

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOGIA ALEMANA

WILHELM MUSTER Y EL PROBLEMA DE LA INTERCULTURALIDAD

TESIS DOCTORAL

dirigida por el Dr. JAIME CERROLAZA

CARLOS FORTEA

MADRID, 1998

Este libro está dedicado a Esther, que lo vió nacer, crecer y llegar a su culminación, y fue el ascua que mantuvo encendida la hoguera.

A Patricia y Celia, que junto con Esther me enseñaron que el amor no se puede dividir, pero sí multiplicar.

Y a la memoria de Wilhelm Muster.

Agradecimientos

Un libro como éste debe siempre su existencia a muchas personas. Sin embargo, como otros sentimientos, la gratitud no puede ser demasiado extensa sin correr el riesgo de diluirse, y quedar reducida al formulismo. Por eso, sólo quiero expresar mi agradecimiento aquí a unas pocas personas:

A Jaime Cerrolaza, director de esta tesis, cuya mano amiga siempre estuvo abierta.

A la señora Anneliese Muster, que con honestidad intelectual y calor personal me dió acceso a cuantos papeles de su esposo quise ver, y jamás se negó a responder a ninguna pregunta.

A José Luis Sagüés, azote de doctorandos, curador de ánimos y compañero de inquietudes y visiones, que se mostró implacable en la demostración de que lo que tenía que ser, tenía que ser.

A Esther de Arpe, mi mujer, que formó con él una coalición de hierro para impedirme renunciar, flaquear, dudar y hasta titubear, y al final me llevó hasta aquí.

Y a esas pocas personas, entre los vivos y entre los muertos, que desearon aún más que yo que llegara este día. A todos, gracias.

Indice

Introducción.....	8
Capítulo I: EL CONCEPTO DEL OTRO.....	18
I.1 Alteridad y comunicación.....	18
I.2 El Otro como grupo definido.....	23
I.3 Al encuentro del Otro.....	27
I.4 El discurso del Otro: Literatura y alteridad.....	32
I.5 La traducción como discurso de la apropiación.....	38
Notas.....	44
Capítulo II: LA PRESENCIA DEL EXTRANJERO EN LA LITERA- TURA AUSTRIACA MODERNA.....	46
II.1 El Mismo y el Otro en la Literatura austríaca....	46
II.2 El extranjero como alter ego.....	55
II.2.1 De Schnitzler a Roth.....	55
II.2.2. Joseph Roth.....	76
II.2.3. El extranjero como alter ego y el mito habsbúrguico	96
II.3. El extranjero como Otro absoluto.....	102
II.3.1 Kakanios ante el extranjero absoluto.....	102
II.3.2. Elias Canetti.....	106
II.3.3. Die Stimmen von Marrakesch.....	119
II.3.4. Una nueva generación al encuentro del Otro....	125
Notas.....	141
Capítulo III WILHELM MUSTER: BIOGRAFIA Y BIBLIOGRAFIA	142
III.1 Formación y tanteos.....	142
III.2 El punto de inflexión: Wilhelm Muster en España	151

III.3 El escritor maduro.....	158
III.4 Los temas y los libros.....	168
III.5 Las novelas.....	184
III.5.1 <u>Aller Nächte Tag</u> (1960).....	184
III.5.2. <u>Pulverland</u> (1986).....	193
III.5.3 <u>Auf den Spuren der Kuskusesser</u> (1993).....	195
III.6 Wilhelm Muster en su contexto literario.....	202
Notas.....	207
Capítulo IV: DER TOD KOMMT OHNE TROMMEL.....	213
IV.1. El texto.....	213
IV.1.1 La larga gestación de una novela.....	213
IV.1.2 Argumentos para un personaje.....	216
IV.1.3 Principios formales.....	218
IV.2 Interpretaciones para un texto.....	225
IV.2.1 El mito habsbúrguico en la literatura musteriana	225
IV.2.2 Der Tod kommt ohne Trommel como novela cervantina	232
IV.2.3 Der Tod kommt ohne Trommel como novela de la in-	
terculturalidad.....	240
IV.3 El extranjero en Der Tod kommt ohne Trommel.....	242
IV.3.1 El extranjero: Formas y diferencias. Del extran-	
jero kakanio al extranjero absoluto.....	242
IV.3.2 Sarajevo 1914: El extranjero propio.....	244
IV.3.3 Africa: El extranjero absoluto.....	249
IV.3.3.1 La postura del colonizador.....	249
IV.3.3.2 El colonizador colonizado.....	261
IV.4 El papel de la Literatura.....	275
IV.5 El problema de la Traducción.....	286

IV.5.1 Traducir al Otro.....	286
IV.5.2 Wilhelm Muster y la traducción.....	294
IV.5.2.1 Opiniones traductológicas de un traductor.....	294
IV.5.2.2 Opiniones traductológicas de un novelista.....	299
Notas.....	308
V. CONCLUSIONES.....	312
Bibliografía.....	316

Indice de ilustraciones

Il. 1: Wilhelm Muster. (Foto: Verlag Droschl)

Il. 2: Anuncio de una obra de teatro en la que Wilhelm Muster participó.

Il. 3: Diploma de doctorado de Wilhelm Muster.

Il. 4: Proyectos de obras.

Il. 5: Proyectos de obras.

Il. 6: Manuscrito de Wilhelm Muster.

Il. 7: El despacho de Wilhelm Muster.

Introducción

El 25 de agosto de 1994, merced al permiso de su viuda, entré al todavía intocado despacho de Wilhelm Muster, fallecido siete meses atrás. En los cajones de la mesa, en los departamentos del archivador, que tenía el privilegio de ser el primero en abrir, se encontraban las huellas de la tarea de un hombre que había consagrado la mayor parte de su tiempo a unos pocos problemas fundamentales: la reflexión sobre su labor literaria personal, como narrador y como traductor; la reflexión sobre el carácter fronterizo del ser humano, fronterizo a otros seres humanos, iguales y distintos; la reflexión en torno a la lucha con la Muerte.

En rigor, todo eran aspectos de un mismo problema, plasmación personal de la imbricación intensa entre Literatura y Vida, escritor y mundo en el que habita. Muster gustaba de recurrir a un motivo de Las mil y una noches ("Si te cuento una historia extraordinaria, ¿me concederás un tercio de mi vida?") para ilustrar la labor del narrador, relacionando Literatura y Muerte para relacionar Literatura y Vida; la narración era para él una tarea, en el sentido más agónico del término, una posición del hombre en el mundo.

Si además tenemos en cuenta que la Literatura es una forma de mirar, no resultará sorprendente que la mirada de Wilhelm Muster, que abrió los ojos a la luz en la encrucijada cultural más convulsionada de su tiempo, se fijara en aquellos aspectos del entorno que más intensamente reflejaban el curso cataclísmico del acontecer: Muster nacía en 1916, un mes antes de la muerte

de Franz Joseph I, en el seno aún de un Estado pluricultural en trance de desmoronamiento, y en Graz, la capital de Steiermark, la marca estiria, frontera exterior durante siglos (acuñada por la Historia: el Occidente frente al turco) y frontera interior de la Austria germana con la Austria eslava. En semejante escenario, y en semejante circunstancia, es natural que la mirada del escritor sobre su sociedad se posara en las dificultades procuradas por la convivencia de gentes distintas, tan artificialmente unidas como separadas, y que la pertenencia a varios de esos mundos, la integración posible o el mero intento de entender se planteen en su obra como conflicto.

Al mismo grado de reflexión pertenece su indagación teórica y práctica en el ámbito del trasvase de las lenguas. Cuando Muster se pregunta por el grado de verdad y de mentira del trabajo ancestral de los trujamanes, está siendo atraído en primer término por la fascinación del Otro, el Otro condenado por Babel a la incomunicación y redimido de ella por la indomable voluntad humana de tender puentes sobre todos los ríos, incluso sobre aquellos que son, en realidad, fosos excavados por el propio hombre.

Al dedicar su esfuerzo a tales empresas, Muster se reveló como un autor profundamente inmerso en su siglo, el siglo de las paradojas y de la contingencia. Nunca como en el finiquitado siglo XX se combinó una expansión tan amplia de los contactos entre las personas y los pueblos con un crecimiento tan exacerbado de la intolerancia anclada -o pretextada- en la diferencia. Ha sido esta una época en la que la Otredad, ya sea a una escala personal o a la de los pueblos, ha sido desde

explicación de los procesos históricos hasta arma arrojadiza, insulto o positiva calificación, pero sea como fuere ha estado en el centro de los movimientos tectónicos que están conformando lo que se intuye ya como una sociedad cualitativamente distinta de la que alumbró la Revolución Francesa.

La presente tesis doctoral pretende analizar, y en alguna medida reivindicar, la figura y la obra de Wilhelm Muster, y ubicarla en el campo de las preocupaciones que fueron las suyas. Las motivaciones que nos mueven a ello son de muy diversa índole; en la primavera de 1983, caía en nuestras manos un ejemplar de un libro que tenía lo que su propio autor calificaba de "einen etwas reisserischen Titel"¹: Der Tod kommt ohne Trommel. El libro, que tres años atrás había disfrutado de un breve pero intenso fulgor entre la crítica germanoparlante, impresionó profundamente al autor de estas líneas: había en él una enorme destreza verbal, un cumplido uso de las nuevas técnicas narrativas que el siglo había ido acumulando, y un variado registro temático que llevaba la atención de un sitio a otro como cuando se pasea por una galería de antigüedades. No dejó de llamar la atención entre ellas, a quien ya entonces orientaba su destino a la transmisión del mensaje del Otro, la presencia evidente del mundo de la Traducción, protagonista aquí como en pocas obras narrativas.

Pero sobre todo, el libro era una novela deslumbrante, que llevaba impreso el sello -éste es, qué duda cabe, un juicio subjetivo- de la grandeza literaria. Cuando tres años después al autor de estas líneas le llegó el momento de elegir un tema para su tesis doctoral, ya llevaba ese tiempo ganado.

Al menos en lo que respecta a las inclinaciones literarias. Sin duda, Wilhelm Muster era un autor por todos conceptos digno de ser estudiado, y estaba además en situación de serlo por vez primera². Sin embargo, no se nos ocultaba que una tesis doctoral no puede tener por objeto una "presentación general" de un autor, sino que ha de concretar aquellos aspectos que lo hacen sujeto de atención preferente de un estudio.

En este sentido, había varios hilos conductores que recorrían el discurso musteriano -la Muerte, la tarea del narrador, etc.-, entre los que uno llamó especialmente nuestra atención: la relación entre las culturas, sus cruces, sus encuentros, lo que se ha dado en llamar la Interculturalidad.

¿Por qué la elección de la Interculturalidad como tema? ¿En qué beneficia o sirve la Interculturalidad al mundo en que vivimos, como para que un investigador de la Literatura centre su atención en la forma en que éste concepto se desenvuelve en los textos? Porque la Interculturalidad, como acertadamente formula Erhard Hexelschneider, es "ein Weg (...) um existierende oder tradierte Vorurteile oder Missverständnisse abzubauen und eine neues Zu- und möglichst Miteinander im Denken zu konstituieren". Hexelschneider prosigue: "Interkulturalität ist immer Kenntnis und Erkenntnis des Anderen und damit vertieft des Eigenen, insoweit sie hilft, fremde kulturelle Identität emotional zu erföhlen und zugleich rational zu begreifen und dadurch eigene Identität besser zu verstehen oder oft erst zu finden"³. El subrayado es nuestro. Nada más propio de un estudioso de las culturas ajenas que interesarse por esos caminos para eliminar los prejuicios y que interesarse por ese estudio

de la identidad que es a la vez estudio de nosotros y de los otros, tanto más si se piensa que la eliminación de esos prejuicios nos parece imprescindible para un futuro en paz. Esa fue la segunda razón para abordar el estudio de la obra musteriana, y el segundo círculo de aproximación.

A esto se añadía el hecho indudable de que, si el estudio de la Interculturalidad es válido como método para investigar la identidad, nada más aplicable que el estudio de la Interculturalidad a quienes, como los literatos austríacos, se ocupan de y agobian con el problema de la identidad, lo que ubicaba a Wilhelm Muster en un contexto literario propicio. Abordaremos hasta qué punto los rasgos propios del autor se enmarcan en un mundo de referencias que prefiguraba muchos de los conceptos que utilizaremos.

Así pues, esta tesis doctoral estará dedicada al estudio de la obra de Wilhelm Muster, y muy en particular a aquella parte de su obra que aborda el fenómeno de la Interculturalidad, fenómeno que a menudo se presenta entremezclado con el más amplio concepto de la alteridad, y como una forma o variante del mismo.

Sin embargo, el fenómeno de la alteridad ha sido estudiado desde antiguo por variadas disciplinas de la Ciencia. A nosotros nos tocará averiguar en qué forma la Literatura, notaria del acontecer y a menudo influyente coadyuvante del mismo, ha levantado acta pormenorizada de la Otredad cuando ha sido preciso para aportar su explicación del mundo. Es a esta explicación, la explicación literaria, a la que atenderá esta tesis doctoral. Comprobaremos cómo Wilhelm Muster da en sus obras testimonio de la presencia de la Interculturalidad en la Literatura y de la

validez de la Literatura como forma de abordarla. Veremos cómo las principales líneas de reflexión de otros ámbitos de la cultura han encontrado acogida en su obra, y cómo esos conocimientos se transfiguran al convertirse en materia literaria.

Porque los ámbitos de la alteridad y la Interculturalidad invaden hoy en día el terreno de estudio de ciencias como la Filosofía, la Sociología o la moderna Comunicología. Nada más lejos de nuestra intención que invadirlos también por nuestra parte. Lo que pretendemos es reseñar y estudiar, desde la Ciencia de la Literatura, cómo ésta refleja esas preocupaciones, y estudiarlo ciñéndonos a la amplia esfera de la Literatura austríaca moderna e, insertándolo en ella, al más reducido círculo de la obra de uno de sus cronológicamente últimos autores.

No obstante, tampoco un estudio que pretenda servir con rigor sus fines puede ignorar los numerosos puntos de intersección con otros campos. La presente tesis doctoral cimentará también sus planteamientos en esos otros resultados de la investigación, tratando de que unos y otros se fructifiquen, confirmen o desmientan mutuamente.

Había que elegir un modelo de análisis para las obras objeto de estudio, y nos encontramos con que en raras ocasiones se había procedido a un estudio similar, y no había por tanto pautas consolidadas. Por tanto, se procedió a diseñar en cierta medida un modelo basado en establecer una serie de hipótesis de la investigación y buscar en los textos de literatura primaria la posible verificación de las mismas, con el fin de averiguar si

realmente los textos seleccionados participaban de las ideas básicas que sobre la Interculturalidad y el cruce de culturas circulan actualmente, es decir, si la Literatura había realmente levantado ese acta de la realidad a la que nos referíamos páginas más arriba. Se buscó en las obras, tanto de Wilhelm Muster como de otros autores, la presencia de la figura del Otro, ya fuera como tema o como subtema, o incluso como pura presencia significativa, tratando de sacar en cada caso las conclusiones que fueran pertinentes.

Conviene precisar, a este respecto, que la figura del Otro presenta, en bruto, una multitud de variantes tipológicas que escapan al fenómeno del contacto entre culturas (nos referimos por ejemplo a la alteridad de la mujer, o a la pura idea del interlocutor). Por eso, en el presente estudio se ha buscado restringir al Otro identificándolo o definiéndolo por sus rasgos culturales diferenciadores, buscando al Otro como perteneciente a otro grupo cultural, lo que en la mayoría de los casos -no todos- ha llevado a la identificación del Otro con el extranjero, ya sea interior o exterior.

Una precisión más que conviene hacer es la distinción entre Interculturalidad -entendida como el ámbito del contacto entre las culturas- y Multiculturalidad, concepto reciente que pretende referirse a la convivencia de varias culturas en una misma sociedad, y que tiene su origen en los fenómenos de convivencia entre culturas producidos en los antiguos países coloniales, primero, y en los países de gran potencial económico, singularmente Alemania, más adelante, como consecuencia de migraciones económicas. Las antiguas metrópolis se han visto en

situación de ver su población aumentada con personas procedentes de sus ex colonias, que aportan una cultura mixta entre su cultura de origen y su propia cultura colonial, y que sufren curiosas transformaciones en el re-contacto con la metrópoli. Aunque el fenómeno es de un interés indudable, y aunque Interculturalidad y Multiculturalidad se solapan en muchas ocasiones, no lo tocaremos más que tangencialmente en esta tesis doctoral, cuya temática remite a un mundo -el austrohúngaro-, sin pasado colonial, cronológicamente previo al actual mundo multicultural, en alguna manera profético del mismo, pero diferente, y a un escritor que reflexiona sobre el tema desde un punto de vista muy distinto al que pueden aportar actualmente Rafik Shami o Emine Sevgi Özdamar⁴, por mencionar sólo algunos nombres. Ello no será óbice para que si nos fijemos dentro del mundo austrohúngaro en aquellos autores que de alguna manera encarnan la multiculturalidad porque pertenecen por nacimiento o circunstancias a dos mundos culturales. En ellos resulta imposible separar ambos conceptos, tanto como lo resulta separar sus dos mundos de proveniencia.

En cuanto a la estructura de la tesis, procederemos a una aproximación gradual al autor y la temática estudiadas. En primer lugar, se hará una introducción no exhaustiva -hemos preferido en todo momento la exposición aplicada a la puramente teórica- al concepto del Otro, delimitando lo que pudiéramos llamar su campo de acción y el de nuestros concretos intereses. A continuación, pasaremos a estudiar la presencia del Otro en la Literatura austríaca del siglo de Muster, ensayando el modelo de análisis que después se aplicará a las obras del autor.

En tercer lugar, se hará una introducción al hombre y a su obra, realizando un recorrido tanto por la biografía como por la lista completa de las obras de Muster e incidiendo en los centros de gravedad de una y otras.

Por último, lo apuntado en los capítulos mencionados confluirá en el estudio de lo que consideramos la obra más representativa tanto del autor como tal como de la presencia en él de la temática elegida: Der Tod kommt ohne Trommel, obra que consideramos modélica en el tratamiento literario de la Interculturalidad. Llegados a este punto, como ya apuntábamos más arriba, en consonancia con los centros de interés de la obra será también un centro de nuestro interés la problemática de la Traducción, una de las ciencias aplicadas que, por su propia naturaleza, más intensamente se dedica al contacto entre culturas. Lo haremos por varias razones: en primer lugar, por lo que acabamos de decir; en segundo lugar, porque la presencia de ese arte en el texto es una presencia a la vez expresa y metafórica, que exige un análisis separado; en tercer lugar, porque pocas disciplinas tienen tan íntima vinculación a la Literatura, pocas extraen tanto de ella y pocas le devuelven a su vez tanto. No se puede hablar ni de Interculturalidad, ni de Literatura en relación con ella, ni desde luego de Wilhelm Muster, sin hablar de la Traducción.

Las correspondientes conclusiones y la bibliografía utilizada en la confección de este estudio constituirán el cierre del mismo. Puesto que la bibliografía está ordenada en cinco partes (I, Estudios sobre interculturalidad y alteridad, II, Estudios literarios, III, Estudios sobre traducción, IV,

Literatura primaria, V, Bibliografía musteriana), las referencias en las notas figurarán de la siguiente forma (p.ej.): (II) Schmidt-Dengler, pág. 13, indicando así la pertenencia del texto al correspondiente bloque. Aunque algunos textos son atribuibles a más de un bloque (singularmente al I y el III), se ha optado por evitar repeticiones.

Notas

- 1 (V) Muster, Der Tod kommt ohne Trommel, pág. 14.
- 2 Posteriormente (1992) se publicaría una tesis doctoral sobre el autor, que pone el acento en la técnica narrativa y el estudio de motivos en su obra, sin entrar en sus contenidos globales.
- 3 (I) Erhard Hexelschneider: Grundkomponenten von Interkulturalität en: Wierlacher, 1987.
- 4 Ver (II) Sáenz.



1. Wilhelm Muster

I. EL CONCEPTO DEL OTRO

I.1 Alteridad y comunicación

"Ahora, ante el anuncio de que en nuestro horizonte reflexivo (...) se van a presentar 'los otros hombres', sentimos, no sabemos bien por qué, una ligera inquietud y como si una fina onda eléctrica nos hubiese corrido por la médula. La cosa será todo lo absurda que se quiere, pero es. (...) basta anunciar que van a aparecer en nuestro análisis los otros hombres para que en todos se produzca un alerta, un '¡Quién vive!'. Ya no vivimos en abandono, sino en guardia y con cautela. ¡Hasta tal punto son, por lo visto, temibles los otros hombres!

José Ortega y Gasset: El hombre y la gente.¹

El estudio de la alteridad es casi tan antiguo como la propia Filosofía. Cabe decir que es lo más natural que así sea. Tras el propio yo, la atención del hombre se dirige al prójimo casi antes que al mundo que los rodea a ambos. Y no sólo es uno de los más antiguos objetos de estudio sino, lo que es más importante, una de las constantes de la atención filosófica.

A lo largo del devenir del pensamiento, el enfoque de la Filosofía ha ido variando de forma en cierto modo progresiva², si cabe en este campo hablar de progreso. El estudio del Otro se ocupó en un principio de constatar su mera existencia, de cerciorarse de un no estar solos que requería quizá una argumentación teórica. Posteriormente, rechazado por solipsista semejante planteamiento, se centraría en la percepción del Otro,

la forma en que lo vemos, la forma en que nos ve.

Sin embargo, la que a nuestro juicio es la aventura más interesante se inicia en el momento en que empezamos a plantearnos -resuelto que el Otro existe, resuelto el cómo lo percibimos- el problema crucial de la relación con él. Porque en efecto, como dice Ortega en la cita que abre este capítulo, el momento de la aparición del Otro como ente de relación despierta reacciones encontradas en el ser humano. La experiencia objetiva que de él tenemos es limitada: tan sólo nuestra percepción, que nos permite intuir a alguien semejante, pero del que, en realidad, lo desconocemos todo.

El desconocimiento provoca el miedo, que fácilmente puede degenerar en actitudes violentas: Die Wut vor unbekannt: Die grosse Wut!, escribe Wilhelm Muster en Auf den Spuren der Kuskusesser³. Es interesante al respecto el estudio que Ortega realiza del saludo: el uso social del saludo, al que comúnmente interpretamos como inofensivo e incluso insignificante, es interpretado por él como expresión preclara de ese sentimiento de hostilidad. Originariamente, el gesto de levantar la mano o el desear buen día eran signos de que no se iba armado o de que las intenciones eran pacíficas. Así, dice Ortega:

"El uso, pues [el saludo], se me aparece como la amenaza presente en mi espíritu de una eventual violencia, coacción o sanción que los demás van a ejecutar contra mí. Pero lo curioso del caso es que lo mismo les pasa a ellos"⁴.

Imaginemos que nos encontramos ante un extraterrestre (por

poner un ejemplo extremo de otredad): en efecto, nuestra primera decisión es presentarnos ante él de forma que comprenda que no somos peligrosos, lo que a su vez pretende desactivar un posible ataque. Pero, ¿por qué elegir semejante opción si no tuviéramos ingénita la idea de peligro? Así pues, el Otro es concebido como hostil por naturaleza. Alteridad y hostilidad se funden en un único concepto.

La diferencia asusta; el temor, a su vez, revierte en agresividad. Si nos atuviéramos a este círculo vicioso, el modelo de la interculturalidad sería en última instancia un modelo de irritaciones.

Lo que quizá sea. Si junto a la panorámica filosófica trazamos la histórica, no hay necesidad de remontarnos a las intuiciones prehistóricas (dos homínidos se encuentran, de inmediato se convierten en rivales por una misma caza o una misma hembra, y se atacan), de las que se carece de datos fidedignos, ni a las metáforas de orden poético-religioso (relatos bíblicos), para que el conocimiento histórico nos hable de una pauta de contacto entre culturas caracterizada por el esquema del enfrentamiento, la prevalencia y la sumisión final. El modelo de expansión del orbe romano se basaría en estas premisas.

Y sin embargo, ya en esa temprana era topamos con uno de los conceptos más interesantes en el trato entre culturas: el concepto de la aculturación. Definida como "el proceso de cambio de artefactos, costumbres y creencias resultante del contacto entre sociedades con distintas tradiciones culturales"⁵, es un proceso que se realiza en dos direcciones, y cuyos resultados, siempre fructíferos, pueden ser sorprendentes. Así, su forma

históricamente más frecuente, el llamado "cambio directo"⁶, se produce a través de la dominación, y normalmente implica la asunción de la cultura del pueblo dominador por el dominado. Sin embargo, a veces el proceso se invierte: mientras Roma "romanizaba" toda la cuenca del Mediterráneo, se veía a su vez "helenizada" por la sometida península griega, dotada de una pujanza cultural que se impuso a la fuerza de los conquistadores militares. Algo parecido les ocurría siglos después a los caballeros cruzados que partieron a la conquista de Jerusalén desde la Europa de la Edad Oscura.

Así pues, no todo modelo de contacto con el Otro tiene por qué ser un modelo de violencia. La permeación se puede producir también de manera pacífica, insensible incluso, lo que da cierto margen a la esperanza en un intercambio positivo.

Esperanza que se incrementa desde el momento en que se adopta una actitud activa frente al fenómeno de la incomunicación, cuyo máximo exponente suele ser el lenguaje. Nada diferencia más a las personas que el hecho de hablar lenguas distintas. En torno a la lengua, la mente humana configura estructuras variadas de pensamiento, que terminan por regular distintas pautas de conducta. Por el aprendizaje de las lenguas comenzaría, pues, un método de lucha contra el modelo de irritaciones al que antes hacíamos referencia.

El éxito de tal empresa se podría medir por su propia extensión y difusión: cada vez más personas estudian una lengua extranjera, viajan a un país desconocido, reducen en la práctica la alteridad.

Y sin embargo, resulta de todo punto evidente que, en esta

época culmen de tal esfuerzo, en este fin de milenio repetidamente calificado como el de la expansión mundial de las comunicaciones, el estado general de la comunicación no ha mejorado como hubiera sido de esperar. Desde un punto de vista exclusivamente histórico, tal vez esto tuviera explicaciones relativamente sencillas. El devenir histórico abierto por los descubrimientos, la colonización y, finalmente, descolonización de amplias zonas del planeta explicaría, por las circunstancias en que se produjo y dentro de las cuales evolucionó, que las heridas causadas en el proceso motivaran actitudes de rechazo, que en la práctica habrían adquirido ya carácter de ancestrales para los pueblos respectivos. Sin embargo, esto dejaría fuera de consideración multitud de matices de ese mismo devenir histórico, y no sería por tanto satisfactorio.

Además, tampoco explicaría el por qué Estados que a lo largo de extensa tradición habían sido ejemplos multiculturales se derrumbaron en lugar de asentarse cada vez más, y dejaría sin cumplida respuesta los enigmas planteados por la repetición constante de modelos de conducta que han dado catastróficos resultados en el pasado. En la llamada aldea global, en la era de la propugnada convivencia de las culturas, del propugnado mestizaje, la interculturalidad sigue siendo más conflicto que pacífica utopía hecha realidad.

No es este el lugar para entrar en la explicación detallada de fenómenos en los que tienen entrada tanto la Filosofía como la Antropología y la Sociología. Ni siquiera está dentro de nuestro interés inmediato. Pero, si el esquema que planteábamos -La diferencia asusta; el temor, a su vez, produce agresividad,

irrita- es correcto, nos daremos cuenta de que lo principal en él, el origen, no es el problema de la incomunicación, sino el más primigenio de la diferencia. El lenguaje, medio de comunicación, de expresión de la razón, es un puente hacia el Otro. Pero también es esencia de la alteridad. Esencia de la alteridad incluso cuando es el mismo lenguaje en cuanto que herramienta, porque incluso siéndolo manifiesta una personalidad otra que la de aquel que lo escucha. En este sentido, la diferencia de lenguaje no es causa provocadora de alteridad, sino factor añadido a la misma. La diferencia asusta, asusta de manera inmotivada -en el sentido de no necesitar motivación-, es por tanto la raíz de la problemática que nos va a ocupar.

I.2 El Otro como grupo definido

La diferencia es un concepto amplio. En el más lato de los sentidos, es diferente todo aquel que no es yo, pero ello no nos impedirá realizar agrupaciones de semejantes, de tal modo que, al final, la diferencia se establece entre grupos, y secundariamente entre grupos y entornos, entre grupos ubicados en entornos. Encontraremos así que se da alteridad, dentro de un mismo grupo ubicado en un mismo entorno, entre hombres y mujeres -volveremos sobre la alteridad de la femineidad, que ha preocupado a muchos autores-, entre heterosexuales y homosexuales, entre locos y cuerdos, por citar grupos obvios y aleatorios. En un segundo grado, encontraremos una alteridad global entre grupos que ocupan distintos entornos físicos.

Surge así el concepto de extranjería, la alteridad de un

grupo que ocupa -o que ocupa originariamente- un territorio distinto a otro. El grupo territorial, siquiera sea por su separación física respecto a los otros grupos, desarrolla formas de vida propias, elabora por tanto una cultura, un sistema de valores basado en multitud de determinantes (actos sociales, reflejos recíprocos, normas). Y obvio es decir que sólo entre culturas podrá planteárenos el problema que nos interesa de la relación entre ellas, la problemática de la interculturalidad.

Una vez formado, el grupo crea lazos internos de reconocimiento común, que desmonta gradualmente la hostilidad primaria. La intrincada red de interacciones, entre las que ocupan un lugar preeminente los ritos de todo orden, crea poco a poco un sentimiento de común identidad, que una vez formada se mantendrá, apoyándose en unas convenciones. El germanista indio Pramod Talgeri dice, citando a Habermas: "Die Konventionen gewährleisten zu einem gewissen Grad die Kontinuität der Handlungsformen (...) und die 'Stabilität der Verhaltenserwartungen', woraus Traditionen gebildet werden. Eingebettet in solch ein Kommunikationsschema entwickelt der einzelne das Bewusstsein der 'Rollenidentität', wodurch er die Kraft gewinnt, sich mit den Interessen der Basisinstitutionen der Gesellschaft zu identifizieren"⁷. La delimitación que todos estos ritos, normas y tradiciones crean con respecto a otros grupos sociales se mantendrá cuando el miembro del grupo se halle fuera del mismo, e incluso alcanzará toda su expresión cuando se halle inmerso en un grupo distinto, en un grupo extranjero, en el que todo su esquema de comunicación fracasa y ha de ser sustituido por otro, por el que da identidad al grupo en el que de pronto

se encuentra sumergido.

Porque la extranjería es ante todo un problema de identidad. Y no un problema abstracto y de contornos escolásticos, sino de realidad diaria y vivencia personal de todo aquel que se siente distinto respecto a otro, y que se encuentra desubicado en un entorno concreto. La intensidad de esa vivencia, de esa en última instancia percepción, es lo definitorio.

Pero la extranjería es una referencia, no una concreción objetivable. Mientras la alteridad es un hecho objetivo, la constatación de la diferencia, la alienidad es una interpretación de la misma que ya lleva consigo una carga connotativa y referencial. En una novela menor del autor australiano Morris West, podemos leer la siguiente frase, pronunciada por un personaje australiano respecto a otro suizo: "Yo soy un antípoda, ansioso e impulsivo, y mis juicios pueden ser precipitados o simplistas. Arlequin es un europeo, calmo, conciliador, sutil, paciente hasta con los idiotas"⁸. ¿Antípoda respecto de qué, habría que preguntarse? Con esta frase, tremenda en su aparente simplicidad, West ilustra de forma palmaria el problema: Definirse respecto a otros, saber quién se es por contraste con un modelo en el que se reconocen unas características, que a veces se echan en falta. Es el mismo sentimiento que hace a Jorge Luis Borges definir a los argentinos como "europeos en el exilio".

Si la extranjería es una percepción, es también una percepción de los otros: Se es extranjero respecto a quien como tal te considera. Naturalmente, las implicaciones de esta conclusión llevan a una extensión considerable del campo.

Excluida la reducción al absurdo (si extranjero es quien yo considero extranjero y yo soy extranjero para otros, entonces todos somos extranjeros), a pesar de su carga de sugerencia, tendremos que admitir que en cuanto a vivencia y percepción extranjeros serán tanto los naturales de país distinto a aquel en que se encuentran como los nacionales pertenecientes a minorías étnicas, religiosas, sexuales, con toda su carga de diferencia cultural. El Otro, para serlo, tiene que ser distinto. Para ser diferente, tiene que serlo por contraste. Contraste que sirve a distintas funciones según sea la perspectiva que se elija. En la introducción a su libro Orientalismo, Edward Said señala que "Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia"⁹, es decir, ha servido para definir por oposiciones la idea de toda una cultura dominante. Sin embargo, el Otro también puede ocupar la perspectiva del minoritario, ser aquel que es definido como perteneciente al grupúsculo dentro de un grupo mayor que llama la atención, el que se sale de la norma.

Y la ruptura de la norma conduce a nuevos conflictos. Por supuesto, los conflictos originados por el malentendimiento, por la inadaptación, por el eventual rechazo. Pero es que además, y en muchas ocasiones como reacción al rechazo, el Otro, definido por su diferencia frente al Mismo, quiere ser diferente -seguir siendo él, y por tanto seguir siendo Otro-, pero, a la vez, quiere dejar de serlo, quiere ser el Mismo. Junto a su condición de minoría, la minoría reclama su condición de no extranjería, su derecho a ser a un tiempo igual y distinto. Es la tendencia, siempre presente, a la asimilación. Y ello porque el extranjero,

por extensión el diferente, siente, dice Julia Kristeva, "una cierta admiración por quienes le han acogido, porque casi siempre les considera superiores a sí mismo, ya sea material, política o socialmente"¹⁰. Esto promueve el instinto de la asimilación, mientras la problemática de la identidad la frena.

Resolver esta aporía será la gran tarea del futuro. No es éste el lugar para apuntar maneras de hacerlo. Baste decir que, si se quiere volver a ensayar una sociedad multicultural, será preciso comprender que ésta nada tendrá que ver con el tradicional concepto del crisol de culturas. El crisol presupone la fusión, el surgimiento de algo a partir de la desaparición de algo. Multiculturalidad es convivencia de lo distinto a partir del respeto a su existencia, no de la pretensión de subsumirlo. Si se quiere conjugar asimilación y preservación de la identidad, el concepto de crisol tendrá que ser sustituido por el de mosaico.

I.3 Al encuentro del Otro

En su magnífico libro La conquista de América. El problema del otro, Tzvetan Todorov traza un esquema de tipología de las relaciones con el Otro. Según este esquema, la problemática de la alteridad se puede situar al menos en tres niveles: "Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero (...). En segundo lugar, está la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia

imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad, o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (éste sería un plano epistémico)"¹¹.

Es curioso que Todorov empiece por el juicio de valor, con lo que esto supone desde el punto de vista de los fundamentos de la relación: el Mismo se encuentra con el Otro, y una de sus operaciones intelectuales (probablemente la primera) es poner en valor aquello que tiene ante sí, y ponerlo en valor de modo inevitablemente referencial: por comparación consigo mismo. Como bien dice Todorov, por lo general uno mismo se aprecia y estima, lo que sitúa toda comparación en términos de superioridad e inferioridad.

Este punto de partida -y es punto de partida de manera inevitable, casi podríamos decir que ontológica- vicia todo planteamiento posterior. Si desde un punto de vista axiológico llegamos a establecer nuestra superioridad sobre el Otro, nuestro impulso será, al proceder al acercamiento -es decir, si no hemos optado, en actitud de desprecio, por alejarnos-, imponer al Otro nuestra propia imagen.

Esta reacción diríamos que natural hace tanto más interesante el momento en que el Mismo adopta la otra postura, la de la identificación o asimilación. El impulso hacia la asimilación es, desde el punto de vista filosófico, un intento de reducir la alteridad, una pretensión de cerrar ese abismo que nos separa del Otro. Pretensión tanto más loable cuanto que ese abismo se reviste -ya lo hemos dicho- de hostilidad. La forma de la comunicación que pretenda reducir esa alteridad tendrá que

perseguir la identificación con el Otro. Según Lacan, se persuade al Otro hablando su lenguaje, usando sus gestos, sus actitudes, sus metáforas¹².

La aspiración no es pequeña. Si comunicar ha de significar identificarse, el tipo de relación, el grado de relación al que hacemos frente es un grado superior. No queremos tan sólo entender al Otro. No queremos tan sólo transmitir información. En tanto que buscamos la identificación, queremos eliminar la alteridad, queremos ser el otro. Si ésa es la verdadera comunicación, ¿cuántas veces se logra?

Y por parte de quién se pretende, hay que añadir. No es igual actitud la que mantiene quien pertenece al grupo mayoritario y busca el contacto con lo otro, lo diferente (el Mismo), que quien es minoría y aspira a la integración (el Otro). Las estrategias que el Otro desarrolla para llegar a identificarse o confundirse con el Mismo empiezan por el lenguaje para extenderse a todos los ámbitos de la comunión humana. Las costumbres, los usos, los mecanismos preferentemente sociales. Y muy en particular aquellos mecanismos, que todas las sociedades tienen, destinados al logro de la aceptación social. El Otro quiere parecerse al Mismo, y para ello extrema su imitación, se somete, se acultura. Y sin embargo, vive en el permanente conflicto que le supone el tener que aceptar que integración es sinónimo de pérdida de identidad. Cuando dos conceptos, como fremd y eigen, se definen por la oposición existente entre ellos, sólo pueden vivir en el equilibrio: De lo contrario ocurre que a mayor mismidad menor otredad, sí, pero si se viene de la dirección inversa, a menor alteridad, mayor alienación.

Muy distinta es la relación que el Mismo puede permitirse respecto al Otro. En primer lugar, puede elegir su grado de interés: Puede plantearse la aproximación al Otro como un proceso determinado por la mera curiosidad, acercarse a él en busca únicamente de lo que de ajeno, extraño y llamativo tiene. Estaríamos entonces hablando de exotismo, de atracción por lo nuevo y desconocido, mucho más que de apuesta cultural caracterizada por el desprendimiento propio. La manifestación habitual de este grado de interés es el viaje, de tan fecundos resultados en el campo, por ejemplo, de la Literatura. El contacto cultural que aquí se produce es ocasional, contextual, pero no necesariamente volitivo.

Cuando, en cambio, la aproximación al Otro persiga realmente al Otro, estaremos ante un fenómeno de interculturalidad. El conocimiento de la identidad del otro, que normalmente es un corolario del contacto, tiene aquí una cualidad finalista, es uno de los objetivos que se persiguen desde el principio. En este proceso entran en juego factores no sólo filosóficos en sentido estricto, sino, más a ras de tierra, políticos, sociológicos y culturales en el más amplio sentido del término. Volvemos aquí al juego de las mayorías y las minorías, a la consideración convivencial de la Mismidad y la Otredad. Para el viajero que va en busca del Otro por sí mismo, el viaje no es el descubrimiento de lo incógnito, sino un proceso de cambio, una puesta en tela de juicio -por comparación- de las propias posturas, un proceso consciente de insegurización que pretende ser fértil al nutrirse de la experiencia ajena.

El camino al encuentro de los otros es a veces un camino

voluntario, y a veces un producto, no esperado a priori, de circunstancias vitales concretas, como la emigración o el exilio. En ellas, no obstante, es posible que puedan invertirse los términos: En el exilio, el Mismo se convierte automáticamente en Otro respecto al entorno en que se mueve, se vuelve minoría. Pasado un tiempo, dejará de considerarse observador interesado para experimentar el ansia de la identificación; su percepción se habrá trastocado.

En tercer lugar, el Mismo puede reaccionar ante el Otro haciéndolo su espejo: decíamos más arriba que a veces el Otro busca en el Mismo lo que le falta; ahora nos encontramos ante un fenómeno inverso: el Mismo busca al Otro para reafirmarse, para confirmar en él la supremacía de sus concepciones, la realidad de su visión del mundo, la importancia de su propio ser. Ya no está realmente interesado más que en sí propio.

La manifestación máxima de este fenómeno estuvo en el siglo XIX en el Colonialismo: cuando los europeos miraban, por ejemplo, a Africa como un continente por explorar, conquistar y civilizar, hacían de Africa su propio espejo. Cada avance por él significaba una fehaciente constatación de la propia centralidad en el mundo. Con la expansión del mundo colonial, con la conversión del Colonialismo en categoría política por cuyo rasero se medían prestigios y poderes, esta forma de aproximación a Lo Otro alcanzó un carácter existencial para el europeo. Occidente se construyó una imagen del Otro a su medida, una contrafigura que se adaptaba perfectamente a los huecos del Mismo, que daba tanto salida a sus energías como fundamento a su percepción de sí. "De hecho", dice Said en su estudio sobre el orientalismo, "mi tesis

consiste en que el orientalismo es -y no sólo representa- una dimensión considerable de la cultura política e intelectual moderna, y, como tal, tiene menos que ver con Oriente que con 'nuestro' mundo"¹³.

Cuando llegamos a este punto, el Otro es una fabricación, a veces incluso un método, una entelequia utilizada como herramienta para hurgar en el propio pasado, el propio futuro, tal vez el propio destino. Esto revestirá una especial importancia en algunas indagaciones literarias modernas.

En cualquier caso, es definitorio de la relación del Mismo con el Otro el estar desprovista de angustia. Tanto cuando se trata -sobre todo cuando se trata- de mera atracción exótica, como cuando se trata de genuino interés, como cuando lo que se hace es levantar al Otro como un contrafuerte que sostiene al Mismo, el contacto carece de la tensión personal que acompaña a los procesos de aculturación. No se juega en él el futuro de nadie, no se pone en riesgo la identidad. Se mantiene de forma perfecta ese equilibrio, al que antes nos referíamos, entre fremd y eigen.

I.4 El discurso del Otro: Literatura y alteridad

La otredad es una fuente creativa de primer orden; es una fuente temática -la otredad puede plantearse y se plantea como argumento literario-, una fuente de reflexión y, cómo no, un instrumento de indagación que trasciende lo argumental para investigar aspectos no inmediatos, sino ocultos en el texto.

Pero además, de una forma mucho más directa, la otredad

produce Literatura como forma de comunicación del Otro: El Otro se expresa; esta evidencia crea, a su vez, nuevas formas de relación, por cuanto plasma de forma analizable -disponemos de un texto- lo que hasta ese momento son las intuiciones que nos surgen en el contacto intercultural. En el discurso del Otro se recogen todas las experiencias que hemos apuntado hasta el momento, desde la vivencia misma de la alteridad hasta la lucha por la asimilación, pasando por el esfuerzo por construir un discurso propio, entendido como alternativo al discurso del Mismo (caso de los procesos poscoloniales).

El texto del Otro trata, conscientemente o no, de expresar su diferencia, de poner de manifiesto la peculiaridad, de hacer de ella su mensaje. Sus motivaciones son múltiples. Cuando el Otro está inmerso en una comunidad multicultural, -como podía ocurrir en el imperio austro-húngaro, en las zonas pluriculturales de los Estados Unidos o en la moderna sociedad francesa o alemana, por poner sólo algunos ejemplos-, el discurso oscila entre la indagación y puesta en cuestión de la propia diferencia (como puede ocurrir, por ejemplo, en Radetzky, de Joseph Roth, de la que hablaremos por extenso más adelante), la actitud reivindicativa de la identidad cultural originaria (como ocurre con los escritores chicanos en Estados Unidos, por ejemplo el caso de Sandra Cisneros) y la explotación del propio exotismo como forma de acceder al beneplácito de la mayoría (como bien podría ser el caso del sirio afincado en Alemania Rafik Shami).

Cada uno de estos discursos maneja de distinta manera la problemática de la identidad, pero, en los ejemplos mencionados

y en otros muchos, tienen en común, además de ese afán de explicitar su diferencia, el hecho de adoptar la lengua de cultura del Mismo, de entrar en la dinámica de la aculturación y la asimilación. Citaremos, por significativo, el relato No speak English, de Sandra Cisneros: La esposa de un emigrante chicano se traslada con él a los Estados Unidos, se afinca allí, pero no aprende inglés. Se pasa los días soñando con volver a México, pero su marido no la secunda en ese deseo. Y la mujer se desespera:

"Y luego, para romperle el corazón para siempre, el crío (que ya ha empezado a hablar) se pone a cantar el anuncio de Pepsi que ha oído por la tele.

No speak English, le dice ella al crío que canta en un idioma que suena como la hojalata. No speak English, No speak English y le suben burbujas a los ojos. No, no, no, como si no pudiera creer lo que está oyendo"¹⁴.

El texto no es infrecuente como tal. Responde a un modelo de minoría en armas contra la pérdida de su identidad. Es un texto reivindicativo de la hispanidad (o mexicanidad, si se quiere) de quien lo escribe.

Sin embargo, su original está escrito en inglés. La escritura reivindicativa, el discurso del Otro, emplea como vehículo el instrumento del Mismo.

¿A quién se dirige el discurso, cabe preguntarse entonces? Y volvemos a encontrarnos ante un conflicto de hostilidades. La reivindicación, en la lengua del Mismo, parece dirigirse al

Mismo. Adopta aires de queja. Sin embargo, su público natural es el público del Otro, que en ocasiones tendrá incluso dificultades para acceder a él, que en ocasiones reaccionará con el rechazo a un uso lingüístico que, mientras reivindica, parece al mismo tiempo una disidencia cultural. Hay un proceso de asimilación en marcha, pero se combina con una fuerte resistencia que se viste con ropajes de ofensiva.

Pero incluso esa resistencia mantiene siempre el delicado equilibrio entre el celoso conservar la identidad y el impulso hacia la integración. Similar es el caso de los escritores de lo que se ha dado en llamar La quinta Literatura alemana¹⁵. Los emigrantes que escriben en alemán tienen, tras su decisión de emplear una lengua que en su caso es segunda lengua, lengua aprendida, una indisimulada intención de alcanzar repercusión para sus planteamientos, salir del gueto. "El alemán del trabajador extranjero (...) es el idioma que hoy hablan seis millones de personas. Y utilizarlo es un medio de buscar la solidaridad, la identidad colectiva. Y, al mismo tiempo, es también una forma de acercarse a la población alemana, de tender puentes de comprensión hacia el pueblo con el que se convive"¹⁶.

No es una actitud nueva. Lo que ahora se plantean los emigrados escritores, se lo plantearon antes los escritores emigrados. El Otro siempre sale al encuentro del Mismo, pero en el caso de los escritores cuya lengua de origen es distinta a la del medio en que se mueven, esa necesidad se agudiza por razones internas a la propia Literatura: un escritor no existe si no tiene un público, lo que puede llevar a decisiones de hondas consecuencias: cuando Stefan Heym empieza su carrera literaria,

en 1942, lo hace con una novela en inglés: Hostages¹⁷. En su autobiografía, cuarenta y seis años después, Heym explica en tercera persona su decisión:

"Das Hauptmotiv aber war: der Wunsch, zu wirken. Er wollte nicht für den Schreibtisch arbeiten, er wollte wirken, literarisch und politisch. Hatte er nicht oft genug beobachtet, wie frustriert sie alle waren, die da noch deutsch schrieben? Wer galt denn noch etwas ausser den grossen Drei, Thomas Mann und Feuchtwanger und Werfel, wer erreichte denn noch ein Publikum?"¹⁸.

