantasmas*, trae un inventario de la muerte y una confrontación con la vejez; con esta palabra, de hecho, se da comienzo a la novela: “Vejez hijueputa que pesas más que teta caída de vieja, a las siete y veinte se desató el terremoto” (7). De este modo, el comienzo une dos fenómenos diversos: la vejez y el terremoto, emparentándolos con la idea del desplome y la ruina. Asimismo, del motivo del terremoto se deriva una conexión con el comienzo de *Los días azules*: mientras el primer tomo de la autoficción comienza con los golpes de la cabeza del niño sobre la tierra, el último lo hace con los golpes de la tierra sobre la que habita el viejo: el terremoto en Ciudad de México. Irrumpe así en el quinto y último libro otra forma de movimiento, el de la tierra que se sacude rabiosa: “¡Pum! ¡Tan! ¡Tas! Se mecía el edificio como sacudido por un gigante borracho y rabioso”, declara el narrador. La imagen corresponde a una particular transferencia: del niño furioso que golpea la tierra al comienzo, a la tierra iracunda que sacude al viejo al final de la serie. Dicha transposición atiende al proceso de inversión mimética entre sujeto y objeto, a través del cual el yo, que se disuelve en *Años de indulgencia* y se mimetiza con la realidad atroz que busca confrontar, se troca en una tierra mimetizada con la propia furia del protagonista. Esta inversión aparece entonces como consecuencia del desenlace del tomo anterior, de la disolución de aquel yo que llega a encarnar un exterior al que se contrapone, de modo tal que sujeto y mundo, interior y exterior, se convierten en superficies de proyección mutua.

La conexión inicialmente tácita con el motivo inaugural de *Los días azules* –la furia y los golpes– se hace explícita al final de la novela, en donde el narrador retoma aquel primer episodio:

[...] recuerdo la tarde feliz en que empecé el libro. Lo empecé a la aventura, como he vivido, sin saber cómo ni hacia dónde ni por qué carajos. O mejor dicho sí, sabiendo que debía terminar aquí como empezó, por mi más lejano recuerdo, con un niño

tocado de irrealidad dándose de cabezazos rabiosos contra el piso porque el mundo no hacía su voluntad. (255–256)

Y son luego las mismas líneas del comienzo de *Los días azules* las que le dan fin a la novela:

¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia. (256)

A diferencia de *Ein Kind*, aquí la circularidad narrativa es explícita e incluso se afirma su carácter predeterminado; como indica el narrador, se trata de una estructura proyectada desde el inicio mismo de la serie. De este modo, el final de la obra no es solamente el cumplimiento de esa circularidad proyectada, sino también su tematización directa, y si bien el pasaje no incluye una glosa adicional –no profundiza en los motivos de la necesidad de esa conexión del comienzo y el final–, la afirmación aparece como ratificación de la relevancia de la estructura misma y como exhortación implícita a pensar su significado fundamental.

Del mismo modo que en *Die Autobiographie*, la narración circular apunta a un doble regreso a la infancia, cuyo recuerdo está marcado, en efecto, por dos componentes esenciales y contrapuestos: de un lado la imagen del niño y sus golpes furiosos, de otro, la imagen del tiempo feliz transcurrido en Santa Anita. No obstante, aquí se evidencia una diferencia importante entre las obras autoficcionales de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo, pues en el caso del primero el movimiento de retorno se lleva a cabo en dos etapas: primero en la transición del cuarto tomo al quinto, que representa un giro retrospectivo y un quiebre en la progresión cronológica general; y luego, en el enlace con el primer tomo y la alusión a la época de colegial que se inserta al final de la serie. Por el contrario, en el caso de Vallejo, el retorno se lleva a cabo desde una doble distancia espaciotemporal, pues la novela *Entre fantasmas* se desarrolla en ciudad de México en una época que, de acuerdo con las declaraciones del protagonista, corresponde a su vejez.

Consideremos, inicialmente, estos dos vectores por separado para analizar el tipo de conexión que establecen con relación a la infancia y al movimiento circular del relato. En lo que concierne a la coordenada temporal, la novela es una

confrontación del protagonista con el fenómeno de la vejez, lo que se expresa en las palabras que dan inicio al relato: “vejez hijueputa”. Unas páginas más adelante el narrador presenta una descripción de la misma, una lista de 34 adjetivos, desventajosos todos, que termina con la declaración “la vejez es mierda” (13). Ahora bien, el conflicto que se entabla en torno a la vejez y que recorre todo el quinto tomo de *El río del tiempo* está asociado a dos problemáticas básicas. De un lado, el viejo representa la encarnación subjetiva del derrumbamiento de un pasado que se concibe esplendoroso. La vejez “sorda, lenta, tarda, terca, lerda” –por mencionar apenas unos de los adjetivos que el narrador incluye en su enumeración– es la constatación radical del paso del tiempo y contrasta con la imagen del niño, en cuya furia se expresa también su vehemencia, su ímpetu contradictor, su fuerza demoledora que es también una potencia de transformación. De otro lado, la vejez recuerda de manera palmaria la cercanía de la muerte, y ello no solo porque la propia muerte del narrador resulta cada vez más cercana e inapelable, sino porque el paso del tiempo trae también consigo el creciente acopio de la muerte de seres queridos y de personas que, de manera principal o secundaria, hacen parte de la biografía del protagonista. Este acopio de muertos, ese estar “entre fantasmas”, está no solamente referido a las muertes que son resultado del paso del tiempo – como es el caso, por ejemplo, de la muerte de los abuelos del protagonista, de la tía Elena, de sus padres– sino que se vincula también a la muerte violenta, que se presenta como marca de ese espíritu adverso de la Heimat encarnado en las formas del crimen, la guerra y la barbarie, lo que lleva por ejemplo al narrador a componer en su relato una “Enciclopedia de las hazañas de la muerte” (126) y a declarar más adelante: “Van los muertos en desorden por las páginas de este obituario o inventario” (171).

Ese vector temporal, que instaura al comienzo de la novela la coordenada de la vejez y la muerte en su relación con el pasado y la infancia, se enlaza de un modo particular con el vector espacial. El relato comienza con el terremoto en ciudad de México, lugar en el que reside el protagonista; al igual que en los tres tomos precedentes, la narración es un constante ir y volver hacia y desde esa otra coordenada espacial que se configura como núcleo de la obra: Colombia. La relación particular que se establece entre ambos lugares queda expuesta desde un comienzo, cuando el protagonista declara:

No me pienso morir sin hacer una película para denigrar de Colombia, una al menos. Para eso nací. Y si no la pude hacer a los veinte años en Colombia, la hago a los treinta o cuarenta o cincuenta o cien en México, en Brasil, en Marte, en la estratosfera. (24)

Ciudad de México es, en efecto, el espacio elegido para la realización de aquel proyecto cinematográfico con el que el narrador había viajado primero a Roma y luego a Nueva York. En *Entre fantasmas* se repite entonces aquella maniobra que se había presentado ya en *Años de Indulgencia*: el protagonista llega a un nuevo país y una nueva ciudad movido por el propósito de reproducir, cinematográficamente, su país natal. De allí que, por ejemplo, los paisajes mexicanos no se observen ni se describan en función de su singularidad, sino que se valoran con relación a su capacidad de recrear escenarios colombianos:

Mandinga es el diablo y también un bailadero que está en Veracruz: a la orilla de un lago o charco quieto, pero quieto quieto, y yo necesito que se mueva, que fluya, corra, atropelle como río enfurecido, endiablado de Colombia, salido de madre, arrasando cadáveres: de liberales y conservadores por igual, sin distingos de colores ni ideologías, por parejo, decapitados, despanzurrados, viajando hacia la eternidad río abajo con gallinazos encima picoteándoles las tripas. Gallinazos, o sea zopilotes, buitres. Negros, negros, negros como la puta muerte negra y roja de sangre. (25)

México se presenta así como un espacio llamado a reproducir otro espacio, invocado a mimetizarse con el lejano país natal. Pero como se evidenció ya en el tomo precedente, lo que busca el protagonista con su película no es reproducir un pasado esplendoroso perdido, sino reconstruir la expresión del sustrato oscuro de su Heimat, o como él mismo declara, “la matazón” (29). En ello hay un evidente énfasis de parte del narrador, que reiteradamente alude —como lo había hecho ya en los dos tomos anteriores— a la particularidad de su proyecto cinematográfico. Así, en la primera parte de la novela vuelve a recordar el momento en que, estando en Roma, se le ocurrió la película: “La vi completa, con sus decapitados, con sus incendios, con su rencor y su furia, con todo su horror, en un instante de iluminación o alucinación que abarcaba a Colombia” (42).

En prosecución de su plan de “[meter] a Colombia entera en una película” (35), el protagonista no solamente busca mimetizar aquel nuevo espacio —el

mexicano— con el espacio de su país natal, sino que admite que él mismo, en tanto director, se somete a un semejante proceso mimético:

Sobre la pantalla luminosa, en la oscuridad de la sala, pasa la Violencia colombiana arrasando ciudades, decapitando pueblos. Paso yo. [...] Sangre Negra, Alma Negra, Tirofijo, Capitán Veneno, posesionándose de mi alma, bandoleros, vengan a mí. Me dejaba invadir del espíritu de Colombia, de Thánatos, y ya, a filmar. (32)

El pasaje revela de qué manera el personaje encarna la furia de esa violencia que busca retratar. Se trata, por una parte, de una mimesis no accidental sino buscada, pues el protagonista —como él mismo lo indica— se deja invadir del espíritu adverso que quiere reproducir en su película. Asimismo, la cita evidencia que no tiene lugar una “identificación positiva” con lo imitado, es decir que el proceso mimético no es resultado de una relación de simpatía o de subordinación del sujeto frente a su objeto, sino que constituye una estrategia de producción artística y que a ella subyace una intención propiamente crítica. El propósito es filmar y proyectar “sobre la pantalla luminosa, en la oscuridad de la sala” la Violencia colombiana.

Pero al igual que en *Años de indulgencia* —en donde, recordemos, el director de cine se equiparaba inicialmente a una fuerza de la naturaleza, a un incendio—, en *Entre fantasmas* aquello que en un comienzo es presentado como una estrategia de creación artística a la que recurre el protagonista en su rol de director cinematográfico, deriva luego en una alteración del comportamiento general del personaje, de sus percepciones y de su lenguaje. Progresivamente su voz es asaltada por ese espíritu thanático que invocara para su película, al punto que él, ya no en tanto director, sino en tanto individuo, termina sometido a la violencia y la furia que buscaba retratar. Es así como la narración se torna cada vez más agresiva, en particular en la segunda mitad de la novela, como evidencian, por ejemplo, los siguientes pasajes:

Día a día, de arenita en arenita como se suman las playas del mar inmenso, se me ha ido envenenando con el tiempo el corazón, y hoy quiero matar. Con este cuchillo que traigo en la bolsa, que afilo con amor cada mañana. Con él amanezco, con él

anochezco y no me desampara ni de noche ni de día. Con él. Hoy. Aquí. Ahora. A un salesiano. A usted. (136)

A quien te de un bofetón saca el cuchillo y clávaselo: en el centro del centro del corazón calculando que su lado izquierdo es tu lado derecho. He ahí la Ley del talión perfeccionada, que es la que propongo yo. (170)

¿Y llaman a esto catástrofe por veinte mil muertos? ¿Por qué se sacudió la tierra y mató a veinte mil nacos, totonacos, hijos malnacidos de sus sucias indias madres en camadas? ¡Catástrofe la vida mía! (189)

Estos tres pasajes, que conforman apenas una muestra del proceso de intensificación de la violencia del lenguaje narrativo, revelan también otros aspectos. En el primer fragmento, el narrador admite que su corazón se ha ido envenenando poco a poco y declara “hoy quiero matar”, para dirigirse a continuación al posible destinatario de su discurso: “Hoy. Aquí. Ahora. A un salesiano. A usted”. Por el juego lingüístico que instaura el lenguaje escrito ese “aquí” y ese “ahora” tanto como ese “usted” es continuamente renovado en el plano ya no de la diégesis sino de la recepción. Lo que tiene lugar, en efecto, es una indirecta interpelación al lector, o más exactamente una advertencia: esa voz del narrador que se torna progresivamente violenta no contempla excluir al lector de su furia, antes bien, lo declara abiertamente blanco de sus ataques.

Por su parte, la última cita, en la que se refiere a los nacos y totonacos, evidencia que la subordinación mimética no se lleva a cabo únicamente con respecto al espíritu adverso del país natal del protagonista, sino que se da también en relación con México, el país donde reside. Se trata, por lo demás, de un fenómeno que había tenido ya lugar en el tomo precedente, donde el protagonista reproduce, en la narración de su estancia en Nueva York, juicios racistas contra las comunidades afrodescendientes y puertorriqueñas de la ciudad estadounidense. En este quinto tomo los ataques racistas van dirigidos a la población indígena mexicana. Este tipo de pasajes que contienen declaraciones racistas –lo mismo que aquellos que presentan arremetidas misóginas y ataques contra los pobres– resultan no solamente problemáticas para el público lector en general, sino para la crítica y la investigación literaria, que en muchos de sus estudios en torno a la obra de Fernando Vallejo han preferido eludir su análisis concreto y han renunciado con

ello a comprender –y en consecuencia también a rebatir– el sentido al que apuntan en cada novela en específico y en la serie en su conjunto. Se trata, como se había indicado en el capítulo anterior, de pasajes donde la intención cómica termina volcando la risa del lector en un gesto de indignación. Sin embargo, es preciso tener presente que el propósito de esos pasajes no es propiamente cómico y que lo que hay allí en juego es un procedimiento mimético que es de suyo crítico y que persigue no la simpatía sino, justamente, la reprobación. Ello puede apreciarse, por ejemplo, en un fragmento de la última parte de la novela donde el lenguaje violento se mezcla de manera provocadora y problemática con el tono humorístico:

Y el indio es malo. Erosiona como las cabras la tierra con sus patas. Contaminan los ríos, se comen las plantas y los animales y no quieren obedecer, son aborígenes feos y los mueve la misma furia copuladora, la misma manía feroz del negro. Paren y paren y paren sin parar. Si no se fumigan pronto destruirán la tierra. (195)

El pasaje presenta un lenguaje que busca de hecho mostrarse en su exceso y en su violencia, es decir como agresión. Del mismo modo que en el tomo anterior se llevaba a cabo una identificación con el diablo y con lo diabólico, se inserta aquí también una voz que se camufla, la voz de un yo enajenado que unas páginas más adelante afirma de nuevo “yo ya no soy yo” (201), repitiendo una formulación que había aparecido ya en *Años de indulgencia*: “Yo no soy el fracasado, la fracasada es Colombia. Yo no soy el asesino, la asesina es Colombia. Para las cuentas de la eternidad yo no soy yo, yo soy millones” (146).

