



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**CONSTRUCCIÓN Y DERRUMBE DEL SUJETO:
KORREKTUR DE THOMAS BERNHARD**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO
DE LICENCIADO DE LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS

LETRAS ALEMANAS

PRESENTA

ALFONSO GABINO LUNA MARTELLO

DIRECTOR DE TESIS

DR. HERWIG WEBER

SINODALES

MTRO. ANDREAS ILG

DRA. CHRISTINE HÜTTINGER

DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

DRA. EMMA JULIETA BARREIRO ISABEL





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicada a aquella hermosa inmortal Melusina. El ave Fénix, la rosa azul.

Todo el tiempo morimos
y todo el tiempo renacemos
eternamente...
en algún tiempo o espacio indeterminado.



TRES PUNTOS DE APOYO

Partiendo de la premisa de *Korrektur*, en donde se propone que para la sustentación estable de un cuerpo se necesitan al menos tres puntos de apoyo, deseo agradecer a las personas que hicieron posible que el trabajo se pudiera edificar. Ellos fueron mis puntos de apoyo para sustentar esta tesis: los profesores, la familia y las amistades.

Al Dr. Herwig Weber, agradezco su entero apoyo, su amistad y su confianza que me brindo, así como el entusiasmo para emprender este trabajo; sin él, esta empresa jamás se hubiera realizado. Al Mtro. Andreas Ilg quien a través de sus clases me sentí confiado a emprender un camino a oscuras para confrontar los textos con la inocencia necesaria para crear una reflexión propia y sincera. A la Dra. Christine Hüttinger agradezco su gran gentileza y dedicadeza al compartime sus valiosas observaciones sobre la literatura austriaca que fortalecieron firmemente mi trabajo. A la Dra. Ana Elena Gonzales Treviño, quien dedicó un soporte extenso a mi trabajo y siempre mantuvo un estrecho interés en las actividades extra-curriculares que realizamos durante la carrera los alumnos de Letras Modernas. A la Dra. Emma Julieta Barreiro, quien mediante su apoyo constante no renuncié a la crítica literaria, siempre mejoré mis trabajos y concluí la tesis de manera optima. A la Mtra. Gertrude Zhao-Heissenberger, agradezco su interés en mi proyecto y su gran cortesía que me dedicó para acercarme más a la cultura austriaca. A todos los profesores de Letras Alemanas base y guía al conocimiento; especialmente al Dr. Sergio Sánchez Loyola, quien me estimuló la voluntad necesaria para acercarme y obstinarme en escritores como Thomas Bernhard sin nunca desistir.

A mis padres arquitectos: Alfonso y Gilda, quienes construyeron mi alma y corazón humano y jamás han dejado de apoyarme en todas las empresas que he emprendido, aún cuando siempre he decidido tomar una *dirección opuesta* al camino convencional. A mis queridas pequeñas hermanas Amanda y Mariana, quienes me motivan a alcanzar siempre un escalón más alto y compartirles mi entusiasmo sobre mundos desconocidos. A mi estimada hermana Paola le agradezco la fortaleza y el sustento que me dio en los últimos años para salir adelante. A la familia Martello que alentó mi perseverancia por la dignidad y la superación constante con el carácter calabrés necesario para conquistar mis horizontes anhelados. A la familia Luna que me inspiró a construirme una ideología propia al ser crítico y escéptico del propio entorno. A la familia Cornejo, especialmente a mi tío y padrino Alejandro por sus sabios y atesorados consejos. A mi apreciada prima Ximena, por emitir su valentía de crear su espacio propio desde la lejanía.

A todos mis amigos que mediante sus talentos y una eurtmia perfecta hemos diseñado y construido un nuevo mundo para habitar. A través de sus coreografías, sus ilustraciones, su música, sus diseños, sus clases o una agradable plática siempre me han inspirado a seguir emprendiendo construcciones- y derrumbes- de nuevos universos. Especialmente a Christian Leyva: amigo en sintonía con el espacio cósmico y humano. Carmen Cruz: inspiración eterna. Sonia Georgette: armonía imprescindible. Ana Karen Ortiz: diseñadora de estrellas que reforman mundos. A todos los germanistas, particularmente a Juan Carlos Olmos, José Solares, Rosa Bernal, Cecilia Sámano, Xenia Solis, Omar Alcantara, Angélica Cabrera, Daniel Cid, Tania Urbano, Lidia Tirado, Alberto Ramirez, Aura Paz, Luis Cesar Clavellina, Citlali Gonzales: ímpetu, sabiduría y resistencia. Todas aquellas personas que de alguna forma u otra siempre han estado a mi lado: su invaluable apoyo a través de estos años ha sido determinante y marcó la *diferencia*.

A mi Universidad. A mi Patria. A mí Fe. Ya sea en la cercanía o en la lejanía: siempre en donde mi pasión, alma y corazón lo indiquen para llevar a cabo una nueva construcción.

Cuando tantas cosas del mundo están destruidas en nosotros ... (...) La conciencia de que no eres más que fragmentos... de que toda evolución es fragmento ... la perfección no es nada... de que los fragmentos han surgido y surgen... no hay camino, solo llegadas... de que el final es inconsciente... de que entonces no habrá nada sin ti y de que, por consiguiente, no habrá nada ...

THOMAS BERNHARD

Ha comprendido cuanto cabe comprender en general sobre el mundo y el lenguaje. Pero cuando llegó a los límites de lo comprensible sin resignarse a no comprender, dijo lo incomprensible y perdió tres cosas: el yo, el lenguaje y el mundo.

JEAN ÁMERY

... un escritor no puede servirse del lenguaje que ha encontrado, es decir, de las frases, sino que debe reescribirlo después de haberlo destruido.

INGEBORG BACHMANN

¿Pero qué significa Extinción? Otro comienzo de lo nuevo. Eso lo sabe usted de antemano. Donde hay un fin, como se dice siempre, también hay un nuevo comienzo.

THOMAS BERNHARD

INDICE

<i>Hacia la corrección esencial</i>	7
I. “Sprachkrise” (Crisis del lenguaje) en la literatura austriaca	14
1. 1. La tradición austriaca desde Hofmannsthal	15
1. 2. La literatura austriaca de Posguerra y la segunda mitad del siglo XX	17
1. 3. Escepticismo de la lengua en la obra de Thomas Bernhard	20
II. <i>Korrektur</i> y el autor	27
2. 1. Visiones de Bernhard sobre el suicidio y la vida	28
2. 2. <i>Korrektur</i> como una novela de destrucción y construcción.	32
2. 3. La inestabilidad narrativa en <i>Korrektur</i>	34
2. 3. 1. Narración homodiegética en la obra de Bernhard	34
2. 3. 2. Uso del monólogo para la representación del sujeto	39
III. Entre los límites de la representación y el espacio del sujeto	42
3. 1. Creación del espacio propio para la creación de sí mismo	43
3. 2. Wittgenstein y Roithamer. Creadores y destructores del espacio	48
3. 2. 1. La casa de Wittgenstein: la filosofía de una construcción	50
3. 2. 1. El Cono de Roithamer: la construcción de una filosofía	56
IV. La repetición como construcción y derrumbe del sujeto	61
4. 1. Principios de la retórica de la repetición en la obra de Thomas Bernhard	62
4. 2. La repetición como destrucción y construcción	67
<i>En claro del bosque</i>	76
<i>Anexo personal</i> . “Ir y reflexionar. El paseo por Obernathal y la casa de Thomas Bernhard: una confrontación.”	81
<i>Bibliografía</i>	95

HACIA LA CORRECCIÓN ESENCIAL

La construcción y el derrumbe. Ambas palabras son dos procesos que bien pueden contraponerse el uno al otro, pero también son parte uno del otro. Visualicemos la configuración de la identidad de un sujeto como una construcción arquitectónica. El arte de construir una casa es el arte de diseñar un modelo que pueda tener una significación trascendental mediante el resultado final, que a fin de cuentas es una proyección del arquitecto, su punto de vista sobre el mundo. Al trasladar esto a la construcción de una identidad, podemos prever este proceso constantemente en nuestras vidas. Vidas que son determinadas en una constante creación de cimientos, que al paso de los años se reconfiguran o, si no incluso, se aniquilan por completo. Sin embargo, ¿es posible saber en qué punto el sujeto puede estar seguro de que su obra está finalizada, acabada totalmente? ¿O hasta qué punto uno debe pulir su trabajo para que el otro pueda comprender correctamente su idea original? Este proceso simultáneo de construcción y derrumbamiento puede terminar en la obsesión de una corrección interminable que desemboca en un proceso de aniquilación. Más aún, ¿qué sucede cuando el sujeto no está conforme con su obra finalizada, cuando el otro no comprende su obra? Esto lo lleva a una crisis inevitable.

Este ejercicio de creación arquitectónica puede compararse a la redacción de un escrito. El escrito es nuestro lenguaje y, por lo tanto, la representación del sujeto en el mundo; es decir, el sujeto está representado por su lenguaje, por los signos. Como el arquitecto al derrumbar sus obras arquitectónicas, el sujeto al corregir su texto, reconfigura o aniquila una parte de su identidad, y cuando el sujeto no tiene lenguaje no tiene existencia, aparentemente. De este modo, me interesa dar relevancia al proceso de la construcción de la identidad mediante la reflexión del lenguaje mismo.

En el tema de la crisis del sujeto y la crisis del lenguaje, el individuo se replantea a sí mismo y hace un análisis de su propio discurso, de las limitaciones de sus palabras. Una crítica y análisis ferviente del lenguaje es parte de una tradición en la literatura alemana¹, que inicia a principios del siglo XX y es conocida como “Sprachkrise” (crisis del lenguaje). El nombre indica la crisis que sufre el sujeto cuando el lenguaje no le es suficiente de expresar todo lo que desea de forma correcta o incluso no da margen de posibilidad. Por consiguiente, la “Sprachkrise”

¹ Esto sucede tanto en la literatura alemana, como en la austriaca o suiza, ya que cada nación tenía escritores que abordan el tema desde su propia perspectiva. En la literatura alemana se tiene un análisis profundo en la situación de la DDR.

conduce a una crisis del sujeto, que los escritores presentan estéticamente por medio de narraciones inestables o tramas donde la problemática gira en torno a la construcción de la identidad de los personajes. La crisis del lenguaje deriva en términos como “Sprachskepsis” (escepticismo sobre el lenguaje) y “Sprachkritik” (crítica del lenguaje). El primer concepto toma en cuenta el déficit del potencial del lenguaje y cuestiona si es posible estructurar de manera adecuada las expresiones en un discurso. El segundo concepto trata problemas concretos del uso del lenguaje².

Esta situación de crisis primero se abordó a principios del siglo XX, por lo que los escritores de posguerra retoman el discurso que se gestaba en esos años en distintas disciplinas: filósofos como Nietzsche en su ensayo “Sobre verdad y mentira en un sentido extra moral” (1873), lingüistas como Fritz Mauthner en *Contribuciones a la crítica del lenguaje* (1880), Ernst Mach con sus teorías sobre la conciencia en *Análisis de las emociones* (1886), etc. Escritores como Hugo von Hofmannsthal en *La Carta de Lord Chandos* (1902) y Rainer Maria Rilke en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910) plantean una crítica del lenguaje desde las implicaciones que las palabras tienen en el sujeto; por otra parte, el periodista, y al mismo tiempo escritor, Karl Kraus pone en cuestión la problemática del lenguaje en ámbitos sociales a través de sus artículos en su revista *Die Fackel* (publicada de 1899 a 1936) o la tragedia de cinco actos titulada como *Los últimos días de la humanidad* (publicada entre los años de 1915 a 1922 como reacción a la Primera Guerra Mundial). En la música se encuentra Arnold Schönberg, quien ejercía una crítica a las formas de expresiones musicales como es el caso del melodrama *Pierrot Lunaire* (1912)³ y de igual modo sus escritos sobre estética, como *Methode zur Komposition mit nur zwölf aufeinander bezogenen Tönen* de 1923, que son piezas fundamentales para la crítica del lenguaje. Finalmente encontramos el foco de todas aquellas teorías en el trabajo filosófico del austriaco Ludwig Wittgenstein, principalmente en su *Tractatus Logico-Philosophicus* de 1922.

En la obra del escritor austriaco Thomas Bernhard (9 de febrero de 1931, Heerlen - 12 de febrero de 1989, Gmunden) es posible notar aquellas problemáticas relacionadas del individuo con los discursos. Él fue uno de los escritores que más se interesó por el vínculo entre la cuestión de la identidad nacional e individualidad por un

2 Steutzger, Inge. “Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur”. *Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*. Rombach Verlag. 2001. p. 39: “(...)Sprachskepsis, die aufgrund der Defizite des Sprachpotentials adäquaten Ausdruck an sich in Frage stellt, und Sprachkritik, der es um die konkreten sprachlichen Verwendungswiesen geht”.

3 Eduard Hanslick, un musicólogo y crítico musical austriaco del siglo XVIII, fue una importante figura del formalismo (creencia en que los valores estéticos pueden sostenerse por su cuenta) y, por tanto, opuesto al idealismo romántico. Él critica que la música no debería disfrutarse, sino ser real. La música no es ningún lenguaje de sentimiento, sino “der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen” (el contenido de la música son formas con tonos y movimiento). Él abogaba por la liberación de la música de todos los convencionalismos, lo cual retomará Schönberg al experimentar con la disonancia, lo cual fue la emancipación de aquél estilo. Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*. 1854. <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap03.html>

lado, y el lenguaje por otro. A lo largo de sus obras teatrales y novelas, el autor construye historias con un humor a veces crudo y grotesco, en donde se vislumbra una sociedad decadente y enferma, ya sea de tipo espiritual o física. En muchas de las tramas de las obras, las enfermedades están ligadas a los discursos, es decir, al lenguaje.

Así, con respecto a la narrativa de Bernhard en general, valdría la pena preguntarse: ¿por qué se observa este malestar en torno a la identidad austriaca? ¿Por qué surge esa relación amor-odio con su patria? ¿Por qué existe el escepticismo de estos personajes nihilistas? Todos ellos tienen “enfermedades espirituales”, como el mismo Bernhard los catalogaba en sus obras, son escépticos en extremo ante cualquier discurso nacionalista y están obsesionados por llegar a efectuar una comunicación exitosa y absoluta.

En cuanto a la forma en que Bernhard presenta sus escritos, causa mucho asombro su estilo de redacción. Párrafos que no tienen fin, repetición constante, monólogos extensos y un problema en cuanto a la estabilidad de los narradores. Él exageraba un hecho y lo repetía tanto como fuera posible creando así, incluso, un cierto ritmo novedoso, una musicalidad en el lenguaje. Gracias a la forma en cómo se desarrollan los discursos de sus personajes, su voz discursiva gradualmente se desintegra y los desenlaces, la mayoría de las veces, de las historias son trágicos. ¿Y cuál es el objetivo de Bernhard? ¿De dónde proviene aquella crudeza, quizá aquel nihilismo, aquel deseo de presentarnos una sociedad enferma que aniquila todo? Aniquila a sus narradores, mata a sus personajes, aniquila las estructuras narrativas, lo destruye todo. Thomas Bernhard representa en su obra al sujeto atormentado de problemas de orden psicológico y que vive apartado de la sociedad al no ser comprendido cuando hace su mayor esfuerzo, en un mundo en donde cada vez se tiende más hacia la deshumanización del individuo y el sujeto tiende a distanciarse como una forma de sobrevivir. El sujeto se convierte en una persona misántropa que tiende a alejarse de todo lo que alguna vez lo hizo tan feliz, pero sin hacer caso omiso de la realidad.

Para la presente tesis elegí una de las novelas más importantes de Bernhard, en la cual trabaja los temas que aborda a lo largo de su obra, así como perfecciona sus técnicas narrativas. Me refiero a *Korrektur (Corrección)*, “der Roman des Bauens” (la novela de la construcción), publicada en 1975. Analizaré la novela a partir de los términos construcción y derrumbe en relación con el sujeto y su lenguaje. Abordaré el punto de vista del autor sobre cuestiones de identidad relacionadas al lenguaje para enfatizar el proceso en el cual surge una crisis del sujeto de una crisis del lenguaje; es decir, una crisis del sujeto con sus palabras. Haré énfasis particularmente en el análisis del discurso del personaje Roithamer. En mi análisis hago una semejanza del caso de *Korrektur* con una construcción del sujeto a través de la reconfiguración de su pasado, lo cual atañe a campos psicoanalíticos y filosóficos. Por lo tanto deseo manifestar el punto de vista de Thomas Bernhard sobre el mundo en relación a la complejidad del vínculo del sujeto con su lenguaje para confrontar el mundo.

Los límites de esta investigación incluyen muchas vertientes de análisis y ciertamente *Korrektur* puede ser abordada desde un punto de vista filosófico, sociológico, psicoanalítico, lingüístico, literario o incluso arquitectónico. Sin embargo, mi investigación se restringe en el análisis literario de un escritor austriaco de la segunda mitad del siglo XX (el mayor trabajo de Thomas Bernhard se localiza entre mediados de los años sesenta y hasta finales de los ochenta). En mi análisis considero algunas cuestiones filosóficas tratadas en el siglo XX en relación al sujeto y el lenguaje de la sociedad moderna en relación con *Korrektur*. A través del rescate de la literatura, expongo un tema que interesa desde finales del siglo XIX y que hoy todavía tiene gran relevancia en muchos campos. Para tal motivo el trabajo está estructurado en cuatro capítulos:

En el primer capítulo describo los términos generales de la crisis del lenguaje en la obra narrativa de Thomas Bernhard, siempre en relación con el tema de investigación y *Korrektur*. Mi análisis se estructura a partir de las posturas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en relación al tema de la crisis del sujeto y crisis de la lengua. En particular deseo profundizar el análisis partiendo de la postura de la literatura moderna vienesa sobre el escepticismo al lenguaje, tomando en consideración el texto canónico de Hofmannsthal *La Carta de Lord Chandos*. En el campo filosófico, hago énfasis en el ensayo de Nietzsche “Sobre verdad y mentira en un sentido extra moral” de 1872. A través del texto del filósofo relaciono los fundamentos del escepticismo del lenguaje con la novela *Korrektur*.

En el segundo capítulo me acerco más a la obra de *Korrektur* al elaborar un esbozo general de la novela a través de un análisis narratológico con base a cuestiones de las perspectivas de los narradores del libro *Relato en perspectiva* (1998) de Luz Aurora Pimentel. Del trabajo de Pimentel, me interesa rescatar la función del narrador homodiegético y heretodiegético⁴, así como los conceptos de narradores delegados y testimoniales. Este tipo de conceptos técnicos de la narratología que maneja Pimentel puede ayudarme a exponer de manera más didáctica la inestabilidad de la voz narrativa en *Korrektur*, así como acercar el análisis a cuestiones de índole filosófica por medio de recursos literarios. Al mismo tiempo, enfatizo la función del monólogo en la crisis del lenguaje y la obra de Bernhard, con base a las definiciones y el uso que Pimentel propone en su libro. Antes elaboro una serie de apuntes biográficos de la vida de Thomas Bernhard que tienen que ver con el tema de la tesis; en este caso, el suicidio y la vida, como el derrumbe y la construcción de la identidad del sujeto en sus novelas, que pueden tener relación con las perspectivas que el autor tenía sobre la vida y el suicidio.

⁴ Luz Aurora Pimentel retoma estos conceptos de Genette. Narrador homodiegético: “Homo” significa mismo y “diegésis” historia y por lo tanto, el narrador homodiegético es quien tiene vida y acción dentro del relato. Narrador heterodiegético: “Hetero” significa otro y “diegésis” historia y por ende el narrador heterodiegético son los narradores, generalmente en tercera persona, que relatan la historia desde afuera del mundo narrado.

De tal manera, en los primeros dos capítulos parto de los principios de la crisis del lenguaje para justificar la base de mi análisis con relación a la novela *Korrektur*, así como las distintas temáticas que Thomas Bernhard maneja a lo largo de toda su obra, tanto en su poesía, teatro o prosa. No obstante, para los últimos dos capítulos parto del lado contrario; es decir, a través de un análisis del estilo predilecto de Bernhard, explico los temas tratados en la tesis y trato de ilustrar el proceso de construcción-destrucción a través de la reflexión que Bernhard elaboró a partir de su estilo propio: la repetición.

El tercer capítulo se concentra en el símbolo arquitectónico del Cono que funge como la figura retórica más importante de la novela. La construcción del espacio en la novela es primordial para la representación de la identidad del personaje; en este caso, el Cono funge como símbolo de los pensamientos y vida del personaje, por lo que creo conveniente introducir conceptos básicos que Pimentel propone en su libro para analizar la perspectiva especial en los relatos. Para argumentar bien mi interpretación personal sobre el Cono, en función a los conceptos de construcción y derrumbe, trazo un puente entre la arquitectura y la literatura con puntos de vista filosóficos, para lo cual me remito al filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein que es de importancia vital en la novela⁵. El nombre, en tanto filósofo, de Wittgenstein se convierte meramente en un fantasma, una sombra en mi trabajo. Aunque constantemente lo refiero, no hago un análisis profundo en cuanto su trabajo filosófico, que sin duda fue el mayor logro de todas sus aportaciones. En el tercer capítulo me resulta muy interesante considerar a Ludwig Wittgenstein en su papel como arquitecto o constructor de una vivienda; ya que bien podemos encontrar una huella de esto en el personaje Roithamer. Es importante reparar en factores biográficos de la vida de Wittgenstein, ya que muchos de los autores del siglo XX los trabajan con la trama de sus novelas⁶, como en este caso. De igual forma, pongo en consideración ciertos aspectos de la arquitectura del austriaco Adolf Loos (1911-1959), precursor del movimiento del “art nouveau”⁷ y quien fue la principal influencia para Ludwig Wittgenstein en su papel de arquitecto.

En el cuarto capítulo abordo el proceso y la forma en cómo se estructura textualmente el pensamiento del protagonista por medio de un análisis de la retórica de la repetición en Thomas Bernhard, con apuntes de Deleuze

5 Muchos teóricos, como Bernhard Sorg, proponen que la historia de *Korrektur* alude ciertos indicios biográficos del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein representados por el protagonista Roithamer: “Roithamer trägt entschieden Züge Ludwig Wittgensteins, und *Korrektur* ist auf noch subtilere Weise ein Wittgenstein- Roman. Zunächst die biographischen Parallelen; sie sind unübersehbar, wengleich davor gewarnt werden muß, in *Korrektur* einen Schlüsselroman zu sehen. Wie Roithamer kam Ludwig Wittgenstein aus einer reichen österreichischen Familie; drei (!) seine Brüder endeten durch Selbstmord (er selbst starb allerdings an Krebs)”. Sorg, Bernhard. *Thomas Bernhard*. Verlag C.H.Beck. 1992. p. 105

6 De igual modo podemos encontrar referencias del filósofo de manera directa en la obra “Almuerzo con los Wittgenstein” y en la novela *El sobrino de Wittgenstein* de Thomas Bernhard, respectivamente.

7 Corriente de renovación artística desarrollada a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que como su nombre indica, es la referencia a la creación de un arte nuevo que rompe con los estilos de la época. La inspiración viene de la naturaleza y novedades de la revolución industrial. Benevolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili. 1945. p. 291-299

sobre el uso de la repetición. La repetición en Bernhard es tema constante de discusión; ya que lo que para muchos es la instauración de un nuevo ritmo, un nuevo tipo de musicalidad en la literatura, para otros la repetición resulta ser una herramienta de hartazgo, provocación y ofensa a la inteligencia del lector. Así, la repetición de Bernhard instaure una transgresión en la literatura con el intento de crear una reflexión severa en torno a la sociedad y el tiempo que el autor vivió.

Aunado a las conclusiones y como epílogo a mi trabajo, elaboré un anexo personal, a manera de crónica-ensayo. En este anexo “Ir y reflexionar. El paseo por Obernathal y la casa de Thomas Bernhard: una confrontación” menciono el trabajo como constructor de Thomas Bernhard en su propia su casa en Obernathal, la cual él restauró con “sus propias manos” justo en la época de la creación de *Korrektur*. El texto también gira en torno a mi experiencia como lector de la obra de Thomas Bernhard a lo largo de los últimos años y la vivencia personal de visitar la casa del escritor en el año 2010, al momento de elaborar este trabajo.

Resumiendo: El análisis se desarrolla a partir de la relación del sujeto con sus palabras como intento de reconfigurar su identidad. Sin embargo, el hablar de “las palabras del sujeto” nos remite instantáneamente a una confrontación del individuo con la colectividad, ya que el lenguaje está estructurado a partir de la relación del sujeto con su entorno. Parto del problema que al autor le interesó referir sobre el tiempo que vivió y que podemos trasladar hasta el día de hoy; es decir, la crisis del sujeto mediante el cuestionamiento al lenguaje hasta nuestros días. Esto es un punto de partida a un análisis de nuestro lenguaje diario en constante relación al ámbito propio, ya que las temáticas representadas por Bernhard se pueden aterrizar en un país latinoamericano como México.

En las últimas décadas hay una gran reflexión del individuo mexicano sobre su identidad nacional; es decir, por mi experiencia puedo aseverar cómo cada día los mexicanos hacen un rescate de su pasado y ponen en cuestión hechos históricos en relación al concepto de patria. Día a día, muchos intentan romper con los convencionalismos y las tradiciones arraigadas para dar paso a una nueva reconfiguración, un nuevo tipo de identidad que incluso pueda romper con ciertos estereotipos negativos en torno a la cultura mexicana. Sin embargo, quizá también esa reflexión trae consigo repercusiones negativas como podrían ser las crisis de identidad. Por otro lado, también se puede analizar la obra de Bernhard en los aspectos negativos de nuestro país, al ser una nación en constantes problemáticas derivadas del uso inadecuado de su lenguaje; es decir, una república en donde el sujeto muchas veces se deja someter a los discursos en constante manipulación por parte de los medios, la iglesia y sus gobernantes. Así es difícil imaginarse una postura crítica de los ciudadanos, quienes muchas veces muestran un desinterés generalizado por la lectura. A su vez, el gobierno día a día invierte menos en la educación y la cultura, contrario a un porvenir cultural, en donde cada día aumentan los problemas de inseguridad, drogadicción y narcotráfico. Ante esto, es interesante tomar en cuenta

la opinión de la escritora austriaca Elisabeth Reichart, que en su visita al Festival de Literatura Europea 2009 de la ciudad de México, dio una entrevista al Foro Cultural de Austria en México y habló sobre el problema del narcotráfico en relación con la difusión inadecuada de la cultura. Ella explica el problema del narcotráfico de la siguiente manera:

Seguramente la corrupción tiene mucho que ver con la pobreza y con la falta de valores morales o superficiales como dinero; en cuanto el dinero se convierte en el principal valor de una sociedad, comprometemos nuestras verdaderas necesidades de amor, ternura, compañía, creatividad, alegría y paz⁸.

De este modo Reichart pone énfasis en la difusión de las expresiones artísticas y humanísticas como una vía para que la sociedad sea crítica de los problemas que enfrenta en la actualidad. Más aún, esta difusión de la cultura y elaboración de una crítica debemos empezarla desde el propio entorno: la familia. Muchas veces sucede en México que el epicentro de las problemáticas proviene de una relación conflictiva con las tradiciones derivadas de un control matriarcal (o bien patriarcal) que se demuestra en la interrelación directa entre padres, hermanos, primos, tíos o incluso abuelos. Ante esto Bernhard siempre propone una distancia marcada a los discursos a nuestro propio entorno. Estos discursos están inmersos desde los niveles más altos de una nación (el gobierno) hasta el origen del asunto (la familia). El sujeto debe de preguntarse sobre la construcción de la identidad propia, que se da desde una confrontación desde lo más inmediato.

En este trabajo deseo debatir la postura que Bernhard tenía sobre el mundo, como motivo para comenzar una reflexión propia. De igual manera, es el intento de proponer *Korrektur*, como una novela constructiva mediante la meditación de su contenido. En este trabajo cuestiono temas como la fragmentación de lo absoluto, la relación del sujeto con sus palabras, lo imposible y posible, lo certero y no certero, el escepticismo a la verdad y el arte de la construcción a partir de la destrucción. Todo esto con el objetivo de dar pie a una reflexión personal acerca de la inestabilidad eterna del sujeto moderno en su proceso de reconfiguración y, de igual modo, provocar la confrontación con el mundo a partir de nuestro tiempo y de nuestro propio lenguaje.

⁸ En el número 3 de la revista *Austria.Mx*, Foro cultural de Austria en México, otoño 2009, p. 13

PRIMER CAPITULO

CRISIS DEL LENGUAJE
EN LA LITERATURA AUSTRIACA
Y
EN LA OBRA
DE THOMAS BERNHARD

1.1. LA TRADICIÓN AUSTRIACA DESDE HOFMANNSTHAL

El crítico Dirk Göttsche en su libro *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa* menciona que la crisis del lenguaje expresa las “Identitätskrisen” (crisis de identidad) del hombre moderno mediante narraciones, muchas veces, en primera persona⁹, en donde los personajes o narradores presentan una problemática con el lenguaje. Göttsche afirma que los sujetos tratan de encontrar otro lenguaje como medio de representación de sí mismos y aclara cómo la “discrepancia entre lo convencional y abstracto del lenguaje por un lado y, por otro lado, la individualidad y concreción de los medios críticos de la vivencia del mundo dan como resultado un lenguaje conscientemente escéptico”¹⁰. Quizá a partir de aquel escepticismo es posible crear un auténtico lenguaje cuando la ruptura entre las palabras, la conciencia y la realidad se finalice¹¹.

Por lo tanto, la crisis del lenguaje también obedece a un conflicto entre el individuo y la sociedad, ya que en el encuentro con ella ocurre este enfrentamiento y la posterior crisis del individuo. El escepticismo del sujeto reside en los discursos; es decir, en cuestionar los discursos colectivos: la verdad colectiva. De tal modo, la primera acción que realizan estos personajes es un distanciamiento y extrañamiento de la sociedad, para entonces abstraerse en sus reflexiones en torno al lenguaje y tratar de crear otro. Esta pequeña aclaración acerca de los fundamentos de la crisis del lenguaje es fundamentada por distintas disciplinas y existen muchas posturas al respecto, ya que la discusión sobre el lenguaje se convierte en algo determinante al final del siglo XIX en el campo cultural. Esta reflexión va relacionada al proceso de modernización de la sociedad, para lo cual también se requiere una transformación en

9 Göttsche, Dirk, *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Athenäum Verlag. 1987. p. 139. El crítico menciona como textos canónicos el “Chandos-Brief” y “Briefe des Zurückgekehrten” de Hofmannsthal, así como *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke que están narrados en primera persona.

10 *Ibidem.*: “Die Diskrepanz zwischen der Konventionalität und Abstraktheit der Sprache einerseits und der Individualität und Konkretheit der krisenvermittelten Erfahrungswelt andererseits läßt ein skeptisches Sprachbewußtsein entstehen (...)”.

11 *Ibidem.*

la estructura comunicativa¹². Filósofos como Nietzsche en su ensayo “Sobre verdad y mentira en un sentido extra moral”, teóricos como Ernst Mach en sus teorías sobre el efecto de las emociones, músicos como Arnold Schönberg y sus aportaciones a la polifonía, lingüistas como Fritz Mauthner en *Contribuciones a la crítica del lenguaje* se interesan por la problemática del pensamiento y las fronteras del lenguaje, la expresión y la comunicación. Mediante estas disciplinas se fundamenta la crisis del lenguaje; sin embargo, de manera estética se representa primeramente a través de la literatura. Con esto me refiero a la importancia de “Der Chandos -Brief” de Hugo von Hofmannsthal, que fue el texto canónico de la crisis del lenguaje y clave para la literatura moderna, como Götttsch lo afirmó:

“Der Chandos-Brief”, como documento para designar una época de orientación crítica en el surgimiento de la época moderna y como documento del “cambio” crítico- lingüístico del pensamiento moderno, desarrolló un efecto histórico con su propia existencia¹³.