Sin embargo, esto no explicaría, o sólo lo haría en parte, el porqué Stefan Heym escribe ya en inglés hasta 1973, siendo sus publicaciones en Alemania traducciones -hechas por él mismo- de la versión original inglesa. Ya la segunda novela del autor, No tunrpike Gates, que no sería publicada, tenía personajes exclusivamente anglosajones y transcurría en los Estados Unidos¹⁹. En 1969, largamente retornado a Alemania, el propio autor no sabe justificar por qué sigue escribiendo en inglés: "Eine Trotzreaktion? Eine Demonstration, mit der Sprache als Fahne, gegen das Deutsche oder die Deutschen? Oder ein geheimer Wunsch, sich zu scheiden von den anderen, ein eigenes Piedestal zu besteigen: S.H., der Dichter in zween Literaturen?"²⁰. Los propios signos de interrogación indican ya suficientemente el escepticismo del autor ante su propia explicación, que no hace sino racionalizar movimientos del alma más profundos. De hecho, incluso cuando vuelva a escribir directamente en alemán, las

formas literarias de Stefan Heym, resultado de una profunda aculturación literaria, estarán siempre mucho más próximas a la narrativa norteamericana que a la alemana. Probablemente no sea un caso aislado.

Frente a este discurso direccional del Otro hacia el Mismo, la presencia literaria de la otredad en el discurso del Mismo adopta formas mucho más descomprometidas. El Mismo no siente la necesidad de construir un discurso hacia el Otro, sino que convierte al Otro en un elemento más -argumental, temático, indagatorio- de su discurso habitual. Todo lo dicho acerca de la tipología de las relaciones con el Otro vuelve a ser de aplicación aquí. Si se opta por el acercamiento, está muchas veces impregnado de un exotismo descriptivo (caso de la novela colonial) bajo el que asoma continuamente la omnipresencia de la superioridad del Mismo. Cuando el acercamiento está motivado por un interés genuino y no espurio, suele haber detrás una trayectoria personal que ha marcado al autor con lo que podríamos llamar un desplazamiento hacia el Otro. Autores como la Marguerite Duras de L'amant, el Joseph Conrad de An Outpost of Progress o el Wilhelm Muster de Der Tod kommt ohne Trommel tienen una experiencia específica de lo intercultural que les lleva a una posición de acercamiento o incluso de desplazamiento intelectual del Otro por el Mismo, a un ponerse en la piel ajena que dota a sus obras de una considerable altura intelectual y les da esa condición notarial ante la experiencia de la alteridad a la que hacíamos referencia páginas atrás.

Aún así, incluso en estos casos -con todos los matices necesarios- el discurso del Mismo es un discurso de apropiación,

un discurso que convierte la denominación de lo ajeno en instrumento de su adquisición, como señala Tzvetan Todorov²¹.

Tanto más cuanto más genuino sea el interés. Entender presupone atenuar, si es posible eliminar, las diferencias que mueven a la incomprensión. Dado que el Otro piensa, habla, se manifiesta de otra manera, la forma en que tratamos de acercarnos a él, de hacerlo inteligible eliminando esas barreras, es instintivamente hacerlo pensar, hablar, manifestarse como nosotros; "(...) la inteligibilidad significa, pues, la reducción del Otro a lo Mismo (...)"²², en palabras de Emmanuel Lévinas.

La comunicación persigue pues esa reducción: "El hablar consistiría, para cada uno de los interlocutores, en entrar en el pensamiento de otro, en coincidir con él. Esta coincidencia es Razón e interioridad. Sujetos pensantes, múltiples puntos oscuros y empíricamente antagónicos sobre los que se hace la luz cuando se ven, hablan y coinciden"²³.

Cuando esa comunicación se vuelve texto, nos encontramos ante el discurso del Mismo en el que más claramente se manifiestan reducción y adquisición o dominio: la traducción.

I.5. La traducción como discurso de la apropiación

Empezaremos por precisar que la traducción es efectivamente discurso del Mismo. En tanto que resultado, se trata de un discurso que recoge -modificadas- las características culturales del Mismo; cuya estructuración -modificada- es la del Mismo; cuya lengua -sin modificación alguna- es la lengua del Mismo. Esto, que parece una verdad de perogrullo, requiere no obstante ser

enunciado: La traducción no es el texto del Otro expresado en las palabras del Mismo, sino un texto del Mismo resultante de apropiarse del texto del Otro. Ya sería así desde el momento en que el mero cambiar unos signos (las palabras) por otros produce un resultado radicalmente distinto, empezando por el hecho, cuya obviedad no le resta un ápice de trascendencia, de que se trata de un discurso cuyo autor ya no entiende. El Otro no se reconoce en el discurso que produjo cuando lo ve transformado en traducción. Se le ha vuelto ajeno. No tiene acceso a él. Le ha sido radicalmente expropiado.

Pero es que, además, la voluntad del Mismo es que así sea. Volvemos a Todorov: Cuando va al encuentro del Otro, el Mismo se le acerca desde una perspectiva axiológica: lo quiero o no lo quiero; lo valoro o no lo valoro. Si lo valoro, si lo estimo, deseo apropiármelo. Es entonces cuando surge la idea de la traducción. Steiner señala con afinada intuición que, en este momento, el traductor se encuentra en una situación paradójica:

"Aparentemente, él es el único que no necesita una traducción (...) Entonces, ¿para qué traducir, para qué ese dar el rodeo que es en realidad un ir de vuelta a casa?²⁴

La explicación es, precisamente, posesoria, pero además es grupal. El traductor desea poner lo que tiene a su alcance al alcance del resto de su grupo cultural. Y lo desea con una intencionalidad apropiatoria:

"Porque solamente cuando 'trae a casa' el simulacro del

original, cuando vuelve a atravesar las líneas divisorias de las lenguas de las comunidades, llega a sentirse en plena posesión de su fuente. (...) El original le pertenece ahora, de manera especial. Apropiarse, por medio de la comprensión y de los matices de reexpresión metamórfica, redonda pronto, en el plano psicológico y moral, en expropiar"²⁵.

Es decir, en convertir en propio el discurso ajeno. El hecho de que esta apropiación sea imperfecta e incompleta (el discurso del Otro sigue siendo fuente de nuevos discursos, en tanto que el discurso del Mismo resultante de él se agota en sí mismo, y es además efímero y revisable) no quita ni pone nada a la profundidad del acto. Es más, la renovación generacional del rito de la expropiación, es decir, la retraducción, demuestra además que la traducción como rito de apropiación no es un fenómeno individualista, aunque lo protagonice un individuo, sino un fenómeno grupal. Lo que el traductor lleva a cabo es "a labor of acculturation which domesticates the foreign text, making it intelligible and even familiar to the target-language reader, providing him or her with the narcissistic experience of recognizing his or her own cultural other"²⁶. Cuando se produce la retraducción, no se hace sino poner de manifiesto la voluntad del Mismo de renovar esa experiencia narcisista, de reinterpretar constantemente el discurso del Otro y apropiárselo no sólo como grupo cultural, sino como grupo social de una época concreta. A tal punto el discurso traducido es discurso del Mismo, que el Mismo necesita en cada momento un discurso propio, no se contenta

con el de su ancestro.

Nos falta pues el plano epistémico de la tipología de Todorov. Y éste también se cumple en la traducción. Ningún otro método de investigación tiene tan intensos resultados en el conocimiento de la identidad del Otro a través de su discurso como aquel que, en su esencia, consiste en asumir por entero la propia personalidad del Otro. Para desmontar el enorme andamiaje al que se enfrenta y volverlo a montar, el traductor precisa hacer una incursión que, si es consecuente, lo despoja en parte de su propio ser. Steiner refiere cómo algunos escritores dejan de traducir porque la "inhalación" de la personalidad del Otro llega a sofocar la suya²⁷. Si se quiere genuinamente traducir, no sólo se llegará a comprender la identidad del Otro, sino que se intentará asumirla, no en el sentido de formar parte de su identidad grupal, sino en el de asumir su identidad personal, ser el Otro. La traducción es "metáfora de uno de nuestros más profundos deseos: meternos en la piel del otro"²⁸. Sólo así, ante las piezas desmontadas del mecano, será el conocimiento íntimo del mismo, y no unas meras reglas de montaje, el que ayude a volverlo a levantar en el lugar (en la lengua) de destino.

Y a la vez, habrá que recordar que lo que hacemos es sólo una incursión, habrá que recordar que hay que volver. Porque el camino hacia el Otro siempre termina en el Mismo.

Que la traducción sea un método de apropiación forzosamente tiene que tener consecuencias. La primera es el establecimiento de un género literario que, por naturaleza, está dedicado siempre al Otro, y un género literario que además es perfecto termómetro del interés por la alteridad, incluso de la propia autoconcepción

de los pueblos. Es un hecho estadístico que unos pueblos traducen más que otros. Mientras los pueblos mediterráneos, por poner un ejemplo, traduce mucho, los anglosajones lo hacen en mucha menor medida. Quede apuntado aquí. Sacar las conclusiones requeriría un estudio específico.

La segunda consecuencia es que, si es así que la reducción de la alteridad perseguida por la traducción consiste en reducir lo Otro a lo Mismo, ello conllevaría inevitablemente que la práctica de esta disciplina renuncia por principio a toda idea de asimilación. Es más, la traducción ejerce como instrumento de dominación, siguiendo la máxima de Hannes Mäder de que quien pretenda imponer su dominio al hombre ha de apoderarse de su idioma²⁹. De lo que la traducción se apodera es del discurso, del alma del idioma, exactamente igual que los primitivos pensaban al pintar figuras de animales que se estaban haciendo con su alma y podrían así vencerlos: lo llamaban la magia de la caza.

Todo lo cual daría al noble arte de la trujamanería un sombreado siniestro, si no fuera por la influencia siempre presente de la aculturación. Al apoderarse del alma del Otro, el Mismo siempre pierde parte de su alma. Es la paradoja de la comunicación intercultural: Por difícil que sea el contacto entre las culturas, si se hace intenso, las diferencias entre ellas se diluyen, y en general en detrimento de la cultura entendida como dominante. "La fuerza de una cultura se explica por su capacidad para influir sobre otras; pero cada influencia es un encuentro, y cada encuentro, un debilitamiento"³⁰. El esfuerzo del traductor por multiplicar los contactos, por producir por tanto ese debilitamiento del Mismo que le acerca al Otro, le redime

suficientemente de su vampírica intención.

Hemos visto que existe la pretensión de reducir la alteridad, y hemos visto que es viable hacerlo. ¿Es viable también eliminarla? ¿Puede la apuesta intercultural llevar tan lejos sus logros como para borrar las fronteras del Otro? Hacer esa pregunta a la Literatura será uno de los objetivos de esta tesis. Sin embargo, vaya por delante una opinión de Julia Kristeva que, aunque no constituya respuesta directa a esta pregunta directa, sí da una pista autorizada:

"Te perfeccionas con otro instrumento, como si te expresaras con el álgebra o el violín (...) Sientes que la nueva lengua es tu resurrección; una nueva piel, un nuevo sexo. Pero la ilusión se desvanece cuando te escuchas, en una grabación, por ejemplo, y notas que la melodía de tu tono es extraña, de ninguna parte (...) a veces, unas cejas que se elevan o un '¿Cómo?' en voluta hacen que comprendas que 'nunca serás de los suyos', que 'no vale la pena' y que 'en eso, al menos, nadie se engaña'. Tampoco tú te engañas"³¹.

En cuanto a la pregunta a la Literatura, el ancho campo que se nos ofrece precisa obviamente ser acotado. Antes de poner el foco en Wilhelm Muster, registraremos la presencia del Otro en la Literatura austríaca de su siglo.

Notas

1. (I) Ortega, El hombre y la gente, pág. 137.
2. En Teoría y realidad del otro, Laín Entralgo realiza un interesante recorrido por ese devenir, prácticamente de los orígenes a la actualidad. Véase (I) Laín Entralgo.
3. (V) Muster, Auf den Spuren der Kuskusesser, pág. 42.
4. (I) Ortega, op.cit., pág. 215.
5. The New Encyclopaedia Britannica. Chicago, ¹⁵1987, pág. 57.
La traducción de la cita es del autor.
6. Ibidem.
7. Talgeri, Pramod: Vom Verständnis der Andersheit der Fremdkultur. En: (I) Wierlacher.
8. (IV) West, pág. 9.
9. (I) Said, pág. 20.
10. (I) Kristeva.
11. (I) Todorov, La conquista de América, pág. 195.
12. Citado en: (I) McGee, pág. 70.
13. (I) Said, pág. 32.
14. (IV) Cisneros, pág. 119.
15. Ver (II) Sáenz.
16. Ibidem, pág. 43.
17. Hostages. A Novel. New York (Putnam), 1942.
18. (IV) Heym, pág. 207.
19. La temática era incluso típicamente norteamericana: una intriga política con gobernadores venales, esposas ambiciosas e incluso cierta moralina. En su ansia de asimilación, el Otro pierde el equilibrio y convierte en

caricatura lo que hasta entonces era una visión ponderada del Mismo. Más adelante, Heym llegaría a escribir con más conocimiento de causa sobre los Estados Unidos.

20. (IV) Heym, pág. 730.
21. (I) Todorov, La conquista de América.
22. (I) Lévinas, pág. 189.
23. Ibidem, pág. 190.
24. (III) Steiner, págs. 386-387.
25. Ibidem, pág. 387.
26. Lawrence Venuti en Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology, citado en: (III) Vidal Claramonte, pág. 77.
27. (III) Steiner, op. cit., pág. 306.
28. (III) Ignatieff, pág. 36.
29. Citada en Grijelmo, Alex: El estilo del periodista. Madrid (Taurus), 1997.
30. (I) Todorov, Nosotros y los otros, pág. 94.
31. (I) Kristeva, pág. 24.

II. LA PRESENCIA DEL EXTRANJERO EN LA LITERATURA AUSTRIACA MODERNA

II.1 El Mismo y el Otro en la Literatura austríaca

En algunos momentos, la delimitación de la Literatura austríaca casi parecería remitir al moderno concepto de "naciones sin Estado": En el corazón mismo de Centroeuropa, sin fronteras naturales definidas, con una historia convulsa que ha llevado a la repetida modificación y retrazado de las fronteras políticas, con unas características culturales específicas que hicieron de ella uno de los primeros países consecuentemente plurilingües y multiculturales de Europa, la metamórfica Austria cuyo devenir se extiende a lo largo del siglo XX presentaría notables dificultades para saber a qué se hace referencia cuando se habla de Literatura austríaca.

Por eso no se habla de ello aquí. A la pregunta de si se puede o no hablar de Literatura austríaca, responderemos igual que se responde cuando se habla de la posibilidad de la traducción, diciendo: ahí está, o, en palabras de Paul Michael Lützeler: "Die Frage, ob es eine österreichische Nationalliteratur gibt, möchte ich vorläufig so beantworten: Es gibt sie, denn man kann die Literaturen nach den Nationen benennen, die sie herausbringen"¹.

Sin embargo, sí nos es preciso detenernos en ciertas peculiaridades que atañen al objetivo de nuestro estudio. A estas alturas, no es original decir que el espacio del antiguo imperio austro-húngaro es un prototipo de la Europa futura de las mil etnias y las mil culturas que se va apuntando en un nuboso y

confuso horizonte. En el año 1548 Wolfgang Schmeltzl, un maestro de escuela alemán, recorría el barrio de los comerciantes de Viena y escuchaba hablar en "Hebreisch, Griechisch und Lateinisch, Deutsch, Französisch, Türkisch, Spanisch, Behaimisch, Windisch, Italienisch, Hungarisch, guet Niderlendisch, natürlich Syrisch, Crabatisch, Rätzisch, Polnisch und Chaldeisch"².

Se podrá alegar que, en mayor o menor medida, todos los pueblos de Europa son resultado de tales entrecruzamientos, pero lo relevante para nuestros fines es que el devenir de los distintos pueblos ha tenido un flujo y reflujo centenarios, un tiempo dilatado para asentarse. Hablar de la convivencia de las tres culturas en España es remontarse a principios del siglo XVI, y lo que hoy se vive no son más que sus resultados, mezclados con otros movimientos de diverso origen. En cambio, la nación multicultural es un concepto experimentado aún en primera persona por esa minoría de austríacos que fueron niños entre 1900 y 1920, y casi inmediatamente por los nacidos en la década siguiente. Hasta 1918 Austria es, junto con el imperio zarista, el último Estado plurinacional de Europa. En su seno conviven un sinnúmero de etnias, con distintos idiomas, costumbres y autocomprensión territorial. Para el Deutsch-österreich, la experiencia del extranjero es una experiencia cotidiana y curiosa: cotidiana por la movilidad entre los pueblos y la afluencia de sus gentes a Viena, la gran cabeza del pulpo; curiosa, porque se trata de una extranjería de segundo grado, una extranjería atenuada por una supranacionalidad común, lo que acerca al austríaco de la época - mutatis mutandis- a la situación que se vive hoy entre los países europeos cuyos habitantes -no hablemos siquiera de ciudadanos-

se encuentran a un tiempo en proceso y crisis de aproximación.

Al caer el Imperio, las fronteras interiores de la supranacionalidad se convierten en fronteras nacionales, y la visión de las mismas gentes se modifica: el vecino esloveno del habitante de Graz, que nunca fue del todo su compatriota, es ahora un extranjero con carta de naturaleza, pero, lo que es más interesante, el que era esloveno ayer ha optado por Austria y mira a Eslovenia como el extranjero. La alteridad "normal", la que comúnmente determina en términos de definidores nacionales la conciencia de lo que uno es frente a lo que son los otros, una de las formas de lo que desde Freud se designa con los términos de el Mismo (der Selbst) y el Otro (der Andere), se modifica de forma peculiar. Las fronteras entre el Mismo y el Otro se diluyen. El Mismo es a veces también el Otro.

Convendrá hacer aquí una precisión terminológica. Dado que la mismidad y la otredad son términos referenciales, al utilizarlos instrumentalmente en el análisis de los textos tendremos que establecer las referencias, saber a quién nos referimos cuando hablamos de Mismo y de Otro. A esa escala instrumental, cuando estemos hablando del Mismo estaremos hablando del grupo mayoritario en el territorio de referencia, cuando hablemos del Otro hablaremos del minoritario, salvo en aquellos casos en que el autor y el lector coinciden en un punto de vista mayoritario, aunque el personaje pueda ser minoritario en el ámbito en que se mueve: es el caso de las novelas coloniales. El lector se siente el Mismo y se identifica con el protagonista occidental, aunque sea en extremo minoritario en la sociedad de referencia narrativa (la sociedad colonizada). Si es

preciso, se hará alguna precisión en algún texto concreto.

Precisión que se puede hacer necesaria por cuanto el autor austríaco suele ser a la vez Mismo y Otro: es consciente de que la alteridad reside en él, de que su mismidad es sólo una aspiración a la mismidad. Por eso cuando hablemos del extranjero kakania, del extranjero interno, desde cuyo punto de vista suele hablar el autor, partiremos de la base al utilizar los términos de que el autor/narrador/protagonista es el Otro, mientras al hablar del extranjero externo, el extranjero absoluto, utilizaremos la focalización normal, en la que autor/narrador/protagonista/lector son el Mismo.

Este cambio de puntos de vista se corresponde bien con las dos etapas del tratamiento del Otro en el siglo XX. En la primera, la ocupada por los escritores que publican en el período de entreguerras o inmediatamente después, el problema de otredad y mismidad se plantea de forma aguda. La opción meramente documental, por un pasaporte, no resuelve el dilema de saber quién soy. Así, la visión del extranjero en la Literatura austríaca tiene la interesante peculiaridad de ser, como se verá a lo largo del texto, una visión de extranjero sobre la extranjería. La mayoría de los escritores son periféricos respecto a Viena, y aportan a las letras de su país una visión exterior, distanciada, que a la vez, y precisamente por eso, es una visión llena de nostalgia. Incluso siendo nacionales de la nueva República, como antes lo eran del Imperio, su sentimiento es el de la extranjería y su aspiración la de la integración. Se encuentran en la incómoda situación que Gabriel Bello describe con elocuencia:

"...el extranjero, la viuda y el huérfano son seres humanos sin identidad. No sólo sin identidad jurídica o política, de la que suelen disfrutar los ciudadanos de cualquier Estado y de la que carecen los refugiados y otras categorías de extranjeros; también sin identidad cultural, de la que disfruta cualquier miembro en el interior de su grupo y de la que carece cualquier extranjero, desplazado del suyo de pertenencia y rechazado o excluido por el de recepción. Para esta situación recupera J. de Lucas la expresión 'hombre desnudo' (...)³.

Hombres desnudos escribiendo de sol a sol sobre los otros hombres. Con la expectativa de la asimilación siempre presente. Con un horizonte que -en esta concreta generación a la que nos referimos- terminaría no ya en la extranjería, sino en la apatridia, cuando muchos de ellos tuvieran que abandonar su país por su condición o por sus ideas.

Hay que añadir a esto, en la primera mitad del siglo, una peculiaridad centroeuropea, y aún en mayor medida austríaca: el principal grupo de extranjeros de la Literatura austríaca del momento es un grupo de ciudadanos con pasaporte austro-húngaro cuya vida discurre entre la voluntad de no ser otros y la conciencia de que lo son: los judíos. Pocas cosas podrán expresar mejor el dilema que el testimonio brindado por algunos grandes nombres, desde Gustav Mahler ("Ich bin dreimal heimatlos: als geborener Böhme in Österreich, als Österreicher unter Deutschen und als Jude in der ganzen Welt. Überall ein Eindringling, nirgends willkommen"⁴) a los términos en que Marcel Reich-Ranicki

se refiere a Joseph Roth: "Ein Ostjude auf der Suche nach einer Heimat"⁵.

De lo dicho se desprende necesariamente que la Literatura nacional austríaca de este siglo, a más de complicada de definir, tenga características peculiarmente relacionadas con la incógnita de la identidad. "Der Rest ist Österreich"⁶, se dijo, terminado el reparto de Versalles. La idea de un país definiéndose por lo que no es choca suficientemente con los conceptos usuales, y motiva la polémica sobre sus letras. Los escritores a los que nos vamos a referir se definen por negaciones: Son aquellos que, en este siglo, han hecho de la lengua alemana su patria y no son alemanes ni suizos. En algún momento de su vida, unos tuvieron pasaporte húngaro (Hórvath), otros búlgaro o inglés (Canetti), otros checo (Werfel).

Como los nombres mencionados podrían hacer pensar que nos circunscribimos a una generación concreta, conviene despejar inmediatamente dicha duda. Ya decíamos páginas atrás que la problemática de la extranjería es una problemática de identidad, y la cuestión de la identidad no ha quedado resuelta en Austria por el mero pasar del tiempo, no es algo que afecte tan sólo a los que podríamos llamar "hijos de Franz Joseph", sino también a sus "nietos".

Desde luego, ha adoptado formas cambiantes. A partir de un momento definible por el recambio generacional -no podremos situarlo con precisión- entre aquellos escritores que nacieron dentro del Imperio o bien en la generación inmediatamente posterior a él -es decir, entre aquellos que fueron educados aún por personas que habían vivido el Imperio, y crecieron dentro de

las tradiciones del Imperio- y los que nacieron después, la atención por el extranjero, sin desaparecer, cambia de objetivo; en Austria ya no se da la convivencia kakánica de las culturas, y por eso el extranjero que aparece en los textos ya no es interno, sino externo: ya no es un alter ego, sino un extranjero absoluto.

Sin embargo, sigue siendo interesante para los autores justamente porque el escritor austríaco sigue preocupado por el problema de la identidad. Incluso más que antes, porque, como ha escrito Magris en su obra clásica, el país en el que vive está necesitado de encontrar fundamentos existenciales para un conglomerado estatal cada vez más problemático.

Es verdad que se cuenta -no vamos a volver a insistir en ello- con las conocidas tesis del mismo autor sobre la importancia del mito habsbúrguico y su mayor o menor pervivencia, que otros autores, como Stefan Kaszynski, han definido como un "paisaje": un paisaje "historisch determiniert, multinational geprägt und in der Dynamik der Wahrnehmung der Realitätszeichen eng mit der politischen Geschichte des mitteleuropäischen Raums verbunden"⁷.

...lo que sin duda no se puede decir del "paisaje sucesor" de la Austria moderna, que ya no está determinado por la Historia, sino que rompe con ella, que ya no tiene un sello multinacional y que tiene ya muy difuminada su importancia en la historia política del área centroeuropea. De hecho, ese Estado sucesor se define, una vez más, por oposiciones, basándose en elementos impropios (la "neutralidad austríaca", el modelo de "Demokratie mit Sozialpartnerschaft"), de orden institucional más

que espiritual y afectivo, lo que hace afirmar a Robert Menasse, en Das Land ohne Eigenschaften: "Österreich ist eine Nation, aber keine Heimat".

Ante esta perspectiva, el extranjero es un modelo alternativo, por una parte, y un contraste de identidades, por otra. Los escritores que van publicando desde 1960 -hay algunos precursores, que mencionaremos- se interesan, cuando tratan el tema, por el mundo distinto del Otro de fuera de sus fronteras. A veces, ni siquiera está presente el Otro como persona, sino que el extranjero es un lugar, a veces casi un lugar imaginario, una metáfora alternativa. Todo esto se refuerza, precisamente, al pasar a los textos.

Encontraremos pues una presencia del extranjero en su más amplia acepción. Su grado de importancia dentro del texto será variable: a veces, se tratará tan sólo de una presencia de personajes extranjeros reflejo de una sociedad plurinacional. Otras, la propia problemática plurinacional será el centro del texto. En los textos más interesantes para nuestro objeto, la dialéctica entre el Mismo y el Otro alcanzará proporciones protagónicas.

Obvio es decir que el campo es demasiado amplio: el título del capítulo hace referencia a "Literatura" y "moderna" y, desde luego, no pretende abarcar la extensión de ambos conceptos. Haremos referencia, por consiguiente, a un número representativo de textos y autores, sin pretender extender la vigencia de nuestras afirmaciones a toda la Literatura austríaca, sino tan sólo haciendo ver que la problemática dada existe, que se mantiene en el tiempo y que son muchos los autores que la tocan,

sin pretender tampoco que sea en todos los casos central en la obra de esos autores.

El campo de la narrativa será escenario privilegiado del conflicto objeto de nuestra atención. De este género provendrán la mayoría de los ejemplos citados, aunque se hagan incursiones en el drama y en géneros limítrofes, como la autobiografía.

II.2 El extranjero como alter ego

II.2.1 De Schnitzler a Roth

Die Christen, die Türken, der Jud' und der Heid'
hab'n g'lebt mit anander in Wien lange Zeit
in Friede und Eintracht, ka Ausnahm hat's geb'n,
denn jeder hat's Recht doch zum Leb'n.

(Canción popular vienesa)

Cuando a finales del siglo XIX se produce la eclosión de la gran literatura austríaca, fundamentadora en gran medida de todos los parámetros (temáticos, estilísticos, sentimentales) de lo que hoy se entiende por Literatura austríaca en términos absolutos, el país que le da origen es una inmensa olla étnica en la que se cuecen los más diversos ingredientes, que a pesar de estar en constante pelea interna, no sólo con el centro vienés, sino con los subcentros imperiales (léase Budapest, por ejemplo), no ofrece a la Literatura uno de sus campos de atención prioritaria. El concepto de periferia no es vivido con la misma intensidad que posteriormente por unos escritores que, siendo oriundos de esa periferia, viven inmersos en una cultura alemana que les hace sentirse más cerca de Viena que de sus lugares de origen, y los mantiene aún a cierta distancia de la problematización, que irá surgiendo gradualmente y estallará después de la guerra.

Pero si la periferia no es aún un definidor importante de la alteridad, ello no significa que no haya otros grupos, no necesariamente periféricos, que incorporen a su obra una variante específica que va a dar mucho juego en el futuro: es el caso del

grupo cultural definido por su origen semita.

Durante esta fase final del imperio austrohúngaro, el "otro" por excelencia es el judío. En una cultura que acepta como nacionales a casi toda clase de gentes, el judío jamás ha dejado de ser un cuerpo extraño. "En todo el mundo", como decía Mahler, pero más aún en un país -o en un Estado- donde su presencia reúne especiales características. Beneficiados por la política abierta por la patente de tolerancia de Josef II, los judíos habían afluido a Austria-Hungría desde muchos lugares de Europa, y a Viena de todas las regiones del imperio. En 1890 representaban un doce por ciento de la población total de la ciudad. Jakob Wassermann, judío alemán, habla en sus memorias de la impresión recibida en una visita a Viena en los años del fin de siglo: "Pronto advertí que toda la vida pública estaba dominada por judíos. Los bancos, la prensa, el teatro, la literatura, los actos sociales, todo estaba en manos de los judíos (...). Mi asombro fue grande ante la cantidad de médicos, abogados, miembros de clubes, snobs, dandys, proletarios, actores, periodistas y escritores de origen judío"⁸.

Sin duda Wassermann exagera en el tono, pero no en los contenidos. En las profesiones liberales y en las artes, los judíos eran abrumadora mayoría en el mundo kakanio. En 1889, 394 de los 681 abogados del colegio de Viena eran judíos; en 1887, esa era la procedencia étnica del 61% de los matriculados en la Facultad de Medicina⁹. En el mundo del arte, las letras y el pensamiento, sólo hay que enumerar los grandes apellidos: Mahler, Zweig, Kafka, Freud, Roth, Herzl, Schnitzler...

Pero no hacía falta ser un visitante iniciado o introducido

en ciertos círculos para apreciar la presencia semítica: Una vieja foto de 1915¹⁰ nos muestra a tres judíos, dos adultos y un niño, paseando por la céntrica Gaussplatz vestidos con caftán, tocados con sombrero de ala ancha y peinando caireles y largas barbas, y los textos nos dicen que ésta no era una imagen inhabitual en la Viena, la Praga o la Budapest de entonces, y menos aún en ciertas regiones periféricas, especialmente Galitzia. El judío, revestido de los caracteres del Otro, es una figura habitual en la vida del fin de siglo austríaco. Por supuesto, también se le encuentra en otros países, pero Austria-Hungría les lleva entonces una neta ventaja cuantitativa.

Esto, en una de las cunas de la itinerante serpiente de los mil huevos, el antisemitismo, no podía dejar de resultar problemático... y todo lo problemático encuentra su asiento natural en la Literatura.

Especialmente problemático cuando la postura del autor que recoge el problema está marcada por el dilema, no menos real por poco formalizado filosóficamente, entre el ser y el querer ser. Dentro de esa gran presencia judía, un número importante de los miembros de su élite propendía de forma clarísima a la asimilación, a la integración en el ámbito cultural y nacional que les daba cobijo. Proceso natural, por otra parte, ante el que no cabe escandalizarse ni formularlo en términos de rareza como parece la tónica de algunos textos, pero que conllevó, sin duda alguna, dificultades internas y externas para las personas que lo encarnaron.

Este fue el caso, por citar un ejemplo importante, de Arthur Schnitzler, escritor, judío, uno de los principales exponentes

de una opción declarada por la asimilación social. Cuando Herzl teoriza el sionismo y lanza su llamamiento a crear la nueva patria en Palestina, Schnitzler se pregunta, por boca de uno de sus personajes, por qué tendría que ver su país "in irgend einem Land, das ich nicht kenne, das mir nach den Schilderungen nicht im geringsten zusagt und das mir gewisse Leute jetzt als Vaterland einreden wollen, mit der Begründung, dass meine Urahnen vor einigen tausend Jahren gerade von dort aus in die Welt verstreut worden sind¹¹".

Y es perfectamente lógico que así sea. Asimilado de tercera generación, con cambio de apellido incluido, a Schnitzler tendría que resultarle indiferente, o incluso incómodo, un planteamiento que de hecho suponía un retroceso en el penoso camino recorrido. En general, su obra opta por ser la crónica de una sociedad burguesa en la que el personaje de origen semita no tiene una presencia más que tangencial.

Sin embargo, el problema preocupa a Schnitzler. Entre 1903 y 1907, trabaja en una obra que va a ser la más extensa de las por él escritas y que, en el terreno de las pretensiones al menos, es un texto muy importante para él: Der Weg ins Freie.

De la correspondencia de Schnitzler se desprende que su aspiración con este texto era, por una parte, exponer y tratar lo que ya se llamaba la "cuestión judía" y, por otra, escribir una novela comparable a las grandes novelas en alemán de su tiempo. Según su biógrafa Renate Wagner, Schnitzler menciona incluso Buddenbrooks como término de comparación.

Sin embargo, casi todos los autores coinciden en calificar como no lograda la incursión de Schnitzler en el género

novelístico, y es posible que sea cierto, pero eso no la hace menos interesante para nuestro estudio.

Der Weg ins Freie, publicada finalmente en 1908, desarrolla una historia de amor convencional sobre el telón de fondo de la cuestión judía. A excepción de la pareja protagonista, todos los personajes que aparecen en la obra son judíos, judíos de la burguesía, que en apasionadas conversaciones discuten en la obra sobre la disyuntiva sionismo/asimilación, mientras se nos narran distintos episodios de mayores o menores dificultades y humillaciones sufridas por los personajes.

En su época, la novela provocó división de opiniones. Según la óptica del crítico, se habló de "novela sionista" y de novela antijudía, pero, se diga lo que se diga, la visión que Schnitzler da de sus judíos es marcadamente negativa. Los caracteriza como carentes de respeto a sí mismos ("Ich bin Jude, bei uns ist es eine Nationalkrankheit" [pág. 185]) y, como hace notar Rolf-Peter Janz, tanto a propósito de esta obra como de Professor Bernhardt, desarrolla los tópicos del antisemitismo: hipersensibilidad en lugar de verdadera discriminación, manía persecutoria, judíos de primera y de segunda... Es profundamente significativo que la pareja protagonista de la historia de amor no sea judía, y que la casi inevitable tendencia a la identificación del lector con el protagonista de todo texto narrativo juegue en contra de los judíos. Ante una reacción de dignidad, el duelo provocado por un oficial judío que se ha sentido ofendido, y que termina con la muerte del oficial ofensor, un personaje dice que si todos los judíos fueran como él las cosas serían distintas, a lo que otro responde acremente que si todos fueran como él pronto no quedaría

un judío en Viena; por su parte, la reacción del protagonista es aún más despectiva, y lo que es peor, lo es con naturalidad:

"Georg (...) dachte an den armen jungen Menschen, den Leo erschossen und der eigentlich gar nichts anderes gegen die Juden gehabt hatte, als dass ihm so zuwider gewesen waren, wie schliesslich den meisten Menschen... und dessen Schuld im Grunde nur darin bestanden hatte, dass er an den unrechten gekommen war" (pág. 355).

En fin, sin lanzarse a la polémica sobre el presunto antisemitismo de Schnitzler, no deja de llamar la atención que Der Weg ins Freie fuera la única obra de Schnitzler excluida de la lista negra de los nazis en 1933, según Konstanze Fliedl (ver bibliografía).

Pero sobre todo, lo importante para nuestro trabajo es la consideración de fremd que Schnitzler da al judío: Uno de los personajes considera natural "dass diese Leute sich als die Einheimischen ansehen und Sie und mich als die Fremden" (pág. 104). La otredad, aún en medio de toda la polémica, es un elemento del debate. Y como vemos, se confunde fácilmente con extranjería. Es expresiva al respecto la crítica a la novela realizada por Hermann Bahr, que dice que los judíos no deberían quejarse tanto de su opresión: a los checos, rutenos, croatas, rumanos e italianos no les va mejor (el subrayado es nuestro).

Intuitivamente, Bahr da en el clavo al equiparar el judaísmo a una extranjería, una extranjería interna, por supuesto, una nacionalidad del Imperio, pero aún así una nacionalidad. Si

ponemos esto en relación con el hecho de que los judíos de Schnitzler en absoluto llevan ni caftán ni caireles, y que propenden de facto a la asimilación (la presencia del diputado Berthold en el grupo, de la representación política por tanto, máximo grado de asimilación, así parece afirmarlo), estaríamos ante lo que podríamos llamar la inevitable extranjería, que es una de las muestras más frecuentes de la presencia del Otro en la Literatura austríaca. Se es extranjero casi por mandato del destino, y la pulsión hacia el centro, hacia la identificación con el Mismo, es una tarea de Sísifo.

Los escritores reaccionan ante ella de distintas maneras. Por eso dábamos importancia a la imagen del judío que Schnitzler ofrece: El, el judío, escribe desde el punto de vista de un cristiano, y en general Georg von Wergenthin, protagonista de la novela, más que mostrar cualquier afecto positivo o negativo hacia los semitas, solamente parece no entenderlos; le resultan excesivas sus preocupaciones, le son extrañas, no quiere saber demasiado, y al final es él, curiosamente, el que se marcha del país, huyendo de sus problemas personales, que parecen ser los realmente importantes. Aparte de ser una de las razones por las que la novela resulta literariamente fallida, esta falta de Beteiligung caracteriza toda una actitud. La extrañeza, la tremenda extrañeza, con la que Georg mira a esas curiosas gentes nos sitúa desde esta temprana época ante un rechazo por indiferencia que cristalizará con terribles consecuencias años después.

Es una de las posibles actitudes, de las posibles respuestas personales, al problema de la alteridad. Que no es la única ni

la más negativa de las posibles lo demuestra por ejemplo la actitud de Karl Kraus, judío y furioso antijudío (sería equívoco hablar de antisemita), cuya postura ha hecho verter ríos de tinta, pero que en cualquier caso está marcada por un autorrechazo que Kafka caracterizaba con precisión: "In der Hölle des deutsch-jüdischen Schriftums ist Karl Kraus der grosse Aufpasser und Zuchtmeister... Nur vergisst er dabei, dass er selbst in diese Hölle, unter die zu Züchtigenden mithineingehört"¹².

El segundo gran escrito satírico de la carrera de Kraus, Eine Krone für Zion (1898), es ya un escrito antijudío, concretamente un furibundo ataque contra Herzl y el sionismo. En general, en toda la obra de Kraus son judíos los personajes caracterizados de forma negativa. Prescindiendo de que moderara su actitud al final de su vida, y del debate sobre las causas de la misma, que pertenece a otro lugar, ésa es la imagen del judío que Kraus nos da. Si tomamos como ejemplo Die letzten Tage der Menschheit (1922), en la primera escena del prelude encontraremos ya el primer ataque gratuito: Un vendedor de periódicos anuncia en la esquina de la peletería Sirk que el heredero del trono ha sido asesinado, y el autor detenido. Un transeúnte comenta: "Gottlob kein Jud" (pág. 45). Es verdad que se puede pensar que esto está puesto en boca de un personaje, que no tiene por qué representar al autor, igual que las veces en el texto en que se identifica al judío con el extranjero ("Was wolln denn die zwa Juden do? Die schaun aa so aus wi zwa von Balkan! Fehlt ihnen nur der Kaftan!" (pág. 94), pero los ejemplos en contra son más claros. En la escena 9 del acto I, unos niños

disputan en clase y uno se queja al maestro: "Er hat Jud zu mir gesagt, ich sags dem Papa, der wirds ihm schon geben, er gibt es hinein ins Tagblatt" (pág. 102); es difícil no ver una clara alusión al poder de la prensa en manos del capital judío, contra la que Kraus disputó su vida entera.

Más evidentes aún son las intervenciones del NÖRGLER, personaje en el que la bibliografía coincide en querer ver al propio Kraus, que en la escena 22 del acto I dice:

"Wissen Sie wie der Ares dieses Krieges aussieht? Dort geht er. Ein dicker Jud vom Automobilkorps. Sein Bauch ist der Moloch. Seine Nase ist eine Sichel, von der Blut tropft. Seine Augen glänzen wie Karfunkelsteine" (pág. 162).

Lo mismo cabe decir de otras expresiones del NÖRGLER, como "judaisierte Christentum Europas" (pág. 195), "jüdisch-kapitalistischer Weltzerstörung" (pág. 197) o "altjüdisch Sinn der neudeutschen Handlung" (pág. 504), que la Historia se encargaría de dotar de trágicas connotaciones.

Hacia el final de la obra, la estilización se agudiza: La escena 25 del acto V comienza así:

"Ringstrassencafé. Nachmittag. Sitzend und stehend, eine Fauna von Gestalten, die im heftigen Debatten begriffen sind. Die Konversation bewegt sich um die verschiedensten Gegenstände, wie Reis, Zucker, Leder, und auch Wetten (...); eine packt ein Ölgemälde aus, ein anderer zeigt einen Brillantring" (pág. 604).

Los personajes de esta fauna que comercia o trafica, tónica actividad judía por excelencia, llevan de hecho nombres de animal: HAMSTER, NASHORN, SCHAKAL. Entre ellos, e interviniendo los tres seguidos, hablan LÖW, HIRSCH y WOLF (pág.606), en quienes cualquier austriaco de la época tenía que reconocer apellidos judíos. La imagen del personaje es reducida al grado de la animalidad.

En lo que respecta a las otras etnias del imperio, el sarcasmo es la nota predominante, directa o indirectamente. Lo es desde la entrada de los oficiales húngaros en la 1ª escena del preludio ("Grüss dich Novotny, grüss dich Pokorny, grüss dich Powolny"), repetida numerosas veces y que inevitablemente mueve a la risa, hasta la breve conversación sobre los rutenos:

DRITTER: No glaubst am End -dass die elf, was wir heut verurteilt ham, auch unschuldig sind? Also wenn mas genau nimmt, bewieses is eigentlich nur-

ZAGORSKI: -dass sie Ruthenen sind. No das wird doch genügen. (pág. 516).

Igualmente sarcástica es la forma en que se pinta la presentación de los oficiales al coronel prusiano por parte del general:

EIN OBERLEUTNANT: Stanislaus v. Zakkychiewicz.

DER PREUSSISCHE OBERST: Kroate?

DER GENERAL: Pole, Pole.

EIN LEUTNANT: Petricic.

DER PREUSSISCHE OBERST: Rumäne?

DER GENERAL: Nein, Kroatt.

EIN OBERLEUTNANT: Waschko.

DER PREUSSISCHE OBERST: Böhme?

DER GENERAL: Rumäner.

EIN HAUPTMANN: Koudjela.

DER PREUSSISCHE OBERST: Italiener?

DER GENERAL: Behm! (págs. 689 ss.).

No deja de ser llamativa, y extendida, la actitud agresiva de los judíos integrados. En lo que respecta a la imagen del judío, no es mucho mejor la que ofrece de ellos el por demás suave Stefan Zweig. En su novela Ungehduld des Herzens, ya de 1938 pero ambientada, como la mayoría de las obras de Zweig, en la vieja Austria, un oficial conoce en determinadas circunstancias a un noble húngaro. Queda impresionado por su personalidad, es "ein so vornehmer, ein so grosszügiger, ein so gütiger Mensch-wirklich der erste echte ungarische Edelmann, dem ich begegnet bin". El médico Dr. Condor, al que hace tales manifestaciones, no da crédito a sus oídos: "Ein Edelmann?... Ein echter noch dazu? (...) Meinen Sie das... wirklich im Ernst?" (pág. 128).

Benévolo, el doctor se presta a aclarar la duda que él mismo ha puesto sobre la mesa:

"Am besten, wir fangen am Anfang an und lassen zunächst den adligen Herrn Lajos von Kekesfalva vollkommen aus dem Spiel. Denn es gab es damals noch gar nicht (...). Es gab nur, in einem jämmerlichen Dorf an der ungarisch-

slowakischen Grenze, einen engbrüstigen, scharfäugigen, kleinen Judenjungen, der Leopold Kanitz hiess und den man, glaube ich, allgemein nur Lämmel Kanitz nannte" (págs. 134-135).

La historia de Kanitz-Kekesfalva se nos pone entonces ante los ojos: El hombre bueno y generoso, y sobre todo noble, que el teniente ha creído ver, es hijo de un "hundearmer, schläfengelockter jüdischer Pächter einer Branntweinschenke". Después de una dura ascensión a base de indeterminados y vagamente oscuros negocios, y de una avaricia a toda prueba, Kanitz da el "golpe" de su vida al adquirir, por un ínfimo precio y con engaños, una gran finca. Posteriormente, comprará el título nobiliario. En vano el Dr. Condor explica al teniente y al lector que un gran amor con la mujer a la que estafó ha purificado al malvado: de hecho, la muerte prematura de la mujer y la invalidez de la hija parecen hechas a propósito para pensar en que "Dios no le ha perdonado", y para que ni el teniente ni el lector le vean con los mismos ojos. El teniente resume la situación:

"Wie hatte ich übersehen können, dass diese verhangenen, mandelförmigen, melancholischen Augen nicht die eines ungarischen Aristokraten waren, sondern der von tausend Jahren tragischen Kampfes geschärfte und zugleich ermüdete Blick der jüdischen Rasse?" (pág. 184).

El planteamiento de Zweig resulta increíble viniendo de alguien que es a su vez judío. Pero es que, a la hora de

escribir, Zweig no parece realmente consciente de ser judío. Mientras en el caso de Schnitzler, una obra como Der Weg ins Freie se nos presenta como el resultado de una conciencia incómoda, de un proceso de asimilación que está siendo sometido a discusión, Zweig se manifiesta como un producto de una asimilación total; el hecho de que las circunstancias históricas pusieran ante sus ojos la inutilidad de esa asimilación, lo inextirpable de la otredad, pudo ser una de las causas que le hicieran la vida insoportable en el tramo final de la misma.

De ahí la acumulación de tópicos. La imagen del judío que Zweig ofrece es idéntica a la que ofrecería un gentil, sin más carga de defensa ni de ataque. Lo mismo que vemos en el Kekesfalva de Ungehduld des Herzens nos lo encontramos en el Jakob Mendel de Buchmendel o en el Hofrat Silberstein de la inacabada novela Clarissa (1941-42). Silberstein tenía "ein scharfes Gesicht, das seine jüdische Abkunft verriet" (pág. 45) y sufría de los nervios: "Ich bin im Grunde die Nervosität selbst. Ein jüdisches Erbteil" (pág. 52).

Una muestra más de la actitud de Zweig ante el Otro, una piedra de toque por así decirlo, es la mirada sobre el extranjero colonial. Zweig fue un notable viajero para su época, y sus experiencias han quedado documentadas en abundantes impresiones de viaje, pero también en una de sus novelas cortas, Der Amokläufer (1922). En ella, el autor sitúa a sus personajes en el marco exótico de la India. Su mirada sobre el nativo es, sin el menor cuestionamiento, la mirada colonial, la mirada despreciativa del europeo culto y poderoso. El narrador se ve rodeado de "gelbliche Weiber" y "gelbe Bursche"; su descripción

de las mujeres, que caen en sus brazos sin esfuerzo, no puede ser más expresiva:

"Diese Mädchen hier, diese zwitschernden kleinen zierlichen Tierchen, die zittern ja vor Ehrfurcht, wenn ein Weisser, ein 'Herr' sie nimmt... sie löschen aus in Demut (...) aber gerade diese Unterwürfigkeit, dieses Sklavische verschweint einem den Genuss" (pág. 134).