Con todo, esa forma mimética de hablar en nombre de lo impugnado sigue resultando problemática en el contexto de *El río del tiempo*. La dificultad consiste ya no en la posibilidad de comprender, por medio del análisis, el procedimiento que tiene lugar, sino al momento de evaluar la conveniencia de este. Los cuestionamientos que suscita esa voz que se sabe enajenada están dados, de un lado, por el hecho de tratarse de una voz narrativa en primera persona, es decir la voz que preside y dirige el discurso, y que no encuentra dentro de la narración misma una voz contrapuesta, una oposición directa. Pero quizás allí, justamente, radica la destreza de la obra, su éxito, pues en ausencia de esa otra voz, el lector se ve compelido a cumplir esa tarea, es decir, a exponer y a denunciar esa violencia,

e idealmente a repararla.⁵ De este modo, para comprender adecuadamente la forma como opera *El río del tiempo* resulta necesario tener presente la distinción que traza Theodor Adorno entre intención y contenido de la obra de arte, al dicataminar en su *Ästhetische Theorie*: “Die Intention des Werkes ist nicht gleich seinem Gehalt” (1970: 515).

Por otra parte, el conflicto que genera la voz narrativa encuentra también su causa en el hecho de que el narrador protagonista es un personaje que encarna no solamente el espíritu adverso de su Heimat, sino también su contraparte dichosa, aquella en la que se expresan, por ejemplo, los afectos profundos y la sensibilidad artística. Como se mostrará en el apartado siguiente, es esta ambivalencia la que se inserta también en la estructura circular.⁶

5.2.2 Regresar a la infancia

En su circularidad, el final de *Entre fantasmas* constituye un doble regreso a la infancia: en él se incluye no solamente la imagen de los golpes furiosos del niño, sino también la imagen de aquellos “días azules”, de la entrañable Santa Anita y los momentos dichosos de la niñez. En el apartado anterior vimos cómo el sentimiento de furia está asociado a lo adverso de la Heimat, a su espíritu oscuro y destructivo, y de qué manera el protagonista, no solo en su rol intradieгético de director de cine, sino también en su rol de narrador, expone y encarna ese espíritu en sus múltiples formas de violencia. Situada en las líneas finales de la novela con la que culmina la serie autoficcional, la imagen de los cabezazos rabiosos contra el piso se incorpora al movimiento circular de la narración y representan

5 Algunos investigadores de la obra de Vallejo han apuntado en esa dirección, pero sin llegar a detallar y explicar la forma como a partir de la particular construcción narrativa se concreta esa intención crítica. Véase: María Mercedes Jaramillo: “Fernando Vallejo: des-actualización y memoria” (2000: 410); Carmen Medrano: “Violencia de la escritura/escritura de la violencia” (2002: 81); Juan Álvarez: “El humanismo injuriado de Fernando Vallejo” (2006: 40, 49).

6 En su investigación en torno a *La virgen de los sicarios* Jorge Locane se refiere a una “fusión – necesariamente problemática – de subjetividades” que encarna el narrador-protagonista, a saber, la del gramático y el iletrado, el escritor y el sicario (2015: 188). En *El río del tiempo* tiene lugar una fusión semejante, pero que abarca mucho más que dos individualidades disímiles, pues recoge en el narrador-protagonista los dos pulsos contrapuestos que configuran el espíritu de la Heimat y la vida de sus habitantes.

una insistencia no solo en la asimetría entre el yo y el mundo, sino también en el afán del sujeto de confrontar su Heimat en su componente atroz. Pero el final de este quinto y último tomo es también un retornar a esa otra experiencia de infancia, a la finca de los abuelos, a ese pasado “de campo abierto, de carretera” (45). En las últimas páginas de la novela el narrador vuelve una vez más sobre el recuerdo de las caminatas de las noches de diciembre, donde “se sentía palpitar el universo” (253); rememora las salidas a ver los pesebres vecinos y la imagen de los globos que se elevan en su vuelo. La importancia de esta presencia de la infancia en la obra del escritor colombiano es algo irrefutable; la forma como se entiende su significatividad, sin embargo, es un tema todavía abierto a discusión. Para algunos críticos y estudiosos, por ejemplo, este conjunto de reminiscencias a las que continuamente retorna la voz narrativa constituye la muestra de una postura fundamentalmente reaccionaria, la reafirmación de una mirada nostálgica por un pasado que es siempre mejor que un presente efectivo o un futuro posible.⁷

No obstante, un análisis detallado de la obra revela que allí está en juego algo mucho más complejo. Por una parte, porque la infancia, contrario a lo que afirma Pablo Montoya, no es propiamente un “instante pleno, armonioso, traslúcido” (2008: 162), sino una intrincada composición de disonancias en donde se mezcla lo luminoso y lo sombrío. En efecto, no son pocos los pasajes en los que el narrador mismo introduce en su discurso elementos que controvierten su postura nostálgica, señalando, por ejemplo, cómo lo dichoso subsiste junto a lo infernal, y subvirtiéndolo con ello el estereotipo de un pasado paradisiaco.

Por trochas y atajos se va mi recuerdo al río, a un charco del río Medellín transparente, límpido [...]. Los que nos bañamos en el charco somos niños. Sobre nosotros, por el cielo dominguero, pausadamente, planean los gallinazos negros color de muerte. (218)

En la cita, la imagen de unas aguas cristalinas es quebrada por el vuelo de los gallinazos, los mismos que al comienzo de la novela se presentaban, “negros como

7 Véase: Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (2003); Pablo Montoya, “Fernando Vallejo: Demoliciones de un reaccionario” (2008); Alberto Cueva Lobelle, “Santa Anita: la finca, el feudo y el territorio en la nación imaginada por el personaje Fernando Vallejo” (2010).

la puta muerte negra y roja de sangre”, picoteando las tripas de los decapitados que viajaban río abajo (25). Se trata de un procedimiento reiterado que se evidencia a lo largo de toda la serie: la perturbación del paisaje de una época que se sabe solo parcialmente feliz. Del mismo modo, el narrador-personaje impugna su propia nostalgia cuando se presenta a sí mismo como un “loco”, un viejo en desgracia reñido con la realidad (230), y de manera más contundente aún, cuando muestra el sinsentido de su querrela con el paso del tiempo:

Para darme gusto y de paso una lección, en el barrio de Boston el Tiempo se detuvo, pero al hacerlo lo mató. Lo que cambia irá camino de la muerte pero lo que no cambia ya está muerto. [...] A orillas del tiempo, mi pobre barrio de Boston estaba más quieto y más muerto que una foto. (249–250)

Ciertamente, la función de esta y otras afirmaciones semejantes consiste no tanto en borrar los tonos de la melancolía del yo-narrador, pero sí en cuestionarlos, en controvertir esa voz –la propia voz– que frente al transcurrir del tiempo y el transformarse del espacio tiende a articular el lamento por lo perdido. No obstante, ese lamento no es solo un persistir en el recuerdo de una infancia feliz, sino también, y más importante aún, un recabar en los elementos que posibilitaron y configuraron esa experiencia entrañable. Tal como se mostró en el segundo capítulo, el recuerdo que se erige como núcleo de la evocación idílica es la época navideña, y de manera particular, las caminatas por las fincas vecinas para contemplar las escenas de los nacimientos y la visión de los globos elevándose en el cielo. De acuerdo con el análisis propuesto, la conjunción de ambos elementos se proyecta como expresión armónica de lo conocido y lo inexplorado, representado lo primero en la finca de los abuelos como territorio de lo familiar, y lo segundo en la imagen del globo como signo del viaje. En este sentido el regreso a la infancia es, por una parte, un regreso a la posibilidad del viaje, a la apertura a un mundo que espera ser explorado; y por otra, un persistir en la importancia del territorio de lo familiar como centro afectivo, territorio que, como se indicó en su momento, no se reduce al cerrado círculo de los parientes cercanos, sino que abarca también el ámbito abierto de la comunidad. El tono nostálgico del narrador que se expresa a lo largo *El río del tiempo* y que adquiere una posición especial en el final de *Entre fantasmas* es mucho más que la actitud obcecada de un reaccionario; esa imagen del pasado –que el mismo narrador sabe por demás idealizada– no es meramente

“la dicha de un niño que canta villancicos y contempla pesebres”, según la formulación con la que Montoya acusa la presunta simpleza del paraíso de Vallejo (2008: 163). Se trata, como bien ha sabido señalar Pedro Adrián Zuluaga, de la reivindicación de ciertos lugares como “centros afectivos del mundo y resguardos frente a la impermanencia” (2017: 19). Y parte de ese acto reivindicatorio en Vallejo es la proyección en el pasado de algo que, más que haber tomado la forma de algo dado, se hace manifiesto en los modos de la promesa.

Por último, pero no menos importante, la estructura circular que instaura el final de *Entre fantasmas* representa, al igual que en Thomas Bernhard, un insistir en la narración y en el acto de creación literaria. En el caso de Vallejo se evidencia asimismo una doble insistencia: de un lado, por cuanto el movimiento narrativo apunta a la repetición del relato en su conjunto, al conectar el final del quinto tomo con el comienzo del primero; de otro, en tanto incluye una tematización directa del acto creativo mismo. Se trata de una de las escenas que rememoran la época decembrina, cuando el niño, que ha salido con su familia a apreciar los pesebres de los alrededores, se acerca a la ventana de una de las fincas vecinas:

El cuarto se vació de pesebre y vi en su lugar, escribiendo en un escritorio negro, a un viejo. Y una perra negra a su lado, esbelta, grande, hermosa, cuidándolo. Y el niño que desde afuera se veía adentro viejo musitó el nombre: “Bruja”. Eso, Bruja, eres tú. (254)

Este singular encuentro entre el viejo y el niño, este desdoblamiento del yo del narrador que se observa a sí mismo en el acto de escritura, constituye un recurso que refuerza la circularidad de la narración, la conexión entre comienzo y final como una forma de visitar el espacio de la infancia, de reescribirlo y recrearlo. El acento, de nuevo, está puesto en la esencia creativa de ese acto de escritura, que al visitar el pasado traza, simultáneamente, una proyección al futuro. Tal como lo muestra la escena, no es solo el viejo que rememorando el pasado observa el yo de su infancia, también el niño vislumbra desde su infancia su yo adulto en el acto de escritura, y ese encuentro representa entonces la confluencia de la esencia creativa en sus dos estados complementarios: como potencia y como acto, como

posibilidad y como realidad, como prospección y como retrospección.⁸ En el siguiente capítulo quisiera desarrollar un análisis de las características e implicaciones de este doble movimiento prospectivo y retrospectivo desde el enfoque de la creación artística.

8 En su artículo “El corazón al desnudo de Fernando Vallejo. Autobiografía y ficción”, Juan Fernando Taborda interpreta este tipo de *mise en abyme* como una forma de enfatizar “la relación de la literatura con la realidad, porque a través de él aquella le presente a esta un espejo para que observe, como una hidra, fugazmente uno de sus mil rostros” (2004: 96). Considero, sin embargo, que el énfasis de este recurso estético va más allá de la función de reflejo, y apunta más bien al potencial que tiene la literatura de imaginar y moldear la realidad, de crearla y recrearla.

6. Movimientos de proyección

*Without community there is no liberation,
only the most vulnerable and temporary armistice
between an individual and her oppression.*

Audre Lorde

Tal como se mostró en el capítulo anterior, la circularidad estructural de las series autoficcionales de Fernando Vallejo y Thomas Bernhard reviste un fundamental sentido semántico, en tanto dicha estructura, que al final revisita la infancia, implica una reevaluación del relato en su conjunto. Según se expuso más arriba, la circularidad narrativa enfatiza, por una parte, la presencia de la guerra, bien en la forma retrospectiva de la memoria que se teje en torno a ella, bien en la forma vigente de las secuelas que deja o en la forma prospectiva de la latencia, es decir, en el peligro de su repetición. Pero la estructura circular constituye también, por otra parte, el retorno a un conjunto de experiencias dichas, vinculadas principalmente con la construcción de lazos afectivos y de un sentido de comunidad, lo que quiere decir que en esa mirada retrospectiva anida también una proyección, en el sentido de querer preservar unos segmentos de la experiencia que se saben irrenunciables en la representación de futuro. Pero la proyección no solo se da en términos de preservación, sino también de transformación, de movimiento creativo. La circularidad representa, en este caso, el retorno conceptual a uno de los elementos fundamentales de la infancia: la fantasía. Tanto en

Die Autobiographie como en *El río del tiempo* el niño representa, esencialmente, potencia creativa; en él se manifiestan libremente el juego de la imaginación, el poder de transformación, y por ello se erige como símbolo contrapuesto al espíritu adverso de la Heimat, que es prohibitivo, reaccionario, monolítico. Veamos, en detalle, cómo se instaura y se despliega este elemento de la fantasía como potencia creativa.

6.1 Retorno al tiempo utópico

En el caso de *El río del tiempo* la vuelta a la infancia está enfáticamente marcada por el regreso a la época navideña, que más allá de ser un recuerdo recurrente, constituye un motivo de gran fuerza semántica: es un símbolo del nacimiento y la renovación. Tal como señala Mijaíl Bajtín cuando analiza las formas representativas del cambio —a las que también pertenecen, por ejemplo, la bienvenida de la primavera, del año nuevo, las fiestas nupciales—, se trata de formas colmadas de tiempo y futuro utópico (1985 [1965]: 44) y que contrastan con una cultura oficial que tiende a la estabilidad del ser como algo consumado, cerrado: “In der neuen offiziellen Kultur [Rationalismus, Klassizismus] nehmen die Tendenzen zur Stabilität und Abgeschlossenheit des Seins, zur eindeutigen und eintönigen Ernsthaftigkeit der Gestalten überhand” (45). También Marguerite Yourcenar en su “Glosa de navidad”, que hace parte del libro de ensayos *El tiempo gran escultor* (1983), señala que se trata de una fiesta “rica en significaciones” y que por ello convoca a muchos que, como ella, no profesan la fe cristiana. La navidad es la fiesta “de los hombres de buena voluntad”, “de los animales que participan en el misterio sagrado de esa noche”, la fiesta de la comunidad y también la fiesta de la tierra, “que en su marcha rebasa en esos momentos el punto del solsticio de invierno y nos arrastra a todos hacia la primavera” (140–141). Es pues también la celebración pagana al sol, a un sol que apenas se anticipa, que se convoca desde el que constituye su punto de mayor distancia; pero es justamente la noche solsticial, la noche más larga del año, el momento de inflexión que anuncia el retorno de días de luz profusa. Se trata así de una celebración fundamentalmente prospectiva en la que arraiga la esperanza de lo venidero.