En “Der Chandos -Brief” el protagonista transfiere la impotencia de no poder comunicarse exitosamente con palabras. El lenguaje ya no funciona como una herramienta con la cual pueda expresarse correctamente y las palabras no funcionan para argumentar cualquier tipo de conversación o escrito. Conforme avanza la lectura se nota cómo el protagonista sufre una ruptura interna y su lenguaje se fragmenta, como en la siguiente cita se expresa:

Todo esto me parecía sumamente indemostrable, falso e inconsistente. Mi espíritu me obligaba a ver con una proximidad inquietante todas las cosas que aparecían en tales conversaciones [...] Ya no lograba aprehenderlas con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se me desintegraba en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar en un concepto. Las palabras aisladas flotaban alrededor de mí; cuajaban en ojos que me miraban fijamente y de los que no puedo apartar la vista: son remolinos a los que me da vértigo asomarme, que giran sin cesar y a través de los cuales se llega al vacío¹⁴.

El caso de Lord Chandos presenta sumas dificultades ya que no tiene acceso a un lenguaje consistente. Él trata de argumentar sus ideas, pero eso lo sumerge en una obsesión que lo lleva a los bordes de la locura o al alejamiento total de las personas y, por lo tanto, a una desconfianza total de los discursos ajenos. Hofmannsthal juega con las diferencias psicológicas entre idea y expresión, así como una diferencia entre la realidad “real” y la realidad hablada¹⁵, con lo que podemos imaginar a un personaje que todo el tiempo se encuentra en un caos interno, como bien lo describe el germanista italiano Claudio Magris en su introducción al texto de Hofmannsthal:

¹² *Ibid.*, p. 51.

¹³ *Ibid.*, p. 65: “Der Chandos -Brief” hat als Dokument einer epochalen Orientierungskrise im Aufbruch der Moderne und als Dokument der sprachkritischen “Wende” modernen Denkens ein wirkungsgeschichtliches Eigenleben entfaltet”.

¹⁴ Hofmannsthal, Hugo von. *La Carta de Lord Chandos*. Editorial Yerba, 1981. p.31.

En idioma original: “Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich. Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen [...] Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt”. <http://gutenberg.spiel.de/buch/997/1>.

¹⁵ Götttsche, Dirk, *op.cit.*, p. 67.

El protagonista abandona la vocación y la profesión de escritor porque ninguna palabra le parece expresar la realidad objetiva; el flujo secreto de la vida lo aferra y compenetra hasta el punto que él se pierde por completo en los objetos, se disuelve en una revelación del Todo que destruye la unidad de la persona en un turbador demudar el color de las emociones y reacciones¹⁶.

Este caos interno, como describe Magris, se volverá el tema de una conocida tradición en la literatura austriaca del siglo XX e incluso todavía hoy. Más de una generación de escritores representarán esta doble situación de crisis: crisis del lenguaje y crisis del sujeto. En autores como Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Ernst Jandl, Robert Musil, Elias Canetti, entre muchos otros, se expresa las limitaciones del sujeto para comunicarse y expresarse exitosamente mediante palabras.

Mediante la crisis del lenguaje se invita a que el escritor tenga una responsabilidad social mediante el uso adecuado de las palabras. En este punto, a principios del siglo XX, el periodista y escritor, Karl Kraus fue un crítico feroz de los discursos ajenos fue. Desde sus escritos, a través de la revista *Die Fackel* y en su trabajo literario, ejercía críticas profundas a todos los medios de manipulación de la lengua y principalmente la prensa. El escritor creía posible la unión del pensamiento y las palabras, “Sprechen und Denken sind eins”¹⁷ (El lenguaje y el pensamiento son uno) como también lo expresó en la siguiente cita: “Que la palabra escrita sea la encarnación naturalmente necesaria de un pensamiento y no el envoltorio socialmente correcto de una opinión”¹⁸. En Kraus se aprecia el interés de instaurar una moralidad a través del lenguaje y deseaba lograrlo mediante el uso adecuado del lenguaje. Las frases citadas de Kraus se pueden percibir en la obra de Bernhard, pero de forma negativa. Para Bernhard era una utopía la unión de lenguaje y pensamiento, a la que Kraus siempre aludía.

1.2. LA LITERATURA AUSTRIACA EN LA POSGUERRA Y LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN LA TRADICIÓN DE LA CRISIS DEL LENGUAJE.

Los escritores de la literatura austriaca de vanguardia, que se pueden ubicar desde los tiempos de la posguerra hasta nuestros días, guardaron un valor determinante al análisis de la lengua para la construcción de las temáticas y las estructuras narrativas de sus obras. Los autores austriacos que primeramente se ubican en la problemática

16 Magris, Claudio. “La indecencia de los signos” como introducción a *La carta de Lord Chandos*. *op.cit.*, p. 11.

17 Kraus, Karl. *Escritos*. Visor Distribuciones. 1990. p. 2.

18 Kraus, Kraus. *Dichos y contradichos*. p. 109.

del lenguaje son Ilse Aichinger, Paul Celan e Ingeborg Bachmann, quienes retomaron ciertas técnicas del lenguaje simbólico surrealista¹⁹.

Paul Celan desarrolló su “Verknappung” (poética de la reducción metafórica en la lírica)²⁰. Mientras que Ilse Aichinger, quien profundizaba en su prosa breve, instauró un “llamado a la desconfianza”²¹, en donde abordó lo arbitrario del lenguaje en la relación conflictiva entre significado y significante. De manera clara, ella expresa la dificultad de entenderse con su lenguaje para expresar una idea:

Mi lengua tiene una tendencia a las palabras extranjeras. Me las elijo, voy a buscarlas lejos. Pero es una lengua breve... A veces llegan aduaneros. Piden nuestros pasaportes. Pasamos, nos dejan pasar... Y luego, aquí estoy con mi lengua, solo a tres metros de distancia de los que hablan así. Pero pasamos, nos podemos sentar cuando estamos extenuados... Mi lengua y yo no nos hablamos, no tenemos nada que decirnos...²².

Por otro lado, la escritora Ingeborg Bachmann siempre tuvo un gran interés en el lenguaje como representación de la identidad, así como de la relación entre dos personas. La mayoría del tiempo se vio escéptica del entendimiento entre una persona y la otra. Poco a poco en su obra se ve aquella desintegración humana que se verá fielmente reflejada en sus últimos poemas antes de su suicidio. Ella elaboró una crítica del lenguaje como búsqueda de la creación de un lenguaje propio, como enunció en una entrevista:

Todavía sé poco sobre poemas, pero a lo poco que sé pertenece la sospecha. Sospecha de ti todo lo necesario, sospecha de las palabras, del lenguaje, esto es lo que me he dicho a menudo, ahonda esa sospecha ... para que así tal vez un día pueda nacer algo nuevo ... o no nacerá nada más²³.

Contrarios al enfoque surrealista está el “Wiener Gruppe” (grupo de Viena), que otorgó otra perspectiva para utilizar el lenguaje en la literatura. El grupo redujo el lenguaje a su mínima expresión y lo consideraron como objeto (material), por lo cual se sintetizó el lenguaje, dejando en segundo término la función comunicativa y expresiva²⁴. El Grupo de Viena fue una expresión radical²⁵ dentro de la literatura contemporánea austriaca y adquirió importancia

19 Schmid-Bortenschlager, Sigrid. “Tradiciones de la vanguardia en la literatura austriaca” en *Contrabando de imágenes. Ensayos en torno a la literatura austriaca del siglo XX*. Christine Hüttinger (comp). Casa abierta al tiempo- Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco:1993, p. 91.

El surrealismo, proveniente del dadaísmo, es una expresión artística y literaria que surgió en los años 20 en Francia por el poeta André Bretón, quien en 1923 redactó un manifiesto del surrealismo, en donde definió el movimiento de la siguiente forma: “Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”

20 *Ibidem*.

21 *Ibid.*, p. 92.

22 Hornig, Dieter. “La décima identidad. Algunas notas sobre las condiciones de la producción literaria en Austria” en Porcell, Claudio (dd). *Tinieblas, Thomas Bernhard, Relatos Autobiográficos, Discursos, Textos, Entrevista*. Editorial Gedisa S.A., 1987. p. 142.

23 Bachmann, Ingeborg. *Debemos encontrar frases verdaderas*. UNAM. 2000. p.32.

24 Hüttinger, Christine. “Introducción a la literatura austriaca contemporánea” en *Contrabando de imágenes...* p. 25.

25 El grupo muchas veces fue criticado y designado como un “arte depravado” debido al exceso en sus representaciones teatrales. Por ejemplo, al haber destrozado un piano en pleno acto o involucrar al público sin su permiso. El ingerir drogas para tener determinados estados de conciencia al momento de escribir, el acudir a chamanes y tener conceptos anarquistas, entre otros, causó escándalos negativos con sus contemporáneos.

mediante la valoración de la poesía concreta²⁶. Ernst Jandl, miembro del grupo de Viena y un importante autor de la posguerra experimentó con la lengua, a través de la poesía concreta, aspectos semióticos que involucraban la sintaxis, la semántica y la pragmática²⁷.

Mientras en la República Federal Alemana los escritores trataban de influir en la política mediante la literatura del Nuevo Realismo²⁸, en Austria los escritores creaban un análisis de la lengua y de los efectos de los discursos políticos en la sociedad. Quizá el autor que más se acercó a la crítica del lenguaje y la crítica social fue Peter Handke con su novela *Kaspar* de 1967. En la novela, el lenguaje funciona como un instrumento de dominación; es decir, se explica “cómo un ser humano es “preparado” con y a través del lenguaje, y cómo se le reduce a un elemento social funcional”²⁹. De tal manera, el poder del lenguaje está vinculado con el poder social.

La ganadora del Premio Nobel 2007, Elfriede Jelinek, también está asociada con la tradición literaria de Bernhard y Handke. Jelinek encuentra la temática del lenguaje mediante el análisis de los medios y la literatura insustancial³⁰. En su obra nos presenta personajes en los que no se sabe bien quién asume la voz; bien puede hablar un hombre, una mujer o la colectividad en sus textos. Jelinek forma parte de una corriente en los 80’s que representa cómo “los interlocutores resultan ser los prisioneros de un discurso anónimo, siendo que, al reproducirlo, también lo producen”³¹. Una de sus obras más representativas, *Die Liebhaberinnen* de 1975, forma parte de esta corriente. En la novela, la escritora utiliza las jergas y las relaciones de poder para manifestar su análisis del lenguaje, en busca de un discurso que sea independiente al masculino. Jelinek cuestiona el lenguaje a través de una “cantidad de posibilidades y la técnica combinatoria que encuentran las transiciones siempre de nuevo en la palabra, la asonancia, en la reproducción desvirtuada de proverbios, frases hechas, citas”³².

En la literatura de los 90’s, y hasta hoy, la tendencia sobre el lenguaje no se han dejado de explotar en autores como Josef Winkler o Lilian Faschinger. Josef Winkler pone interés especial en crear novelas, como *Natura Morta. Römische Novelle* de 2001, que confronten al lector con imágenes sobre la muerte (especialmente suicidios). Lilian Faschinger crea historias, como *Magdalena Sünderin* de 1995, que contienen una gran musicalidad en el

26 A finales de los años 40. surge el Grupo 47, en donde se reunían distintos autores para compartir sus textos. Entre ellos Günter Eich.

27 *Ibidem*.

28 En éste ámbito se puede mencionar a Heinrich Böll en novelas como *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* de 1974. En la novela, la mujer (Katharina Blum) pierde su honor en la sociedad, debido a la manipulación de los medios en la imagen negativa que transmiten a la sociedad sobre ella. De igual forma, Günter Grass *Die Blechtrommel* de 1959, trae recuerdos de la Segunda Guerra Mundial y el efecto de palabras en los discursos políticos.

29 Schmid-Bortenschlager, Sigrid. *op.cit.* p. 97. El ensayista también menciona a otra escritora austriaca que hace una crítica similar a Handke: Barbara Frischmuth, quien en su novela *Die Klosterschule* “muestra como el lenguaje utilizado en un internado católico para niñas, marca las conductas sociales”.

30 *Ibid.*, p. 98.

31 *Ibid.*, p. 100.

32 *Ibidem*.

lenguaje y un arte de la exageración, inspirado por Thomas Bernhard³³, en donde critica duramente el catolicismo en lugares como Kärntner (sur de Austria), así como otros clichés de la cultura austriaca.

1.3. ESCEPTICISMO DE LA LENGUA (*SPRACHSKEPSIS*) EN LA OBRA DE THOMAS BERNHARD

Hacerse comprender no existe, es imposible.

Thomas Bernhard

Cuando estamos a la búsqueda de la verdad sin saber cuál sea ésta, que no tiene de común con la realidad sino la verdad que no Conocemos, estamos a la búsqueda del fracaso, de la muerte... de nuestro propio fracaso, nuestra propia muerte (...).

Thomas Bernhard

Thomas Bernhard cuestiona el trastorno atroz ocasionado por la guerra, así como el ambiente en Austria que vivió en su juventud y se puede localizar en las cinco novelas autobiográficas que se publicaron entre 1975 y 1982 (principalmente en el primer tomo titulado *Die Ursache. Eine Andeutung* de 1975). Los medios, las instituciones educativas y el gobierno proyectaban una política de mitificación del papel que Austria tuvo en la Segunda Guerra Mundial.

Bernhard, así como otros escritores de su época (principalmente mujeres³⁴), subrayaban la importancia de no olvidar los hechos de la Segunda Guerra Mundial. La gente debería analizar lo que sucedió en el pasado (las causas y consecuencias del nazismo). De esa forma, los ciudadanos podrían tener la capacidad de elegir un nuevo

33 Sobre El “arte de la exageración” instaurado por Thomas Bernhard, consultar el capítulo 4, en las páginas 92-94.

34 Christa Gürtler en su ensayo “¿Conoce usted ese BELLO país con sus valles y colinas? Perspectiva de Austria por escritoras” en *Contrabando de imágenes. Ensayos en torno a la literatura austriaca del siglo XX*. Christine Hüttinger (comp). Casa abierta al tiempo- Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco:1993, pp. 107-114, menciona distintas perspectivas de escritoras austriacas: Marie-Thérèse Kerschbaumer en novelas como *Der weibliche Name des Widerstands* (1980) y *Schwestern* enfatiza las luchas de resistencia que las mujeres realizaban desde el siglo XIX hasta la actualidad para contrarrestar el fascismo. Sobre el mismo tema trabajo Elisabeth Reichart en novelas como *Februarschatten* (1980) y *Komm über den See* (1988). Finalmente Gürtler menciona a Hilde Spiel, quién fue una de los “Lebenmenschen” (acompañantes de vida) de Thomas Bernhard. Spiel se pregunta sobre cuestiones de identidad, desarraigo y exilio que tienen que ver con la recuperación y análisis del pasado. Los mejores ejemplos los encontramos en *Die Hellen und die finsternen Zeiten* (1989) y en *Welche Welt ist meine Welt?* de 1990. Otros escritores que también fueron críticos de la Patria, y que tomaban una doble posición (tanto interior como exterior) de lo que pasaba en su país, son Elfriede Jelinek, Peter Handke, Josef Haslinger, Robert Menasse, Gerhard Roth, Robert Schindel, Christoph Ransmayr, Erick Hackl o Norbert Gstrein, por mencionar algunos.

gobierno sin rastros de una política ultraconservadora. Bernhard analizaba cada día los periódicos para ser crítico de su época y del discurso que se transmitía a las masas. Hay que recordar que en la Segunda Guerra Mundial a través de los discursos políticos se manipulaba a toda la gente.

Bernhard siempre fue crítico del canón literario, del discurso político y religioso, de la prensa, etc, y como otros escritores de la época, él observaba que “la verdad” transmitida a la sociedad era dudosa³⁵. Mediante sus textos percibo la necesidad de que el sujeto se haga responsable de los discursos que emite y los textos que escribe. Franz Eyckeler, un crítico que hace un análisis de la *Sprachskepsis*, la retórica y poética en Bernhard, escribe que el escepticismo al lenguaje se advierte principalmente en dos temas que frecuentemente tratan los personajes: la pregunta por la existencia humana relacionada al conocimiento de verdad y la posibilidad (o imposibilidad) de centrarse en sus proyectos³⁶.

Los personajes de sus novelas y obras son fanáticos de la verdad y constantemente hacen todo lo posible por tratar de llegar a ella: demostrarla. Esa tarea y voluntad es la razón para que sigan viviendo, ya que la alternativa es el suicidio. No obstante, ellos son conscientes de las dificultades de evidenciar la verdad, pero no tienen el lenguaje para expresar correctamente su dogma. Los personajes presentan dificultades para escribir un texto frecuentemente. Ellos muestran indecisión para realizar esa tarea y hablan más de sus obsesiones, en lugar de poder redactar su texto. En *Beton*, novela escrita en 1984, el protagonista realiza un trabajo sobre un estudio de un compositor de música clásica, el cual lleva más de diez años sin avanzar. Mil veces titubea con escribir y nunca llega a concluir algo; esta indecisión lleva la narración a otro camino. El protagonista, y al mismo tiempo narrador, termina por escribir un diario que da testimonio de su imposibilidad para redactar su estudio y de lo cual nace la novela; es decir, un nuevo texto.

Como en el caso de *Beton* el patrón se repite en las historias de *Das Kalkwerk* de 1970, *Die Billigesser* de 1980 o *Alte Meister* de 1985. Los protagonistas de estas novelas incluso tienen la capacidad de tener terminados sus trabajos en su mente, pero son incapaces de trasladarlos al papel. Los personajes están obsesionados por la impotencia de no efectuar una comunicación exitosa. Gracias a la forma en que se construyen los discursos de los personajes, se les aniquila por completo. La palabra “Vernichtung” (aniquilación), es utilizada constantemente en toda la obra de Bernhard, especialmente en la relación caótica entre lenguaje y sujeto. Ejemplo de ello lo

35 En tiempos de la posguerra existe el término “el gran caldo austriaco” que refiere la forma como el gobierno no rinde cuentas claras de lo que hacen a los ciudadanos y no se sabe a ciencia cierta el pasado de quién los gobierna. El ejemplo más claro lo encontramos a mediados de los ochentas en el caso del “Waldheim affair”. Kurt Waldheim fue un político conservador austriaco que ejerció una excelente carrera diplomática. Fue presidente de Austria de 1986-1992; sin embargo, él nunca relevó a sus ciudadanos su pasado como oficial del ejército nazi durante la Segunda Guerra Mundial y gracias a la revista *Profil* el incidente fue revelado, lo cual lo hizo una persona non grata durante todo su período presidencial.

36 Eyckeler, Franz, *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Erich Schmidt Verlag. 1995. p. 9.

encontramos en *Frost*, primera novela que escribió y fue publicada en 1963, *Verstörung* de 1967, *Das Kalkwerk*, *Korrektur* y *Auslöschung*³⁷, solo por mencionar algunas de las novelas donde se evidencia de manera clara la problemática. Los propios discursos de los personajes los orillan a sus desgracias y terminan por aniquilar su identidad, su individualidad propia. Se representa al sujeto atormentado que vive distanciado de la sociedad, ya que al tener un contacto mayor con ella se arriesga a sufrir su propia aniquilación; es decir, el sujeto debe mantenerse alejado para no caer en los discursos colectivos y, al mismo tiempo, que su espacio propio no sea transgredido.

En *Korrektur*, el protagonista desea hacerse comprender por el otro; sin embargo, nunca sucede y es menospreciado. El sujeto necesita del *otro* para fundamentar su existencia y que la construcción de su “yo” sea exitosa. Por tal motivo mucho tiempo acude a él, se confía de él. Empero, de ahí mismo surge el conflicto y una cierta amenaza para el sujeto. De este modo lo explica el protagonista:

Al principio creemos poder apoyarnos en el prójimo, pero apoyarse en el prójimo significaría, como vemos pronto, el suicidio de la (de nuestra) inteligencia, el suicidio de nuestro ser, de nuestra *alma*, alma subrayado. Luego creemos que tenemos que acudir a los expertos (de la inteligencia, del alma, de los objetos), porque continuamente buscamos ayuda, pero una y otra vez nos vemos decepcionados *en lo más hondo*, en lo más hondo subrayado, solo encontramos decepciones³⁸.

Quizá el sujeto necesita este tipo de decepción para forjar su independencia. Al confrontar al otro sobrevive también, de lo contrario aniquilaría su individualidad al fundirse en la colectividad. Él desea edificar su yo y posteriormente llevar a cabo una idea, un pensamiento hasta sus últimas consecuencias: la idea debe representar el trabajo de toda su vida³⁹ y cuando ésta no es comprendida por el otro, el protagonista pierde totalmente su lugar en el mundo. Pocas veces los protagonistas tienen una relación exitosa con otro ser humano, otra persona con quien puedan debatir, entenderse y discutir sobre un cierto tema. La mayoría de las veces, la discusión se convierte en una lucha de poder. Estos conflictos concluyen en el silencio, que significa la intransigencia para debatir algo.

Una cierta amenaza es para el sujeto dejarse manipular por el discurso del otro, aunque éste sea una autoridad⁴⁰ o no. Con esto se subraya la manipulación del discurso colectivo y la política en tiempos de la Segunda Guerra

37 En *Verstörung* está el caso del príncipe Saurau, quién no puede tener una comunicación eficiente con otra persona, por lo cual continuamente se encuentra solo en su castillo encadenado a un monólogo que poco a poco hace empeorar su salud mental. En *Das Kalkwerk* el personaje no puede realizar un estudio sobre el oído y eso lo deja envuelto en un trastorno mental que desemboca en el asesinato de su esposa.

38 Bernhard, Thomas. *Corrección*. Editorial Alianza. 2003. pp. 204-205

“Zuerst glauben wir ,uns an den Nächsten halten zu können, aber an den Nächsten halten, bedeutete, wie wir bald sehen, Selbstmord des (unseres) Geistes, Selbstmord unseres Wesen, unsere *Seele*, Seele unterstrichen. Dann glauben wir, uns an die Fachleute (des Geistes, der Seele, der Gegenstände) wenden zu müssen, weil wir fortwährend auf Hilfesuche sind, aber wir sind immer wieder *zutiefst* enttäuscht, zutiefst unterstrichen, wir treffen nur auf Enttäuschungen”. Bernhard, Thomas, *Korrektur*. Editorial Suhrkamp. 1988. p. 193.

39 En el caso de *Korrektur*, como se verá más adelante, Roithamer le dedica su vida a la realización de una construcción arquitectónica. Un Cono- *Der Kegel*- como forma de vivienda para su hermana, localizado exactamente en medio del bosque, bajo su antiguo lugar de procedencia: Altensam.

40 En este caso considero “autoridad” como un discurso que proviene de un canón literario, de una Institución, un discurso político o religioso que tenga un cierta importancia en la sociedad.

Mundial; es decir, cómo los políticos utilizaron el discurso para sus propios beneficios y violaron los derechos del individuo. En su obra, aquellas críticas no obedecen simplemente al gobierno, sino también al discurso de la Iglesia o de grupos socialistas y de otras ideologías⁴¹. Bernhard hacía énfasis en no olvidar el mal uso que se le dio al lenguaje en tiempos de la Guerra para que no sucediera de nuevo. Así, lo ideal sería asumir siempre una postura con desconfianza o alejarse de la sociedad para salvar su ideología, como lo refiere el protagonista de *Korrektur*:

[...] mediante ese pronto irse y marcharse en lo posible, salvarse, salvar su inteligencia, salvar su personalidad y salvar su naturaleza, porque si no se marcha, así Roithamer, perecerá en este país y en este Estado en un ser de naturaleza vil y abyecta y en una criatura vil y abyecta, y por eso hace falta, desde el principio mismo, desde los primeros momentos del pensamiento, salvarse de este país y de este Estado y, cuanto antes vuelva la espalda a este país y a este Estado un hombre con facultades intelectuales, tanto mejor, un hombre así tiene que decidirse que hay que huir, dejar atrás todo lo que es este Estado, lo que constituye este país, irse a cualquier parte, aunque sea al fin del mundo, no quedarse en ningún caso donde nada pueda esperar y, si puede, solo lo más miserable y lo que destruye la inteligencia y lo que vacía la cabeza y lo que obligará continuamente a la mezquindad y la vileza, y que, aquí, todo lo aplasta continuamente, lo denigra y lo niega continuamente, y que aquí, en su país austriaco, estará expuesto siempre a una vil calumnia y, por tanto, a la decadencia, y por tanto, a la muerte, y por tanto, a la aniquilación de su existencia⁴².

En Bernhard siempre encontraremos este tipo de fragmentos totalmente críticos de la sociedad. De manera exagerada él habla de una necesidad de cortar cualquier tipo de lazo con el pasado, con su familia y, en este caso, con el Estado austriaco, ya que es la única forma de salvarse a sí mismo. En el avance de la novela, el lector intuye que esa no es la solución acertada. El protagonista al trabajar posteriormente en su proyecto científico, nuevamente deberá confrontarse con su pasado, aún cuando el personaje ya se encuentre en el extranjero. Por lo tanto, el sujeto tiene que encontrar la manera adecuada de superar su pasado sin necesidad de marcharse de la propia Patria. La única forma de superar el pasado es mediante la constante reflexión de él y la creación de nuevas metáforas para una nueva configuración de la identidad. Los personajes desean reconfigurar su identidad para recrearse a sí mismos. Este proceso de recreación va ligado a una fragmentación interna, ya que el sujeto debe de cuestionar lo que está preconcebido de su identidad, de su pasado, para acercarse más a la “verdad” de sí mismo.

41 Sobre este punto es importante leer *Heldenplatz*, en donde Bernhard critica la postura de las ideologías y los grupos colectivos, en donde los ideales no son congruentes a sus acciones, por lo que sus discursos se convierten en otra arma de manipulación. Podría llamarse una crisis de ideología en los personajes de la obra dramática.

42 Bernhard, Thomas. *Corrección...* p. 31. En idioma original: “[...]durch dieses möglichst baldige Aufunddavongehen retten wolle, seinen Geist retten, seine Persönlichkeit retten, seine Natur retten, denn geht er nicht davon, so Roithamer, geht er in diesem Land zugrunde, und ist er kein gemeiner Mensch, so wird er in diesem Lande und in diesem Staate zum gemeinen Menschen und ist er keine niederträchtige und keine infame Natur, so wird er in diesem Lande und in diesem Staate zu einer gemeinen und niederträchtigen Natur und gemeinen und niederträchtigen Kreatur, so also gilt, sich von allem Anfang an, von den ersten Augenblick des Denkens an, sich aus diesem Lande und aus diesem Staate zu retten und je früher ein Mensch mit geistigen Fähigkeiten diesem Land und diesem Staate den Rücken kehrt, desto besser, alles, was dieser Staat ist, was dieses Land auuyysmacht, fliehen, zurücklassen, gleich wohin gehen und sei es an das Ende der Welt, muß sich ein solcher, sagen, unter keinen Umständen dableiben, wo für ihn nichts und wenn, dann nur das Erbärmlichste und das Geisteszerstörende und das Kopfaushöhlende und daß ihn immerfort in die Kleinheit und in die Gemeinheit Zwingende zu erwarten ist, daß ihn hier alles immer immerfort niederdrückt, immerfort verleumdet und verleugnet und daß er hier in seinem österreichischen Lande immer dem gemeinen Mißverständnis und der gemeinen Verleumdung ausgesetzt und also zum Niedergang und also zumTode, und also der Vernichtung seiner Existenz ausgesetzt ist”. Bernhard, Thomas. *Korrektur...*, pp. 27-28.

Este cuestionamiento a la identidad, lo elabora el escritor a través de una fragmentación del lenguaje. Un párrafo siempre se fragmenta, una idea se divide y se producen otras que provienen de la original. Se destruye la primera frase para dar pie a otras más, porque algo perfectamente cimentado siempre será poco certero. Lo anterior, Bernhard lo explica en uno de sus monólogos incluido en el libro *Der Italiener*: “Lo que está logrado, lo que es bello, se vuelve cada vez más sospechoso”⁴³. En la misma entrevista explica cómo construye sus historias desde una constante fragmentación, lo cual no es otra cosa que perturbar el orden del relato, alterarlo y causar una reacción en el lector. De esta manera el autor irrumpe en las tradiciones literarias y da otro uso al lenguaje. Así lo explica en *Der Italiener*:

Soy un *demoledor de historias*, soy el demoledor de historias modelo. En mis escritos, si se esboza una anécdota o si solamente veo de lejos, detrás de una colina de prosa, aparecer el vago contorno de una historia, la derribo. Lo mismo las frases, tendría ganas de matar frases enteras desde que veo que *podrían* formarse⁴⁴.

El escepticismo bernhardiano por la verdad absoluta puedo ubicarlo de forma muy interesante en el ensayo “Sobre verdad y mentira en un sentido extra moral”, que el filósofo alemán Friedrich Nietzsche escribió en 1883. Ahí Nietzsche nos lleva a la discusión sobre cómo se implanta la verdad en la sociedad, la cual se logra a través de un criterio de convención, un acuerdo colectivo que se edifica durante el paso del tiempo. Una mentira que parece perfecta a los oídos del otro:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal⁴⁵.

La primera pregunta es saber en dónde se encuentra la verdad. ¿La verdad la construye el hombre o la verdad está ahí afuera y uno es capaz de asirse a ella?⁴⁶. La obra de Bernhard se inclina más en la primera premisa. Justamente ahí reside el escepticismo de los sujetos en la prosa de Bernhard: ellos son desconfiados a la verdad construida por el hombre⁴⁷, por lo que entonces se desvinculan de aquél mundo:

43 Bernhard, Thomas. “Tres días”... p.63. “Etwas Gelungenes, Schönes wird immer mehr verdächtig” en “Drei Tage”, p.87.

44 *Ibidem*. En la versión original en español, el traductor traduce “typische Geschichtenzerstörer” como “demoledor de historias tipo”, lo cual no queda muy claro. Yo propongo la traducción como “demoledor de historias modelo”. En original: “Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, ich bin der typische *Geschichtenzerstörer*. In meiner Arbeit, wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutungen einer Geschichte auftauchen sehe, schiesse ich sie ab. Es ist auch mit den Sätzen so, ich hätte fast die Lust, ganze Sätze, die sich möglicherweise bilden könnten, schon im vorhinein abzutöten”. Bernhard, Thomas en *Das Ende der Vollkommenheit*, p. 58.

45 Nietzsche, Ludwig, *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral: La voluntad de ilusión en Nietzsche*. Tecnos. Madrid, España: 2008, p. 25. En original: “Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen”. <http://www.textlog.de/455-2.html>

46 Parfraseo las preguntas que plantea Rorty en su trabajo *Contingencia, ironía y solidaridad*.

Rorty, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*. Ediciones Paidós Ibérica. 1991. pp. 23-25.

47 Nietzsche, Friedrich. *op.cit.*, p. 25.

La verdad no puede estar ahí afuera- no puede existir independientemente de la mente humana- porque las proposiciones no pueden tener existencia, estar ahí afuera. El mundo está ahí afuera, pero las descripciones del mundo no. Solo las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas⁴⁸.