Más adelante, se refiere a un criado en los términos siguientes:

"der brave Bursche, der mir jeden Wink von den Augen las... auch dieses gelbe dumpfe Tier verstand, dass hier (...)" (pág. 160).

Animalidad, esclavitud, esclavos que le estropean a uno el gusto por serlo... si la distancia con el igual es grande, la distancia ante el distinto es total. Se desprecia el lenguaje, equiparado a un sonido animal, aunque sea el de los pájaros, se niega por supuesto la inteligencia, se acude a asociaciones cromáticas enfermizas, se muestra desprecio por un servilismo del que de todos modos se hace inescrupuloso uso... El asimilado muestra hacia el Otro una actitud digna de un análisis profundo.

Estamos pues en una etapa en que el Mismo niega su otredad, se niega a sí mismo, cuando es situado ante el problema de tener que ver al extranjero como parte de sí, y mira al realmente extranjero -cuando lo mira- como alguien remoto que no despierta

en él el menor interés.

Esta época de final del Imperio sería la prehistoria de la presencia del Otro. Hemos incluido a Zweig en ella porque, aunque las obras mencionadas corresponden a años posteriores a 1918, realmente Zweig nunca tomó nota de la desaparición del Imperio, siguió siendo hasta el fin de sus días un autor instalado en lo que él mismo llamó "Die Welt von Gestern".

Pero la desaparición de la monarquía es un punto de inflexión para los autores de Austria en esos momentos. Se reflexiona sobre el país perdido, y en la reflexión sigue teniendo un importante lugar la figura del judío, pero se abre paso entre los autores la conciencia de que uno de los elementos perdidos es precisamente la multinacionalidad. Esta reflexión va a estar presente en un número importante de obras. El escritor austriaco se fija en el Otro. En algunos casos, de manera fundamental y decisiva.

Prototípica de esta nueva visión -lo bastante como para justificar que nos apartemos por un momento de la prosa para hacer una incursión en el teatro- es la obra de Franz Theodor Csokor 3. November 1918 (1937). En un sanatorio de montaña en la misma frontera entre las actuales Austria y Eslovenia, aislados por una nevada de caracteres míticos, siete oficiales al cuidado de un médico convalecen de heridas de guerra. "Alle Männer sprechen das sogenannte k.u.k. Armeedeutsch, gefärbt durch die besondere nationale Zugehörigkeit eines jeden", se nos dice en el "dramatis personae". Pronto se nos dice que los siete oficiales representan a todas las nacionalidades del imperio. El octavo, el Dr. Grün, es judío. Todos le gastan bromas

relacionadas con su judaísmo, que él acoge con indiferencia. El coronel Radosin, cuyo carácter próximo a la irrealidad, en cualquier caso anclado en el pasado, se nos pone pronto de manifiesto porque tiene un mapa en la pared que representa las campañas de Jenofonte, defiende la existencia de "das Vaterland dieser Armee, ein Vaterland über den Völkern", en la que cree firmemente, a la que pertenecen todos, ("sogar Sie, Doktor Grün") (pág. 249), y encuentra al hacerlo la reticencia de sus camaradas de armas.

La situación de tensión que se dibuja estalla en el segundo acto, cuando los congregados reciben y confirman la noticia de que Austria-Hungría ha dejado de existir. De repente, de la mismidad brota la otredad. A la primera confirmación de que el Imperio ha muerto, el esloveno Zierowitz se arranca las estrellas y exige "mich Zjerschowitz nennen zu wollen in Hinkunft" (pág. 257).

Enseguida, a pesar de los desesperados esfuerzos del coronel Radosin, la dispersión comienza. El hombre que representa al Ejército, junto con el funcionariado el único signo de unidad del imperio, no tiene, en palabras de sus subordinados, adónde ir ("Wohin soll der Herr Oberst auch wirklich? Er ist kein Kroat, kein Deutscher, kein Ungar... (...) Ein Österreicher ist er" [pág. 265]), el hombre que, al hablar del hogar del que sienten nostalgia, dice que no la tiene "nach keinem Land... in ein Leben, das verzichten gelernt hat und dienen um etwas, das über dem einzelnen steht!", a lo que uno de sus hombres contesta: "Kapier dich! Jetzt meinst du das Dienstreglement" (pág. 245). Cuando hablemos de Muster veremos la importancia de esta frase.

Radosin es un hombre que no tiene lugar en el mundo, y se suicida. En su entierro, el entierro del Imperio, sus subordinados arrojan tierra de sus países. Cuando le toca el turno al judío, éste, tras sorprenderse de que se le ofrezca también la pala, dice "Mit einem Zögern, aber nicht lächerlich, eher rührend: Erde... aus... Erde aus... Österreich!" (pág. 267).

El camino recorrido por la historia se ha invertido. Quienes habían sido, sobre el papel, los ciudadanos del Imperio, se reconocen ahora extranjeros, y el judío, jamás aceptado como ciudadano, el que había hasta entonces representado al Otro, se ha convertido en el Mismo. El autor pone énfasis en esa transustanciación cuando deja claro -de forma por demás terrible en lo que implica- al lector/espectador, que no se trata de una broma; la acotación dice: "nicht lächerlich, eher rührend".

Esa conversión de Austria en tierra sin identidad, sin atributos, se recalca pocas páginas después cuando, casi al descuido, conocemos el origen de la única persona que aboga por la paz cuando los recientes hermanos se aprestan a la lucha entre sí: Christina, la enfermera, la única mujer en el reparto, explica así su origen:

"Mein Vater war Offizier- aus Tirol, meine Mutter ist aus Dalmatien gewesen, -beim Garnisonswechsel brachte sie mich zur Welt- in irgendeinem bosnischen Nest (...) Dort hiess nun der Kaiser mein Vater" (pág. 278).

La mujer que venía de todas partes ha quedado huérfana, y sin lugar en el mundo. La escena final de la obra presenta a los

dos hermanos de armas, el carintio Ludoltz y el esloveno Zierowitz, luchando entre sí por el trozo de tierra que, el día anterior, era el lugar donde ambos convalecían juntos. La última conversación entre ellos resume la división que ocupa el centro del interés de los autores del período:

"ZIEROWITZ: Und wir?

LUDOLTZ: Eine Sonderausgabe: "Der Feldzug des Landwirtes Ludoltz aus Kärnten gegen Stevo Zierowitz, Anwalt aus Krain, beide vom Plöcken gebürtig, aus dem nämlichen Dorf".

ZIEROWITZ: Diesen Wahnsinn zu hindern, blieb ich ja hier!

LUDOLTZ: Zieh also einfach die Deinen zurück von diesem Boden, der immer der unsere war!" (pág. 274).

En el desarrollo de la obra se resume perfectamente el drama de la realidad. La tensión del primer acto nos revela que lo que después se pone de manifiesto estaba ahí, latente, que los "compatriotas" eran "compatriotas extranjeros" entre sí. Que el país era una construcción artificial.

Similar visión, y muy pareja en el tiempo, aunque desde planteamientos ideológica y literariamente muy alejados de Csokor, es la que ofrece Alexander Lernet-Holenia en su novela Die Standarte (1934). El mismo ambiente militar, entreverado de disquisiciones castrenses, y el mismo período final del otoño de 1918. Un regimiento de húsares húngaros se ha negado a obedecer las órdenes recibidas, y sus oficiales les han secundado. En el regimiento del alférez Menis, cuya tropa está constituida fundamentalmente por polacos y rutenos, pero cuya oficialidad es

de origen Deutsch-österreichisch, cunde la preocupación entre los oficiales ante la posibilidad de que pueda repetirse el caso:

"Wir haben hier polnische und ruthenische Mannschaft, dazu ein paar Wasserpollaken, die Toskana-Ulanen haben gleichfalls Polen und Ruthenen (...). Die Böhmen könnten auf den Gedanken kommen, zu sagen, sie würden nur Böhmen verteidigen, die Polen nur Galizien, die Rumänen, die wir schliesslich auch haben, nur die Bukowina, und so weiter, und alle zusammen gehen ganz einfach nicht über die Donau" (pág. 60).

Las opiniones que se confrontan en el círculo de oficiales son interesantes. Es un extranjero, el coronel alemán Graf von Bottenlauben, el que resulta utilizado como figura de contraste. El oficial prusiano no entiende lo que le dicen, y los oficiales austríacos le ilustran con argumentos tales como que "Wir sind, in gewissem Sinne, sozusagen ein europäischer Kolonialreich" (pág. 61).

In gewissem Sinne, sozusagen... la convicción del autor no es muy grande, pero eso no impide que el libro gire en torno a las nacionalidades como motor de la desintegración. La figura del Otro es tratada con cierto desprecio: al final, el motín se produce, los soldados se niegan a cruzar el Danubio, argumentando que no son soldados, sino campesinos rutenos: lo que les importa son su mujer y sus tierras, y no abstractos ideales. El oficial polaco Charbinsky, "mit hängenden Mongolenschnurrbart" (pág. 129), es el único que les entiende. Cuando aparece el extranjero

absoluto, el enemigo, en la figura del oficial inglés Somerset, es un cargamento de tópicos. Nada más asaltar sus tropas Belgrado, está tomando e' té y leyendo el periódico en la ciudad recién conquistada. Cuando se le tiende un señuelo femenino, no tarda en picar, porque es un aristócrata, "und die englische Aristokratie setzt sich über die strengeren Moralbegriffe ihrer bürgerlichen Landsleute gerne hinweg. Normannisches Blut ist eben immer noch kein Wasser, wemngleich weit leichter beweglich als das angelsächsische" (pág. 146).

La conclusión del libro nos devuelve a ese momento, que ya hemos evocado antes, en que los soldados a los que no hace mucho se ha ametrallado por desobedecer la llamada del Imperio son vistos como meros extranjeros, como absolutos extranjeros, por el protagonista:

"Die Kolonialländer waren verloren. Wir sahen das ein. Mochten die Leute ringsumher also in all ihren Sprachen, die wir nicht verstanden, durcheinanderschreien und selber dazusehen, wie sie weiterkämen" (pág. 174).

La misma visión de la multinacionalidad como causa del fin del mundo austríaco, pero desde una perspectiva grotesca, es la que nos brinda Franz Werfel en su relato Das Trauerhaus, escrito alrededor de 1927, aunque publicado mucho después. Igual que los soldados de Die Standarte, los personajes de este texto también son de origen campesino, pero el ambiente castrense ha sido sustituido en esta ocasión por el de un prostíbulo, y los representantes de todas las nacionalidades del imperio, que

terminarán enfrentándose entre sí, son prostitutas. En una casa de lenocinio presidida por el retrato del Emperador (como en el prostíbulo de Radetzkymarsch de Roth), las tensiones y rivalidades determinadas por el origen terminan aflorando simbólicamente el día del atentado de Sarajevo. El que trae la noticia es un soldado checo, en el que confluyen ya el espíritu de la guerra y el de la disgregación.

El prostíbulo de Werfel es a los cuarteles de Csokor o Lernet-Holenia lo que la "Tarockanien" de 1929 de Fritz von Herzmanovsky-Orlando es a la "Kakanien" de Robert Musil en Der Mann ohne Eigenschaften. Ese país en el que -entre otras muchas cosas, por supuesto- la conciencia de la identidad está fuertemente desfigurada, es borrosa, en el mejor de los casos es indefinible. Ese país en el que un Mismo indefinido trata por todos los medios de separarse de un Otro que no tiene menos derecho que él a ser quien es. A este respecto, es curioso y digno de mínima reflexión el papel que los judíos desempeñan en el oceánico texto de Musil. Intencionadamente o no, lo cierto es que hay en la novela una especie de línea divisoria en la imagen del judío. De una parte, nos encontramos ante pequeños personajes: Rachel, la doncella de Diotima, "in einer hässlichen Hütte in Galizien geboren worden, wo an dem Türpfosten der Thorastreifen hing" (pág. 163), o Leo Fischel, el director habilitado de Lloyd Bank, cuya esposa se casa esperanzada con él sin importarle que sea judío, para descubrir al cabo de los años, y en directa relación con el escaso ascenso profesional del marido, "dass Leos Charakter eben doch dem ihren fremd sei".

De otra, está Paul Arnheim, el poderoso hombre de negocios,

que a pesar de ser -para los parámetros que venimos manejando- doblemente extranjero, ya que es súbdito alemán y además judío, es bien acogido en los altos círculos kakanios, y a quien sin problemas se abre la alcoba de Diotima. ¿Estamos ante una apuntada diferenciación social, que reduciría la alteridad en función de la escala social? Ya sabemos -lo hemos visto en Schnitzler y en otros- que no es ésta la visión de los propios judíos asimilados, pero no es baladí que precisamente Musil no sea judío. El debate sobre la identidad no se plantea igual desde el que es a la vez nacional y extranjero, Mismo y Otro, que desde quien está sólo en uno de los lados de la cuerda.

Sobre todo cuando, como Musil, se pone en duda la existencia misma de la cuerda, incluso se llega a apuntar que los únicos que en Austria tenían verdadera identidad eran precisamente los periféricos:

"Die Ungarn waren zuerst und zuletzt nur Ungarn, und bloss nebenbei galten sie bei anderen Leuten, die ihre Sprache nicht verstanden, auch für Ö-Ungarn; die Österreicher dagegen waren zuerst und ursprünglich nichts und sollten sich nach Ansicht ihrer Oberen gleich als Österreich-Ungarn oder Österreicher-Ungarn fühlen; es gab nicht einmal ein richtiges Wort dafür. Es gab auch Österreich nicht" (págs. 450-51).

II.2.2. Joseph Roth

Sin embargo, el más completo y analítico fresco de la

Austria perdida, de sus características multinacionales y del conflicto intenso de la identidad propia nos lo brinda la obra de Joseph Roth. Periférico por partida doble (judío y de Galizien), inadaptado, itinerante durante la mayor parte de su vida, Roth habría podido ser fácilmente un cosmopolita, y seguramente también lo fue o también tiene algunos de los rasgos tópicos del mismo, como la dirección en un hotel cualquiera de cualquier ciudad, pero más allá de todos sus destierros Roth se vivió a sí mismo como un austríaco, y un austríaco imperial, y su mayor destierro fue la extirpación del mundo de la patria que le había visto nacer. Como otros escritores -ya lo hemos mencionado-, Roth fue uno de esos huérfanos de Austria-Hungría que jamás terminaron de entender el mundo desde Deutsch-Österreich. No podía ser de otra manera en alguien cuya visión de Austria era hasta tal punto una visión plurinacional que en alguna ocasión llega a afirmar que todos los pueblos del imperio danubiano pueden ser considerados austríacos, salvo los Deutsch-Österreicher.

De ahí que en sus obras el problema de la identidad represente un papel importante, y que en sus personajes ese problema se encarne no sólo en el judío, sino en general en las etnias periféricas del Imperio. Aunque en el ensayo dedicado a los judíos orientales, su etnia de origen (Juden auf Wanderschaft, 1927), obra en la que Roth hace una viva defensa del judaísmo oriental, se refiere a la asimilación como un mal, lo cierto es, como ha resaltado Claudio Magris, que sus personajes van a estar movidos por el impulso hacia un recorrido simbólico de Este a Oeste que, añadimos nosotros, es precisamente

el recorrido desde la otredad a la mismidad. La identidad del personaje y el destino del personaje encabezan literalmente sus obras: "Meine Eltern waren russische Juden. Ich möchte Geldmittel bekommen, um meinen Weg nach dem Westen fortzusetzen" (Hotel Savoy, 1924). "Tunda era hijo de un mayor austríaco y una judía polaca" (Die Flucht ohne Ende, 1927). "Er war Slowene" (Radetzkmarsch, 1932). Las tres citas aparecen en la primera página del texto respectivo.

A pesar de la afirmación central de Magris de que en el caso de los judíos orientales ("Die Einsamkeit ist vor allem Ferne von jeder Alterität (...), weil es in ihr nicht einmal mehr Bezugspunkte, weder Zeit noch Herkunft gibt; Weit von wo? ist die Frage des jüdischen Existenz"¹³), en el caso de Roth la alteridad existe indiscutiblemente, aunque sólo fuera como gesto de la voluntad. La falta de referencias queda abolida por una aspiración a la occidentalidad, encarnada en la austricidad, como utopía. Una aspiración que en Roth es fuente de conflicto y de literatura.

Tomaremos tan sólo dos de las obras que hemos mencionado como ejemplo claro de lo que decimos. En primer lugar, el caso de Die Flucht ohne Ende nos presenta, desde la primera página (en realidad desde el propio título, pero eso es algo que sólo podemos interpretar a posteriori), la historia de una lucha interior entre el Mismo y el Otro: Franz Tunda, teniente del ejército austríaco, nos es descrito como "Sohn eines österreichischen Majors und einer polnischen Jüdin, in einer kleinen Stadt Galiziens (...) geboren. Er sprach Polnisch, er hatte in einem Galizischen Regiment gedient" (pág. 319).

Austriaco, judío, bilingüe con el polaco, Tunda es en realidad desde el primer momento un apátrida. Cautivo y fugado durante la guerra del 14, fácilmente se mete en la piel de un ruso siberiano, sin que el autor nos muestre la menor señal de extrañeza por su parte. Sólo cuando la guerra termina, la noticia despierta en Tunda un nuevo conflicto. En dos páginas sucesivas se nos dice que era "ein junger Mann ohne Namen, ohne Bedeutung, ohne Rang, ohne Titel, ohne Geld und ohne Beruf, heimatlos und rechtlos" (pág. 322), y poco después: "Er war ein Österreicher. Er marschierte nach Wien" (pág. 323).

La lucha por la identidad existe pues, pero dura poco. Detenido por los revolucionarios soviéticos, se incorpora a ellos y se convierte en ruso. Su alienación es total:

"Im Laufe der Zeit (...) der Name Tunda war nicht falsch. Tunda war wirklich Franz Baranowicz, Bürger der Sowjetstaaten, zufriedener Beamter, verheiratet mit einer schweigsamen Frau, wohnhaft in Baku. Vielleicht kamen zu ihm seine Heimat und sein früheres Leben manchmal im Traum" (pág. 342).

Hombre carente de conciencia de sí, Tunda se mete en la piel del Otro sin la más mínima dificultad, sin el más mínimo escalofrío. En realidad, es un hombre perdido desde el principio, que sólo se aferra a los tres o cuatro datos -su carnet de oficial, la foto de su antigua novia- que lleva cosidos a la chaqueta para que le marquen un vector que seguir en caso de necesidad. Esta es al menos la idea que se nos transmite en un

principio. La otredad es vivida por Tunda como problema interior, como rasgo de carácter, ilustrando muy bien la situación del propio Roth. Con los caracteres con los que se nos presenta, Tunda lo mismo podría ser el legendario judío errante, vagando sin saber nunca, no ya adónde va, sino quién es. De ahí que la descripción del personaje carezca de tópicos nacionales, que nos harían pensar en una vivencia exterior de la identidad cuando lo que le importa a Roth, lo que caracteriza a Tunda, es la vivencia interior de la otredad.

Esto es al menos lo que se nos brinda en una primera parte del texto. Sin embargo, ese vector que Tunda lleva guardado en el forro de la chaqueta tiende siempre a volver al centro del que partió. Convertido en un funcionario ruso, en el puerto, Tunda trata de adivinar la nacionalidad de los extranjeros. Curiosamente, el hombre que no se identifica a sí mismo encuentra muchos modos de identificar por oposición a los demás:

"Ich weiss eigentlich nicht, woran ich sie erkenne. Ich wäre in Verlegenheit, wenn ich die nationale Merkmale aufzuzählen hätte. Vielleicht ist es die Kleidung, nach der ich sie agnosziere. Da sind es auch nicht einzelne Kleidungsstücke, sondern die ganze Haltung. Manchmal könnte man Deutsche mit Engländern verwechseln (...). Deutsche und Engländer haben manchmal dieselbe rote Gesichtsfarbe. Aber die Deutschen haben Glatzen, die Engländer meist dichte, weisse Haare, so dass ihre Gesichtsröte tief dunkel erscheint (...) scheint es manchmal, als wären die Engländer aus Koketterie alt und grau geworden (...)" (pág.

344).

La diferencia es, no obstante, considerable. Aquí nos encontramos ante una visión tópica, descomprometida: caras rojas, agilidad británica, corpulencia germana... a pesar de la ironía que se vierte, la visión que se da es la procedente de la mera observación, no del análisis: Es la imagen del Otro contemplado como objeto de curiosidad, la diferencia no es más que la diferencia llamativa, no la diferencia que preocupa. De hecho, Tunda juega a adivinar la procedencia de los visitantes... Un retrato muy distinto de la inquieta mirada que indaga la identidad, propia y ajena.

Parecida es la imagen del francés que encontramos pocas líneas después. La misma ironía ("Der kleine, bärtige Mann erinnerte eine wenig an die Zwerge aus buntem Stein und Gips, die in manchen Gärten in der Mitte der Beete stehen"), pero un rasgo importante, concentrado en una sola frase: "Als mich die Dame ansah, fiel mir Irene ein, an die ich schon lange nicht gedacht hatte. Nicht als ob diese Dame meiner Braut ähnlich wäre!" (pág. 345).

El subrayado es nuestro. Lo que Tunda, oriental, ruso en ese momento de su vida, está viendo en la extranjera venida de Francia es la imagen de Occidente. La mujer no se parece a su antigua novia vienesa, pero tiene los rasgos de la cultura perdida, los rasgos del origen, que Tunda identifica insensiblemente, aunque no se preocupe más por ello, aunque no lo elabore. No es azar, sin embargo, que mantenga enseguida una breve relación amorosa con la desconocida, y que terminada esa

relación, mirando la foto de su antigua novia, Tunda emprende el regreso a la patria. La llamada de Occidente, el vector, la orientación necesaria, ha vuelto a prender en el oriental. Cuando llega al consulado austriaco en Moscú, el narrador se refiere a él en estos términos: "Eines Tages erschien im österreichischen Konsulat in Moskau ein Fremder (...)" (pág. 351).

El subrayado es nuevamente nuestro. El narrador repite dos veces la denominación. Un extranjero. Tunda, aculturado, emprende un viaje a sus orígenes que le lleva a Viena, Berlín, París, a las capitales de ese Occidente del que salió un día. Sin embargo, el viaje no es una peregrinación: como bien dice el título de la novela, es una fuga.

Pero, ¿de dónde y hacia dónde? A lo largo de las páginas de esta espléndida novela, el protagonista adquiere rasgos propios del Extranjero de Camus, el extraño en el mundo, que carece por completo de lugar en él, que en última instancia siempre ha carecido de ese sitio. Diez años después de su captura durante la guerra, de su expatriación oficial, la novela lo deja sentado en el centro de París, caracterizado con estas palabras: "So überflüssig wie er war niemand in der Welt" (pág. 421).

En este texto, Roth caracteriza como pocos esa visión extranjera por excelencia, esa mirada que todo lo ve extraño porque a todo lo es. Es la desubicación del judío errante, del austriaco errante, destruido para ambos su particular templo de Jerusalén, con unos cuantos siglos de diferencia. El único lugar al que volver es la memoria, e incluso la memoria es en parte ficticia, y desde luego, del todo engañosa. Pero, como dice Wolfgang Müller-Funk: "Diese Beziehungslosigkeit (...) verweist

(...) auf ein bestimmtes Lebensgefühl. Der Mensch ohne Heimat ist ein stiller Melancholiker, der zwischen Emphase und Verzweiflung hin und herschwankt, ein neuer Typus Mensch, der sich äusserlich wie innerlich frei zu bewegen versucht und der im Grund genommen nicht das Los der Entfremdung beklagt, sondern die Möglichkeiten eines unauflöslichen Fremdheitsgefühls ohne anfängliches Einheitserlebnis, trotz aller Schrecken, bejaht"¹⁴.

Quizá por eso Roth vive en un hotel siempre que le es posible. Frente a la idea de aceptar la extranjería como un destino, él trata de convertirla en una elección. No ser de ninguna parte acaba siendo la mejor forma de no ser extranjero. No se te puede echar de donde no eres. Sin embargo, igual que Tunda, Roth no pierde las cosas que lleva cosidas en el forro de la chaqueta, las sigue elaborando durante años, y es ya un lugar común decir que el resultado más conseguido de esa profunda elaboración es el monumento literario austrohúngaro por excelencia: Radetzky (1932).

No vamos a ocuparnos aquí de la novela, sobradamente conocida, salvo en los aspectos que atañen a este estudio, por demás abundantes en ella. No será difícil, sin embargo, que unos u otros puntos aparezcan en relación con lo tratado.

Para empezar, y aún destripando de antemano el hilo conductor de nuestras consideraciones, habrá que considerar que una de las posibles lecturas de Radetzky es precisamente la historia de cómo unos campesinos eslovenos, a lo largo de tres generaciones, pasan de esa situación de periféricos a la identificación total con el centro, encarnado en el mito por excelencia de la austricidad, el Emperador Francisco José, cuya

muerte pone fin a la novela y pone fin a la Historia. En otras palabras, Radetzky relata el proceso de conversión del Otro en el Mismo.

Ya hemos comentado cómo en el imperio austrohúngaro uno de los criterios por los que se mide la extranjería es la periferia: De esa periferia procede el teniente Josef Trotta, como se nos dice, de forma lapidaria, en la segunda línea del texto: "Er war Slowene". No es posible no recordar el no menos lapidario "Er war Österreicher" de Die Flucht ohne Ende. En las dos primeras páginas, se produce en la novela el primer encuentro simbólico de ese centro y esa periferia. En la batalla de Solferino, el teniente Trotta advierte que el Emperador corre peligro de ser abatido de un disparo. Trotta tiene muy claro el contenido simbólico de esa "grenzenlosen Katastrophe, die ihn selbst, das Regiment, die Armee, den Staat, die ganze Welt vernichten würde (pág. 8). Y se produce el primer contacto, un contacto físico - por más que brusco-, entre los dos mundos, el mundo germanoaustríaco, que a la vez representa el mundo por antonomasia, y el mundo germanoeslavo. Y en ese primer contacto empieza lo que casi es la transmigración del alma de Trotta de la otredad a la mismidad.

La lectura simbólica es inequívoca: la periferia salva al centro, en una clara manifestación de cómo el uno no podría vivir sin la otra. Por otra parte, al recibir el disparo destinado al Emperador, al hacer su carne destinataria del dolor destinado a la carne ajena, ya hace propia esa carne, lo que se manifiesta precisamente en la recompensa: la hermandad de sangre entre los dos oficiales que por un momento se han tocado en el fragor de

la batalla redundaba en que Trotta, el esloveno, pase a ser Trotta von Sipolje, el austríaco.

El proceso iniciado muestra consecuencias inmediatas: Cuando el ennoblecido y condecorado oficial va a visitar a su padre, antiguo sargento, después de haber sido incapaz de escribirle, éste le recibe con una felicitación "im harten Deutsch der Armee-Slawen". El empleo del idioma no es casual:

"Vor fünf Jahren noch hatte er zu seinem Sohn slowenisch gesprochen, obwohl der Junge nur ein paar Worte verstand und nicht ein einziges selbst hervorbrachte. Heute aber mochte dem Alten der Gebrauch seiner Muttersprache von dem so weit durch die Gnade des Schicksals und des Kaisers entrückten Sohn als eine gewagte Zutraulichkeit erscheinen". (pág. 11).

El segundo elemento que habíamos mencionado tras la periferia, el idioma, entra así inmediatamente en escena. Habíamos hablado del idioma no tanto como un elemento de la herencia, sino como un acto de elección, y es algo que se ve reflejado a la perfección aquí. Durante años, el viejo sargento ha seguido considerando suyo al hijo, en el más hondo sentido del término, incluso cuando éste ya no lo era desde el punto de vista del idioma, y le hablaba en esloveno incluso aunque él no pudiera contestarle. Ahora, sin embargo, percibe ante su hijo la otredad que siempre ha percibido ante sus superiores, ante los generales, ante Austria.

Por su parte, el flamante capitán von Trotta se aferra aún

a esa personalidad que, instintivamente, sabe perdida:

"der Hauptmann [achtete] auf die Lippen des Vaters, um den ersten slowenischen Laut zu begrüßen, wie etwas vertraut Fernes und verloren Heimisches". (pág. 11).

Cuando se separan, Trotta von Sipolje está seguro de que no volverá a ver a su padre. Y así es:

"losgelöst war der Hauptmann Trotta von dem langen Zug seiner bäuerlichen slawischen Vorfahren. Ein neues Geschlecht brach mit ihm an". (pág. 12).

Engañosamente, se podría pensar que el camino ya está completo después de leer esta rotunda frase. Sin embargo, Roth tiene muy presente que el camino hacia la pérdida de la otredad sólo es un camino interior, y que en lo exterior se recorre tan sólo de manera ilusoria.

En efecto, los Trotta siempre conservarán una condición de seres periféricos que se manifiesta simbólicamente en sus destinos físicos: tras la heroicidad, el capitán regresa "in seine südungarische Garnison", se casa con la hija "eines Bezirkshauptmanns im westlichen Böhmen", y cuando se retira, con el rango de mayor y elevada su nobleza a la categoría de barón, adopta las costumbres de su padre, corta el césped, arregla los desperfectos, se ocupa de las aves de corral, de modo que el autor puede decirnos: "Er wurde ein kleiner slowenischer Bauer". (pág. 17). Y cuando se nos dice que con él vivían su esposa y su

suegro, se nos reitera, como si éstos fueran los pensamientos de quienes con él vivían: "Er war ein kleiner, alter, slowenischer Bauer, der Baron Trotta" (pág. 18).

Similar camino seguirá su hijo, el barón Franz von Trotta, comisario de distrito en Silesia primero, después jefe de distrito en W., en Moravia. Sin embargo, en él el proceso de identificación ha avanzado ya considerablemente. Cuando se nos describen las espartanas costumbres del comisario, la meticulosidad puntillosa con la que se desarrollan las jornadas de su vida, topamos nuevamente con la frase sacramental, con la forma tan clara y terminante con la que Roth señala a sus criaturas, dotándolas por decreto de su tan dudosa identidad: "Er war ein Spartaner. Aber er war ein Österreicher". (pág. 30).

El porqué de esta personalidad tan afianzada es claro. Trotta es un funcionario. Por tanto, uno de aquellos hombres que representan al Emperador mismo en todos los lugares del Imperio. Conforme a la peculiar estructura austrohúngara, la burocracia era uno de los pocos soportes realmente tentaculares de aquel estado vacilante e inverosímil. Al ser el extremo de uno de esos tentáculos, Franz von Trotta puede ser a un tiempo centro y periferia, representante de la unidad ubicado en medio de la diferencia. Está en la situación ideal para poder creer que es austríaco.

Esto al menos desde el punto de vista del propio personaje. Desde el punto de vista del autor, Franz von Trotta tiene otra función, mucho más importante, como veremos luego.

A partir de aquí, comienza una disociación entre los dos últimos vástagos de la familia, el jefe de distrito y su hijo,

Carl Joseph von Trotta. Disociación necesaria desde un punto de vista técnico, de construcción de la novela, porque Roth tiene que mostrarnos cómo se produce la identificación del Otro con el Mismo sin dejar de mostrarnos cómo ese proceso es también un proceso fallido. De ese modo, veremos cómo el jefe de distrito se afianza en su ser, se identifica cada día más con el Emperador, hasta la delirante escena en la que ambos se encuentran en Schönbrunn y creen estarse viendo en un espejo, físicamente idénticos, y hasta la final muerte de ambos, que es al tiempo la muerte del Imperio, y que, de forma significativa, el autor pospone a la propia muerte de Carl Joseph. Sobre ello volveremos más tarde. Por su parte, sin representar él mismo una postura distinta, los ojos de Carl Joseph serán aquellos a través de los cuales se nos mostrará la ruina y, en lo que a nuestro trabajo se refiere, la dispersión de lo que parece uno, la otredad en el seno de la mismidad. En otras palabras, ambos son representativos de lo que Robert Musil llamó "die mögliche Realität im Konjunktiv gegenüber der greifbaren Wirklichkeit in Indikativ"¹⁵.

Desde el primer momento, Carl Joseph comienza a destapar esa realidad aprehensible. Su primer amor es la esposa de un suboficial, un humillado que ha de soportar las condolencias del amante por la muerte de la esposa infiel. Su primer destino es en la periferia, en Moravia, en un regimiento cuya dotación "bestand nicht aus Tschechen, wie man hätte glauben mögen, sondern aus Ukrainern und Rumänen". (pág. 60). Es un regimiento de caballería, pero Trotta es un pésimo jinete, se siente fuera de lugar en el regimiento:

"Manchmal glaubte er, in sich das Blut seiner Ahnen zu fühlen; sie waren keine Reiter gewesen. Die kämmende Egge in den harten Händen, hatten sie Schritt vor Schritt auf die Erde gesetzt. Sie stiessen den furchenden Pflug in die saftigen Schollen des Ackers und gingen mit geknickten Knien hinter dem wuchtigen Zweigespann der Ochsen einher. Mit Weidenruten trieben sie die Tiere an, nicht mit Sporen und Peitsche (...). Der Vater des Grossvaters noch war ein Bauer gewesen (...) Ach, man war kein Bauer, man war Baron und Leutnant bei den Ulanen!". (págs. 60-61).

Carl Joseph piensa que se cambiaría por uno de sus soldados, que al anochecer cantan canciones en una lengua eslava que "die alten Bauern von Sipolje hätten wohl verstanden".

Con tales presupuestos, no sorprende que su verdadera amistad en el regimiento sea el médico, el doctor Max Demant. Como con sus otros personajes, Roth no nos da ocasión de preguntarnos por él, sino que pone inmediatamente su identidad sobre la mesa. La cuarta frase del médico en la novela es ese acto de presentación:

"Mein Grossvater war ein Schankwirt; ein jüdischer Schankwirt in Galizien. Galizien, kennen Sie das?" (pág. 73).

El personaje de Demant será uno de los más importantes de la obra. Como en Gabriel Dan, como en Franz Tunda, como en Joseph Roth, las raíces de Demant están hundidas en otra tierra y sobre

todo en otro mundo, y en una conciencia de fracaso que les acompaña como les acompaña su no pertenencia. Condenado a una "Leben mit Widerhaken", el nieto del rey de los taberneros judíos de Galizien, desgraciado en su carrera profesional, desgraciado en su matrimonio, va a morir por la culpa indirecta del único amigo que ha tenido, y a su vez ese amigo, Carl Joseph, va a quedar tan huérfano al perderlo como había quedado con la muerte de su amante, la señora Slama. La desdicha se ceba con los diferentes, porque los diferentes no saben vivir en ese mundo hecho para los que no lo son.

Tras la muerte de Demant, Carl Joseph es trasladado de regimiento, no a Eslovenia, donde desea ir, sino a la frontera norte, a la última estación ferroviaria de la monarquía, la tierra de su asistente, que Carl Joseph considera de todos modos "die nördliche Schwester Sloweniens".

La periferia, siempre la periferia. La población a la que Carl Joseph acude nos es descrita como un lugar más allá de la civilización, donde se trafica con objetos y personas, donde los militares mantienen amistosos contactos con los soldados rusos que guardan el otro lado de la frontera, en espera de la matanza.

Y en medio de todo ese ambiente de frontera, Carl Joseph conoce a otro personaje periférico, el conde Chojnicki, otra encarnación del Otro, pero esta vez del extremo social contrario: polaco, como los judíos de Galizien, pero cosmopolita, rico, hedonista, cínico, aristócrata, con una actitud política de corte feudal que contrasta con su clara visión de la realidad; como hace notar Astrid Kampel en su estudio sobre las nacionalidades kakanias, su representación responde al estereotipo del polaco

en la literatura en lengua alemana; es el único que ve cómo el Imperio se desintegra, mientras los oficiales piensan que "Die Völker liebten die Dynastie und huldigten ihr in den verschiedensten Nationaltrachten" (pág. 133).

Porque esa fe es lo único que sigue uniendo al país, y Carl Joseph no la tiene, pronto entabla una amistosa relación con el cínico y desengañado aristócrata. Como le había ocurrido con Demant, intuye que ambos son el Otro en ese mundo al que ambos de todos modos pertenecen.

Como en otras obras que tratan el período, y para otros personajes en ellas, el momento de la verdad llega para Carl Joseph con el atentado de Sarajevo. Como en el hospital militar de Csokor, como en el prostíbulo de Werfel, la oficialidad reunida en casa del Graf Chojnicki representa todas las nacionalidades del imperio. Cada una se siente movida a reaccionar de distinto modo, y por razones en las que siempre está presente esa conciencia de la diferencia, que el momento parece agravar, una diferencia que empieza en la nacionalidad y llega hasta la individualidad:

"der Baron Nagy Jenö (...) hielt, obwohl er zweifellos von einem jüdischen Grossvater aus Ödenburg abstammte und obwohl erst sein Vater die Baronie gekauft hatte, die Magyaren für eine der adligsten Rassen der Monarchie und der Welt, und er bemühte sich mit Erfolg, die semitische, der er entstammte, zu vergessen, indem er alle Fehler der ungarischen Gentry annahm.

(...)

Herr von Sennyi, magyarischer von Geblüt als Herr von Nagy und von plötzlicher Angst erfasst, ein Judenstämmling könnte ihn in ungarischer Gesinnung übertreffen (...)" (pág. 285).

La otredad se convierte en locura. Se suceden las intervenciones del moldavo Kinsky, del esloveno Jelacich; éste, interiormente desgarrado porque se siente austríaco pero esloveno, como esloveno enfrentado con los húngaros, como austríaco enfrentado con sus propios hijos de tendencias paneslavistas, siente la necesidad de afirmar su austriacidad ante sí mismo, y recurre al idioma:

"...trat an den Tisch und schlug mit der flachen Hand auf die Platte. "Wir bitten die Herren", sagte er, "die Unterhaltung auf deutsch fortzusetzen". (pág. 287).

Para Carl Joseph es esta escena, más que todas sus experiencias anteriores, la que culmina el fracaso de su viaje del Otro al Mismo. Una vida de esfuerzos por dejar de ser el campesino esloveno que siente ser para ser el barón austríaco que se le impone ser culminan en que ha querido ser algo que no existe. Por eso, en el único gesto de estirpe heroica antigua, trata de poner orden en el caos, trata de salvar al Imperio, de salvar al mundo, como su abuelo había hecho, para poder salvar su idea de sí, para justificar su vida.

Pero ya no hay nada que salvar. Por eso, Carl Joseph se refugia junto a Chojnicki, el otro descreído, trata de igual a

igual con los judíos y los campesinos ucranianos, deja de luchar contra la alteridad y la asume hasta el final, hasta que muere como un héroe humilde, dando de beber a los que, sin duda alguna ya, son los suyos. Las últimas palabras que intenta pronunciar son las únicas que conoce en ruteno, como si al renunciar al alemán al borde de la muerte se nos quisiera dejar finalmente claro que la familia Trotta ha vuelto al origen.

En un momento del texto, Carl Joseph piensa que se siente "als der Enkel seines Grossvaters, nicht als der Sohn seines Vaters; ja, der Sohn seines merkwürdigen Grossvaters war er" (pág. 62). En efecto, como hemos visto, él es el que sigue siendo un campesino esloveno, el que entronca con los antepasados.

Sin embargo, Joseph Roth no podía reflejar su situación en el mundo, su conciencia de hombre dividido, si tan sólo presentara en la novela uno de sus dos rostros de Jano; por eso, junto a la trayectoria fallida de Carl Joseph, hay también una trayectoria exitosa en el camino hacia la mismidad, la de su padre, el Bezirkshauptmann Franz von Trotta. Sin duda ambos están inextricablemente unidos, como muestra su propio nombre, el nombre dividido del propio emperador, repartido entre las dos mitades de Jano: Franz y Joseph, centro y periferia, Mismo y Otro.

Ya apuntábamos antes algunos de los caracteres del segundo de los Trotta: conciencia de sí, costumbres espartanas, sentido de la representación del Imperio. Austricidad.

A lo largo del texto, estos caracteres se irán agudizando desde la representación a la más pura transustanciación. Los pensamientos del jefe de distrito, ya sean presentados en estilo

directo o indirecto, son elocuentes: "Er war ein Österreicher, Diener und Beamter der Habsburger, und seine Heimat war die Kaiserliche Burg zu Wien" (pág. 122). "Er hatte ungewöhnliche Vorstellungen von der östlichen Grenze der Monarchie (...) an dessen Rändern man wahrscheinlich schon den sibirischen Wind heulen hörte. Bären und Wölfe und noch schlimmere Ungeheuer wie Lause und Wanzen bedrohten dort den zivilisierten Österreicher. Die ruthenischen Bauern opferten heidnischen Göttern, und grausam wüteten gegen fremdes Hab und Gut die Juden. Herr von Trotta nahm seinen alten Trommelrevolver mit" (págs. 148-149).

La comparación entre padre e hijo no puede ser más reveladora. Lo que para Carl Joseph es Heim, para Franz es Fremde. Adonde el uno espera reencontrar el primigenio contacto con la tierra, el otro se lleva un revólver cargado. El suyo es exactamente el reflejo inverso de los pensamientos de Carl Joseph.

Desde el punto de vista narrativo, la austricidad de Franz Trotta es tan excesiva que adquiere caracteres de realismo mágico. Cuando Chojnicki lo ve por vez primera, observa que el jefe de distrito le recuerda al Emperador. En un momento dado, Trotta se sienta bajo un retrato de Franz Joseph:

"Die jüngsten Offiziere (...) könnten die Ähnlichkeit zwischen Seiner Apostolischen Majestät und deren Diener sehn. Auch der Leutnant Trotta konnte von seinem Platz aus das Angesicht des Kaisers mit dem seines Vaters vergleichen. Und ein paar Sekunden lang schien es dem Leutnant, dass oben an der Wand das Porträt seines

gealterten Vaters hinge und unten am Tisch lebendig und ein wenig verjüngt der Kaiser in Zivil sitze. Und fern und fremd wurden ihm sein Kaiser wie sein-Vater" (pág. 165).

El fantasmagórico parecido no hace más que acrecentarse conforme las dificultades asedian la vida del jefe de distrito, convertido en encarnación nacional, y llegan al extremo durante la visita que Trotta hace a su emperador. Una visita, se nos dice, en la que se siente tan en su hogar como en ningún otro sitio. El emperador se levanta y, por un momento, ambos se hallan frente a frente:

"Sie waren wie zwei Brüder (...). Ihre weissen Backenbärte, ihre abfallenden, schmalen Schultern, ihr gleiches körperliches Mass, erweckte in beiden den Eindruck, dass sie ihren eigenen Spiegelbildern gegenüberstanden. Und der eine glaubte, er hätte sich in einen Bezirkshauptmann verwandelt. Und der andere glaubte, er hätte sich in den Kaiser verwandelt (...). Und während der Kaiser mit der Linken nach dem Fenster deutete, streckte der Bezirkshauptmann seine Rechte in die gleiche Richtung aus. Und es war dem Kaiser, als stünde er vor seinem eigenen Spiegelbild" (pág. 271).

No es posible encontrar expresión más clara. La identidad como problema se ve metaforizada en identidad física. En la persona de Franz Trotta, el Otro es el Mismo. El sueño de la asimilación se ha hecho realidad.

Pero Roth no se engaña ni nos engaña. El momento de ese logro es también el momento final. Tanto él, como Carl Joseph, como el propio Emperador, encuentran la muerte al final de su largo recorrido. El jefe de distrito, tras seguir pareciéndose cada día más al viejo monarca hasta el final, muere tres días después que él. Aquella idea de la periferia que hizo posible el centro muere con él. Como dice su compañero de ajedrez, ninguno de los dos podía sobrevivir a Austria.

II.2.3. El extranjero como alter ego y el mito habsbúrguico

De lo dicho desprendemos suficientemente la estrecha -y lógica- relación entre presencia del extranjero como alter ego y mito habsbúrguico. Tanto en Csokor como en Lernet-Holenia, en Werfel como en Roth, la problemática de la identidad aparece estrechamente vinculada al mundo en que tenía lugar, y se presenta incluso como explicación de la decadencia de ese mundo. No por casualidad, la mayoría de los autores que mantienen la temática del extranjero propio son los mismos que han sido mencionados por Magris en sus estudios. Quienes, más adelante, buscan otras imágenes de la alteridad, están fuera de ese catálogo y de ese modelo de explicación global de la Literatura austríaca.

Al mismo patrón responde la pervivencia del judío en la temática. Por supuesto, hay que pasar por alto en este contexto todas aquellas obras, ambientadas en la Segunda Guerra Mundial, en la que la presencia de extranjeros o de judíos no responde a los mismos parámetros que hemos venido manejando, sino a

preocupaciones de índole epocal. En obras como Die Geschichte vom wiederhergestellten Kreuz (1942), de Werfel, u otras similares, el judío aparece de resulta : de lo que está ocurriendo en Europa, no de lo que está ocurriendo en Austria. Se escriben obras parecidas en otros países y en otros idiomas, sin que esto sea una especificidad como la que intentamos rastrear en este estudio. Lo mismo ocurre con Die grössere Hoffnung, de Aichinger, que no supone un enlace con la temática de la identidad, sino con la del Holocausto y, secundariamente, con el inevitable cuestionamiento por él producido.

Por eso, coincidiendo en cierta medida con la cesura de la Segunda Guerra Mundial, se produce una clara bifurcación. De un lado, los autores nacidos antes de 1918 muestran cierto anclaje en el pasado (los "prisioneros del mito habsbúrguico", como los ha llamado Magris) y una continuidad con él, que incluye la continuidad en la presencia del extranjero kakánico, de lo que hemos llamado el alter ego. De otro, las nuevas generaciones de narradores, los nacidos después de 1918, pierden ese lazo con la vieja Austria y con sus preocupaciones, y se anclan en una visión del extranjero absoluto desde un punto de vista cosmopolita.

De estos últimos se hablará más adelante. En cuanto a los primeros, autores como George Saiko (Auf dem Floss, 1948), Gregor von Rezzori (Ein Hermelin in Tschernopol, 1958), o Albert Drach (Das grosse Protokoll gegen Zwetschkenbaum, 1964) siguen ocupándose de la figura del judío kakanio o en general resucitando ese mundo en sus textos.

Tampoco faltan ecos del extranjero kakanio en la obra de Heimito von Doderer. En Die Dämonen (1956), el autor se nos

muestra casi un modelo de ese intento de resurrección del pasado. La monumental novela se abre con la declaración del narrador, funcionario que ha pedido la jubilación anticipada, de que si la ha pedido es porque

"in der nach dem Kriege entstandenen Republik mir das Leben und die Arbeit eines Staatsbeamten manches vom ihren Sinn verloren zu haben schienen, während im alten Reiche (...) der österreichische Verwaltungsbeamte vielfach etwas wie eine wirkliche Mission trug" (págs. 8-9).