De esta manera, la repetida evocación de la época decembrina en *El río del tiempo* no se agota en la mera nostalgia del autor por la pérdida de la infancia y de su territorio edénico, como sugiere Pablo Montoya en su estudio interpretativo (2008). Si bien es cierto que el tinte nostálgico está presente en el relato de infancia, no menos cierto es que allí mismo se inserta el signo de la renovación y el cambio, la orientación al futuro. Y aquí es preciso recordar el análisis presentado en el segundo capítulo a propósito de *Los días azules* y de la significación que adquiere allí la figura del globo navideño. Su vuelo, recordemos, es descrito como “ávido de inmensidades” (158) y representa en ese primer tomo de la serie el anhelo expansivo del protagonista que, como se mostró, determina el desarrollo de la saga en su conjunto. De tal modo, la mirada del narrador hacia el pasado constituye simultáneamente un desplazarse hacia un tiempo utópico, un volcarse al futuro. Pero esa proyección a futuro atañe no solo al destino individual del protagonista, sino que se vincula también con el otro núcleo temático de la narración: la confrontación con la Heimat. Así, si a lo largo de *El río del tiempo* se desarrolla una crítica a aquella “patria fracasada” con la que se mimetiza el protagonista, el recuerdo iterativo de la época de navidad en la infancia se presenta como contrapunto de esa crítica, en su particular dimensión espaciotemporal que, retro trayéndose al pasado, apunta a lo venidero. La imputación del carácter inhóspito del país natal va pues acompañada de la reivindicación del cronotopo de la infancia y la época navideña en el que se proyecta la posibilidad de otra Heimat, una que se funda en los lazos afectivos, en los vínculos con la comunidad, así como en la apertura a lo lejano, lo ajeno, lo inexplorado. Esa proyección, ciertamente, está dada de forma abstracta, en la forma de la alegoría y en la configuración semántica que logra la particular arquitectura narrativa, con lo que podría acusarse a tal proyección de falta de concreción, de contenido. En efecto, la obra no reflexiona de manera directa sobre, por ejemplo, las condiciones de posibilidad de la construcción de los afectos o de redes comunitarias, y en cambio insiste explícitamente en lo conflictivo de los lazos familiares y en los estados de descomposición del tejido social. Pero aquí la obra opera, de nuevo, a modo de exhortación. De la misma manera que en la identificación mimética del protagonista con el espíritu adverso de su Heimat subyace la exigencia a que los receptores de la narración se opongan a la hostilidad y a las formas de agresión representadas, en la forma abstracta del tiempo utópico y su demanda de futuro persiste tácito el requerimiento a que los lectores otorguen contenido y concreción a la abstracción,

y que de cara a la imagen del fracaso y la desintegración mediten en torno al sentido de la Heimat y a las posibilidades no de su reconstrucción, sino de una resemantización.

Del mismo modo, el final de *Die Autobiographie* es un retorno a la infancia que opera como proyección de un tiempo utópico. En la simpleza del título, que al contrario de los cuatro tomos precedentes prescinde de subtítulo y opta por la indefinición del artículo, hay una contundencia que, siendo en un primer momento apenas sugerente, revela ahora más claramente su significatividad. *Ein Kind* alude, con la inserción del artículo indeterminado y la demarcación formal frente a los títulos previos, a la indefinición del futuro en el sentido de lo ilimitado. La circularidad que se introduce al final de la serie no es solo un retorno a la infancia del narrador, a la singularidad de esa experiencia, sino también un guiño prospectivo: frente a un pasado consumado, inscrito dentro de los márgenes de lo concreto, de lo ya acaecido y por tanto (de)limitado, la figura del niño aparece como símbolo de lo posible e inconmensurable. En una dirección semejante apunta Martin Huber cuando afirma: “Was hier festgehalten ist, ist nicht die Wahrheit *es cathedra* über ein Leben, sondern eine Lebens-Möglichkeit“ (1995: 54).¹ “Ein Kind” no es entonces solo el niño como protagonista de la acción diegética, sino también la alegoría de la naturaleza creativa que define al ser humano en general, cuya potencialidad se expresa en la infancia de manera particular. Lo mismo que en Vallejo, el retorno a la niñez es un retorno al juego, a la fantasía, un insistir en el acto constante del devenir, en el movimiento, la transformación y la creación.

En ese retorno a la infancia que se encuentra al final de *El río del tiempo* y de *Die Autobiographie* encuentro una particular vinculación con el final del último tomo de la obra del filósofo Ernst Bloch, *Prinzip Hoffnung* (1959). El extenso tratado de más de 1600 páginas, en las que el pensador neomarxista desarrolla lo que se ha denominado una “filosofía de la utopía concreta”², concluye con una particular definición del concepto de Heimat:

1 La cita, que se encuentra inscrita en el contexto de la discusión en torno al carácter ficcional de *Die Autobiographie*, muestra de qué manera la serie autoficcional de Bernhard se funda sobre la idea de lo posible, de las posibilidades de re-creación del yo.

2 Se trata de un concepto que critica el pensamiento utópico abstracto que carece de especificidad histórica y que resulta, por tanto, no transformador o no anticipatorio (Bloch 1980: 50). Véase, a este respecto: Nilo Baldus “Ernst Bloch und die literarische Utopie”

6.1 Retorno al tiempo utópico

Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte, ja alles und jedes steht noch vor Erschaffung der Welt, als einer rechten. Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende, und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heißt sich an der Wurzel fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfasst und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat. (1980 [1959]: 1628)

La reflexión contenida en estas líneas finales en torno a la Heimat y su vinculación con la infancia es bastante significativa. En la indicación de una génesis que se encuentra no al comienzo sino al final y que se funda en la naturaleza creadora del ser humano —“der schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch”— encuentro una conexión con las obras autoficcionales de Fernando Vallejo y Thomas Bernhard, más exactamente con el sentido de “origen” que se configura en la circularidad estructural y en la correspondencia conceptual del retorno a la infancia como símbolo del potencial creativo del ser humano. Es cierto, no obstante, que mientras Bloch atiende a las formas de lo utópico-concreto, en Vallejo y en Barnhard la marca de la utopía es abstracta y se inscribe desde lo negativo, de allí que la otra imagen que también caracteriza la infancia sea, en el caso del primero, la cabeza del niño dando golpes contra el piso, y en el segundo, las meditaciones del colegial en torno al suicidio. Pese a ello, es posible leer uno de los presupuestos del segundo tomo de *Prinzip Hoffnung* en clave vallejana y bernhardiana. Afirma Bloch en “Grundrisse einer besseren Welt”: “Sozialutopie arbeitete als ein Teil der Kraft, sich zu verwundern und das Gegebene so wenig selbstverständlich zu finden, dass nur seine Veränderung einzuleuchten vermag” (1980: 557). O como lo expresara en sus *Gespräche*: “Die Utopie steckt jedenfalls wesentlich in der bestimmten Negation, in der bestimmten Negation dessen, was bloß ist, und das dadurch, dass es sich als ein Falsches konkretisiert, immer zugleich hinweist auf das, was sein soll” (Traub/Wiesner 1975: 70).

(2013: 97–110); Ana Cecilia Dinerstein: “Organizando la esperanza: Utopías concretas pluriversales contra y más allá de la forma de valor” (2016: 351–369).

En el caso de Vallejo y Bernhard, las novelas en su negatividad llevan a contemplar lo dado en su dimensión perturbadora, o como diría el protagonista de *El río del tiempo*, la realidad en su desquiciamiento, y actúan desde allí como fuerza que impele a entender lo perentorio de la transformación. Como se mostró ya en los análisis previos, esa pulsión transformadora se expresa, por un lado, en un impulso anárquico que quiere quebrar una realidad en sí descompuesta –los golpes contra el piso, las fantasías de destrucción de los puentes–; y de otro lado, en la figura del niño como sujeto esencialmente creativo y aventurero que, al igual que el globo navideño, se encuentra ávido de inmensidades. De este modo, y en consonancia con Bloch, la génesis de ambas series se encuentra en un final que reivindica el territorio utópico de la niñez como centro de expansión y creación. Asimismo, ese otro origen se encuentra en conexión directa con la Heimat como eje temático de la narración, y es igualmente en el sentido que traza Bloch en *Das Prinzip Hoffnung* que ella se configura como utopía: en el sentido de lo “todavía no acontecido”, “das noch-nicht-da-gewesene”.³

6.2 “Natura naturans” y mimesis

El sentido plural de retorno que construyen *Die Autobiographie* y *El río del tiempo* se articula íntimamente con el concepto de mimesis. En tanto crítica negativa a la Heimat, la mimesis es confrontación con las formas de lo inhóspito: la guerra, la violencia sistémica, la descomposición social. Pero al mismo tiempo, la mimesis se manifiesta como facultad creadora, como actividad artística. Veremos en lo que sigue de qué manera se da la articulación de este componente afirmativo de la mimesis y la función que adquiere en el proceso de resemantizar el concepto de Heimat.

La cuestión de la conexión fundamental que existe entre mimesis y creación, entre mimesis y arte, ha sido abordada por la tradición filosófica desde la

3 En su libro *Der unbekanntes Thomas Bernhard* (2015) Hans Höller presenta un apartado en el que analiza la influencia de Ernst Bloch en la novela *Korrektur* (1970), partiendo del pedido que le hace el escritor austriaco a su editor Siegfried Unseld en carta del 5 de julio de 1970: “Darf ich Sie um ein Geschenk bitten: alles von Ernst Bloch!”. Véase: Thoams Bernhard, Siegfried Unseld: *Der Briefwechsel* (2009 :167).

antigüedad. Distanciándose de la concepción platónica del artista como imitador y del arte como copia de una copia –cuyo original se encuentra en el mundo de las ideas–, Aristóteles concibe el arte ciertamente como imitación, pero también como acto creativo: “[E]l arte –afirma en el segundo libro de la *Física*– en unos casos lleva a término lo que la naturaleza es incapaz de completar y en otros la imita” (II, 8, 199a). Asimismo, en la *Poética* señala que el artista no se limita a reproducir la realidad, sino que puede también deformarla o sublimarla, presentar el mundo no solo como es, sino como debería ser (1460b: XXV), es decir como utopía. Tal como lo señala Blumenberg, esta doble determinación del arte en Aristóteles está en estrecha correlación con el sentido doble del concepto de naturaleza, en tanto principio productor (“natura naturans”) y forma producida (“natura naturata”) (1981: 55).

En sus *Noten zur Literatur* Adorno recoge tácitamente dicha distinción aristotélica y define el arte en términos de imitación no de lo creado, sino del acto mismo de creación: “Kunst ist Nachahmung nicht von Geschaffenem sondern des Aktes der Schöpfung selber” (1972: 198), de donde deriva el carácter de semejanza no figurativa [ungegenständliche Ähnlichkeit] en el que ancla la idea de autonomía de la obra de arte, no definida ya en relación con algo exterior a sí misma (199–200). Tal como lo expone Josef Früchtel, Adorno “hebt Nachahmung in ihrer Korrelation zum Nicht-Gegenständlichen hervor, zum ‘nicht Dingfesten’, ‘Unbestimmten’, ‘Bewegten’, und in dieser Bedeutung setzt er sie der ‘echten’ Mimesis, der Angleichung ans Mannigfaltig-Lebendige gleich” (1986: 74). Como acto que se equipara al principio productor de la naturaleza, la mímesis en el arte es un proceso esencialmente creativo que se vincula no solo con lo dado sino también con lo posible y con lo fluctuante, es decir con lo que pudo o puede ser y con lo que pudo o puede cambiar, o retomando una formulación de Adorno, con “la posibilidad de lo posible” (2003 [1970]: 204). Esta relevancia del arte como movimiento de fluctuación, de cambio y semejanza con la multiplicidad de la vida misma es precisamente lo que se haya a la base de las series autoficcionales de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo, y lo que explica la importancia que adquiere en general el movimiento como eje interpretativo y la relevancia que en particular reviste el movimiento circular de retorno a la infancia que, como se indicó, representa el retorno a la fantasía y a un potencial creativo que es también una proyección de futuro.

6.2.1 La escritura como necesidad vital

Tal como se indicó, ambas series insisten de variadas formas en el valor del acto artístico, incorporan y tematizan reiteradamente su importancia tanto en la configuración de las subjetividades de los protagonistas, como en la confrontación con la Heimat. La música y la escritura, y en el caso de Vallejo también el cine, son motivos que atraviesan el conjunto de las obras y en los que se sedimenta un sentido nuclear de sus propuestas estéticas. Quisiera centrar mi atención en el análisis del que constituye, en ambos casos, el motivo creativo central: la escritura.

Tanto en *Die Autobiographie* como en *El río del tiempo* el protagonista se presenta, respectivamente, como un narrador-escritor, como un yo que le hace saber al destinatario de su discurso que el proceso de rememoración que compone su relato es propiamente un proceso de escritura. La narración se presenta entonces como una puesta en escena del acto mismo de creación literaria, y en el entramado de significación de las obras ello adquiere un peso fundamental, pues ese acto de escritura constituye simultáneamente un acto de creación de la propia subjetividad, de reinención del sí mismo y de reinención también de una Heimat que quiere ser conceptualmente confrontada, demolida e incendiada; de allí el carácter inapelable y combativo de esa escritura. Así por ejemplo, el narrador de *Der Keller*, en un pasaje donde reflexiona sobre las motivaciones e implicaciones de su escritura, afirma: “das Schreiben ist mir eine Lebensnotwendigkeit” (153), habiendo declarado unos párrafos antes: “alles, was ich schreibe, alles, was ich tue, ist Störung und Irritierung [...] ich bin kein Mensch, der in Ruhe lässt, und ich will kein solcher Charakter sein” (150). Esta correspondencia en los atributos del texto y del sujeto enunciador no equivale a una mera relación de reflejo, de representación de un atributo de este en la materialidad de aquel. Se trata más bien de que ambos, texto y narrador, se encuentran animados y moldeados por un mismo espíritu crítico que adquiere concreción en el acto creativo y que tiene su origen en un impulso fundamental: el deseo de supervivencia. De esta manera, arte, crítica y supervivencia resultan íntimamente entrelazadas. En tanto contraposición a estructuras y prácticas opresivas, el pensamiento crítico implica el deseo de preservar aquello que esas estructuras amenazan, de modo que oposición y protección confluyen en el mismo acto. En un sentido adorniano, esta labor de proteger

se orienta no solamente a algo existente, sino que se dirige tanto al pasado como al futuro, y ambos movimientos están presentes en el acto de escritura que emprenden los narradores-protagonistas de las obras investigadas.