La verdad no está ahí afuera, porque la verdad está construida con base en proposiciones⁴⁹, las cuales son elementos del lenguaje humano. Las proposiciones son representaciones del mundo. Lo único posible es hacer una descripción adecuada, la cual puede ser tanto verdadera como falsa. En esto último hace hincapié Thomas Bernhard a lo largo de sus novelas, como es el caso de *Korrektur*:

(...) con conciencia, por supuesto, de que no es posible claridad en nada, pero sí, sin embargo, una claridad próxima, aproximada, conseguir en nada un conocimiento real, pero sí, sin embargo, aproximado, todo puede ser siempre solo algo aproximado y nada más que aproximado⁵⁰.

En este tipo de frases se sustenta la “Sprachskepsis” de Thomas Bernhard, en dónde se indica que no hay una verdad absoluta. Los personajes empiezan a reflexionar sobre su propia visión del mundo y, por lo tanto, la verdad a la que responden. Ellos fragmentan su propia realidad, su propia conciencia; con lo que desintegran las proposiciones inmersas en sus pensamientos; es decir, ellos derriban las proposiciones del mundo que les fueron transmitidas desde el principio de sus vidas.

Mediante el estilo de Bernhard podemos notar cómo los personajes hacen una distinción clara de los pensamientos de otras personas en sus conciencias, al citar lo que otros dijeron. Por ejemplo, en *Korrektur* el protagonista refiere frases de sus familiares y lo hace de manera puntual y exacta. Ciertas expresiones de sus familiares serán determinantes para el desarrollo de la vida del protagonista. Aun cuando el personaje sentía una gran aversión hacia sus familiares, en su conciencia habitan frases de ellos y eso lo notamos en la novela. Roithamer refiere de manera directa una frase dicha por un familiar suyo. Por ejemplo: “La infelicidad llega *de la noche a la mañana*, así siempre mi padre, así Roithamer, *de la noche a la mañana* subrayado”⁵¹. Aquella línea “de la noche a la mañana” pasa a ser un término determinante en la vida de Roithamer. Un término del cual, al parecer, ya no puede separarse. El sujeto adquiere un lenguaje mediante la imitación. Así un niño conforma

48 Rorty, Richard. *op.cit.*, p. 25.

49 El término de proposiciones lo retomo de Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*. En él aclara que las proposiciones son las proyecciones del estado de cosas posibles. Wittgenstein lo describe así en la proposición 3.11 de su *Tractatus*: “Die Projektionsmethode ist das Denken des Satz-Sinnes” (El método de proyección es el signo proposicional en su relación proyectiva del mundo). En el siguiente punto aún lo explica más el filósofo de la siguiente manera: “3.12. Al signo mediante el que expresamos el pensamiento le llamo el signo proposicional. Y la proposición es el signo proposicional en su relación proyectiva al mundo. 3.12. Das Zeichnen, durch welches wir den Gedanken ausdrücken, nenne ich das Satzzeichen. Und der Satz ist das Satzzeichen in seiner projektiven Beziehung zur Welt”. Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Editorial (edición bilingüe). 2002. pp. 30-31.

50 Bernhard, Thomas. *Corrección...* p. 214. En idioma original: “[...] freilich in dem Bewußtsein, daß in nichts Klarheit möglich ist, aber doch annähernde Klarheit, angenäherte, in nichts tatsächliche Erkenntnis, aber doch angenäherte, alles immer nur eine Angenähertes ist und nur ein Angenähertes sein kann”. Bernhard, Thomas. *Korrektur...* p. 171.

51 *Ibid.*, p. 214. En original: “Das Ünglück kommt *über Nacht*, so mein Vater immer, so Roithamer, *über Nacht* unterstrichen. Bernhard, Thomas. *Korrektur...* p. 204.

sus palabras mediante su entorno, por medio de la repetición. Por lo tanto, al mismo tiempo que aprende un lenguaje, también aprende conceptos, de tal manera que sus ideas se crean a partir del primer entorno en su vida. Esto lo apreciamos a gran escala en los personajes de Bernhard, los cuales frecuentemente retoman las frases de otras figuras y las hacen suyas. El lenguaje del sujeto está determinado por su entorno, por la colectividad.

Mediante la obra de Bernhard podemos advertir la voluntad de querer ser crítico de aquella situación y tener el deseo de construir su propia verdad, por lo tanto, su lenguaje individual. Ya si eso es posible o no trae consigo otras discusiones. Según Nietzsche, el sujeto no debe de tener la voluntad de querer llegar a la verdad, ya que ésta jamás la podrá encontrar. Empero, el filósofo no descarta la posibilidad de describirse a sí mismo en sus propios términos, es decir, con las metáforas que llegue a instaurar. Para que el sujeto pueda crear sus metáforas será necesario que realice una confrontación con el otro. De esta forma, el sujeto toma distancia de los discursos ajenos y tiene la libertad de elaborar uno propio. El escepticismo al lenguaje (“Sprachskepsis”) que Bernhard muestra en sus novelas es el producto de una asimilación que el autor hace de distintas posturas filosóficas. Es posible enumerar una gran lista de filósofos, como hace Franz Eyckeler⁵²; sin embargo para una investigación como ésta es imposible siquiera abreviar cada postura de los filósofos.

Más interesante es cómo Bernhard crea un nuevo lenguaje para representar un escepticismo extremo ante los temas que plantea en sus obras. La crisis del lenguaje en Bernhard se puede apreciar mediante la inestabilidad en la estructura narrativa en sus novelas. La voz narrativa siempre se presenta de manera inconsistente, ya que como se verá a continuación un discurso puede estar guiado por la mediación de más de uno de los personajes.

52 Montaigne, Pascal, Descartes, Voltaire, Diderot, Spinoza, Kant, Novalis, Kleist, Stifter, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Wittgenstein; así como también Gogol, Dostojewsky, Lermontow, Tolstoi, Tschekow, Turgenjew, Proust, Flaubert, Sartre, Valéry, etc. Eyckeler, Franz, *op.cit.*, p.16

SEGUNDO CAPITULO

KORREKTUR Y EL AUTOR

2.1. VISIONES DE BERNHARD SOBRE EL SUICIDIO Y LA VIDA

Hasta hoy, he querido matarme a cada instante. Pero como no lo he hecho, debo de estimar la vida más que todo lo demás (...) En realidad no comprendo el miedo a la muerte, porque morir es tan normal como comer. Miedo tengo a veces de la gente, tal como es, pero de la muerte no puedo tener miedo. ¿Qué pasara, cuando ya no pueda más? Entonces dejaré de vivir... se lo aseguro. En calidad de inválido, desde luego, no seguiré viviendo. Esa posibilidad la tiene todo el mundo, matarse lo puede hacer todo el mundo, en todo momento.

Thomas Bernhard

De la obra y su relación con el autor no he profundizado hasta el momento; sin embargo, es posible inferir que en sus obras hay grandes indicios autobiográficos. Particularmente deseo referir las perspectivas del autor sobre el suicidio y la voluntad por vivir. Para tener referentes de la vida de Bernhard es necesario leer su autobiografía compuesta en cinco tomos que nos ayuda a tener una perspectiva amplia de la construcción de la ideología del autor. Esta colección narra las etapas de su niñez hasta su juventud. Este recorrido de años en la vida de Bernhard están marcados por la muerte y la lucha por la vida. El joven Bernhard constantemente se desenvuelve entre los límites por la sobrevivencia o el desenlace fatal.

También es importante subrayar los espacios en donde se moviliza el autor por esos años. Siempre de un hospital a otro y constantemente referido a “lugares de muerte”. Así, el primer punto hacia la muerte es la enfermedad. Otro tema que es motivo para la muerte y el suicidio es la guerra y la educación bajo el régimen nazi. Bernhard explica cómo la educación nacionalsocialista, así como la posterior educación católica⁵³, tiene severas implicaciones

53 El autor explica como la educación católica tiene el mismo sistema educativo y lo único que cambia es el símbolo de la esvástica por el símbolo de la religión: “donde estaba el retrato de Hitler en la pared colgaba ahora una gran cruz (...). Fuimos educados para nuestra perdición y, día tras día, para la muerte en nombre de Adolf Hitler, y luego, después de la guerra, en nombre de Jesucristo, y el nacionalsocialismo tuvo en todos esos jóvenes el mismo efecto devastador que ahora el catolicismo”. Bernhard, Thomas. *El Origen en Relatos autobiográficos. El origen, El sótano, El aliento, El frío, Un niño*. Editorial Anagrama. 2009, p. 80

en la sociedad austriaca. Este tipo de educación repercute en toda su vida y la de sus compañeros de clase, los cuales no tienen otro pensamiento más que matarse, como podemos leer en el tomo autobiográfico *Die Ursache*:

El pensamiento del suicidio como único pensamiento ininterrumpidamente eficaz no lo teníamos solo cada uno aisladamente, todos teníamos ese pensamiento ininterrumpido, y a unos los *mató enseguida* ese pensamiento y a otros nos dejó *solo rotos* ese pensamiento y, de hecho, rotos para toda la vida (...)⁵⁴.

Como el mismo Bernhard lo refiere y exagera, el tema del suicidio se puede nombrar como una actitud colectiva. En *Korrektur* el protagonista refiere el suicidio como un “arte popular” en Austria, algo que se daba por sentado y no tenía nada de extraordinario, por lo que era muy natural hablar de ello. Ya en el prefacio de *Die Ursache*, Bernhard cita una nota del *Salzburger Nachrichten* de 1975, donde menciona que dos mil personas al año intentan quitarse la vida en Salzburgo. La acepción que Bernhard tenía sobre el suicidio es bastante particular. Él no está en contra de la decisión propia de morir, sino en que la sociedad orille al sujeto al suicidio. Eso lo vemos en distintos personajes de sus novelas, los cuales siempre toman la decisión de morir como la alternativa de no encontrar la verdad absoluta o bien, solo en el suicidio encuentran una certeza absoluta: la nada. Siendo así, el suicidio podría ser un cierto tipo de triunfo, ya que el personaje lleva hasta las últimas consecuencias una idea, una filosofía.

Visto desde otro punto de vista, esta aniquilación de los personajes puede ser la construcción de la identidad del escritor; es decir, a través de la destrucción Thomas Bernhard logra crear una reflexión que construye con palabras. Un crítico francés habla precisamente de esto, al hacer una unión entre la obra y la vida de Bernhard, en donde el autor transfiere su angustia continua de la muerte mediante su obra; en otras palabras, lo que no puede efectuar en la vida (matarse) lo hace mediante sus personajes:

Las novelas y su entorno serían, pues, como una autobiografía, en la constante tensión del suicidio, del afrontamiento límite a una vida demasiado pesada por el medio y en la forma de una obra de la cual se insiste en que representa si no la solución, por lo menos una ayuda, aun si, en su estado actual, ella cuestiona más bien aquello que se presume debería asumir o “salvar”⁵⁵.

Desde su infancia, Bernhard es acostumbrado a convivir con la muerte⁵⁶. Él se sentía constantemente atraído hacia ella y distintas veces trata de quitarse la vida. Sin embargo, en un punto determinado de su vida toma la decisión de vivir. El tomar decisiones en “el instante correcto” es fundamental en la obra de Bernhard, así como también lo fue en su propia vida. Tomar una decisión significa hacer la voluntad de uno mismo. Es justo ahí

54 *Ibid.*, p. 24.

55 Lartichaux, Jean-Yves. “Thomas Bernhard, ¿es pesimista?” en *Tinieblas...* p. 189.

56 En *el Monólogo de Mallorca* Bernhard relata cómo surgió su fascinación por pasear en los cementerios. Cuando era niño, su abuela siempre lo llevaba a las catumbas para ver los cadáveres de sus antepasados, lo cual llenaba de horror al niño. De igual manera en una entrevista con André Müller, él habla de cómo su abuela le hablaba con naturalidad sobre los muertos: “Mi abuela me llevaba siempre a la morgue, cuando era niño. Me alzaba un poco y decía: mira, mira otro más. Un día me contó que los cadáveres estaban conectados a un timbre que advertía al guardián si éstos volvían entre sí”. Porcell, Claude. *op.cit.*, p. 70.

cuando el sujeto decide como quiere vivir y hacerlo en sus propios términos, lo que se convierte en una conquista del propio sujeto. Desde aquel punto, el sujeto puede conocer sus límites, los cuales tendrán una relación directa con el lenguaje, ya que a través de éste podrá el sujeto expresarse a sí mismo. Sin embargo, el sujeto puede sucumbir ante la claridad de los límites de su mundo. Ante un escepticismo cada vez mayor, el sujeto se condena a sumirse en la soledad, la cual puede ser sumamente caótica, como él mismo autor lo refiere: “Resulta una soledad peor, la de estar separado de todo, por tener conciencia de la propia soledad”⁵⁷. Esta soledad termina muchas veces en una locura sin remedio o en el suicidio.

Más aún, la decisión viene en función del sujeto mismo. Y ahí es justamente la atracción principal a la obra de Bernhard: el sujeto se hace responsable de sus actos y elige que camino, entre la vida y la muerte, tomar. Cada quien decide la suerte de su destino. La decisión de suicidarse, o seguir viviendo, es algo puramente individual, algo que cada persona elige cada día, porque cada humano tiene su propia vida y su felicidad en sus manos, cómo Bernhard lo comentó en alguna entrevista:

Y creo que hasta podría decir que quien todavía no está muerto ni se ha matado, de algún modo es feliz. Aunque viva en la infelicidad. Si no, pondría fin. En el momento en que eso pesa más, el hastío, cuando es tan fuerte que se quiere uno matar, puede decidir por sí mismo su felicidad o su infelicidad. No es algo que caiga del cielo. Ni es como se le cuenta a la gente. Al fin y al cabo, cada uno tiene su propia vida en sus manos⁵⁸.

Para este punto deseo repasar otro fragmento de la autobiografía de Bernhard: la toma de decisión de Bernhard, la decisión de vivir. Este episodio de su vida, tan determinante, lo podemos encontrar en *el Aliento*, cuando estaba a punto de morir, a los 16 años. Durante varios meses Thomas Bernhard se encuentra recluido en la sala de moribundos en un hospital. Y un día, justo cuando oye que su vecino ha dejado de respirar, toma una decisión determinante: vivir. Aplicar el termino que él llamó “die Kehrtwendung” (la media vuelta) en la dirección opuesta: la decisión de continuar viviendo como lo menciona en *El Aliento*:

Quería *vivir*, y todo lo demás no significaba nada. Vivir y vivir *mi vida, como quisiera y tanto tiempo como quisiera*. (...) No había querido dejar de respirar como aquel otro que tenía adelante, había querido respirar y seguir viviendo (...) Yo decidí cual de los dos caminos posibles iba a recorrer. El camino de la muerte hubiera sido fácil. El camino de la vida tiene igualmente la ventaja de la libre determinación. No lo perdí todo, seguí teniéndolo todo. En eso pienso cuando quiero seguir⁵⁹.

57 Hofmann, Kurt. *Conversaciones con Thomas Bernhard*. Editorial Anagrama, S.A., 1991. p. 56.

58 *Ibid.*, p. 61.

59 Bernhard, Thomas, *El aliento en Relatos autobiográficos. El origen, El sótano, El aliento, El frío, Un niño*. Editorial Anagrama. 2009, .p. 218-219. En idioma original: “Ich wollte *leben*, alles andere bedeutete nichts. Leben, und zwar *mein* Leben, *wie und so lange es will*. (...) Ich hatte nicht, wie der andere von mir, aufhören wollen zu atmen, ich hatte weiteratmen und weiterleben wollen. (...) Ich bestimmte, welchen der beiden möglichen Wege ich zu gehen hatte. Der Weg in den Tod wäre leicht gewesen. Genauso hat der Lebensweg den Vorteil der Selbstbestimmung. Ich habe nicht alles verloren, mir ist alles geblieben. Daran denke ich, will ich weiter”. Bernhard, Thomas, *Der Atem*, Suhrkamp. 2008, pp. 17-18.

Bernhard instauro este concepto, “die Kehrtwendung”, en toda su obra que refiere el ir en contra de lo establecido como una posibilidad de que el sujeto pueda apropiarse de un lugar en el mundo. A partir del constante derrumbe de ideologías, el sujeto construye sus propias perspectivas sobre la vida y crea una identidad más sólida en una constante reconfiguración y corrección de sí mismo. Al parecer, eso le funcionó muy bien a Bernhard que hasta el último día de su vida jamás dejó de ser crítico de su entorno y de sí mismo para fortalecer su voluntad por la vida, la cual siempre la vivió desde un punto de vista extremista:

Cuando te gusta vivir, como a mí, tienes que vivir en una especie de constante relación de amor-odio con las cosas. Es como andar por un sendero entre dos precipicios. Entregarse francamente sería la muerte. Si te gusta vivir, no quieres estar muerto. A todo el mundo le gusta vivir, incluso al que se mata, solo que él no tiene ya posibilidad de vivir. Porque ya no puede dar marcha atrás⁶⁰.

Por lo tanto, Thomas Bernhard siempre tuvo una perspectiva heterogénea, ya que como es posible constatar en su obra, la vida depende de un estado frágil en donde el sujeto interactúa interminablemente en un estado contradictorio de lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, lo moral y lo inmoral, el amor y el odio y por supuesto: La muerte y la vida. No obstante, es para mí clara la voluntad que Bernhard tenía por la vida. Bernhard busca siempre su felicidad personal, solo que contrario a muchas otras personas, él se sentía a gusto en aquel estado inestable, situado en un vaivén de emociones de felicidad-tristeza o amor-odio. Él advertía que el sujeto no debería profundizar en un estado u otro, ya que si el individuo “se limita a amar, está perdido. Si se limita a odiar, está perdido igualmente”⁶¹. De tal modo, la concepción de Bernhard sobre el suicidio (la muerte) y la vida es una condición natural inestable del ser humano, de la cual depende al vivir en estados antagónicos continuamente: “uno se ve lanzado de un lado a otro. Ese es el mejor impulso vital y estímulo que se puede tener”⁶². Así, el estímulo al suicidio fue también el aliento para que el continuamente tuviera la meta de vivir cada día más dignamente y acorde a su propio plan de vida que se proponía.

60 Hofmann, Kurt. *op. cit.*, p. 64.

61 *Ibidem*.

62 *Ibidem*.

Son las palabras que alineo, las frases que construyo. Las coloco bien como se haría con juguetes y según su desarrollo musical, se trata justamente de una construcción. Pero apenas llegada a una cierta altura, cuatro, cinco pisos, se ve el conjunto a la manera de un niño, se demuele todo. Sin embargo, cuando uno se cree liberado, empuja ya en el cuerpo y se desarrolla otro absceso, que se reconoce como una nueva obra, una nueva novela.

Thomas Bernhard

Korrektur ha sido referida como “der große Roman des Bauens”⁶³ (la gran novela de la construcción). Simplemente desde el epígrafe, que es tomado de una frase del protagonista de la novela, la novela es orientada al proceso de la construcción y la cimentación de ella: “Para la sustentación estable de un cuerpo es necesario que tenga al menos tres puntos de apoyo que no estén en línea recta, así Roithamer”⁶⁴.

Al respecto del epígrafe, los editores de *Suhrkamp* proponen que los tres puntos de apoyo de la novela son los siguientes: el protagonista principal Roithamer, el legado de Roithamer⁶⁵ y el narrador anónimo, quien también es un amigo de Roithamer y será el encargado de ordenar, examinar, reflexionar sobre el legado y al mismo tiempo describir aquellas tareas⁶⁶. *Korrektur* narra la historia de un hombre de 42 años, Roithamer⁶⁷, quien obsesionado en llevar a cabo una idea; es decir, construir un Cono como vivienda para su hermana, cuestiona los límites de su lenguaje y, por lo tanto, de su mundo⁶⁸. Esto debido a que el Cono es el logro de todos los conocimientos de su vida y por consiguiente, a lo largo de la construcción deberá cuestionar toda su ideología y los alcances de ella al ponerla en práctica en un objeto como la morada.

El eje de la historia es la construcción de un Cono como residencia para su hermana, la única persona a la que realmente amo y con la que tuvo un nexo recíproco. El protagonista, como es posible apreciar en la siguiente cita, le atribuye una importancia fundamental al proceso de la edificación del Cono, ya que la concibe como fiel reflejo de la persona para quien lo construye: “Primero estudio a la persona para la que construyo una construcción,

63 Höller, Hans. *Thomas Bernhard*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. 1993. p. 89.

64 Bernhard, Thomas. *Corrección...* p. 7.

Idioma original: “Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer”. Bernhard, Thomas, *Korrektur...* p. 6.

65 Consiste en todos los papeles que dejó en la buhardilla de Höller, habitación en donde permaneció hasta los últimos días antes de quitarse la vida.

66 *Ibid.*, p. 2.

67 En realidad no se conoce su nombre, solo su apellido “Roithamer” con el cual se le identifica a lo largo de la novela.

68 Ya desde este punto se aprecia un eco del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, al poder enunciar “los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje”. Más adelante abordaré ciertos conceptos de la filosofía de Wittgenstein en aquel trabajo filosófico.

luego construyo la construcción sobre la base de ese estudio, y ese estudio debe de ser de lo más consecuente”⁶⁹. Sin embargo, el Cono se convierte en una construcción fuera de los límites de lo comprensible. Terminada la vivienda, se la muestra a su hermana, quien sucumbe ante la primera impresión, contrario al efecto que Roithamer imaginaba. Él idealizaba el Cono como “la felicidad suprema”⁷⁰ para su hermana, pero poco tiempo después ella muere, producto de la conmoción del Cono.

Roithamer entonces asume la responsabilidad de la edificación del Cono y empieza a corregir el manuscrito que trataba de fundamentar la existencia del inmueble. En el escrito también refiere todo lo relacionado a su lugar de procedencia: Altensam, el pueblo donde vivió su infancia con su familia. Por consecuencia, el manuscrito funge como un ejercicio de la construcción de sí mismo, de su identidad.

La corrección del texto se convierte en una gran obsesión, similar a la obstinación de la creación del Cono. Construir el Cono implica proyectar todos los conocimientos de su vida. La obsesión lo lleva a la locura y, poco tiempo después, a la muerte propia. En este caso la decisión de muerte proviene de un influjo de sus familiares cercanos que también cometieron suicidio y llegaron a la misma conclusión que el protagonista⁷¹; es decir, ellos vieron “ihre *eigentliche wesentliche Korrektur, ihren Selbstmord*” (su verdadera corrección esencial - como- su suicidio)⁷².

Realizar correcciones de su texto y no poder terminarlo, es la metáfora de corregir paralelamente su propia personalidad e identidad. Tiene que replantear toda su ideología y sus pensamientos: dar vueltas sobre su discurso y corregirlo. En esta obsesión por la representación total de sus ideas se somete a una aniquilación constante de todo lo que había pensado (o escrito) antes, por lo que se da cuenta que la corrección significa la aniquilación y el suicidio. En este sentido, para representar algo perfectamente se necesita fragmentar todo lo preconcebido, lo cual se convierte en un ciclo infinito de destrucción; el finalizarlo, solo se logra mediante la extinción de uno mismo.

En *Korrektur* corregir un texto (por lo tanto, un pensamiento) significa eliminarlo. *Korrektur* es la metáfora de la destrucción de un pensamiento, un escrito, con el afán de crear algo totalmente nuevo, con el anhelo de corregirse a uno mismo y encontrar la configuración real. Pero quizá esta “configuración real” nos lleve a la

69 *Ibid.* p.201. Idioma original: “Zuerst studiere ich den Menschen, für den ich ein Bauwerke baue, dann baue ich das Bauwerk auf der Grundlage dieses Studiums und ein solches Studium hat das konsequenteste zu sein”. Bernhard, Thomas, *Korrektur*... p.190

70 “Felicidad suprema” (höchstes Glück): Término que constantemente repite el protagonista y en donde nos damos cuenta del arte de la exageración que Bernhard utiliza para hacer énfasis en ciertos conceptos claves mediante el uso de los superlativos.

71 El protagonista refiere la decisión de la muerte propia así: “[...]la verdadera corrección la aplazamos, cuando otros sin más, la hicieron de la noche a la mañana [...] como mi primo, como su padre, mi tío, como todos los demás que hemos conocido, hemos creído conocer de pies a cabeza, pero no conocíamos a todas esas personas como caracteres [...]”. En idioma original: “[...] die *eigentliche Korrektur* zögern wir hinaus, wie sie andere ohne weiteres von einem Augenblick auf den andern gemacht haben [...] wie mein Vetter, wie dessen Vater, mein Onkel, wie alle anderen, die wir gekannt haben, wie wir geglaubt haben, durch und durch gekannt haben, aber wir kannten alle diese Menschen als Charaktere nicht [...]”. *Ibid.* p. 302. Texto Original: Thomas Bernhard. *Korrektur*... p. 286.

72 *Ibidem.*

nada. También es la voluntad desafortunada de querer construir la verdad de uno mismo, lo cual se convierte una tarea imposible; no cuenta con el lenguaje necesario para expresarlo. *Korrektur* es una especie de analogía, en donde la construcción del “yo” del personaje surge de la reconfiguración de la verdad de su identidad; es decir, cuando el sujeto “se describa a sí mismo en sus propios términos, se habrá creado a sí mismo”⁷³. Esto se puede trasladar a la prosa de Bernhard cuando los personajes demuestran cómo el sujeto debe tratar de alcanzar la verdad para, al mismo tiempo, poder fundamentar bien su existencia. Esta novela puede tener tintes nihilistas o ser una elaboración de un escepticismo al extremo, producto de la desconfianza a lo absoluto. Expresa la imposibilidad de poder justificar la existencia del sujeto y la incapacidad de poder justificar un pensamiento.

Para empezar el análisis en forma de la novela se debe tomar en cuenta la perspectiva de los narradores y personajes, así como crear apuntes sobre la estructura del discurso que a continuación analizaré.

2.3. LA INESTABILIDAD NARRATIVA EN *KORREKTUR*. LA CONSTRUCCIÓN Y EL DERRUMBE DE LAS NARRACIONES

2.3.1. NARRACIÓN HOMODIEGÉTICA EN LA OBRA DE BERNHARD

Lo que me rodea- y siempre excluyo de mí, de mi cerebro, por decirlo así, de un Hochgobernitz intellectuel, de mi entorno inmediato y más inmediato, el total, el mundo entero, etc..... En el que, en cualquier caso, dijo el príncipe Saurau, toda la humanidad tiene cabida— es de una incapacidad de percepción, de registro, de recepción... que paraliza la vida.

Príncipe Saurau. *Verstörung*.

Hablar de la perspectiva de los narradores en la prosa en Thomas Bernhard es complicado. El lector se encuentra con una narración poco habitual, en donde más de un personaje toma la voz narrativa, ya sea solo para referir ciertas frases o también para expresar extensos monólogos. La intención de Bernhard consiste en mostrar una posibilidad de acceder al discurso del otro de una manera más directa; es decir, para que el oyente (o lector) reciba la información de manera menos arbitraria, sin mediaciones. Solo se puede acceder a la conciencia del otro cuando éste se pronuncia y Luz Aurora Pimentel, en su libro *El relato en perspectiva*, al respecto comenta:

[...] quien narra en ‘yo’ no puede acceder a ninguna otra conciencia que no sea la suya, cuando el centro de interés narrativo es la vida del otro y no la propia, la interioridad de ese otro permanece inexorablemente sellada para el narrador⁷⁴.

⁷³ Rorty, Richard. *op.cit.*, p. 47.

⁷⁴ Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. SIGLO XXI. 2008. p. 102.

Solo cuando el personaje enuncia su propio discurso, cuando él se apropia del “yo” narrativo, el lector puede tener un acercamiento más objetivo sobre lo que sucedió “realmente” o las emociones que sintió el personaje. Cuando el sujeto “habla de sí mismo instauro al otro en sí”⁷⁵, por lo que entonces se confronta a sí mismo, se refleja ante el otro. Todo esto mediante un proceso lingüístico, el cual solo será exitoso cuando el sujeto transmita al otro exactamente lo que quiere. La relación del sujeto con su lenguaje es vital para la entrada al mundo de los significantes y mediante las palabras, el sujeto construye su propia identidad. El sujeto al apoderarse del discurso asume el “yo”, se enuncia ante el “tú”, se hace presente en el discurso, plantea su individualidad, ya que “el que habla se refiere siempre por el mismo indicador *yo* a sí mismo que habla”⁷⁶; es decir, el sujeto al estructurar una frase en primera persona, se indica a él mismo su existencia en el mundo. Es una manera de comprobarse su validez en el mundo real. De ahí que en la obra de Bernhard los monólogos sean tan importantes, ya que de ese modo, los personajes siguen comprobando su existencia, aún cuando casi han perdido la cordura⁷⁷. En *Korrektur*, los narradores son homodiegéticos. Eso permite que se estructure mejor la identidad del personaje; ya que se enuncia su presencia al posesionarse el yo: “yo” no puede ser identificado sino por la instancia de discurso que lo contenga, y solo por ella [...] “yo es el individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística yo”⁷⁸.

Para Bernhard, y respaldado en el análisis narratológico de Pimentel, únicamente se llegan a los hechos mediante una referencia directa; es decir, solo en el momento en que el personaje tome la voz narradora. De otro modo uno está rodeado de suposiciones que conducen a la desesperación y la aniquilación, por la imposibilidad de acceder a la verdad. El protagonista se posesiona del diálogo, por lo que el otro personaje, el “tú” desde la perspectiva del personaje, solo sirve como receptor. Prácticamente no hay un intercambio de perspectivas, solamente la representación del discurso de uno. Con el uso del monólogo, los personajes se liberan de los discursos colectivos. Por otro lado, cuando otros personajes hacen suposiciones del discurso original, del pensamiento de otro personaje, el lector jamás se acerca a la verdad. En *Korrektur* se ejemplifica cuando el narrador-personaje⁷⁹ expresa una hipótesis acerca de lo que otro personaje (Höller) se encuentra realizando:

[...] pensé, no puede hacer otra cosa que observarme ahora, al haber apagado la luz tiene la posibilidad de observarme. Y ni siquiera necesita levantarse e ir hasta la ventana, porque puede inspeccionar mi persona desde su lugar de trabajo, posiblemente ocupado aún en cocer el ave, porque desde donde está Holler ahora, como sospecho, observándome, puede observarme bien, si me asomo a la ventana de la buhardilla de los Höller, pensé,

75 *Ibid.*, p. 77.

76 *Ibid.*, p. 70.

77 Este caso se ejemplifica claramente con el personaje del príncipe Saurau de la novela *Trastorno*. Él está abandonado a vivir en la soledad y su locura en el castillo de Hochgobornitz. Sin embargo, toda vía puede seguir viviendo (y no morir) debido a los monólogos y soliloquios que frecuentemente efectúa al caminar al hacer paseos en su castillo. Incluso todavía puede comunicarse con los demás. Ese tipo de comunicación, lo hace seguir viviendo.

78 Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general, Tomo I*. SIGLO XXI. 1985. p. 173.

79 Como ya he mencionado antes, el narrador de la historia, el eje de la novela, es un personaje-anónimo, un amigo de Roithamer.

si me asomo a la ventana, Höller puede verme, entonces, ¿por qué me asomo?, pensé, la verdad es que no debo asomarme a la ventana, puedo retroceder, retroceder hasta que Höller no pueda verme ya, y entonces, no tendrá ninguna posibilidad de verme, y retrocedí y pensé, ahora que he retrocedido, quizá encienda otra vez Höller la luz del taller, porque supondrá que ahora[...]”⁸⁰.