Desde este momento, se nos ubica ya en la nostalgia. A ocho años del final del imperio, el panorama vienés está lleno de pervivencias, y entre esas pervivencias está la rica fauna de la extranjería; sin que el extranjero tenga relieve como tema, lo tiene como personaje en el caleidoscopio de la Viena que Doderer inventa. Por sus páginas desfilan judíos, como Camy, la esposa de uno de los personajes principales, Kajetan von Schlaggenberg, de la que, cuando se habla de su origen, se recalca su "völlige geistige Fremdheit" (pág. 67), y, como náufragos del imperio, miembros de sus distintas nacionalidades, como la polaca familia Kakabsa, la bohemia Emmy Drobil, los húngaros Imre Gyurkicz y Géza von Orkay; entre estos dos personajes, se produce en un momento de la obra uno de esos pequeños incidentes típicamente marcadores en el contexto que tratamos. Al ser presentados, Gyurkicz saluda calurosamente a von Orkay, hablándole en su lengua y tratándolo de compatriota, a lo que von Orkay responde en alemán con un seco "buenas tardes" (pág. 281). Una vez más,

la lengua es instrumento de uso en la definición. A su través, se ahorran largos discursos explicativos. En un instante, los dos húngaros se han convertido -se han disociado- en un húngaro y un austroalemán. El acto lingüístico ha cobrado valor constitutivo de alteridad. Doderer no aporta una evolución importante en lo que ha sido el tratamiento del tema desde los años 30.

En el caso de Rezzori, escritor abundante, aún en ejercicio, el conjunto de sus obras se desarrolla en ese mundo perdido. En 1953, en Maghrebinische Geschichten, da a luz un país, Maghrebinien, situado al sureste de Europa, que sigue la estela de Tarockanien desde la periferia. En ese Maghrebinien se desarrolla la acción de Ein Hermelin in Tschernopol, concretamente en una capital de provincia, Tschernopol, capital de la Teskovina, que es trasunto del Tschernowitz, Bucovina, de la infancia de Rezzori. No falta en él la reproducción en miniatura del imperio ("Die Bevölkerung der Stadt Tschernopol war polyglott, aus den verschiedenartigsten Rassen buntscheckig zusammengewürfelt und doch auf eine gewisse Weise einheitlich" (pág. 31) ni, por supuesto, los judíos, presentes en abundancia en el abigarrado escenario. Aparte del sostenido tono de comedia, la novedad más interesante de la novela es que aquí el narrador no se presenta como un Deutsch-österreicher, sino que es un periférico; además, hay en el libro una fuerte intención de cargar de exotismo a la periferia. Así lo revela por ejemplo la descripción del prefecto, Herr Tarangolian, que concluye con estas palabras:

"trug zu seinem Schlittenpelz eine runde, melonenförmig

gekerbte Mütze mit Ohrenpatten (...), eine sonderbare Mischung von Kuppel und Pagode, und liess uns an die Lehmpaläste Samarkands und buckelig in ihre wattierten Röcke eingeduckte Mongolen" (pág. 25).

El cambio de óptica es notorio respecto a, por ejemplo, Hohenia, del que también recogíamos una cita en la que la comparación con los mongoles tenía efectos claramente despectivos. Aquí, ese exotismo pretende dotar a los habitantes de la Teskowina de una personalidad marcadamente distinta de la de los austríacos imperiales. La visión, lejana también en el tiempo, es mucho más relajada, el problema de la identidad se vive como mero hecho.

Con respecto al narrador, los personajes que le rodean son en su mayoría extranjeros: La gibraltareña Miss Rappaport, "das angelsächsische im gewissen seiner Züge bis zur Karikatur gesteigert" (pág. 33), el húsar mayor Tildy, de origen húngaro, el ruteno Dr. Koralewitsch y su esposa; los alemanes (es decir, Deutsch-Österreicher) Professor Feuer, Herr Kunzelmann y el judío Herr Adamovski, la rusa madame Aritonowitsch y otros, todos ellos, como dice el narrador, "repräsentative Spezies ihrer Art und Gattung" (pág. 141). A lo largo del texto, se irán vertiendo comentarios sobre sus peculiaridades de origen, sus formas de entender el mundo, reproduciendo de manera irónica y un tanto grotesca la extinguida Austria multicultural. El judío tiene su representación en la obra de Rezzori en la novela Memoiren eines Antisemiten (1979).

En este panorama, representa una cierta innovación la

publicación de la primera novela de Wilhelm Muster, Aller Nächte Tag, publicada en 1960 con el seudónimo de Ulrich Hassler. Muster da en este texto un último soplo de vida a la relación, en extinción en la Literatura austríaca, con el extranjero kakania. Y lo hace con una presentación explícita del problema de la identidad del ex ciudadano imperial. El protagonista de la novela, Friedrich Silbermeister, austríaco que ha pasado su infancia en la tierra eslovena en la que ahora es piloto militar alemán, es un hombre dividido, un hombre que no sabe a qué lado está, que no sabe en realidad quién es. Regresamos con él a un planteamiento de intenso conflicto entre la Mismidad y la Otredad, cuyas raíces se asientan en el antiguo país, en el desaparecido Imperio, pero cuyo tratamiento tiene ya ingredientes condicionados por la biografía de Muster. En el capítulo siguiente se hablará por extenso de esta novela.

Pasados los 60, el extranjero kakania desaparece, o el autor de estas líneas no ha sabido encontrarlo. No sabemos si también desaparece o se atenúa la vigencia del mito habsbúrguico. Lo que parece claro es que, en cualquier caso, ha habido un cambio generacional. No por nada tanto Doderer como Rezzori o Muster tienen ya más de cuarenta años cuando publican los textos a que hemos hecho referencia.

II.3. El extranjero como Otro absoluto

II.3.1 Kakanios ante el extranjero absoluto

La presencia del extranjero no kakanio en la literatura del siglo es también temprana, aunque limitada a algunos precursores cuya obra viene estrechamente encarrilada por sus circunstancias personales, que los llevaron tempranamente a tener un contacto mayor con el extranjero absoluto que con el extranjero kakanio, a pesar de haberse socializado dentro de las fronteras austro-húngaras.

Es digno de mención que, entre los autores nacidos antes de 1918, los autores a los que más frecuentemente se relaciona con la inclinación cosmopolita sean también aquellos que más dificultades dan a los historiadores de la Literatura a la hora de incluirlos en el concepto "literatura austríaca". Para ellos, el tema de la extranjería tiene una relevancia superior, sobre todo en su trayectoria vital, a la que alcanza en aquellos que les seguirán.

Es obligado mencionar, por ejemplo, a Franz Werfel, con obras como Die 40 Tage des Musa Dagh (1933), que bajo el pretexto de la novela histórica ofrecen también interesantes reflexiones sobre la identidad en boca de su personaje central, Gabriel de Bagration, armenio emigrado, reflexiones sin duda no ajenas a la problemática personal del autor.

Es obligado mencionar a Ödön von Horváth, otro cosmopolita por excelencia en su vida personal, cuyo retrato de las mil culturas está desperdigado en toda su obra, sin que se pueda precisar un texto concreto en que cobre más importancia. Lo

característico en Horváth es un posicionamiento externo que le permite ver a los hombres pulular por el mapa, movidos más por sus intencionalidades de orden personal y político que por sus características nacionales. Si tuviéramos que mencionar una obra en la que esto se pone de manifiesto hablaríamos, por ejemplo, de la novela Der ewige Spiesser (1930), en la que, con el pretexto de un viaje desde Munich a Barcelona para asistir a la exposición universal, se nos brinda una panorámica de gentes de distintas naciones, a menudo marcada por el tópico y siempre por el sarcasmo. Especialmente gozosa es la multinacional escena del burdel de Marsella -otra vez el prostíbulo como motivo-, visitado y atendido por gentes de todas las nacionalidades, y que sirve de colofón a la discusión sobre el paneuropeísmo que los personajes acaban de sostener. La frase con que el introductor de embajadores, un austríaco, niega que él y su acompañante alemán sean americanos, es antológica:

"Sie begrüßte ihn sofort auf englisch, aber Schmitz unterbrach sie sofort, er sei kein Amerikaner, und sein Freund sei auch kein Amerikaner, sondern im Gegenteil" (pág. 202).

(El subrayado es nuestro). No menos interesante es la confrontación de caracteres entre austríaco y alemán a lo largo del viaje.

Y, aun no siendo obligado, tras mucha reflexión el autor de estas líneas no quiere ignorar la cuestionable presencia en este trabajo de otro autor de cuestionable ubicación literaria: Franz

Kafka. Ciertamente es que la biografía de Kafka, al contrario que la de los anteriores, no ofrecería ningún punto de apoyo para tal afirmación, pero no menos cierto es que uno de los primeros textos del autor, la inacabada Amerika (1912, publicada en 1927), es una de las primeras "salidas" al extranjero de la literatura austríaca del siglo.

Sin duda es una salida metafórica, pero eso no la invalida en absoluto, en tanto que, como decíamos en la introducción, para los autores que miran hacia fuera de las fronteras el extranjero no es muchas veces un lugar real, habitado por gentes, sino un punto de fuga, una alternativa metafórica. Así es en el texto de Kafka, y por eso lo incluimos aquí.

Karl Rossner, el protagonista de Amerika, es un hombre dado a la fuga. Ha dejado embarazada a una muchacha en su ciudad natal, y por eso emprende el camino del extranjero. Allí, tiene que aprender otra lengua y abrirse camino, lo que le supondrá hostiles enfrentamientos con casi todos quienes encuentra en su camino. Y es curioso que Kafka elija América como destino del viaje de su personaje. Lo es, porque las circunstancias simbólicas que encuentra en América recuerdan a las del país natal. Una figura autoritaria, la del tío Jakob, trasunto del padre, gentes de distintas procedencias (la norteamericana Klara, el irlandés Robinson, el francés Delamarche, el italiano Giacomo) unidas por una común hostilidad. ¿Es azar que Therese Berchtold, única figura que alberga una cierta ternura, sea también extranjera en ese mundo, oriunda del mundo de Karl? Difícilmente. Interpretaciones de otro tipo, como la llevada a cabo por Detlef Kremer¹⁶, que se fija en el personaje femenino como trasunto de

la autoridad, coinciden en reseñar que Therese es la única mujer que escapa al patrón de la hostilidad, la única que, en ese sentido, no fuerza a huir.

La única, también, en la que se cumple la aproximación, pero en sentido inverso a como normalmente se valora la figura de la mujer en los contextos interculturales. Volveremos sobre ello en el capítulo cuarto de esta tesis.

El extranjero no es en esta novela un lugar real, ni los extranjeros lo son realmente. Mientras en el caso del extranjero kakania observábamos el planteamiento de la otredad, lo que vamos a ver en muchos autores que se refieren al Otro absoluto es precisamente que su otredad no les interesa, que es mero trasunto de problemas propios, fundamentalmente, aunque no sólo, relacionados con la propia identidad. Sí es interesante en cambio el hecho de que recurran al modelo metafórico de la extranjería, por lo que nos confirma en términos de idea de hostilidad, de utilización del Otro como mero espejo reafirmante, de aproximación, pues, del Mismo al Otro en esa situación carente de angustia asimiladora a la que hacíamos referencia en el capítulo anterior. El Otro representa un papel funcional, técnico-literario, equiparable a la elección de género, para muchos autores de los que citaremos.

No para todos, por supuesto. La lista de autores de ubicación difícil estaría incompleta si no incluyéramos en ella a Elias Canetti, y en él no se cumple en absoluto la afirmación que acabamos de hacer.

II.3.2. Elias Canetti

La figura del Otro es muy importante para Canetti, por cuanto en él se dan esas circunstancias personales que hacen de un autor un personaje limítrofe y orientan sus preocupaciones en el sentido en que estamos orientando las nuestras.

Si en Roth habíamos visto ejemplificada como en pocos esa vocación del extranjero por dejar de serlo, pocos autores ofrecen una visión más relajada y plena de curiosidad por la extranjería que Elias Canetti. Autor peculiar dentro de nuestro estudio porque, a pesar de haber nacido dentro del Imperio y haberse socializado en Austria en la época inmediatamente posterior a él, la variada experiencia de su vida le lleva a una intimidad con el Otro encontrable en muy pocos autores. Monumento personal a la multiculturalidad, Canetti nació en la mismísima frontera entre los imperios austrohúngaro y otomano, en el seno de una comunidad judía sefardí, pasó su infancia en Gran Bretaña y su juventud en Suiza, Alemania y Austria, para volver después a Gran Bretaña. Su primera lengua "materna" fue el español de los sefardíes, la segunda el inglés, y sólo más adelante aprendió el alemán en el seno del cual habría de convertirse en escritor. Judío ubicado en la cultura cristiana, escritor en alemán en voluntaria ausencia del ámbito de la lengua y viajero incansable, nos ofrece en sus obras una espléndida actitud cosmopolita, una mirada de ojos abiertos al mundo.

La mejor representación de esta mirada la podemos ver en el primer volumen de su autobiografía, Die gerettete Zunge (1977), en el que se nos dan las claves de esa actitud y su muestra más

lograda. Hay que dejar sentado que, a la hora de abordar el texto, no nos interesa en absoluto el porcentaje de realidad y de ficción que haya en él. Las observaciones que podamos hacer en relación con cuestiones como la identidad o la visión del Otro no dependen en absoluto de su confrontación con una presunta "realidad". La obra tiene valor en sí misma, como manifestación de opiniones o de valores, su realidad es una realidad interna, y es en este sentido como habrá que entender las afirmaciones que sobre ella se hagan. El debate de la veracidad no es nuestro debate. De todos modos, el recuerdo nunca es verdad, sino verdad elaborada.

Retrato de sus primeros dieciséis años de vida, encontramos en el texto una mixtura de casi todo lo que hemos visto hasta ahora: judíos, nacionalidades del Imperio austrohúngaro, extranjeros totales. No hay una prelación. Aunque el nacimiento en la casa familiar sea excusa para una descripción de la comunidad judía, casi en pie de igualdad se nos describen todas las comunidades que bullen a su alrededor. El Mismo y el Otro crecen juntos, se manifiestan juntos.

El cuadro que Canetti nos presenta de Rutschuk, donde nació, no puede ser más elocuente:

"wenn ich sage, dass sie in Bulgarien liegt, gebe ich eine unzulängliche Vorstellung von ihr, denn es lebten dort Menschen der verschiedensten Herkunft, an einem Tag konnte man sieben oder acht Sprachen hören. Ausser den Bulgaren, die oft vom Lande kamen, gab es noch viele Türken, die ein eigenes Viertel bewohnten, und an dieses angrenzend lag das

Viertel der Spaniolen, das unsere. Es gab Griechen, Albanesen, Armenier, Zigeuner. Vom gegenüberliegenden Ufer der Donau kamen Rumänen, meine Amme, an die ich mich aber nicht erinnere, war eine Rumänin. Es gab, vereinzelt, auch Russen". (pág. 10).

Como el adulto reconoce, el niño Canetti no es consciente de esta variedad, pero sus efectos van a ser inmediatos. Para Canetti, a diferencia de los autores que hemos tratado hasta el momento, la "frontera interior" con el Otro es muy tenue. Es verdad que muy pronto se produce la delimitación primigenia de la identidad, porque los "Spaniolen", además de judíos, se consideran judíos especiales. Los orgullosos descendientes de los judíos de España, cuenta Canetti, se refieren a los askenazi con un "Todesco" "immer mit Verachtung geladen". Sin embargo, esa delimitación se ve inmediatamente matizada por los factores extraños que también están presentes a su alrededor. Así por ejemplo, su abuela materna es de origen turco, "Von allem Verwandten war sie am meisten türkisch geblieben" (pág. 28), y el barrio turco está próximo a su casa. El abuelo canta canciones turcas en las que aparecen nombres, como Estambul y Adrianópolis, que tienen en aquel momento resonancias míticas para el niño.

Pero el grupo étnico que más llama la atención del pequeño son los gitanos. Los viernes se instalan en la ciudad, con sus ropas multicolores, su patriarca, sus innumerables niños, y Canetti, que les teme porque se dice que roban niños, siente sin embargo una fascinación profunda por ellos, que supera su miedo.

Igual que siente una profunda fascinación por el armenio

triste que corta leña en el patio de la casa, "der erste Flüchtling in meinem Leben" (pág. 22). La figura trágica del exiliado que canta tristes canciones que Canetti no entiende se quedará profundamente grabada en él. La elección de los recuerdos no es voluntaria, pero sí lo es su selección como materia literaria. Desde nuestro punto de vista, es significativo que Canetti ponga el énfasis en dos imágenes del Otro -los gitanos y el exiliado armenio- que lo son por antonomasia, porque tanto uno como otro son pueblos reunidos por una característica común: la condición de apátrida. Entre todo aquel crisol de razas, las que más le interesan a Canetti son las que no son de ninguna parte, las marcadas por un destino errante, que son precisamente las que más reúnen las propiedades de un grupo cultural en verdad definido, por cuanto transportan su identidad sin referirla a espacio, paisaje o comunidad política alguna. Nadie es más nacional que el exiliado, que cultiva sus costumbres y su lengua por elección, y no por un capricho del destino. Aquel que en todas partes es el Otro es al tiempo, de forma inevitable, el Mismo en todas partes. Es el humano por definición, y no por contraste.

En esa situación, la experiencia de la lengua es decisiva, porque es el instrumento que reduce las distancias interpersonales y porque puede terminar siendo la única patria real. El caso de Canetti es tan especial que forzosamente había de llevarle a la reflexión sobre el asunto. Como hemos dicho antes, la lengua materna del escritor será el ladino, el español de Sefarad, pero junto a ella Canetti recibe otras muchas impresiones lingüísticas:

"Meine Eltern untereinander sprachen deutsch, wovon ich nichts verstehen durfte. Zu uns Kindern und zu allen Verwandter und Freunden sprachen sie spanisch (...). Die Bauernmädchen zuhause konnten nur Bulgarisch, und hauptsächlich mit ihnen wohl habe ich es auch gelernt (...). Alle Ereignisse jener ersten Jahre spielten sich auf spanisch oder bulgarisch ab". (págs. 18-19).

Impresiones que no son sólo auditivas. El idioma -los idiomas- es objeto en sí, algo con lo que se trafica, con lo que se pueden hacer cosas. Desde muy pequeño, Canetti aprende no sólo la existencia del Otro, sino la importancia de la comunicación con el Otro:

"Es war oft von Sprachen die Rede, sieben oder acht verschiedene wurden allein in unserer Stadt gesprochen, etwas davon verstand jeder, nur die kleinen Mädchen, die von den Dörfern kamen, konnten Bulgarisch allein und galten deshalb als dumm (el subrayado es nuestro). Jeder zählte die Sprachen auf, die er kannte, es war wichtig, viele von ihnen zu beherrschen, man konnte durch ihre Kenntnis sich selbst oder anderen Menschen das Leben retten". (pág. 43).

La lengua salva vidas, la lengua es un objeto, una herramienta, un valor para aquel que la posee, que hace que el que no la posee sea no ya más pobre, sino algo peor, más necio. En el contexto de esta objetualización del lenguaje es en el que hay que ver un episodio sin duda importante para Canetti, pero

el más importante para sus lectores: el descubrimiento del alemán.

¿Por qué un hombre que empieza hablando ladino y sigue hablando inglés termina eligiendo el alemán como lengua madre, más que materna? Las raíces de esa elección están también descritas en el texto:

"Wenn der Vater vom Geschäft nach Hause kam, sprach er gleich mit der Mutter. Sie liebten sich sehr in dieser Zeit und hatten eine eigene Sprache unter sich, die ich nicht verstand, sie sprachen deutsch, die Sprache ihrer glücklichen Schulzeit in Wien". (pág. 37).

El pequeño Canetti no vive esa experiencia lingüística igual que las otras. Para él, la lengua de sus padres es una lengua secreta, y una lengua de amor. Es un instrumento, como las otras, pero es el instrumento de la felicidad, de la intimidad. El único instrumento para decir "wunderbare Dingen (...), die man nur in dieser Sprache sagen könne" (pág. 38).

Nuevamente, el subrayado es nuestro. Desde la más temprana infancia, la vivencia del alemán es pues la de una doble aspiración: la aspiración a romper el círculo del aislamiento en que le sume la conversación entre sus padres -la aspiración a la comunicación, pues-, y la aspiración, tan relevante literariamente, a poder decir esas cosas fantásticas que sólo se pueden decir en ese idioma. Ese idioma que no es su idioma -no lo entiende-, pero que tampoco es en absoluto el idioma del Otro, no tiene comparación con lo que canta el armenio o con lo que

digan los gitanos. Incluso antes de hablarlo, el alemán era para Canetti una lengua materna también.

Sin embargo, habrá de pasar aún algún tiempo antes de que esa elección del alemán pueda formalizarse. La escolarización del niño se produce en una tercera lengua (para él la segunda en orden de adquisición), en Manchester, Inglaterra. En el texto, Canetti no presta gran atención a la nueva ubicación como extranjero, como lugar extraño. Para el niño la adaptación resulta fácil, y sin embargo aquí y allá se nos dejan caer los contrastes culturales: la vida marcada por el orden, frente al alboroto de Rutschuk, la educada firmeza de maestros y padres al corregir al niño, y otra vez una experiencia idiomática: los nombres. En uno de los pocos signos que caracterizan en él que esa lengua que habla es una lengua adquirida, el pequeño Canetti se asombra de que su maestra se apellide Lancashire, igual que el condado en el que se encuentra Manchester, y su compañera se apellide Handsome, bonita en inglés. "ich wusste nicht, dass Namen etwas bedeuten könnten" (pág. 66).

Tras la lengua como instrumento, la lengua como secreto, la lengua como aventura. El recuerdo del hundimiento del Titanic es un recuerdo lingüístico; los adultos comentan el acontecimiento, pero para el niño lo importante son las palabras: "iceberg", "meadow", "island". O la ceremonia del aprendizaje de la dirección por el hermano pequeño. La lengua también asociada al sufrimiento infantil, cuando el pequeño tiene que recitar un texto en francés, que provoca enormes risas en sus parientes porque el niño habla francés con pronunciación inglesa. Los recuerdos del niño son recuerdos verbales.

También son de esta época los primeros rasgos de alteridad, cuya percepción, significativamente, no procede del niño Canetti, sino del Otro, del inglés. Cuando el pequeño besa en la mejilla a una compañera de colegio, la maestra pregunta a sus padres si "'orientalische' Kinder viel früher reif werden als englische" (pág. 68). Al estallar la guerra en los Balcanes, esto es visto como una cuestión personal para los Canetti por un amigo de la familia, que piensa que a ellos, que son balcánicos, tiene que afectarles. Poco después, los esfuerzos "misioneros" de una gobernanta galesa, descubiertos por la madre del pequeño, añaden al concepto nacional de la alteridad el de la alteridad religiosa, que, como enseña la Historia, puede ser de un grado tan elevado como la cultural.

Son sólo pinceladas del descubrimiento de la existencia del Otro, de que hay Otro siquiera, porque Canetti, como hemos dicho al principio, tarda mucho en hacer suya tal percepción, en incorporarla como una realidad. La experiencia inglesa es decisiva porque por vez primera en su vida hay grupos culturales definibles, lejos de ese totum revolutum de su primerísima infancia. Poco tiempo después, durante la Primera Guerra Mundial, cantará en Viena el himno inglés y conocerá la experiencia de la hostilidad, sin acabar de entender el porqué de la reacción violenta de los circundantes.

En 1913 tiene lugar la experiencia decisiva del aprendizaje del alemán. Canetti la describe como una tortura, dados los arbitrarios procedimientos de enseñanza que su madre utiliza, pero él mismo explica cómo continuamente alienta en él la conciencia de que su capacitación lingüística en alemán va a

abrirle las puertas de la intimidad con su madre, lo que más desea en el mundo. Conseguirlo es recompensa suficiente:

"gleich danach erfolgte eine Periode des Glücks, und das hat mich unlösbar an diese Sprache gebunden (...) die Sprache unserer Liebe (...) wurde deutsch" (págs. 102-103).

Tras la lengua como instrumento, tras la lengua como secreto, la lengua como vehículo de amor.

El fenómeno de la lengua electa, la capacidad de proceder a un íntimo cambio de todo el aparato de pensamiento y sentimiento que va vinculado a las estructuras de un idioma, no pierde trascendencia por ser explicable de forma racional o semirracional, como en el caso de Canetti. Los motivos de un acto explican ese acto, pero no las profundas implicaciones que el acto tiene para la visión del mundo de la persona.

Porque elegir una lengua, ser capaz de elegir una lengua, significa ser capaz de sustituir el concepto de patria por el de cultura. Sustituir un espacio real por un espacio ideal que, en tanto que tal, carece de fronteras y de todo el bagaje negativo que las acompaña. La elección de la lengua, frente a su herencia, convierte a quien la elige, por definición, de habitante de un espacio cerrado en transeúnte del mismo. La patria está en un lugar, tiene un paisaje propio, se delimita frente a otras patrias y eventualmente, además de definirse por oposición a ellas, se opone físicamente a ellas. Frente a esto, el hombre que ha elegido la cultura como patria -encarnada en su máxima representación, la lengua- no pertenece a ningún lugar, no tiene

que definirse frente a otros, y en última instancia, al no reconocer fronteras, está mucho más cerca de esos otros. Es más lo que etimológicamente significa el cosmopolitismo: un ciudadano del mundo.

De ahí que en Canetti -como en Horváth o en Italo Svevo, por citar sólo ejemplos del imperio habsbúrguico- sea tan difícil el concepto de ubicación que permite diferenciar al Mismo del Otro. Si no se pertenece a ningún lugar, sino al mucho más amplio espacio de la lengua, el Otro no existe en realidad, no puede serlo, porque el Mismo no está definido.

Se ha dicho hasta el hastío, hasta el punto de olvidar de quién procede la frase, que la patria del escritor es el lenguaje. El propio Canetti ha dicho que es precisamente en Londres donde mejor podía escribir en alemán, rodeado del sonido de otra lengua. Por eso Canetti rechazó siempre la idea de que él estuviera en el exilio al vivir allí. Muy oportunamente habría podido preguntar: ¿En el exilio de dónde?

Habrá ocasión, hablando del propio Canetti, de matizar esto más adelante. Sin embargo, en el momento en que nos encontramos, en ese 1913 de la narración, no puede ser más cierto. Mientras se nos describe con toda pasión el aprendizaje del idioma, Canetti no pierde una palabra en referirse a la Viena a la que la familia se dirige. Anteriormente, nos ha explicado cómo la influencia de Austria en su vida en Rutschuk es grande, cómo la llegada del "Neue Freie Presse" era un acontecimiento para su padre y cómo, en definitiva, Viena tenía para él resonancias míticas en su primera infancia. Nada de esto le afecta ahora. El lugar al que se dirigen es un lugar como otro cualquiera.

Elección de lengua y elección de patria no tienen absolutamente ninguna relación en la memoria del autor.

Una vez más, la definición de 'a otredad viene de fuera. En Viena, Canetti escucha por primera vez la expresión "Jüdelach", dirigida a un compañero de colegio. Cuando le dice a su madre que no sabe lo que significa, la respuesta es pintoresca: "Das galt dem Kornfeld. Dir gilt das nicht". Y Canetti explica:

"Es war nicht etwa so, dass sie mich damit trösten wollte. Aber sie nahm das Schimpfwort nicht an. Wir waren für sie etwas Besseres, nämlich Spaniolen" (pág. 117).

Años después, en Zürich, Canetti volverá a ser objeto de agresiones verbales por su origen judío. Y es significativo cómo de la lectura del texto referido a ellas (págs. 284-298), si bien nos son presentadas como el único episodio desagradable de la época de Zürich, se desprende más bien un hálito de incredulidad ante los acontecimientos que de verdadera implicación. Una vez más, igual que los caracteres nacionales no representan un papel en la vida del autor, tampoco -coherentemente- los caracteres raciales lo representan. También tendremos ocasión de matizar esto después.

Cuando estalla la guerra, se produce el incidente al que antes hacíamos referencia, el canto del himno inglés, que es respondido con una agresión a los niños por parte de los adultos circundantes. El incidente no tendría relevancia alguna -hablamos de un niño pequeño-, no sería más que una travesura, de no ser porque, lejos de entregarse a celo patriótico alguno, la familia

Canetti continúa cultivando la cultura inglesa dentro de su casa.

La guerra apenas aporta experiencias a Canetti, y ello no puede por menos de estar relacionado con esa absoluta carencia de nacionalismo que su madre ejerce. Canetti no parece recordar ningún acontecimiento, pero recuerda visitas de personas, amistades, que entre todas componen, una vez más, un mosaico étnico. Olga, la mejor amiga de su madre, rusa, Alice Asriel, procedente de Belgrado, el abigarrado mundo del viaje a Rutschuk de 1915, Fanny, la criada oriunda de Moravia... Es significativo que uno de los acontecimientos que más impresionan al autor se produzca ya en Zürich, territorio neutral. Un grupo de oficiales franceses heridos, que reposan en Zürich, se cruza con otro de oficiales alemanes en igual situación. Los enemigos se saludan sin animosidad, alzando las muletas en el aire: "man zeigte einander zum Abschied noch, was einem gemeinsam geblieben war: Krücken" (pág. 232).

Sería ocioso, por repetitivo, seguir enumerando presencias. Basta comparar lo dicho respecto a Canetti con lo visto en Joseph Roth para percibir cómo nos encontramos ante otro mundo: frente a la tremenda introspección, llena de condicionamientos, de los autores que viven la alteridad, la postura abierta del cosmopolita abre la mirada a lo que, en última instancia, es un mundo radicalmente distinto: el mundo de la curiosidad intelectual, del disfrute de la variedad, con la lengua siempre como simbólica expresión de la misma. Un mundo, según se deduce de los textos, considerablemente más habitable.

Desde luego, incluso estas actitudes tienen unos límites. El propio Canetti se refiere en Die gerettete Zunge a los

"Spanioles" de origen turco y búlgaro que visitaban a su madre en Zürich diciendo: "ich mochte sie nicht sehr, sie waren mir zu orientalisches" (pág. 213).

Y es que, a pesar de todo el cosmopolitismo, Canetti no es ajeno como autor a la experiencia de la otredad. El cuadro que intentamos dar de él no estaría completo sin incluir otro texto, a nuestro juicio, de gran relevancia para la temática que tratamos: el volumen Die Stimmen von Marrakesch, publicado con anterioridad a los textos autobiográficos (1967), y que recoge, en forma de breves anotaciones, la experiencia de un viaje a lo que -en sentido cultural- es precisamente Oriente.

II.3.3. Die Stimmen von Marrakesch

"Ich träume von einem Mann, der die Sprachen der Erde verlernt, bis er in keinem Lande mehr versteht, was gesagt wird.

(...) Ich habe während der Wochen, die ich in Marokko verbrachte, weder Arabisch noch eine der Berbersprachen zu erlernen versucht. Ich wollte nichts von der Kraft der fremdartigen Rufe verlieren. Ich wollte von den Lauten so betroffen werden, wie es an ihnen selber liegt, und nichts durch unzulängliches und künstliches Wissen abschwächen. Ich hatte nichts über das Land gelesen. Seine Sitten waren mir so fremd wie seine Menschen" (pág. 23).

La longitud de la cita viene justificada por su enorme densidad. Después de todo lo que hemos dicho sobre la importancia del idioma -de los idiomas en general- para Canetti, el párrafo anterior, sobre todo el sueño del hombre que olvida los idiomas, es ya suficiente para indicarnos que, contrariamente a todo lo que hemos visto en el autor, el viaje a Marrakesch es para Canetti precisamente el de la experiencia de la alteridad. Experiencia buscada, pero que a lo largo de los breves apuntes que componen el libro adquiere rasgos propios y en cierta medida contradictorios con el autor que veíamos en Die gerettete Zunge.

Esta vez, nos hallamos ante el rechazo del conocimiento del lenguaje... en aras del propio lenguaje. La propuesta de Canetti es interesante: entender lo que se dice puede debilitar la fuerza de la extrañeza. Así que el viajero va en busca de la extrañeza.

Pero además, se nos dice que el aprendizaje previo sería un conocimiento artificial... ¿Es que Canetti descrea de lo dicho hasta ahora?

En absoluto. A lo largo del texto, descubrimos que la propuesta es una propuesta de comunión, no de alejamiento. Aquí, donde todo le es absolutamente ajeno, el autor vive sumido en el esfuerzo de comprender, que es mucho más que un mero descifrar. Persiguiendo el sonido de los gritos de "Allah!" que oye por doquier, remedándolos en la soledad de su habitación, escuchando a los narradores a los que no comprende, pero las inflexiones de cuya voz persigue sintiendo las cosas que no entiende, el autor nos lleva por un esfuerzo de revocación de la alteridad que tiene raros momentos de culminación. Aquí el Otro es un otro absoluto, sin ningún punto de familiaridad: al autor le espanta el trato que reciben los camellos, lo deslumbran los regateos del bazar, lo agobia el bullicio, pero somete su contacto con él a una racionalización intencional, por una parte ("Ich versuchte meinen Ekel vor diesem Vorgang in seiner Fremdartigkeit aufzulösen" [pág. 28], "Das erstaunliche Geschöpf war ich, der ich so lange nicht begriff" [pág. 30]), y a una intensa búsqueda de la congenialidad, por otra. Cuando escucha a los narradores "hätte ich viel darum gegeben zu verstehen (...). Aber ich war auch froh, dass ich sie nicht verstand. Sie blieben für mich eine Enklave alten und unberührten Lebens. Ihre Sprache war ihnen so wichtig wie mir meine" (pág. 82). Llega un momento en que se encuentra "beinah heimisch" en el círculo de los oyentes, y está claro que es lo que ha estado buscando.

Sin embargo, el que la voluntad del autor vaya en ese

sentido no es suficiente para que esa voluntad se plasme en logro. Incluso en alguien tan abierto como Canetti, crecido en una sociedad multicultural, la experiencia del Otro absoluto es una experiencia no gratuita: la mente hace trampas, y en el texto podemos detectar que el esfuerzo de reducción de la alteridad se paga a veces con un incremento de la misma: En el capítulo titulado "Stille im Haus und Leerde der Dächer", el explorador en tierra extraña pide tregua:

"Um in einer fremdartigen Stadt vertraut zu werden, braucht man einen abgeschlossenen Raum, auf den man ein gewisses Anrecht hat und in dem man allein sein kann, wenn die Verwirrung der neuen und unverständlichen Stimmen zu gross wird" (pág. 32).

Durante unas páginas, el que vino en busca de las voces se complace en el silencio, huye prácticamente de las voces. Su amigo le sorprende mirando el patio de la casa vecina, "von wo ich zu meiner Freude weibliche und spanische Laute vernahm" (pág. 34).

El subrayado es nuestro. Lo que no habíamos visto en Londres, en Zürich ni en Viena, el sentimiento de la propia definición frente a lo ajeno, lo vemos ahora en Marrakesch, ante el Otro absoluto. No apoyamos la afirmación sólo en una frase tomada al azar. Al tercer día de estar en la ciudad, Canetti busca el barrio judío, el Mellah. Es imposible pasar por alto la sensación de familiaridad, la alegre excitación incluso, con la que el autor recorre sus calles. Imposible ignorar, desde un

punto de vista estilístico, que frente a los apuntes de las otras experiencias, resueltas en apenas dos o tres páginas, la visita al Mellah ocupa 15 y se caracteriza por una minuciosa descripción, un afán exhaustivo. En un momento dado, el autor dice:

"Mir war zumute, als wäre ich nun wirklich woanders, am Ziel meiner Reise angelangt. Ich mochte nicht mehr weg von hier, vor Hunderten von Jahren war ich hier gewesen, aber ich hatte es vergessen und nun kam mir alles wieder" (pág. 46).

¿A qué viaje se refiere Canetti? ¿Al presente, anecdótico viaje, o en esa judería se resume toda la trayectoria vital del sefardí que encontraba demasiado orientales a los judíos orientales? ¿Estamos otra vez ante aquel vector que tiraba de Joseph Roth hacia occidente?

La división del texto da algunas pistas en ese sentido. El primer tercio del texto transcurre entre el Otro absoluto. El capítulo del Mellah y el que le sigue, "Die Familie Dahan", que ocupan otro tercio, transcurren entre judíos; en la última parte del libro, junto a nuevos encuentros con el árabe, hay dos capítulos en los que Canetti se viste abiertamente las ropas de europeo y ofrece otras visiones de la alteridad relacionadas con otros problemas.

Ambos capítulos son en extremo interesantes. En el primero, "Die Verleumdung", enteramente entre europeos, la anécdota discurre entre el propietario francés de un restaurante y sus

clientes ingleses, entre los que se cuenta el narrador. El francés narra cómo entre varios amigos engañaron a una pobre prostituta. La reacción de Canetti es interesantísima:

"Wir aber gefroren zu Angelsachsen. Meine beiden Freunde, von denen der eine ein Neuengländer, der andere ein Engländer war und ich, der ich seit fünfzehn Jahren unter ihnen lebte, hatten dasselbe Gefühl verächtlichen Ekels" (pág. 92).

¿Por qué una reacción a la que se da un signo racial? La anécdota se ha producido en realidad en torno a un hecho eminentemente social, un acto de explotación, carente en principio de fronteras. Pero el autor percibe que un extranjero ha explotado "eine armselige Eingeborene", y eso le afecta en tanto que también él es extranjero. Su reacción no está determinada por una conciencia social, sino por una conciencia de alteridad. Ante la explotación del Otro por el Mismo, del árabe por el europeo, el Mismo se escinde, se subdivide, y una parte de él pasa a ser el Otro. De repente, Canetti y sus amigos ya no son europeos, sino anglosajones, y el propietario del restaurante se ha convertido en francés.

El relato del bar "Scheherezade" es en cambio una historia de mestizaje, una historia de múltiples mismidades o de múltiples alteridades. En el bar hay sobre todo europeos, americanos o árabes europeizados, a los que Canetti no olvida marcar socialmente como árabes ricos. En ese contexto, se nos aparecen dos figuras mestizas: la propietaria, madame Mignon, nacida en

Shanghai de padre francés y madre china, hostil a todas las nacionalidades excepto a las de sus padres, y Ginette, nacida en Marruecos de padre inglés y madre italiana y casada con un árabe (entre paréntesis, es interesante cómo Canetti no utiliza casi nunca la expresión Marokkaner, sino Araber, las definiciones nacionales que sirven para el extranjero familiar, para todas las etnias de Rutschuk, parecen perder vigencia cuando el Otro es demasiado absoluto).

Las dos mestizas representan también dos actitudes ante el Otro, que les acompaña en su interior: mientras Madame Mignon se defiende de sí misma mediante una especie de verbal, fanfarrona y tópica xenofobia ("Ich persönlich mag die Engländer nicht. Sie sind mir zu ruhig (...). Aber verglichen mit den Amerikanern (...) Das sind Barbaren. Haben Sie meinen Gummiknüppel gesehen? (...) Den habe ich nur für Amerikaner" [pág. 108]), Ginette vive en el continuo anhelo de un Otro del que tiene una imagen mítica, hecha de improbables historias y, sobre todo, de su propia condición extranjera. Su anhelo de Europa es un anhelo mítico del hogar perdido que jamás existió. Para ella, como para los personajes que veíamos en textos como Amerika de Kafka o veremos en otros como Sinnliche Gewissheit de Menasse, el extranjero es un punto de fuga, una metáfora de algo que hay que buscar. Se nos dice que Ginette hubiera ido a cualquier parte, y probablemente en ello se encuentre el fondo de su aspiración: Buscar en otra parte lo que no hay en sí. La peregrinación se vuelve fin en sí mismo.

II.3.4. Una nueva generación al encuentro del Otro

Esta consideración de la peregrinación como fin, del viaje como fuga y el encuentro del Otro como estación -que no como meta- anima también a los escritores austríacos que dedican su atención al Otro desde los años setenta. Entretanto, se ha producido un cambio generacional; los autores han nacido en las décadas de los años 30 y 40, lejos ya del Imperio, en hogares en los que ese pasado es ya Historia. Cuando llegan a la edad madura y empiezan a escribir, la figura del extranjero ya no es para ellos una presencia cotidiana, y menos aún algo intrínsecamente unido a su país, sino un punto de fuga, en muchas ocasiones incluso sólo como lugar. Si algo tienen en común estos autores es su homologabilidad. Obras como las tuyas -siempre en lo que al tema de esta tesis se refiere- se están escribiendo también en otras latitudes, y ni por frecuencia de la temática ni por especificidad son especialmente relevantes en su conjunto.

Sin embargo, no por ello se deben dejar de reseñar peculiaridades propias, por cuanto esta Segunda República que produce estas obras es ese país asediado por la necesidad de conferirse motivos para existir del que antes hacíamos mención. Una vez más es la identidad la que empuja, ahora, hacia fuera a los escritores. Si mirar hacia fuera sigue siendo mirar hacia dentro, viajar es volver, y la peculiar forma de viajar del escritor austríaco es para buscar fuera no ya lo que le falta dentro de sus fronteras, sino lo que podrá encontrar a su vuelta por contraste con aquello que ha visto y vivido fuera. En muchos casos no es ya una consecuencia, sino una intención visible en

la poca importancia ontológica del Otro. Así ocurre por ejemplo en Malina (1971), de Ingeborg Bachmann, donde el personaje de Ivan, que el dramatis personae nos presenta al comienzo con todo detalle como húngaro, no es tanto verdaderamente Fremd cuanto una metáfora del misterio; Ivan tiene una vida anterior, una vida de la que a veces acuden a su boca expresiones ininteligibles o gentes del pasado, que en tanto que tales lo hacen extranjero. Lo mismo ocurre con el propio Malina, al que la narración sitúa como oriundo de la frontera eslovena.

En el último texto -incompleto- de Bachmann, Der Fall Franza, los personajes viajan a Egipto huyendo de sí mismos, y tan sólo se encuentran perdidos entre gentes que andan "en pijama por la calle" y no son blancos. Nada se predica de ellos, no hay personajes procedente de ese lugar que se incorporen a la historia de Martin y Franza. Su desierto es sólo el desierto interior de los personajes: "Ich bin in der Wüste, um meinen Schmerz zu verlieren", (pág. 107) piensa Franza.

Más interesante, aunque no pierda estas coordenadas, es la confrontación con el extranjero que plantea Barbara Frischmuth en Das Verschwinden des Schattens in der Sonne (1973). El motivo de la fuga está también presente: fuga de la propia identidad, en forma de pretensión transcultural. Desde el primer momento, con una técnica narrativa que nos lanza de lleno en medio de la acción, se nos explicita el deseo de la protagonista, estudiante en Turquía, de integrarse en el mundo en el que está viviendo, más aún: de romper con Occidente. Cuando se topa con un grupo de turistas piensa: "Ich erschrak vor der Ähnlichkeit, die ich mit diesen Leuten noch hatte (...) so als wohnte ich nicht wirklich

in der Stadt, sondern ginge nur in ihr umher" (pág. 11).

Lo que la protagonista tiene entablado es un auténtico combate por no ser extranjera en el país. Es un combate lleno de retrocesos, de dudas. A veces va a un café lleno de extranjeros, dice, pero cuando le dirigen la palabra se levanta y se va. Se esfuerza en aprender los ritos verbales, las costumbres, por adoptar las formas del Otro. Durante el relato, la confrontación es real. Hay una abundante descripción de ambientes y una recreación en los detalles costumbristas. El Otro existe aquí, y nos es descrito, y tiene una importancia para el personaje.

Sin embargo, el lector tiene todo el tiempo la impresión de estar leyendo un libro de viajes, una guía de Turquía para europeos. Con toda la declarada intención tematizadora, el contacto se mantiene epidérmico. El propio relato acaba por confirmar esa impresión, cuando Sevim, con la que la protagonista vive, se rebela contra su papel en él:

"du kennst uns, du lebst mit uns, du interessierst dich für alles, was uns betrifft (...), du sprichst unsere Sprache, du weisst über unsere Geschichte Bescheid und trotzdem schaust du nicht wirklich um dich, nimmst vieles nicht wahr, was um dich her vorgeht" (pág. 75).

El Mismo con deseos de ser el Otro es devuelto a su condición de mero viajero, la que le ha correspondido todo el tiempo: "Eines Tages wirst du zurückfahren und uns vergessen. Du wirst dorthin zurückgehen, wo du auch vorher gelebt hast" (pág. 76).

Mientras a su alrededor estalla una revuelta social cuyos signos no había percibido en absoluto, la europea se sume en sus estudios acerca del pasado de Turquía. Repara de repente en que desconoce los motivos de la revuelta porque nunca ha preguntado por ellos. Su pretensión transcultural ha sido meramente culturalista, un juego iniciático. La extranjera ha sido extranjera hasta el último instante.

La obra es por demás importante para el problema que tratamos. El extranjero aquí no sólo está presente, sino que está tematizado. Siendo cierto que bajo el planteamiento temático subyace la pregunta por la propia identidad, la obra de Frischmuth nos ofrece una primera idea del Otro: el Otro como objeto de atracción, el Otro como búsqueda de alternativas; que al final el Otro sólo haya sido el objeto de una atención superficial no quita ni pone a la intención temática.

De años inmediatamente posteriores a las obras de Bachmann y Frischmuth son las llamadas "novelas americanas" de Gerhard Roth, Der grosse Horizont (1974) y Ein neuer Morgen (1976). Una vez más subyace el motivo de la fuga: personajes que viajan por dejar algo atrás, probablemente a sí mismos, y que se encuentran ante un paisaje que, en su otredad, termina por ser hostil.

En Der grosse Horizont, el paisaje americano está cargado con todos los tópicos: Raymond Chandler como modelo de lo que se está viendo, velocidad recogida con estilo impresionista, negros, muchos negros, vagabundos, violencia, un ambiente de novela negra que el protagonista se esfuerza en completar:

"Haid (...) stellte sich vor, Philipp Marlowe zu sein.

Wenn er sich vorstellte, Philipp Marlowe zu sein, bemühte er sich, ein starres Gesicht zu machen, und auch seine Bewegungen verlangsamen sich" (pág. 52).

Todo acaba pareciendo una parodia. Los acontecimientos inconexos que se suceden sólo sirven para indagar en la personalidad de Haid, el extranjero es un lugar, un decorado, como mucho una película.

Sensación que aumenta y se afianza aún más en Ein neuer Morgen. Por si faltaba algo, aquí hay una trama policiaca con muerto incluido. El protagonista, fotógrafo, camina con su cámara por doquier como trasunto de la inefable arma de fuego (en la novela anterior ya había una escena en que la cámara cumplía similar papel), y parece haberse encarnado del todo en el alma inmortal de Philipp Marlowe. La sensación de que el país en el que se desarrolla la novela es únicamente la bambalina de una función de teatro se impone por doquier.