En la idea de “utopía de futuro” no anida pues una renuncia al presente, tampoco la suspensión en la nostalgia del pasado o el aplazamiento continuo y resignado de lo venidero; muy al contrario, se trata de un múltiple desplazarse en el tiempo y en el espacio en donde recordar e imaginar son procesos entrelazados y complementarios que mutuamente se animan, se impulsan y se renuevan. Así por ejemplo, cuando el narrador de *Die Kälte* declara: “Ich hatte mich schon zu dieser Zeit in das Schreiben geflüchtet [...] ich existierte nur, wenn ich schrieb” (375), no está buscando inscribirse en la tradición de un arte escapista que se entiende a sí mismo como abandono o elusión de un mundo que se considera insustancial, intrascendente, o acaso intolerable. Al afirmar que solo existe cuando escribe, el protagonista define su existencia a partir del acto creativo, un acto que es fundamentalmente una confrontación constante con la realidad, con el entorno y consigo mismo.

También en *El río del tiempo* se evidencia ese mismo carácter imperioso de la escritura. Allí encontramos, por ejemplo, una declaración todavía más radical que el deseo de producir irritación que se expresaba en la anterior cita de *Die Autobiographie*. “Qué más quisiera yo que el libro mío fuera sólido, compacto, cual piedra para descalabrar” (120), afirma el narrador en *El fuego secreto*, en un pasaje donde reflexiona en torno a la dispersión de las unidades espaciotemporales en su relato. Esta imagen, por su parte, dispersa y extiende el sentido de la pedrada –el golpe, la lesión, la ofensa– e invita a pensar la obra literaria como “piedra para descalabrar”. Sabemos que la solidez que persigue el narrador no se funda en la unidad de espacio, tiempo y acción (1989: 122); sabemos también que el suyo es un libro que “avanza retrocediendo” según leyes compulsivas (1993: 144), que su texto es un “monstruo negro que palpita encerrado entre márgenes” (144). El libro como algo sólido y compacto alude entonces a un texto oscuro que funge como proyectil, un ente vivo, “palpitante”, que al arrojar al lector va más allá de sus propios márgenes. Entendido como monstruo, el texto enseña a su vez varios sentidos: es, de un lado, un ser anómalo que se sustrae a convenciones estéticas y literarias tradicionales y que, en razón de esas múltiples transgresiones, produce espanto, desagrado, contrariedad; pero es también un ser excesivo, que es otra de

las acepciones de lo monstruoso⁴, lo que se ilustra bastante bien en la descripción que presenta el narrador en el último tomo de la serie, una dilatada lista de 126 adjetivos que designan, según sus propias palabras, “lo que este libro al final ha de ser” (110). “Un libro así: chocarrero, burletero, puñetero, altanero, arrogante, denigrante, delirante, desafiante, insultante, colérico”, a lo cual siguen más de cien calificativos entre los que se encuentran, por ejemplo, descentrado, desorbitado y deslenguado (110–111). Tal como lo mostró el análisis del primer capítulo, el exceso hace parte de un procedimiento de inversión mimética, un recurso en el que la exageración se expresa como subversión semántica. Pero en esta forma de mimesis hay también otra función que en el caso de Vallejo resulta notoria y que consiste en la equiparación a la multiplicidad de la vida, “die Angleichung ans Mannigfaltig-Lebendige” a la que se refiere Josef Früchtel (1986: 74). Esa lista extensa, variada y contradictoria aparece como una indicación de aquello a lo que aspira no solo el libro en particular, sino la obra de arte y el arte en general, a saber, la reafirmación de lo heterogéneo y multívoco, de lo excéntrico como marca de la singularidad, de la ex-centricidad como abandono del centro. Y ello es justamente lo que plantea el concepto adorniano de no-identidad [Nichtidentität] que, como señala Axel Honneth, “für die Besonderheit von Sachen, Personen und ihren Verhältnissen steht, die im Medium begrifflicher Aussagen nicht repräsentiert werden kann” (2006: 56–57).⁵ En este sentido, aquel prolijo inventario es una referencia a lo múltiple que determina la vida y el arte, y que se presenta simultáneamente como intención y exigencia, como promesa; el narrador habla, en efecto, de lo que su libro “al final ha de ser”, con un “haber” que denota simultáneamente deber, necesidad y deseo.

4 Hay una cierta coincidencia entre el término castellano “monstruoso” y la doble acepción del término alemán “unheimlich”, que emplea el narrador en *Die Ursache* para describir su relación con su Heimat (Bernhard 2009: 97). De acuerdo con el diccionario Duden, “unheimlich” designa “ein unbestimmtes Gefühl der Angst, des Grauens hervorruhend”, y se traduce al castellano como ‘siniestro’, ‘inquietante’. Por su parte, el uso coloquial del vocablo equivale a ‘muuy’, ‘mucho’, y con él se denota un alto grado de una propiedad determinada; “unheimlich” es pues, al igual que “monstruoso”, la indicación de un exceso, la marca de una exageración.

5 En referencia a la distinción entre semejanza [“Ähnlichkeit”] y representación [“Abbildung”], Meike Schimdt-Gleim y Stefano Marchesoni advierten que lo que efectúa el acto mimético es dejar al descubierto justamente la diferencia: “Mimesis [bringt] Unterschiede und nicht Gleichheit oder Kongruenz (Deckungsgleichheit) zum Vorschein” (2013: 3).

Esa multiplicidad –que en la literatura adquiere, entre otras, la forma de la multivocidad– es la que está expresada, por ejemplo, en el título *El río del tiempo*. La imagen del río que corre, en contraposición a las aguas estancadas donde perece la vida, es una referencia al mundo de la vida como lo móvil e incesantemente cambiante, y a ello también apunta la idea de la escritura como necesidad vital, entendida ya no solo desde la perspectiva de la vida individual, es decir como supervivencia del sujeto, sino desde una perspectiva colectiva, como preservación de lo múltiple y heterogéneo, de lo disímil y discordante, pero también como preservación de lo no acaecido, de lo venidero, de lo posible.

6.2.2 Memoria y ficcionalización

De acuerdo con lo anotado más arriba, en *Die Autobiographie* y *El río del tiempo* la escritura constituye un acto que se despliega en dos direcciones que pueden parecer, en primera instancia, antagónicas, pero que constituyen en realidad movimientos estrechamente entrelazados y complementarios, a saber: un movimiento de conservación que se dirige al pasado y a la preservación de la memoria, y otro movimiento de ficcionalización que se proyecta hacia el futuro y a aquello que, siguiendo a Adorno, busca la preservación de lo posible. En el caso de Fernando Vallejo, el primer movimiento es el que ha llevado a una parte de la crítica a ver en él a un escritor nostálgico e incluso reaccionario. Creo, sin embargo, que para entender la función de ese componente nostálgico –al que, de acuerdo con mi lectura, no subyace una actitud reaccionaria– es necesario analizar detenidamente los componentes del movimiento retrospectivo.

En primer lugar, no hay que perder de vista que tanto en *El río del tiempo* como en *Die Autobiographie* la memoria está en gran medida orientada a preservar el recuerdo de la guerra. Tal como lo mostraron los análisis de los capítulos precedentes, en la obra de Vallejo el procedimiento mimético está animado por el propósito de elaborar un retrato de una “patria fracasada”. El peso y la importancia de este propósito se evidencia en cada una de las cinco novelas de la serie y recorre el conjunto de la narración; recordemos que lo que alienta el viaje y desencadena el periplo por Roma, Nueva York y Ciudad de México es el deseo del protagonista de rodar una película sobre la Violencia en Colombia, esa Violencia con mayúscula con la que se denominan décadas de una confrontación política que comienza a mediados de siglo y que adquiere en el transcurso de años y

décadas nuevas y más perversas formas de manifestación. Asimismo, en la obra de Thomas Bernhard es evidente la intención de preservar el recuerdo del horror de la guerra, del espíritu adverso que la hizo posible y de las marcas que dejó su marcha siniestra. Se trata, pues, de una memoria que va más allá de las reminiscencias de una subjetividad, de su entorno más cercano y sus vivencias más íntimas, y que quiere mostrarse también como memoria de una colectividad, como recuerdo del devenir de una sociedad en un momento de su historia, un devenir que tuvo poco de entrañable, una memoria que remite a episodios atroces. En este sentido, la mirada retrospectiva en las series autoficcionales busca preservar la memoria del pasado violento de la Heimat. Pero el propósito de tal movimiento de conservación no se agota en el registro de un pasado atroz, sino que busca también denunciar las formas derivadas de violencia que perviven en el presente y la amenaza de repetición que se extiende hacia el futuro. En este sentido, desde el emplazamiento que constituye el presente de la escritura, la mirada retrospectiva que evoca la guerra traza una línea que se dirige asimismo al futuro en el modo de la advertencia.

No obstante, la mirada retrospectiva constituye también, tal como se mostró antes, un movimiento de conservación que se dirige a los recuerdos del individuo que atañan a la esfera privada de su experiencia, particularmente a los lazos afectivos que se tejen en la infancia y al ímpetu de exploración del entorno inmediato que se ensancha progresivamente. En el caso de estas reminiscencias hay también un movimiento que se expande simultáneamente al pasado y al futuro; la añoranza por la infancia feliz representa, en efecto, no solo el lamento por una determinada espacio-temporalidad perdida, sino que se configura —en virtud, recordemos, de la estructura circular del relato en que se inscribe— en tanto deseo de preservar ese recuerdo como valor co-fundante del futuro. En cierto sentido blochiano, la felicidad de la infancia es lo “por venir”, lo que se proyecta en la forma de promesa, de futuro utópico. La memoria como movimiento de conservación tiene pues un componente doble: negativo en sentido crítico, y positivo en el sentido de defensa y conservación; y tiene igualmente una doble direccionalidad: prospectiva y retrospectiva.

Al mismo tiempo, en las obras autoficcionales de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo la escritura instaura, tal como se indicó, otro tipo de movimiento que se orienta no ya a la conservación sino a la creación y que se expresa como

ficcionalización, y de manera particular como autoficción. A este respecto son numerosas las investigaciones que se han ocupado del concepto en general, acuñado en 1977 por el escritor francés Serge Doubrovsky en su obra *Fils*, y desde entonces ampliamente estudiado en trabajos de teoría y análisis literario.⁶ Asimismo, son variados los estudios que parten de este concepto para el análisis de las obras de Thomas Bernhard y de Fernando Vallejo.⁷ En la presente investigación me han interesado particularmente dos aspectos que competen al carácter autoficcional de las obras estudiadas. De un lado, y yendo más allá de la coexistencia del pacto novelesco y el pacto autobiográfico, he querido atender al replanteamiento que comporta la autoficción respecto a la forma de entender la subjetividad, en tanto propone un sujeto que se reinventa a través de la escritura.⁸ De otro lado, he buscado indagar la forma como la autoficción se encuentra enlazada a la confrontación con la Heimat. En efecto, en *Die Autobiographie y El río del tiempo* la escritura no es solo un acto de autoconfrontación y de reinención del yo, sino también de confrontación y de reinención de la Heimat, procedimientos ambos que no discurren de manera paralela e independiente, sino que se encuentran estrechamente interconectados. La reinención del yo a través del acto creativo, del acto artístico, es en las dos series autofccionales una reacción a una Heimat inhóspita que amenaza constantemente con abatir o deformar la singularidad del sujeto. La narración de la época escolar y la crítica acerba a las instituciones educativas son, en ambos autores, representativos de este conflicto. De este modo, frente a la amenaza que representan los poderes hostiles de la Heimat, que en último término es la amenaza de la pérdida del sí mismo, el sujeto reacciona con un acto de autoafirmación, de una subjetividad que se entiende

6 Menciono aquí algunos de los más representativos: Gérard Genette: *Ficción y dicción* (1993), Manuel Alberca: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), Philippe Gasparini: *Autoficción. Une aventure du langage* (2008), Philippe Vilain: *L'autofiction en théorie* (2009).

7 Véase, por ejemplo: Eva Marquardt: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhard* (1990); Diana Diaconu: *Fernado Vallejo y la autoficción. Co-ordenadas de un nuevo género narrativo* (2013); Francisco Villena Garrido: *Las máscaras del muerto. Autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo* (2009).

8 Para el caso de las series autofccionales de los dos autores estudiados, me ha interesado analizar esta construcción no en relación con la subjetividad del autor empírico, sino a la subjetividad del narrador que presenta su acto narrativo como un acto de creación que es, también, creación del sí mismo.

como esencialmente creativa y cuyo acto fundamental –en el sentido de fundamento y base para algo otro– es la creación de sí misma a través de la escritura. Mas en tanto reacción y contraposición a lo hostil de la Heimat, esta reinención creativa del yo se articula también, necesariamente, a la preocupación por la reinención de la Heimat, a la necesidad de repensarla desde la crítica a su pasado violento y a la adversidad de su presente, para concebir alternativas de configurarla, de semantizarla y representarla.

En esta dirección apunta, por ejemplo, el estudio de Adriana Astutti sobre la obra de Fernando Vallejo; la investigadora se refiere, si bien de manera escueta, a “la vida que Vallejo se construye en su literatura”, de la que afirma “no está fundada en fracasos sino en rechazos”, siendo el primero el rechazo a la patria (2003: 12). Y no es para nada casual que en ese mismo contexto se refiera simultáneamente a formas de invención de la patria y de invención de la lengua: “poder inventarse una patria en la infancia e inventarle a la lengua materna una lengua nueva a caballo entre lo actual, lo anquilosado, lo olvidado, lo caído en desuso, lo nuevo, el insulto y el recuerdo” (12). Desde mi interpretación, podríamos decir que lo que vale para la lengua vale igualmente para la patria, es decir que también esta debería concebirse como algo que aglutine lo actual y lo olvidado, el insulto y el recuerdo, y una tal renovación pasa ciertamente por una renovación de los conceptos a los que se recurre para pensarla y del lenguaje que se emplea para designarla. No obstante, los estudios en torno a la obra de Vallejo han fijado frecuentemente su atención en los últimos elementos que menciona Astutti, el insulto y el recuerdo, reduciendo con ello el alcance que tienen sus posturas críticas, es decir, lo que ellas albergan en tanto potencial creativo.⁹ La

9 A este respecto, sorprende la interpretación que presenta Iván Pinilla Aristizábal de las críticas de Fernando Vallejo a la novela como género literario, al afirmar que “su elección de géneros referenciales, como la biografía, la autobiografía y el ensayo, para dar forma a su proyecto estético, deben interpretarse como rechazo a la ficción y la simulación, como búsqueda de un decir verdadero” (2009: 26). Considero que lejos de implicar un rechazo a la ficción, su propuesta implica un rechazo a una concepción rígida de los géneros literarios y aboga en cambio por su renovación, por su movilidad y su imbricación. Véase por ejemplo la entrevista hecha por Christian Hernández y Ricardo Castro, donde el escritor habla de su intención de renovar el género biográfico al escribir *Barba Jacob el mensajero* y *Alma en pena, chapolas negras* (Castro/Hernández 2010: 34). Por su parte, Juan Álvarez advierte una similar intención expansiva en los ensayos sobre ciencia del escritor antioqueño, y a propósito de *La tautología darwinista* afirma: “Vallejo no se ocupa de la ciencia para hacer

lectura que propongo ha buscado pues atender a ambos componentes, a los modos como se encuentran articulados y a las implicaciones que de esa articulación se deriva.