En este fragmento de *Korrektur* podemos observar la imposibilidad de que el narrador-personaje anónimo pueda penetrar en la conciencia del personaje Höller. Solamente puede hacer suposiciones que al final resultan ser totalmente falsas, pero sí influyen, en este caso de manera negativa, en sus acciones. Bernhard plantea la inutilidad de las suposiciones y lo muestra con la repetición constante de verbos como “pensar” “observar” o palabras como “posiblemente”, lo cual nos remite a que solo podemos intuir la conciencia del yo a través de suposiciones e interpretaciones.

Ahora bien analicemos la focalización de los narradores, es decir, de qué manera recibe el lector las perspectivas de las que he hablado. En el caso de *Korrektur*, distintos personajes toman la voz narrativa a lo largo de la novela. El narrador de la novela es el amigo más cercano de Roithamer, un personaje anónimo⁸¹. La perspectiva del narrador homodiegético está en focalización interna, ya que el relato coincide con su mente figural, porque “restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitiva preceptuales y espacio-temporales de esa mente figural”⁸².

La novela gira en torno a la “impresión de, sobre todo, las circunstancias del suicidio de Roithamer”⁸³, así como “un legado compuesto de miles de hojas escritas por Roithamer, pero también por el voluminoso manuscrito titulado *De Altensam y todo lo relacionado con Altensam, con consideración especial del Cono*”⁸⁴. El narrador es un lector dentro del mundo figural, de los escritos y el lector, en el mundo real, tiene otra perspectiva de cómo, a su vez, el narrador refiere los escritos de Roithamer. El narrador, personaje-anónimo, pertenecía al pueblo de Stocket, contrario al pueblo de Roithamer, Altensam. Stocket era el pueblo pobre, Altensam el pueblo rico. El personaje vive una vida paralela al protagonista Roithamer, ya que ambos estudiaban en Londres y ambos poseen la idea del distanciamiento de la patria y la superación del pasado. Sin embargo, el personaje anónimo parece

80 Bernhard, Thomas., *Corrección...* p. 172. En idioma original: “[...] dachte ich, er kann gar nicht anders, als mich jetzt beobachten, indem er das Licht ausgedreht hat, hat er die Möglichkeit, mich zu beobachten. Und er braucht nicht einmal aufzustehen und ans Fenster zu gehn, denn er kann von seinem Arbeitsplatz aus, möglicherweise noch immer mit dem Zusammennähen des Vogels beschäftigt, meine Person in Augenschein nehmen, denn von da aus, wo der Höller sich jetzt, wie ich vermute, mich beobachtend aufhält, kann er mich gut beobachten, wenn ich mich im Fenster der höllerschen Dachkammer zeige, dachte ich, zeige mich am Fenster, werde ich vom Höller gesehen, also warum zeige ich mich?, dachte ich, ich muß mich ja nicht am Fenster zeigen, ich kann zurücktreten, so weit zurücktreten, daß mich der Höller nicht mehr sehr kann, er hat dann keine Möglichkeit mehr, mich zu sehen, und ich trat zurück und ich dachte, jetzt, wo ich zurückgetreten bin, dreht der Höller vielleicht wieder das Licht in der Werkstatt auf, weil er annimmt, daß ich jetzt [...]”. Bernhard, Thomas, *Korrektur...* pp. 163-164 .

81 Al tener acción en el mundo narrador es nombrado como narrador homodiegético.

82 Pimentel, Luz Aurora, *op.cit.*, p. 99.

83 Bernhard, Thomas. *Corrección...* p. 10: “unter dem Eindruck vor allem der Umstände des Selbstmordes Roithamers gestanden.” Bernhard, Thomas. *Korrektur...* p.7.

84 *Ibid.*, p. 9 “aus dem umfangreichen Manuskript mit dem Titel *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*”. Bernhard, Thomas. *Korrektur...* p.7

imitar la vida de Roithamer y aparenta tener una fascinación profunda por él, aún cuando Roithamer rechazaba totalmente cualquier tipo de admiración.

Este tipo de narración es catalogada por Luz Aurora Pimentel como narración homodiegética testimonial⁸⁵, ya que el narrador es un testigo de las acciones del protagonista, en este caso Roithamer, y rinde cuentas de lo que hace (o bien hizo en el pasado). Así, la presencia del narrador-personaje se omite constantemente y casi no se obtienen datos acerca de su vida, de su pasado y su futuro. La presencia del narrador se verá omitida totalmente al transcurrir la novela. El narrador no tiene un papel protagonista, “el objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida del otro”⁸⁶. Este tipo de narración testimonial deriva en un efecto de ausencia del papel que el narrador tiene en el universo diegético que va disminuyendo progresivamente.

En la mayor parte del primer capítulo, el narrador homodiegético habla de la experiencia de sus primeros acercamientos a los textos de Roithamer. La mayoría del tiempo estamos inmersos en la conciencia del narrador que rinde cuentas de su estado emocional al encontrarse en la casa de Höller para resolver la última voluntad de su amigo fallecido. El narrador también rememora recuerdos que vivió con Roithamer cuando era joven, pero cuando desea recordar ciertas frases de Roithamer refiere su discurso directamente, tal como si lo estuviera pronunciando en ese momento su amigo. Para ilustrar bien la situación que vivirá del narrador-personaje, así como también las tareas que realizará a lo largo de la novela, no hace falta más que enunciar el primer párrafo de la novela, en el cual también es posible saber sobre su estado físico y mental:

Después de una neumonía al principio ligera, pero luego, por dejadez y descuido, súbitamente convertida en grave, que me había afectado a todo el cuerpo y me había tenido nada menos que tres meses en el hospital de Wels, situado junto a mi lugar natal y famoso en el campo de las llamadas enfermedades internas, me había dirigido, no a *finales de octubre*, como me habían aconsejado los médicos, sino ya a *principios de octubre*, como quería sin falta y bajo mi llamada propia responsabilidad, aceptando una invitación del llamado taxidermista Höller del valle del Aurach, inmediatamente al valle del Aurach y a casa de los Höller, sin dar un rodeo por Stocket para ver a mis padres, *inmediatamente* a la llamada buhardilla de los Höller, para examinar, y quizá también ordenar enseguida, el legado recibido después del suicidio de mi amigo Roithamer, que había sido amigo también del taxidermista Höller, por una llamada disposición de última voluntad, un legado compuesto de miles de hojas escritas por Roithamer, pero también por el voluminoso manuscrito titulado *De Altensam y todo lo relacionado con Altensam, con consideración del Cono*⁸⁷.

85 Pimentel, Luz Aurora, *op.cit.*, p. 137.

86 *Ibidem*.

87 Bernhard, Thomas. *Corrección...* pp. 9-10. “Nach einer anfänglich leichten, durch Verschleppung und Verschlampung aber plötzlich zu einer schweren gewordenen Lungenentzündung, die meinen ganzen Körper in Mitleidenschaft gezogen und die mich nicht weniger als drei Monate in dem bei meinem Heimatort gelegenen, auf dem Gebiete der sogenannten Inneren Krankheiten berühmten Welscher Spital festgehalten hatte, war ich, nicht *Ende Oktober*, wie mir von den Ärzten angeraten, sondern schon *Anfang Oktober*, wie ich unbedingt wollte und in sogenannter Eigenverantwortung, einer Einladung des sogenannten Tierpräparators Höller im Aurachtal Folge leistend, gleich in das Aurachtal und in das Höllerhaus, ohne Umweg nach Stocket zu meinen Eltern, *gleich* in die sogenannte höllersche Dachkammer, um den mir nach dem Selbstmord meines Freundes Roithamer, der auch mit dem Tierpräparator Holler befreundet gewesen war, durch eine sogenannte letztwillige Verfügung zugefallenen, aus Tausenden von Roithamer beschriebenen Zetteln, aber auch aus dem umfangreichen Manuskript mit dem Titel *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels*, zusammengesetzten Nachlaß zu sichten, möglicherweise auch gleich zu orden”. Bernhard, Thomas. *Korrektur...* p.7

Margarete Kohlenbach sugiere que las actividades realizadas con el texto de Roithamer se pueden interpretar como un tipo de confrontación para la liberación del narrador-personaje de Roithamer; es decir, en la buhardilla el narrador se confronta a sí mismo, a través del análisis de los escritos del muerto, y reconfigura su identidad propia⁸⁸:

La buhardilla de Höller es el lugar de esta confrontación. El intento del narrador, de “liberarse de Roithamer”, comienza con su mudanza a la buhardilla, la que para él por momentos perfectamente “es Roithamer”. En aquél lugar, que para él parece estar “poseído por el espíritu de Roithamer”, desea encontrarse a sí mismo⁸⁹.

Esta confrontación a la que alude Kohlenbach y que termina siendo un ejercicio de construcción de identidad, por el intento de la apropiación de la identidad del otro, se divisa mediante el orden de la voz narrativa en la novela. Ambos personajes se expresan de manera similar, al utilizar mismas muletillas y repeticiones constantes. Esto nos da la idea de que Roithamer está sumergido en la conciencia del narrador; es decir, que el narrador-personaje no tiene un discurso propio. Él mismo lo hace más evidente al confesar que continuamente se sentía atraído al pensamiento de Roithamer y deseaba actuar de la misma manera que él:

[...] me era evidente lo sensible que siempre he sido a las ideas y realizaciones de Roithamer, y porque realmente, a veces, me había entregado totalmente a esas ideas y realizaciones de Roithamer, lo que Roithamer pensaba era también mi pensamiento y lo que realizaba creía tener que realizarlo yo [...]⁹⁰.

En la segunda parte del libro la voz narrativa del narrador homodiegético se vuelve cada vez menos consistente, hasta que el lector recibe referencias directas del personaje Roithamer. Así el autor nos causa la ilusión de que Roithamer es el narrador homodiegético; empero, la marca “así Roithamer” nos indica que él sigue siendo un personaje más y no el narrador. De esta manera se vuelve inestable la narración, porque no hay medición entre el discurso de uno y otro personaje.

Resumiendo: con la narración homodiegética tenemos la referencia directa de la conciencia de los personajes, con lo que aparentemente llegamos a una objetividad mayor en tanto al discurso y la identidad de los personajes. Referente a la narración testimonial es posible decir que es otro rasgo narrativo de Bernhard, en el cual puede representar la inestabilidad en el discurso y en la identidad del sujeto. Como Pimentel enuncia, la narración testimonial crea una “inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético”⁹¹. La narración homodiegética es entrelazada con el uso del monólogo interior, el cual es el modo más certero para explorar la conciencia del personaje.

88 Kohlenbach, Margarete, *Das Ende der Vollkommenheit*. Gunter Narr Verlag. 1986. p. 10.

89 *Ibidem*. (Traducción mía). En idioma original: “Die Höllersche Dachkammer ist der Ort dieser Konfrontation. Der Versuch des Erzählers, “aus Roithamer herauszukommen”, beginnt damit, dass er in die Dachkammer einzieht, die ihm zeitweise schlechterdings “Roithamer ist”. An dem Ort will er sich selbst finden, der ihm “vom Geist Roithamers erfüllt” scheint”.

90 Bernhard, Thomas. *Corrección...* p.36. En idioma original: “[...] weil mir klar war, wie anfällig ich den Ideen und Verwirklichungen Roithamers gegenüber immer gewesen bin, denn tatsächlich hatte ich mich zeitweise diesen roithamerischen Ideen und Verwirklichungen vollkommen ausgeliefert gehabt, was Roithamer dachte, war auch mein Denken, was er verwirklichte, glaubte ich verwirklichen zu müssen”. Bernhard, Thomas. *Korrektur...* p.33.

91 Pimentel, Luz Aurora. *op. cit.*, p. 138.

2.3.2. USO DEL MONÓLOGO PARA LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO

En el diálogo, en el monólogo, lo sacamos, lo extraemos todo- cada vez con mayor esfuerzo- de las tinieblas y lo utilizamos como prueba; no existimos más que en esas pruebas y las perdemos otra vez en las tinieblas. En el diálogo damos vida a los muertos y muerte a los vivos. Usamos de ese teatro mientras todavía *estamos* en el teatro.

Príncipe Saurau. *Verstörung*.

Tanto en sus novelas como sus obras de teatro existen extensos monólogos de los protagonistas que versan en largas descripciones sobre un hecho o bien las escrupulosas opiniones que poseen acerca de la colectividad, porque no tienen el mayor reparo en manifestar su desacuerdo. Así también, el monólogo cumple con la función de representar el inconsciente, su psique, el “yo” del personaje de manera más eficiente. Esto se hace más evidente al no estar mediado por la voz del narrador.

En cuanto al uso del monólogo en la literatura austriaca se debe mencionar primeramente al escritor Arthur Schnitzler, quien mediante el monólogo interior estructura eficazmente los pensamientos interiores de sus personajes, las problemáticas que sufren y la manera de actuar con base a ellas. Es importante recalcar, que Arthur Schnitzler mantenía un debate constante con Sigmund Freud, al compartir sus Conocimientos sobre el psicoanálisis. Un ejemplo claro lo encontramos en *Fräulein Else (Señorita Else)* de 1929, una novela corta, en donde estamos inmersos en los pensamientos de la protagonista, una joven llamada Else. En la obra de Schnitzler es posible apreciar de manera clara el deterioro de una persona o, de igual modo, cómo reconfigura su identidad ante el encuentro con distintas personas.

Con Thomas Bernhard, sin embargo, los monólogos también tienen otra función. El autor muestra que, a través de los monólogos, los personajes se apartan del discurso colectivo y se encierran en sus propias alocuciones. De igual manera, mediante el monólogo se transmite el deseo de encontrar las palabras para que el sujeto se represente exitosamente ante el mundo. Por lo anterior es posible afirmar que la única forma de representar el yo de un personaje, lingüísticamente, es mediante el uso de la narración en primera persona; es decir, un discurso figural directo, en donde “el personaje pronuncia sus propias palabras, sin intermediación alguna”⁹². De esta manera se tiene un testimonio más objetivo, cuando el sujeto mismo presenta su propia identidad, la cual no puede ser descrita por nadie más excepto él. La manera de manifestar el monólogo interior es referido por un cambio de enunciador señalado “ya sea de manera *tipográfica* (comillas, guiones, cambios de tipo, o por lo

⁹² *Ibid.*, p. 86.

menos de línea) y /o narrativa”⁹³ cuando el narrador utiliza palabras para referir de manera explícita la filiación figural del discurso. En el caso de la prosa de Bernhard podemos observar que el cambio al discurso directo se realiza de diversas formas: ciertas frases son marcadas en cursivas⁹⁴ o bien, el uso de oraciones como “denkt er” en *Das Kalkwerk*, “sagte der Fürst” en *Verstörung* y “so Roithamer” en el caso de *Korrektur*. Es importante hacer énfasis en estas marcas del autor austriaco para referir la filiación figural del discurso, ya que también determinan parcialmente su estilo propio.

Cuando un personaje se encuentra narrando algo, inscrito en un monólogo interior, otras figuras también asumen la voz narrativa. Esto demuestra como en la conciencia de un personaje pueden habitar varias voces narrativas, por lo tanto, varias posturas ideológicas. Mediante el monólogo accedemos a la conciencia del personaje, lo que nos lleva a las asociaciones que él crea, es decir, se crea un flujo de conciencias: “monólogos de recuerdos”, donde “el monólogo existe solo como un médium descarnado, pura memoria sin una ubicación espacio-temporal precisa”⁹⁵. El monólogo sufre entonces una inestabilidad entre el espacio y tiempo.

Por último, una de las funciones del discurso figural que enuncia Pimentel⁹⁶ se refiere a la caracterización. Mediante el monólogo es posible ir entretejiendo el “yo” del personajes; es decir, las peculiaridades del discurso del protagonista son “rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos -entre otros- que contribuyen a la construcción gradual de una personalidad individual”⁹⁷. En su discurso, en forma de monólogo interior en *Korrektur*, se marcan los grados de transformación que el personaje va sufriendo a lo largo de la novela. Por ejemplo, con el personaje de Roithamer se aprecia cómo su razón se va tornando más inestable conforme avanza el relato. De tal manera, al final ya no redacta frases en relación al proyecto del Cono, sino escribe frases sobre su angustia de la locura progresiva a la cual se dejó dominar. En ciertas páginas, las frases se vuelven cortas y sumamente repetitivas del tormento que el personaje vive y de la pérdida de correlación con el mundo:

Corrección de la corrección de la corrección, así Roithamer. Síntomas de locura, insomnio, cansancio de la vida. Cada vez más soliloquios, porque no tenemos ya a nadie, salvo a Höller a nadie, dejando solo conmigo mismo en la buhardilla de los Höller, no tengo ninguna posibilidad de salir de la buhardilla de los Höller (7 de mayo). Cárcel, cárcel de soliloquios (9 de mayo), así Roithamer⁹⁸.

93 *Ibidem*.

94 No es posible tomarlo como un hecho, ya que también utiliza las letras en cursivas para dar un sentido explícito a una palabra. Tal como sea, Bernhard suele jugar con sus narraciones para confundir al lector o simplemente causar una inestabilidad en el discurso y no poder asegurar algo con la mayor seguridad.

95 *Ibid.*, p. 89.

96 *Ibid.*, p. 88.

97 *Ibidem*.

98 Bernhard, Thomas. *Corrección...* p. 334 . En original: “Korrektur der Korrektur der Korrektur, so Roithamer. Anzeichen von Verrücktheit, Schlaflosigkeit, Lebensüberdruß. Mehr und mehr Selbstgespräch, weil wir keinen Menschen mehr haben, außer dem Höller keinen Menschen, mit mir alleingelassen in der höllerschen Dachkammer, ich habe keine Möglichkeit, aus der höllerschen Dachkammer hinauszugehn (7. Mai). Kerker, Selbstgesprächskerker (9.Mai), so Roithamer”. Bernhard, Thomas. *Korrektur*, p. 317.

Mediante la forma en cómo se presenta el monólogo es posible hacer énfasis en el estado mental del personaje, que finalmente termina en suicidio. Es importante resaltar como la estabilidad emocional del personaje Roithamer se deteriora a través del proceso de construcción, con lo que podría decir que su propia filosofía termina destruyéndolo al final.

Hasta el momento he intentado dar una perspectiva general de la estructura narrativa en *Korrektur* y qué relación puede tener con los temas de la novela relacionados al escepticismo bernhardiano y la crisis del lenguaje; es decir, como a través de la inestabilidad narrativa y el uso de monólogos, Bernhard transmite los problemas para expresar un punto de vista y la construcción de la identidad personal.

TERCER CAPITULO

ENTRE LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN Y EL ESPACIO DEL SUJETO

3.1. CREACIÓN DEL ESPACIO PROPIO PARA LA CREACIÓN DE SÍ MISMO.

[...] realizarse a sí mismos mediante una insólita construcción y obra de construcción, cada uno de una forma que concordaba con él por completo.

Narrador-personaje anónimo. *Korrektur*

Construir es la más hermosa, *la suprema satisfacción*, suprema satisfacción subrayado. Todos tienen el deseo de construir, pero no todos tienen la posibilidad de construir, y todos los que construyen tienen esa satisfacción. Y solo cuando construimos algo que todavía no ha construido nadie. *Suprema satisfacción*, suprema satisfacción subrayado, al terminar una obra de arte de la construcción, planificada por nosotros mismos y por nosotros mismos ejecutada.

Roithamer. *Korrektur*

El lugar geométrico y el lugar lógico coinciden en que ambos son la posibilidad de una existencia-

Ludwig Wittgenstein

Thomas Bernhard fue un constructor nato o mejor dicho, un reconstructor. Él encontraba una gran pasión y un cierto tipo de liberación interior en la reparación de su casa⁹⁹ o en la construcción de algo nuevo en ella. Bernhard, en un lapso de siete años, reconstruyó tres casas. Bernhard asociaba el proceso de construcción como un proceso histórico. La vivienda revela algo de la persona que la habita, como el escritor afirmó en la siguiente frase: “Cada piedra es para mí una historia humana”¹⁰⁰.

La búsqueda del espacio propio es la manera posible de sentar el fruto de nuestras condiciones como seres humanos. Nuestro espacio propio es la representación de nuestro ser y puede ser el lenguaje expresado de la metáfora de nuestra existencia. Sin embargo, tanto en el espacio propio, como en el lenguaje mismo, se debe encontrar las respuestas hacia “la cuestión de lo decible y lo indecible- o de lo decible y lo mostrable- y su delimitación precisa”¹⁰¹ para la edificación correcta del espacio de uno mismo, como Wittgenstein trataba de hacerlo en su tratado filosófico.

99 Para tener algún referente de la casa que Bernhard pasó más tiempo reparando, sería valioso consultar el anexo “Un paseo por Obernatahl”, en donde hago comentarios de su casa y de las emociones que experimenté al visitarla.

100 “Jeder Stein ist für mich eine Menschengeschichte”. Höller, Hans. *op. cit.*, p. 83.

101 Wittgenstein, Ludwig. *op. cit.*, p. ix.

El lenguaje es la realidad del sujeto, la verdad de él. Esto es fundamental en la obra de Bernhard y en *Korrektur*: la representación del sujeto mediante el lenguaje. En este caso el lenguaje del sujeto está configurado por la construcción del Cono, que puede ser la representación del personaje; es decir, su lenguaje representado arquitectónicamente.

En muchos de los personajes de Bernhard existe la necesidad de crearse un espacio propio, una identidad que en muchos casos va en contra del factor común en una sociedad. Personajes que guardan un gran rencor contra su propia Patria, desde el seno familiar hasta el Estado austriaco. Con gran disidencia critican las tradiciones familiares, las tradiciones de los pequeños pueblos austriacos y sin duda las personas que gobiernan el país. Ellos son conscientes de su entorno y desde el principio mismo de sus vidas, empiezan un alejamiento continuo de las personas con las que lidian a cada día. En la novela *Korrektur* se habla de la construcción como algo monstruoso, una “idea aterradora”¹⁰², porque la construcción también es un reflejo de la condición humana, como en la siguiente cita:

Y una monstruosidad así como obra de arte, cualquiera que sea esa monstruosidad, y todo hombre tiene la posibilidad de una monstruosidad así porque su propia naturaleza es siempre una posibilidad así, solo puede acometerse, y realizarse y terminarse con todo lo que es¹⁰³.

Así la construcción simboliza la representación del sujeto mismo hacia el mundo y no necesariamente es lo más positivo de su persona. El arquitecto al construir una casa deja parte de su esencia en ella, una parte de su identidad se ve configurada ahí. En *Korrektur*; y también en novelas como *Verstörung* o *Ja*, el proceso de creación está relacionado con la representación de un pensamiento filosófico. De igual manera, nunca es posible determinar cuando está terminada la obra, porque el arquitecto constantemente evoluciona su construcción y elabora más detalles en ella. Por tanto, él advierte, en sus novelas, que la obsesión por finalizar una obra llevaría al sujeto a su propia aniquilación. En otras palabras, si el sujeto se obstina por tratar de llegar a un absoluto, a lo total y lo único, sucumbe en la locura e incluso puede quitarse la vida.

La espacialización es un factor sumamente importante en el discurso, debido a que el “enunciador proyecta fuera de sí mismo otro espacio que se opone al ‘aquí’ de la enunciación”¹⁰⁴; es decir, mediante la descripción espacial abrimos la perspectiva hacia otro mundo distinto de la enunciación, es el mundo proyectado de la enunciación. El narrador nos proporciona una imagen y, entonces, de “un cúmulo de efectos de sentido”¹⁰⁵. Como he explicado anteriormente, “un efecto de sentido” expresa la perspectiva del mundo del protagonista.

102 Bernhard, Thomas. *Corrección...* p. 253. “La idea aterradora, así Roithamer, que, cuanto más aterradora, tanto más próxima está a su realización”. En idioma original: “Die furchterregende Idee, so Roithamer, die, je furchterregender, desto näher der Verwirklichung”. Bernhard, Thomas. *Korrektur...* p. 240.

103 *Ibid.*, p. 254. En idioma original: “Und ein solches Ungeheuerliches als Kunstwerk, als Lebenskunstwerk, gleich was dieses Ungeheuerliche ist, und ein jeder Mensch hat die Möglichkeit zu einem solchen, weil seine Natur immer eine solche Möglichkeit ist, ist nur mit dem Ganzen, das man ist, anzugehen und zu verwirklichen und zu vollenden”. Bernhard, Thomas. *Korrektur...* p. 241.

104 Pimentel, Luz Aurora. *op.cit.*, p. 26.

105 *Ibid.*, p. 25.

Pimentel propone que para la descripción de un lugar existen modelos de tipos lógico-lingüísticos, taxonómicos, espaciales, temporales o culturales¹⁰⁶.

En *Korrektur*, así como en la mayoría de las obras de Bernhard, no hay una descripción detallada del mundo diegético¹⁰⁷ en donde los acontecimientos se desarrollen. Sin embargo, sí existe una serie de descripciones que representan la identidad del protagonista y explican las problemáticas que las figuras sufren. En el caso de *Korrektur* las distintas descripciones se pueden equiparar a los modelos de Pimentel de tipo lógico-lingüístico, como lo son las de tipo taxonómico y dimensional. Esto lo aprecia el lector al obtener información espacial (dimensiones de las construcciones) y clasificatorias (tipo de escritos que análisis el autor, así como tipo de aves con relación a la taxidermia). Estas descripciones las enumera el narrador, cuando él pormenoriza la casa de Höller, la buhardilla, el pueblo Altensam y el Cono. Asimismo, cada una de las descripciones puede reflejar aspectos de las personalidades de los personajes o ciertos conceptos filosóficos.

Para iniciar el análisis respecto al orden espacial en la novela *Korrektur* debo profundizar en algunas descripciones de la buhardilla de Höller, ya que era el lugar predilecto para las reflexiones de Roithamer: “Quien entre en la buhardilla de los Höller tendrá que entrar [...] simultáneamente en el pensamiento de Roithamer”¹⁰⁸, y por consecuencia, entrar al espacio propio de Roithamer. La primera referencia a la buhardilla de los Höller se encuentra en las primeras dos páginas, cuando el narrador hace una descripción de tipo lógico-lingüístico. De orden dimensional, cuando él refiere las medidas exactas del cuarto; culturales, al expresar una opinión valorativa acerca del arte de la construcción y taxonómicas, cuando nos sitúa la buhardilla en el entorno de la naturaleza:

[...] exactamente de cuatro metros por cinco, siempre querida por Roithamer y, sobre todo en los últimos años de su vida, ideal para sus fines [...] construida por el caprichoso Höller contra las reglas del sentido común y del arte de la construcción, precisamente en la garganta del Aurach, que había sido proyectada y construida por él como para los fines de Roithamer [...]¹⁰⁹.

Este cuarto de cuatro metros por cinco representa la concentración, la reclusión y la abstracción del protagonista alejado del mundo. En aquella habitación Roithamer concibe todas sus ideas y realizaciones; es decir, “en un cuarto *de pensar*, todo en este cuarto se orientaba solamente al pensamiento”¹¹⁰. Esa referencia del espacio, la

106 *Ibid.*, p. 26.

107 Mundo figural, o fantástico, que solo tiene cabida en la novela y no en la realidad.

108 Bernhard, Thomas, *Corrección...* pp. 24-25. “[...] wer in die höllersche Dachkammer eintritt, muß in das Denken und zwar in das auf die höllersche Dachkammer bezogene Denken eintreten, gleichzeitig in das Denken Roithamers eintreten und er muß dieses Denken denken, solange er sich in der Dachkammer aufhält [...]”. Bernhard, Thomas, *Korrektur* ... p. 21.

109 *Ibid.*, p. 10. En idioma original: “[...] in jene genau viermalfünf Meter große, von Roithamer immer geliebte und vor allem in seiner letzten Lebenszeit ihm für seine Zwecke ideale höllersche Dachkammer einziehen, auf wielange, sei dem Höller gleich, in jene Dachkammer in dem von dem eigenwilligen Höller gegen alle Regeln der Vernunft und der Baukunst gerade an der Aurachengstelle gebauten Hause, die von Höller wie für Roithamers Zwecke konstruiert und gebaut worden war [...]”. Bernhard, Thomas. *Korrektur...* p. 8.

110 *Ibid.*, p. 24. En idioma original: “[...] in einer *Denkkammer* zu befinden, alles in dieser Kammer war nur auf das Denken bezogen”. Bernhard, Thomas. *Korrektur...* p. 21.

buhardilla, es un acercamiento al interior del personaje. Es una representación de cómo el personaje interactúa y lleva a cabo sus acciones, a partir de una reclusión total. Líneas más adelante se complementa la imagen para confirmarnos el estado más inmediato antes de la muerte del protagonista.

A través de distintas descripciones del ático a lo largo de la novela podemos observar el desorden mental y caótico del personaje días antes de su muerte. Una representación del desorden mental y caótico del personaje es aludida en una descripción sobre el cuarto del protagonista. El narrador transmite al lector una imagen, en donde el cuarto está lleno de escritos del protagonista tirados alrededor de la estancia; es decir: un desorden total. Esos escritos alterados son expresiones de su enfermedad espiritual. La verdadera esencia del protagonista se encuentra en la buhardilla: su cuerpo y su alma se transmiten a través de los papeles, libros y todas las pertenencias que yacen en la habitación, tal como las dejó el propio Roithamer. Aquel es el verdadero legado del protagonista: hojas tiradas en el suelo de la habitación, bocetos pegados en la pared, hojas con frases importantes en la pared y reflexiones sobre política, música, el arte de la construcción, etc. Todos los referentes del pensamiento de Roithamer se encuentran ahí. No es de gratis que Roithamer elija justo la buhardilla de Höller para la creación de sí mismo. Él se apropia de ese espacio.

Luz Aurora Pimentel menciona el entorno y el espacio físico y social del relato como una suerte de espejo del protagonista, en donde “se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación”¹¹¹. No hace falta que el narrador nos describa el estado perturbador en el interior del personaje, ya que “el espacio en el que evoluciona el personaje puede tener también un valor simbólico de proyección de su interioridad”¹¹². Al respecto es valiosa la descripción que el narrador efectúa sobre la ubicación geográfica de la buhardilla y la descripción del entorno natural que es un reflejo de la naturaleza caótica del protagonista:

[...] daba hacia el poniente y, por tanto, hacia las tinieblas, sobre las aguas que, constante y siempre ruidosamente, golpeaban y azotaban la pared rocosa y, por tanto, sobre la roca mojada y brillante [...] donde todo giraba en torno a la caza cobrada y destripada y a las aves cobradas y destripadas y a las ocupaciones relacionadas con ellas y las condiciones de vida vinculadas a la Naturaleza, y que él, Roithamer, había encontrado precisamente aquí, en la garganta del Aurach¹¹³.

La garganta del Aurach, que en realidad sí existe en Austria, presenta una naturaleza peligrosa y mortífera. Por algo el autor elige este lugar, ya que se acomoda bien a la trama de la novela que siempre trasluce un peligro

111 Pimentel, Luz Aurora, *op. cit.*, p. 79.

112 *Ibidem*.

113 Bernhard, Thomas, *Corrección...* pp. 14 y 15. “[...] von welcher man gegen Westen und also gegen die Finsternis auf die reißende Aurach, gegen Norden und also auch gegen die Finsternis auf das ständige und immer laut auf die Felswand schlagende und klatschende Wasser und also auf nasses und glänzendes Gestein schaute, ein [...] wo sich alles um geschossenes und ausgenommenes Wild und um geschossenes und ausgenommenes Geflügel und die damit zusammenhängenden Beschäftigungen und naturangebundenen Lebensumstände handelte, daß er, Roithamer, gerade hier an der Aurachengestellte[...]”. Bernhard, Thomas, *Korrektur...* p.11 y 12.

constante y una atmósfera rodeada de muerte. A continuación presento una foto tomada por Hans Höller, el dueño de la casa de la llamada “taxidermia Höller” y quien entabló una amistad con Thomas Bernhard:



Vista de la buhardilla de los Höller hacia el río Aurach¹¹⁴.