Por lo demás, las obras de Roth se publican en un momento en que América ejerce una común fascinación para muchos otros escritores. Así, Peter Handke toma también América como telón de fondo de Der kurze Brief zum langen Abschied (1972) y Langsame Heimkehr (1979). Si en el caso de esta última es realmente de un telón de fondo de lo que se trata, en la primera América es un lugar de alternativa personal: "'Jetzt bin ich den zweiten Tag in Amerika', sagte ich und ging vom Gehsteig auf die Strasse hinunter und auf den Gehsteig zurück; 'ob ich mich schon verändert habe?'" (pág. 14). No faltan tampoco las referencias culturales; si en Roth la referencia literaria que acude a la

mente del personaje era el Marlowe de Chandler, aquí es el Gran Gatsby de Scott Fitzgerald, y sobre todo el cine, la máxima referencia americana para un europeo. Sin embargo, la atención recae claramente sobre el Otro; a través de Claire, antigua conocida del protagonista, asistimos a reflexiones sobre el país que se recorre, que se interpreta por parte del Otro (de Claire en este caso, más adelante de otros personajes norteamericanos) como vuelto sobre el propio pasado, personal y colectivo. Se vuelve sobre ello con frecuencia:

"so sehen wir auch die Landschaften nicht als Natur, sondern als die Taten derjenigen, die sie für Amerika im Besitz genommen haben, und jede Landschaft ist zugleich ein Aufruf, dieser Taten würdig zu werden (...). Unter jedem Blick auf einen Canyon könnte ein Satz aus der Verfassung der Vereinigten Staaten stehen" (pág. 87).

La conversación con John Ford que cierra el libro sirve de excusa para que el americano hable del austríaco, para que se cierre el círculo de la introspección.

El viaje de Der kurze Brief... es sin duda iniciático, y es un viaje del Mismo al Mismo, pero en él la presencia del Otro es importante. La densidad del relato y su condición no explícita le hacen alcanzar una importancia propia también desde este punto de vista.

Lugar especial ocupan en la obra de Handke los textos relacionados con Eslovenia. Habiendo nacido en un territorio casi bilingüe, Handke aprende esloveno junto al alemán, lo olvida

luego, en sus propias palabras, y jamás se ha considerado en absoluto esloveno. Sin embargo, hay en su obra una repetida preocupación, de carácter marcadamente autobiográfico, por Eslovenia. En Die Wiederholung (1986), Filip Kobal viaja a Eslovenia por primera vez, teóricamente en busca de huellas de su hermano desaparecido.

Teóricamente, también, Eslovenia es la tierra de sus antepasados, que su padre rechaza ("das Slowenische, welche die Sprache seiner Vorfahren gewesen war, bei sich im Haus nicht bloss hintanzustellen, sondern geradezu abzuschaffen hatte (...) weshalb ja nur Recht geschehen war, als er eine aus dem feindlichen Volk, eine Deutschsprachige, zur Frau genommen hatte") (pág. 70), mientras su madre, "die Angeheiratete, Zugezogene", piensa que sus hijos tienen "jenseits der Karawanken seit Jahrhunderten ihr Zuhause" (pág. 72-73).

La actitud de los padres no trasluce más que distintas formas de enfrentarse a la propia otredad ("Eine Erkenntnis meiner Fahrzeit war es, dass auch die Eltern in dem Dorf Fremde waren" (pág. 67), y es notable que el territorio imaginario tenga para ellos, tanto positiva como negativamente, más virtualidad que el que habitan en realidad.

Esta actitud marca la relación con el lugar. Cuando Filip Kobal viaja a Eslovenia, lo hace condicionado por imaginaciones, incluso vive en ellas:

"Ich genoss es (...) dass ich, der Ausländer, ihnen, der im Jesenice wohl auch nicht Heimischen, den Serben, Kroaten, Mazedoniern (...) ab und zu den zu Boden gefallenen Würfel

hinüberreichen könnte, mit der Vorstellung, einer aus dem Nachbarort zeige einen Häuflein wirklich Fremder (...) den Weg" (págs. 102-103).

El subrayado es nuestro. Con estos presupuestos, Filip Kobal no viaja a Eslovenia al encuentro de un país, sino de un paisaje. Poco a poco vemos que la confrontación con el Otro reviste caracteres de pura autoafirmación. Los antepasados son importantes ("Mit einem Ahnherrn in mir bin ich nicht mehr nur Einzahl"), (pág. 190) el verdadero viaje es al paisaje, que no es más que trasunto del propio pasado. El protagonista lo reconoce expresa y tempranamente, sabe que es "ein Auswärtiger, ein Ausländer, einer, der hier vielleicht einiges zu suchen, aber nichts zu sagen hatte" (pág. 141). Una de las últimas frases del libro es reveladora: "Das Wiedersehen mit Österreich machte mich froh" (pág. 323).

En 1980, Wilhelm Muster, a quien ya nos habíamos referido en relación con el extranjero kakanio, publica Der Tod kommt ohne Trommel, novela a la que está dedicado el capítulo cuarto de esta tesis y que traemos aquí a colación por razones exclusivamente cronológicas. Como ya hemos dicho, Muster es un hombre de otra generación, y su novela responde a parámetros distintos que las de sus contemporáneos, que no coetáneos. Sin embargo, también en este caso se trata de un enfrentamiento con el Otro, y esta vez con un Otro absoluto, en un momento en que ya se empieza a apuntar la inquietud social del multiculturalismo.

Entre los narradores de los años 80 y 90, quizá el más interesante para nuestro tema sea Robert Menasse. En su primera

novela, Sinnliche Gewissheit (1988), trasponiendo experiencias personales como casi todos los autores que contemplan al extranjero, traza una descripción del cerrado e intoxicado mundo de la colonia germanoparlante de Sao Paulo. Apenas hay en la novela contacto con el Otro, salvo fugaces -aunque numerosas- aventuras sexuales caracterizadas por un abrumador peso del tópico, pero precisamente porque lo que se nos pretende mostrar es una actitud, una actitud que es de rechazo a todo lo diferente, y que tiene su mejor metáfora en la descripción del barrio residencial alemán, en la primera página del texto:

"Mauern oder Gitter um die Häuser, Scherengitter vor den Fenstern, vergitterte Privatparkplätze, einige grosse, weisse Apartmenthäuser mit Wächterhäuschen und wieder Mauern, ein dichter Gittersystem (...)" (pág. 7).

Sofocante, el recorrido del protagonista entre su departamento en la Universidad, donde el contacto con los alumnos es apenas relevante en el texto, y los bares donde se concentran los alemanes y austriacos, está salpicado de justificatorias referencias a un escaso conocimiento del portugués y circulares introspecciones que agobian al lector. En mayor o menor medida, todos los personajes muestran un rechazo al conocimiento del Otro que es en sí mismo una afirmación de su omnipresencia y una autocertificación de la propia marginalidad, de la endogamia, de la pequeñez del mundo habitado por los protagonistas.

Desde otro punto de vista, pero dentro de esas coordenadas, se desarrolla la acción de la segunda novela de Menasse, Selige

Zeiten, brüchige Welt (1991), en la que el pasado de dos de los personajes de Sinnliche Gewissheit ocupa el papel protagonista. Sabemos ahora que esos dos personajes son judíos, hijos de austriacos emigrados a Brasil (al Brasil de Stefan Zweig) en 1938, han vuelto a Viena y, curiosamente, al cabo de tantos años vemos a su través un resurgir de la temática del judío que no es único en los años noventa, y al que también dedica Robert Schindel su primera novela, Gebürtig (1992). Nuevamente la narrativa austriaca ve despuntar figuras de exiliados y vuelve a plantearse la problemática de la identidad de un grupo concreto de sus nacionales, por más que su importancia numérica se haya reducido abrumadoramente desde principios de siglo.

Sin extraer conclusiones taxativas que, desde luego, no pueden asentarse sobre una treintena de libros publicados a lo largo de noventa años, sí parece que podemos afirmar que los fenómenos de que nos hemos ocupado han tenido un eco y tienen una representación en el panorama de la Literatura austriaca del siglo de Muster. Apoyan esta afirmación las obras de otros autores que no han sido mencionados en el estudio, pero que también tendrían espacio en él, como Bruno Brehm o Max Brod, o la ubicación -que sería digna de una reflexión propia y compleja, y que por eso no ha sido objeto de tratamiento aquí- de obras enteras fuera de las fronteras de Austria y con protagonistas no austriacos, como la trilogía Die Schlafwandler, de Hermann Broch. Apartado propio tendría también la consideración de los problemas de identidad y alteridad en el marco de la novela histórica, como podría ser el caso de las obras de Leo Perutz. Así pues, hay una importante presencia cuantitativa y cualitativa del extranjero

durante la primera mitad del siglo. Ya hemos dicho que Muster es básicamente un hombre de esa primera mitad, aunque sea, por diversas circunstancias que veremos, un escritor de la segunda.

Y esa presencia no sólo se debe a las circunstancias personales de los escritores. Es cierto que en parte de los autores que tratan el tema concurre la condición de alteridad propia que mencionábamos al principio, y que esto -como veíamos muy en particular en el caso de Josep Roth- conlleva una visión especialmente tensa -especialmente agónica, en Roth- del problema. Sin embargo, en otros autores como Musil o Lernet-Holenia esa alteridad propia desaparece sin que por ello desaparezca el personaje extranjero o deje de ocupar un papel importante. Los autores registran una problemática presente, y en alguna medida reflexionan sobre ella, y la peculiaridad en ellos reside en que, sin ser un alter ego, el extranjero tampoco es un extranjero absoluto. Las despreciativas palabras del personaje de Lernet-Holenia al final de Die Standarte no pueden engañarnos respecto a la clara conciencia de amputación que el final del statu quo anterior a 1918 conlleva.

¿Es ésta una especificidad de la Literatura austríaca? Sin duda. Y es precisamente la especificidad que le confiere interés en el momento histórico desde el que escribimos estas líneas. Sin afán de hacer comparatística, una visión superficial de las literaturas vecinas arroja en general, en este período, o bien una ausencia del extranjero, o bien su presencia en textos - franceses o ingleses- de literatura netamente colonial, insertables en un género propio que tiene poco que ver con la visión de la extranjería interior de los austríacos. Sin embargo,

sí sería digno de un estudio comparativo tratar de establecer los paralelos entre las literaturas inglesa y francesa de los años 80 y 90 y la austríaca de los años 20 y 30, en el que probablemente encontraríamos afinidades entre el punto de vista de los autores franco-argelinos y anglo-hindúes y el de los austro-periféricos. Si ello fuera así, habría que considerar que la literatura austríaca de la época no sólo registró el "Experiment Weltuntergang" de Kraus, sino también un "Experiment Multikulturalität" del que quizá se puedan extraer enseñanzas para el presente.

Además, abona esto el hecho, que mencionábamos al principio, de que la presencia del extranjero se mantiene al menos cierto tiempo, al menos para ciertas generaciones, y sigue siendo interesante para Austria porque el escritor austríaco vive preocupado por el problema de la identidad. La primera de ambas consideraciones ha sido ya documentada. Todavía en los años 60, Heimito von Doderer sigue dedicando su atención al judío kakanio, la literatura de Gregor von Rezzori vive por completo instalada en el múltiple mundo cultural del pasado, e incluso Wilhelm Muster ubica a sus personajes en un mundo fronterizo cuyas raíces están sin duda más en el pasado habsbúrguico que en el presente del autor. También en lo que respecta a este segmento, habría que estudiar la inclusión en él de otros autores poco evidentes, como Milo Dor o Manés Sperber.

Mucho más interesante, por sus implicaciones, es la segunda consideración, que afectaría a una problemática que en Austria es tanto literaria como puramente nacional. Prácticamente no hay ningún estudio sobre literatura austríaca que no empiece

preguntándose si tiene sentido hablar de literatura austríaca y, en el supuesto de que lo tenga, qué criterios y qué definidores pueden emplearse para incluir o excluir a los autores en o de ella. Desde 1955, fecha del Staatsvertrag, se debate en la plaza pública sobre el sentido y la identidad del país, y esto ha tenido su plasmación en una literatura que, primero, se mantiene aferrada al pasado y, después, se ceba en una visión negativa del propio país, en una nueva versión de "Heimatliteratur" que algunos críticos, de manera probablemente superficial, bautizaron como "Antiheimatliteratur". Los escritores piensan sobre Austria, teorizan sobre Austria, sobre la base común de lo que a ese país le falta. "Das Land ohne Eigenschaften", dice Robert Menasse, parafraseando a Musil.

Desde el mítico estudio de Magris, que plantea abiertamente la existencia del problema, nadie le ha dado una respuesta global desde el punto de vista de la Literatura. El "mito habsbúrguico" ha sido acusado repetidas veces de "Einseitigkeit", que es tanto como acusarlo de insuficiencia, y sin embargo parece un hecho documentable -este estudio intenta hacer una aportación en ese sentido- que conforme se extinguen los ecos del mito, la Literatura que surge en su lugar parece obsesionada, precisamente, por llenar ese vacío que el mito deja. Hasta 1918, Austria se definía por un exceso de posibilidades definidoras, por lo que Horst Turk ha llamado "Überangebot an Identifikationsmöglichkeiten"¹⁷, y por una abundancia de oportunidades de definirse como lo que era y como lo que no era. Sin el mito, Austria parece quedar sin contenido, por eso Musil dice "es gab nicht Österreich", y en el bucear de los escritores

el viaje, la huida, es una aportación más que parece tratar de rescatar esa definición por oposiciones que tan buen juego daba a la identidad austrohúngara. En la novela Magdalena Sünderin (1995), de Lilian Faschinger, la protagonista emprende un viaje para encontrarse a sí misma, y el viaje la lleva siempre al extranjero, y en el extranjero siempre a relacionarse con extranjeros al propio lugar: españoles y ucranianos en París, australianos en Italia, alemanes en Austria. Sólo tras ese recorrido la protagonista puede volver, siente la necesidad de volver.

Exagerando, en este país en el que ya los únicos extranjeros son los turistas -que por cierto acuden también en busca de los rastros del pasado-, no quedan nacionales. El país que al parecer con tanta claridad se delimitó ya no se delimita, le falta su punto de referencia, con el Otro se ha ido por el escotillón el Mismo. Esa especie de identidad vacía que Franz Tunda mostraba en Flucht ohne Ende, lista para llenarse como un molde de arcilla, se ha quedado hueca, sin posible relleno. La evolución de los acontecimientos parece indicar que, como decía Kaszynski en el mismo volumen, a propósito esta vez de "Radetzkymarsch", la esencia de Austria no era el centro, sino la periferia. Perdida la periferia se perdió la esencia, se perdió el espejo cuyo reflejo permitía verse. Parafraseando lo que Andrea Allerkamp dice en un contexto más amplio, "Die Zivilisation erschrickt vor ihrem eigenen Antlitz, da sie sich nicht mehr in dem Vergleich mit einem Anderen verbergen kann"¹⁸.

Desde luego, tampoco podemos exagerar la importancia de este planteamiento en la Austria posterior a la Segunda Guerra

Mundial. Lo que decimos apunta a un fenómeno que creemos importante, pero que no es tampoco único, ni tan siquiera predominante. En efecto, la presencia del extranjero es múltiple en la Literatura que va desde principios de siglo hasta el período de entreguerras, pero decae claramente desde entonces; definiendo por negaciones, desde 1945 es muy elevado el número de autores fundamentales que no tocan nunca el tema en sus novelas, salvo que se tomara como presencia del extranjero el telón de fondo absolutamente tenue que puede haber en obras como Auslöschung, de Bernhard, donde el narrador se ubica efectivamente en Roma... como podría estar ubicado en la Luna, exclusivamente para hablar de Austria. Sin embargo, lo que nos interesa es: ¿Cómo afectará la evolución histórica a la evolución de la identidad austríaca? Mientras el problema de las minorías vuelve a plantearse, mientras el Estado invierte cuantiosos recursos en convencer a un país reticente de las virtudes de la Unión Europea, y la sombra del gran hermano alemán pone en riesgo de nuevo la frágil conciencia de sí mismo de un país que se aferra a la neutralidad porque la considera una seña propia, la novela Die neue Scheherazade (1986), nuevamente de Faschinger, está protagonizada por una hija de austríaco e iraní, una mujer que tiene un ojo azul y otro negro. Es considerablemente pronto para saber si la estela que abre tendrá seguidores, pero la idea no se puede echar en saco roto. Es probable que Austria, como otros países de Centroeuropa, esté abocada a un nuevo multiculturalismo que le haga volver a definirse. Si así fuera, si la Literatura austríaca vuelve a incidir en la dialéctica entre mismidad y otredad, contará al menos con una cierta

tradición; lo que los precursores dejaron escrito tendrá que ser escuela de los sucesores. De lo contrario, se perderá un valiosísimo tesoro de experiencia.

Hemos apuntado a lo largo del texto la ubicación que a nuestro juicio Wilhelm Muster halla, en estas condiciones, en el panorama general de la Literatura austríaca del siglo, desde el punto de vista de la imagen de la alteridad. Hora es ya de que, después de haber estudiado las circunstancias y la obra de otros, pasemos a ocuparnos directamente de sus circunstancias, su vida y su obra.

NOTAS

1. Véase el artículo: Die österreichische Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld zwischen Deutschsprachigkeit und nationaler Autonomie, que Lützelner dedica al tema, en: (II) Bartsch, Für und wider...
2. (II) Spiel, Glanz und Untergang, pág. 26.
3. (I) Bello pág. 73.
4. Citado en: (II) Johnston, pág. 148.
5. Cit. en: (II) Nürnberger, pág. 8.
6. La frase se atribuye a Clemenceau, tras trazar en el mapa el desmembramiento del imperio austrohúngaro. Como tantas otras citas semejantes, es ya casi un bien mostrenco.
7. (II) Kaszynski, pág. 31.
8. Cit. en: (II) Riedl, pág. 82.
9. Véase (II) Vega, M.A.: La cuestión judía en la obra de Arthur Schnitzler.
10. La foto ha sido reproducida en múltiples textos. Por citar el usado por el autor, véase (II) Nürnberger, pág.40.
11. (IV) Schnitzler, Der Weg ins Freie, pág. 105.
12. Cit. en (II) Zohn, Karl Kraus.
13. (II) Magris, Weit von wo, pág. 54.
14. (II) Müller-Funk, pág. 38.
15. Cit. en (II) Magris, Der unauffindbare Sinn, Pág. 7.
16. Véase la teoría en el artículo de Kremer: "Verschollen. Gegenwärtig". En (II) Arnold, Franz Kafka.
17. Horst Turk, Selbst- und Fremdbilder in der deutschen Literaturen, en: (III) Frank, pág. 76.
18. (I) Allerkamp, pág. 1.

III. WILHELM MUSTER: BIOGRAFIA Y BIBLIOGRAFIA

III.1 Formación y tanteos

La inserción de un autor como Wilhelm Muster en los contextos tratados en los capítulos anteriores es casi evidente, desde el momento en que las circunstancias mismas de su vida tenían forzosamente que condicionar un cuadro de intereses como el que venimos describiendo.

La familia en la que Wilhelm Muster vino al mundo era una de tantas familias en las que las herencias culturales se entremezclaban, en la hirviente fragua de Vulcano del Imperio austrohúngaro. Los abuelos maternos provenían de la Estiria Oriental, y eran germanoparlantes, pero los paternos constituían una pareja mixta de costumbres igualmente mixtas. El abuelo, Franz Muster, procedía de Brunndorf bei Marburg (actual Maribor), pero era "alemán", es decir, austriaco de habla alemana; empleado de ferrocarriles, casó con María, eslovena. En su casa siempre se hablaron los dos idiomas de manera indistinta. El le hablaba en alemán y ella le respondía en esloveno, y viceversa. Muster recuerda que sus visitas a los abuelos paternos eran un continuo saltar de un idioma a otro¹. La constatación de que tal intercambio funcionaba tiene que haber servido para asentar en él un primer germen de familiaridad con la idea de una vida en la que se pudiera saltar entre culturas como se transita de una calle a otra.

En esta familia bilingüe nació en Graz Josef Muster (1887-1951), padre de nuestro autor. Josef, cerrajero industrial de

profesión, era al parecer hombre sociable, con cierta vena poética, teatrera y bohemia, y al parecer facilidad para los idiomas, la herencia de todo lo cual será perfectamente rastreable en su hijo. De su matrimonio con Johanna Mauerhofer (1890-1976), dependienta, nacerían tres hijos: Wilhelm (1916), Ludwig (1919) y Adelheid (1920).

Wilhelm Muster vino al mundo, a un mundo que estaba en descomposición, en Graz, en plena I Guerra Mundial, el 12 de octubre de 1916. En Graz pasaría los tres primeros años de su vida, hasta que, terminada la guerra, el padre se hace funcionario de aduanas. Su primer destino será la localidad fronteriza de Strass, donde pasará el período 1919-1922 y tendrá a sus otros dos hijos, y de allí irá a Mureck (1922-1932), donde Muster pasará por lo tanto la mayor parte de su infancia y adolescencia. Los pequeños Muster crecen en un ambiente que está aún impregnado por la antigua Austria. La frontera que su padre "guarda" es culturalmente muy permeable -hace poco que existe, y antes se trataba de un sólo país-, y la educación de los padres es aún la del Imperio (que se disolvía en noviembre de 1918). Por consiguiente, esto es lo que se transmite a los hijos. No sabemos hasta qué punto se inculcará en ellos el "mito habsbúrguico", aunque al parecer el propio Muster confesaba sentirse secretamente vinculado a ese universo del pasado², pero un minucioso rastreo de las obras de Muster permite en todo caso hallar vestigios, pasados por el tamiz de la ironía, de ese mundo extinguido.

Según parece, Josef Muster ejercía sus obligaciones con una generosidad que hacía que el tráfico de personas y mercancías por

el paso fronterizo por él controlado fuera más bien laxo. Es probable que en ello influyera una conciencia propia de estar él mismo a ambos lados de la barrera. Es notable el dato, aportado por sus dos hijos varones, de que hablaba un alemán "teñido" de esloveno, y que de hecho dominaba mejor el esloveno que el alemán. Fuera como fuese, los pequeños eran especialmente populares a ambos lados de la frontera, y tuvieron mucha facilidad para hacer amistades en esos dos mundos, en una época en la que las tensiones de las nuevas fronteras hubieran podido hacer temer lo contrario. Gracias a esa movilidad, ya no es sólo la ascendencia familiar, sino la experiencia personal, la que los define como hombres-puente, como personas a caballo entre dos perspectivas de la vida.

La infancia es fundamental en la vida de cualquier persona, y la etapa de Mureck dejará huella en la obra de Muster. Años después, es significativo que su primer texto narrativo largo se desarrolle precisamente en ese territorio, y recoja una experiencia de división en un hombre a horcajadas entre dos universos. Hablaremos más adelante de él.

Los ascensos del padre (que alcanzaría el puesto de Inspector de Aduanas) llevan a la familia a Radkersburg (1932-1934), y finalmente a un puesto burocrático en Graz (1934), pero Wilhelm Muster ya no acompaña a la familia en esos desplazamientos. En 1927, según él a instancias de su madre, realiza el examen de ingreso en el Bundeserziehungsanstalt (BEA) de Wiener-Neustadt, donde obtiene su graduación en 1935.

El BEA es un lugar importante en la carrera de Muster. Institución creada por los socialdemócratas, se trataba de un

centro de enseñanza media con pretensiones de enseñanza de élite, pensado como alternativa a los centros burgueses. Era difícil entrar en él (Muster hubo de superar un examen de ingreso cuyas pruebas duraron dos días) y difícil aprobar los cursos. En régimen de internado, los alumnos estaban sometidos a una disciplina cuasimilitar, pero la educación era claramente democrática y se pretendía neutral en lo referente a los valores.

El centro marcó profundamente a Muster. Según su propio testimonio, contaba con una dotación de excelentes profesores, entre los que Muster recuerda con especial cariño a su profesor de lengua, que haría leer a sus alumnos el Ulises de Joyce apenas publicado.

El mismo profesor protagoniza la iniciación de Muster en la Literatura. Bajo su guía, lee todo lo que cae entre sus manos, y como consecuencia casi inmediata, comienza a escribir.

No significa esto que nos encontremos ante los inicios de una vocación. Dejando aparte el hecho de que la escritura de poemas en la adolescencia es casi una constante en las personas con inclinaciones literarias, hay una circunstancia personal que influye notablemente en el surgimiento de estos primeros tanteos en las letras: Alrededor de los diez años, Muster empieza a sufrir los síntomas de una enfermedad de tipo nervioso, a la que en el futuro se referirá frecuentemente, y que, interpretando algunas cartas y testimonios y su proyección literaria en una de las primeras obras del autor, podríamos identificar con la epilepsia³. Según su propio testimonio⁴, la escritura se vuelve desde entonces una especie de diario, válvula de escape, una forma de hacer soportable la enfermedad, que cursa acompañada de

procesos alucinatorios. La formulación de esas visiones equivaldrá en el futuro para Muster a una elaboración de algo en sí mismo difícil de tolerar. Desde esas primeras obras⁵, y por esa razón, están presentes en sus textos motivos tales como la metamorfosis, la araña, la alucinación en general.

Aparte de esto, los poemas de esta primera época no tienen, en verdad, gran interés literario. Es recurrente en ellos el tema de la Muerte y la temática religiosa, muy propia también de un adolescente en un país de fuerte impronta católica. Los ejemplos en la obra de otros poetas se cuentan por docenas. Quizá fuera digno de reseñar, dentro de este contexto, la aparición de motivos relativamente más inusuales, como el personaje de Caín. Pero sería impropio hablar de comienzos literarios, en términos de inicio de una dedicación.

En realidad, como será frecuente en la vida del autor, los intereses de Muster están en ese momento divididos. Hay, eso sí, un fuerte interés por las artes en general. A la vez que comienza a escribir, se interesa por la música y pronto forma parte de un grupo de compañeros entregado a la interpretación musical. Con 13 años, ya está ensayándose en la composición. Pone música a poemas de Ernst Bertram y a textos de Strindberg, y estudia armonía, contrapuntística e instrumentación.

También de esta época procede su interés por el teatro, con las clásicas representaciones escolares, en las que demuestra cierto talento. Compañeros suyos como Hermann Schreiber, que después colaboraría con Muster en un Reiseführer de España, recuerdan que el Fausto que Muster interpretó en el BEA era más diabólico que Mefisto⁶. Mezclando el teatro con la afición

musical, por esta época escribe también libretos destinados a óperas que no serían compuestas.

Ninguna de esas múltiples inclinaciones caerá en el olvido, pero se desarrollarán en diferente medida y en diferentes épocas de la vida del autor, como iremos haciendo constar en su momento.

Sin embargo, la Literatura ha ido poco a poco ocupando un lugar central. En 1934-1935, ha acometido incluso la redacción de una primera novela, de la que sólo queda el título: Paul Sender⁷. Cuando en 1935 obtiene el primer Matura en el BEA, ya tiene claro que desea escribir, pero ignora por dónde orientar su vida profesional o laboral. Se matricula en la Universidad en especialidades tan dispares como Romanística, Germanística, Medicina o Zoología, y se gana la vida explotando las inclinaciones artísticas a las que había dado libre curso en el BEA: Trabaja como ayudante de dirección en la Opera de Graz, reelabora libretos, estudia Arte Dramático con Karl Drews y ensaya una carrera como actor. Durante las temporadas de 1936 y 1937 actúa en diversos teatros, en Viena y en Graz, y escribe libretos de ópera, sin alcanzar relevancia ni en una ni en otra actividad.

La desorientación persiste. En 1940, buscando un impulso externo, se dirige en demanda de consejo al poeta Josef Weinheber, acompañando unos cuantos poemas a la misiva. El primer contacto es desastroso. Weinheber contestó a la primera carta recomendando al neófito autor que empezara por aprender a escribir correctamente una carta. Sin embargo, su opinión acerca de los poemas no es negativa. Poco tiempo después traban conocimiento personal, y desde ese momento comienza una

BURGERTHEATER

Direktion: Ferdinand Exl

Telephone: Tagesstaffa B-51-0-63 — Direktion B-50-5-72

SOMMERSPIELZEIT 1938

Leitung: Peter Schubert

8
UHR

TÄGLICH

8
UHR

Am Himmel Europas

Romödie in vier Akten von **Schwenzen-Malina**

Inszenierung: Peter Schubert

Spielleitung: Paul Gerhardt

Bühnenbild: Albert Bei

Räpken Röhl, Major a. D.	Willy Schumann
Minna Hedler, Gewerbeoberlehrerin	Lucie Bittlich
Polligkeit, Studentrat	Josef Hauschulz
Hannes Burdach	Hans Ball
Klaus Stroon	Wilhelm Muster
Kurt Wellert	Harald Bernhardt
Mag Binder	Hans Bug
Hinrich Schulte	Franz Petaret
Karlchen	Hans Kugelgruber
Herta Bierfen	Ingeborg Fritsche
Lucien Vidal	Theo Frisch-Verlach
Regel, Korrespondent	Karl W. Fernbach
Philibert	Anton Kességuier
Damelle } französische Studienkommission	Heinz Findeisen
Maloiseau }	Fred Roland

Mehrere Flugschüler

Ort: Eine Segelfliegerschule in Deutschland — Zeit: 1932. Kurz vor der nationalen Erhebung im Altreich

Kassen-Eröffnung 10 Uhr vorm.

Anfang 8 Uhr

Ende nach 10 Uhr

Besuchen Sie in der Pause das gute Theaterbüfett. Volkstüml. Einheitspreise

Preise von RM. -.50 bis 3.50

Kartenverkauf im Theatergebäude (Fernsprecher B-51-0-63) ununterbrochen von 10 Uhr vorm. bis zum Beginn der Vorstellung sowie in sämtlichen Kartenbüros ohne Zuschlag

„Edemäß“, Wien IX.

2. Anuncio de una obra de teatro en la que Wilhelm Muster participó

correspondencia entre ellos en la que, realmente, Weinheber asume ese papel de consejero que Muster esperaba de él. En carta fechada el 15 de marzo de 1940, Weinheber le anima a continuar escribiendo, pero le recomienda también seguir el consejo paterno de buscar una profesión que le permita ganarse la vida, precisamente para escribir.

Es un consejo que concuerda con lo que Muster ya está haciendo. En 1941 obtiene su segunda Matura en el Lehrbildungsanstalt de Graz. Ya en los años de la guerra, ejerce como maestro en Grosspetersdorf (Burgenland) y después como profesor de magisterio en Marburg (actual Maribor, Eslovenia).

Durante cierto tiempo, la enfermedad le va a permitir evadir la participación activa en la contienda en curso. Inicialmente es declarado inútil para el servicio activo, y puede continuar ejerciendo su profesión en retaguardia. Sin embargo, el desarrollo militar de la contienda, adverso para las fuerzas alemanas, relaja las exigencias para el reclutamiento. Incorporado al Regimiento 138 de cazadores de montaña en 1943, vuelve a ser eximido del servicio tras la instrucción, y no será hasta 1944 cuando sea definitivamente militarizado y enviado a Eslovenia y Croacia, en unidades dedicadas a la búsqueda de partisanos (un eco de la experiencia aparecerá en su primera novela, Aller Nächte Tag), y posteriormente al Sur de Estiria y a la frontera húngara. El final de la guerra lo encuentra en Semmering, desde donde, en medio de la desintegración del ejército alemán, marcha a pie hasta Neumark, donde la familia veraneaba antaño y se encuentra ahora en casa de unos campesinos amigos. Allí vivirá el año siguiente a la guerra, trabajando en

las labores del campo y ejerciendo de organista los domingos en la iglesia de Zeutschach.

Lo que en 1941 parecía haber sido un camino hallado, con Muster trabajando de profesor y dedicándose a la Literatura, ha sido destruido, como tantas cosas, por la contienda. Tras ella, retornada la familia a Graz, comienza a escribir pequeñas reseñas para la prensa local y elabora un programa de radio llamado "Werk und Wiederhall", que echa mano de su vieja afición y sus viejos conocimientos de música. A lo largo de 20 entregas, Muster presentaba la obra que se emitía -desde la 5ª sinfonía de Beethoven hasta un programa sobre Robert Schumann, pasando por casi todos los grandes autores de la música clásica-, acompañándola de una aproximación histórica a la génesis de la misma, un anecdótico del autor y una reseña del eco inmediato obtenido por la obra tratada en su momento. Entre estos pasajes se intercalaban los fragmentos musicales. Ironía, erudición y un buen estilo literario son ya patentes en estos textos⁸.

Paralelamente, vuelve a sus estudios en la Universidad, y los reanuda una vez más sin orientación concreta. El autor recuerda haber estudiado Filosofía, Historia Antigua con el profesor Schachermayer, Germanística con Polheim, Lingüística Comparada con Brandenstein, Antropología con Bernatzik, Etnología con Geramb, Religiones Comparadas con Closs y Zoología con Meixner. De su mayor interés por la Antropología habla en todo caso el hecho de que, en 1947, se doctorase con una tesis titulada Der Schamanismus in der Saga, im deutschen Brauch, Märchen und Glauben.

La tesis doctoral avanza datos curiosos sobre los intereses

del autor. En primer lugar, la notable insistencia en el fenómeno del trance, la posesión en cierta medida, como carácter definitorio del chamanismo. Muster vuelve una y otra vez sobre el fenómeno de la alucinación y lo relaciona con el hecho de la curación por la palabra que distingue el oficio del chamán. No resulta difícil trazar aquí una línea de unión entre chamanismo, enfermedad del autor y dedicación a la Literatura como forma de curación.

En segundo lugar, el hecho de que de entre todas las vías posibles para doctorarse, dado el carácter disperso de sus estudios, Muster opte por la Antropología. Hay en la tesis doctoral una curiosidad patente por otras formas de entendimiento del universo, que llevan al doctorando a un amplio recorrido por el chamanismo como pretexto para investigar las costumbres de pueblos ajenos a la cultura occidental. El que, finalmente, se busque una aplicación de los conocimientos obtenidos a las formas literarias primitivas y populares alemanas, es un claro indicio de que las inclinaciones del autor ya están decantadas por entonces. No nos hallamos tanto ante un estudio antropológico propiamente dicho cuanto ante una indagación personal y literaria que echa mano del instrumental de la Antropología. Es interesante al respecto la opinión posterior del propio Muster sobre su tesis: "Heute noch bekomme ich dann und wann in verschiedenen Publikationen die Dissertation an den Kopf geworfen. Man glaubt, mir etwas abstreiten zu müssen, woran ich selbst längst nicht mehr glaube"⁹.

En 1948 su hermano Ludwig, que acaba de salir de la cárcel (era teniente de la Luftwaffe) y enseña inglés en el campo de

Q. F. F. F. Q. S.

IN UNIVERSITATE LITTERARUM GRAECENSI

NOS

IOSEPHUS DOBRETSBERGER

RERUM POLITICARUM DOCTOR, OECONOMIAE POLITICAE PROFESSOR ORD.,

H. A. UNIVERSITATIS LITTERARUM CAROLO-FRANCISCEAE

RECTOR MAGNIFICUS,

IOANNES GERSTINGER

PHILOSOPHIAE DOCTOR, PHILOGOGIAE CLASSICAE PROFESSOR ORD.,

H. A. ORDINIS PHILOSOPHORUM DECANUS,

HUGO KLEINMAYR

PHILOSOPHIAE DOCTOR, LITTERARUM GERMANICARUM PROFESSOR ORD.,

PROMOTOR RITE CONSTITUTUS

IN

VIRUM CLARISSIMUM

GUILELMUM MUSTER

NATUM GRAECII IN STIRIA

POSTQUAM ET DISSERTATIONE: „DER SCHAMANISMUS UND SEINE SPUREN IN DER SAGA, IM DEUTSCHEN BRAUCH, MÄRCHEN UND GLAUBEN“ CONSCRIPTA ET EXAMINIBUS LEGITIMIS LAUDABILEM IN ETHNOGRAPHIA GERMANICA ET ETHNOLOGIA DOCTRINAM PROBAVIT DOCTORIS PHILOSOPHIAE NOMEN ET HONORES IURA ET PRIVILEGIA CONTULIMUS, IN EIUSQUE REI FIDEM HASCE LITTERAS UNIVERSITATIS SIGILLO SANCIENDAS CURAVIMUS.

DATUM GRAECII DIE DUODECIMO MENSIS IULII MCMXLVII.

rector

decanus

promotor

3. Diploma de doctorado de Wilhelm Muster

refugiados de Trofaiach, le pone en contacto con Anton M. Rothbauer, Don Antonio, importante personaje del hispanismo austríaco que le introducirá en la lengua española. Por intermedio de ambos, Muster va a dar también clase a los refugiados, dependiendo del departamento de cultura del gobierno regional estirio, pero el interés por el horizonte que Rothbauer le abre es creciente. En 1952, viaja a España con un contrato para enseñar alemán, gestionado por él.

III.2 El punto de inflexión: Wilhelm Muster en España

La estancia en España representa el giro definitivo en la vida de Muster. El hombre dubitativo que no sabía bien qué estudios iniciar ni con qué trabajo ganarse el pan, que no encontraba su ubicación en el mundo, va a encontrarla ahora - significativamente- en el extranjero, en la experiencia de lo fremd.

La aventura española de Muster va a ser un poliedro de mil facetas. Empezando por la aventura del puro descubrimiento, de la continua sorpresa ante un universo insólito. Prevenido por sus estudios para encontrar las concomitancias entre la España y la Austria del pasado común, lo que Muster encuentra y lo que le deslumbra es precisamente lo diferente, desde lo más sencillo - hasta el fin de sus días manifestó un asco profundo ante la mera idea de un aceitoso churro mojado en un vaso de café caliente- hasta lo más sublime y lo que más le fascinó: el trato español con la Muerte.

Durante cierto tiempo, su posición ante España vacila entre

el amor y el odio. Probablemente sus propias circunstancias, también ambivalentes, no son ajenas a ello: Como lector en la Universidad, su sueldo no alcanza para alegrías, y conoce la doble vida de alguien que aprende a comer el caldo de la sopa de primer plato y los fideos de segundo, que vive en una pensión de la calle Luchana regentada por dos ancianas señoras y, por otro lado, se mueve en el escaso mundo cultural español, conoce a don Pío Baroja, colabora en la revista "Arbor" que edita el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y es sondeado por un personaje tan relevante como Rafael Calvo Serer sobre la posibilidad de incorporarse al Opus Dei¹⁰. En un curriculum de 1955, escrito ignoramos con qué fin, escribe sobre España: "Ein ungläubwürdiges Land, ungläubliche Menschen, denen man nicht wie etwa den Italienern nur mit freundlicher Sympathie gegenüberstehen kann, was meist einer überlegenen Gleichgültigkeit sehr nahekommt, sondern die unbedingte Liebe, unbedingten Zorn oder Hass fordern, darum auch ein sehr unbequemes Land - denn wer ist gerne unbedingt?".

En cualquier caso, la pugna se resuelve a favor del amor, y España, según afirma en repetidas ocasiones, se convierte para él en una segunda patria¹¹. Durante los siete primeros años de estancia en España, Muster viaja por todo el país. A la par que trabaja como lector, estudia Filología Hispánica y Filología Moderna en la entonces Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, licenciándose en 1956 en Filología Moderna -subsección alemana- con una tesina titulada Thomas Mann in seinem Werk. Autobiographie und Imitation. En 1954 se le presenta la oportunidad de aspirar a una plaza de profesor, para

lo que requiere, según documentos conservados en el Nachlass, que le sea concedida la doble nacionalidad, que no le fue otorgada.

La recogida de información que va llevando a cabo es enorme y variopinta. En las notas tomadas para un texto que habría de titularse Spanisches Panoptikum, se recogen apuntes que van desde citas de Historia de España (Karl III (1759-1788): "Meine Untertanen sind wie Kinder; sie weinen, wenn man sie waschen will") hasta comentarios de variada índole, tanto históricos como políticos o lingüísticos. Así por ejemplo, a la cita de un diputado de 1870 ("Wenn werden einen König haben, wenn Prim es will, und zwar den, den er will"), Muster comenta: "Man sieht also, es hat sich nichts geändert. Plimplamplasko ist der Prim von heute". Otras menciones a este "Plimplamplasko" lo identifican claramente como el general Franco ("Plimplamplasko hat den Krieg gewonnen - den Frieden verliert er jeden Tag. Er wird ihn nicht mehr finden").

Las menciones a Franco, en general durísimas, son las únicas expresiones políticas claras que se pueden localizar en la vida de Muster. Los testimonios personales recogidos¹² coinciden en señalar que el autor mostró desde joven una actitud despectiva, cuando no de aversión, hacia la política, actitud que él mismo atribuye en su curriculum, inicialmente, a estar demasiado absorbido u obsesionado por su enfermedad, pero que se mantendrá siempre. Tanto más llama la atención la crudeza de comentarios como "Plimplamplasko sagt: 'In unserem Lande herrscht völlige Ordnung'. Jeder Räuber sieht streng darauf, dass der ihm zustehende Teil der Beute nicht einem anderen zufällt. Auch unter Räubern herrscht Ordnung".

Pero mucho más interesantes resultan los comentarios de Muster referentes a su visión del carácter español. Es difícil resistirse a reproducir algunos:

"Der Spanier ist glücklich in all seinem (scheinbaren?) Unglück. In? Oder trotz? Oder wegen? Hier gehen die Präpositionen heillos durcheinander. Jede ist richtig".

"An der Stelle, an der die heilige Eulalia bestialisch in einem Ofen zu Mérida verbrannt wurde, steht heute eine kleine Kapelle. Die Einwohner nennen sie el hornito, das Öfchen. Es kommt in dieser Bezeichnung eine Art gemütlicher Grausamkeit zum Ausdruck".

"Er sei Atheist, sagte ein spanischer Kommunist sehr stolz. Und fügte hinzu: 'Gott sei danki'".

"Die Sonne ist im Spanischen männlich. El sol. Das erklärt sehr vieles".

Durante su estancia en España, Muster va de sorpresa en sorpresa. En una ocasión, en la madrileña plaza de Santa Ana, contempla una discusión entre una pareja. De pronto, el hombre saca una navaja y mata a la mujer¹³. Los transeúntes, según él, acogen el incidente con más naturalidad que espanto. A estas impresiones de bestialidad se contraponen las de una gente que encuentra de carácter abierto y, sobre todo, las huellas de una poderosa cultura, que influirá mucho en él.

Dentro de esos años se produce también el definitivo vuelco

profesional y vocacional de Muster. De 1953 es su primera publicación conocida, el relato Vom Nutzen der Flaschenpost oder Der Umweg über Westindien. No es tan relevante como texto -nada anuncia en él a un escritor con voz propia- cuanto como decisión: si Muster ha escrito siempre, ahora sale a la luz. Al relato le seguira en 1956 la Novelle Die Reise nach Cerveteri.

La multifacética dedicación a la Literatura -estudio, investigación y escritura- se completa desde 1958 con el hallazgo de una vocación derivada que, por sus propias características, alcanzará gran importancia en la vida de Muster: la traducción. En sus andanzas por el mundo cultural madrileño, Muster ha conocido a Ramón Pérez de Ayala, recién retornado de su exilio argentino, y se anima a emprender la traducción de sus obras. En 1958, Suhrkamp publica su versión de Belarmino y Apolonio, original de 1921, a las que seguirán el año siguiente las de Tigre Juan y Artemis.

Como ocurre en la vida de tantos escritores, la traducción se convierte para Muster en una dedicación que reúne en sí la posibilidad de ganarse la vida escribiendo, la oportunidad de formar el propio estilo mediante la diaria disciplina del traslado del estilo ajeno y la impagable experiencia de la otra cultura que supone la inmersión física en los recovecos de la lengua de la que se traduce y la tarea de documentación y conocimiento del medio que la traducción cultural exige. Hasta el final de sus días, traducir y escribir serán dos facetas de una misma actividad literaria, por ambas recibirá premios y honores, a ambas dedicará el mismo grado de atención. Entre los años 1958 y 1991, tres antes de su muerte, publicará no menos de

una quincena de volúmenes importantes, de autores como Galdós, Ramón J. Sender, Pedro Salinas, Juan Carlos Onetti, Unamuno o Baroja.

Las traducciones de Pérez de Ayala son muy bien acogidas y le reportan un importante beneficio económico, de resultas de lo cual en 1959 Muster pone fin a su labor en la Universidad, abandona Madrid y se traslada a Ibiza, ya como traductor libre.

Ibiza es un capítulo aparte de la experiencia española. En la localidad de San Antonio Abad, antes de la explosión turística ("con lo que me pagaban por las traducciones, y al precio que estaba el suelo entonces, habría podido comprarme media isla"¹⁴), Muster lleva una vida retirada, en una casa con vistas al mar, dedicado tan sólo a la traducción y a sus proyectos literarios, para entonces ya muy afianzados.

En 1960, por mediación de la escritora Helga Pohl, con la que mantiene una intensa y antigua relación, la editorial Henry Goverts, de Stuttgart, publica bajo el seudónimo de Ulrich Hassler la que será su primera novela, Aller Nächte Tag.

La novela recibe una espléndida acogida por parte de la crítica: "Wo findet man bei einem Erstling eine so souveräne Beherrschung der Stilmittel und syntaktische Raffinesse? (...) Virtuos wechselt Hassler die Zeitebene, springt ohne Übergang von der Schilderung zum Dialog, von der Rückblende zum Monolog (...) Ein ungezügelter - ein talentvolles Buch!" (Horst Bienek, Frankfurter Allgemeine Zeitung). "Bringt ein Autor wie Ulrich Hassler dann noch eine lebhaftige Fabulierfreude und die kräftige Hand des Erzählers mit, dann können wir glauben, uns jenem Urchaos zu nähern, aus dem die Kunst des Erzählens überhaupt erst

stammt" (Roland Ziersch, Süddeutsche Zeitung). "Ein Anfänger? Weiss Gott, nein! Wer mit einem so meisterlichen Werk debütiert, ist wahrlich kein Anfänger (...) Hut ab. Hut ab auch vor dem, was nun als erstes Buch des Autors erschienen ist". (Walter Widmer, Nationalzeitung Basel). Se insiste en la importancia de semejante primera novela, se recalca el hecho de que se ha abierto paso sin premios, publicidad ni previo conocimiento del autor. Casi todas las críticas terminan pidiendo más, esperando ya la segunda novela.

Aunque posteriormente él niegue en repetidas ocasiones toda pretensión de dedicación profesional a la Literatura, lo cierto es que el "éxito" de Aller Nächte Tag será seguido por su parte por un serio intento de vivir exclusivamente de las letras. En 1962 regresa a Graz, tras haber negociado con Henry Goverts un contrato externo de colaboración que le convierte en lector y asesor de la colección Neue Bibliothek, desde la que se ocupa fundamentalmente de dar a conocer la literatura española. Apoyándose en ese contrato, en las traducciones y en un manifiesto deseo de escribir¹⁵, Muster resiste durante tres años las ofertas de un lectorado de español en la Universidad de Graz, que de nuevo Rothbauer ha gestionado para él. Sin embargo, la editorial va mal, y las relaciones del autor con ella, de mal en peor. Aunque aprovecha la libertad de que dispone para acometer prolongados viajes por España, Israel y el Sáhara, los medios económicos van menguando, su siempre elaborada producción literaria no produce los frutos inmediatos previstos, y finalmente, en 1965, acepta la oferta de Rothbauer. Entre 1965 y 1978 será, primero, lector de español, y después profesor en

el Instituto de Traductores de la Universidad de Graz.