6.3 Heimat como espacio de acción y creación

Sobre la base de los análisis interpretativos presentados quisiera, en este apartado final, establecer una conexión con algunos de los postulados estéticos del artista plástico Joseph Beuys, que se encuentran en sintonía con varias de las observaciones y planteamientos desarrollados en esta investigación; a partir de allí busco derivar y esbozar una primera serie de reflexiones conclusivas.

6.3.1 Sistema circulatorio

En 1977 Joseph Beuys presentó en la documenta 6 en Kassel la instalación titulada “Honigpumpe am Arbeitsplatz”, un dispositivo que bombeaba 150 kilos de miel a través de un sistema de mangueras transparentes que recorrían diversas salas del Museo Fridericianum, entre ellas la sala donde tenía lugar el foro de discusión de la Freie Internationale Universität,¹⁰ donde el artista discutía junto con visitantes e invitados de la documenta durante los 100 días de la exposición. La instalación reunía de este modo dos sistemas circulatorios interconectados: el de la miel en movimiento como elemento que representaba el resultado de la vida comunitaria de las abejas, y el del foro de discusión como un colectivo de producción y circulación de ideas. La relevancia de esta instalación radica en que ella integra plásticamente varios de los fundamentos conceptuales del conjunto de la obra de Beuys, comenzando por su “concepto expandido de arte” [erweiterter

ciencia; ni siquiera para criticarla. Expande la prosa a partir del insulto para confrontar sus límites – su campo del saber – y tratarla o ejecutarla en códigos barrocos: sustrayéndose de cualquier lógica de negociación o adaptación” (2018: 238).

10 La Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung fue fundada en 1972 por Joseph Beuys junto a Georg Meistermann, Klaus Staeck y Willi Bongard, como alternativa crítica a los existentes sistemas universitarios. Uno de sus principales propósitos se dirigía a fomentar el potencial creativo de los seres humanos más allá de la escena artística profesional. Véase: Hans Peter Riegel: *Beuys. Die Biographie* (2013: 392).

Kunstbegriff], que busca trascender los límites de lo considerado tradicionalmente como disciplinas artísticas y propone entender el arte como elemento constitutivo de la naturaleza humana; tal como él mismo lo expresa: “[d]ieser [neue] Kunstbegriff bezieht sich auf die elementare Künstlernatur, die in jedem Menschen prinzipiell vorhanden ist; er bezieht sich also auf jedermann” (1992: 15). Desde esta perspectiva, la esencia creativa se fundamenta en la libertad y autodeterminación de la individualidad humana y se dirige a la renovación del organismo social, entendido este a su vez como obra de arte: “In jedem Menschen wird das freie, sich selbst bestimmende und seine Umgebung mitbestimmende, umgestalten könnende Wesen gesehen, welches Gestaltung im gesamtgesellschaftlichen Bereiche vollziehen kann” (44). De este modo, Beuys implica en su concepción de arte no solo a todos los seres humanos, sino también a todos los campos de la vida humana. En el marco de su propuesta hay dos aspectos adicionales que quisiera destacar aquí. Por una parte, el hecho de que Beuys propone un arte plástico más interesado en los procesos que en las obras concluidas, lo que se expresa en la instalación de la documenta 6 en el dispositivo circulatorio de la miel como alegoría de la materia siempre en movimiento, así como en el foro de discusión, que representa un sistema de circulación de pensamiento colectivo. En conexión con ello se encuentra el otro aspecto, que concierne al componente social de la creación artística considerada desde su concepción expandida. De acuerdo con Beuys, la actividad artística se dirige tanto a la autodeterminación de los individuos como a su participación en la configuración del organismo social; la sustancia social [soziale Substanz] se presenta entonces como material al que recurre el ser humano en tanto artista, cuya actividad da origen a la así denominada “escultura social” [soziale Skulptur]. Ello se hacía manifiesto en el foro de discusión durante los días de la documenta, diseñado como un espacio de diálogo transdisciplinar que buscaba destacar la potencia creativa del ser humano de cara a la preservación y enriquecimiento –en sentido espiritual– de la existencia individual y colectiva, lo que por su parte demanda una transformación de las estructuras sociales y, en consecuencia, un arte entendido como acto revolucionario.

En esta concepción del arte que propone Beuys encuentro varias conexiones importantes con las propuestas estéticas que fundamentan las obras literarias de Fernando Vallejo y Thomas Bernhard. En primer lugar, la concepción de la

potencia creativa y artística como componente esencial de la naturaleza humana y su papel preponderante en el proceso de configuración y autodeterminación de la subjetividad. En segundo lugar, el hecho de que esa búsqueda por la autodeterminación del yo esté atravesada por una preocupación por la configuración del entorno social, preocupación que en las series autoficcionales se da en términos de oposición a una Heimat que representa un entorno hostil. Y en tercer lugar, el parentesco que se establece entre la circularidad de las estructuras narrativas y el esquema de sistema circulatorio en la instalación de la documenta 6. En este tercer aspecto confluyen, de hecho, los dos anteriores, pues la circularidad es la forma que expresa un deseo de transformación que tiene como base la esencia creativa y artística del ser humano y que se orienta a la libre autodeterminación de un yo que se sabe parte de una comunidad, de una Heimat.

Encuentro, sin embargo, una diferencia importante frente a la propuesta artística de Beuys, pues, aunque esta se encuentra impulsada por una postura evidentemente crítica frente a las estructuras sociales dominantes,¹¹ la concreción teórica y plástica de su obra no se da en términos de contraposición antinómica, como es el caso en Bernhard y Vallejo, sino que enfatiza y ahonda en la idea de formaciones y transformaciones orgánicas desde una confluencia multidisciplinar y multívoca. Por su parte, tanto en *El río del tiempo* como en *Die Autobiographie* hay un persistir en el movimiento pendular antinómico entre el yo y la Heimat, que coexiste ciertamente con la circularidad narrativa, pero que problematiza el potencial transformador de la que ella es signo. Considero que lo que deja en evidencia el conflicto no resuelto de las respectivas narraciones –su problemática ambivalencia– es la necesidad de quebrar la prevalencia del esquema pendular e insistir en las otras formas relacionales que ellas esbozan, de modo que el desplazamiento binario se transforme en un movimiento multidireccional y la oposición antitética de paso a un pensamiento polilógico.¹² En este sentido creo que tanto

11 También en el caso de Beuys la obra artística está fuertemente influida por la experiencia de la guerra, de la cercanía de la muerte y de la enfermedad que aquella deja como secuela. Tal como afirma Dirk Schwarze, “[e]r konnte sich auf das Zukünftige konzentrieren, weil er die Erfahrung der Todesnähe schon hinter sich hatte. Der Tod war sozusagen die Basis, von der aus er in seine künstlerische Existenz gelangte” (1994: 321–322).

12 Véase: Ottmar Ette: *WeltFraktalen. Wege durch die Literaturen der Welt* (2017), *Viellogische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur* (2013).

El río del tiempo como *Die Autobiographie* son obras que muestran su propia barrera y apuntan más allá de sí mismas, en lo cual radica tanto su grandeza como su limitación. En su vehemente contraposición, permanecen en parte aferradas a una lógica binaria que termina a menudo por eclipsar los otros modos relacionales que junto a ella emergen, y quedan condicionadas por aquello que Edward W. Soja denomina, en el contexto de los estudios culturales, la búsqueda del “gran rechazo”. A cambio, y tal como lo expone Soja, habría que insistir en una nueva política de la diferencia “that moves towards empowering a multiplicity of resistances rather than searching for that one ‘great refusal’, the singular transformation that somehow must precede and guide all others” (2009: 57). Como he indicado en el desarrollo de los análisis, considero que esto es algo que está inscrito en las obras mismas, pero que se opaca junto al peso de las configuraciones antitéticas.

6.3.2 Movimientos polilógicos

En las obras autoficcionales de Fernando Vallejo y Thomas Bernhard se constata una búsqueda por la autodeterminación del yo y por el desarrollo de sus facultades creativas, que no solo está orientada a la (re)creación del sí mismo, al “Ich-Gewinnung” que señala Mittermayer (1995: 84–89), sino también a la estructuración de la Heimat como espacio que posibilite una libre configuración de las subjetividades. En tanto espacio de posibilidad, la Heimat se proyecta simultáneamente como un espacio vivido, recordado e imaginado, y en este sentido como vórtice de un múltiple movimiento de prospección y de retrospección, de expansión y de retraimiento, de demolición y de creación. A esta multiplicidad de movimiento se suma asimismo la multiplicidad de sus actores, pues la Heimat se proyecta no como algo simplemente dado, sino colectivamente construido. Este sentido de colectividad, tal como mostraron los análisis, se encuentra a la base de la idea prospectiva de Heimat en las series autoficcionales. En el retorno al tiempo utópico de la niñez, recordemos, anida la proyección a futuro de una Heimat que desde la cercanía de los lazos afectivos, de los vínculos familiares, se ensancha progresivamente a los espacios abiertos de encuentro con la comunidad y a las rutas de exploración de lo desconocido.

En este punto quisiera llamar la atención sobre la conexión que se teje entre sobrevivencia y comunidad, y cómo la literatura se aboca necesariamente a ese vínculo y a las problemáticas y retos que plantea. De acuerdo con lo formulado más arriba, la búsqueda de los protagonistas de las novelas estudiadas se orienta a la sobrevivencia del individuo, entendida esta no solo en sentido de su subsistencia material, sino también, y sobre todo, como defensa y desarrollo de las facultades artísticas que lo definen esencialmente, de modo tal que a la preservación de la vida humana atañe también el acto de salvaguardar su potencial creativo, así como las condiciones que posibiliten su desarrollo. Asimismo, lo que muestra el análisis de las novelas es que la potencia creativa de las respectivas subjetividades, que adquiere allí la forma de una potencia narrativa, se orienta a su vez a la preservación de un sentimiento de comunidad, o más exactamente, a la aspiración a una configuración comunitaria –una Heimat posible– en donde ese potencial pueda desplegarse libremente. En este sentido el acto de sobrevivencia se convierte entonces en acto de convivencia, y es preciso señalar aquí las investigaciones que a este respecto ha desarrollado Ottmar Ette, que en sus trabajos ha sabido resaltar y enfatizar la conexión fundamental que el saber de la vida [Lebenswissen] establece como saber-del-sobre-vivir [ÜberLebensWissen] y el saber-del-con-vivir [ZusammenLebensWissen], y la forma como ese saber se manifiesta en la literatura (Ette 2004, 2012). Es importante subrayar también que se trata de un saber que no solo se transmite a través de la literatura, sino que se posibilita y surge desde ella misma, y es en este sentido que hablamos entonces de arte y escritura como necesidad vital, a lo que habría que añadir también la lectura como necesidad vital.

En este contexto quisiera hacer referencia a algunas observaciones que presenta Carolina Sanín en el prólogo a *Primera persona*, el libro que reúne diez relatos autobiográficos de la escritora colombiana Margarita García Robayo. “La pregunta por la conservación –nos dice Sanín– es la pregunta por la conversación; en otras palabras, la pregunta sobre cómo uno puede ver, afectar, cuidar y juzgar el estado de otro es la pregunta sobre la posibilidad misma de la comunicación y es, por tanto, una pregunta sobre la lectura” (2017: 15). Sus palabras nos recuerdan que la literatura es fundamentalmente un diálogo, a cuya base se encuentra la pregunta por la sobrevivencia, que es en esencia una pregunta por el yo y el nosotros. No es para nada casual, entonces, que el elemento dialógico juegue un papel central en las propuestas estéticas de Thomas Bernhard y Fernando

Vallejo, pese a que en sus obras haga presencia un narrador en primera persona. En efecto, tras estructuras solo en apariencia monológicas se revela una intención esencialmente dialógica, rasgo que ha sido ya advertido en algunos estudios interpretativos. Wendelin Schmidt-Dengler, por ejemplo, afirma: “[Bernhards Prosa] verweist nicht primär auf die epistemische Funktion der Sprache, sondern auf die soziale (und pragmatische) Dimension des zwischenmenschlichen Austausches. Deshalb scheint es mir angemessen, seine Prosa trotz ihres monologischen Charakters nicht als Rede-, sondern als ‘Gesprächs-Kunst’ zu bezeichnen” (1997: 31). En una dirección semejante apunta Diana Diaconu cuando afirma que “el narrador preferido de Fernando Vallejo es aquel que produce un discurso muy crítico y distante frente al oficial, monológico y partidario de la verdad única y definitiva” (2013: 70).¹³

En ese carácter dialógico que se inscribe en el modo narrativo de ambos autores arraiga pues una preocupación por el yo y el otro, es decir por la intersubjetividad, lo que implica en últimas la pregunta por las posibilidades de construcción de comunidad. Esto es, justamente, algo que se encuentra ya inscrito en el concepto de mimesis que formula Theodor Adorno, quien afirma en su *Ästhetische Theorie*:

Das Erscheinende, wodurch das Kunstwerk das bloße Subjekt hoch überragt, ist der Durchbruch seines kollektiven Wesens. Die Erinnerungsspur der Mimesis, die jedes Kunstwerk sucht, ist stets auch Antizipation eines Zustandes jenseits der Spaltung zwischen dem einzelnen und den anderen. (2003 [1970]: 198)

Unas líneas más adelante Adorno advierte que esa anticipación se dirige no a una unidad ni a un concepto, sino a algo múltiple: “Dies Anderes ist nicht Einheit

13 En este sentido resulta reveladora la lectura que hace Fernando Vallejo de *El Quijote* como obra esencialmente dialógica: “Y he aquí la razón de ser de Sancho Panza y la explicación de la primera de las tres salidas de don Quijote, que fue una salida en falso. Don Quijote sale solo y una veintena de páginas después Cervantes lo hace regresar. ¿A qué? ¿Por dinero, unas camisas limpias y un escudero que se le olvidaron, según dice? No, lo que se le olvidó fue algo más que el dinero, las camisas y el escudero, se le olvidó el interlocutor, y sin interlocutor no hay Quijote. Eso lo sintió muy bien Cervantes cuando escribía las primeras páginas, que el libro que tenía en el alma era un diálogo y no una simple serie de episodios” (Conferencia dada el 7 de junio de 2005 en el Instituto Cervantes de Berlín).

und Begriff sondern ein Vieles” (198), y es este sentido de lo múltiple lo que reclama también para sí la idea misma de Heimat, entendida no como colectivo unitario y uniforme, sino como comunidad heterogénea, pluriforme y polilógica. Considero que las obras autoficcionales de Fernando Vallejo y Thomas Bernhard apuntan a una reflexión en esa misma dirección, si bien lo logran por vía negativa. Su oponerse a una Heimat inhóspita es un propender por su reconfiguración; sus preocupaciones por los estados de soledad y aislamiento, por el egoísmo y la individualidad, delatan una inquietud por las posibilidades de configuración de lo colectivo y lo comunitario; sus impulsos de demolición llevan la marca de un movimiento creativo en el que el sujeto aspira a construirse a sí mismo, pero sabe que esa construcción es siempre el resultado de una interrelación con el entorno, con otras subjetividades y con los espacios que resultan de esos cruces intersubjetivos y colectivos.