En el siguiente punto profundizaré en las figuras retóricas de la novela que funcionan como representación de un personaje y su filosofía. Analizaré la creación arquitectónica de Roithamer y abordaré la casa de Wittgenstein y su proceso de elaboración, que sin duda puede llegar a tener relación en *Korrektur*. Para introducir el tema, reflexionaré sobre Roithamer y el filósofo Wittgenstein en su papel de constructores.

114 Höller, Hans y Erika Schmied. *Thomas Bernhard und der Tierpräparator Höller*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. 1993. p. 29.

3.2. WITTGENSTEIN Y ROITHAMER. CREADORES Y DESTRUCTORES DEL ESPACIO

[...] por ese procedimiento de dejar un todo que abarcaba más de ochocientas páginas, otro de solo cuatrocientas y luego nada más que de ciento cincuenta y luego nada más de ochenta y luego, por fin, uno de ni siquiera veinte páginas, e incluso, en última consecuencia, no dejar absolutamente nada del todo, *solo por eso surgió el todo, y todo junto es el todo* [...].

Roithamer. *Korrektur*

No me interesa erigir un edificio, sino representarme perspicuamente a mí mismo los fundamentos de todo edificio posible.

Ludwig Wittgenstein

El personaje puede ser una representación de la perspectiva del mundo que el escritor posee. En ella se pueden manifestar varias críticas de una época determinada o algún lugar en específico. Aunque también el personaje puede representar todo lo contrario a la perspectiva personal del autor.

La presencia de un filósofo austriaco es fundamental en la construcción del personaje mencionado en *Korrektur*. Él forma parte del mundo intelectual del siglo XX y ha capturado la atención de varios escritores de la posguerra en Austria¹¹⁵. Me refiero a Ludwig Wittgenstein. Para Bernhard el filósofo fue “el intelectual austriaco ejemplar de este siglo”¹¹⁶. Bernhard encontraba en Ludwig Wittgenstein una ambivalencia hacia Austria, el sentimiento de amor-odio a la propia patria. En sus cartas, Wittgenstein describe un ambiente de “hostilidad e infamia”¹¹⁷ en Austria. Otro rasgo de la vida de Wittgenstein que a Bernhard le interesó, fue cómo el filósofo al ser descendiente de una de las familias más ricas de Viena se deshizo de una gran herencia¹¹⁸. Las alusiones, exageradas o no, que Bernhard emite sobre el filósofo se pueden encontrar en ciertos relatos, dramas y en la novela autobiográfica corta *El sobrino de Wittgenstein*.

Thomas Bernhard, en una carta a Hilde Spiel¹¹⁹, advertía que Wittgenstein era una pregunta que no era posible contestar. Para el escritor, Wittgenstein al mismo tiempo de tener una mente filosófica, también poseía una mentalidad poética (“bei Wittgenstein um ein durch und durch poetisches Gehirn (HIRN), um ein philosophisches Hirn also”¹²⁰).

115 Ingeborg Bachmann también manifestó interés por la biografía del filósofo en una entrevista que forma parte del libro *Debemos encontrar frases verdaderas* y en su novela *Malina*, así como en los relatos *Das dreißigste Jahr* y *Ein Wildermuth* existen conceptos de la filosofía de Wittgenstein al criticar una perspectiva subjetiva de la sociedad. De igual forma en textos como *Kaspar* de Peter Handke, *Die Verbesserung von Mitteleuropa* de Oscar Wiener y *Textbücher* de Helmut Heissenbüttel encontramos un redescubrimiento del filósofo austriaco.

116 Höller, Hans, *op.cit.*, p. 16. En el texto original: “Der exemplarische österreichische Intellektuelle dieses Jahrhunderts”.

117 *Ibidem*. Traducción mía. En el texto original: “Gehässigkeit und Gemeinheit”.

118 Aunque el tema de la aniquilación de herencias es tocado en *Korrektur* y en muchas otras novelas importantes como *Auslöschung* o *Amras*, el tópico no lo considero en esta investigación, debido a la extensión del trabajo.

119 Bernhard, Thomas. “Etwas über Ludwig Wittgenstein”. 1971. <http://sammelpunkt.philo.at:8080/512/1/14-1-97.TXT>.

120 *Ibidem*.

De ahí que el escritor, sugiere que para los austriacos Wittgenstein era el Novalis alemán¹²¹. Intuyo que Bernhard no toca el tema de Wittgenstein, no porque no tenga la capacidad de hacerlo, sino porque no tiene el lenguaje para expresar una opinión sobre él, lo que alude al trabajo filosófico de Wittgenstein. Ante esto, el ensayista Salvador Gallardo Cabrera, propone que el escritor refiere el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein como un trabajo que “sin trasponer los límites del análisis lógico del lenguaje, mantiene en tensión, en la zona limítrofe, un conjunto regular- más inaparente- de preguntas en lo inexpresable”: el espacio de la creencia muda¹²². Y de igual modo, el ensayista continua, pone en cuestión la biografía del filósofo en su calidad “distanciado en su inflexibilidad, tocado por el Silencio y empeñado en contraponer una incomprensión casi inhumana a la incomprensión que le rodeo en ocasiones”¹²³. *Korrektur* es la novela en donde se vislumbra la mayor sombra de Wittgenstein en la obra de Bernhard. En la novela es posible encontrar similitudes entre la vida del autor y la construcción del personaje. La vida de Wittgenstein, al igual que Roithamer en *Korrektur*, parece rozar entre la genialidad y la locura en procesos creativos.

Wittgenstein se hace responsable de su obra, de sus representaciones, lo que se advierte también en Bernhard. En los personajes del escritor se transmite la idea de que el hombre debe hacerse responsable de sus palabras. En este sentido deseo encaminar el análisis hacia la figura del Cono de Roithamer; es decir, en la novela, el Cono es el objeto del cual surge la obsesión del protagonista para crear una representación exacta de su pensamiento. Así también la forma en que está estructurada la novela y la importancia que tiene el lenguaje como representación del sujeto nos remite sin duda al *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein. Cada frase en la novela nos conduce a una explicación mayor que desemboca en una idea más compleja; es decir, como el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, la novela de Bernhard está estructurada con base en premisas que se vuelven infinitas y responden a un orden absoluto y lógico. Al respecto, el profesor Nicholas J. Meyerhofer describió en un coloquio el orden en *Korrektur* de la siguiente manera:

Con frecuencia una afirmación es reemplazada por la opuesta, ésta a su vez por otra, manteniéndose este proceso lingüístico de constante autocorrección hasta que se produce la deseada autonomía del lenguaje y vaciamiento de sentido¹²⁴.

El símbolo del Cono funge como una construcción matemática que representa lo absoluto. Se podría decir que cada segmento del Cono, cada piso, figura el resultado de una ecuación matemática. Al ser *Korrektur* la novela

121 Pienso que la atracción que Bernhard tuvo por Novalis fue gracias a la figura “la flor azul” del poeta romántico. Este símbolo romántico, instaurado por Novalis representa aquella pregunta hacia lo inexplorado, lo inalcanzable. Esto mismo se propone Wittgenstein al tratar de poner en cuestión preguntas acerca del lenguaje que quizá ni siquiera son posibles responder, pero sí marcar sus límites.

122 Gallardo Cabrera, Salvador. “Wittgenstein y la arquitectura” en Revista de la Universidad de México. Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes, Número 7, septiembre 2008. ISSN 1697 8072p1 : <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0504/pdfs/77-80.pdf>.
123 *Ibidem*.

124 Meyerhofer, Nicholas. *Thomas Bernhard*. Berlín. Colloquium Verlag, 1985. Cita que forma parte del prólogo de la traducción al español de la novela *Los Comebarato* de Thomas Bernhard, de la edición Cátedra, p. 28.

de la construcción por excelencia, debe cumplir con el fenómeno semántico que Luz Aurora Pimentel denomina “iconización”. Iconización es el aspecto lingüístico-semántico que nos otorga la ilusión referencial, y está impreso en Bernhard cuando hace detalladas descripciones que se encuentran en el mundo diegético de la obra. Iconización se refiere a la última fase de la figurativización del discurso, como explica Pimentel y que ella divide en dos fases:

La figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de temas en figuras. Y la iconización que, al encargarse de las figuras ya constituidas, las dota de atributos particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial¹²⁵.

Hay distintos elementos en la novela por los cuales claramente podemos tener una ilusión referencial clara¹²⁶. De todas las descripciones en *Korrektur* analizaré únicamente la construcción del Cono, el cual funciona como el símbolo más importante de la novela de una figura retórica. En este caso, la figura retórica de la metáfora que representa un pensamiento. Sin embargo, para abordar este símbolo es necesario mencionar la construcción de Wittgenstein, ya que puede tener varias similitudes con el Cono de Bernhard.

3.2.1. LA CASA DE WITTGENSTEIN: LA FILOSOFÍA DE UNA CONSTRUCCIÓN

El trabajo en filosofía es como lo es también en gran parte el trabajo en arquitectura en gran medida el trabajar en uno mismo. En la propia comprensión. En la manera de ver las cosas. (Y en lo que uno exige de ellas).

Ludwig Wittgenstein

Loos separa el objeto del arte y mata a su hijo natural común, el ornamento. Kraus separa la vida del lenguaje y mara a su hijo natural común, la frase. Wittgentsein separa a la ciencia del misticismo y mata a su hijo natural común, la filosofía.

Paul Engelmann

Quizá el papel de Wittgenstein como arquitecto no se ha tomado muy en cuenta, pero a mi parecer sería muy valioso crear una conexión entre su obra filosófica y la construcción arquitectónica que diseñó y llevó a cabo para la casa de su hermana. La casa de Wittgenstein fue construida entre 1926 y 1928, pocos años después de la publicación del *Tractatus Logico-Philosophicus*. La construcción de Wittgenstein otorga referentes extra textuales para realizar una ilusión referencial más sólida del Cono de Thomas Bernhard y un mayor acercamiento a la novela *Korrektur*.

El origen de la construcción de la casa de Wittgenstein proviene del encargo de la hermana del filósofo, Margarethe Stonborough-Wittgenstein, al arquitecto Paul Engelmann. Avanzado el proyecto Margarethe le pide a

125 Pimentel, Luz Aurora, *op. cit.*, p. 30.

126 Hay distintas construcciones que Bernhard describe en la obra, como lo son las casas del pueblo natal Altensam de Roithamer, la habitación donde procede sus estudios en Cambridge Roithamer. También se describe la casa de Höller, la cual es sumamente importante para la construcción subsecuente del Cono y finalmente el Cono.

su hermano ayuda para el diseño de su casa. Esto quizá fue un grave error, ya que la hermana debió haber concebido la gran perspicacia del filósofo al momento de involucrarse en un proyecto que implicaba desafiar dimensiones. Como era de esperarse y en la búsqueda de una claridad absoluta del filósofo, el arquitecto Engelmann no soportó más la obstinación de Wittgenstein y abandonó el proyecto, con lo que la construcción finalizó a manos del filósofo austriaco. La construcción repercutió en ser un edificio venerado de la primera mitad del siglo XX, aunque no fue habitada por la hermana, quien se vio afectada por la majestuosa construcción de su hermano, como ella opinó:

...aunque yo admiraba la casa muchísimo, siempre supe que no quería ni habría podido vivir en ella. Me parecía más una residencia para dioses que para un pequeño mortal como yo, y al principio incluso tuve que superar una leve oposición interior a esa 'lógica encarnada en casa', como yo la llamaba, a su perfección y a su monumentalidad¹²⁷.

Así, lo que un primer momento era la creación de una vivienda para su hermana, se convierte en el motivo para que Wittgenstein exprese su propia filosofía. Él crea una casa que presenta una simetría en cada parte de la construcción, justo como en su *Tractatus Logico-Philosophicus* lo mencionaba: "Percibir un complejo quiere decir percibir que sus partes integrantes se comportan unas respecto de otras y tal modo"¹²⁸. El filósofo, mediante esta construcción, transmite partes de su Tratado o incluso termina de expresar mediante la edificación lo que no pudo decir con palabras en su texto. También es posible decir que mediante esa edificación construye parte de su estilo, el cual es una búsqueda de la naturaleza humana, como él afirma: "Estilo es la expresión de una necesidad general humana. Esto vale tanto del estilo de la escritura como del estilo de arquitectura (y de otro cualquiera). Esto es la necesidad general vista *sub specie aeterni*"¹²⁹.

La expresión *sub specie aeterni*¹³⁰, originaria de Spinoza, se repite a lo largo de la obra de Wittgenstein y se refiere al "deseo inalcanzable y el límite que hay que desenmascarar"¹³¹. Wittgenstein, en su papel como arquitecto¹³², estaba inscrito en la escuela del arquitecto austriaco Adolf Loos, quien fue uno de los precursores del racionalismo arquitectónico¹³³ y diseñó la antigua sastrería Goldman & Salatasch (también Conocida como Casa Loos) en Viena en 1910. La construcción de Loos, muy criticada en su época al romper con todos los cánones de la arquitectura Habsbúrgica, es un importante exponente del modernismo y ejemplo claro de la desornamentación.

127 Opinión de la hermana de Wittgenstein citada en el ensayo "Una casa para los Dioses" publicado por Martin Frago el 16 de junio, 2008, en <http://patillasdeasimov.blogspot.com/2008/06/una-casa-para-los-dioses-el-trabajo-en.html>.

128 Wittgenstein, Ludwig. *op.cit.*, p. 137.

129 Muñoz Gutiérrez, Carlos. "Wittgenstein como arquitecto: El pensamiento como edificio." en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/arquitecto.pdf>, p.16.

130 La expresión significa en alemán "unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit" y en mi traducción al español: desde la perspectiva de lo eterno.

131 *Ibidem*.

132 Incluso en los años de la construcción de la casa de su hermana, inscribió su nombre en periódicos vieneses para ofrecer sus servicios como arquitecto.

133 Racionalismo arquitectónico: Movimiento surgido después de la Primera Guerra Mundial que indicó el paso hacia un plastificado de líneas constructivas. Una característica es la predilección por las formas geométricas simples, con criterios octagonales o bien un esqueleto estructural del edificio en lugar de una simetría axial. Uno de los principales expositores del racionalismo arquitectónico fue Le Corbusier.



Sastrería Goldman & Salatsch. También conocida como *Casa Loos*, (Viena, 1910), es la construcción más venerada de principios del siglo XX en la arquitectura racionalista y el modernismo¹³⁴.

La conexión entre Loos y Wittgenstein, y que posiblemente tendrá alcances también en *Korrektur*, consiste en la idealización que tenía Loos sobre la arquitectura. Su visión propone que “la arquitectura no es un arte”¹³⁵ y “cualquier cosa que tenga una finalidad concreta está excluida de la esfera del arte”¹³⁶; es decir, el arquitecto, como los críticos del lenguaje, trata de quitarle lo bello a la arquitectura y se concentra más en el uso que se le debe dar. El espacio debe de ser congruente al uso que la persona le da. De ahí, él instaura su “Raumplan”(plan de espacio), en el cual, Loos, adjudicaba una importancia distinta a cada habitación. De igual forma, y que va muy ligado a distintas frases del protagonista Roithamer y la perspectiva que tiene sobre el arte de construcción, el arquitecto austriaco percibe:

134 También conocido como “Arte Nouveau”, un movimiento artístico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Foto: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Looshaus_Vienna_June_2006_546.jpg Benevolo, Leonardo. *op.cit.*, p. 339

135 Benevolo, Leonardo. *op.cit.*, p. 339.

136 *Ibidem*.

(...) en cada elemento un valor humano ligado a una valoración inmediata y experimental; de ahí su horror por el despilfarro técnico y moral al mismo tiempo, que constituye probablemente la causa inicial tanto de su polémica contra la ornamentación como de su teoría de la “Raumplan”¹³⁷.

De tal manera, Wittgenstein, años más tarde retoma la arquitectura de Loos, incluso como base para su filosofía y de igual manera para la creación de la casa de su hermana. En su *Tractatus*, el filósofo aboga por el uso adecuado de palabras, más que por una expresión bella del lenguaje, de ahí que es fundamental la arquitectura de Loos en su pensamiento derivado de la tríada *función/forma/uso*, que Salvador Gallardo puntualiza en su ensayo¹³⁸. Wittgenstein diseñó una casa para su hermana que cumplía con los objetivos de uso de ella, más que para satisfacer su comodidad. El filósofo, toma en cuenta la simetría cubica que Loos y los demás representantes del “arte nouveau” instauran¹³⁹. Salvador Gallardo hace la descripción de la casa de Wittgenstein de la siguiente manera:

Para construirla partió del lenguaje formal cúbico, sereno, que Loos utilizó en la Casa Steiner en 1910. Cubos entrelazados por escaleras. Cubos encajados pero desplegados por ventanas. Cubos cuya desembocadura geométrica es la profundidad que les confiere las ventanas. Nosotros no lo entendemos plenamente porque la mudanza de las funciones y de los usos de los elementos arquitectónicos es ahora muy violenta, pero las ventanas en la casa de la hermana de Wittgenstein muestran una atención extática, una concentración insuperable¹⁴⁰.

Debido a que su hermana era una artista, la casa parece estar más diseñada para ser una galería de su obra, que tener un ambiente hogareño y cómodo. Así, pese a las dificultades para habitarla, su hermana vivió allí hasta 1939, cuando ella emigró a Estados Unidos. La casa está ubicada en la Kundmannngasse, calle junto al Danubio en Viena. Desde 1975 pertenece al gobierno búlgaro, que accedió a comprarla y repararla para utilizarla como centro cultural de su país. El proceso de construcción de la casa de Wittgenstein es muy similar a la obsesión del protagonista Roithamer, como la hermana del filósofo austriaco relata:

Ludwig diseñó cada ventana y puerta, cada cierre de ventana y radiador, con tal cuidado y atención al detalle como si fueran instrumentos de precisión, y a la vez de forma sumamente elegante. Y entonces, con su incansable energía, se aseguraba de que todo se realizara con el mismo meticuloso cuidado. Todavía puedo escuchar al cerrajero preguntándole, respecto a una cerradura, “Dígame Señor Ingeniero, ¿es tan importante un milímetro aquí o allá?” Incluso antes de que terminara de hablar, Ludwig contestó tan alto y vigorosamente “¡Sí!” que el hombre casi salta del susto. En verdad, Ludwig tenía tal sensibilidad para las proporciones que a menudo medio milímetro era importante ¹⁴¹.

Cada milímetro debe de ser simétrico, representar una armonía de todo el conjunto. En su *Tractatus Logico-Philosophicus* Wittgenstein explica cómo las palabras pueden ser adecuadas a las cosas del mundo; es decir, él aboga por un uso exacto de las palabras, que será posible cuando se encuentre el lenguaje ideal para expresar un hecho

137 *Ibidem*.

138 Gallardo Cabrera, Salvador. *op.cit.*, p.1-4.

139 Victor Hugo, Heny Van de Velde, Charles Rennie Mackintosh, Otto Wagner, Josep Maria Olbrich, Joseph Hoffmann, Hendrick Petrus Berlage, entre otros.

140 *Ibidem*.

141 Frago, Martin. *op.cit.*, p.1.

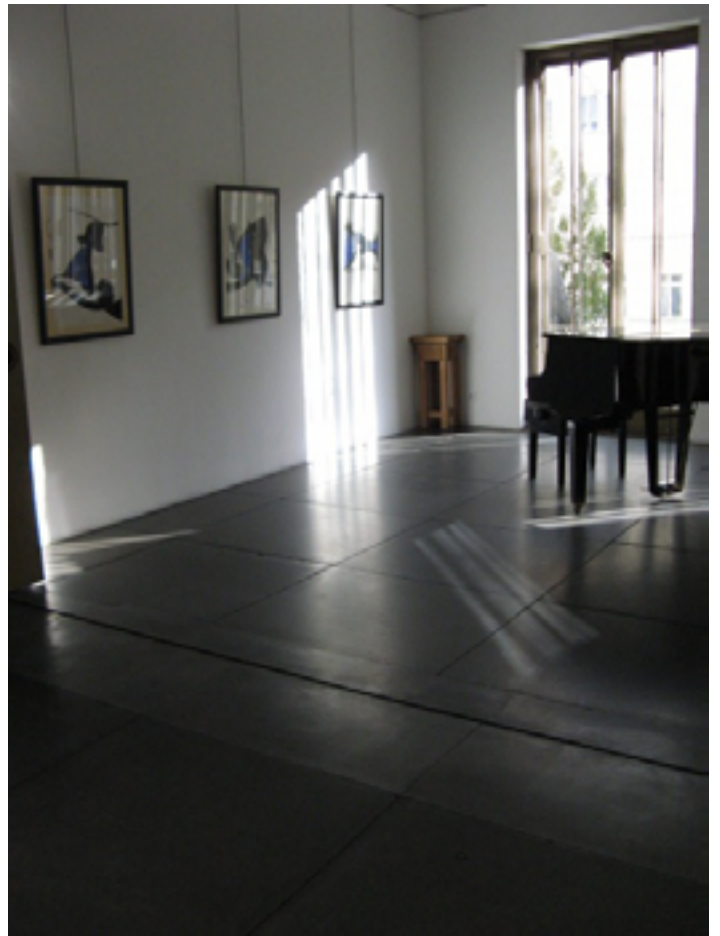
determinado. Sin embargo, la casa más que construir un espacio para vivir, al parecer lo destruye al hacerlo inhabitable. Si bien la casa de Wittgenstein expresa aspectos de su filosofía, y características de la arquitectura racionalista, no cumple su principal uso: la casa como un inmueble para habitarse. Incluso, y en este caso curiosamente, contradice a Adolf Loos, ya que el habitamento, más que ser una casa se convierte en una expresión artística. O como apunta Salvador Gallardo, una “planta de invernadero”, como el Cono en la novela de Bernhard¹⁴².



Casa de la hermana de Wittgenstein hoy en día¹⁴³.

142 Gallardo Cabrera, Salvador. *op.cit.*, p. 4.

143 http://es.wikiarquitectura.com/index.php?title=Archivo:Casa_de_la_hermana_de_Wittgenstein_13.jpg.



3.2.2. EL CONO DE ROITHAMER: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA FILOSOFÍA

La suposición de que la concepción del Cono corresponde exactamente a las necesidades de mi hermana, exactamente a su carácter, a su naturaleza. Novalis: el Cono no es lo que ella es en el momento actual, es todo lo relacionado con ella. Concuerta con sus ojos y orejas, oído, sentimientos, entendimiento, vigilancia, atención. Concuerta.

Roithamer. *Korrektur*.

Distintos críticos como Margarete Kohlenbach o Hans Höller han analizado la función del Cono en *Korrektur* y su significado real. Sin duda causa conmoción la simple idea de un Cono monumental como forma de vivienda. Más aún, la ubicación del Cono “exactamente a la mitad del bosque Kobernauss” y la altura igual a la del bosque mismo causa también gran asombro al lector. Las descripciones del Cono se hacen a lo largo del libro, con lo que poco a poco podemos darnos una idea de la dimensión real de esta figura. Una de las descripciones más detalladas las encontramos a la mitad del libro, y se refiere a “la habitación de la meditación”:

Con un punto rojo en el centro de la sala de meditación se señala el centro real de la sala de meditación, que es también el centro real del Cono. Desde ese centro, en todas y cada una de las direcciones, catorce metros (...) Sobre la sala de meditación, la sala que está bajo la cúspide del Cono, desde la que se puede mirar en todas direcciones pero no se puede ver, en ninguna dirección, más que el bosque de Kobernauss, bajo la sala de la cúspide del Cono, la sala de Meditación, bajo la sala de meditación, las salas de distracción y bajo las salas de distracción, las que yo llamo salas anteriores, en las que, quien entra en el Cono, está preparándose para el Cono, o sea, en la planta baja. La planta baja tiene cinco salas, todas ellas sin designación propia¹⁴⁴.

A partir de la cita anterior el lector puede recrear las dimensiones de la casa; sin embargo, al conocer elementos extra textuales se detalla la iconización de la que habla Pimentel, tanto la casa de Wittgenstein como distintos nombres con referencias extra textuales reales completan la ilusión referencial en la novela. En muchas de las obras, Thomas Bernhard ubica sus historias en ámbitos reales de Austria. En *Korrektur* tenemos lugares de la Austria Alta como lo es Altensam, Stocket, Eferdig y naturalmente el bosque Kobernauss. Claro que Bernhard siempre les dará su propia dimensión y exageración. El bosque Kobernauss es nombrado en la novela como “el bosque de los suicidios”. Roithamer se suicida en un claro del bosque, justo en el lugar donde uno de sus antepasados murió a causa de un rayo.

144 *Ibid*, p. 206. En idioma original: “Mit einem roten Punkt in der Mitte des Meditationsraums ist die tatsächliche Mitte des Meditationsraums bezeichnet, die auch die tatsächliche Mitte des Kegels ist. Von dieser Mitte aus jeweils in jede Richtung vierzehn Meter. Quellwasseranschluß im Meditationsraum. Unter dem Meditationsraum die Zerstreungsräume. Über dem Meditationsraum der Raum unter der Kegelspitze, von welchem man in alle Richtungen hinausblicken kann, aber in jeder Richtung nichts als Wald erblicken kann, den Kobernaußerald, unter dem Raum in der Kegelspitze der Meditationsraum, unter dem Meditationsraum die Zerstreungsräume und unter den Zerstreungsräume die von mir sogenannte Vorräume, in welche der, der den Kegel betritt, sich auf den Kegel vorbereitend, eintritt, im Erdgeschoß also. Das Erdgeschoß hat fünf Räume, die alle ohne eigentliche Bezeichnung sind”. Bernhard, Thomas. *Korrektur*... p.194.



Claro del bosque en Kobernauss¹⁴⁵

Que el protagonista elija el centro del bosque Kobernauss para la construcción del Cono no es fortuito, sino es otra repercusión de su experiencia sobre el mundo. El centro del bosque de Kobernauss es justamente la parte intermedia entre Stocket y Altensam, dos lugares de importancia trascendental para la vida del protagonista. El protagonista vive su infancia tanto en Stocket como en Altensam. Altensam es el lugar donde nació y del cual decide alejarse desde su niñez. Stocket es el pueblo vecino y que posee todas las características contrarias de Altensam: gente sencilla que él encuentra más interesante que la de su pueblo natal. Además en el Kobernauss, el protagonista llevo a cabo las reflexiones más decisivas para su vida y encaró la muerte por primera vez al ser testigo del suicidio de un profesor de su escuela, el cual se ahorcó justamente en la mitad del bosque. Kobernauss es justamente el límite entre la vida y la muerte, el desarrollo y el peligro de aniquilar su vida propia. Roithamer percibía el sitio como la esperanza para su hermana, como su “felicidad suprema”. Quizá el punto rojo en la estructura del Cono es la representación del punto de partida de la existencia de la hermana, a través de los ojos de Roithamer y, por consiguiente, es el lugar específico donde se alza la construcción.

La representación de su hermana se da gracias a una observación constante de ella, como afirma Roithamer. Él la examina desde su infancia, por lo que el proyecto del Cono se convierte en el estudio continuo de la vida

¹⁴⁵ <http://kobernausserwald.intern.es/fotos-kobernausserwald.html>

de su hermana. Sin embargo, el desarrollo de “una, así llamada, idea demencial”¹⁴⁶, funciona también para la auto-realización: “Realizamos la idea a fin de realizarnos a nosotros mismos para un ser *querido*, ser querido subrayado”¹⁴⁷. La figura del Cono nos indica la realización de una idea (de Roithamer) y, al mismo tiempo, el desarrollo de una vida (de la hermana de Roithamer). El resultado de aquella idea es un edificio que cuenta con tres plantas, “porque para el *carácter de mi hermana*, carácter de mi hermana subrayado, resulta adecuado un edificio de tres plantas”¹⁴⁸ como lo describe el protagonista. Roithamer lleva a su hermana, con los ojos cerrados, hacia la cúspide del Cono, la parte más alta y en donde se encuentra la mejor perspectiva de toda la construcción. Al mismo tiempo, la cima del Cono es tan elevada como la misma altura del bosque del Kobernauss y del pueblo Altensam. En un abrir de ojos Roithamer le enseña a su hermana la representación de la vida de ella. La impresión que se lleva su hermana es de tal repercusión, que pocas semanas después muere de una enfermedad desconocida. La impresión puede ser un ataque de felicidad al ver materializada su vida en algo físico, algo para lo que no estaba preparada, en dado caso, no creía posible que su hermano pudiera llegar a representarla con tal exactitud. Se da cuenta de que una obra así (al contemplarla desde la cúspide de la misma construcción) representa la cúspide de su propia vida. Por lo tanto, lo más natural es que su muerte se produzca cuando el Cono esté finalmente terminado; es decir, para que la obra tenga el significado absoluto que el hermano proponía. El narrador explica como la terminación del Cono desencadena la muerte de ambos personajes (Roithamer y su hermana):

En ese instante de la terminación del Cono tuvo que interrumpir por sí mismo su vida, su existencia se había cerrado con la terminación del Cono, y eso lo había sentido él, Roithamer, y por eso puso fin también a su vida, dos vidas habían perdido su razón de ser con la terminación del Cono y habían tenido que cesar [...]¹⁴⁹.

Por otro lado, algunos teóricos, como Bernhard Sorg, proponen que el Cono representa una utopía sexual. Del amor entre ambos nunca realizado, al personificar los genitales masculinos y femeninos mediante el Cono. La relación entre hermanos es un tema tabú que Bernhard explora en distintas narraciones o piezas de teatro como “Ante la jubilación”¹⁵⁰, para crear un perturbado en el público y en los lectores conservadores, ya que justamente estas relaciones se dan en esferas sociales pudientes y ricas en cultura y, por lo tanto, esas personas conservadoras serían las primeras en juzgar

146 Bernhard, Thomas. *Korrektur*... p. 209. En idioma original: “Wir müssen es mit einer sogenannten verrückten Idee, die wir selbst gehabt haben (...) gegen *alles* verwirklichen”. Bernhard, Thomas. *Korrektur*... p.197.

147 *Ibidem*. En idioma original: “Wir verwirklichen die Idee, um uns selbst zu verwirklichen für einen *geliebten Menschen*, geliebten Menschen unterstrichen”.

148 *Ibid.*, p. 205. En idioma original: “Dreigeschossig, weil dem *Charakter meiner Schwester*, Charakter meiner Schwester unterstrichen, ein dreigeschossiges Gebäude entspricht.” Bernhard, Thomas. *Korrektur*... p.194.

149 *Ibid.*, p. 133. En idioma original: “In diesem Augenblick der Vollendung des Kegels mußte er selbst sein Leben abbrechen, seine Existenz war mit der Vollendung des Kegels abgeschlossen, das hatte er, Roithamer, gefühlt und deshalb hat er auch seinem Leben ein Ende gemacht, zwei Leben hatten mit der Vollendung des Kegels ihre Berechtigung verloren gehabt, hatten aufhören müssen [...]”. Bernhard, Thomas. *Korrektur*... p.125.

150 La obra de teatro gira en torno a tres hermanos: una hermana paralítica que no habla, un hermano nazi y una hermana conservadora. Estos dos últimos, quienes son grandes amantes de la música clásica y la cultura, sostienen una relación incestuosa. La hermana menor es la que tiene mayor moral y ética, y sin embargo está paralítica y muda.

y censurar radicalmente un comportamiento incestuoso entre familiares. En *Korrektur*, parafraseando a Sorg¹⁵¹, el Cono funge como la representación del intento de llegar a unirse, fusionarse (Roithamer), con su único ser amado: su hermana. Como la unión entre ellos jamás se logra, el Cono es la única forma de representar aquel deseo que jamás se expresó por medio de palabras.