III.3 El escritor maduro

1965 inaugura la época del asentamiento. En 1967 contrae matrimonio. Desde entonces, dedicará todas sus energías a traducir y escribir. En 1978, un grave ataque cardíaco lo tiene una semana entre la vida y la muerte, y le fuerza a pedir la jubilación anticipada en la Universidad. Sus dolencias cardiocirculatorias le acompañarían hasta el fin de sus días.

La, ahora forzosa, dedicación exclusiva a la Literatura desemboca en una época final de la vida de Muster que, si hubiera que juzgar sólo por el ritmo de publicaciones, habría que considerar extraordinariamente fecunda. En 1980, Klett-Cotta publica la que hay que considerar sin ambages como su obra cumbre: Der Tod kommt ohne Trommel. En ella, Muster logra una total depuración estilística, pero sobre todo una síntesis de todos aquellos problemas que le interesaron durante su vida de escritor. No hablaremos más aquí de ella, puesto que le reservamos capítulo aparte.

Der Tod kommt ohne Trommel es recibida por la crítica de forma similar a como lo fuera Aller Nächte Tag veinte años atrás. Al año siguiente, la misma editorial publica una colección de relatos, Die Hochzeit der Einhörner, y Ullstein reclama la primera novela de 1960 para reeditarla en libro de bolsillo con el título Silbermeister. La pequeña pero selecta editorial Droschl de Graz publica un volumen de viejos textos del autor (Gehen, Reisen, Flüchten, 1983) y un caprichoso libro de retratos

literarios, en edición de coleccionista (Monsieur Musters Wachsfigurenkabinett, 1984). En 1983 recibe el Premio de Literatura de la región de Estiria.

Es posible que Muster creyera que había llegado el momento de la consagración. Sin embargo, éste final de siglo es poco propicio a un tipo de Literatura que recibe el aplauso de la crítica, pero no el del público. Tras una primera etapa de excelentes relaciones con la editorial, plasmadas en los dos volúmenes publicados en el intervalo de un año y en la publicación en 1982 de los dos proyectos de traducción más antiguos y queridos de Muster (las traducciones de la Poesía y de El buscón de Quevedo, el primero de ellos en una doble edición, rústica y de gran lujo, por el que recibiría además en 1985 el Premio Fray Luis de León del Ministerio de Cultura español, y en 1987 el Österreichischer Staatspreis für Übersetzung), parece ser que surgieron dificultades a la hora de publicar la siguiente novela del autor, Pulverland. El texto aparecería finalmente en 1986, pero sería la última colaboración entre autor y editorial. Desde ese momento, Muster sólo publicaría en Verlag Droschl, y su alcance como autor sería predominantemente regional. En 1992 recibiría el Premio Franz-Nabl de la ciudad de Graz.

Es difícil aventurar la influencia de factores como la difusión por parte de la editorial en el escasísimo impacto de la recepción de Muster en el mercado alemán. El autor de estas líneas ha podido comprobar personalmente, a partir de 1986, la ausencia de sus libros en las grandes librerías (lo que, por otra parte, es un fenómeno propio del sector librero de este fin de

siglo, pródigo en novedades y escaso en fondos) y, lo que es más significativo, en bibliotecas. Con muy escasas excepciones, el mundo académico ha prestado nula atención a su obra, en muchos casos, según he podido comprobar también, por puro desconocimiento, que convive con una declarada admiración por parte de los pocos expertos conocedores de su obra. Con todo y con eso, en 1993 se veía incorporado al prestigioso Kritisches Literaturlexikon der Gegenwartsliteratur (KLG) que edita Text + Kritik, y empezaba tímidamente a aparecer en otros diccionarios de autores. Lo que sin duda sí perjudicó la difusión de la obra del autor fue su nítido rechazo a los cenáculos literarios. Muster no era proclive a hacer un seguimiento de sus textos, asistir a actos de la "tribu" literaria y, en general, practicar la autopromoción. De hecho, en numerosas ocasiones¹⁶ manifestó su falta de interés por conceptos como el éxito o la fama. Sin embargo, hay ciertos puntos de su biografía que permiten pensar en esta actitud más como una pose que como algo profundamente sentido.

Muster fue un gran fabulador, un hombre consciente del valor de la ficción y, como viejo actor, del valor también del dramatismo. Gustaba, por ejemplo, de enfatizar algunos acontecimientos de su vida que, siendo perfectamente ciertos, habían sido digamos más prosaicos en la vida real. Así, un accidente sufrido durante su época escolar -una caída desde una ventana del internado de Wiener-Neustadt- se transforma en su testimonio en la raíz visionaria de su escritura, al ser su primer contacto con la Muerte. Para explicar su decisión de venir a España, Muster suele comentar que el detonante fue la lectura

de un poema de Lorca: No sabía suficiente español para entenderlo completamente, pero lo que intuía le hizo desear aprender ese idioma para disfrutar del poema¹⁷.

De la misma manera, la concepción de la Literatura que ofrece a sus interlocutores viene revestida de caracteres míticos. Según cuenta también en numerosas ocasiones, en la raíz de cada una de sus novelas se encuentra una visión: "Ein Mensch kommt in ein Märchen hinein, kann aber nicht mehr gerettet werden", fue la imagen matriz de Der Tod kommt ohne Trommel. La inconclusa novela Die Bierbrauer también tiene su origen en una visión: "Die Vision einer Wand, davor ein Spielzeugpferd und eine Bierflasche. Ich habe sofort gewusst, das ist Troja"¹⁸.

Gustaba de revestir sus actitudes del ropaje de una improvisada solemnidad, envuelta en ironía, que era quizá uno de los rasgos más atractivos de su trato personal. No es de extrañar por tanto que, al tratar el asunto de la repercusión de sus obras, subrayara el hecho innegablemente real de su desprecio por el marketing y las necesidades de las casas editoriales con un punto de arrogancia que ocultaba un disgusto, también real, ante lo que juzgaba incompreensión de su obra¹⁹ por parte de la crítica y los entes académicos. Fuera como fuese, su retracción no benefició en lo más mínimo la recepción de sus textos.

Después de 1986, Muster publicaría aún dos libros de relatos (Sieger und Besiegte, 1989, y Mars im zwölften Haus, 1991) y una novela, Auf den Spuren der Kuskusesser (1993), argumentalmente emparentada con Der Tod kommt ohne Trommel. No obstante, el estudio de la obra y los documentos del autor desmienten esa final fecundidad que antes ya poníamos entre paréntesis. Entre

los documentos de su legado, se incluye una amplia correspondencia con Hans Dieter Müller, director literario de Henry Goverts Verlag en los años de la colaboración de Muster con esa editorial, de la que se desprenden cosas interesantes. Según carta fechada el 1 de enero de 1962, en ese momento ya había una primera versión de Der Tod kommt ohne Trommel, entonces aún titulada Die Araber, que sería el comienzo de una serie de reelaboraciones, a las que el propio autor ha hecho muchas veces referencia, y que ocuparían los veinte años que median entre la primera y la segunda novela de Muster ("Die Araber sind zwar fertig, haben Sie noch etwas Geduld, es geht mir jetzt damit wie den Kindern mit den Sparschweinen: ich möchte am liebsten alles auf den Kopf stellen und sehen, ob dabei etwas herausfällt"). Más interesante es la clara exposición, hecha en carta de 16 de diciembre de 1967, referente al argumento de la novela. Dice Muster en la carta:

"die Arabergeschichte spielt jetzt an einem phantastischen Ort, irgendwo in Afrika, und sie erweist sich als Geschichte, als Lügengeschichte. Vier Ebenen: ein arabisches Märchen, das auf die Wüstengeschichte wirkt (ungefähr 1917), die wiederum auf die Hochzeitsreise eines jungen Paares (etwa 1927), und das wieder auf eine ganz gewöhnliche Geschichte etwa zehn Jahre später. Tod der Märchenfigur, der Heldin Maimuna, und das wirkt sich bis auf die arme Betty im Jahre 1937 aus".

De ella se desprende nítidamente (si no se desprendiera ya de la

propia lectura del texto) el hecho de que Auf den Spuren der Kuskusesser es una novela hecha a base de materiales excedentes de Der Tod. Si añadimos las reiteradas declaraciones del propio autor en el sentido de que sus narraciones breves fueron escritas a modo de válvula de escape de la presión novelística, cabría afirmar que quizá tan sólo Pulverland esté escrita a base de materiales que no existían ya en la primera mitad de los años 60, y esto último sin datos que lo sustenten.

Entre los documentos del legado Muster se encuentran al menos ocho hojas que contienen la "planificación literaria" de Muster en distintos momentos de su vida. Aunque no tienen fecha, es posible hacer una datación indirecta de algunas de ellas. Así por ejemplo, en una de esas hojas la serie de proyectos viene encabezada por Aller Nächte Tag, que figura tachado, lo que permite suponer que la hoja fue escrita con anterioridad a 1960. Inmediatamente después figura un texto titulado Olelua. Impressionen aus den Mondbergen. Esas "montañas de la Luna" aparecen en Der Tod, lo que nos hace pensar en un título provisional (la novela todavía tendría otros), suposición que de todas formas vemos confirmada en carta a Hans Dieter Müller de 31 de enero de 1963: "Die 'Araber' heissen jetzt übrigens 'Olelua'". En la misma hoja de planificación, figuran ya títulos como Das gerettete Venedig (emitido en forma de Hörspiel en 1988, con el título Die Verschwörung von Venedig, Muster comentó en su momento al autor de estas líneas que el título original había sido Das gerettete Venedig), Die 1002 Nacht (publicado en Die Hochzeit der Einhörner) o Der Mantel (idem, con el título Die Capa).

Die Araber
Paul Seudler
Die Terrinenen
Don Polyemus
Das Meer
Julianillo

Rudert
Paul

~~Gender~~
Ruesedo
Pery Jaldos
Guiset
Jumerronan

Der Thron

Mysterienspiel
Spanische Komödie
Der Kantor von Venedig
Die Straße
Die Jugendzeit

Die Reise nach Ceretesi
Vom Nutzen der Fledermaus

Der Revisor.

Chiffren.

Spanisches Reisebuch

Novellen:

Fahrt nach Madrid
Chinesische Mauer

1. Der Kantor von Venedig
2. Die Straße
3. Die Jugendzeit
4. Die Mauer
5. Der Mantel
6. Das Feuer
7. Die Lippe

1172	DIE GÜLICHE	Das müde Kind
1173	NOVA PL. STIFFENSE	Die Welt der Kunst
1174	DER RIEBBAUER	Hauswirtschaft
1175	Lehrbuch d. Pflanzkunde	Die Natur
1176	PAUL SEIDLER	Jung durch die Welt
1177	ABURNA SCHÖNHEIT BILDER	Feld nach der Kunst
1178	- DIE VERKLEINERUNG	Jung in der Natur
1179	BUEI	Die Kunst der Natur
1180	- DIE WELT	Die Kunst
1181		Die Kunst der Natur

ROMANE: Walden, Das Meer, Das Meer
 WISSENSCHAFT: Gründungs- und Entwicklungsgeschichte
 Log.: frühe Entwicklung
Entstehung
 Die Kunst: Die Kunst der Natur
 Die Kunst: Die Kunst der Natur
 Die Kunst: Die Kunst der Natur

Una segunda hoja es datable por una inscripción al pie que reza Nach Helgas Tod. La inscripción tiene un contenido inequívoco: En junio de 1965, Helga Pohl había muerto víctima de un trágico accidente, atacada por un tiburón extraviado en aguas del Mar Egeo. En la hoja ya no aparece Aller Nächte Tag, y en su lugar encabeza la lista Olelua. Hay una tercera hoja, cuyo único índice de datación es el título provisional ARABER para referirse a Der Tod (lo que la sitúa por tanto en fecha anterior a 1980), en la que aparece por primera vez el título Pulverland. Por otra parte, el motivo que lleva este nombre figura ya en los capítulos finales de Aller Nächte Tag (págs. 406-443). Se mencionan allí tanto la coplilla infantil, recogida y modificada por Muster²⁰, que da origen al título, como las primeras reflexiones acerca de la idea de Pulverland, de las que se hablará después. Sin embargo, parecen tener poco que ver con el contenido posterior de la novela de 1986.

Así pues, a más tardar antes de 1980 -y muy probablemente antes de 1965 o 1970- Muster tenía ya en proyecto lo que sería toda su obra literaria -la que llegó a escribir-, más una lista de textos que nunca vieron la luz. En seis de las hojas encontradas aparece el título Don Odysseus, que remite al texto al que, hasta el final de su vida, el autor se refirió repetidas veces ante varias personas como una "novela quijotesca" en la que estaba trabajando. En el legado se encuentran varias versiones parciales de esa novela inacabada, que luego recibiría el título provisional Die Bierbrauer, y que jamás llegó a cuajar. Por la numeración de las hojas depositadas en el legado, podemos constatar que el texto llegó a tener un mínimo de 256 páginas

escritas, pero hoy en día sólo se conservan tres fragmentos, sucesivas versiones de 42, 110 y 88 páginas, de los que en absoluto se desprende un proyecto maduro.

A finales de 1993, los problemas circulatorios de Muster empeoraron. El 9 de octubre sufre un segundo infarto, de resultados del cual sufre crecientes dolores y, sobre todo, se siente fuertemente deprimido. Desde su forzoso retiro, el 17 de enero de 1994 escribía a su amigo Stefan Weidle: .

"Kommenden Montag hoffe ich wieder auf die Strasse zu können - Sie müssen sich vorstellen, ich lebe in einem winzigen Zimmer (aber in einer grossen Wohnung) nach hinten hinaus, auf einen riesigen Hof, begrenzt von dreistöckigen Häusern, zwei schöne grosse Bäume dicht vor der Nase, Bäume, die mir ins Fenster steigen, und der Block begrenzt von vier Strassen, davon zwei Durchfahrtstrassen. Der Hof ist nicht so still wie erwünscht, mir diagonal, im Winkel, ist ein kleines Wäldchen, der Garten eines grossen Wirtshauses, von daher kommen, oft bis in die Nacht hinein, Lieder von Betrunknen: langsam taub zu werden erweist sich jetzt als Vorzug. Ich starre auf den Baum vor meinem Fenster und sein wirres Astwerk: wenn er Blätter wie Spitzen ansetzt, ist das allemal eine Sensation"²¹.

La expectativa de volver a salir a la calle se cumplió, pero la muerte estaba esperando a Muster ese lunes fatídico. Salió a la calle, tal como deseaba, simplemente a echar una carta al correo. Un fallo de la pierna derecha, resentida de una antigua

Die Verwachsenen
 Die Kleuler
 Die Rosamunden, Die Kienhemsten
 Die Bruderschaft vom guten Stamb

Schildbürgerstreiche 7-9
 Die Kunsterblick
 Die Spurensucher
 Die Göttergötter
 Die Kienmütigen

1. Ist er auch jetzt, Verbrüder, so könnte er's später noch werden!
 darum geht herein Pardon, spart ihn mir heute noch ein!

Katzenstimmung der Schildbürger.

(2.) Ein General der Sch., selbst in ählichen Situationen immer für die Stadt unerbittliche Dinge für die Stadt, wird mächtiger und zu eines Befehls. Man beschließt zuerst, ihn ein Landgut zu übernehmen, dann aber, ihn umzubringen und nun Stadtbesitzer zu erklären. Fange ihn, er fragt, wozu die Kunststände, sollen ihn erlösen, ohne ihn umzubringen, er verpflichtet sich, außer Landes zu gehen. Kommt später, wieder große Legenden um alle Heiligen. Diehardlane (Teilweise Buchdruck)

3. General entläßt bei Vorgesetzten Schweinerei, rügt ihn an, meldet sich aber gleichzeitig an Front und fällt.

(4.) Krieg. Der Generalstab verlangt in einigen Kämpfen völlig. Dann stellen sie einen Astrologen an. Beide Parteien kommen zu ihm und bestimmen ihn, während jede ihn für sich allein zu besitzen glaubt. Er schickt sie in der Gegend umher, daß sie sich nie treffen. Kommen öfter, zu ihm, schlagen sich, er sagt, die Feinde fliehen. Nicht Tag, kein Wasser. Wein gegend, Fallen in Weinberg ein, der unstritten wird. Grüne Trauben. Ebenso die Feinde. Durchfall und Schwächung, Ende des Krieges.

5. Einer bringt Affen mit. Man ahmt die ganze Stadt nach. Erst später stellt sich heraus, was das ist.

(6.) Familienvater rennt Kinder, um ein Hausochter zusammen zu bringen

7. Ein Mensch, der sofort die Eigenarten (und Quarten) seines Bundes an- nimmt, die Hand so anstreift, Fäuste schüttelt u.s.w. zum Scherz gerät er in Verwirrung.

8. Georg von Kanan - Toten gründet 1694 ein Dorf, 'Georgenborn' auf steiniger Kuppe. Will nicht bleiben. Sein Nachfolger will es 1723 ein geben lassen, da begunt es zu blühen und besteht heute noch.

9. Freisbrief. Geistlicher will nicht vorlesen, Stube dunkel, Kind stirbt. Geistlicher betruet zwei Pfaffen, eine davon wird lutherisch, der Se. St. bleibt behält beide. Kirchenvisitation.

Am Morgen: Harmloser Mensch, ländlich. Am Abend: Herr über Krieg und Frieden, rein, zufällig?

12. Sie pflanzen irgendetwas Gärner einen Baum (oder ein Schurke ist) "Wie dieses einst herrlich das Land überschatten wird." Baum wird aber höchst kümmerlich. Bewundern sich usw.

13. Mehrere Dichter arbeiten an einem Buch. Einer liefert Sommerwägen- gänge u. s. w.

14. Ein Reivender (Cort!) kommt zu Schildbürgern. Beschäftigt ihnen von Totemismus. Das gefällt ihnen außerordentlich. Nehmen sich ein Schutztes. Katen u. s. w. Davaus entläßt ein Krieg.

15. Universitätsprofessor, der über Sommerheros arbeitet und alles dafür erklärt. Auch den benachbarten König, der Grausamkeiten nicht im Land einfällt und trotzdem von allen als nichtexistenz betraut wird.

lesión, le produjo una caída en la que se fracturó varias costillas. Los médicos no tardaron en determinar que la gravedad de las fracturas exigía intervención quirúrgica, pero que era probable que el castigado corazón de Muster no la resistiera. El 26 de enero de 1994, fallecía en la mesa de operaciones.

Su muerte tuvo eco en sus dos patrias, Austria y España, y es probable que él no hubiera previsto que precisamente ese día los diarios EL PAIS y ABC de Madrid recogieran -EL PAIS incluso con bastante extensión y detalle- un telex de la agencia EFE que daba cuenta de un hispanista austríaco del que nunca antes se había oído hablar fuera de los círculos más informados. El azar quería que pocos días después, en el Paraninfo de la Facultad de Filología de la Complutense, el catedrático de Hispanística de Viena Hans Hinterhäuser dictara una conferencia sobre la traducción de las Poesías de Quevedo realizada por Muster. Dos meses después, de manera también paradójica, se editaba en España la que hasta el momento es su última publicación, y la primera póstuma: la traducción de Der Tod kommt ohne Trommel, realizada por el autor de estas líneas. El alma de Muster, su alma bicéfala de traductor y escritor, parecía transmigrada, con su muerte, al país en que él creyó percibir más la presencia de la Muerte.

Su cuerpo fue enterrado en Graz. Tal como él mismo había dispuesto, en la ceremonia fúnebre se leyó uno de aquellos primeros poemas juveniles; en un nuevo gesto teatral, el mutis por el foro del escritor Wilhelm Muster se hacía con el mismo texto de su entrada:

Stirbt ein Mensch, dann steht ein Engel
immer schon zu seinen Füßen,
senkt die brennend bunten Flügel,
ihn zu grüssen.

Heisse freundlich mich willkommen,
senke deine bunten Schwingen.
Horch! Die Nacht durchwandert wirres
Liederklingen.

Müde bin ich dieses Lebens.
Morgen trägt vielleicht dein Flügel
mich schon über alle Täler,
alle Hügel.



7. El despacho de Wilhelm Muster

III.4 Los temas y los libros

Cualquier análisis de la obra de Wilhelm Muster debe partir del supuesto -como, en realidad, ocurre con la mayoría de los escritores- de que se trata de una sola obra, construida en torno a una temática recurrente que se va limpiando de temas colaterales en busca de una definición perfecta de lo que se persigue con ella. Sus intereses se van perfilando, en una progresión tan biográfica como literaria, en todas sus novelas y relatos desde Die Reise nach Cerveteri hasta Auf den Spuren der Kuskusesser. En una muy somera descripción, tales temas serían, sin orden de prelación a partir del segundo:

1. La Muerte. El tema principal, de protagonismo absoluto, presente del primero al último de los textos. La Muerte como Muerte, la Muerte como fuga, la fuga de la Muerte.
2. El contador de historias. El propio Muster reconocía su afinidad con la eterna estirpe de los contadores de cuentos populares. Cada narración es a la vez una reflexión sobre el narrar, entendido a veces como un oficio, siempre como un don, en ocasiones como una condena. Y lo que es más importante: como una manera personal de luchar hasta el fin contra la Muerte.
3. La fantasía. La mentira. La memoria como mentira. Para Muster, la realidad es perfectamente derivable a fantasía, se puede tornar irreal en cualquier momento, o la fantasía tornarse real. Por lo demás, la vida humana se inventa a sí misma, tanto en su futuro como en su pasado, sometido a

continua modificación por obra y gracia de lo que García Márquez llama la "benéfica memoria".

4. El cruce de las culturas. En menor medida, la convivencia entre ellas. En una biografía como la relatada, la experiencia de la extranjería inspira numerosos relatos de Muster. El personaje del forastero, del extraño, del desconocido, es absolutamente recurrente en sus textos. Por sus ojos, recibimos impresiones que son en última instancia una reflexión sobre la diferencia. No es infrecuente que el interés del autor no sea explícito, que no hallemos descripciones de encuentros, sino que el encuentro sea el que se produce entre lector y personaje, directamente desde la piel de un personaje que es ajeno al mundo cultural del lector. Esto es especialmente visible cuando se plantea el caso de España, escenario de no pocos relatos.

En las obras de mayor extensión, todos estos temas se presentan juntos. Los relatos, como es lógico, ofrecen visiones parciales de ellos, en algunos casos como anticipos o ensayos de las propias novelas.

Nada tiene de extraño, por otra parte, esta fusión de intereses en los escritos de más prolongado aliento. Y no porque todos atraigan al autor, sino porque están, como veremos, estrechísimamente relacionados. Intentemos ponerlo de manifiesto examinando algo más por extenso los temas citados:

1. La Muerte.

La Muerte es en Muster presencia perpetua y protagónica, y

ello desde muy distintos puntos de vista. Es, por una parte, la presencia terrible y absurda de aquello que los antiguos llamaron el Destino, que invalida de un golpe cualquier vida, por muy justificada que ésta esté. Es por otra parte, aquello hacia lo que el hombre -los protagonistas de las obras que comentaremos- huye cuando su vida deja de tener justificación. Para unos es insoportable carga, aquello que por inevitable conduce a la locura -inútilmente, porque enloquecer es también una forma de morir-, para otros en cambio el perfecto lugar de escapatoria.

Lo que no supone para ninguno es la redención, porque para Muster no hay más redención, más salvación, que la permanencia del hombre, y la Muerte la niega. Por eso sus personajes buscan permanecer desesperadamente: En el relato Kyselak²², el protagonista escribe su nombre en grandes letras sobre las cumbres del Chimborazo, ante la certeza de la Muerte ineludible, en un intento inútil de salvar al menos su identidad. En Das Märchen der 1002. Nacht²³, Scherezade lucha hasta el último instante para ser capaz de inventar todavía un relato más, que le conceda el premio de vislumbrar un nuevo amanecer.

Obvio es decir que tal intento está condenado al fracaso. Y los personajes de Muster reaccionan a tal conciencia del fracaso, que sin duda poseen, con posturas que van desde la rebelión a la aceptación. Friedrich Silbermeister, el protagonista de Aller Nächte Tag, deriva hacia la locura porque no puede soportar el cerco de la Muerte, sembrada por la guerra, por él mismo desde su avión de caza, por la estupidez que le rodea. Johann Eibl, en cambio, protagonista de Der Tod kommt ohne Trommel, terminará buscando la Muerte a lo largo de un prolongado

proceso de aproximación a ella. Para otros, como el Emperador Carlos V de Erwartung²⁴, que pasa en Yuste sus últimos días, o el protagonista de Am Amazonas²⁵, la Muerte es un absurdo al que su propio absurdo carga de una dosis de curiosidad. El título del primer relato, Erwartung, es en este sentido casi programático, y representativo de una actitud que se orla también de ribetes morales.

Porque huir, huir incluso de uno mismo, es también morir; si el protagonista de Kyselak trataba de salvar la identidad para evitar la Muerte, Rouget de Lisle, autor de La Marsellesa y protagonista de Der Flüchtling²⁶, está precisamente perdiendo la vida al negar su historia y su identidad para salvarla, exactamente igual que el hidalgo español de Die Capa²⁷ niega su personalidad, y por tanto su identidad y su vida, al ceder al chantaje que le propone una sociedad podrida hasta los tuétanos.

La opinión de Muster sobre la Muerte, recogida, ya lo decíamos, en todos sus textos, quizá esté perfectamente sintetizada en el relato Der Moschusochse²⁸: Dos muertos se encuentran en el Tibet. Uno de ellos es el pequeño Johann Nepomuk Eibl, obsesionado ya con el recuerdo de la canción infantil de Mambrú que tanto le preocupa en Der Tod kommt ohne Trommel. Otro, una niña que conoció en su infancia. Ambos muertos son viejos conocidos, no sólo de su vida: se han encontrado ya y volverán a encontrarse en otras muertes. Esta frase, en apariencia tan simple, encierra toda una filosofía: Incluso la Muerte es una eterna muerte. En última instancia, pues, todo lo que es vida es muerte. Siempre se muere. La elección del Tibet como lugar de encuentro responde a parámetros simbólicos: "Das Dach der Welt"

(pág. 139), por encima por tanto del mundanal ruido. El Potala, el palacio del Dalai Lama, "steht hoch über den Häusern" (pág. 139). El propio Dalai Lama, "der tote Gottkönig" (pág. 153), un cadáver, una momia, la encarnación pues de la perpetua muerte, antes que de la perpetua vida. Y por todas partes "unzählige Tote aus aller Herren Länder, auch aus den britischen oder österreichisch-ungarischen Kolonien" (pág. 141). El molinillo de oración y su interminable giro resumen bien el loco tiiovivo de la vida y la muerte.

2. Tusitala

Es posible que esta denominación, con la que los nativos de Pailima, la isla del Pacífico en que pasó sus últimos días, se referían a Robert Louis Stevenson, fuera la que con más orgullo hubiera llevado Wilhelm Muster. Tusitala: el que cuenta historias.

El que cuenta historias para no morir. Y no en términos de posteridad, sino en términos reales. En Der Tod kommt ohne Trommel (pág. 46), el narrador se encuentra en un dilema: su personaje, aparentemente, acaba de perder la vida. Ante lo cual, él se plantea varias alternativas para llegar a la siguiente conclusión:

"Sicher ist nur eins:

Der Faden darf jetzt noch nicht reißen.

Warum nicht?

Sei still!

Warum nicht?

Weil nicht nur dann er, sondern auch ich meine Existenz verliere".

La poética de la narración como lucha por la vida, y la poética en general de Wilhelm Muster, a más de repartida en todos sus textos y declaraciones, se encuentra especialmente concentrada en dos de sus textos: Das Märchen der 1002. Nacht, ya mencionado antes, y Der Tod kommt ohne Trommel. En el primero de los textos, un narrador oral de estirpe arábiga cuenta un relato en una plaza pública. Aunque se nos indica que estamos en nuestro siglo, los métodos del relato no han cambiado, y el narrador repite los tópicos eternos de Las mil y una noches, mientras se interrumpe para pedir dinero y deslizar continuas declaraciones de principio acerca de la propia profesión de narrar:

"Sie wusste aber auch (...), dass sie erzählen musste, um am Leben zu bleiben. Das weiss schliesslich jeder Erzähler, auch ich weiss es, nur ihr wisst es nicht" (pág. 125).

Tan poderosa razón hace que el escritor escriba incluso a pesar de sí mismo: En Das Märchen der 1002. Nacht, el narrador oral insulta y desprecia a su público: ("...Gott, seid ihr dumm! Aber immer war ich abhängig von einem dummen Publikum..." [pág. 118]), ("Längst hätten wir Erzähler unser Brot verloren, das kärgliche Brot, ich betone es noch einmal, wenn wir nicht lauter Analphabeten vor uns hätten [pág. 122]). Sin embargo, no puede interrumpir su narración. El escritor está condenado a escribir.

Está condenado además a que de su trabajo no se derive satisfacción alguna, a volver a empezar a escribir en cuanto dé cima a una nueva obra, igual, exactamente igual que en el mito de Sísifo. Por eso en todos los relatos posibles el narrador es sólo un juguete de la narración, la tiene que contar inevitablemente, y morir si no puede seguir contándola.

El escritor escribe, también, para soportar la vida: "Schreiben ist schlimm. Nicht schreiben, noch schlimmer", solía repetir Muster. En Das Märchen, el narrador dice:

"Sie ist albern, die Wirklichkeit; jeden Tag serviert sie uns das neue ewig gleich, ewig fade Gericht; nur mit Geschichten wie dieser können wir uns gegen sie verteidigen" (pág. 117).

En el Anhang I a Der Tod kommt ohne Trommel, Muster insiste en el tema, esta vez en boca de Said ibn Salim, el narrador oral que protagoniza gran parte de la novela. En una serie de aforismos ("Ansichten des Said ibn Salim, die Dichtkunst betreffend..."²⁹), se vierten opiniones como éstas:

"Jeder erzählt sich seine Geschichte vor, jeder hat sein Märchen. Kleine Niederlagen, die man ununterbrochen erleidet, müssen in kleine Siege umstilisiert werden: sonst könnte man nicht leben, nicht schreiben" (pág. 345).

Lucha contra la Muerte, defensa, reelaboración de las

pequeñas derrotas, redención... la poética de Muster nos sitúa continuamente en un territorio mítico, o cuando menos místico, en el que el autor se siente a gusto. En la pág. 346 de los mencionados aforismos, Said ibn Salim opina:

"Berufungserlebnis, Besessenheit, man kennt das von einer Sorte von Medizinmännern: den Schamanen. Auch der Schamane sucht sich durch auffälliges Benehmen zu heilen. Oder durch Geschichtenerzählen. Auch der Schamane wehrt sich lang, bevor er die Berufung annimmt".

Muster, el chamán. ¿Es demasiado acaso recordar una vez más aquí el tema de su tesis doctoral, Der Schamanismus in der Saga, im deutschen Brauch, Märchen und Glauben? En ella, se da una definición del chamanismo que reza: "Schamanismus ist eine sekuläre im Geister- und Totenkult wurzelnde Erscheinung, die auf dem Glauben beruht, dass Menschen (meist von besonders labiler seelischer Anlage) in absichtlich hervorgerufenen Erregungszuständen (gewöhnlich berufsmässig) über Geister (hauptsächlich mit Hilfe anderer Geister) Macht besitzen, um auf diese Weise Kranke zu heilen, die Seelen der Verstorbenen in die Unterwelt zu begleiten, Unglück und Not abzuwenden, Verborgenes zu erkunden oder auch anderen Menschen zu schaden"³⁰.

Renunciamos a hacer subrayados en la cita... por temor a que toda la cita quede subrayada. Porque conforme a lo que llevamos dicho, no podemos dejar de apreciar cómo la manera en que Muster entiende la vocación literaria está adornada de muchas de las notas del chamán: Personas de constitución psíquica especialmente

sensible, que provocan sus estados de trance, que habitualmente son profesionales, y que de este modo obtienen el poder de evitar la desgracia o indagar en lo oculto.

O de evitar la Muerte, falta solamente por añadir al cuadro. Ya hemos dicho que la tesis doctoral de Muster ha sido rebatida con frecuencia desde el punto de vista de la ciencia antropológica. No hace al caso, y ni siquiera sabemos qué partes o aspectos de la tesis han sido objeto de refutación. Lo que nos interesa es, precisamente, el planteamiento personal del escritor. La palabra vocación abre nuevos espacios de interés para delimitar el curso de la divisoria entre lo que pudiera ser un misticismo de pose, la indudable creación de un personaje en el pellejo del propio autor, a lo que ya hemos hecho referencia antes, y aquellos aspectos de la creación literaria que lindan con lo irracional. En una intervención en la Universidad Complutense³¹, Muster se refería a la condición de títere del escritor, al papel de lápiz irresponsable manejado, en realidad, por sus propias criaturas. Insistía en cómo, al margen de toda planificación, por minuciosa que fuera, los personajes cobraban vida y seguían su rumbo... en lo que, curiosamente, coincide con lo expresado en entrevistas de prensa por numerosos escritores.

Esos despuntes de lo irracional no son desdeñables a la hora de interpretar ciertos criterios. Refiriéndose a la obra literaria de Muster, Walter Grünzweig hace notar que "Musters spielerischer Wechsel zwischen Hervorbringung und Zurücknahme, der fort dauernde Auf- und Abbau von Fiktionen und Mythen, stellt einen Prozess permanenter Dekonstruktion dar"³², y desprende de ello que nos encontraríamos ante un autor que ya en los años

sesenta -la fecha de redacción inicial de sus obras mayores, o incluso de formación de su estética- presentaba los rasgos de lo que después sería conocido como la Posmodernidad. En las páginas 349-350 de las anotaciones de Said ibn Salim encontramos la siguiente concatenación de aforismos:

"Irrwitziger Wunsch: Der erste Satz wird geschrieben, und damit beginnt die Maschinerie zu arbeiten. Alles folgt aus dem ersten Satz".

"Roman des Romans: Wie man ihn baut, wie man ihn wieder zerstört".

"Zerstörung der Maschinerie: Erlösung des Autors".

El subrayado es nuestro. Redención, otra vez. Lo que para el analista es planteamiento estético, técnico, quizá filosófico, vuelve a ser llevado por nuestro autor al terreno de lo místico. Así es como Muster se entendió a sí mismo como escritor, y a la propia escritura.

3. La realidad y la ficción

Cuando la escritura responde a apelativos tales como don, redención o condena, cuando entre deconstrucción y redención hay una especie de mágica bisagra, nada tiene de extraño que la estética de Muster esté llena de esos goznes que transportan de un mundo real a otro no ya ficticio, sino fantástico. Sin duda se trata también de una concepción muy epocal, de una estética

que, con todas las distancias, comparten desde Gabriel García Márquez hasta Günter Grass, pero que en Muster se caracteriza por tratarse no de una cotidianeidad de los personajes, sino de una irrupción de lo fantástico en sus vidas, que le acerca más al específico modo de narrar que quizá tenga su máximo representante en Julio Cortázar.

Y es que la fantasía está concebida siempre como una escapatoria. De ahí que guarde una íntima relación tanto con la Muerte como con la Literatura, los dos temas que citábamos anteriormente. En relatos como Herkules und der Löwe³³, el humilde conserje de un museo que resulta golpeado en un atraco huye de su impotencia y de la humillación sufrida en un enfrentamiento mítico con un león babilónico, en Der Samurai³⁴, el tópico del soldado japonés que ignora que ha llegado el final de la guerra se eleva a metáfora de la huida de una realidad que sólo así se vuelve soportable. Al final, como siempre, sólo la Muerte espera.

También escapatoria es la mentira, que en muchas ocasiones adopta la forma de una reelaboración de la propia vida. En el relato Helena³⁵, Helena de Troya escapa a la condena impuesta por Menelao reinventando su historia, haciendo creer al esposo engañado que fue un mágico espejismo de ella el que realmente partió hacia Troya por designio de los dioses, no ella misma. El precio a pagar es elevado.

4. El cruce de las culturas

Todas estas temáticas aparecen en todas las novelas de Muster, en lo que podríamos llamar su obra mayor, pero el cuadro

no estaría completo sin hacer referencia a la fascinación que el Otro, tal como lo hemos definido antes, produjo en Wilhelm Muster a lo largo de toda su carrera. Se trata de una fascinación multiforme, que va desde lo cultural en su sentido más amplio hasta el propio concepto abstracto de lo ajeno, pasando por un interés antropológico y literario, cuyas divisorias habrá que trazar en cada caso concreto.

La problemática del ser humano inmerso en un mundo regido por más de una cultura, de la interculturalidad como conflicto, es central sobre todo en la obra novelística, y a ella nos referiremos pormenorizadamente al tratar cada una de las novelas. Pero es sólo una de las formas de aproximación de Muster al problema, aunque sea el grado máximo de esa aproximación.

Empezando por el que tal vez sea el grado menor, el más tangencial en el acercamiento a un asunto de tantos matices, es interesante la asunción de patrones literarios extranjeros que Muster realiza en muchos de sus textos, siendo especialmente digno de mención el consciente pastiche del barroco español que se lleva a cabo en el relato Die Capa y, sobre todo, la fascinada adopción de los modelos literarios islámicos de Las mil y una noches que podemos apreciar en la novela Der Tod kommt ohne Trommel, donde adquiere un carácter protagónico al servicio de la problemática global, y en al menos tres relatos de menor extensión. Es obvio que para Muster, como para Canetti en Die Stimmen von Marrakesh³⁶, la forma de narración oral del modelo árabe es vivida como la esencia misma de la narrativa, y es evidente cómo la plenitud metafórica del libro de libros de la Literatura árabe y su riqueza de imágenes fascina al conceptual

centroeuropeo. A la hora de escribir, pues, Muster ensaya los modelos de otra cultura como forma de enriquecer la propia, y los ensaya de forma consecuyente y, hay que decir, lograda (el relato Die Capa es un texto realmente español).

El Otro como objeto de contemplación, un tanto entomológica en ocasiones, centra el interés de muchos relatos que transcurren en otros lugares y están directamente protagonizados por quienes para el autor y para lo que pudiéramos llamar su público natural son personas ajenas con una cultura ajena. Es el caso de textos como Gedanken des vergöttlichten Jünglings³⁷, en el que nos metemos dentro de la mente del guerrero que va a ser objeto de un sacrificio ritual en la América precolombina, de Die Stimme des Muezzin³⁸, que transcurre en una pequeña comunidad árabe, o de Kuyuk³⁹, que nos narra de manera casi documental la vida del hijo de un jefe de una tribu nómada (¿mongoles?) hasta culminar, como en Gedanken..., en un sacrificio ritual.

Trabajo cuesta no atribuir esta forma de interés contemplativo, este casi tomar como pretexto al Otro, a un mero planteamiento de exotismo. Sin embargo, la mirada del autor es demasiado fría, su observación demasiado minuciosa, como para buscar una simple reacción de atracción por lo exótico en el lector. Tras la pantalla de la sociedad ajena de extraños modos, ante lo que al final nos encontramos es ante una concienzuda indagación en otras formas de morir, ante una igual presencia de lo irracional en un mundo que en otro. Una continuidad en las preocupaciones, pues, a la que la irrupción de lo extranjero no aporta sólo un cambio de escenario, sino la trascendente constatación de que incluso las formas universales de lo humano

se prestan a un grado de modulación que llega incluso a hacerlas diferentes. "Ich habe zu lange in einem Land gelebt, wo der Tod noch seine manchmal tragische, manchmal auch skurrile Rolle spielen darf, in Spanien, meiner zweiten Heimat"⁴⁰, escribió.

Ese pasmo de Muster ante la muerte española, estuviera o no justificado, nos lleva a hablar de la presencia de España, y de esa misma muerte, en la obra de Muster. Presencia más bien difusa, inevitable impregnación antes que realización concreta. Sin duda hay en la obra de Muster relatos de ambiente español (Erwartung, el mencionado Die Capa, incluso la novela Pulverland transcurre en Ibiza), pero el proyecto -que existió- de escribir textos largos de tema español quedó frustrado, por las razones que fuere. En el legado Muster se encuentran referencias múltiples a la intención de escribir una novela picaresca, que habría de titularse Julianillo, y una obra de teatro sobre el Papa Luna. La impregnación de España en su obra tiene un carácter más general que específico.

Sin embargo hay un relato, Vierzehn Tage. Quince días⁴¹, que sí quiere ser una reflexión profunda sobre el asunto, aunque sus connotaciones sean más de homenaje literario que cultural: Un jubilado austríaco, inventor, hombre de fortuna en lo económico, pasa quince días de vacaciones en Mallorca. El día de su llegada, conoce a un individuo que trabaja en una siniestra empresa: se encarga de todas las formalidades, discursos incluidos, relativas al entierro o traslado de los alemanes que fallecen en la isla. El conocimiento de tal personaje sume a Irenäus, el protagonista, en una serie de reflexiones acerca de su vida y, cómo no, de la propia muerte. En ese contexto conoce a una mujer, y sus últimos

días -desde el principio el lector intuye que se encuentra ante los últimos días de Irenäus- estarán ocupados por esa relación y por la obsesiva búsqueda del personaje que conoció a su llegada, trasunto evidente de la propia Muerte.

Es en ese contexto de final de etapa en el que cobra importancia el título: Esa expresión coloquial en la que dos semanas de vacaciones -catorce días, en el preciso idioma alemán- se convierten en español en quince días, se constituye en simbólica prórroga de los días contados del protagonista:

"Vierzehn Tage! sagte er.

Quince días. Im Spanischen heisst das fünfzehn Tage. Warum? Sprachen sind nicht logisch. Der fünfzehnte Tag ist für uns unreal.

Und wo hättest du die zweite Hälfte verbracht?

In Venedig. Aber mit dir". (pág. 118).

In Venedig. Aber mit dir. Es sólo uno más de los guiños de Muster a Der Tod in Venedig que se hacen en éste relato. Como Gustav Aschenbach, Irenäus vive su decadencia en el trasunto moderno de la decadente Venecia decimonónica. Con cruel ironía, Muster hace de su héroe un inventor de aparatos, un artista de lo menor, y si los alemanes del XIX iban a Venecia él lleva a los suyos a Mallorca, a morir de viejos en vez de víctimas de una noble epidemia. Como en el texto de Mann, Irenäus observa con incomprensión a los nativos, vive el último rebrote de su pasión por la vida y muere con las primeras campanadas de la muerte española del decimoquinto día, que llama puntual a su puerta.

El concepto abstracto de la otredad interesó también a Muster. En varios de sus textos, el protagonista es simplemente un forastero, un extranjero, un otro. En ocasiones se trata de un viajero (Vierzehn Tage. Quince días, Am Amazonas), no pocas de un fugitivo (Der Flüchtling, Die grosse Mauer). En el relato Das Kreidfeuer⁴², un personaje sin nombre viaja sin especial razón a una isla sin nombre. Desde el principio, los habitantes le observan con una desconfiada atención; si saluda, ni siquiera se le responde: "Hatte er den bösen Blick?", se pregunta el viajero (pág. 188). Cuando intenta entablar conversación, se encuentra con una pared de rechazo. Poco después, encuentra a una mujer con aparentes trazas de locura, se dirige amistosamente a ella, y esa misma noche se encuentra con que la posadera, "ihm schon zugelächelt hatte" (pág. 193).

Con el paso del tiempo, los isleños aceptan al extraño. Más adelante, terminarán por hacerlo uno de ellos. De pronto, todo es hospitalidad en la isla. Incluso se le abren los misterios del extraño culto que profesan.

Nos hemos detenido tanto en la narración del argumento porque es casi un análisis antropológico de la conducta frente al Otro. Tras la hostilidad inicial e innata a la que hacía referencia Ortega, el lento proceso de la aproximación, la integración y, de no producirse interrupción en el proceso -de no surgir el rechazo-, la aculturación y asimilación. Muster abundará en el tema en Der Tod kommt ohne Trommel.

III.5 Las novelas

Pocas obras novelísticas poseen una compactación tan intensa como la que caracteriza la narrativa de Wilhelm Muster. En todas y cada de sus novelas se repiten y superponen los temas que hemos analizado con anterioridad, dando cuerpo a una obra única que matiza y reelabora constantemente las preocupaciones del autor.

En el análisis de las novelas, y tras la exposición que sobre los otros temas hemos realizado en las páginas anteriores, vamos a centrarnos principalmente en la problemática de la interculturalidad, dejando que los otros complejos mencionados aparezcan tan sólo en tanto que tienen relación con ella, lo que de todos modos casi siempre va a ser el caso.

III.5.1 Aller Nächte Tag⁴³ (1960)

Como primera novela publicada, y primera novela en términos absolutos si extraviamos la púber y perdida Paul Sandler, Aller Nächte Tag constituye un auténtico muestrario de todo aquello que hemos expuesto en páginas anteriores. Como anticipaba la "visión" de Muster que según él estuvo en el origen de esta novela⁴⁴, su protagonista, Friedrich Silbermeister, es un hombre dividido. Y lo es por variadas razones, entre las que no obstante predominan las de índole cultural, porque lo que primero define a Silbermeister es que es un mestizo: hijo de austríaco y eslovena, perdida su madre en su primera infancia, sin embargo su mundo familiar y su mundo infantil son eslovenos. En él, Friedrich se llama Miroslav, Mirko para los amigos, pero el desarrollo de su

vida le ha llevado a convertirse en virtuoso del piano, y por tanto a los centros de la cultura germana.

Cuando arranca la novela, Friedrich, o Mirko, es además un hombre dividido por otra sección: pianista de éxito internacional, se ha convertido además en lo que en aquellos tiempos se llamaba un as de la aviación, un piloto de caza famoso por sus exitosos combates aéreos. El Arte, en lucha por la vida, asociado en una misma persona al dispensador de la Muerte desde el cielo. La división es explícita en el texto:

"(...) und je zorniger er wurde, Idiot, so lach doch nicht so blöde, um so mehr lachte der andere, und Miroslav knirschte mit den Zähnen und Friedrich wieherte wie ein Pferd. Dann griffen beide gleichzeitig nach ihrer rechten Schläfe" (pág. 248).

Muy pronto, prontísimo en la novela, advertimos que ese mestizaje y esa división no son en modo alguno gratos al protagonista. Cuando, obligado por una tormenta, su avión ha de aterrizar en su lugar de origen, Friedrich/Miroslav siente por primera vez en el texto ese mismo dolor que acompaña su dolor de alma:

"ein stechender Schmerz durchzuckte die rechte Schläfe Friedrichs, es wurde ihm totenübel, was habe ich nur? Ist das nicht mein Metier? Der Schmerz wurde so arg, dass er die flache Hand gegen die Schläfe presste und die Augen schloss" (págs. 7-8).

El subrayado es nuestro. La pequeña frase no tiene desperdicio. Metier en vez de una posible Heimat. Interrogación en vez de enunciación. Ante la necesidad de volver al suelo originario, Friedrich duda si ese es realmente su suelo. Y la duda se resuelve en miedo. Friedrich, integrado como pianista y as de la aviación en la mismidad con lo alemán, se enfrenta, al enfrentarse a sí mismo en figura de pasado, con la otredad de lo esloveno.

El enfrentamiento deviene conflicto. Un conflicto que se libra ante el propio espejo, el Mismo es el Otro, pero eso no evita el conflicto.