El recurso mimético que se despliega en las obras de ambos autores no corresponde entonces a una mera herramienta externa o indiferente a sus preocupaciones temáticas. Por el contrario, sus estrategias constructivas, instauradas en torno a un proceder mimético, son la consecuencia de una mimesis que se entiende en sentido amplio. En primera línea, y tal como afirma Josef Früchtel, “Mimesis ist das Vermögen der Konstitution von Inter-Subjektivität” (1986: 77), y por tanto es más que la proyección del entorno en el yo y viceversa; se trata, fundamentalmente, de la preocupación por las formas de relacionalidad entre los sujetos, y por el mundo que se construye a partir de sus interacciones. En su libro *Konstruktion des Nirgendwo*, Inge Münz-Koenen supo advertir la importancia de este componente intersubjetivo en la concepción de la mimesis en Adorno y sus esenciales implicaciones, al advertir:

Mimesis kann [...] für die Einheit von Ästhetischem und Utopischem stehen. Das geht aber nur, wenn Mimesis im weiten Sinne als eine Wahrnehmungs- und Verhaltensqualität begriffen wird, die (mit der Zivilisationsgeschichte als Geschichte rationaler Herrschaftspraktiken im Hinterkopf) sich der sinnlichen, expressiven, körpernahen und lustgewährenden Lebensformen inne wird und diese als Chance für mitmenschliche Integration ohne Angst vor Intimität und mit der Chance für Tolerieren des Besonderen im anderen wahrnimmt. (1997: 103)

La posibilidad de una libre integración humana que no solo tolere, sino que celebre lo otro en su singularidad, demanda entonces una racionalidad estética –para usar el término de Adorno– que reivindica el cuerpo, lo sensitivo, lo heterogéneo, y que a través de la mimesis en el arte busca formas de expresión que permitan el acercamiento y la comprensión de la diferencia.

El río del tiempo y *Die Autobiographie* son, sí, relatos de fracaso, de desvarío, de muerte y enfermedad, pero al mismo tiempo son relatos en los que persiste la afirmación de la vida, el deseo de supervivencia, el ímpetu creador, la proyección a futuro. Así lo advirtió, por ejemplo, Fernando González Santos en su estudio *Pensar la muerte. Una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*:

El polémico escritor Fernando Vallejo finalmente nos invita a preguntarnos ¿por qué la destrucción, atravesada por el acto de pensar la muerte, no nos deja morir sino extrañamente nos abre a la vida? Denunciando toda esa destrucción, exponiéndose él mismo, ofreciéndose como narrador y personaje de la misma, podemos decir de Fernando Vallejo que lo único que nos ha reclamado en toda su obra es un nuevo apetito de vivir. (2006: 68)

En este sentido, considero propicio corregir y ampliar una lectura fragmentaria y parcial que se ha hecho a las obras de Thomas Bernhard y de Fernando Vallejo, en donde la atención está puesta en el elemento negativo y crítico que ciertamente caracteriza sus propuestas estéticas, pero que pasa por alto la intención afirmativa y creativa que subyace a dicha negatividad. Es el caso, por ejemplo, de Marcel Reich-Ranicki, quien pese a ser un admirador de la obra del escritor austriaco, afirma en su libro *Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden*:

In allem, was er publizierte, manifestiert sich seine Selbstverteidigung. Darüber hinaus verfolgen diese Arbeiten keine Absicht, sie haben kein Ziel und keinen Zweck, sie entspringen keiner Idee und keinem Programm. Bernhard wollte nichts verändern, er gehörte nicht zu den Aufklärern, er war kein Weltverbesserer. [...] [Bernhard war] ein Dichter der Verstörung und der Zerstörung, des Verfalls und des Zerfalls, der Auflösung und der Auslöschung. (1990: 86–88)

Como me propuse mostrar en los análisis presentados en los capítulos precedentes, en las obras estudiadas la destrucción, la decadencia y la disolución son un momento que hace parte de un movimiento narrativo en el que inscriben a su vez aquellas aspiraciones fundamentales señaladas más arriba: el deseo de supervivencia, la afirmación de la vida, el ímpetu creador y la proyección a futuro. Asimismo, en el signo del movimiento se inscribe, como contraparte de la confrontación, la idea de una Heimat que ha de ser necesariamente dinámica, no una herencia o un resultado definitivo, sino un proceso siempre renovado, un sistema circulatorio a la manera de Beuys, cuyo movimiento se preserva en virtud de la participación de una multiplicidad de subjetividades en las que se afirma la esencia creativa y un sentido de comunidad sobre la base de lo heterogéneo.

Conclusiones y aperturas

Algunos de los desarrollos recientes de la última etapa de globalización acelerada han mostrado que nuestro tiempo se encuentra lejos de haber resuelto los conflictos a los que se abocan las constelaciones posnacionales (Habermas 1998). El resurgimiento de movimientos nacionalistas y su creciente impacto en actuales disposiciones sociopolíticas, así como sus repercusiones en dinámicas culturales, confirman la importancia de atender a los desplazamientos que se dan en nociones como Heimat, patria y nación, y la necesidad de analizar las problemáticas que se suscitan en torno a ellas. En tanto fenómeno de producción simbólica, la literatura no es, ni mucho menos, ajena a ese tipo de desplazamientos, ya que interviene de múltiples formas —a veces incluso sin proponérselo— en la construcción de modelos de Heimat, patria y nación, pero también en su contestación. En este sentido, esta investigación se formuló partiendo de tres presupuestos: en primer lugar, que al participar en los procesos de formación, cuestionamiento y transformación de aquellas nociones, la literatura, y por tanto la ciencia literaria, pueden aportar significativamente a una discusión que se revela hoy en día apremiante. En segundo lugar, que partiendo de la Heimat como un concepto multívoco, o “concepto móvil” como propongo entenderlo, es posible abordar simultáneamente problemáticas que se presentan en contextos no germanohablantes y que responden a desplazamientos y reconfiguraciones que han venido experimentando desde hace ya varias décadas conceptos como patria o nación. En tercer lugar, que precisamente esa discusión demanda más abordajes en

perspectiva transareal y acercamientos que propicien diálogos entre regiones, culturas, lenguas, disciplinas y saberes.

En atención a esos tres presupuestos, este estudio desarrolló un análisis comparativo de las series autoficcionales de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo, autores que se destacan por llevar a cabo en su literatura una vehemente crítica frente a sus países de origen. Los análisis estuvieron guiados por dos propósitos fundamentales: de un lado, determinar los recursos y procedimientos estéticos empleados para configurar literariamente la confrontación con la Heimat, y a partir de allí detallar sus funciones, sus alcances y también sus limitaciones. De otro lado, me interesaba indagar si, junto a las evidentes posturas críticas, la exploración de los particulares procedimientos estéticos permitía identificar que a la confrontación subyacían nociones alternativas de Heimat, otras formas de entenderla, configurarla y representarla.

Como resultado de los análisis interpretativos se pudo determinar, en primer lugar, que en *Die Autobiographie* y *El río del tiempo* la Heimat se presenta como un constructo que abarca no solamente elementos dichosos, sino que presenta también elementos negativos, disolutivos, destructivos, con lo cual ambos autores se distancian de una concepción tradicional de Heimat como territorio necesariamente armónico al que el sujeto se siente positivamente vinculado. En efecto, ella no se concibe como una dimensión excluida de los componentes hostiles del entorno, sino como un conjunto disímil y complejo, frente al cual el sujeto se relaciona, necesariamente, de modo ambivalente y problemático. En ambos autores la narración literaria se configura como un acto en el que no simplemente se representa esa ambivalencia, sino en el que, sobre todo, se impugnan las formas de hostilidad que le confieren a la Heimat su carácter inhóspito. Para ello, ambos autores recurren a la implementación de dos recursos fundamentales: la mimesis y el movimiento. En lo que a la primera respecta, se trata de una mimesis entendida en sentido adorniano, es decir como identificación del sujeto con aquello contra lo que se contrapone, y que cumple la función de exponer plásticamente lo opuesto en su condición de hostilidad, pero también la de contrarrestar esa condición misma, apropiándose de modos expresivos para controvertir, invertir o anular su contenido semántico. La mimesis se efectúa así, especialmente, en el plano formal, en los recursos retóricos de la exageración o intensificación expresiva y de la ironía.

En lo que respecta al movimiento, se trata de un recurso que se implementa tanto en la diégesis como a nivel formal. Desde la diégesis, el movimiento adquiere una función constitutiva de la relación que establecen los narradores-protagonistas con el espacio de la Heimat, orientada a crear contraespacios o heterotopías –en el sentido en que estos son descritos por Henri Lefebvre y Michel Foucault–, espacios que se contraponen al componente hostil de la Heimat. Así, las formas en que los personajes recorren los espacios de la Heimat les permite resignificarlos, otorgarles otros sentidos que se oponen a las fuerzas opresivas que encarnan los organismos estatales dominantes, las instituciones religiosas a él alineadas, y las dinámicas socioeconómicas ancladas en una obcecada mentalidad pequeñoburguesa. Los movimientos que trazan los personajes y que permiten la emergencia de contraespacios y constelaciones heterotópicas persiguen dos objetivos fundamentales directamente vinculados. Por una parte, se busca que ellos, en tanto dispositivos de resignificación, permitan la autodeterminación del sujeto, entendida esta como la libertad del individuo de configurar su personalidad, su pensamiento y sus aspiraciones, así como sus modos de expresión e interacción con el entorno. De otra parte, el movimiento y sus formaciones heterotópicas conlleva en ambas series autoficcionales a la afirmación del acto artístico como componente fundamental de los procesos de autodeterminación del sujeto. A través del acto creativo, que se reconoce como esencialmente libre, los sujetos pueden crearse y reinventarse, recrear su entorno y proyectar sobre el espacio otras narrativas que cuestionan, contradicen o compensan las ya existentes. La actividad artística se configura entonces como defensa frente a las fuerzas hostiles de la Heimat que tienden a la homogeneización y a la disolución de la individualidad, lo que deriva en un arte entendido como arte de sobrevivencia. Es en este sentido que el acto de escritura reviste para los narradores protagonistas un carácter de necesidad vital, ya que la vida en sentido pleno se concibe como necesariamente creativa y autodeterminada.

De este modo se conectan los dos recursos implementados para confrontar los componentes inhóspitos de la Heimat, ya que junto a un movimiento orientado a la apropiación y resignificación de espacios que propicien la creación y re-creación del yo, la mimesis revela su otro sentido, instaurado ya en la concepción que de ella formula Theodor Adorno en su *Ästhetische Theorie*, a saber: la de mimesis como imitación del acto mismo de creación, como “natura naturans”, que expresa la actividad auto-productiva de la naturaleza. El ser humano participa entonces

de este componente activo de creación, que es en primera instancia creación de sí mismo.

De otro lado, en *El río del tiempo* y en *Die Autobiographie* las estrategias de mimesis y movimiento conducen a reconocer que esa vida creativa y autodeterminada a la que aspira el sujeto se encuentra necesariamente inserta en una vida en comunidad, en un espacio compartido con otras subjetividades, y es por ello que el anhelo de una construcción libre y creativa del yo se aboca necesariamente a las problemáticas de la construcción del nosotros, es decir al ámbito de la intersubjetividad y a los entrelazamientos entre individualidad y colectividad. He allí la razón de que la confrontación con la Heimat sea, junto a la configuración del yo, el otro motivo nuclear de ambas series autoficcionales. De este modo, estas literaturas del yo son al mismo tiempo narraciones de una Heimat en la que los sujetos buscan construirse a sí mismos. Ella se presenta entonces como un espacio compuesto por componentes disímiles e incluso contrapuestos, donde lo hostil convive con lo entrañable, donde el ámbito de lo conocido y familiar se reconoce limitado y busca ser ensanchado permanentemente, impeliendo al sujeto hacia lo desconocido, lo extraño, lo extranjero, lo heterogéneo y heterotópico.

Lo que muestran ambas series autoficcionales, sin embargo, es que esas búsquedas del sujeto por configurarse a sí mismo y configurar un entorno que sea favorable a su aspiración de autodeterminación resultan reiteradamente truncadas, sea porque el sujeto se despersonaliza y termina por someterse al mismo componente inhóspito de la Heimat que busca combatir, como en el caso de *El río del tiempo*; o porque el sujeto no logra contrarrestar y compensar suficientemente ese componente adverso de la Heimat, su “Ungeist”, como en *Die Autobiographie*. Pero al mismo tiempo, las obras muestran un intento renovado de que esa aspiración alcance concreción efectiva; tal como revelaron los análisis interpretativos, ello es algo que se inserta en la disposición estructural de las novelas y en sus recursos formales, en las múltiples formas de iteración, intensificación e inversión semántica, y en la circularidad de la narración.

La estructuración circular de los relatos continúa trazando así la ruta interrumpida en la diégesis y sus movimientos expansivos. El retorno a la infancia se revela entonces no tanto como un volver nostálgico a las experiencias del pasado, sino como un persistir en la posibilidad de un nuevo comienzo, de nuevas rutas y nuevas exploraciones. Así, el acto narrativo se configura como una proyección a

futuro, y en ese sentido, como un subsistir de la utopía en medio de la contrariedad, o como diría Claudio Magris en su ensayo “Utopía y desencanto”, del desencanto como una forma irónica y aguerrida de la esperanza (1996). De este modo, los análisis lograron dar respuesta a otra de las preguntas centrales que motivaron la investigación, a saber: si era posible identificar una noción alternativa de Heimat que subyaciera a la postura de vehemente confrontación. El desarrollo del estudio mostró, en efecto, que la obra autoficcional de Thomas Bernhard y Fernando Vallejo, a través de los recursos críticos de la mimesis y el movimiento, traza también una ruta de resemantización de la Heimat, rebatiendo así lecturas como la de Bernat Castany Prado, quien ve en la literatura de Fernando Vallejo, un posnacionalismo “pasivo, nostálgico y autodestructivo” (2007: 303–304); o la de Marcel Reich-Ranicki, quien no reconoce en la obra de Thomas Bernhard, además de una autodefensa [Selbsverteidigung], ninguna intención de transformación (1990: 86). Este estudio ha procurado pues refutar estas y otras interpretaciones similares e invitar a advertir el componente propositivo que anida en las formas de lo negativo, en la oposición a las fuerzas hostiles que estructuran la Heimat y por medio de la cual se intenta también resguardar la posibilidad de una Heimat cuyo signo es la apertura a lo heterogéneo y heterotópico.