Ya sea el Cono la representación de la vida de su hermana o la expresión del deseo nunca expresado, algo es posible afirmar: el Cono funge como la alegoría de la vida de Roithamer. De esta teoría hace un análisis interesante Margarete Kohlenbach, quien propone el Cono como “la representación propia de Roithamer”¹⁵²; es decir, el Cono es el símbolo del lenguaje de Roithamer. Para que la figura sea exitosa (en otras palabras: que el lenguaje sea entendido) se necesita del “otro”, que en este caso es la hermana, la persona que más amaba en su vida. La finalidad por simbolizar algo de la hermana, se convierte en la meta del acto de mostrarse a sí mismo, personificar la culminación de ideas a lo largo de su vida. ¿Así, entonces, qué realmente representa el Cono de Roithamer? Kohlenbach señala que el Cono puede ser el reflejo del modo de vida de Roithamer.; es decir, la ubicación, las dimensiones, el diseño y el proceso de creación del Cono es muy similar a la vida de Roithamer y es parte de su identidad. Para definir la significación del Cono ella utiliza una serie de términos¹⁵³: “Ausdehnung” (“la dimensión”) y “Konzentration” (“concentración”). Ella aclara que el Cono sirve como un conjunto de metas para lograr un distanciamiento total, las cuales se llevan a cabo a través de una gran concentración de voluntad y en trazar la dimensión del Cono. Esto lo podemos anclar a las reflexiones que he realizado en los capítulos anteriores; es decir, la construcción de la identidad por medio de una voluntad propia y un distanciamiento de los discursos colectivos. Se trata de la voluntad de representar la plenitud máxima del conocimiento de su vida. Pienso que cada segmento del Cono refiere las experiencias y conocimientos que fue adquiriendo a lo largo de su vida. Simultáneamente, el proceso se vuelve cada vez más estrecho, quizá debido a un mayor escepticismo que progresivamente lo llevará a un punto en donde llegue a la nada; es decir, a la cúspide del Cono.

Vale entonces preguntarse si la obra construida fue un fracaso o realmente logró expresar lo que quería. En el caso de Roithamer, averiguar los alcances de su construcción lo llevó a una obsesión profunda que tuvo como desenlace el suicidio propio. Aquella obsesión está representada mediante el procedimiento de corregir su obra y, al mismo tiempo, corregir sus propios pensamientos. Ese procedimiento de corrección está asociado a un proceso de repetición constante, que al mismo tiempo es reflejado como uno de los principales rasgos estéticos en la obra de Thomas Bernhard. Es una prosa poética, en la cual también se representa un complejo sistema filosófico y lingüístico.

151 Sorg, Bernhard, *op.cit.*, p.103. “Der Kegel ist Ausdruck, Verkörperung seiner selbst und der angestrebten, aber tatsächlich als unmöglich erkannten Vereinigung mit dem einzigen geliebten Menschen”.

152 Kohlenbach, Margarete, *op.cit.*, p. 98.

153 *Ibid.*, p.92.



“El Cono de Roithamer”. Roithamers Kegel, Thomas Bernhard „Korrektur“(1975)¹⁶⁴.

154 Maqueta del Cono de Roithamer que se presentó este año en una exposición en Salzburgo llamada “Architektur wie sie im Buch steht” (Arquitectura como aparece en los libros) dentro del festival “Architekturtage” (Jornadas de Arquitectura) celebrada el 28 y 29 de mayo en todo el país de Austria. <http://www.architekturtage.at/2010/pdf.php?item=5565&pdf=1>.

CUARTO CAPITULO

LA REPETICIÓN COMO CONSTRUCCIÓN Y DERRUMBE DEL SUJETO

4.1. PRINCIPIOS DE LA RETÓRICA DE LA REPETICIÓN EN LA OBRA DE THOMAS BERNHARD:

La repetición aparece como el logos del solitario, del singular, el logos del «pensador privado».
Deleuze

En *Korrektur*, como en muchas de las novelas de Bernhard, un rasgo estilístico sobresaliente y propio del autor es la repetición. Esta retórica tiene distintas razones de ser. Primero vemos la repetición relacionada con el esfuerzo de transportar un mensaje de una manera más adecuada. Los protagonistas son reiterativos con el intento de que el otro lo comprenda. Sustantivos, conceptos y adjetivos se repiten infinitamente. Al mismo tiempo se dan más descripciones de ellos, lo cual, sin embargo, se convierte en una exageración o algo absurdo, ya que el personaje termina por contradecir la primera idea o simplemente termina hablando de otra cosa. Al final, no surge la comprensión del otro a pesar de la repetición, lo cual nos remite a una crítica del lenguaje a través de la repetición. Las distintas formas de repetición de rasgos estéticos en la obra de Bernhard develan tanto una crítica como un sesgo dentro de la historia de la literatura. Este tipo de repetición puede crear, por un lado, una musicalidad en el lenguaje, pero también un efecto de hartazgo en el lector. Deleuze define la repetición como un tipo de transgresión, la cual está dada por la ironía y el humor: “La repetición pertenece al humor y a la ironía, es por naturaleza, transgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen ley”¹⁵⁵. De igual modo, al enunciar la repetición como signo del solitario, del pensador privado, nos remite a las características misántropas en las vidas de los personajes o del mismo Bernhard en su profesión o intimidad.

En la repetición se pone de relevancia uno de los rasgos estéticos más importantes en Bernhard: El “Arte de la exageración”, término creado por el Dr. Schmidt-Wengler con el que designa las técnicas que Bernhard utiliza para crear una exageración desmedida al punto de volver algo puramente razonable en algo totalmente ilógico o de,

155 Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores. 2002. p.27.

igual modo, lo irrisorio en significativo¹⁵⁶. Mediante su arte de la exageración, expresa un cierto humor grotesco que termina por transgredir ciertos convencionalismos en la literatura. A través de una cierta comicidad, una ironía realmente radical y que incluso llega a lo grotesco, el autor trata de romper con los cánones literarios, cuestionar las instituciones educativas, discutir tradiciones en la sociedad y desaprobando enfáticamente al atroz y poderoso Estado.

Los ejemplos de las mejores caricaturas que Bernhard efectúa las encontramos en *Alte Meister*¹⁵⁷ y *Auslöschung*¹⁵⁸. El arte de la exageración es la manera de provocar de Bernhard para realizar una transgresión y causar perturbación en una esfera social para entonces debatir todo lo que de antemano está dado por hecho. El arte de la exageración nos puede ayudar a preguntarnos acerca de los hechos y quizá a reflexionar si lo que entendemos como una verdad absoluta no es una mentira colectiva. “Todo es artístico”¹⁵⁹, sentenció Bernhard en más de una ocasión, por ello me parece que sus textos son exageraciones grotescas de la realidad que tienen como objetivo incomodar a sus lectores. En su obra percibo el deseo sensato de crear un giro en la sociedad necesario para contrarrestar un mundo que esté basado en la codicia y bajeza. Es así como Bernhard hace de la exageración un arte. Una herramienta para crear una reflexión sobre su entorno y, de igual forma, sobre su propia persona.

Solo en el llamado “arte de la exageración” el sujeto puede tener liberación, salvación, como lo menciona Bernhard. La exageración puede acercarnos más hacia la claridad, como un personaje en la novela *Auslöschung* exclama: “para hacer algo comprensible, tenemos que exagerar... solo la exageración hace las cosas evidentes”. De tal manera los personajes encuentran en el arte de la exageración una liberación para expresarse y es un escape que hace la existencia llevadera. Así mismo, la exageración es parte de cada discurso: cuando uno dice que no está exagerando, eso ya es exagerar como lo comentaba Bernhard¹⁶⁰.

156. Schmidt-Dengler, Wendelin. *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. Wien:1997. p.7: “Sein Umgang mit den Abstrakta, seine negative Theologie, die irritierende Herausforderung der Hermeneutik durch komplexe Chiffren, das Spiel mit dem »Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlich«, mit Realem und Fiktivem, mit Wahrheit und Lüge, mit Tragik und Komik, seine Provokation der Natur durch radikale Künstlichkeit, seine Kunstvernichtungsstrategien und seine Virtuosität als Schimpfer stehen im Zentrum dieser kürzeren Studien, die den Blick auf die Texte wollen und—sieht man von zwei Ausnahmen ab— von jenen kleineren und größeren Affären wegführen sollten, die den Autor und einen guten Teil des Publikums wechselseitig diskreditieren und beiden schafen”.

157 La novela *Alte Meister* quizá sea el trabajo en donde de manera más abierta escribe satíricamente en contra de los grandes maestros de la literatura, la filosofía y el arte; es decir, el canon. Particularmente encuentro interesante las caricaturas que hace en torno a Martin Heidegger. Bernhard lo caracteriza de la siguiente manera: “Un charlatán del mercado filosófico, que sólo llevaba al mercado género robado, era y es el prototipo del re- pensador, al que le faltaba todo, pero realmente todo, para pensar por sí mismo”. Bernhard, Thomas. *Maestros Antiguos* (1984). Editorial Alianza. 2003. p. 60.

158 En *Auslöschung* ejerció satíricas contra Goethe. En ella lo menciona así: “el enterrador del espíritu alemán, [...]el que se chupa filosóficamente el dedo de los alemanes, el que les metió su mermelada espiritual en tarros para todos los fines y ocasiones. [...] El *Fausto* ¡que megalomanía! El intento totalmente fracasado de un megalómano escritor. Hölderlin es el gran poeta lírico, Musil el gran prosista y Kleist el gran autor dramático, Goethe no es ninguna de las tres cosas”. Bernhard, Thomas. *Extinción...* pp. 428-429.

159 Bernhard, Thomas. “Tres días”. ... p. 58: “En mis escritos, todo es *artificial*, es decir que todos los personajes, todos los hechos, los incidentes se representan en un escenario, y el escenario está totalmente sumido en tinieblas”.

160 Bernhard, Thomas. *Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Suhrkamp: 2006. p. 37: “Es ist alles übertrieben, aber ohne Übertreibung kann man gar nichts sagen, weil, wenn Sie die Stimme nur erheben, ist's ja eigentlich eine Übertreibung, weil wozu erheben Sie's denn? Wenn man irgendwas sagt, ist es schon eine Übertreibung. Auch wenn man nur sagt, ich will nicht übertreiben, ist's schon eine Übertreibung. Diese Satz ist unumstößlich. Sie können gar nichts gegen diesen Satz haben”.

Las expresiones estéticas de la repetición en la obra de Bernhard, se representan mediante el uso de distintas muletillas, ciertos conceptos o frases, la forma de estructurar las frases y las temáticas. Ya sea en sus obras dramáticas o en sus novelas, siempre hay personajes que se obsesionan por un proyecto o una idea por transmitir. A Bernhard le importa describir el paisaje interno del hombre, ése que la mayoría de la gente no desea ver por temor a encontrar demasiadas cosas oscuras, como él explica¹⁶¹. La voluntad por la verdad hace que el sujeto emprenda este camino, sin importar las consecuencias que se vayan originando a cada escalón que baje hacia el laberinto de la oscuridad de sí mismo. La obsesión por la verdad los transforma en personas escépticas, desconfiadas y misántropas. Los personajes intentan traspasar sus propios límites e incluso están dispuestos a morir o simplemente dejar la cordura en búsqueda de lo absoluto. Ellos se concentran tanto en demostrarla que se vuelve el único fin en sus vidas, por lo cual el sujeto se pierde poco a poco en la locura expresada mediante soliloquios y monólogos. El significado de las vidas de los personajes bernhardianos permanece en aquella voluntad a la verdad. Conforme ellos se dejan dominar por su locura, los proyectos científicos se vuelven cada vez más evidente, pero los personajes se hacen conscientes de que hay conceptos que simplemente no se pueden aclarar del todo, que no hay un lenguaje que pueda representar perfectamente sus pensamientos.

El tema se repite a lo largo de sus novelas y culmina en su última novela *Auslöschung* de 1986, la cual versa, entre otras, en torno a la aniquilación del pasado, a la herencia. En *Amras*, su segunda novela, escrita en 1964, relata la historia del final de un linaje a través del relato del suicidio colectivo de una familia, a raíz de una enfermedad psicológica que la madre hereda a sus hijos y la cual no es posible erradicar. En *Verstörung* de 1978, tenemos el gran monólogo del príncipe Saurau que vive angustiado con sueños en donde su hijo planea la destrucción de su castillo y todo lo que el príncipe logró. Estas temáticas se repiten una y otra vez en todas sus novelas o en sus obras dramáticas, sin embargo, siempre incorporando nuevos aspectos e instaurando una nueva reflexión¹⁶².

En el caso de *Korrektur*, contrariamente a las otras narraciones, el protagonista si lleva a cabo su proyecto científico e incluso finaliza un documento que lo argumenta. Al no tener el efecto que él desea, empieza a corregirlo, lo cual lo lleva a una obsesión que termina en la destrucción de su primer escrito. Al mismo tiempo, en el proceso del palimpsesto, sucumbe ante la locura y finalmente se suicida. En su misma locura, el personaje logra crear un análisis profundo sobre su entorno, el uso del lenguaje y de la verdad. Aunque el personaje aniquila su

161 *Ibid.*, p. 15. "Ich schreibe immer nur über innere Landschaften, und die sehen die meisten Leut' nicht, weil sie innen fast nix sehen. Weil sie immer glauben, wenn's drinnen ist, ist's finster, und dann sehen sie nix".

162 En novelas como *Amras*, de 1964, se narran historias como la del suicidio colectivo de una familia debido a la imposibilidad de descubrir la enfermedad de la locura (que la madre hereda a sus hijos). Uno a uno terminan por suicidarse al no saber la verdad del origen y la solución a la enfermedad. En *Verstörung*, de 1967, el hilo conductor de la novela es un médico que nos presenta a las personas más dañadas de su pueblo. El relato desemboca en el monólogo del personaje más trastornado, el príncipe Saurau, quien parece tener las ideas más claras en cuanto al uso del lenguaje y la verdad. Desgraciadamente, él vive solo en su castillo donde día a día monologa mientras su salud mental empeora.

primer texto y se suicida, el resultado es una representación lógica de la realidad y los tormentos del ser humano en la sociedad moderna. Roithamer es un personaje en constante lucha contra el mundo, contra su origen, contra su lenguaje mismo. Él vislumbra la búsqueda de un lenguaje propio representado por su ideología y sus proyectos. Roithamer hace todo lo posible para aniquilar el pueblo de Altensam, las raíces de su familia. En la siguiente referencia podemos vislumbrar la posición que debe de tomar el protagonista a raíz del conflicto con el otro. Debe de distanciarse, incluso con cierta intransigencia para poder crearse a sí mismo:

Todo lo que había en mí, exterior e interiormente, les molestó a mis padres durante toda su vida, y por eso deseé ya muy pronto estar separado de mis padres, estar también separado de mis hermanos porque ellos estaban de parte de mis padres, por lo que para ellos todo fue siempre más fácil y por lo que se hicieron también distintos, todavía hoy no sumiso, cada vez más, un hombre que lleva la contraria, rebelde, realmente un carácter intratable, en muchos aspectos más intransigente de lo que sería necesario, precisamente como consecuencia de toda esa situación desesperada en mi infancia [...]¹⁶³.

Al parecer la identidad de los personajes se construye a partir de llevar una vida contraria o fijar una frontera contra sus familiares, de rebelarse contra ellos. Los protagonistas tratan de fundar su personalidad con base a la ideología que ellos mismos construyen a través de sus primeras lecturas¹⁶⁴ y el contacto con otras personas de distintos ámbitos sociales a los propios¹⁶⁵.

Estas son algunas características que al leer otros libros de Bernhard podemos recordar y dar cuenta del efecto de repetición. La repetición en Bernhard no solo se representa mediante la reiteración de palabras, frases o párrafos, sino también mediante la perspectiva temporal, espacial. La perspectiva espacial muchas veces se mantiene en sus escritos que se desarrollan siempre en la Alta-Austria e incluso no sería raro encontrar historias que transcurran en el mismo lugar. Las perspectivas temporales, fluctúan y constantemente la historia se lleva a cabo en el pasado. Podría pensarse que todas las historias de Bernhard funcionan como un conjunto de fragmentaciones repetitivas que prevén la voluntad de crear una unidad en la obra. Ante esto último, el crítico Oliver Jahrhaus propone el tema “monomanía” en relación a la obra de Thomas Bernhard.

163 Bernhard, Thomas. *Corrección...* p. 217. “Alles an mir und in mir hatte meine Eltern zeitlebens gestört, so wünschte ich schon sehr früh, von meinen Eltern getrennt zu sein, auch von meinen Geschwistern getrennt zu sein, denn diese waren auf der Seite meiner Eltern, wodurch für sie immer alles leichter gewesen ist, wodurch für sie auch anders geworden sind, ich bin auch heute kein gefügiger, mehr und immer mehr ein kontragebender, aufsässiger Mensch, tatsächlich unverträglicher Charakter, in vieler Hinsicht unnachgiebiger als erforderlich wäre, gerade aus dieser ganzen jahrenlangen verzweifelten Kindheitsituation heraus [...]”. Bernhard, Thomas. *Korrektur...* , p. 205.

164 A lo largo de todas las novelas de Bernhard se repiten constantemente ciertos libros que son la base del pensamiento y filosofía de los personajes: de Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) de Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus* (1921) y de Goethe *Die Wahlverwandtschaften* (1809), particularmente en *Korrektur*. (*Corrección*, p11.) Curiosamente los primeros dos libros mencionados son los que Thomas Bernhard conservaba en su casa como Miguel Sáenz lo comenta en su libro *Thomas Bernhard: una biografía*.

165 En *Korrektur* el personaje se siente mejor identificado con las personas de Stocket, el pueblo colidante de su infancia, Altensam. Las personas de Stocket son trabajadores, agricultores y mineros, por lo tanto con más humildad. Al contrario de Altensam, un pueblo rico y conservador, en dónde sus habitantes eran más intolerantes.

El concepto proviene de la psiquiatría y explica cómo la concentración en una idea fija, o un conjunto de obsesiones, finalmente conduce a la representación de la locura¹⁶⁶. En Bernhard la monomanía no solo se percibe en un libro, sino en toda su obra lo cual nos hace pensar también en una voluntad de unidad, que jamás se logra exitosamente. A pesar de que muchos factores se repiten frecuentemente en su obra, siempre surge un cambio y el mismo autor siempre terminará aniquilando la cercanía a la propia unidad gracias a la voluntad de fragmentar todo concepto absoluto. Un concepto pierde valor y se desgasta mediante la repetición constante.

La repetición sirve para ilustrar lo arbitrario de las palabras y aclara cómo esta arbitrariedad conduce a significados nuevos. Debido a lo arbitrario del concepto de una palabra, al repetir una misma palabra el segundo significado nunca será el mismo, por lo que entonces, la discusión se puede verter hacia otros campos totalmente distintos o hacia otras tramas. En relación a esto, Jahrhaus explica que “Lo que a sí mismo se repite es el significante resignificándose a sí mismo; significancia es por tanto, en este trabajo, el principio de la repetición”¹⁶⁷. Por lo tanto, la significación en la obra de Bernhard es producto de una fragmentación, como he apuntado hasta ahora. Jahrhaus explica que la repetición crea el orden en la obra de Bernhard, y funge como la constelación entre un yo asociado en confrontación con el entorno social¹⁶⁸. Mediante el uso de la repetición el individuo se disgrega del otro, toma distancia y al mismo tiempo le da orden a su configuración; es decir, a su identidad. Aún más, la repetición funciona como una exageración que conduce a una transgresión con el mundo social y causa una ruptura con la sociedad. A través de las constantes repeticiones temáticas, Bernhard muestra drásticamente el conflicto entre individuo y sociedad; así como los efectos de tal confrontación. Es el modo de subrayar la situación moderna del hombre inestable y obsesionado con su propia locura; es decir, nos habla de una sociedad fragmentada y enferma. La confrontación con esta sociedad enferma implica el esfuerzo de separación, de disociarse del otro. En sus novelas y su arte de la exageración, percibo que el autor desea producir un efecto radical en la sociedad. Mediante la repetición se trata de ser crítico de esos hechos, crear una ruptura para tomar distancia.

La repetición es la figura retórica ejemplar para ilustrar los conceptos de destrucción y construcción en la obra de Bernhard. La repetición en la temporalidad (analepsis) ilustra la construcción (o el derrumbe) de una identidad a través de la reflexión y de la superación del pasado. En *Korrektur*, el Cono es el reflejo (la repetición) de un estudio realizado por el protagonista. Las repercusiones posteriores de esta construcción son, al fin y al cabo, reflejos sucesivos del objeto de estudio.

166 Jahrhaus, Oliver. *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*. Verlag Peter Lang. 2008. p. 18.

167 *Ibid.*, p. 21. Cita en idioma original: “Was sich wiederholt, ist signifikant und das Signifikante wiederholt sich; Signifikanz entsteht in diesem Werk erst durch Wiederholung”.

168 *Ibid.*, p. 23.

4.2. LA REPETICIÓN COMO DESTRUCCIÓN Y CONSTRUCCIÓN

Hacer de la repetición misma algo nuevo; vincularla con una prueba, una selección, una prueba selectiva; formularla como objeto de la voluntad y la libertad.

Deleuze

Recrear todo “fue” para convertirlo en un “así lo quise”.

Nietzsche

Romper con el mundo tal cual es (tal cual nos ha sido dado) para hacer de él un lugar para nosotros y, a la inversa, hacernos un lugar para nosotros dentro de él.

Lorena Baqués

Pero fue un despertar, un despertar repentino en contra de Altensam y en contra todo lo relacionado con Altensam que determinó mi vida ulterior.

Roithamer. *Korrektur*.

La repetición funciona en la obra de Bernhard como una herramienta, con la cual el sujeto se sirve para reflejarse a sí mismo. La repetición es una suerte de espejo, en donde el sujeto ve reflejado su discurso, sus acciones y, por lo tanto, su identidad. Incluso, mediante esta repetición, puede que su entorno también se vea reflejado.

¿Qué sucede cuando Roithamer le presenta el Cono, desde la cúspide de la construcción, a su hermana? ¿Cuando él le quita el velo de sus ojos para que ella vea toda la inmensidad del Cono, que no es más que toda la inmensidad de ella misma? Es una conmoción inesperada para ella, un golpe drástico para el cual nadie está preparado de buenas a primeras: “La felicidad suprema, así Roithamer, como causa de muerte instantánea (de mi hermana), así Roithamer”¹⁶⁹.

Según Roithamer, el efecto de reflejo debería ser “la felicidad suprema” de la hermana. La repetición, a la que alude Roithamer, consiste en que la hermana se ve reflejada en la construcción hecha por él. La vida entera está delante de sus ojos. El mero reflejo de sí misma mediante la construcción no le da una muerte literal, una “muerte instantánea”, como describe Roithamer. Ella muere semanas después a raíz del efecto de aquella repetición. Esto lo podemos pensar con Deleuze: “La repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla”¹⁷⁰. En este caso el cambio que ocurre es sustancial para la hermana: la lleva a la muerte. Así lo describe Roithamer:

Quando le dije a mi hermana, *el Cono es tu Cono, te pertenece, lo he construido para ti y, de hecho, lo he construido exactamente en el centro de Kobernauss*, así Roithamer, comprobé que el efecto del Cono en mi hermana era un efecto aniquilador¹⁷¹.

169 Bernhard, Thomas. *Corrección*... p. 318. “Höchstes Glück, so Roithamer, als augenblickliche Todesursache (meiner Schwester), so Roithamer”. Bernhard, Thomas. *Korrektur*... p. 302.

170 Deleuze, Gilles, *op.cit.*, p. 119.

171 Bernhard, Thomas, *Corrección*... p. 330. En idioma original: “Wie ich zu meiner Schwester gesagt habe, *der Kegel ist dein Kegel, er gehört dir, ich habe ihn für dich gebaut, und zwar genau in die Mitte des Kobernaußewaldes gebaut*, so Roithamer, habe ich festgestellt, daß die Wirkung des Kegels auf meine Schwester die vernichtende Wirkung gewesen ist”. Bernhard, Thomas, *Korrektur*... p. 313.

El efecto de reflejo solo se puede llevar a cabo si el objeto imitado no existe; es decir, en este caso la persona real (la hermana). Solo en el momento en que la hermana muere, el Cono representa totalmente su reflejo: “el uno no aparece sin que el otro haya desaparecido”¹⁷². Asimismo, continuando con el efecto de reflejo por repetición, se puede apreciar el cambio que sufre Roithamer, a raíz de la muerte de la hermana. Esta muerte creará una serie de fragmentaciones que conducen a la destrucción del protagonista. A partir del fallecimiento de la hermana surge la angustia total de Roithamer que lo lleva cuestionar toda su vida. En él surge un efecto de aniquilación que se transfiere a su alrededor y a sí mismo. El personaje recuerda sus primeras confrontaciones directas con la muerte en su infancia. El primer contacto será totalmente determinante para su vida futura, incluso su propio fin podría estar precedido de este suceso, como lo explica Jean- Yves Lartichaux en su ensayo “Thomas Berhard, ¿es pesimista?”:

Un suicidio-referencia: el del maestro de escuela al que encontraron un día colgado durante sus horas de clase al fin del *camino de la escuela*, “que es también el camino de la vida” como la vida es “la escuela de la muerte”, camino que lleva naturalmente a la muerte por el ahorcamiento en el claro que está junto al *camino de la escuela*¹⁷³.

Su suicidio es un reflejo más de su niñez, una repetición de un suceso que marcó la vida de aquel niño. Por lo tanto, puede ser subsecuente que tomé su vida justamente ahí, en el claro del bosque, en el bosque del suicidio. Esto en tanto al destino final de Roithamer; sin embargo, ¿de verdad, la novela termina en la nada? La repetición crea nuevos sentidos, nuevos significados y puede dar un giro a algo ya precedido; esto se aprecia en *Korrektur*. En la novela no solamente encontramos el estilo reiterativo mediante los discursos presentados y el efecto de reflejo. Existe una repetición temporal, una *frecuencia* narrativa como la llama Pimentel¹⁷⁴, en donde “se establecen relaciones cuantitativas de concordancia o discordancia”¹⁷⁵. Sin embargo, antes de abordar la frecuencia narrativa, debo mencionar brevemente la dimensión temporal que el lector aborda en *Korrektur*.

Otra forma de causar una ruptura durante el texto, la logra Bernhard mediante una “relación *discordante* entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo discursivo”¹⁷⁶, que Genette denomina anacronías. Existen dos anacronías principalmente: *analepsis*¹⁷⁷, en donde se refiere un acontecimiento pasado, pero que se inscribe en el discurso narrativo actual, a manera de *flash-back*; y la *prolepsis*, en donde el acontecimiento

172 Deleuze, Gilles, *op.cit.*, p. 119.

173 Lartichaux, Jean-Yves, “Thomas Berhard, ¿es pesimista?” en *Tinieblas*. Ed. Claudio Porcell. p. 187.

174 Este tipo de frecuencia narrativa se debe a “cuantas veces” sucede un acontecimiento en la historia, cuántas se “narra” en el discurso”. Pimentel, Luz Aurora, *op.cit.* p.43.

175 *Ibidem*.

176 *Ibidem*.

177 Definición de analepsis por Luz Aurora Pimentel: “Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (*flash-back*, según la terminología cinematográfica)”. Pimentel, Luz Aurora, *op.cit.*, p. 44.

narrado es posterior al punto en que se le inserta en el texto. En Bernhard este tipo de anacronías lo vemos en gran medida en sus textos. En *Korrektur* nos encontramos con analepsis recurrentes, en donde los personajes retornan a un cierto punto de su pasado, ya sea a su infancia o a su juventud. De esta forma analizan la repercusión que un hecho tuvo en sus vidas y a partir de ese hecho construyen una parte de su identidad. El retornar los recuerdos vividos con sus familias, los hace conscientes¹⁷⁸ de la situación que vivieron en aquel círculo social, de tal manera que se pueden distanciar de ellos¹⁷⁹.

Mediante este tipo de repeticiones, representadas como analepsis y prolepsis, se puede crear un nuevo sentido, una diferencia como la describe Deleuze en su libro *Diferencia y repetición*. Las prolepsis y las analepsis tienen una función para complementar datos “sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso narrativo en el momento de coincidencia de dos órdenes temporales”¹⁸⁰. Empero con Bernhard, incluso este tipo de anacronías son repetitivas; es decir, vuelven una y otra vez a puntos específicos de sucesos que ya se habían narrado antes. Así da al lector un efecto de claridad, la que buscan los personajes continuamente:

Realmente siempre la simultaneidad de la contemplación de la idea, de forma que lo contemple todo simultáneamente, y adiestre mi contemplación en esa simultaneidad, de forma que lo vea todo cada vez más claramente, nada con menor nitidez, de forma que la construcción exista (en mi cabeza) y que, sacándola de la (de mi) cabeza, tenga que situarla en el punto geométrico¹⁸¹.

A través de la repetición, es posible que los personajes puedan acercarse más a la verdad, a la claridad de los hechos: al analizar continuamente un suceso, el personaje fragmenta todo y se vuelve escéptico. De esta manera logra una descripción adecuada que le puede dar una perspectiva más objetiva de la acción. Sin embargo, también puede ocurrir todo lo contrario. Por medio de la analepsis repetitiva, en donde “el texto recuerda su propio pasado”¹⁸² es posible entender mejor un suceso del que hablaba el protagonista, aunque también se corre el riesgo de que modifique totalmente esa idea preconcebida. Una repetición nunca es la misma y la siguiente

178 Para Erich Fromm “conciencia” significa “un saber profundo, total y participativo, por el que descubrimos, “reconocemos” o “nos damos cuenta” de algo inesperado o que no era patente. En otras palabras “hacerse consciente” significa “enterarse” (integrarse, completarse” en estado de atención concentrada”. De tal manera aquel estado de concentración y reflexión profunda en el pasado es parte de una integración de la identidad del sujeto. Es una superación del pasado y al mismo tiempo una afirmación de si mismo como consecuencia de “hacerse consciente” de las cosas.

Fromm, Erich. *Del tener al ser*. Ediciones Paidós: 2007. p. 64.

179 En relación al tema Richard Rorty profundiza: “La única manera de hacer remontar a su origen las causas del propio ser sería la de narrar una historia de uno mismo en un nuevo lenguaje”. Rorty, Richard, *op.cit.*, p. 48.

180 *Ibidem*.

181 Bernhard, Thomas, *Corrección...* p. 307. En idioma original: “Tatsächlich immer die Gleichzeitigkeit der Anschauung der Idee, daß ich alles gleichzeitig anschau und in dieser Gleichzeitigkeit der Anschauung in der Weise schule, daß ich alles immer deutlicher sehe, nichts weniger scharf, daß das Bauwerk existiert (in meinem Kopf) und daß ich es aus dem (meinem) Kopf in den geometrischen Punkt stellen muß”. Bernhard, Thomas, *Korrektur...* p. 291.

182 Pimentel, Luz Aurora, *op.cit.*, p. 46.

afirmación nos puede llevar a discusiones totalmente distintas. La repetición en *Korrektur* nos lleva a un hecho (el suicidio), que ya sucedió pero todavía no se encara totalmente y no es posible describir cómo ocurrió. La novela inicia cuando el narrador se enfrenta por primera vez al suicidio de Roithamer. Desde aquel punto se construye la historia, por lo que la trama gira en torno a las causas del suceso.