La afirmación que hacemos tiene tremendas consecuencias. ¿Es que no hay más actitud posible respecto al Otro que la del conflicto, deseado o no? ¿Es que ni siquiera la unidad ontológica de Mismo y Otro es capaz de superar la división?

Cabe preguntarse, incluso, si no es acaso lo que la desencadena. Ante el hecho real de contar con dos personalidades posibles, el carácter de Friedrich se vuelve esquizoide. Lo que se plantea es, finalmente, una cuestión de identidad. La problemática identidad de la persona a la que el destino ha dotado de una personalidad en alguna medida elegible, que se vuelve trasunto de un país afectado del mismo mal. Silbermeister, que no es del todo austríaco más que cuando está lejos de Eslovenia, no consigue serlo en absoluto cuando está en ella, de la misma manera que el Arte y la Guerra se excluyen, aunque convivan en él. De la misma manera que Austria, como diminuta cabeza de un imperio pluricultural, se entendía a sí misma desde la altivez para con los pueblos no alemanes, y no se entiende a

sí misma privada de esa otra componente que, mientras la tenía, no entendió como propia en pie de igualdad.

La actitud de Austria es la actitud de Friedrich Silbermeister en el texto. Retornado a su pueblo natal, el azar le hace encontrarse con su tío, el alcalde del mismo, recién liberado por la Gestapo. De inmediato, todo el mundo cree que ha sido liberado por intercesión de Silbermeister. El as de la aviación para los alemanes deviene héroe de la resistencia para los eslovenos: "ich war es nicht, lasst mich in Ruhe" (pág. 221). Silbermeister se resiste, más allá del hecho concreto de no haber realmente intercedido por nadie, no quiere revestirse en modo alguno de una identidad que no acepta como suya, pero que se le impone desde todos los ángulos:

"mein Gott, Miroslav, komm herauf, komm, ich sehe nämlich nicht mehr gut, dieser Arnold ist ein rechter Esel, mein Gott, es ist eben ein Deutscher, was kann man da schon von ihm verlangen.

(...)

vergiss nicht, Srecko, ich bin auch ein Deutscher, und er umarmte lachend den Alten,

ja, aber nicht einmal zur Hälfte, du musst das Deutsche schon längst in die Uniforme hineingeschwitzt haben, so siehst du freilich diesen Unglücksvögeln zum Verwechseln ähnlich, ja, wenn einer das nicht besser wüsste, aber ich habe noch deine Mutter gekannt (...)" (pág. 272).

El enfrentamiento con la realidad no admite escapatoria. Su familia, sus amigos, hasta su paisaje, son eslovenos, pero la

identidad adoptada es la alemana. Páginas atrás, en un retorno a la infancia, se nos explica que Friedrich Silbermeister había sido un niño fantasioso, un niño que inventaba las vidas de todo aquel a quien veía. Y, curiosamente, el idioma de los cuentos de su infancia es el alemán:

"die Deutschen Heldensagen, vom Vater geschenkt, der sein Kind in die deutsche Sprache locken wollte (...) aber das Kind weinte und lernte nicht deutsch, es blieb für Friedrich eine Sprache, in Büchern herrlich, aus Büchern genährt (...) So begann er diese wunderliche und wunderbare Sprache zu lieben, sie bot dem kindlichen Schwindler reiche Nahrung, hütete sich aber, sie zu sprechen" (págs. 250-251).

Encontramos aquí dos elementos dignos de mención, el uno general y el otro interno al texto. En primer lugar, la mención de la lengua como elemento funcional en la vida de la persona: para el ficticio Silbermeister, como para el auténtico Elias Canetti, el alemán rellena una parte afectiva de la identidad; no es la lengua de la comunicación familiar, de la cotidianidad, la lengua de la vida, sino la de un plano superior en el que la vida tiene un nivel más alto: si para Canetti ese plano superior era el del amor entre sus padres (la lengua secreta del amor) y el de las lecturas de su madre, para Silbermeister el plano superior es el de la fantasía, un plano mítico, una lengua reservada a los héroes y alejada de los mortales. Por eso, al convertirse Silbermeister en héroe, al alcanzar primero la

categoría de ser superior en tanto virtuoso pianista, y luego como héroe guerrero a la manera clásica de las leyendas, la lengua mítica deviene identidad propia. El héroe se vuelve germanoaustríaco en el momento en que se vuelve héroe, y retorna a su herencia eslovena al volver al paisaje anterior a la edad del heroísmo. El conflicto estalla precisamente en torno a esa condición: allá donde aún no era Friedrich, donde era el joven Mirko, se le recibe también como héroe. Si Mirko cumple la función de Friedrich, ¿para qué Friedrich? La aspiración del Otro a ser el Mismo pierde su sentido si la condición de ambos es la misma. Se busca en el Otro lo que no se tiene, y también huir de lo que se es.

Por tanto, como es frecuente en los textos de Muster, el protagonista busca su salvación (la salvación de su identidad) en la huida. Y para huir, conservando su mismidad y huyendo de su otredad, se refugia en lo mismo que primigeniamente le había dado forma: la lengua de sus fantasías.

Y Friedrich empieza a fantasear. Fantasea porque el mundo a su alrededor se ha vuelto inverosímil, y porque las noticias que ha recibido le han sumido en un nuevo dilema: cabe la posibilidad de que un niño de siete años, al que cree su hijo, haya sido asesinado por los partisanos, según ha oído aquí y allá.

Silbermeister empieza a inventar la historia del niño. La cuenta a personajes que conocen la historia real, y que mágicamente la complementan, como Stefan, el mejor amigo de la infancia del protagonista, general guerrillero ahora, y enemigo por tanto.

La novela adquiere complejidad, llegada esta fase, porque entra en escena otro de los grandes temas del autor: la ficción y las fronteras entre la realidad y la ficción. Desde el momento en que Silbermeister empieza a elaborar la historia del pequeño Andrej, su condición ha dado un giro. Ahora es un narrador, y por tanto, según Muster, un embustero ("würde sich dann nicht erweisen, dass er ein Windbeutel, ein Lügner, kurz, ein Geschichtenerzähler war?" [pág. 306]). Mientras se va contando y cuenta a los demás la historia que sobre la marcha está inventando, traza un minucioso camino de evitación de aquello que le aterra, usando la ficción como instrumento. Las reflexiones sobre la propia Literatura que se van deslizando en el texto aumentan en volumen y en complicación: acotaciones entre corchetes que califican frases dichas por el narrador de la historia encerrada dentro de la historia (Schwindel, Dichtung!, pág. 307, Das war für den Fortgang der Geschichte zu merken!, pág. 312), reflexiones de Silbermeister sobre su capacidad para dar la vida o la muerte a sus personajes, sobre su condición de pequeño dios, y un texto en proceso de creación que se va entrelazando con la realidad hasta confundirse con ella.

El final de esa historia está anticipado desde el principio. Cuando Silbermeister es informado de que su prima eslovena ha muerto en un bombardeo, él mismo da fin al relato: el pequeño Andrej ha muerto crucificado en aspa por los partisanos⁴⁵, como las repetidas alusiones a San Andrés han hecho intuir con antelación. En ese momento, Silbermeister se encuentra ante su propio espejo:

"Friedrich nahm die Kerze und näherte sich dem Spiegel, flüssiges, rasch verkrustendes Wachs tropfte auf seine Finger, er merkte es nicht, wo der Spiegel gestanden hatte, da war jetzt eine offene Tür, sie führte in einen endlosen Gang (...) auf der Schwelle erwartete ihn ein unbekannter Mensch mit einer Kerze in der Hand, und Wachs rann über seine Finger (...)

Der erste Schlag traf Friedrich im Nacken (...) seine Rechte Schläfe quoll auf, erst bildete sich eine Beule, sie wurde so gross, dass er nun mit zwei Köpfen dachte, er konnte sie ineinanderschieben (...)

die entsetzte Wirtin sah ihn so liegen und lief ins Lazarett. Aber als sie mit dem Arzt wiederkam, da war das Zimmer leer (...), der Spiegel zertrümmert" (págs. 399-400).

Los motivos (el espejo, el Doppelgänger, las dos cabezas que pretenden fundirse en una) son viejos en la Historia de la Literatura, y son de evidente interpretación. La estrategia ha fracasado, el Mismo no ha podido preservarse, ni siquiera a través del recurso a la invención, y ha vuelto a ser el Otro. Es en este momento del texto en el que Muster hace aparecer, por primera vez en su obra, el motivo de Pulverland. Y lo hace para explicitar ante el lector, que pudiera tener alguna duda, la verdadera identidad del héroe. Pulverland aparece como metáfora de una patria perdida que posiblemente es la infancia perdida, el recuerdo de un tiempo menos complicado, de una Arcadia feliz, convertida por el paso del tiempo en una tierra quemada:

"Also ist die Rückkehr nach Pulverland unmöglich geworden. Er wird dieses Land nie wieder schmecken (...) Dieses Paradies also ist abgebrannt. Wer meine Heimat nicht kannte, wird nicht begreifen, warum ich jetzt weine" (pág. 407).

Finalmente emerge la palabra Heimat. La identidad reconocida y aceptada.

Pero ese reconocimiento no carece de un precio. El viaje de ida y vuelta se ha consumado, pero en el camino, el propio retorno se ha hecho imposible. Pulverland ist abgebrannt. Y Silbermeister pierde la razón. La recuperación de la identidad se salda con la pérdida de toda identidad. Nadie sabe quién es ese pobre loco, del que sólo han podido averiguar que fue pianista. Cuando muere, muere sin ser reconocido. Cuando se encuentra su guerrera, en el bosque, sus documentos están tan comidos por la humedad y los insectos que, significativamente, se deshacen al tratar de leerlos.

Silbermeister constituye el primer acercamiento musteriano al conflicto intercultural, y es notable que sea un acercamiento específicamente austrohúngaro, que aborda aún el asunto desde la óptica de la pérdida habsbúrgica. El planteamiento es doblemente conflictivo desde el instante en que los mundos enfrentados en la novela son mundos mestizos, mundos cuyo pasado concuerda en parte y cuya relación siempre ha sido difícil. La experiencia aún representa un papel en la indagación literaria, la hipótesis aún está condicionada por la concreta ubicación y la circunstancia biográfica. Aún pasará tiempo antes de que, desde el despego

geográfico y la experiencia de la extranjería pura, Muster haga un análisis simbólico de la otredad que pueda alcanzar rasgos universales.

III.5.2. Pulverland (1986)

En una primera lectura, la peripecia narrativa de Pulverland no puede ser más transparente: Un escritor austriaco llamado Ulrich (el pseudónimo utilizado por Muster en su primera novela) viaja a Ibiza procedente de Madrid, para instalarse allí en compañía de una mujer llamada Olga. Su propósito literario es escribir una novela, para lo que tiene que elegir entre dos proyectos pendientes: una novela titulada "Die Araber" o "Der Tod kommt ohne Trommel", y otra sobre Troya con el título "Die Bierbrauer". Estamos pues ante un relato autobiográfico, preciso, con fechas y datos. La catarata de coincidencias entre los testimonios verbales del autor y algunos pasajes de la novela no termina aquí, sino que se extiende a opiniones concretas del personaje Ulrich ("Schreiben ist schlimm. Nicht schreiben noch schlimmer", pág. 40) que ya conocíamos en el autor. En la primera entrevista de Wilhelm Muster con el autor de estas líneas, hablando de su época española, Muster afirmaba que le ofrecieron comprar terrenos en Ibiza justo cuando iba a publicar su primera novela. El relato aparecía reproducido con exactitud en Pulverland dos meses después: "Er fragte Ulrich, ob er nicht Land kaufen wolle, der Quadratmeter koste zwei (!) Peseten. Mit dem, was er erspart hatte, konnte er sich allein 44.000 Quadratmeter kaufen. 5.000 Mark würde der Verlag ohne weiteres zuschiessen.

100.000 Quadratmeter hätte er sofort gehabt" (pág. 119). La datación se hace muy precisa en algunas de las páginas: "Im Dorf erfuhren sie, dass Camus verunglückt war" (pág. 35). La fecha corresponde al 4 de enero de 1960. Muster, como el Ulrich del texto, se había trasladado a Ibiza en 1959.

Sin embargo, ese relato de tan claros anclajes no dura más de 70 páginas. En el capítulo II, irrumpe la irrealidad: Ulrich conoce al conde de Hoyos, al que primero creemos descendiente del mítico bibliotecario imperial austríaco para descubrir después que se trata del propio personaje, que ha cumplido ya los cuatrocientos años.

La incursión mítica se complementa con problemas literarios: Hoyos necesita de Ulrich porque está lleno a reventar de historias que no puede contar, y necesita de él como instrumento. A partir de aquí, la novela se convierte en una personal teoría literaria: empiezan a narrarse distintas historias, a veces meros relatos populares ibicencos, y el devenir de la novela va volviéndose inextricable. Al final, las historias confluyen en una batalla con caracteres apocalípticos, en la que sus personajes se enfrentan y matan hasta devastar por entero la mitológica región de la narración.

Pulverland deviene pues en metáfora de la propia mente del escritor, de su propia vida, que desplaza la vida llamada real, que desplaza el amor, para no dejar sitio más que al caos interior de las historias en pugna por salir. En el momento preciso de la vida del autor, la opción entre los dos problemáticos textos que ocupaban el centro de sus preocupaciones, "Odysseus" y "Araber".

Nos encontramos pues ante un libro en el que la Literatura con mayúsculas es protagonista, haciendo colaterales los demás temas. No obstante, ello no significa que no estén presentes: A lo largo de todo el libro, se resalta la condición extranjera de Ulrich en Ibiza, se incide incluso, y es curioso, en el hecho de que la verdadera sociedad de Ulrich no la constituyan los isleños, con los que se mantiene siempre una distancia, sino los demás extranjeros: Anthony, el pintor inglés, y Roberta, su pareja, los estrambóticos habitantes del yate de Hoyos, el propio Hoyos. Sin embargo, Ulrich hace su amante a la esposa del cabo de la Guardia Civil -se insinúa también una relación con la joven Conchita-, y se identifica con la leyenda isleña de Juanito el oso: no se rechaza pues la fusión mítica con la tierra de acogida.

Es notable que este único texto que no aparece recogido en los materiales de los años sesenta guarde tan marcadas diferencias con los anteriores. Notable también el obvio descenso en calidad literaria con respecto a la obra ideada en esos años. El avance en la concepción teórica no viene acompañado de un logro visible en su realización. ¿Indicios de sequedad?

III.5.3 Auf den Spuren der Kuskusesser (1993)

La última novela escrita por Wilhelm Muster -salvo que apareciera algún texto perdido, no hay inéditos completos en su legado- resume de algún modo casi todo lo que llevamos dicho. Construida a partir de materiales extraídos de sus otras tres novelas -tanto temática como, en ocasiones, materialmente-,

representa una síntesis y una puesta en relación de muchos elementos de la historia personal y literaria del autor, a tal punto que se hace casi ininteligible sin el conocimiento de la obra anterior e incluso del contexto vital de Muster.

Como ya avanzábamos en el punto III.3, el hilo conductor de la novela es aquella parte del argumento de Der Tod... mencionada en la carta a Hans Dieter Müller de 16.12.1967:

"...die Hochzeitsreise eines jungen Paares (etwa 1927), und (...) eine ganz gewöhnliche Geschichte etwa zehn Jahre später".

Protagonista de ese viaje de boda en 1927 es Betty, la hija del personaje central de Der Tod..., en busca de su padre desde su desaparición al final de la Primera Guerra Mundial. Nos encontramos pues ante un material excedentario de aquella novela, que convierte a ésta en alguna medida en su continuación.

Por otra parte, la "ganz gewöhnliche Geschichte", que transcurre en 1938 en el texto editado, tiene como protagonistas a Ulrich Hassler, explícito trasunto del propio Muster, y, aunque en menor medida, a Friedrich Silbermeister, al que ya conocemos. En el texto final hay una completa interrelación entre las dos historias, y los personajes evolucionan también en ambas fechas, 1927 y 1938, sin la separación que, al parecer, originariamente previó el autor. La novela amplía circunstancias del pasado de los personajes musterianos que no se mencionaban en "sus" novelas correspondientes, desarrolla personajes secundarios y reproduce textualmente fragmentos, nunca de gran extensión, tanto de

Silbermeister como de Der Tod... y Pulverland.

Con todo ello, Muster parece querer recoger en un texto todo su universo narrativo. Incluso no olvida incluirse en él. En ocasiones precisas del relato aparece un personaje, llamado tan sólo "Der Andere", que se nos describe de la siguiente forma:

"Der Andere sah aus wie ein verunglücktes Ebenbild Ulrichs, gleich gross gleich breit, fast auch die gleiche Stimme, die nur etwas angerostet war, gleich die Bewegungen, nur etwas mühsamer, die Züge Ulrichs allerdings unter dem Schutt der Jahre vergraben. Er ging durch Türen und Wände, man war nirgends sicher vor ihm" (pág. 124).

Der Andere habla con Ulrich sobre la narración, sobre cómo narrar, y en un momento dado, hacia el final, le profetiza lo que habrá de ser su vida:

"Wo werde ich leben?

Viel in fremden Ländern. Auf griechischen wie auf spanischen Inseln, immer auf der Flucht, doch immer in Begleitung.

In deiner?

Auch. Ich bleibe dir noch ein paar Jahre erhalten" (pág. 445).

Es difícil no ver al autor tras Der Andere. Un autor que, con estos elementos, elementos antiguos, inicia una trama que no duda en caracterizar con los ingredientes del eterno retorno:

"Ein Hirn beugt sich über ein Buch: 'Horologium Oscillatorium', Isochronismus der Zykloide, die mathematische Analyse der Pendelbewegung, die Zeit konstant, die Schwingungsamplitude zu vernachlässigen. So lehnte er sich zurück, sah auf die Pendeluhr, wie sie auf dem höchsten Punkt scheinbar stillstand, wieder ausholte, beginnt die Geschichte wieder? Immer wieder beginnt die Geschichte. Er wusste sie, bevor sie geschah und Geschichte wurde, wieder holte das Pendel aus, so kam auf uns, was er wusste von Anbeginn. Er blätterte um".

El párrafo es al tiempo el primero y el último de la novela (págs. 5 y 468). Las tres últimas palabras, "Er blätterte um", son las tres primeras de la acción de Der Tod kommt ohne Trommel. Así se pone en marcha un recorrido por un mundo plagado de sobreentendidos y de alusiones explícitas. Un mundo que parece un recorrido biográfico por la trayectoria del escritor.

¿Indicios de sequedad? Tal vez, desde un punto de vista argumental. El autor se repite. Un largo fragmento de la novela es, casi frase por frase, un relato publicado en la revista Sterz en 1982⁴⁶. El conocedor de la obra musteriana tiene en ocasiones la sensación de encontrarse ante un collage de textos.

Sin embargo, el tratamiento es radicalmente distinto. Elementos fundamentales de la novelística anterior pasan a un segundo plano. Otros, total o casi totalmente ausentes en ella, aparecen ahora con cierta abundancia. Así ocurre por ejemplo con el erotismo, cuya importancia aumenta muchísimo en esta última novela, o con la caracterización de la figura de la mujer, casi

ausente en textos anteriores y objeto ahora de una atención preferente. "Der Andere" es consciente ahora de esta carencia anterior:

"Und was machst du mit deinen Figuren, vor allem deinen Frauen?

Meinen Frauen?"

Ja. Ich rede nicht von der lächerlichen Luzl und ihrer halbseidener Tochter, nein, ich rede von der unbegreiflichen Philippine, der alten Jungfer Cäcilia, der männernärrischen Felicitas, der verlorenen Eduarda. Und was ist mit Hilda? Was wird mit ihnen allen?" (pág. 125).

Aparece también, cosa insólita, la política, al menos como marco de la acción. En distintos pasajes se vierten opiniones despectivas sobre los voceros nacionalsocialistas (la novela se ambienta en los diez últimos años de la I República Austríaca), entremezclados con otras opiniones sueltas, lo que no es frecuente en el autor.

En cambio, pierde mucha importancia la problemática intercultural a la que aquí nos dedicamos, reducida casi a la idea de mosaico. Una vez más aparecen los eslovenos que hablan en su chapurreado alemán, una vez más se nos ofrecen las impresiones de los musulmanes de Sarajevo, o tenemos la ocasión de hablar con una bosnia sefardita que durante cuatro páginas desconcierta sin duda al lector germanoparlante con sus intervenciones en ladino, pero no existe una tematización del problema como la que veíamos en Silbermeister y en los relatos

y veremos ampliamente en Der Tod.

Entre las pérdidas, la más importante es, y no deja de resultar sorprendente, la de la propia teoría literaria musteriana, que habíamos visto expresa en tres novelas. No es que deje de formularse ("Ein Märchen kannst du zerstückeln und wieder neu zusammensetzen", le dice Der Andere a Ulrich, pág. 125), pero, en esta ocasión, no se lleva a cabo. Sin duda hay en Auf den Spuren... una buena cantidad de historias, con no pocos entrecruzamientos, pero se producen dentro de una estructura tradicional, son historias lineales fragmentadas por párrafos, que se van dejando y retomando para formar la trenza de un universo, pero conforme a métodos acreditados en la narrativa moderna. No se produce aquí el juego de cajas chinas habitual en Muster, con relatos que crecen dentro de otros relatos hasta que los esquejes desbordan los relatos originarios, los eliminan o los sustituyen. En ningún momento surge la confusión, la batalla entre historias que se daba en Pulverland; la figura del autor es, si puede decirse aquí, mucho más activa en este texto que en otros anteriores. Esta vez, por decirlo en los términos que tanto le gustaban a Muster, los personajes no se fueron de la mano. Siguieron controlados hasta el final, hasta ese unamuniano final o casi final del texto en que Ulrich pregunta a Der Andere: "Was wird mit uns geschehen? Was wird mit mir geschehen?" (pág. 444).

Cabe preguntarse si incluso no cambia aquello que más caracterizaba la escritura de Muster: su condición de lucha contra la Muerte. Ese "Er blätterte um" que inicia y termina el libro describe también el gesto con que la mano lo abre y lo cierra... dejando en su interior el mundo irreal de la

Literatura. En el libro cuyas tapas se cierran, ya lo hemos dicho, están, juntos, todos los personajes de Muster, incluyéndolo a él, como si apremiara un ajuste de cuentas con todos ellos, un afán de no dejar cabos sueltos. Y por tanto una clara sensación de final. En Auf den Spuren der Kuskusesser, hay por primera vez una divisoria entre Literatura y Vida: la Vida, o la Muerte, quedan fuera de las tapas del libro. Inútil el esfuerzo de borrar las fronteras.

La nueva aparición, como en Aller Nächte Tag, del Doppelgänger, esta vez con mayor claridad si cabe, remite no sólo al hombre dividido, sino al viejo mito: la visión del Doppelgänger anuncia la Muerte. Tal vez nos encontramos, realmente, ante un testamento final. Lo que, en última instancia, terminó por ser.

III.6 Wilhelm Muster en su contexto literario

No resulta fácil ubicar a Muster en el contexto de la Literatura austríaca del siglo. Escritor generacionalmente desclasado (hombre de la generación de los Canetti o Spérber, no empieza a escribir hasta los años sesenta), al margen de los grupos y las modas, no dejaría de representar un problema para el Die einen rein-Die anderen raus del profesor Schmidt-Dengler. Sin duda, siempre se podrán encontrar padres: su ironía está próxima a la de Musil, su experimentalismo formal no es nada inusual en la segunda mitad del siglo. Rüdiger Wischenbart hablaba de una de sus novelas como de un "leicht verquertes Fundstück von Joseph Roth, das ein Neffe von Robert Musil nacherzählt haben könnte"⁴⁷. Pero no es tan fácil encontrar grandes líneas de contacto, al menos dentro de la tradición austríaca. Muster se mueve en un mundo narrativo en el que, por una parte, la fabulación libre, no coartada por frontera alguna -ni siquiera la de la realidad-, representa un papel muy superior a lo que encontramos en el mundo austríaco y, por otra, la problemática de la propia Literatura, la metaficción, busca sus padres en modelos remotos. Quizá no sin razón, Walter Grünzweig señala que probablemente Muster se mueva más en la línea de la "hispanische Tradition des Fabulierens", a la que tan íntimo acceso había tenido como hispanista y traductor, en un momento además, añadimos nosotros, en el que particularmente la fabulación latinoamericana alcanzaba un desarrollo que Muster pudo apreciar bien desde España: "Statt sich, wie etwa Thomas Bernhard oder Elfriede Jelinek, auf das Sprachliche

zurückzuziehen, thematisiert und problematisiert er den Prozess des Erzählens, der Fiktionalisierung. Die Überfülle und Buntheit des Erzählens kennzeichnet eine in der deutschsprachigen Literatur kaum vertretene Variante des Postmodernismus in den spanischsprachigen und amerikanischen Literaturen"⁴⁸.

Dejando para más adelante la alusión al posmodernismo, la adscripción a un modelo de fabulación basado en la ruptura de las fronteras de la realidad y el barroco derroche de medios expresivos era algo que no disgustaba al propio Muster⁴⁹. Y en efecto, el ambiente de narraciones como Herkules und der Löwe⁵⁰ emana un aliento de realismo mágico de corte urbano que no desentonaría con los relatos de Julio Cortázar, mientras la variada problemática de la narración en sí, y el recurso a las formas de la oralidad a la hora de plasmarla, bebe de las mismas fuentes que la poética de autores como Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes, que a su vez se alimenta, confesadamente, de raíces cervantinas. No hay por qué recurrir al posmodernismo para explicar frases del tipo de "Der Berichterstatter dieser wahren Geschichte könnte sich's leicht machen..."⁵¹, que despiertan más resonancias del Barroco español que de la posmodernidad norteamericana. Sí es cierto, desde luego, que Muster lleva tal artificio al extremo, desde el punto de vista conceptual, y hay pasajes en que es, no ya el autor, sino el cajista que compone el libro, el que interviene⁵².

No son discutibles los puntos de contacto con la posmodernidad: metaficcionalidad, textos imposibles que se autodestruyen conforme las historias se entrelazan, explícita puesta en cuestión por parte del autor... sin embargo, parece

aventurado atribuir una total conciencia teórica de tales conceptos a alguien que estaba utilizándolos en los años 50, muchos años antes de que se volvieran moneda corriente.

Lo que nos devuelve al problema de los límites entre la planificación teórica de la escritura, la poética personal, y la irracionalidad en la escritura, que ya planteábamos al final del punto 2 del apartado III.4. ¿Qué pesa más, la intencionalidad teórica de crear una historia que se destruye a sí misma, en la que los personajes, inventores a su vez de nuevas historias, pierden el control sobre las mismas, o, precisamente, la pretensión de explicar por la escritura ese mismo fenómeno como tal fenómeno? Lo primero nos situaría en las coordenadas de la deconstrucción, lo segundo en la estela del surrealismo. Es imposible olvidar en Muster la importancia de lo alucinatorio (muy especialmente en los que, desde el punto de vista cronológico, son sus primeros textos, Die Reise nach Cerveteri y los relatos contenidos en Gehen, Reisen, Flüchten), y no sería propio obviar las probables influencias generacionales. Por otra parte, si recordamos una vez más lo decisivo del encuentro con la narración oral oriental⁵³, la obsesiva presencia de la Muerte, la visión mística del oficio literario, una vez más las fuentes están más cerca de la magia que de la muy occidental teorización literaria que termina dictaminando la muerte de la novela.

¿Estamos pues, entre influencias hispánicas y orientales, ante un autor prácticamente no austríaco? En absoluto. En todo caso, ante un autor mestizo. Y precisamente por eso, ante un autor muy austríaco. Y llegados a este punto no queda más remedio que recurrir, por manida que esté, a la brillante interpretación

del mito habsbúrguico acuñada por Magris.

Y ello porque el marcado interculturalismo de la obra mustermana es tan resultado de su biografía, como su biografía resultado del interculturalismo habsbúrguico, que imprime un carácter indeleble a quienes fueron educados en él. Como epígono de aquel imperio, como hombre nacido en él y educado por quienes, generacionalmente, todavía a él pertenecieron, Muster se mueve en el mestizaje, que en los autores austríacos fácilmente se mezcla o se confunde con el cosmopolitismo, y no sólo salta entre los mundos culturales con agilidad propia de quien entre ellos se formó, sino que, lo que es más importante, necesita de ellos. En el cruce, en el intercambio, se halla la identidad que buscaba aquel hombre dividido de su primera novela. Es significativo, por eso, que el protagonista de Der Tod kommt ohne Trommel, el capitán Johann Nepomuk Eibl-Eiblsfeldt, funde en tierras africanas una colonia que, inconscientemente, reproduce el Imperio originario, y es significativo que al bravo capitán no le estorbe lo más mínimo que los nuevos súbditos del Imperio nada tengan que ver con sus compatriotas europeos.

El Imperio, el Imperio siempre, representado por el mestizo Silbermeister ("ein genuiner Österreicher: ein Slowene nämlich, der sich, charakteristisch österreichisches Phänomen mit starkem Gegenwartsbezug, zum Deutschtum bekehrt hat"⁵⁴, un Otro, pues, que intenta ser el Mismo), por la Tibestania imperial y real del capitán Eibl, por el Graf von Hoyos de Pulverland, convertido en austríaco errante, condenado a vagar durante siglos por las antiguas posesiones no ya de la rama austríaca de la familia imperial, sino también de la española, con lo que Muster une su

experiencia personal a la de sus patrias de origen y adopción; el Imperio en Auf den Spuren der Kuskusesser, en la fantasmagórica visita a un cementerio cuyas tumbas son, realmente, la tumba de Austria-Hungría, a las puertas en la novela de ser invadida por la Alemania hitleriana, y no deja de ser notable que Der Tod..., "novela etnográfico-patriótica", y ésta su segunda parte, continuación o prolongación, guarden tal paralelismo con el monumento literario habsbúrguico por excelencia, Radetzky marsch, y su continuación, Kapuzinergruft; en ambas, son 1914 y 1938 las fechas clave. En ambas, el final de un mundo. En ambas, desde la distancia, la resurrección del mito. Escribir para vivir, escribir para revivir.

El Imperio, por fin, en palabras explícitas de Wilhelm Muster, palabras que, nada menos, equiparan Austria-Hungría con la Vida:

"Leben ist absurd. Leben endet mit der Tod. Der Mensch bringt seine ganzen Erfahrungen, seine Gefühle, alles mit, aber es endet mit dem Tod. Dass ich auf die k.u.k. Monarchie gekommen bin, war ja irgendwie ganz naheliegend, denn die k.u.k. Monarchie war ja irgendwo auch absurd, absurd und real zugleich"⁵⁵.

Un escritor austríaco, pues, hasta la médula. Austríaco a fuer de universal, como los mejores de entre ellos. Un hombre que nació descabalgado de un mundo extinguido. Un escritor de la diáspora, como Canetti o como Roth.

Notas

1. La afirmación está contenida en varios curricula vitae, redactados en distintos momentos de su vida, y que se encuentran depositados en el Nachlass Wilhelm Muster del Franz-Nabl Institut für Literaturforschung de Graz. El autor de estas líneas tuvo acceso al legado en el propio despacho de Muster, antes de que los documentos fueran trasladados al Franz-Nabl Institut, donde todavía esperan, según las noticias de que dispongo, que se lleve a cabo su adecuada clasificación. De ahí que en adelante la cita de los documentos carezca de signatura, que no les había sido asignada cuando fueron consultados y, en parte, fotocopiados. En el caso concreto de los curricula, el autor disponía además de un ejemplar facilitado en persona por el propio Muster, que lo había redactado para el Dr. Walter Grünzweig con motivo del trabajo de este último para el KLG. Muster también hizo llegar una copia al Dr. Jerzy Staus, que lo reproduce en su tesis doctoral (ver bibliografía).
2. Conversación con el Dr. Ludwig Muster, hermano del escritor, agosto de 1994. Ludwig Muster confirma la mayoría de los extremos que su hermano apunta en los curricula en lo que respecta a su infancia y adolescencia, pero difiere en aspectos especialmente interesantes, referentes a épocas posteriores.
3. Las referencias a la enfermedad son múltiples, aunque Muster nunca precisara su nombre. La segunda publicación de Muster, Die Reise nach Cerveteri, dedicada a su hermano,

tiene por tema la escapada alucinatoria de un hombre enfermo. Superada la crisis, el hombre pregunta: "Warum liege ich auf dem Bett?" La respuesta que recibe es: "Du hast die Krankheit der Heiligen, armer Freund" (pág. 39. La referencia encaja con las repetidas incursiones literarias en la temática de la alucinación, e incluso con el interés de Muster por el chamanismo como estado de trance.

4. Ver carpeta rotulada Gedichte en el legado Muster. En una nota previa a los poemas, Muster se refiere a "die Krankheit" y explica cómo el objeto de los poemas era en realidad aliviar su carga.
5. Hay que recordar que hablamos de textos datados por el propio Muster entre 1933-35, veinte años antes de su primer texto publicado. Para un análisis más detallado de los motivos desde un punto de vista literario véase Staus, 1992.
6. (V) Schreiber, Hermann: Der Schamane von der Mur. In memoriam Wilhelm Muster, 1916-1994. Sin indicación de origen. El artículo fue facilitado al autor en fotocopia por la viuda de Muster, que también ignoraba la publicación en la que había aparecido.
7. Curriculum, pág. 3.
8. Los textos están conservados íntegros en el legado.
9. Curriculum, pág. 6.
10. Conversación con el autor, agosto de 1986. Muster decía ignorar qué podía haber llevado a Calvo Serer a sondearle. Tal vez, decía con ironía, se debía al hecho de ser soltero con casi cuarenta años.

11. Véase por ejemplo (V) Die Hochzeit der Einhörner, pág. 5.
12. Así en sucesivas conversaciones con el autor, en agosto de 1986, agosto de 1989 y febrero de 1990. Además en los testimonios del Dr. Ludwig Muster, del Dr. Hans Hinterhäuser, que fue lector en la Universidad Complutense a la vez que Muster, del Dr. Walter Grünzweig, cuya familia mantuvo larga relación con el escritor, y del Dr. Rainer Götz, lector de la editorial Droschl, recogidos todos ellos en agosto de 1994.
13. Conversación con el autor, agosto de 1986.
14. Conversación con el autor, agosto de 1986. Las citas de las conversaciones personales sostenidas con Muster figuran en castellano porque era la lengua que empleaba siempre que tenía posibilidad de hablarla. Sólo por escrito se dirigía al autor en alemán.
15. Ver correspondencia editorial con Goverts Verlag. En la mayoría de las cartas, los proyectos de obra propia ocupan un espacio importante.
16. Por ejemplo en entrevista con Erwin Quirchmayr, 12./13.10.1991.
17. El relato se repite en casi todas las entrevistas que concedió, adornado de cada vez más detalles: No sabía una palabra de la lengua, sus compañeros de trabajo y su jefe pensaron que estaba loco por marchar de ese modo a la aventura, etc. Como ya hemos dicho, Muster venía a España no sólo con unos conocimientos previos de español, sino con una oferta de trabajo concreta.
18. El relato de las visiones originarias aparece también en

varios lugares. Véase p.ej. entrevista con Rüdiger Wischenbart, 28./29.3.1981. La misma cita aparece luego recogida con leves modificaciones en la novela Pulverland, págs. 38-39.

19. Conversación con el autor, agosto de 1986.
20. "Flieg, Käfer, flieg! / Der Vater ist im Krieg. / Die Mutter ist im Pommerland, / Pommerland ist abgebrannt, / Flieg, Käfer, flieg". Muster decía que, de niño, siempre consideró inverosímil el poema, porque no podía creer que una región con tantos lagos como Pomerania pudiera quemarse. De ahí que decidiera en sus juegos infantiles rebautizar la región como Pulverland, territorio sin duda mucho más incendiable.
21. (V) Weidle, Stefan: Tod eines Grenzgängers, 29./30.1.1994.
22. (V) Die Hochzeit der Einhörner, págs. 7-11.
23. Ibidem, págs. 116-135.
24. Ibidem, págs. 29-40.
25. Ibidem, págs. 12-28.
26. Ibidem, págs. 64-72.
27. Ibidem, págs. 51-63.
28. Ibidem, págs. 139-158.
29. (V) Der Tod...., págs. 345-53.
30. (V) Tesis doctoral, pág. 7.
31. Madrid, febrero de 1990.
32. (V) Grünzweig, 1990, pág. 188.
33. (V) Die Hochzeit der Einhörner, págs. 100-106.
34. (V) Sieger und Besiegte, págs. 168-209.
35. (V) Mars im zwölften Haus, págs. 7-40.

36. Las reflexiones de Canetti en el librito de viajes que es Die Stimmen von Marrakesh serían plenamente suscribibles por Muster. Para ambos, la narración del modelo árabe es un auténtico viaje a la semilla de la narración.
37. (V) Die Hochzeit der Einhörner, págs. 41-44.
38. Ibidem, págs. 107-115.
39. (V) Mars im zwölften Haus, págs. 117-148.
40. (V) Die Hochzeit der Einhörner, pág. 5.
41. (V) Sieger und Besiegte, págs. 61-125.
42. (V) Die Hochzeit der Einhörner, págs. 179-207.
43. Publicada bajo el pseudónimo de Ulrich Hassler, reeditada con el nombre del propio escritor en 1983.
44. Conversación con el autor, agosto de 1986. La "visión" aparece reproducida en Pulverland: "Er fuhr, nun schon in Madrid, mit der Metro; das Licht aus den Zugfenstern wurde auf die Tunnelwand geworfen, da war plötzlich ein Mann im Licht, an der Wand, der wurde von oben bis unten zerspalten" (pág. 39).
45. La escena reproduce una vivencia del propio escritor. Durante la guerra, cuando su regimiento andaba buscando partisanos, encontraron a un niño clavado al marco de la puerta de una granja, supuestamente por haber pasado información a los alemanes (conversación con el autor, agosto de 1986).
46. Vor 10 Jahren, nach 40 Jahren. Sterz, Nummer 23. Winter 1982/83, págs. 26-27.
47. (V) Rüdiger Wischenbart, 28./29.3.1981.
48. (V) Grünzweig, 1993, pág. 2.

49. Conversación con el autor, agosto de 1986.
50. (V) Die Hochzeit der Einhörner, págs. 100-106. Se trata probablemente del cuento más netamente cortazariano de Muster, pero no es en absoluto el único.
51. (V) Der Tod..., pág. 15.
52. (V) Der Tod..., pág.
53. No tenemos datos precisos del momento en que Muster estableció contacto físico con la narración oriental. Walter Grünfweig (1990) habla de la impresión producida en el escritor por los "contadores de historias" de Marrakesh, pero no la data.
54. (V) Grünfweig, 1990, pág. 192.
55. Entrevista con Rüdiger Wischenbart, 28./29.3.1981.

IV. DER TOD KOMMT OHNE TROMMEL

IV.1. El texto

IV.1.1 La larga gestación de una novela

"Ein Mensch kommt in ein Märchen hinein, kann aber nicht mehr gerettet werden".

Probablemente en los años cincuenta, probablemente en Madrid, probablemente después de un viaje al Norte de Marruecos, un escritor sin obra llamado Wilhelm Muster tenía ésta que él mismo calificaba de "visión", y empezaba a gestar un relato que, andando el tiempo, habría de ser su libro más obsesivo, mejor escrito, más logrado y, sin duda alguna, mejor suma y resumen de su mundo literario y del conjunto de sus preocupaciones.

Lo ignoramos todo del principio de su trabajo: no sabemos cuándo empezó exactamente a escribir, ni si la primera versión fue fácil. Sabemos, eso sí, que en julio de 1961, cuando Muster aún estaba en Ibiza, el manuscrito, que habría de llevar sucesivamente las denominaciones Die Araber, Olelua y otros títulos provisionales, se llamaba Der Tod kommt ohne Trommel¹, y en diciembre del mismo año "der Text ist da, es muss nur ein brauchbares Manuskript der Araber geschaffen werden, verschiedene Seiten neu abgeschrieben, und dieses Abschreiben ist höchst lästig"².

Sabemos, pues, que había ya una primera versión ("Die Araber sind zwar fertig"³) a finales de 1961. Cabe imaginar -imaginar tan sólo- que fuera redactada una vez publicada Silbermeister, y a instancias del éxito de ésta⁴. Sin embargo, es un éxito que no ha hecho perder la cabeza a Muster. Acabada la primera

versión, y a pesar de las lógicas prisas editoriales, desea dejarla reposar. Sus argumentos muestran un notable despego respecto a la velocidad del mercado:

"Ich würde ihn [der Roman] (...) in die Tischlade legen (...). Ist er etwas wert, dann muss er auch in zehn Jahren etwas Wert sein"⁵.

Sin embargo, la novela no dura mucho en el cajón. Más bien sale de él para ser sometida a una rescritura. La segunda versión, por la que la editorial pregunta sin cesar, se hace esperar. En enero de 1963, Muster está pensando en dejarla a un lado ("den Ton lässt sich nicht finden"⁶) para dedicarse a otros proyectos. No lo hace, no obstante. En abril, escribe a Hans-Dieter Müller acerca del "descubrimiento" que han supuesto para él las memorias de Rudolf Slatin, Feuer und Schwert im Sudan⁷. Es de suponer, dadas las connotaciones del personaje y su no improbable inspiración en él para el protagonista de Der Tod..., que tal descubrimiento diera pie a la redacción de una tercera versión de la novela. Así al menos lo avalan las palabras de Muster: "Ich habe (...) die Araber begonnen, stecke aber noch im Anfang"⁸.

A partir de este momento, la pista se diluye. En diciembre de 1967, Muster se refiere por extenso al texto -volveremos en su momento sobre ello-, pero sin indicar si parte de lo elaborado no procede ya de versiones anteriores. Sí sabemos, en todo caso, que en este momento la novela difiere bastante de su redacción final, e incluye, como dijimos anteriormente, gran parte del

material que luego sería vertido en Auf den Spuren der Kuskusesser.

En carta de 10 de febrero de 1968, Muster se queja ya de la tarea: "Sie wissen ja gar nicht, wie schwer man sich tut, wenn man ein Buch umschreiben soll. Manchmal hab ich geglaubt, ich werd verrückt, oder ich ertrinke (...). Nocheinmal mach ich das nicht mehr, es nimmt mir zuviel Zeit (es geht jetzt immerhin ins 8. Jahr)⁹.

Aún así, unos meses después la novela está lista. Los días 23 y 24 de julio, al menos tres ejemplares de lectura (la novela se llama ahora Die Glücklichen) salen de las manos del autor con destino a un tal Placzek ("waren Sie doch der einzige, der erkannt hat, was eine der Hauptideen in 'Silbermeister' war"¹⁰), Klaus Nonnemann (de profesión lector editorial, que ya en 1960 había elogiado sobremanera Aller Nächte Tag¹¹, y mantenía una buena relación con Muster) y Hans Dieter Müller.

¿Qué pasó? ¿Recibió la novela un juicio negativo por parte de sus destinatarios? ¿Hubo problemas editoriales de cualquier índole, debido por ejemplo a la longitud en páginas del empeño? Sea como fuere, el hecho es que Muster volvió a empezar la novela, por no sabemos qué vez, y no la dejó hasta haberla reescrito, desde aquella primera versión de 1961, ocho veces, y hasta haber empleado en ella, según sus propios cálculos, 18 años.

Por fin, el libro apareció a finales de 1980, y la acogida que obtuvo entre la crítica reverdeció laureles que parecían cosa del pasado: "Er kann erzählen, kann schreiben, wie heute kaum einer mehr erzählen und schreiben kann" (Gerhard Stadelmaier, Die

Zeit); "Wilhelm Muster -nein, nicht Meister, aber ist nicht das Musterhafte oft auch meisterhaft?-" (Gert Ueding, Frankfurter Allgemeine Zeitung). Finalmente, el plato estaba servido.

IV.1.2. Argumentos para un personaje

No es fácil resumir el argumento de Der Tod kommt ohne Trommel. No es fácil porque habría que recurrir a aclaraciones previas, que a su vez entrarían en el campo de las aclaraciones que habitualmente se hacen a posteriori, que a su vez estarían o acabarían contando el argumento.

Es posible que el párrafo anterior sea el mejor resumen de esta novela. Su comienzo es canónico: Un personaje (el capitán Johann Nepomuk Eibl-Eiblsfeldt, oficial de artillería del ejército austrohúngaro) se encuentra en una situación (Sarajevo, 1914; faltan escasos meses para el atentado de Gavrilo Prinzip). Su vida no se distingue en nada de la de los aburridos oficiales de Joseph Roth o Arthur Schnitzler, si acaso el regordete capitán Eibl, casado y con una hija, es un tanto más burgués y más estable. Durante las primeras 44 páginas, el argumento no se diferencia en nada de un típico argumento finisecular. Sin embargo, en la página 44 se produce un quiebro: el capitán Eibl sufre algún tipo de ataque, parece ir a morir. El narrador irrumpe entonces en el texto, haciéndose toda clase de consideraciones sobre la situación del capitán y sobre el desarrollo del propio texto.

Terminadas estas consideraciones, el narrador decide proseguir. Es decir, decide conceder otra oportunidad a Eibl.

Sin embargo, el personaje es terco en querer morirse. En la página 50, vuelve a sufrir ese vago indicio de alguna clase de ataque. El narrador se asusta:

"Riss jetzt endgültig der Faden? Er darf nocht nicht reissen (...). Ist denn ein neuer Anfang so ganz unmöglich? Müsste nicht endlich alles überspielt, müsste nicht endlich ins Grosse, Bedeutsame gegangen werden?"

Y Eibl recibe su tercera oportunidad. Nos lo encontramos ahora, en un salto espacio-temporal, en algún lugar de Africa, en algún momento que, por indicios, establecemos en todo caso una vez acabada la Primera Guerra Mundial. Eibl es coronel ahora, ignora que la guerra ha terminado y dirige una colonia austrohúngara en plena cordillera del Tibesti con la sólo ayuda de un sargento artillero, Franz Németh, antiguo soldado de la Legión Francesa.

Mientras se desarrolla el relato de la existencia de Eibl en Africa, a lo largo del cual va descubriendo que todo su universo se cimenta sobre el hecho de que el tal Németh es en realidad un famoso falsificador llamado Svoboda, que ha falsificado sus nombramientos desde comandante hasta coronel, le oculta la noticia del fin de la guerra y la desintegración del imperio austrohúngaro y mantiene la ficción de que esa colonia inexistente es realmente tal, cuando en la práctica los nativos toleran al coronel y lo toman, quizá, por ligeramente perturbado.

Desde la página 150, al relato -siempre trufado de interrupciones a cargo de la voz del narrador- se le añade una

nueva complicación: un narrador oral -Said ibn Salim- cuenta una historia cuyos protagonistas no son sino Németh y Eibl, transmutados por la fantasía del contador de historias en toda clase de personajes metafóricos. Desde este momento, asistimos a un despliegue literario que realiza un pastiche perfecto de la tradición de Las mil y una noches, pleno de riqueza formal y de imaginación, y pleno de contraposiciones implícitas entre las tradiciones literarias de Oriente y Occidente.