Las obras estudiadas también logran, por vía negativa, mostrar que esa Heimat posible no puede ser pensada como un refugio individual, como la esfera propia de una sola subjetividad en su poder de autodeterminación, sino como espacio social, compartido necesariamente con otras subjetividades. Esta preocupación se concreta en la marca deficitaria de un proyecto individual de autodeterminación que no encuentra en el entorno un correspondiente espacio de resonancia, como es el caso de *Die Autobiographie*, y en el caso de *El río del tiempo*, en el signo del fracaso de una mimesis que sucumbe a la violencia de su entorno, fracaso que, insisto, busca mostrarse como tal.

Finalmente, la investigación pudo determinar de qué manera las dos series autoficcionales entienden su Heimat como un espacio de continuos movimientos, intercambios e interacciones, en el que actúan mecanismos de opresión, pero también dispositivos de oposición, prácticas de apertura intersubjetiva y aspiraciones de integración comunitaria. En consecuencia, la Heimat se presenta como un espacio ambiguo, fluctuante, que impele al sujeto a una continua reevaluación y reconfiguración de sí mismo y su entorno. En este sentido, las obras ratifican el papel fundamental de la literatura, y del arte en general, en esos dos procesos de

resignificación íntimamente vinculados, reivindicando la representación estética como medio para la comprensión crítica de lo dado, e insistiendo en la imaginación y la fantasía como herramientas para su transformación, en la medida en que ellas pueden crear contranarrativas que cuestionen y desestabilicen los componentes hostiles de la Heimat.

No obstante, y pese al componente prospectivo que entrañan las formas de lo negativo, el estudio ha hecho también manifiesta la limitación relativa que en las obras de Fernando Vallejo y Thomas Bernhard ofrece un esquema de oposición principalmente antitético. Considero pues que es tarea de la recepción crítica hacer explícita la importancia de una apertura polilógica en los modos de confrontación literaria con la Heimat, de manera que, a cambio de la insistencia en la contraposición binaria, se afiance un movimiento multidireccional que integre múltiples lógicas. En esa dirección apunta, por lo demás, el interés por abordar el concepto de Heimat en perspectiva transareal, ampliando algunos de los fundamentos y herramientas de la literatura comparada y vinculando también reflexiones de la filosofía estética. Así, el diálogo aquí propuesto entre dos autores, dos lenguas, dos Heimaten, está llamado a expandirse a otras obras, otras literaturas, otras formas artísticas, a integrar también otros saberes.

Quisiera, a modo de coda, recordar el requerimiento que formuló Günter Grass en 1971 en una discusión sobre el tema “Heimat” para la radio alemana y en la que también participaron Heinrich Böll, Eugen Lemberg, Norbert Blüm y Alexander Mitscherlich.

Aber ich hielte es nur falsch, den Begriff Heimat in seiner Wandelbarkeit den Demagogen zu überlassen. Es wäre auf intellektueller Seite ein verhängnisvoller Fehler, wenn wir aus lauter Abscheu vor diesem demagogischen Missbrauch nur sagten, mit diesem Begriff wollen wir nicht mehr zu tun haben. Wir haben ihn neu zu definieren. (Kaloř/Mitscherlich 1971: 25)

Su exhortación sigue siendo hoy, medio siglo después, todavía vigente.

Bibliografía

Primaria

- BERNHARD, Thomas (1963): *Frost*. Frankfurt am Main: Insel.
- (1967): *Verstörung. Roman*. Frankfurt am Main: Insel.
- (1969): *Watten. Ein Nachlass*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1970): *Das Kalkwerk. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1971): *Geben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1975): *Die Ursache. Eine Andeutung*. Salzburg: Residenz.
- (1975): *Korrektur. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1976): *Der Keller. Eine Entziehung*. Salzburg, Wien: Residenz.
- (1978): *Der Atem. Eine Entscheidung*. Salzburg, Wien: Residenz.
- (1978): *Ja*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1981): *Die Kälte. Eine Isolation*. Salzburg, Wien: Residenz.
- (1982): *Ein Kind*. Salzburg, Wien: Residenz.
- (1982): *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1984): *Holzfällen. Eine Erregung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1985): *Alte Meister. Komödie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1985): *Gathering evidence. A memoir*. New York: Knopf.
- (1988): *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2009 [1998]): *Die Autobiographie*. Salzburg: Residenz.
- /Unsel, Siegfried (2009): *Der Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bibliografía

- VALLEJO, Fernando (1999): *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara.
- (2006 [1985]): *Los días azules*. Bogotá: Alfaguara.
- (2004 [1987]): *El fuego secreto*. Bogotá: Aguilar.
- (2004 [1988]): *Los caminos a Roma*. Bogotá: Alfaguara.
- (2004 [1989]): *Años de indulgencia*. Bogotá: Alfaguara.
- (2005 [1993]): *Entre fantasmas*. Bogotá: Aguilar.
- (2003): *El Mensajero. Una biografía de Porfirio Barba Jacob*. Bogotá: Alfaguara.
- (2005): “El gran diálogo del Quijote”. <<https://catedelcorco.com/2018/05/29/el-gran-dialogo-del-quiote-fernando-vallejo/>>, (06.02.21).
- (2007): *La puta de Babilonia*. Barcelona: Seix Barral.
- (2008): *Almas en pena, chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara.

Complementaria

- AGNESE, Barbara (2008): “«Aus dem Hier-und-Jetzt Exil». Ingeborg Bachmann: Der Begriff ‘Heimat’ im Lichte der ‘utopischen Existenz’ des Dichters”, en: Beutner, Eduard/Rosbacher, Karlheinz (eds.): *Ferne Heimat – nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 157–169.
- ADORNO, Theodor W. (2003 [1970]): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Band. 7*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1980 [1958]): *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Bd. 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1980 [1966]): “Erziehung nach Ausschwitz”, en: *Gesammelte Schriften, Bd. 10-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 674–690.
- /Horkheimer, Max (2019 [1969]): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- ALBERCA, Manuel (2013): “Fernando Vallejo, autobiógrafo heterodoxo”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 751, 83–93.
- (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ÁLVAREZ, Juan (2006): “El humanismo injuriado de Fernando Vallejo”, en: *Revista Número* 49, 40–49.
- (2018): *Insulto. Breve historia de la ofensa en Colombia*. Bogotá: Seix Barral.
- AMÉRY, Jean (2002 [1966]): „Wie viel Heimat braucht der Mensch?“, en: *Jenseits von Schuld und Sühne. Werke, 2*. Stuttgart: Klett-Cotta, 86–117.
- ARANGO, Gonzalo (2016 [1974]): *Obra negra. Contiene prosas para leer en la silla eléctrica y otras sillas*. Medellín: Corporación Otraparte.

- ARISTIZÁBAL, Juanita C. (2015a): *Fernando Vallejo a contracorriente*. Rosario: Beatrice Viterbo Editora.
- (2015b): “Fiel a su corriente: Las repeticiones de Vallejo en Casablanca la bella”, en: *Cuadernos de Literatura* 37, 204–218.
- ARISTIZÁBAL, Luis H. “Subversión de la realidad”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 23, 1990, 101–102.
- ARISTÓTELES (1996): *Física*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2004): *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- ASTUTTI, Adriana (2003): “«Odiar la patria y aborrecer la madre»: Fernando Vallejo”, en: *BOLETIN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica*, 11.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (ed.) (2014): *The transnational study of culture. A translational perspective*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- BACHTIN, Michail (1985): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein.
- BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BALDUS, Niko (2013): “Ernst Bloch und die literarische Utopie”, en: Frank, Deglar (ed.): *Bloch-Almanach 32*. Mössingen-Talheim: Talheimer, 97–110.
- BASTIAN, Andrea (1995): *Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache*. Tübingen: Niemeyer.
- BAUSINGER, Hermann (1986): *Volkskultur in der technischen Welt*. Frankfurt/New York: Campus.
- BAYER, Wolfram (ed.) (1995): *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien: Böhlau.
- (2014): “«Voltaire habe ich gesagt». Rede anlässlich des 25-jährigen Todestags von Thomas Bernhard”. <<https://korrekturverlag.com/voltaire-habe-ich-gesagt/>>, (29.05.21).
- BENJAMIN, Walter (1980 [1923]): „Der destruktive Charakter“, en: *Gesammelte Schriften, Band IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 396–397.
- BESCANSÀ, Carme/Nagelschmidt, Ilse (eds.) (2014): *Heimat als Chance und Herausforderung. Repräsentationen der verlorenen Heimat*. Berlin: Frank & Timme.
- et al. (eds.) (2020): *Unheimliche Heimaträume. Repräsentationen von Heimat in der deutschsprachigen Literatur seit 1918*. Bern: Peter Lang.
- BETZ, Uwe/Mittermayer, Manfred (2018.): “Frost (1963)”. <<https://thomasbernhard.at/das-werk/prosa/romane/frost/>>, (24.02.21).
- BEUTNER, Eduard (ed.) (2008): *Ferne Heimat – nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- BEUYS, Joseph/Rappmann, Rainer (1992): *Kunst=Kapital*. Achberger Vorträge. Wangen: FIU-Verlag.

- BLICKLE, Peter (2002): *Heimat. A critical theory of the German idea of homeland*. New York: Camden House.
- (2012): “Der neue Heimatbegriff”, en: Grucza, Franciszek (ed.): *Post/Nationale Vorstellungen von “Heimat” in deutschen, europäischen und globalen Kontexten*. Frankfurt am Main/New York: Peter Lang, 41–46.
- BLOCH, Ernst (1980 [1959]): *Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BLUMENBERG, Hans (2020): *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Ditzingen: Reclam, Philipp.
- BÖHME, Hartmut (2005): *Topografien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart: Metzler.
- BOMBITZ, Attila/Huber, Martin (eds.) (2010): „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ *Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard*. Wien: Praesens.
- BUCHWALD, Konrad/Attinghaus, Hermann/Girtler, Roland (eds.) (2000): *Heimat*. Wien: Österreichische Landsmannschaft.
- CAILLOIS, Roger (1939): *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Ediciones SUR.
- CANETTI, Elias (1977): *Die gerettete Zunge*. München/Wien: Hanser.
- CARRANZA, María Mercedes (1998): *El canto de las moscas. Versión de los acontecimientos*. Bogotá: Arango Editores.
- CARRASQUILLA, Tomás (2008 [1928]): *La Marquesa de Yolombó*. Medellín: Alfaguara.
- CASTANY PRADO, Bernat (2007): *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2007): *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Barcelona: Tusquets.
- CASTRILLON, Andres Alfredo (2011): “La temporalidad anacrónica de El río del tiempo de Fernando Vallejo”, en: *Estudios de Literatura Colombiana* 28, 59–75.
- CASTRO, Ricardo/Hernández, Christian (2010): “Tres caras de Fernando Vallejo”, en: *Revista Número* 66, 26–41.
- CERTEAU, Michel de (1988 [1980]): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- CHOI, Seong Man (1997): *Mimesis und historische Erfahrung. Untersuchungen zur Mimesistheorie Walter Benjamins*. Frankfurt am Main/New York: Peter Lang.
- CLAUSSEN, Detlev (2008): “Wie viel Heimat braucht der Mensch?”, en: Decker, Oliver/Grave, Tobias (eds.): *Kritische Theorie zur Zeit*. Sprinze: zu Klampen, 296–308.
- COSTADURA, Edoardo/Ries, Klaus (eds.) (2016): *Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven*. Bielefeld: Transcript.
- CUEVA LOBELLE, Alberto (2010): “Santa Anita: la finca, el feudo y el territorio en la nación imaginada por el personaje Fernando Vallejo”, en: *Folios* 32, 159–169.
- DACHS, Herbert (1983): “Die neue Sehnsucht nach Heimat”, en: Esterbauer, Freid *et al.*: *Von der freien Gemeinde zum föderalistischen Europa*. Berlin: Duncker & Humblot, 435–444.
- DEMMERLING, Christoph (1994): *Sprache und Verdinglichung. Wittgenstein, Adorno und das Projekt einer kritischen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- DIACONU, Diana Nicoleta (2013): *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- DINERSTEIN, Ana Cecilia (2016): “Organizando la esperanza: utopías concretas pluriversales contra y más allá de la forma valor”, en: *Educ. Soc.* 37 (135), 351–369.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*. Paris: Ed. Galilée.
- DUARTE, Mauricio (2013): *Contra narrativas del paisaje. Magda Portal, Pedro Nel Gómez, Fernando Vallejo y Blanca Wiethuchter*. Madrid: Ed. Pliegos.
- ĐURIŠIN, Dionýz (1976): *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*. Berlin: Akademie Verlag.
- EIGLER, Friederike Ursula/Kugele, Jens (2012): *Heimat. At the intersection of memory and space*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- ESCOBAR MONCADA, Jairo (2014): “Mimesis en Platón y Adorno”, en: *Eidos* 20, 173–220.
- ETTE, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos.
- (2010): “ZwischenWelten der Literatur(wissenschaft)”, en: Eibl, Doris/Fuchs, Gerhild/Mertz-Baumgartner, Birgit (eds.) (2010): *Cultures a la derive-cultures entre les rives. Grenzgänge zwischen Kulturen, Medien und Gattungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- (2012): *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kadmos.
- (2012): *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin: De Gruyter.
- (2013): *Viellogische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur*. Berlin: Tranvia.
- (2016): *Roland Barthes. Paisajes de la teoría*. Madrid: Del Centro Editores.
- (2017): *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- FOUCAULT, Michel (2008 [1966]): “Topologías. Dos conferencias radiofónicas”, en: *Fractal* 48, 39–62.
- (1978): “INCORPORACIÓN DEL HOSPITAL EN LA TECNOLOGÍA MODERNA”, en: *Educ Med Salud* 1 (Vol. 12), 20–35.
- FRANCO, Jean (2003): *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Madrid: Debate.
- FREUD, Sigmund (1986 [1919]): “Das Unheimliche”, en: *Werke aus den Jahren 1917–1920. Gesammelte Werke, Bd. 12*. Frankfurt am Main: Fischer.
- FRISCH, Max (1990): *Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FRÜCHTL, Josef (1986): *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*. Würzburg: Königshausen + Neumann.
- GAITÁN BARRERO, Clara Helena (2019): *Los rojos y los azules. La violencia de la polarización bipartidista*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- GASPARINI, Philippe (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Editions du Seuil.