Que el narrador (y al mismo tiempo, el personaje anónimo) confronte las causas del suicidio de Roithamer, provoca que la trama dé giros hacia un tiempo anterior al presente de la novela (el tiempo presente del narrador). Sin embargo, al mismo tiempo, el narrador debe regresar al tiempo presente de la narración para relatar sus observaciones sobre la experiencia que va construyendo; es decir: toda el relato gira entre el presente inmediato de la narración y un pasado al suceso principal (el suicidio). Así, la novela continuamente juega con distintas repeticiones (en el espacio temporal), las cuales cada vez nos acercan más al hecho principal de la historia: el suicidio de Roithamer. A través de la recuperación del pasado, podemos entender el presente y construir una identidad más fundamentada o, en el caso de la novela, una trama mejor construida. El hecho principal parte desde el pasado, se hace una referencia repetitiva al futuro; es decir, se da una prolepsis repetitiva. Conforme avanza la novela, y mediante las distintas narraciones, existen más detalles de la forma en que murió y las posibles causas que el lector pueda atribuir al suceso. Constantemente se toma un hecho que sucedió en el pasado (para cierto tipo de narraciones), pero también que sucederá en el futuro (para otro tipo de perspectivas que suceden en el futuro de aquella narración).

El texto, dentro de la novela *Korrektur, Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonder Berücksichtigung des Kegels* es un conjunto de anotaciones que Roithamer escribe mediante el proceso de la construcción del Cono. Pero el texto termina por convertirse en una especie de diario, que narra los últimos días de su vida y que posteriormente el narrador analiza y construye para el producto final de *Korrektur*. En otras palabras, mediante la incorporación de los textos de Roithamer en la novela se edifica la estructura narrativa y, por lo tanto, la construcción de la identidad del protagonista. Sin embargo, al mismo tiempo, la voz del narrador se delega al protagonista.

La novela es un conjunto de diversas narraciones, pensamientos y escritos que nos conducen a tener un acercamiento al suceso principal y, al mismo tiempo, construir la estructura de la novela. Por lo tanto, suena lógico que la última hoja de la novela nos conduzca al hecho del acto principal: el suicidio. El narrador nos da cuenta de todos los escritos del personaje principal, por lo que es “simplemente” el conductor de la historia. En la segunda parte de la novela, el texto *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonder Berücksichtigung des Kegels* pasa a ser el texto principal, por lo que entonces el protagonista asume la voz narrativa y el narrador queda

delegado. Ya no hay otra referencia a las acciones del narrador¹⁸³ y el lector depende totalmente de la temporalidad del personaje Roithamer. Así que al presentarnos la última palabra de Roithamer el libro termina, porque ya no tenemos más referentes y la prolepsis se convierte en el presente.

Korrektur se estructura a través de este complejo entrelazado de temporalidades, en donde el futuro puede implicar el pasado mediante otra perspectiva del que asuma la voz narrativa, o bien el pasado implica el futuro. Mediante este tipo de saltos y al mismo tiempo repeticiones podemos construir el presente del tiempo diegético. Me refiero entonces al punto exacto de un instante, en donde los tres tiempos puedan juntarse. Así lo explica Deleuze:

El tiempo no se constituye más que en la síntesis originaria que apunta a la repetición de los instantes. Esta síntesis contrae los instantes sucesivos independientes los unos en los otros. Constituye así el presente viviente. Y el tiempo se despliega en este presente. A él pertenecen el pasado y el futuro; el pasado, en la medida en que los instantes precedentes son retenidos en la contracción; el futuro, porque la espera es anticipación en esta misma contracción. El pasado y el futuro no designan instantes distintos de un instante que se supone presente, sino las dimensiones del presente mismo en tanto contrae los instantes. El presente no tiene por qué salir de sí para ir del pasado¹⁸⁴.

En la cita anterior de Deleuze, se puede demostrar bien el fenómeno que tenemos en *Korrektur*, ya que la novela está estructurada a partir de instantes (en sí, muchas de las novelas de Bernhard siguen el mismo patrón). Mediante los instantes se elabora la temporalidad en el relato, la cual intercede entre el pasado y futuro. La perspectiva temporal en la novela dura en sí solamente dos días. La temporalidad del narrador solo se ubica el día que llega a la buhardilla de Höller y el siguiente en que empieza a analizar y ordenar los textos de Roithamer. A partir de aquel momento, en que revisa los textos, la reflexión parte hacia el pasado y siempre está con perspectivas hacia un futuro (el instante del suicidio de Roithamer); que sin embargo, se localiza en el pasado del narrador.

Frecuentemente vemos repetirse distintos conceptos o frases que provienen del pasado y que el protagonista utiliza para estructurar su ideología; es decir, constituir un punto de su vida. Sin embargo, aun cuando se repiten esos mismos conceptos o se vuelve al mismo hecho narrado, sucede un cambio: una *corrección* en la que necesariamente va incluida la identidad del protagonista, la cual se volverá transformada en cada repetición, en cada volver al pasado o a retomar sus frases. Una frase, o un hecho, puede tener una importancia específica en una cierta etapa en una vida y cuando tiempo después se retoma y se *repite*, jamás tendrá el mismo significado, evolucionará o perderá el sentido anterior. En *Korrektur*, hay dos sucesos que recuerda el protagonista y que

183 En la primera parte de libro, “Die höllersche Dachkammer”, el lector puede intuir la salud mental y física del narrador. En la primera página describe su enfermedad respiratoria y conforme avanza el texto, el narrador da cuenta de los efectos psicológicos de la amistad con Roithamer en su vida y el hecho de leer sus textos, que reflexión le va produciendo. Sin embargo, en la segunda parte del texto, “Sichten und ordnen”, las opiniones del narrador se reducen progresivamente. Finalmente el texto termina y el lector jamás sabe si el narrador se curó de su enfermedad, si el personaje se mató como el protagonista o si realmente se liberó de la presencia de Roithamer al terminar su tarea de analizar y ordenar los escritos de su amigo muerto.

184 Deleuze, Gilles, *op.cit.*, p. 120.

son fundamentales para su desarrollo posterior: el suicidio del profesor en su infancia y la historia de la rosa amarilla¹⁸⁵. Cuando el protagonista recuerda esos hechos y escribe sobre ellos, incluso retoma las mismas frases que utilizó en aquel tiempo, las consecuencias son distintas. Existe un cambio que se desarrolla incluso en el desarrollo posterior del Cono. Siempre hay una *diferencia*.

La construcción da libertad, como varias veces lo menciona el propio Roithamer. Esta postura refiere conceptos de Kierkegaard¹⁸⁶. Él propone, que a través de la recuperación del pasado, la repetición de él, uno crea algo nuevo, porque justo esa repetición jamás será la misma. La voluntad de querer repetir algo, nos da la libertad de construir algo nuevo. El proceso de creación se lleva a cabo mediante un ejercicio de enfrentar las propias contingencias, “haciendo remontar a su origen las causas, se identifica con el proceso de inventar un nuevo lenguaje”¹⁸⁷.

El primer paso para la construcción del yo es dismantelar la verdad colectiva y construir la verdad individual, en un proceso de ir en contra de lo previamente establecido; es decir, tenemos una gran disociación del sujeto con el otro que se vincula también a la filosofía de Nietzsche con la contingencia del yo. Para Nietzsche la vida del sujeto se logra solo “en la medida en que -el sujeto- escapa de las descripciones heredadas de la contingencia de la existencia y halla nuevas descripciones”¹⁸⁸; es decir, el sujeto debe crear su propio lenguaje compuesto de nuevas metáforas¹⁸⁹ que expresen su ideología y su identidad: “describirse a sí mismo en sus propios términos”¹⁹⁰. En el caso de *Korrektur*, el Cono es la creación de una nueva expresión de todos los conocimientos e ideologías de la vida de Roithamer. Es un continuo intento de auto superación, que se transmite entonces en una reconfiguración de sí mismo.

Desde la infancia Roithamer desea alejarse de su familia y todo lo que rodea su situación, ya que sus padres actúan como representantes del autoritarismo. Es posible equiparar la forma de educación de los padres al pasado conservador alemán y fascista austriaco, al sistema de educación en Austria y en general las instituciones como convenciones sociales. El personaje desde un principio asume una vida de observación, observar todo su alrededor

185 Descripción del hecho: de repente él tenía la capacidad de disparar, aunque solo lo hizo una vez en su vida acompañado por su padre en su niñez. El hecho de que derribara todas las rosas de papel inconscientemente le produjo una crisis: “El propio Roithamer daba la impresión de preguntarse cómo había podido, sin ningún entrenamiento en tiro (...) derribar veinticuatro rosas de papel de veinticuatro disparos”. Bernhard, Thomas. *Corrección*... p. 70. Roithamer conservó la rosa de papel de color amarillo y la muchacha que le regaló la rosa, le recordó a su hermana. El tiro de caza era una tradición de la familia de Roithamer que el protagonista siempre detestó; sin embargo, al poseer esa habilidad de manera inconsciente, lo hizo reflexionar sobre su pasado y de lo que se supone se había distanciado. Así, la rosa amarilla representa aquel suceso, así como otro punto de unión a su hermana; por lo que al ver continuamente esa rosa, al trabajar su proyecto del Cono, le hacía ser consciente de lo que deseaba construir y del amor a su hermana.

186 Kierkegaard desde sus trabajos *La répétition* de 1843, *Crainte et tremblement* de 1843 y *Les miettes philosophiques* de 1844, aborda los temas de repetición, diferencia, libertad y fe.

187 *Ibidem*.

188 *Ibid.*, p. 49.

189 Me refiero al concepto de metáforas expuesto por Nietzsche en “Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral” y que ya he abordado anteriormente en la página 42.

190 Rorty, Richard, *op.cit.*, p. 47.

para después tomar distancia. Roithamer tiene conciencia del lenguaje de su entorno desde los primeros años de su vida, por lo cual intenta alejarse para crear su propia identidad. De igual modo tiene la aspiración de escaparse del mundo heredado y crear el suyo propio, como él mismo lo describe en *Korrektur*. “ [...] al cabo de cierto tiempo, podemos decir que vivimos en *nuestro mundo*, no en el que se nos ha dado, que es siempre un mundo que no nos concierne y nos destruye y nos aniquila¹⁹¹”.

Roithamer es un hombre que desea iniciar una reconfiguración de su identidad, por lo tanto, una reconfiguración de su lenguaje. Sostiene una fuerte lucha en contra de todos sus orígenes: su familia, su patria, todo lo que lo vincule a sus primeros discernimientos. Es consciente de que su propio lenguaje forma parte, a su vez, del lenguaje de las personas que desea distanciarse, en primera instancia: su familia. El proceso de la aniquilación del pasado para la configuración de sí mismo en el personaje Roithamer empieza desde su infancia y lo lleva a la culminación poco antes de su suicidio, cuando aniquila todo lo referente a Altensam, que era su pueblo de origen. Por lo tanto, así como la repetición tiene una función para dismantelar el pasado, también figura para construir algo nuevo (que bien es un proceso consecuente de la primera aniquilación). Es en sí un proceso sumamente individual, una necesidad para la construcción (o reconfiguración) del sujeto. Esto lo explica Deleuze, en tanto que la repetición es una formación del sujeto que nace en el proceso de recordar sus experiencias, que es justo lo que forma su presente:

La repetición se inscribe esencialmente en la necesidad, porque la necesidad descansa en una instancia que atañe esencialmente a la repetición, que forma el para-sí de una repetición, él para-sí de una cierta duración. Todos nuestros ritmos, nuestras reservas, nuestros tiempos de reacción, los mil entrelazamientos, los presentes y las fatigas que nos componen, se definen a partir de nuestras contemplaciones¹⁹².

Las reflexiones de Deleuze se pueden analizar en función del narrador-personaje anónimo en la obra. El personaje imita las acciones de Roithamer en un proceso de liberación. Él repite cada acción que realizó Roithamer en su proceso de creación del Cono. Así también emplea su vocabulario, lo repite, por lo cual a veces se torna difícil saber si está hablando el narrador o el protagonista Roithamer; es decir, el amigo de Roithamer funda su identidad en la imitación de Roithamer en todos los sentidos, sin embargo, no en el sentido de basar la existencia en el otro, sino de liberarse. No puede existir una equivalencia, así lo señala Deleuze: “Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no pertenecen al campo de la equivalencia; y así como no hay sustitución posible entre los gemelos, no existe la posibilidad de intercambiar la propia alma¹⁹³”.

191 *Ibid.*, p. 221. En idioma original: “[...] nach einiger Zeit sagen können, *wir leben in unserer Welt, nicht in der uns vorgegebenen, die immer eine uns nicht angehende und zerstörende und vernichten wollende Welt ist*”. Bernhard, Thomas, *Korrektur*... p. 209.

192 Deleuze, Gilles, *op.cit.*, p. 130.

193 *Ibid.*, p. 21.

El narrador hace exactamente las mismas tareas que Roithamer realizó al corregir su manuscrito. Sigue paso a paso todo lo que su amigo fallecido realizó, lo cual nos hace suponer que tendrá el mismo final que Roithamer... terminar colgado en el claro del bosque. Sin embargo, el final no es así, ya que *Korrektur* es en sí el trabajo realizado por el narrador. A final de cuentas, él logra construir una experiencia, un relato y al mismo tiempo liberarse de él. La repetición funge entonces como una liberación. Así lo explica Deleuze: “Sin duda, la repetición es ya lo que encadena; pero, si la repetición es lo que mata, es también lo que salva y lo que cura, y lo que cura, antes que nada, de otra repetición”¹⁹⁴. De este modo se construye el argumento de la novela y, cómo lo diría Lorena Baqués, en su trabajo *Experiencia, lenguaje y comunicación en Thomas Bernhard*, la experiencia de lectura. La repetición se define a partir de una vivencia, una contemplación y para entrar en el análisis de Baqués: como una experiencia. Lorena Baqués explica bien cómo esta novela es la construcción de una experiencia, lo cual se logra a través de una repetición constante de los pensamientos del protagonista. Mediante un flujo de conciencia, construido con base en recuerdos inscritos en un monólogo compuesto de “elucubraciones, sensaciones, palabras escritas o leídas, palabras como sonidos”¹⁹⁵, el narrador va edificando la historia de su amigo, que al mismo tiempo es su experiencia de lectura del mismo texto. Esta construcción de la experiencia es posible mediante el estilo de repetición de Bernhard, y cada una se vuelve distinta; es decir, el mismo narrador crea una experiencia de los textos que está contemplando, y al mismo tiempo eso lo hacemos nosotros al leerlo, al darle otra interpretación y así hasta el infinito. En otras palabras, nunca hay una corrección terminada. Así lo aclara Lorena Baqués:

(...) la lectura de *Corrección* suscita nuevas experiencias, nuevos estados de cosas y nuevos productos, como este mismo escrito- la autora se refiere a su libro-, el proceso no sería más que un flujo constante que, también él, es construido cada vez en base a puntos de a y a “últimas partes” siempre arbitrarias. Este ensayo sería, entonces, algo así como la construcción de la lectura de la corrección de la corrección de la corrección, etcétera¹⁹⁶.

Justamente ahí podemos ver bien el escepticismo que Thomas Bernhard manifiesta al lector. Siempre se parte de una interpretación arbitraria y nunca es posible llegar a una verdad absoluta. Nunca se puede llegar a algo totalmente acabado, por lo que entonces, tampoco es posible de hablar de algo fijo, algo estable y una ideología que se sostenga. El esfuerzo de construcción de una identidad, o la construcción de la trama de *Korrektur*, implica un constante ir y venir de correcciones eternas. Sin embargo está claro que jamás se llega a un punto absoluto. Las interpretaciones pueden ser eternas y no tener fin, así como una identidad puede construirse y destruirse cada día (y a la inversa: la destrucción implica construcción). El único punto final, aparentemente, es la muerte propia como un acto de decisión exclusiva:

194 *Ibid*, p. 28.

195 Baqués, Lorena, *op.cit.*, p.128.

196 *Ibid*, p. 131.

Continuamente nos corregimos y nos corregimos a nosotros mismos con la mayor desconsideración, porque a cada instante nos damos cuenta de que todo (lo escrito, pensado, hecho) lo hemos hecho mal, de que hemos actuado mal, de cómo hemos actuado mal, de que, hasta ese momento, todo es una falsificación y la corrección de esa falsificación la corregimos otra vez, y corregimos el resultado de la corrección de esa corrección y así sucesivamente, así Roithamer. Pero la verdadera corrección la aplazamos, cuando otros, sin más, la hicieron de la noche a la mañana (...) su *verdadera corrección esencial, su suicidio*¹⁹⁷.

El pensamiento se transforma constantemente, por lo que el sujeto también cambia continuamente su personalidad, abandonado a una irremediable inestabilidad que gira en torno a la corrección de las falsificaciones de sí mismo. Cuando el sujeto quiere formar algo estable, algo definitivo, surge el problema. De ahí aparece su crisis, la cual es el resultado de la incapacidad de lograrlo. Mediante esta relación conflictiva entre el sujeto y su lenguaje él aniquila su texto, aniquila sus propias metáforas, por lo que se aniquila a sí mismo, como el mismo personaje comenta:

[...] poco a poco ha surgido entonces, una y otra vez, otro manuscrito, lo mismo que ahora otra vez, mediante la aniquilación del antiguo, surge un nuevo manuscrito, totalmente distinto, pero lo supremo sería no dejar surgir ningún manuscrito nuevo, no corregirlo, no aniquilarlo más, así Roithamer. Lo que él había calificado anteriormente de mejoramiento no era más que empeoramiento, destrucción, aniquilación. Toda corrección es destrucción, aniquilación, así Roithamer¹⁹⁸.

Como en la cita anterior se muestra, Bernhard utiliza la repetición para mostrar cómo se transforma el discurso de Roithamer. Una misma idea la repite ciertas veces. Una idea es explicada en un párrafo interminable y al final acaba siendo aniquilada por otro discurso que, al mismo tiempo, se va entretejiendo. Para crear una corrección verdadera se necesita repetirse un mismo concepto muchísimas veces, con lo que al final la idea termina transformándose, o mejor, aniquilándose.

El proceso de corrección se vuelve eterno, a menos que el sujeto le ponga un fin. ¿Pero cómo ponerle un fin? Bernhard es totalmente nihilista y no nos aporta ninguna esperanza. La corrección definitiva, “la corrección esencial es el suicidio”, porque es la única forma de hacer una transformación verdadera, la única forma en que todo lo anterior se extingue. Así mismo la claridad solo se encuentra en el suicidio, es el único fin preciso al cual el sujeto se puede adherir, en el cual no hay ninguna inestabilidad y solo la certeza de la nada... aparentemente.

197 Bernhard, Thomas, *Corrección...* p. 301-302. En idioma original: “Fortwährend korregieren wir und korregieren uns selbst mit der größten Rücksichtslosigkeit, weil wir in jedem Augenblick erkennen, daß wir alles falsch gemacht (geschrieben, gedacht, getan) haben, falsch gehandelt haben, wie wir falsch gehandelt haben, daß alles bis zu diesem Punkt eine Fälschung ist, deshalb korregieren wir diese Fälschung und die Korrektur dieser Fälschung korregieren wir wieder und das Ergebnis dieser Korrektur der Korrektur korregieren wir undsofort, so Roithamer. Aber *die eigentliche Korrektur* zögern wir hinaus, wie sie andere ohne weiteres von einem Augenblick auf den andern gemacht haben [...] ihre *eigentliche wesentliche Korrektur, ihren Selbstmord*”. Bernhard, Thomas, *Korrektur...*, p. 285-286.

198 Bernhard, Thomas. *Corrección...* p. 330. En idioma original: “[...]Nach und nach ist dann immer wieder ein anderes Manuskript entstanden, wie jetzt wieder, durch die Vernichtung des alten, ein völlig anderes, neues Manuskript entsteht, daß es aber das Höchste sei, kein neues mehr entstehen zu lassen, nichts mehr zu korregieren, zu vernichten, so Roithamer. Wenn ich korregiere, zerstöre ich, zerstöre ich, vernichte ich, so Roithamer. Was er als Verbesserung bezeichnet hatte früher, sei doch nichts anderes als Verschlechterung, Zerstörung, Vernichtung. Jede Korrektur sei Zerstörung, Vernichtung, so Roithamer”. Thomas Bernhard. *Korrektur...* p. 313.

EN EL CLARO DEL BOSQUE

La última imagen que el lector tiene al terminar de leer *Korrektur* es un claro en el bosque. El claro en el bosque puede representar la aniquilación entera de la naturaleza; así mismo, en *Korrektur*, es una metáfora de la destrucción del texto de Roithamer, de la muerte del personaje, del suicidio y del nihilismo. Así entonces vale preguntarse el sentido de esta novela, así como el sentido de esta tesis. ¿Esta reflexión al final nos lleva hacia la nada?

Creo muy conveniente rescatar un concepto básico de la crisis del lenguaje y que es abordada en la mayoría de los escritores austriacos contemporáneos. De todas las vertientes y reflexiones que se estudian en la corriente de la crisis del lenguaje, me interesa mucho la cuestión de la fragmentación, tanto del lenguaje como de la identidad del sujeto. Es muy importante rescatar los textos canónicos que todos los investigadores aluden, principalmente “Der Chandos -Brief” de Hofmannstahl; ya que si bien haría falta investigar a muchos otros autores de la misma época, que quizá tratan los mismos temas y de una manera más interesante, para mí es importante en un principio partir de los textos renombrados. Particularmente encontré en “Der Chandos -Brief” los principios de esta corriente y así mismo muchos de los principios que planteo en mi tesis. El protagonista sufre una fragmentación que lo lleva distanciarse de la sociedad y de su propio lenguaje, lo cual lleva a un final catastrófico. De igual manera, otro texto que consideré mucho fue el ensayo “Sobre verdad y Mentira en un Sentido Extra moral” de Nietzsche, ya que de manera muy clara él sitúa el problema del discurso colectivo y la importancia de fragmentarlo para cuestionar la “verdad” que se instaaura al paso de los años. También es fundamental la aportación que hace en su ensayo, al proponer la búsqueda de un nueva metáfora del sujeto mismo, ya que da entender que el lenguaje quizá no es la manera ideal para que el sujeto pueda expresar todas sus emociones y pensamientos. De antemano me doy cuenta que dejo de lado muchas posturas importantes sobre la crisis del lenguaje y construcción del sujeto, ya que para un trabajo de esta dimensión no es posible tratarlas todas. Sin embargo, se deben considerar para aportaciones futuras nombres como Fritz Mauthner, quien hace una gran aportación a la crítica del lenguaje y escepticismo al lenguaje, o Ernst Mach, quien mediante sus teorías sobre la conciencia al lenguaje aporta y fundamenta también escritos literarios como los de Hofmannsthal.

Los aspectos narrativos que consideré analizar de *Korrektur*, fueron siempre en función del principal discurso narrativo. Aclarar la función del monólogo interior, así como la función del narrador homodiegético, fue necesario para proyectar la inestabilidad de la voz narrativa en *Korrektur*, lo cual me hace pensar en la crisis del lenguaje,

así como la subjetividad del lenguaje, cuando otro narrador trata de explicar lo que verdaderamente sucedió en relación a Roithamer. Como en mi análisis demostré, solamente hasta que el lector tiene acceso al “texto real” de Roithamer, podemos acercarnos más al hecho. Solamente cuando el narrador homodiegético se convierte en narrador testimonial, podemos asimilar el significado de “corrección” en *Korrektur*. Sin embargo, este tipo de narración se torna inestable.

Del segundo capítulo consideré importante referir la perspectiva que Bernhard tenía sobre la vida y la muerte, así como el acto de tomar la vida por decisión propia. Como infero en el capítulo, *Korrektur* no deja de tener aspectos de la vida de Bernhard. Al referir fragmentos de su autobiografía, así como opiniones de entrevistas, se aprecia cómo su vida estaba marcada dentro de polos muy opuestos como amor-odio, felicidad-tristeza, verdad-mentira, etc. El analizar estos aspectos de su vida me ayudó a crear una cercanía más con los conceptos de la construcción y el derrumbe en *Korrektur*. Aún más, la concepción que Bernhard tenía sobre el suicidio ayuda a explicar cómo el acto del protagonista Roithamer fue una decisión acertada, la cual él llegó a decidir mediante sus propias reflexiones y conclusiones sobre lo absoluto. Para Bernhard el suicidio es una decisión propia, que solamente es menospreciada cuando la sociedad orilla al sujeto a matarse; como en el caso de la Segunda Guerra Mundial, lo cual reprochaba totalmente el autor.

Aquí deseo retomar un punto fundamental de la tesis: la toma de decisión. El tomar una decisión puede llevarnos a seguir viviendo una vida plena, pero también puede llevarnos a una consecuencia fatal, como ocurre en *Korrektur*: el suicidio. Si lo pensamos bien, el suicidio de Roithamer es totalmente acorde al cúspide de sus conocimientos. Al terminar con su escrito, termina con su vida. La única vía posible para encontrar la verdad absoluta es el suicidio. En el suicidio encuentra el argumento de su vida, ya que prácticamente todo lo que ha demostrado, lo que ha escrito, lo que hace va en un sentido de aniquilación; por lo cual, la decisión de tomar su vida es lo más subsecuente a su identidad. Al final, la muerte propia es el único triunfo posible. Ahí todo se aclara totalmente. De esto mismo habla Bernhard al mencionar la oscuridad en el escenario de sus obras: “En la oscuridad, todo se hace claro. No solamente las apariciones, lo que se obtiene de la imagen, no, también la *lengua*. Hay que imaginar páginas totalmente negras: la palabra se aclara”¹⁹⁹.

El suicidio nos revela la verdad absoluta: la nada. La nada es la verdad absoluta, en todo caso, de Bernhard; y ¿sin embargo?, ¿de verdad lo es? El suicidio del protagonista es el punto de partida a todo el relato. Es lo singular estable que tenemos en el relato y lo único verificable es su muerte. El intentar descifrar los límites de lo posible lo lleva a su propia perdición, su propio derrumbe. Poco a poco pierde noción de toda la realidad y cada vez se encierra más en sus propios soliloquios y monólogos repetitivos, los cuales no lo conducen a

199 Bernhard, Thomas. “Tres días”. .. p. 58.

nada. Aquel proceso de repetición obsesiva lo lleva a su muerte. Bernhard describe de manera magistral el proceso del derrumbe del sujeto como el proceso de la destrucción de una obra arquitectónica que no está bien cimentada. El sujeto ya no cuenta con más puntos de apoyo, ya no puede argumentar más su vida y eso lo lleva irremediamente al fin de su existencia. El sujeto cae al vacío ahorcado, de la misma forma como una construcción irremediamente colapsa:

Quando, además de su propio peso, actúan sobre un cuerpo fuerzas exteriores, se vuelca sobre un lado de la superficie de apoyo, cuando la línea de acción de la llamada resultante de todas las fuerzas activas corta el plano de base fuera de la superficie de apoyo, en caso de equilibrio estable, la llamada resultante cae dentro de la superficie de apoyo y, en caso de equilibrio inestable, la encuentra exactamente en un lado de la superficie de apoyo, *exactamente en la arista de vuelco*, exactamente en la arista de vuelco subrayado²⁰⁰.

Es más grande el peso exterior que él mismo, lo cual guía su propia aniquilación. Él se da cuenta de la magnitud de lo que se proponía, lo cual llega a ser irrazonable: “[...] construir el Cono y escribir ese manuscrito sobre Altensam, y esas dos locuras, la una surgida de la otra y las dos con la mayor desconsideración, *me han matado*, me han matado, dije subrayado”²⁰¹. Su tarea supera los propios límites de su ser, por lo cual él traspasa el límite entre la vida y la muerte. En la obra de Bernhard, no basta pensar las cosas, sino los conceptos deben ser demostrables y aplicables; tal como la filosofía de Wittgenstein, la cual toma mucho en consideración Bernhard, al parecer, por la siguiente cita tomada de una entrevista al escritor:

Poner en claro la existencia, no solamente atravesarla con la mirada, sino aclararla en la medida de lo posible, es la única posibilidad de seguir con ella [...] Una puesta en orden de cada día, arreglar en mi cabeza, poner cada día las cosas en su lugar [...] ²⁰².

Con el suicidio todo adquiere sentido, porque todo está vinculado a la muerte propia de Roithamer desde el principio de la novela. Poco a poco las piezas se van uniendo y podemos vislumbrar el camino a su suicidio, el cual estaba precedido desde su infancia. La raíz de toda la angustia del personaje viene de la incapacidad por no lograr su proyecto o de la ilusión en querer demostrar algo, que de antemano no es demostrable. Hagamos una lista de las imposibilidades de aquella tarea:

Es imposible construir un Cono como representación viva de su hermana, porque una persona nunca dejará de estar en constante evolución. A su vez, es imposible terminar de argumentar la construcción del Cono, porque una

200 Bernhard, Thomas, *Corrección...* p. 335. En idioma original: “Wirken auf einen Körper zusätzlich zur Eigenlast von außen Kräfte ein, so kippt er dann um eine Seite der Stützfläche, wenn die Wirkungslinie der sogenannten Resultierenden aller aktiver Kräfte die Standebene außerhalb der Stützfläche schneidet, bei stabilem Gleichgewicht greift die sogenannte Resultierende innerhalb der Stützfläche an, bei labilem Gleichgewicht trifft sie genau auf eine Seite der Stützfläche, *genau auf die Kippkante*, genau auf die Kippkante unterstrichen”. Bernhard, Thomas, *Korrektur...* p. 318

201 *Ibid.*, p. 330. En idioma original: “[...] den Kegel zu bauen und dieses Manuskript über Altensam zu schreiben, und diese beiden Verücktheiten, die eine aus der andern und beide mit der größten Rücksichtslosigkeit, *haben mich umgebracht*, haben mich umgebracht unterstrichen”. Bernhard, Thomas, *Korrektur...* p. 313

202 Lartichaux, *op.cit.*, p. 210

interpretación siempre está en constante cambio y ni siquiera se tiene el lenguaje para demostrar la idea en su plenitud. Por lo tanto es lógico que el Cono, el manuscrito y todo nos conduzcan a la destrucción por los siguientes términos:

- La muerte es la representación fiel del Cono, ya que el Cono (como producto finalizado) implica el fin de la hermana (el fin de su vida está representado como la cúspide del Cono, ya que ambos desembocan en la nada).
- Corregir significa aniquilar, ya que siempre que uno corrige algo surge algo nuevo. Una corrección significa repetir, por lo tanto es un cambio, una diferencia.
- El Cono representa toda la vida de su hermana, la cual no está rodeada más que de infelicidad y muerte, por lo que su efecto debe de ser la muerte. “La felicidad suprema” es morir.

Con los argumentos anteriores, puedo afirmar que la novela *Korrektur* es constructiva. En *Korrektur* siempre está la voluntad de construcción y las bases de la construcción. A lo largo de la tesis traté de argumentar el proceso de construcción mediante la destrucción, mediante el derrumbe. La postura es clara: es la voluntad de llevar a cabo una idea, finalizarla. Finalizar una idea implica destruirla para la creación inherente producto de la destrucción. En este punto, es importante hacer énfasis en la repetición en la obra de Bernhard, ya que mediante el estilo repetitivo tiene cabida todo lo anterior. La repetición es el recurso estilístico que ilustra bien el proceso de la creación y el derrumbe. En la repetición analiza el pasado y al mismo tiempo lo reconfigura, ya que al repetir algo surge una diferencia y un cambio. Al mismo tiempo que derrumba un significado anterior, otorga uno nuevo. Da una liberación al sujeto. El sujeto se hace consciente del discurso y crea el suyo propio. Es una toma de decisión. Más aun, la decisión viene en función del sujeto mismo. Ahí es justamente la atracción principal a la obra de Bernhard: el sujeto se hace responsable de sus actos y elige que camino, entre la vida y la muerte, tomar. Cada quien decide la suerte de su destino. La voluntad por la vida hizo que Bernhard sobreviviera el suicidio. Aquí puedo ver el rasgo principal en la obra de Bernhard: la voluntad de construirse a sí mismo, vivir como uno quiera. Sin embargo, esta decisión siempre está marcada desde un punto de vista escéptico y al mismo tiempo totalmente consciente de lo que es posible. Es un estado interminable sobre el conocimiento del ser humano en cuanto sus posibilidades y todos sus alcances. Ser consciente de la naturaleza humana y al mismo tiempo preguntarnos hacia donde nos lleva eso.

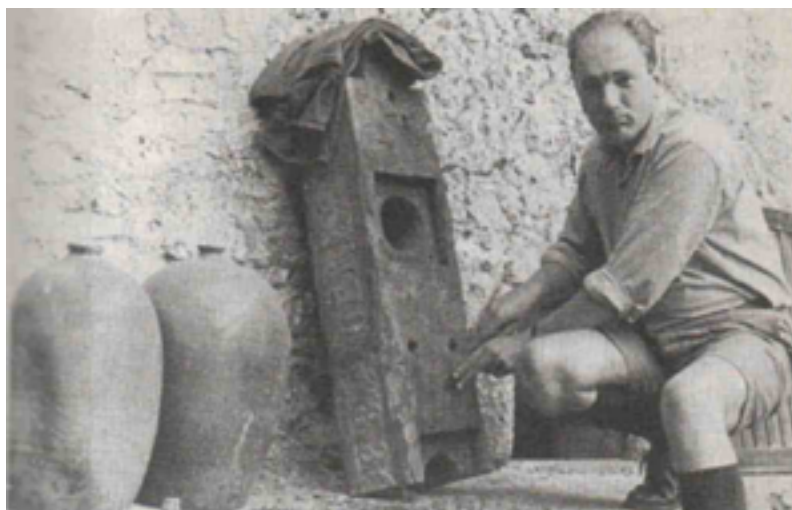
Así, me queda claro que Bernhard nos somete a una reflexión personal sobre el individuo mismo; es decir, una reflexión puramente interior, en donde no existe una descripción diegética acerca de un cierto tipo de paisaje en Austria o un acontecimiento histórico. No, en realidad Bernhard trata de hacer una descripción de sí mismo a partir de ciertos nombres, lugares e incluso hechos históricos. Es un intento de introspección personal sobre la

perspectiva que tenía del mundo, de ahí que jamás se interesó por los lectores o por tratar de crear una conciencia colectiva. La reflexión de Bernhard es resultado de una contemplación de sí mismo y del otro, una meditación y confrontación de todos los discursos que le fueron asimilados desde la edad más temprana e incluso desde acontecimientos independientes a su vida que vienen dados a partir de una tradición.

De igual manera la voluntad de vivir no significa que el sujeto pueda escaparse de la inestabilidad. Mediante su obra se transmite la postura de aceptar la vida como un conjunto de inestabilidades que bien giran en torno a la construcción diaria del sujeto en el mundo. En una de las pocas entrevistas que el escritor ofreció, él dio su punto de vista en relación a su estado emocional, en tanto su condición humana:

De algún modo siento un- ¿cómo se llama ese famoso vacío?- un horrible vacío, desde hace un año. ¿Qué puedo hacer ahora? No me interesa ya nada. Siempre ocurre algo, aunque sea una desesperación pura, algo llega siempre. Y entonces lo explotaré otra vez. Porque la vida es una explotación. Y uno se precipita sobre lo que sea, otra persona o uno mismo, no sé. Todo eso no conduce a nada²⁰².

En la obra de Thomas Bernhard siempre estará presente la infortuna del sujeto contemporáneo. Se puede advertir en ella que no hay una realidad distinta en donde el sujeto no esté encaminado a una desesperación futura, la cual, sin embargo, no tiene que producir angustia al sujeto. Una vez que el sujeto está consciente de aquellos límites (los cuales muchos están dados a partir del lenguaje), es más fácil vivir y poder explotar su condición humana. De modo parecido, es una actitud para confrontar al mundo, de aceptarse y vivir tal como su voluntad lo manifiesta y, por lo tanto, sobrevivir en un mundo caótico y sin muchas esperanzas. A partir de aquella ruptura (destrucción) es posible encontrar una claridad mayor e incluso construir algo fragmentario...



Thomas Bernhard en su casa de Obernathal. “El escritor como restaurador”²⁰³.

202 Hoffmann, Kurt, *op.cit.*, p. 138.

203 Höller, Hans. *Thomas Bernhard...* p. 89. Imagen de Thomas Bernhard: “Der Schriftsteller als Restaurator”.

ANEXO PERSONAL

Mi casa es una prisión gigante. Me gusta mucho eso; en lo posible, paredes desnudas. Desnudas y frías. Es de muy buen efecto para mi trabajo; mis libros, donde las cosas que escribo *son así*, parecidas a mi vivienda. Las paredes viven, ¿no es cierto? Y como las páginas, como las paredes. Eso basta. Hay que *mirarlas intensamente*. Si se mira una pared blanca, se advierte que no es ni blanca *ni fría*. Cuando se vive mucho tiempo solo y la costumbre está adquirida, si se ha ejercido la soledad, si se está instalado en ella, se descubre siempre *más* allí donde, por no importa qué causa *no hay nada*. Se perciben minúsculas fisuras en la pared, pequeños rebordes, desigualdades, insectos. Hay una monstruosa actividad en las paredes. En efecto, las paredes y la páginas son perfectamente semejantes.

Thomas Bernhard

Con un poco de frío y pequeña lluvia llegué al pequeño pueblo de Ohlsdorf, ubicado en la región de la Oberösterreich (Alta Austria). El chofer, increíblemente simpático y quien escuchaba música latina, habló con una persona para indicarme en donde debía bajarme exactamente. Cinco o siete personas a bordo, nadie más. A veces había una carretera estrecha rodeada de un bosque profundo o un cielo abierto y un campo desierto. Por momentos simplemente iba recorriendo pequeños pueblos pasando a lado de cada casa. De repente empecé a vislumbrar paisajes parecidos a los que alguna vez vi en fotos de libros sobre Bernhard. Entonces me acordé del gran río Aurach en *Korrektur*, cuando pasamos un gran puente y un río que se imponía por debajo; de igual manera grandes montañas empinadas se alzaban al lado del autobús. Ahí mismo vi letreros que decían “Hacia el camino de Bernhard”. Tenía la sensación de que esos lugares le servían a Bernhard para inspirarse, aunque a él no le interesaba describir los paisajes, como lo contaba en *El monólogo de Mallorca*:

Yo escribo siempre solo sobre paisajes interiores, los que la mayoría de la gente no ve, porque ellos casi nunca ven hacia adentro. Porque ellos siempre piensan, si hay algo adentro debe de ser oscuro y entonces no ven nada. Creo que hasta ahora no he descrito ningún paisaje en ningún libro. Eso no existe para nada. Solo escribo siempre conceptos, y eso quiere decir siempre una *montaña* o una *ciudad* o una *calle*, pero *qué* aspecto tienen... nunca he realizado una descripción de paisajes. Eso nunca me ha interesado tampoco²⁰⁴.

204 Traducción mía. En original: “Ich schreibe immer nur über innere Landschaften, und die sehen die meisten Leut’ nicht, weil sie innen fast nix sehen. Weil sie glauben, wenn’s drinnen ist, ist’s finster, und dann sehen sie nix. Ich glaub’, ich hab’ überhaupt noch in keinem Buch eine Landschaft beschrieben. Das gibt’s nämlich gar net. Ich schreib’ immer nur Begriffe, und da heißt’s immer *Berge* oder *eine Stadt* oder *Straßen*, aber *wie* die ausschauen- ich hab’ nie eine Landschaftsbeschreibung gemacht. Das hat mich auch nie interessiert” Bernhard, Thomas, *Eine Begegnung...*, p. 15.

Efectivamente no hay una descripción como tal sobre un paisaje, ya que solamente se nombran conceptos que giran en torno a la naturaleza. Una naturaleza peligrosa, que en realidad, es más un reflejo del interior de la naturaleza humana que en sí del paisaje. El lector va reflejando lo que es el horror de la naturaleza destructora del hombre, que se trasluce en lo frío y lo muerto de un profundo valle. No es necesario describir un paisaje como tal, sino dejarse llevar por el interior de uno mismo para entonces confrontarse a la naturaleza misma. Sin embargo, sí es posible notar un “paisaje definido”, como el mismo Bernhard lo pronunció alguna vez. Desde que él se mudó en los años setenta a Ohlsdorf podemos notar que todos los lugares alrededor de este pueblo son parte de sus novelas. Este “paisaje definido” debe ser parte de un “paisaje interior”²⁰⁵:

Casas, edificios y paisajes son proyecciones del Ego, obedecen a la exigencia de la auto-escenificación, aunque se conservan las particularidades regionales en los complejos arquitectónicos, creados por la lengua, y los paisajes existenciales de las novelas²⁰⁶.

Thomas Bernhard vivió la mayor parte de su vida en Obernathal. Como uno de los personajes de la novela *Ja*, el escritor tiene que salir de la gran ciudad Viena para refugiarse en un lugar rodeado de silencio y “totalmente verde” en donde podría sobrevivir a la enfermedad, un cierto tipo de Sarcoidosis llamada “Morbus Boeck”, que siempre atacó a sus pulmones. En su casa gozó siempre de una comodidad agradable alejado de todas las personas: la situación ideal para Bernhard era la soledad, como él mismo comentaba:

No soy alguien que se encierre y esté solo, duerma y embrutezca. Nadie debería encerrarse y cerrarlo todo, pero es que si abro, entran. Viene la gente y se cree que esto es suyo (...) Todo hombre quiere al mismo tiempo participar y que lo dejen en paz. Y como no es posible, las dos cosas, siempre se está en conflicto²⁰⁷.

Su casa fungía como la representación de su espacio propio y como una fortaleza para salvarse de la sociedad. Lo cierto es que para Bernhard, Obernathal no era el lugar adecuado para escribir, sino el sur de Europa como Italia, las islas balcánicas y sobre todo España, en donde encontraba el lugar perfecto para huir de aquella naturaleza amenazante de los paisajes de la Oberösterreich. En la lejanía podía dominar los sitios oscuros de su alma y desarrollar con ellos algo nuevo; es decir, su propio estilo en la literatura y la manera de cómo desarrollarse como persona.

Después de viajar un cuarto de hora me encontré en las cercanías del pueblo de Bernhard. El chofer me indica bajarme en la parada, en medio de la carretera. Ahí hay un gran letrero que indica la casa de Bernhard a la derecha del camino. El clima no ha mejorado: un cielo gris y un campo abierto de color amarillo-verde es el paisaje que tengo enfrente. En medio hay una gran carretera que conduce a un camino solitario.

205 De la exposición “Póetica de los escenarios. 4 visiones de la obra de Thomas Bernhard” que se representó en la facultad de Arquitectura, UNAM, en el año 2007.

206 *Ibidem*.

207 Hofmann, Kurt, *op.cit.*, p. 138.



En mi emoción tomo fotos del letrero que me indica la casa de Bernhard. Así mismo hay una estructura muy extraña con una frase inscrita ahí. Es una especie de silla de metal. Al lado tiene las inscripciones “Gehen” (Ir) y “Denken” (Pensar), lo cual me da una idea del camino que me espera. Con emoción leo cada frase de Bernhard y tomo más fotos. En la parada hay una muchacha que le da risa mi comportamiento eufórico al descubrir el camino a la casa de Bernhard. Le sonrío y entonces me decido a emprender mi camino en aquella carretera solitaria para llegar al pueblo de Obernathal.

Después de un pequeño trayecto me encuentro en un campo abierto y veo señales que me indican que ya estoy en el pueblo de Obernathal. Un silencioso poblado con pocas calles y solitarias viviendas. A lo lejos vislumbro una casa que enseguida reconozco de las biografías que he leído sobre el autor y me pregunto qué habrá sido tener como vecino a Thomas Bernhard. Por un momento me sentí tentado a preguntárselo a una señora que barría con gran paciencia su casa; sin embargo, en el tiempo que lo pensaba y volteaba, ella ya había desaparecido. Para mi mala suerte el día que visito la casa de mi escritor predilecto se encuentra cerrada. Minuciosamente empiezo a ver cada pieza de la casa de Thomas Bernhard y recuerdo como él hablaba de la dedicación necesaria para reconstruir una



Vielleicht sind die Menschen in dieser Gegend
noch roher als in meiner heimatlichen, vielleicht
noch kälter, noch infamer. Das steht aber fest,
daß der Fremde, der in eine ihm völlig unbekannte
Gegend und unter ihm völlig neue Menschen kommt,
diese immer als viel kälter und infamer empfindet,
als sie in Wirklichkeit sind.

Thomas Bernhard: Ja

GEBEN

DENKEN

pequeña ventana o una gran puerta: “Cada detalle de las antiguas construcciones es con amor construido (...), con el más grandioso cuidado, con una comprensión del arte y el más grande gusto también en las llamadas pequeñeces”²⁰⁸. Más interesante aún es saber que la casa de Obernathal estaba totalmente destruida al momento que él la adquirió y entonces se dio a la tarea de reconstruir con “sus propias manos” cada parte de aquella edificación. Para él no había mayor liberación que hacer algo nuevo de lo aniquilado: “A ninguna persona es posible decir, el significado, de haber hecho esta ruina una casa habitable”²⁰⁹. Aunque, como en *Korrektur*, para Bernhard el proceso de construcción implica la idealización de la felicidad suprema, la construcción también conduce a la insatisfacción. De eso el escritor se da cuenta debido al complejo proceso de hacer de una ruina algo habitable. De igual manera, el construir algo se convierte en tomar por las manos lo más atroz de la vida y trasladarlo a la vivienda, como es la visión de Roithamer en *Korrektur*. Esto viene del hecho en cómo Bernhard ve el reflejo de la construcción de una casa como el reflejo de sí mismo, el cual no siempre es algo necesariamente positivo, como Hans Höller lo explica:

Sus construcciones- de Bernhard- como una profunda metáfora del comportamiento entre arte y naturaleza y de la representación peligrosa del Yo, que, cuando se quiere ver así, está encajonada entre la violencia catastrófica de la historia y oscuridad del inconsciente²¹⁰.



208 Höller, Hans. *op.cit.*, p. 86. Traducción mía. En idioma original: “Jedes Detail an den alten Bauwerke ist mit Liebe gestaltet (...) mit der größten Behutsamkeit, mit einem Kunstverstand und mit dem grössten Geschmack auch in den sogenannten Nebensächlichkeiten”.

209 *Ibid.*, p. 83. Traducción mía. En idioma original: “Kein Mensch kann auch nur ahnen, was es bedeutete, aus dieser Ruine ein bewohnbares Haus machen”.

210 *Ibid.*, p. 90. Traducción mía. En original: “Seine Gebäude als tiefsinnige Gleichnisse über das Verhältnis von Kunst und Natur und über die gefährdete Stellung des Ich, das, wenn man es so sehen will, eingezwängt ist zwischen der katastrophalen Gewalt der Geschichte und der Dunkelheit des Unbewussten”.



De la nada, la puerta principal se abre y salen dos muchachos riéndose. Son trabajadores, restauradores del alma de la casa de Bernhard. La restauración eterna. Ellos son simpáticos y me dejan entrar al jardín a tomar un par de fotos. Después voy al patio trasero y parece que la casa es la misma de los años ochenta. Al estar ahí, recuerdo una imagen de la reportera Krista Flieschmann entrevistando a Bernhard en un día de verano. Más atrás hay un telescopio azul con el nombre de Wittgenstein. Me imagino a un personaje que observa los alcances del mundo en el universo como una metáfora de analizar los límites de su propio ser desde el lenguaje. De igual modo, un fragmento de la autobiografía *El sobrino de Wittgenstein*, inscrito en el telescopio, le da otro significado al símbolo del telescopio: “Y la verdad es que sólo *sentado en el coche*, entre el lugar que acabo de dejar y al otro al que me dirijo, *soy feliz*”²¹¹.



211 Bernhard, Thomas. *El Sobrino de Wittgenstein*. Barcelona: Anagrama. 1988, p.126. En original: “Und die Wahrheit ist, daß ich nur *im Auto sitzend* zwischen dem einen Ort, den ich gerade verlassen habe, und dem andern, auf den ich zufahre, *glücklich bin*.”

Pocos minutos después miro a la lejanía y encuentro el paisaje alrededor de la casa de Bernhard: ella está rodeada de un bosque donde los árboles crecen metros y metros y se muestran como una naturaleza amenazante, parecida a la descrita en sus novelas. A veces acompañado de sus “Lebenmenschen” (acompañantes de vida), ya que jamás compartió la idea de crear una descendencia, el escritor recorría aquel bosque en donde constantemente hacía un ejercicio de ir (avanzar) y pensar (reflexionar).



Así me dispongo a seguir al camino que me lleva al pequeño bosque de Obernathal. Mientras voy caminando y adentrándome más en lo estrecho del camino, y, por lo tanto, más cerca de la naturaleza, una sensación de asfixia se apodera de mí. Al mismo tiempo es sentirme abandonado a un lugar lejano a mí; pero en el cual, sin embargo, puedo bien dar respuestas a mi existencia. En la soledad del bosque hago una reflexión interna sobre lo que es mi identidad, mi patria y mi origen. El bosque como la mente humana parece no tener fin y de repente me encuentro frente a un claro de bosque, el cual me remite sin duda al claro de bosque en *Korrektur*.



En esos momentos deseo reflexionar cómo llegué a la obra de Thomas Bernhard y, por consiguiente, a visitar este lugar. *Heldenplatz* fue la primera obra que leí del autor y me causó una gran conmoción inmediatamente. En Thomas Bernhard el lector encuentra palabras y frases que pueden confrontar sus propios puntos de vista hacia el mundo desde las primeras lecturas. Prácticamente Thomas Bernhard fue un escritor obsesivo con libros obsesionantes para personas obsesivas. La musicalidad de su estilo hace que el lector se pierda en párrafos interminables y acceda a la parte más oscura de la mente humana. Él fue un autor sumamente pesimista y “de igual modo un ser totalmente positivo”, como él mismo se describía.

En sus obras los lectores pueden dejarse guiar hacia la oscuridad, pero al mismo tiempo hacia una gran fuerza llena de voluntad por la vida y por la adquisición de lo propio y la constitución digna del ser humano. Si bien hay un gran sentido misantrópico en Bernhard; es posible encontrar la voluntad hacia el propio camino, que puede llenar de satisfacción y estimular al lector para encontrar respuestas sobre sí mismo a partir de la reflexión de las novelas. En sus frases frías y despiadadas se encuentra la energía necesaria para que el individuo moderno motive

un tipo de transgresión al pasado y ponga en cuestión el presente. Él no es un reformador del mundo e incluso de manera irónica habla que para mejorar al mundo, primero se debe destrozarlo totalmente. No, en su obra está simplemente el afán de uno hacerse responsable de sus propios actos y el intento de forjarse sus propios límites y confrontarse a sí mismo para sí mismo. A Thomas Bernhard se le han adjudicado distintas características, que sin embargo dudan de ser totalmente ciertas. Se le puede catalogar como el hombre más siniestro y pesimista de la tierra y puede que sus lectores corran con la misma suerte de ser llamados como él. De igual modo, él jamás tuvo problema de la manera en cómo fue juzgado; al final, solo le importó su opinión y la manera en cómo deseaba expresarse. Él mismo hablaba de la veracidad de la escritura como una mera falsedad, como él mismo lo describió:

Da igual que se escriba con mucha autenticidad la verdad sobre alguien o que se crea hacerlo, en cualquier caso será radicalmente falso. Al fin y al cabo, se trata solo de la visión de uno, en el estado de ánimo en que escribe. Que media hora más tarde puede ser completamente distinta²¹².

Cuando recuerdo aquellas frases sobre lo verdadero y lo falso, rememoro la motivación para realizar mi trabajo de titulación. Continuamente las personas tienen prejuicios sobre otros sujetos. Ininterrumpidamente pensamos y pronunciamos juicios sobre otra persona. Pero quizá también deberíamos elaborar una destrucción de nuestros propios prejuicios sobre las otras personas incesantemente, porque muchas veces las cosas no son como parecen. Tal vez, al derrumbar esa imagen, ese prejuicio sobre la otra persona, sea posible construir algo nuevo. De igual modo, uno debería incansablemente derrumbar conceptos de sí mismo y hacer correcciones de la propia identidad con el intento de construir un espacio propio gradualmente.

Finalmente, los árboles dejan de perder su altura y poco a poco puedo vislumbrar la luz que queda del atardecer. y vuelvo a encontrar la tranquilidad en medio de aquél paisaje, aparentemente caótico, del cual me deje llevar al emprender el camino hacia la casa de Thomas Bernhard. He terminado el recorrido del bosque, “der Güterweg Obernathal”, y una vez más veo una señal de Bernhard que me lleva de vuelta al pueblo de Ohlsdorf ubicado en la Oberösterreich. Al fondo veo uno de los paisajes más hermosos en todo mi viaje. Se alzan montañas unas tras otras y parecen sombras que se pierden poco a poco en la lejanía. Hay un poco de neblina y poco a poco empieza a llover más. Sin embargo, me siento satisfecho y feliz. Estoy listo para volver a casa y referir la reconfiguración del sujeto mediante un proceso simultáneo de construcción y derrumbe...

212 *Ibid.*, p.23.





Todas las fotos expuestas en este Anexo Personal las tomé como parte de mi viaje a Austria en el 2010, el mes de septiembre, como parte de una beca que recibí para el curso de verano 2010 sobre lengua alemana y filología austriaca en la Escuela Diplomática de Viena, Austria.



En la Casa de Thomas Bernhard en Obernathal, Septiembre 2010.

Agradecimiento especial a la Mtra. Gertrude Zhao-Heissenberger, perteneciente al Ministerio de Educación, Arte y Cultura de Austria en Viena. Así mismo a la Dra. Ana Elena Gonzales Treviño, coordinadora del colegio de Letras Modernas (entre los años 2005-2011). De igual manera agradezco al Dr. Herwig Weber, lector austriaco y profesor de la UNAM y de la Universidad del Claustro, y al Lic. Kutschera, director del Foro Cultural de Austria en México (en el período 2006-2010). Gracias a ellos fue posible realizar este viaje y asistir al curso de verano 2010 en la escuela diplomática de Viena , con lo cual mi tesis se enriqueció profundamente.

Bundesministerium für Kunst und Kultur in Wien. Kultur und Sprache Referat

UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Letras Modernas

Diplomatische Akademie Wien

Foro Cultural de Austria

AMPAL

México, D.F. Septiembre, 2010

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- AMÉRY, Jean, *Lefeu o la demolición*, traducción de Enrique Ocaña, Valencia, PRE-Textos, (1974) 2003.
- BACHMANN, Ingeborg, *Debemos encontrar frases verdaderas. Conversaciones y entrevistas*, traducción de Ana María Cartolano. México, UNAM, 2000.
- BERNHARD, Thomas, *Amras*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza Editorial, (1964) 2009.
- . *Los Comebarato*, traducción de Carlos Fortea, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A. (1980) 1998.
- . *Corrección*, traducción de Miguel Sáenz. 5ª edición, Madrid, Alianza Editorial, (1975) 2003.
- . *Der Atem. Eine Entscheidung*. 16ª Edición, München, Deutsche Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, Munich, (1978) 2008.
- . *Korrektur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1975.
- . “Drei Tage” en Radax, Ferry. *Der Italianer*. (ORF dvd). Frankfurt am Main, Berlin, Suhrkamp Verlag y Absolute Medien. (1970) 2010 .
- . “Etwas über Ludwig Wittgenstein» en <http://sammelpunkt.philo.at:8080/512/1/14-1-97.TXT>, 1971.
- . *Extinción: Un desmoronamiento*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Santillana y Alfaguara, (1986) 1992.
- . *El Hormigón*, traducción de Miguel Sáenz. Madrid, Alfaguara, (1983) 1989.
- . *Heldenplatz (Plaza de los Héroes)*, traducción de Miguel Sáenz, 2ª edición, Guipúzcoa, Argitaletxe HIRU, S.L, (1989) 1998.
- . *Maestros Antiguos*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza Editorial, (1985) 2003.
- . *Relatos*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- . *Relatos autobiográficos. El origen, El sótano, El aliento, El frío, Un niño*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Editorial Anagrama, (1975, 1976, 1978, 1981, 1982) 2009.
- . *Sí*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, (1978) 1985.
- . *El sobrino de Wittgenstein. Una amistad*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Editorial Anagrama, (1982) 1988.

- . *Trastorno*, traducción de Miguel Sáenz, 5ª edición, Madrid, Alfaguara, (1968) 1978.
- . “Tres días” en Porcell, Claude (dd). *Tinieblas, Thomas Bernhard, Relatos Autobiográficos, Discursos, Textos, Entrevista*. Editorial Gedisa S.A, 1987.
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2002.
- FROMM, Erich, *Del tener al ser*, traducción de Eloy Fuente Herrero, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, (1987) 2007.
- HANDKE, Peter, *Gaspar, Insultos al público, El pupilo quiere ser tutor*, traducción de José Luis Gómez y Emilio Hernández, Madrid, Alianza Editorial, (1967) 1982.
- HANSLICK, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönenen*, <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap03.html>, 1854.
- HOFMANNSTAHL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos*, traducción de José Quetglas, Valencia, Consejería de Cultura del Consejo Regional, (1901) 1981.
- . “Der Chandos -Brief”, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/997/1>, 1901.
- KRAUS, Karl, *Escritos*, traducción de José Luis Arántegui, Madrid, Visor Distribuciones, S.A, 1990.
- . *Dichos y contradichos*. Madrid. Ed. Minúscula, (1909) 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich, “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” en *Sobre verdad y mentira: La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Madrid, Tecnos, (1984) 2008.
- RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, traducción de Alfredo Eduardo Sinnott, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, (1989) 1991.
- SCHNITLZER, Arthur, *La señorita Else*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, El Acantilado, Quaderns Crema, S.A, (1924) 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducción de Jacob Muñoz e Isidro Reguera, 4ª edición., Madrid, Alianza Editorial, (1921) 2002.

FUENTES SECUNDARIAS

- BAQUÉS, Lorena, *Experiencia, lenguaje y comunicación en Thomas Bernhard*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007.
- BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1945.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general, Tomo I*, traducción de Juan Almela, 6ª edición, México, Siglo XXI, 1985.
- . *Problemas de lingüística general, Tomo II*, México, Siglo XXI, 1971.

- EYCKELER, Franz, *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, Berlin, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, 1993.
- FLEISCHMANN, Krista, *Monologe auf Mollorca + Die Ursache bin ich selbst. Die großen Interviews mit Thomas Bernhard* (ORF dvd), Frankfurt am Main, Berlin, Suhrkamp Verlag y Absolute Medien, 2008.
- FRAGOSO, Martin, “Una casa para los Dioses ”en <http://patillasdeasimov.blogspot.com/2008/06/una-casa-para-los-dioses-el-trabajo-en.html>, 2008.
- FUEST, Leonhard, *Kunstwahnsinn Irreparable: eine Studie zum Werk Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2000.
- GALLARDO CABRERA, Salvador, “Wittgenstein y la arquitectura” en Revista de la Universidad de México. Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes, Número 7, septiembre 2008. ISSN 1697 8072p1.: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0504/pdfs/77-80.pdf>, 2008.
- GÖTTSCHE, Dirk, *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag GmbH, 1987.
- GÜRTLER, Christa, “¿Conoce usted ese BELLO país con sus valles y colinas? Perspectivas de Austria por escritoras” en *Contrabando de imágenes. Ensayos en torno a la literatura austriaca del siglo XX*, Casa abierta al tiempo- UAM, Unidad Azcapotzalco, 1993.
- HOFMANN, Kurt, *Conversaciones con Thomas Bernhard*, Barcelona, Editorial Anagrama, S.A, 1991.
- HÖLLER, Hans, *Thomas Bernhard*, Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1993.
- HÖLLER, Hans y Erika Schmied, *Thomas Bernhard und der Tierpräparator Höller*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008.
- HORNIG, Dieter, “La décima identidad. Algunas notas sobre las condiciones de la producción literaria en Austria” en Porcell, Claude (dd). *Tinieblas, Thomas Bernhard, Relatos Autobiográficos, Discursos, Textos, Entrevista*, Editorial Gedisa S.A., 1987.
- HÜTTINGER, Christine. (comp), *Contrabando de imágenes. Ensayos en torno a la literatura austriaca del siglo XX*, México, Casa abierta al tiempo- UAM, Unidad Azcapotzalco, 1993.
- . “Introducción a la literatura austriaca contemporánea” en *Contrabando de imágenes. Ensayos en torno a la literatura austriaca del siglo XX*, México, Casa abierta al tiempo- UAM, Unidad Azcapotzalco, 1993.
- LARTICHAUX, Jean-Yves, “Thomas Bernhard, ¿es pesimista?” en Porcell, Claude (dd). *Tinieblas, Thomas Bernhard, Relatos Autobiográficos, Discursos, Textos, Entrevistas*, Editorial Gedisa S.A., 1987.
- KOHLNBACH, Margarete, *Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards “Korrektur”*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986.

- JAHNHAUS, Oliver, *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang GmbH, 1991.
- MAGRIS, Claudis, “La indecencia de los signos” en *La carta de Lord Chandos*, traducción de José Quetglas, Valencia, Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.
- MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos, “Wittgenstein como arquitecto: El pensamiento como edificio.”.
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/arquitecto.pdf>, (Sin año).
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, 4ª edición, Ciudad de México, SIGLO XXI editores en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008.
- PORCELL, Claude (comp), *Tinieblas, Thomas Bernhard, Relatos Autobiográficos, Discursos, Textos, Entrevista.*, traducción de Magarita Mizraji, Barcelona, Editorial Gedisa S.A, 1987.
- SÁENZ, Miguel, *Thomas Bernhard. Una Biografía*, Barcelona, Ediciones Siruela, S. A, 1996.
- SCHMID-BORTENSCHLAGER, Sigrid, “Tradiciones de la vanguardia en la literatura austriaca” en *Contrabando de imágenes. Ensayos en torno a la literatura austriaca del siglo XX*, Christine Hüttinger (comp), Ciudad de México, Casa abierta al tiempo- UAM, Unidad Azcapotzalco, 1993.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, 3ª edición, Viena, Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H, 1997.
- SORG, Bernhard, *Thomas Bernhard*, 2ª edición, Munich, Verlag C.H. Beck München, 1992.
- STEUTZGER, Inge, “Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur”. *Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*, Munich, Rombach Verlag, 2001.

IMÁGENES EN INTERNET:

- “Architektur wie sie im Buch steht” (Arquitectura como aparece en los libros) dentro del festival “Architekturtage” (Jornadas de Arquitectura): <http://www.architekturtage.at/2010/pdf.php?item=5565&pdf=1>
- Casa de Loos en Vienna. Junio 2006 546.jpg:
http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Looshaus_Vienna_June_2006_546.jpg
- Bosque de Kobernauss: <http://kobernausserwald.intern.es/fotos-kobernausserwald.html>
- Casa de la hermana de Wittgenstein hoy en día:
http://es.wikiarquitectura.com/index.php?title=Archivo:Casa_de_la_hermana_de_Wittgenstein_13.jpg.