Bibliografía

- GEBHARD, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (eds.) (2007): *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld: Transcript.
- GENETTE, Gérard (1993 [1991]): *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- GERHARDT, Volker/Reschke, Renate/Kjær, Jørgen (eds.) (2001): *Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft*. Berlin: Akademie Verlag.
- GIRALDO, Luz Mery (2006): “Fernando Vallejo: piensa mal y acertarás”, en: *Cuadernos de Literatura* 11 (21), 115–130.
- GIRALDO, Luz Mery/Salamanca-León, Néstor (eds.) (2013): *Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- GONZÁLEZ, Fernando (2010 [1929]): *Viaje a pie*. Medellín: EAFIT/Corporación Otra parte.
- GONZÁLEZ ESPITIA, Juan Carlos (2015): “Vallejo, Vargas Vila. Oposición, redundancia”, en: *Cuadernos de Literatura* 37 (Vo. XIX), 185–203.
- GONZÁLEZ SANTOS, Fernando (2006): *Pensar la muerte. Una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- GÖRNER, Rüdiger (1992): *Heimat im Wort. Die Problematik eines Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Iudicium.
- GREVERUS, Ina-Maria (1972): *Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- (1979): *Auf der Suche nach Heimat*. München: C.H. Beck.
- GRIMM, Jacob/Grimm, Wilhelm (eds.) (1971): *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Leipzig: Hirzel.
- GUZMÁN CAMPOS, Germán/Fals Borda, Orlando/Umaña Luna, Eduardo (1986): *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- HAAG, Simone-Bettina (2008): *Das Denken (in) der Bewegung*. Hamburg: Kovač.
- HABERMAS, Jürgen (1998): *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HALLET, Wolfgang/Neumann, Birgit (2009): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript.
- HEISE, Thomas (dir.) (2019): *Heimat ist ein Raum aus Zeit*. Alemania: Ma.Ja.De Filmproduktion.
- HÖLLER, Hans (2015): *Der unbekannte Thomas Bernhard*. Mattighofen: Korrektur Verlag.
- HONNETH, Axel (ed.) (2006): *Schlüsseltexte der Kritischen Theorie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- HUBER, Martin (ed.) (2006): *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/2006*. Wien/Köln/Weimar: Bohlau.
- (1995): “Möglichkeitssetzen von Erinnerungen. Zur Rezeption von Thomas Bernhards autobiographischer Pentalogie”, en: *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien: Böhlaus, 44–57.

- HULATT, Owen (2016): “Reason, Mimesis, and Self-Preservation in Adorno”, en: *Journal of the History of Philosophy* 54 (1), 135–151.
- HÜPPAUF, Bernd (2007): “Heimat – die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung”, en: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Eds.): *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld: Transcript, 109–140.
- HUTCHEON, Linda (1992a): “The Complex Functions of Irony”, en: *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 16 (2), 219–234.
- (1992b [1982]) “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en: Cázares, Laura/Domenella, Ana Rosa *et al.* (eds.): *De la ironía a lo grotesco: En algunos textos literarios hispanoamericanos*. Iztapalapa: Univ. Autónoma Metropolitana, 173–193.
- IKAS, Karin/Wagner, Gerhard (eds.) (2009): *Communicating in the third space*. New York: Routledge.
- JARAMILLO, María Mercedes/Osorio de Negret, Betty/Robledo, Ángela Inés (2000): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- JARRY, Alfred (1979 [1896]): *Ubú Rey*. Barcelona: Bosch.
- KÖSTLIN, Konrad/Bausinger, Hermann (1980): *Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur*. Neumünster: Wachholtz.
- LEFEBVRE, Henri (2013 [1974a]): *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- (1974b): “La producción del espacio”, en: *Papers: revista de sociología* 3, 219–229.
- LOBENSOMMER, Andrea (2010): *Die Suche nach “Heimat”. Heimatkonzeptionsversuche in Prosatexten zwischen 1989 und 2001*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- LOCANE, Jorge (2016): *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- LORDE, Audre (2018): *The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House*. London: Penguin Classics.
- LUDEWIG, Alexandra (1999): *Grossvaterland. Thomas Bernhards Schriftstellergenealogie dargestellt anhand seiner (Auto-)Biographie*. Bern/New York: Peter Lang.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MAGRIS, Claudio (2004): *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.
- MAINARDI, Diogo (2006): *Contra o Brasil*. Rio de Janeiro: Record.
- MARQUARDT, Eva (1990): *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: M. Niemeyer.
- MEDRANO, Carmen (2002): “Violencia de la escritura y escritura de la violencia. El caso de Fernando Vallejo”, en: *Al Margen* 04, 70–83.
- (2010): “De la transgresión del modelo de los discursos realistas a una estética vallejeana”, en: *América: Cahiers du CIRCCAL* 40, 99–113.

- MENASSE, Robert (2014): *Heimat ist die schönste Utopie. Reden (wir) über Europa*. Berlin: Suhrkamp.
- MENKE, Christoph (2012): *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MITSCHERLICH, Alexander/Kalow, Gert (eds.) (1971): *Hauptworte – Hauptsachen. Zwei Gespräche: Heimat, Nation*. München: Piper.
- MITTERMAYER, Manfred (1995): *Thomas Bernhard*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- /Veits-Falk, Sabine (eds.) (2001): *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*. Salzburg: Jung und Jung.
- MONTAIGNE, Michel de (2004 [1580]): *Les essais*. Paris: Presses universitaires de France.
- MONTOYA, Pablo (2008): “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario”, en: *America: Cahiers du CRICCAL* 37, 59–167.
- MÜNZ-KOENEN, Ingeborg (1997): *Konstruktion des Nirgendwo. Die Diskursivität des Utopischen bei Bloch, Adorno, Habermas*. Berlin: Akademie Verlag.
- NICHOLSON, Brantley (2015): “Un idealismo en contra de sí mismo: los enigmas de Fernando Vallejo”, en: *Cuadernos de Literatura* 37 (XX), 136–148.
- PASCAL, Blaise (s.a. [1670]): *Pensée*. <<http://www.penseesdepascal.fr/>>, (22.01.21).
- PFEIFER, Wolfgang/Braun, Wilhelm (1993): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie Verlag.
- PFEIFEROVÁ, Dana (2007): *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*. Wien: Praesens.
- PINILLA ARISTIZÁBAL, Iván (2009): “La parresía en Diógenes de Sinope y Fernando Vallejo”, en: *Revista Número* 61, 22–27.
- POLHEIM, Karl Konrad (ed.) (1989): *Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*. Universität Bonn. Bern/New York: Peter Lang.
- REHM, Lukas (2014): “La construcción de las subculturas políticas en Colombia: los partidos tradicionales como antípodas políticas durante La Violencia, 1946–1964”, en: *Historia y sociedad* 27, 17–48.
- REICH-RANICKI, Marcel (1990): *Thomas Bernhard. Aufsätze und Reden*. Zürich: Ammann.
- REITZ, Edgar (dir.) (1984, 1993, 2004, 2006): *Heimat*. Alemania: Edgar Reitz Filmproduktion.
- REUTER, Tim (2013): “Vaterland, Unsinn”. *Thomas Bernhards (ent-)nationalisierte Genieästhetik zwischen Österreich-Gebundenheit und Österreich-Entbundenheit*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- RIEGEL, Hans Peter (2013): *Beuys. Die Biographie*. Berlin: Aufbau.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1964): *Lima la horrible*. Lima: Populibros peruanos.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2003): “De ironía, desubicación, cultura popular y sentimiento nacional. Carlos Monsiváis en el cambio de siglo”, en: *Revista de literatura mexicana contemporánea* 20, 15–23.

- SANÍN, Carolina (2017): “Prólogo”, en: García Robayo, Margarita: *Primera persona*. Perú: Pesopluma, 9–18.
- SCHELZ, Wolfgang (2014): *Thomas Bernhard und der Staat*. Aachen: Karin Fischer.
- SCHLINK, Bernhard (2000): *Heimat als Utopie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (2010): *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl.
- /Wagner, Fred/Stevens, Adrian (eds.) (1997): *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne*. Frankfurt am Main/New York: Peter Lang.
- SCHMIDT-GLEIM, Meike/Marchesoni, Stefano (2013): “Kinderspiel und Revolution”, en: *Anthropology and Materialism* 1, <<http://journals.openedition.org/am/317>>, (24.08.20).
- SCHNEIDER, Johannes (2017): “Hilfe, es heimatet sehr”, en: *Die Zeit* (09.10.2017).
- SCHNEYDER, Werner (2002): *Ansichten eines Solisten. Wortmeldungen und Nachreden*. Wien: Kremayr & Scheriau.
- SCHWARZE, Dirk (1994): “Joseph Beuys. documenta-Arbeit. »Vom Tod ins Leben und zurück«”, en: *Kunstforum international* 125, 320–322.
- SEBALD, W. G. (1985): *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Salzburg: Residenz.
- (1995): *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer.
- SEIFERT, Manfred (2013): “Über Suchbewegungen nach Sicherheit angesichts der Mobilität, Migration und Mobilisierung. Heimat und Spätmoderne”, en: Fischer, Helmut (ed.): *Migration, Heimat, Identität. Beiträge zum Bewusstsein der Begriffe* (Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, 39.2011/12). Siegburg: Schmitt.
- STEIN, Gerd (1985): *Philister, Kleinbürger, Spießler. Normalität und Selbstbehauptung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- STEIN, Swen (2008): “Der Begriff der Mimesis in der Ästhetischen Theorie Adornos”, en: *Kusttexte.de* 4, <<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8077/stein.pdf>>, (21.01.21).
- STRZELCZYK, Florentine (1999): *Un-heimliche Heimat. Reibungsflächen zwischen Kultur und Nation*. München: Judicium.
- TABORDA, Juan Fernando (2004): “El corazón al desnudo de Fernando Vallejo. Autobiografía y ficción”, en: *Revista Universidad de Antioquia* 278, 91–97.
- THUSWALDNER, Gregor (2011): *Morbus Austriacus. Thomas Bernhards Österreichkritik*. Wien: Braumüller.
- TRAUB, Rainer/Wieser, Harald (eds.) (1975): *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- TREINEN, Heiner (1965): “Symbolische Ortsbezogenheit. Eine soziologische Untersuchung zum Heimatproblem”, en: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 17 (1), 4–80.
- TÜRCKE, Christoph (2006): *Heimat. Eine Rehabilitation*. Springe: zu Klampen.

Bibliografía

- VARGAS VILA, José María (1973): *Los césares de la decadencia*. Medellín: Beta.
- VILAIN, Philippe (2009): *L'autofiction en théorie*. Chatou: Editions de la transparence.
- VILLENA GARRIDO, Francisco (2009): *Las máscaras del muerto. Autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- VOGT, Steffen (2002): *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards Der Italiener und Auslöschung*. Berlin: Schmidt.
- VOLTAIRE (s.a. [1765]): *Dictionnaire philosophique portatif*. <<https://web.archive.org/web/20081216012007/http://www.voltaire-integral.com/Html/00Table/4diction.htm>>, (29.10.20).
- WALSER, Martin (1973): *Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1981): *Selbstbewusstsein und Ironie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WEIGELT, Klaus (ed.) (1986): *Heimat, Tradition, Geschichtsbewusstsein*. Mainz: Hase und Koehler.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1990 [1921]): *Tractatus logico-philosophicus. Philosophische Untersuchungen*. Leipzig: Reclam.
- WULFF, Hans Jürgen (ed.): *Lexikon der Filmbegriffe*. <<https://filmlexikon.uni-kiel.de/>>, (15.02.21).
- YOURCENAR, Marguerite (1989 [1983]): “Glosa de Navidad”, en: *El tiempo, gran escultor*. Buenos Aires: Alfaguara, 139–141.
- ZIMA, Peter V. (1991): *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke.
- ZULUAGA, Pedro Adrián (2017): “Ni contigo ni sin ti”, en: *Arcadia* 143, 18–19.

Agradecimientos

Este libro es resultado de la investigación doctoral que realicé en el Instituto de Romanística de la Universidad de Potsdam. Quisiera agradecer aquí a varias personas e instituciones sin las que este trabajo no hubiera sido posible. En primer lugar, a mi tutor, Herr Prof. Dr. Ottmar Ette, por su inspiradora forma de hacer investigación literaria, integrando la rigurosidad científica con una gran apertura y creatividad. Gracias a él, también, por su muy amable disposición a apoyarme en todas las etapas de este proceso. A Frau Prof. Dr. Gesine Müller, por acompañar, en calidad de segunda tutora y evaluadora, los avances y el resultado de mi trabajo. Agradezco asimismo el apoyo económico que me brindó el DAAD a través de la beca de estudios doctorales; también al Potsdam Graduate School, que financió mi participación en varios eventos científicos internacionales y concedió una subvención para la publicación de este libro.

A mis compañeros del Coloquio, por su entusiasmo investigativo. A mis compañeros del Instituto Iberoamericano, porque las largas jornadas de trabajo fueron siempre más gratas con su compañía. A mis amigos de Colombia y a mis amigos de Alemania, por su afecto y sus bellas formas de estar en el mundo. A mi familia, porque están siempre cerca sin importar las distancias. A Max, por el amor y la alegría que ha traído a mi vida. Y finalmente a mis padres, por su cariño inmenso y su apoyo incondicional. A todos: ¡GRACIAS!



Esta investigación propone un estudio transareal de las series autoficciones del escritor austriaco Thomas Bernhard y el colombiano Fernando Vallejo, dos autores cuya obra se caracteriza por una dura crítica a sus países de origen, a sus *Heimaten*, pero también por un complejo arraigamiento. Los análisis interpretativos demuestran que en *Die Autobiographie* y *El río del tiempo* la *Heimat* se presenta como un constructo que abarca no solamente elementos dichosos, sino que presenta también elementos negativos, disolutivos, destructivos, con lo cual ambos autores se distancian de una concepción tradicional de *Heimat* como territorio necesariamente armónico al que el sujeto se siente positivamente vinculado. En cambio, ella se concibe como un conjunto disímil, frente al cual el sujeto se relaciona, necesariamente, de modo ambivalente y problemático. En ambos autores la narración literaria se configura como un acto en el que no simplemente se representa esa ambivalencia, sino en el que, sobre todo, se impugnan las formas de hostilidad que le confieren a la *Heimat* su carácter inhóspito. Para ello, ambos autores recurren a la implementación de dos recursos fundamentales: la *mimesis* y el movimiento. La investigación muestra de qué manera en las obras estudiadas la *Heimat* se presenta como un espacio de continuos movimientos, intercambios e interacciones, en el que actúan mecanismos de opresión, pero también dispositivos de oposición, prácticas de apertura intersubjetiva y aspiraciones de integración comunitaria.

ISSN 2629-2548

Online

ISBN 978-3-86956-530-9



9 783869 565309