A partir de ese instante, las historias transcurren a ratos paralelas, a ratos entrelazadas. Como transcurre también, en un plano alucinatorio, el relato de las relaciones entre un carnicero llamado Camille, su esposa Aline y el amante de ésta. Hacia el final, los hilos empiezan a juntarse en una densa trenza, algunos puntos oscuros se aclaran, otros quedan anclados en la ambigüedad, pero una cosa se alza como clara: la Muerte está esperando al final de la tercera oportunidad del protagonista, del autor.

Al final del volumen, sin explicación aparente, dos anexos dan pie al lector a conocer las opiniones de Wilhelm Muster sobre la Literatura y el mundo literario. Dos anexos extraños, aparente desahogo que en alguna medida choca con el mundo creado en las páginas anteriores, y en alguna medida, al explicarlo, lo trivializa.

IV.1.3. Principios formales

"Mein Ideal wäre gewesen, einen Roman zu konstruieren, den man gleichzeitig zerstört, denn die sogenannte Handlung, die uns

immer wieder in Romanen vorgelegt wird, die ist ja ganz künstlich, so etwas gibt's im Leben nicht. Im Leben prasseln auf uns unausgesetzt Hunderte von Eindrücken ein und wir selektieren, wir versuchen, uns zurechtzufinden. Literatur hingegen ist ja etwas ganz, ganz anderes. Literatur ist ja künstliche Ordnung. Nicht dieses Gewirr, nicht dieses Chaos, das uns die Wirklichkeit bietet. Deswegen ist Handlung im Roman so etwas Fragwürdiges. Deswegen müsste man dem Leser immer wieder sagen 'hier hast du die Handlung, aber zerstör' sie wieder'¹².

Intentaremos justificar la extensión de la cita desmenuzando la densidad de la misma. De inmediato llaman nuestra atención palabras, como construcción y destrucción, que aplicadas a una novela sugieren, como mínimo, una finalidad distinta de la pretendida por el contador de historias. En efecto, si la novela tradicional se basa sobre la narración, sobre la historia que se quiere contar, y a cuyo servicio se ponen los artilugios formales que se empleen, lo que Muster propone con la idea de la novela que se construye y destruye es un artificio mecánico, un complejo de piezas que cobra importancia en sí mismo, como tal maquinaria, aunque su función siga siendo recoger la vida, recoger, en este caso, lo que se considera caos y confusión de la vida. El cosmos es interpretado como una máquina que no funciona. Por eso la acción debe ser construida para, a continuación, ser destruida.

Lo importante es que para Muster esto no es una teoría genérica, sino el principio ordenador que subyace a toda la novela. En carta a Hans-Dieter Müller, Muster describe la parte del trabajo en Der Tod... que lleva realizado hasta ese momento, menciona título y subtítulo de la obra y añade:

"Drei Teile: der erste heisst: "Die Maschinerie kommt langsam in Gang". (...). 2. Teil: "Sie rotiert schneller" (...). 3. Teil: "Zerstörung der Maschinerie"¹³.

La concepción del texto no se ordena por bloques temáticos, sino por bloques mecánicos, formales. Lo verdaderamente importante es la estructura, concebida como un móvil cuyo ritmo se acelera para conducir hacia su destrucción.

Sin embargo -ya lo hemos mencionado-, sería erróneo entender que ese móvil es uno de esos objetos absurdos cuya única finalidad es el movimiento por el movimiento. Lejos de eso, en la teoría literaria de Muster ese esquema tiene muchas finalidades: En primer lugar, esa reproducción ideal de la vida como caos. En segundo lugar, la propia concepción de la máquina cuyo funcionamiento se encamina a su destrucción. ¿Una máquina absurda? Sí, pero no más que aquello de lo que es metáfora: "Leben ist absurd. Leben endet mit dem Tod"¹⁴. Cuando las historias construidas se destruyen, ¿qué queda?, le preguntaban a Muster en una entrevista:

"Ja, was bleibt? Was bleibt von meinem Tag, von meinem Jahr, was bleibt von meinem Leben?... Nichts. (...) Beim Geschichtenerzählen ist es dasselbe. (...) Jeder glaubt, die Geschichte, die er lebt, ist die einzige. In Wirklichkeit ist jeder Mensch ein Fleckerlteppich verschiedenster Geschichten. Und jede dieser Geschichten findet irgendwann ein Ende"¹⁵

La destrucción de las historias es pues, también, el principio formal más adecuado a la poética musteriana de la Muerte. ¿Coincidencias con la estética de la deconstrucción? Muy posiblemente, lo que, bien pensado, tampoco debería resultar demasiado sorprendente.

El factor cronológico no es suficiente para invalidar la posibilidad de la coincidencia. Si bien es cierto que la poética musteriana está ya completa en Silbermeister, en un texto pues escrito como mínimo en los últimos 50 y publicado en 1960, y Jacques Derrida no empieza a publicar sus teorías acerca de la deconstrucción hasta mediados de la "década prodigiosa", sin que conozcan su verdadero auge hasta la década siguiente, no menos cierto es que nacen de un caldo de cultivo probablemente amplio y extendido. La publicación de la Rayuela de Cortázar es de 1968, y los movimientos de la novela de la época, si no explícitamente orientados a ello, son interpretables en clave deconstruccionista (imposibilidad de la obra, desplazamiento del interés desde el texto al lector). El adelanto temporal de Muster lo convertiría más en síntoma que en precursor o profeta.

En efecto, hay en la obra de Muster un traslado al lector de la iniciativa que concuerda bien con los postulados deconstruccionistas. El traslado no sólo es implícito, sino expreso: En el anexo I a Der Tod..., se nos dice:

"Möglichkeiten, mit der Handlung fertig zu werden: das Künstliche an ihr betonen. Beschreiben, wie Handlung entsteht. Handlungen gegen Handlungen ausspielen. Oder (vielleicht die fruchtbarste dieser Möglichkeiten): die

Diffusion, [cuesta no pensar en la diseminación de Derrida] das ungewisse Licht. Dabei muss die unerlässliche Spannung, die bisher durch den ungeklärten Mordfall erzeugt wurde, durch den Versuch entstehen, sich selber eine wirre Geschichte zu erklären. Der Leser avanciert von Dr. Watson zu Sherlock Holmes" (pág. 349).

Se comparte también el planteamiento negativo que caracteriza a los planteamientos derridianos. La obra es imposible, porque es imposible la función que se ha puesto como meta, la reproducción o reconstrucción de la realidad. Por eso, el intento de hacerlo conduce, por así decirlo, a un "recalentamiento" de la maquinaria que conduce a su destrucción. Un planteamiento filosófico que encierra un planteamiento técnico.

Por eso, lo que orienta la novela, lo que le da su forma y su sentido, es un principio compositivo. El texto se construye en torno al relato inicial, que luego se ve destruido (¿o difuminado?) al irrumpir la historia arábiga que pretende ser su espejo y clave. La maquinaria, como dice el autor, se pone en marcha, se contradice ("Handlungen gegen Handlungen ausspielen"), roza y se destruye.

Y sin embargo, como siempre en Muster, hay un misticismo fundamentando este mecanicismo. No es casualidad que el primer aforismo del Apéndice I a Der Tod... sea precisamente éste:

"Uraltes Märchenmotiv: einer erzählt dem Dämon eine Geschichte, und der schenkt ihm ein Drittel seines Lebens.

So muss er weitererzählen" (pág. 345).

Lo que parecía un principio formal, un experimento literario, una forma de entender la narración, se convierte en un modo de entender la vida. Lo que nos llevará al campo de la interpretación.

Antes de pasar a él, convendrá hacer algunos apuntes sobre la escritura musteriana. La complejidad compositiva del texto se ve sustentada en un lenguaje cuya redacción no carece tampoco de dificultades. Concebida como una narración tradicional, con una perspectiva de narrador omnisciente, con un inicial respeto a las convenciones ortográficas, Der Tod... no ignora las posibilidades abiertas al lenguaje narrativo a lo largo del siglo XX: Además de las continuas intervenciones del narrador y hasta del cajista, en un claro ejercicio de distanciamiento o ruptura de la tensión que recuerda sin duda a Brecht, no se hacen ascos a otro tipo de rupturas: la perspectiva se rompe con frecuencia, acudiendo en algunos fragmentos al monólogo interior, en otros a la perspectiva objetiva, adaptándose entonces el grafismo del texto a las necesidades narrativas: desaparece la puntuación, se esfuma la división en párrafos y entradas de diálogo, se abandona la linealidad, para retornar después a todo ello como quien pone punto final a un excurso.

Al servicio del principio compositivo al que antes hacíamos referencia, estas libertades no hacen sino aumentar conforme la narración se destruye o deconstruye. El final del libro es un continuum narrativo en el que no se distinguen ya personajes ni hilos, perspectivas ni voces. El relato ha vuelto a un magma

originario. De ese magma es del que vamos a intentar extraer algunas líneas definidoras.

IV.2 Interpretaciones para un texto

IV.2.1. El mito habsbúrguico en la literatura musteriana

Ya al poco de aparecida la novela, la crítica sería la primera en señalar la presencia de la Austria mitológica en Der Tod kommt ohne Trommel: Ya fuera desde un punto de vista descriptivo ("Es beginnt, als wär's ein Stück von Joseph Roth"¹⁶), ya citando directa y expresamente el mito ("Wie dieses Habsburg, diesen Franz-Joseph- und Alt-Österreich Kult, diesen 'fernen Duft aus alter Zeit'?"¹⁷) o incluso sus elaboraciones ("Da ist ein Vorwurf, der eines Musil oder Herzmanovsky würdig wäre, aus denselben mythosträchtigen Denkräumen entstanden, denen die Parallelaktion und die tarockanische Zivilisation entwachsen"¹⁸), de las que se considera continuador a Muster.

Sin embargo, hay que distinguir bien lo que son influencias literarias de lo que pueda ser mitología temática. De lo contrario, igual de justificado sería considerar Der Tod... como una novela inscrita en la tradición de la Literatura árabe, lo que es obviamente un disparate. Ciertamente es que el principio de la novela rescata el mundo de Radetzkymarsch, y también -ya lo hemos dicho páginas atrás- que las alusiones a Musil o Herzmanovsky existen. Con todo ello, sólo recalcamos casi una obviedad: que estamos ante un narrador que recoge la tradición austríaca. Una tradición, por lo demás, prácticamente ininterrumpida para la generación de Muster.

Pero, desde Magris, hablar de mito habsbúrguico no es algo tan vago como esto, sino que presupone la elevación a metáfora de los elementos que lo configuraban.

Y, sin duda, es algo que ocurre en Der Tod kommt ohne Trommel. Desde el primer momento, la elección de personajes y ambientes sigue una orientación que quiere ser significativa del mundo que recoge: El capitán protagonista, Johann Nepomuk Eibl-Eiblsfeldt (no se puede pasar por alto la alusión al muy nacionalista antropólogo Irenäus Eibl-Eibesfeldt), es el representante en el texto de la primera k. del sempiterno k.u.k. austríaco. Enseguida aparece la otra k., un teniente, Géza Sczentkirály von Bugacz und Sczentkirály, representación de Hungría en la fase inicial del texto. La ambientación en Sarajevo, además de suscitar al punto el presentimiento del fin inminente, recoge también esa pata eslava e incluso musulmana en la que también se apoyaba el taburete imperial y real.

Cuando Eibl muere su primera muerte, a poca distancia del después tristemente tan famoso Mostar, ya hemos dicho que recibe una segunda oportunidad, y que esa segunda oportunidad la recibe en Africa. Pero lo importante aquí, lo que da a la novela su dimensión habsbúrguica, es el hecho de que muy pronto el lector se percata de que la Tibestania imperial y real en la que, nuevamente, un austríaco (Eibl) y un húngaro (Németh) que al final resulta ser eslavo (en realidad, Németh se llama Svoboda), implantan la bandera fenecida del imperio muerto, es o termina por ser su sustituto en el tiempo, su trasunto en un mundo que, paulatinamente, se vuelve irreal.

En la tierra de los espejismos, el Africa subsahariana, el imperio kakánico se aparece ante nuestros ojos con las mismas formas y caracteres que lo hicieron famoso, pero pasadas por una óptica cruel que recuerda no poco a la de los espejos del

Callejón del Gato, de los que Valle-Inclán hablaba como conformadores del esperpento. Por una parte, encontramos la reproducción de las estructuras y tópicos imperiales: el Ejército, el Emperador, el mito eterno del "país de la música"... En su ciega fe a esas estructuras, Eibl vive al ritmo que le marca el Dienst-Reglement für das kaiserliche und königliche Heer. Es el "Catón" que sirve para resolver todas sus dudas, su orientación en tiempo de paz y de guerra. Remeda así la estampa clásica del emperador finisecular, cuya leyenda nos lo muestra durmiendo en un catre de campaña y viviendo a lomos de caballo, siempre con el penacho de plumas de faisán ondeando en el casco. Sin embargo, la versión que da Muster de esa estampa la convierte en grotesca:

"zum Schnurrbart war nun der Backenbart getreten, und er hätte (...) in etwa wie der Allerhöchste Schirmherr ausgesehen, dessen Bild (...) an der Wand hing. Der Kaiser (...) war vom Künstler nicht so dargestellt, wie wir ihn gewöhnlich kennen: als den uralten, gutmütigen Herrn, sondern in jüngeren Jahren, als Er den Backenbart noch so lang getragen hatte, dass er ihm bis aufs Schlüsselbein fiel. So hatte er auf diesem Bild (...) Seine Majestät ungefähr das Aussehen eines Hamsters (...)" (pág. 56).

Ante el retrato, Eibl se lleva involuntariamente la mano al mentón, apuntando la idea del parecido entre señor y dueño, de una identificación entre el Emperador y sus brazos ejecutores que recuerda vivamente la escena del encuentro entre el comisario Von

Trotta y Franz Joseph en Radetzkymarsch¹⁹. Esa identificación que no es más que imitación se repite constantemente. A la hora de explicar el tamaño de la Tibestania imperial y real, Németh no echa mano de medidas de superficie, sino de tamaños "austrohúngaros":

"Ganz sicher ist in unserer Hand, mit Hilfe der Sanussi natürlich: etwa Galizien und die Bukowina. Darüber hinaus, so einigermaßen von uns dominiert, die Fläche Kroatiens und Slawoniens. Aber unser Einfluss geht über den Fezzan hinaus (...)

Lass mich rechnen... nein, wieviel wäre das?

Ungefähr, nicht ganz vielleicht, die Fläche von Österreich-Ungarn" (pág. 71).

Las fronteras del imperio imaginario coinciden pues con las del real, en cuanto a tamaño. La Tibestania se superpone a Austria-Hungría, se solapa con ella. Lo explicita a las claras la respuesta de Eibl, que responde ("aber in seiner Stimme zitterte etwas, das er zu unterdrücken trachtete") a las frases anteriores: "Die Monarchie!... So gross!" (pág. 71).

La imaginación de Eibl, una vez espoleada por la grandeza de la patria, no se detiene ahí. Su discurso se pierde en construcciones varias, que una vez más remedan la grandeza de Austria, y termina elevándose hasta las alturas de un teatro de la ópera, construido en ladrillo desecado al aire, donde cantarían las mejores voces del mundo. Una vez más, Muster, por boca de Németh en esta ocasión, da al relato el toque

tragicómico:

"Németh besass eine gewisse Phantasie, und er suchte sich nun vorzustellen, wie ein strahlender Tenor oder ein mächtiger Bass die Lehmpoper zersangen, so dass die in Frack oder Smoking erschienenen, sonst barfüssigen Tibbu sich den Staub aus den Kleidern klopfen mussten" (pág. 74).

La visión es, en rigor, muchísimo más dura que la de los trasuntos kakánicos de Musil o Herzmanovsky. Donde las metáforas de Kakania o Tarockania resaltaban los aspectos absurdos de Austria-Hungría, la metáfora que es la Tibestania equipara a Austria-Hungría con un absurdo. Algo tan absurdo como una ópera de barro, tan absurdo como regir un país con la ayuda de un reglamento militar, tan absurdo como suponer que un hombre de pocas luces y un intérprete que le engaña sistemáticamente pueden tener bajo su control una extensión de tal categoría como la citada. Ya hemos mencionado en otra parte cómo el propio Muster equiparaba el absurdo de Austria-Hungría al absurdo de la propia vida (a lo que añadía el absurdo de la profesión militar, que prepara la guerra para mantener la paz)²⁰.

Todo este cúmulo de absurdos acaba por hacer del texto algo así como un negativo fotográfico: Dedicado "den Manen Karl Mays", la aventura de Eibl es todo lo contrario de la aventura tradicional; el protagonista no es sujeto, sino objeto pasivo de la misma. Cada frase de ensalzamiento de la monarquía kakánica es en labios de Eibl un humillante escarnio para la misma; cada palmo de tierra que Eibl cree ganar en realidad es un palmo de

tierra que le está ganando la fantasía. La historia se convierte, en realidad, en el clásico cuento contado por un idiota.

De la misma y exacta manera, la visión del mito de los Habsburgo es también su negativo: lejos de resucitarlo, más parece enterrarlo. Y sin embargo sigue pendiente de él.

Lo que de verdad tiene importancia es el hecho de que este retorno habsbúrguico de Muster es probablemente uno de los últimos en la Literatura austríaca moderna. Es uno de los factores que lo convierten en un inclasificable, en cierto modo en un epígono de un tiempo anterior, que no se compadecía no ya con la Literatura que se estaba haciendo cuando Muster publica, sino casi ni siquiera con la correspondiente a su edad generacional.

...por lo menos en apariencia. La, en principio, dispersión temática y conceptual de la Literatura austríaca desde los años sesenta no oculta su reagrupamiento en torno a un problema fundamental, que es la propia Austria, la identidad austríaca, puesta en duda unas veces, en solfa otras, siempre en discusión. Las imprecaciones de Thomas Bernhard, que tanto han dado que escribir, la descarnada visión de Hans Lebert o los egocéntricos personajes en crisis de Robert Menasse no hacen sino girar en torno a un vacío que hasta un momento dado llenó el paradójico mundo francisco-josefino. Paradójico porque, dentro de su absoluta dispersión, era un mundo inteligible como único. Paradójico porque, dentro de su absoluta descomposición, de su paulatina inexistencia -el Imperio estaba muerto mucho antes de 1918-, era un bloque cultural compacto. Paradójico porque su explosión trazó en el cielo de sus descendientes múltiples

estelas que todos ellos se han visto impelidos a seguir, en un crucero de añoranza que, lejos de llevar en la dirección centrífuga de la explosión, han llevado en un camino de intencionalidad centrípeta. Por eso en los años inmediatos a la explosión, un nacionalista checo como Werfel se va a Viena y un socialista como Roth se hace legitimista, y en los años ya muy posteriores los austríacos emigran de su país en busca de sabe Dios qué que siempre han dejado a las espaldas. Al retornar a una cierta tradición y modularla, lo que Muster hace no es quizá muy distinto de lo que está haciendo la Literatura de su momento. Sólo es, quizá -condicionado, como ya hemos dicho, por la trayectoria vital del autor-, más explícito. Es posible que estemos ante una obra sin duda singular, pero no tan aislada. Hay mucha continuidad entre lo que parece la total discontinuidad.

¿Cómo explicar si no el hecho, que puede resultar llamativo al investigador no austríaco, de que hasta ahora la única teoría omnicomprendiva de la Literatura austríaca haya sido la de Magris? El mero proyecto de poner en el mercado una Historia de la Literatura austríaca realizada con criterios científicos ha sido objeto ya de la publicación de dos volúmenes preparatorios, dedicados íntegramente a discutir cuestiones previas. Buscar modelos de interpretación que tracen unas líneas en torno a las cuales se pueda afirmar que los autores (¿qué autores?) se han movido en un período (¿qué período?) determinado (¿cómo? parece superar las energías de la investigación, concretada en aspectos no sólo parciales, sino a menudo parcialísimos. En el fondo de todo, late el mismo problema: Identidad. No podemos fijar bien la vista si no sabemos sobre quién fijar la vista, si saber

quiénes somos es previo a entender de qué hablamos.

No pretendemos aquí hacer una crítica, sino una descripción. Son ciertas las acusaciones de unilateralismo que se han hecho al modelo de Magris (precisamente porque se trata de eso, de un modelo), como no lo es menos que la investigación ha dedicado gran parte de su tiempo a rebatirlo... demostrando así su posición central en el austricismo moderno. El mito habsbúrguico puede ser una roca batida por los vientos y la erosión, pero sigue siendo una roca firme.

IV.2.2 Der Tod kommt ohne Trommel como novela cervantina

No haría falta tener conciencia de la historia personal de Wilhelm Muster y de sus estrechas relaciones con la Literatura española para que la lectura de su obra magna despierte inmediatas asociaciones con la ya larga tradición abierta por El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. Como en El Quijote, el núcleo de la novela está protagonizado por una pareja que trasplanta a principios de nuestro siglo los esquemas vigentes en el Medievo en el que vive Don Quijote. El hidalgo convertido en caballero andante es un capitán chusquero convertido en coronel de tropas coloniales, y el pragmático escudero es un sargento de artillería que militó en el pasado en la Legión Extranjera. Como Don Quijote, Eibl es un soñador, y, como él, debe sus sueños a las lecturas. Cuando aún no ha empezado su fase quijotesca, Eibl dice: "Na ja, ich wär vielleicht auch gern ein Entdecker worden, und an diesem Vogel ist vielleicht meine Grossmutter schuld, die mich mit den

einschlägigen Büchern schon als Kind gefüttert hat" (pág. 35).

Se nos brinda también un breve catálogo de sus lecturas: Sven Hedin, Nachtigal, Schweinfurth, Rohlf²¹, que bien podrían ser sus Palmerín de Inglaterra, Tirante el Blanco o Don Belianís. Por lo demás, Eibl tiene también su particular Amadís de Gaula: Rudolf Slatin, Slatin Pachá, al que ya nos referimos en páginas anteriores.

Como Don Quijote, desde su llegada a Africa Eibl vive en un mundo irreal: Lo que cree tumbas de dos soldados italianos no son más que dos montones de piedras dispuestas por Németh; el Anciano de las montañas²², con el que Eibl pretende establecer contacto desde el principio, es completamente ficticio, como lo son las tropas francesas o inglesas que presuntamente amenazan los límites de esa ínsula Barataria que es la Tibestania Imperial y Real. Como muestra del pensamiento del personaje, valga la metáfora con la que se refiere a un conjunto rocoso de elevadas peñas: Nueva York. No parece difícil ver en esto un guiño irónico a quien haya leído la tan célebre escena de los molinos y los gigantes.

Como Don Quijote, Eibl perora frecuentemente: sobre sus propias aventuras en Camerún, sobre su misión civilizadora, sobre sus conceptos morales, su desprecio por los juegos de azar. Sobre la patria, la Monarquía, auténtica Dulcinea del Toboso ante cuyo altar rendir las presas cobradas. Y lo hace en medio de un mundo que también recuerda en todo la ínsula Barataria: un mundo poblado por gentes sencillas que se prestan al juego irrisorio a costa de ese hombre gordo y entrado en años que parece disfrutar con la apariencia de su poder. Todo es falso en la

Tibestania: Los tibbu se prestan a hacer sus ejercicios y a tratar con deferencia al coronel a cambio de los relatos de Németh y de cualesquiera otros tratos que el antiguo legionario haga con ellos. Se prestan porque aporta diversión a sus vidas monótonas ver a ese caballero de extraño porte que lee periódicos atrasados a los que las páginas de interés les han sido escamoteadas como la biblioteca a Don Quijote.

Y todo ese montaje ha sido preparado para él por un extraño epígono de Sancho Panza: Franz Németh, mucho más escudero que su modelo, porque en realidad es la mano derecha de su caballero. Aunque todo el escenario que ha puesto en pie para que Eibl desarrolle sus aventuras coloniales sólo sirve a sus fines de ocultación y a hacer de algún modo más entretenido su exilio, el escurridizo ex legionario hace todo lo posible por servir a la locura de su amo. Su enorme espíritu práctico y los conocimientos de toda una vida de improvisación para el pillaje se ponen al servicio del alambique extraordinario en que se ha convertido la vida del oscuro artillero. Es él no solamente quien se comunica con los nativos -eso sólo implicaría el conocimiento del idioma-, sino quien los entiende, quien se sitúa a su nivel, es uno de ellos y así, gracias a esa sintonía, puede levantar eficazmente las bambalinas de su inmenso teatro.

Como Sancho Panza, Németh ha llegado a sentir afecto por su superior:

"Der Feuerwerker betrachtete seinen Vorgesetzten, und bei Gott (oder bei Allah, was hier angemessener ist, obgleich es ein und dasselbe bedeutet), seine Augen blickten jetzt

keineswegs starr oder grausam auf ihn, sondern eher liebevoll, fast zärtlich" (pág. 55).

Cuando Eibl visita las "tumbas de los italianos" a plena luz del sol, Németh le reprende cariñosamente:

"Herr Oberst, wenn ich mir..."

"Ja?"

"Ich hab Sie gestern bei den Gräbern der Italiener gesehen".

"Na und?"

"Die Hitz, Herr Oberst, die Sonn! Das ist gfährlich".

"Mach dich nicht lächerlich!"

"Bestimmt ist es gfährlich!" (pág. 62).

Parece estar sonando el "mire vuesa merced..." del buen Sancho. Como él, Németh da de buen grado curso a la "extraña locura" del hidalgo austríaco, pero como él termina preocupándose porque no le haga daño.

Más homenajes cervantinos: En las páginas 249-252, Eibl es conducido, sin conocimiento suyo, hacia la consumación de su matrimonio con una nativa. Németh, que ha organizado todo el asunto a espaldas de su amo, lo empuja a ello con solemnes afirmaciones ("Sieg und Triumph! (...) ein Segenswunsch, Herr Hauptmann" (pág. 249), mientras Eibl se deja arrastrar entre halagado y desconfiado, como en esos raros momentos del Quijote en que el ingenioso hidalgo no está del todo cierto de si quienes -al fin- aceptan su caballeresca visión del mundo están realmente

haciéndolo o lo están embromando. En los pocos momentos del texto en que Eibl disfruta en plenitud de sus prerrogativas de héroe colonial, su figura se hace quijotesca como nunca.

Tampoco cabe ignorar el homenaje literario que supone la descripción de un juicio en el poblado árabe. Los nativos son llevados ante Eibl con sus pequeños delitos: adulterio, muerte de una oveja, etcétera. Eibl escucha, interroga, finalmente juzga y condena, y es Németh quien se encarga de llevar a la práctica los castigos conforme al mismo método de los duques en la ínsula Barataria.

Németh utiliza frecuentes refranes, o al menos frases hechas ("ein Puritaner (...), wie er im Buch steht" [pág. 57], "es ist eine hohe Ehre (...) oder ich will nicht Svoboda heissen" [pág. 97], "Man kann nicht mit einer Hand allein in die Hände klatschen" [pág. 106]), contra las que Eibl se rebela "Dann gewöhn' sie dir ab. Man soll mit Redensarten nicht um sich schmeissen wie mit faulem Obst" (pág. 97), exactamente igual a como lo hace Don Quijote: "¡Válame Dios -dijo don Quijote-, y qué de necesidades vas, Sancho ensartando! ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas?"²³. La extraña pareja no puede negar a sus padres literarios.

No obstante, si solamente hubiera similitudes estaríamos ante una mera copia o traslado de época de los personajes cervantinos, y no, como es el caso, ante un trasunto de ellos. Las diferencias también son notables, por cuanto son muestra de la profunda ironía del autor.

Tanto el Don Quijote como el Sancho Panza de Der Tod kommt ohne Trommel son, en alguna medida, personas más apegadas a la

realidad que sus modelos cervantinos. La "locura" de Eibl no es tal, sino mera ingenuidad, de la que el propio personaje sospecha a lo largo de todo el texto. Sólo cuando, en el relato de Said ibn Salim, Eibl se vuelve doblemente personaje, se ve arrastrado a un proceso que reviste caracteres alucinatorios y cuya salida, como en el Quijote, no es sino el fin de la iluminación y con él la Muerte. Pero entretanto, durante los años previos a la narración y durante la mayor parte del tiempo narrado, Eibl tan sólo es víctima del tenderete que ha sido preparado para él. Aquí no ocurre como en El Quijote, en el que unos siguen la corriente al loco y otros le llevan la contraria, sino que aquí es el mundo entero el que sigue la corriente a un personaje que, en su sublime elucubración, recuerda a Don Quijote, pero es san chopancesco en su ingenuidad.

Del mismo modo, Németh es un Sancho Panza que no tiene que ver con su modelo más que el sentido práctico y su propia condición de alter ego del triste capitán de la oronda figura. En todo lo demás, Németh recuerda antes a otros personajes de la novela cervantina que al propio Sancho. Németh no es falso, sino verdadero gobernador de la ínsula Barataria que ha creado para Eibl. Astuto, vividor, jugador y mujeriego, no sin razón los nativos le llaman abubilla, el pájaro astuto de los relatos del Rey Salomón.

Como su inspirador, el Sancho Panza musteriano dedica un último arranque de afectiva preocupación a su buen caballero: "Um Gotteswillen, was wollen Sie tun? (..) Ich darf Sie doch begleiten? Bedenken Sie..." (págs. 327-328), tal como su modelo proponía: "Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y

vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado;²⁴". También Eibl prepara aventuras más tranquilas que las del caballero andante que fue: piensa ir a una finca en el Sur, no menos bucólica que los pastoriles escenarios: "Parklandschaft. Flüsse mit Fischen. Grosswildherden, auch Elefanten (...) Luftige Nächte" (pág. 328), aunque su verdadero destino, como el del fracasado Don Quijote, es cabalgar "in die Schwarze Rose hinein" (pág. 327).

A las similitudes en los personajes hay que unir las influencias estéticas, los préstamos de giros -ya hemos visto algunos ejemplos-, y también algunas similitudes estructurales, próximas o remotas. Desde el principio, el narrador se identifica ritualmente, como en El Quijote, con alguien que ha encontrado o dado con un relato, una historia auténtica: "Der Berichterstatter dieser wahren Geschichte..." (pág. 15 y otras), se nos dice repetidas veces, como en la apelación a Cide Hamete Benengeli. Más remota es la proximidad de las obras en lo que respecta a la utilización de las historias dentro de las historias, que aunque tenga su origen genérico en El Quijote (ahora sí apelando a influencias directas sobre el autor) responde aquí a parámetros de distinta intención técnica y metanarrativa. Las historias no introducen en escena a nuevos personajes, ampliándonos aspectos de su pasado, como suele ocurrir en El Quijote, sino que son parte de una transferencia narrativa y cultural que nos lleva de un mundo europeo a un mundo árabe empleando idénticos personajes. De ello se tratará en otro lugar.

Al final, como en la novela que sirve de modelo, la

recuperación de la razón -en el caso de Eibl, el descubrimiento del entramado que protagoniza sin saberlo- exige un precio, y ese precio es la Muerte, Muerte que, como corresponde a escritores de épocas de tan distinta fe en la trascendencia como un español del Siglo de Oro y un austríaco de la Europa existencialista, abre puertas muy distintas: la del fin, para Muster, la de la posible salvación, para Cervantes:

"So sterbe ich zum drittenmal. Ist denn ein neuer Anfang nicht möglich? Nein, ein neuer Anfang ist unmöglich, denn drei Leben hat Maimuna hast du verwirkt, Märchenheld, der du dein eigenes Märchen nie begriffen hast. Du bist nicht mehr zu retten" (pág. 338).

"Los de hasta aquí -replicó don Quijote-, que han sido verdaderos en mi daño, los ha de volver mi muerte, con ayuda del cielo, en mi provecho"²⁵.

IV.2.3. Der Tod kommt ohne Trommel como novela de la interculturalidad

En los capítulos II y III, hemos ensayado ya suficientemente la posibilidad de interpretar textos narrativos en clave intercultural, asignando a los distintos personajes funciones concretas dentro del mapa descriptivo de la alteridad, y sacando después conclusiones de sus actos y afirmaciones.

Simplemente siguiendo esas mismas pautas, existen abundantes razones para considerar posible una lectura de Der Tod kommt ohne Trommel en clave intercultural. Desde el núcleo argumental - inmersión en una cultura distinta- hasta el desarrollo de las pautas del contacto y la permeación, pasando por el debate de la identidad, están presentes en ella gran parte de los elementos que suscitan nuestro interés. Como ejemplo máximo, como ejemplo supremo de alteridad, la lengua tiene un papel esencial: El protagonista de Der Tod... anda perdido en ese nuevo mundo fundamentalmente porque anda perdido en esa nueva lengua. Al acudir a un mediador, un trujamán, su grado de pérdida aumenta: A la pérdida ocasionada por la diferencia de mentalidades -por la diferencia, por tanto, de conformación lingüística- se añade la pérdida producida por el intérprete, por el grado de arbitrariedad que siempre lleva consigo toda interpretación.

Desde el punto de vista del tratamiento del texto, la exposición de la vida, el hábitat y las ideas de los imaginarios tibbu que habitan la imaginaria Tibestania presenta por parte del autor un marcado interés por lo antropológico. Religión, costumbres, visión del mundo, son expuestos por Muster con un

detalle y una intención próximos al análisis.

En tercer lugar, el abordaje de lo ajeno dentro de lo literario es aquí más manifiesto que nunca. La inmersión del personaje dentro de un relato oriental da ocasión al autor de sumergirse a su vez en las formas literarias de otra cultura, explotando posibilidades insospechadas de la narración. El engranaje de historias que el autor arma para sus personajes es al mismo tiempo un engranaje de culturas y de literaturas, una representación de lo antropológico empleando la técnica literaria, un modelo a escala.

A continuación, analizaremos en detalle cada uno de estos elementos.

IV.3 El extranjero en Der Tod kommt ohne Trommel

IV.3.1 El extranjero: Formas y diferencias. Del extranjero kakanio al extranjero absoluto

Ya al establecer las líneas generales de la presencia del extranjero en la Literatura austríaca moderna, teníamos ocasión de establecer una diferencia primordial entre la consideración del Otro como un Otro inmerso en el mundo cultural austríaco -el extranjero kakanio- y la consideración del Otro como un Otro absoluto, como alguien enteramente ajeno. De la consideración del primero, se desprendían condicionantes internos de no poca importancia: mito habsbúrguico, reflexión por tanto sobre la identidad austríaca, establecimiento de unos lazos culturales en los que la supremacía de lo alemán tiene una importancia decisiva, problemática de las nacionalidades e incidencia en el fin del mítico Imperio. Al tratar el segundo, nos hallábamos en un campo mucho más libre, en el que las apreciaciones puramente culturales e incluso etnográficas -volvemos a remitir al subtítulo de la novela- representaban un papel más amplio. En un primer apartado predomina la cuestión de la identidad, en un segundo la del exotismo. El extranjero pasa de ser presencia a ser tema del texto.

Todos estos razonamientos son perfectamente aplicables al análisis de Der Tod kommt ohne Trommel. Como en el águila bicéfala del Imperio, la primera parte (entre nosotros), que significativamente transcurre aún en un mundo histórico y real, aborda la temática del extranjero kakanio. Después, en una segunda parte (entre los otros) ahistórica y ficticia, nos

encontraremos ante la presencia de la Otredad absoluta.

Sea como fuere, el austrogermano protagonista de la novela siempre estará solo. En las dos partes del texto, el esquema se repite: El austriaco de pura cepa se encuentra siempre en territorio "extraño", y siempre su hombre de confianza es un húngaro. El mundo que los rodea a ambos está constituido por la alteridad, la alienidad y la consiguiente soledad.

Desde el principio de la novela, el mundo de los Otros y la contraposición con el propio mundo se hacen patentes al lector, antes aún que al personaje: En la página 9, primera del texto, un artículo del "Dienst-Reglement für das kaiserliche und königliche Heer" viene encabezado por el llamativo título "Buch der Vermutung". Dos páginas después, un pórtico aparentemente en verso saluda al lector con la notable expresión IM NAMEN ALLAHS DES BARMHERZIGEN ERBARMERS!

La extrañeza creada se rompe parcialmente con el comienzo de la narración, en la página 13, donde se aclara que el libro leído por el lector es el libro que lee el capitán Eibl, que a su vez se sorprende ante tal comienzo. Con ese juego de espejos - por lo demás, no infrecuente en la literatura del siglo XX- se sitúa ya al lector en el universo de la diferencia, por el que tendrá que transitar en compañía del capitán. Su divisa será la del lector: "Nicht alles, was er da gelesen hatte, verstand er auch" (pág. 13).

IV.3.2. Sarajevo 1914: El extranjero propio

"Diese Mohammedaner, scherzhaft auch als 'Türken' bezeichnet, glaubten halt noch; er hatte vierzehn Mann und einen Feuerwerker davon in seiner Batterie, verlässliche Bosniaken" (pág. 13).

Es la tercera línea de la historia. La ubicación, fuera de suelo germanoparlante: Bosnia. Las gentes que rodean al capitán, una minoría de bosnios en una guarnición en la que "die anderen [kamen] doch hauptsächlich aus dem Militärterritorialbereich Lemberg", es decir, de Galitzien, polacos por tanto. El libro que el capitán lee ha sido adquirido a un judío sefardita, alguien que es Otro por partida doble: racial e idiomática. También es judío -cómo no- el médico del Regimiento: Blumenfeld. El capitán espera a su amigo Géza, teniente húngaro.

Nos hallamos pues, de manera inequívoca, ante una total inmersión en la alteridad como punto de arranque. Una inmersión que viene acompañada de todos los detalles del exotismo, como en un decorado bien dispuesto: Las oraciones de los soldados bosnios (pág. 13), el ambiente del zoco de Sarajevo y la chamarilería del sefardí (págs. 14-15), el té de menta (pág. 18), el alemán dialectal del camarero bosnio musulmán (págs. 19-22), la descripción del paisaje kárstico de Pale (pág. 24), la larga reflexión sobre el alemán de los húngaros (págs. 25-26).

En tanto que germanoparlante, Eibl está solo en ese ambiente. La suya es una soledad del pensamiento, porque lo que vuelve exótico un ambiente no es su realidad objetiva de tal, sino la percepción que del mismo se tiene. Y qué duda cabe de que

lo minucioso de la descripción apunta al énfasis de los elementos de extrañeza.

Y sin embargo, el autor utiliza sus recursos para hacernos ver que, en medio de toda esa alteridad, nuestro personaje se encuentra aún en casa: Como recalcó la crítica, estos dos oficiales que conversan en Pale parecen escapados del familiar ambiente de una novela de Roth o Schnitzler: la charla gira en torno a los ascensos, las maniobras, las discusiones entre Belvedere y Schönbrunn, sedes del Emperador y el Archiduque; hay todavía una presencia clara de la comunicación. Eibl puede estar solo, pero no está aislado. La presencia de lo Otro no produce en él alienación alguna. Solamente el grito del muecín, llamando a la oración desde las mezquitas de la ciudad, nos recuerda lo ambiguo de la situación.

Situación que, por ambigua, es austrohúngara por excelencia: el personaje schnitzleriano (la retrospección que nos muestra al capitán en el momento de conocer a su esposa, siendo un joven teniente, está recargada de todos los tópicos de la relación entre el descarado y gallardo oficial y la süßes Mädel, aunque esté adobada de ironía) se mueve en un paisaje que pretende revestirse de los tópicos positivos del Imperio: El que Muster nos muestra es ese Imperio de la convivencia entre culturas que tal vez nunca fue, pero que una vez más se hace realidad literaria aquí. No otra cosa se pretende cuando se nos habla en la descripción de "Fast an die hundert Moscheen (...) Die orthodoxe Kirche, wo er mit Luzl... Das immer deutlicher werdende, in einem scheusslichen, jungmaurischen Stil erbaute Rathaus" (págs. 46-47). El universo de la extrañeza se convierte,

positivizado, en el universo de la pluralidad.

Coronándolo todo, el gran fetiche: "Seine Kaiserlich und Königlich Apostolische Majestät. Unter vielen anderen Titeln auch Grosswojwod der Wojwodschaft Serbien" (pág. 47). Eibl es allí, por naturaleza, uno de los tentáculos del gran pulpo. En tanto que tales, otredad y extranjería se distinguen aún entre sí. Se vive, por supuesto, en la diferencia, pero se vive también en la naturalidad de una identidad que, a pesar de lo abigarrada y oriental (en el sentido común y desvirtuado del término, entendido como sinónimo de exótico, que es como Muster lo emplea), es una identidad en la que predomina lo europeo, lo cristiano y lo occidental.

Se ha insistido mucho, en los estudios relativos a la interculturalidad, en recurrir a la alteridad en la relación hombre-mujer, con toda su carga de sexualidad y descubrimiento, como metáfora perfectamente representativa de la alteridad en general. Ya en 1905, Freud utiliza la imagen del "continente negro"²⁶, denominación habitual de Africa, como metáfora de la vida sexual femenina, lo que ha llevado a otros autores a metaforizar la metáfora y relacionar la alusión freudiana con la situación de Africa, y por tanto con los conceptos de colonizado y conquistado, traduciéndolos a un penetrado en última instancia, aprovechando el hecho de que, hijos del XIX, en nuestra memoria colectiva está la idea de Africa como tierra por explorar, conquistar y colonizar. Un símil bien a mano, pues, y quizá poco más, pero que ha tenido enorme éxito. Se dota pues a la relación con el Otro de un contenido sexual, que carga de ambigüedad conceptos como atracción y rechazo, comprensión o dominio.

Volveremos sobre el asunto al hablar de Africa pero, en el momento presente, hemos de decir que, si la relación con el Otro tiene pues un carácter de relación con lo femenino, la relación de Eibl con el extranjero kakanio es una relación masculina: esto se expresa bien en la novela -por sí mismo y por oposición con la segunda parte- en el hecho de que los centros de relación del capitán sean hombres: el teniente húngaro, el posadero bosnio, el ordenanza esloveno, los numerosos judíos que el capitán presume de conocer. La relación femenina se reserva para lo austrogermano -la esposa del capitán, su hija Betty, a quien se puso por nombre Elisabeth en homenaje a la mítica Sissi- y, significativamente, para la relación entre los pueblos del Imperio: se apunta el enamoramiento entre Géza y Bozena, la hija del posadero. No hay aquí un ámbito -por usar los connotados términos que se han venido empleando- de fusión y fructificación, sino una situación que se da por hecha, amparada en el manto familiar y ausente de conflicto de la amistad.

Ello no es óbice para que se recalque un componente esencial de la relación habsbúrguica: la desigualdad. El extranjero kakanio es reconocido como un extranjero propio, pero siempre dejando bien sentado que el austrogermano es un ser superior: incluso en el caso de mayor confianza, Géza, no se deja de establecer el rango jerárquico como forma de diferenciación: el germano es un capitán, el húngaro un teniente. A su vez, el coqueteo que el teniente mantiene es con una esclava de inferior condición: los personajes reproducen la realidad del Imperio, con su minuciosa gradación racial y social, en la que los judíos ocupan esa posición flotante que lo mismo los presenta como

chamarileros que como oficiales médicos del Ejército, pilar del Estado. Como es habitual en la Literatura habsbúrguica, incluso en este pequeño capítulo se les dedica más espacio que a los demás representantes de la alteridad. En la página 41, es el rabino el que está al tanto de los acontecimientos que se avecinan ("es wird ein heisser Sommer"), más abajo se habla de un "israelita" que trabaja en la secretaría del regimiento.

Estamos pues ante constantes de la tipología del extranjero kakanio. Mencionadas las diferencias racial-religiosas, no falta la alusión a las nacionales, cuando se hace mención del día de San Vito, en que los serbios fueron derrotados en la batalla del Campo de los Mirlos (pág. 22) o de los confidentes que se pasean por Sarajevo con escarapelas en el sombrero.

Más que la propia presencia de todos estos elementos, llama la atención su concentración en un espacio tan reducido (si se descuentan blancos, cuarenta páginas de texto efectivo), la nítida intención -no entraremos en si consciente o inconsciente- de plasmar ese mundo y plasmarlo en todos sus atributos. De este modo, la parte "patriótica" de la novela deviene en cierta medida también "etnográfica". La incidencia en los caracteres propios no hará más que resaltar, en la segunda parte, la presencia y el contraste de los ajenos. El extranjero propio se configura así como una introducción al extranjero absoluto.

IV.3.3. Africa: El extranjero absoluto

IV.3.3.1. La postura del colonizador

El primer capítulo de la novela prefiguraba ya la atracción de lo absolutamente extranjero, tanto en el deseo del capitán de haber desarrollado su carrera haciendo expediciones al Artico o al Africa negra como en la añoranza de las inexistentes colonias austríacas. Añoranza que se hace literaria justamente cuando Muster elige la creación de una colonia, es decir, la invención del Otro, para dar a la vez consistencia al problema y espejo a la cuestión de la identidad. A la hora de elegir género, Muster elige el género colonial, que no existe en su Literatura matriz, y lo hace porque esa incursión en un género extraño le permite enfatizar aún más las diferencias. Muster va a diseñar un personaje carencial, y por eso el mundo en que se mueva va a ser el de sus carencias, que son a la par las carencias del grupo, las nacionales. De este modo podrá referir la experiencia a los suyos.

Pero a la vez, para hablar del Otro sin estar a la vez hablando de sí mismo, como le ocurría en Silbermeister, Muster necesita crear una distancia total. Por eso acude al árabe, como acudía Canetti, y como Canetti se encontrará por igual ante la fascinación y el rechazo que sólo puede producir estar realmente en otro mundo.

A ese otro mundo se entra en la novela muy temprano, en el momento en que desde los alminares de las mezquitas se llama a los creyentes al recogimiento, y Géza y Eibl cambian el comentario:

"'Schon merkwürdig, dass sie überall auf arabisch rufen'.
'Na ja, das ist eben die Kirchensprache, wie bei uns
Latein'" (pág. 37).

Ese comentario es la auténtica bisagra de la puerta de la alteridad en esta novela. En el capítulo siguiente, ese "bei uns", ese "entre nosotros" ha sido cambiado por un radical "entre los otros". Cuando volvemos a encontrar a Eibl, han desaparecido los referentes familiares. El salto lingüístico es considerable: si en las primeras páginas del texto preocupaba al narrador el acento o el modo de elocución de eslavos y húngaros ("Vor den ungarischen Vokalen kapituliert auch die Phonetik, ein ungarisch eingefärbtes Deutsch gar ist für eine Transkription (...) ganz ungeeignet" (pág. 26)), Eibl se encuentra ahora entre personas cuya lengua, lisa y llanamente, no entiende. No la entiende como no entiende sus costumbres, no la entiende como no le entienden a él. Es a partir de esa incomunicación total cuando nos encontramos ante los auténticos rasgos de la alteridad.

La alteridad entendida, en primer lugar, como una situación. Frente a la familiaridad que reinaba en las páginas anteriores, el absoluto extrañamiento. El paisaje, que ya en Bosnia adquiriría caracteres de hostilidad ("Der Karst: menschenfeindlich, über weite Strecken hin nicht ein Halm" [pág. 49]), es ahora desolado y enemigo ("Das Flussbett war ausgetrocknet, nur über den noch feuchten Stellen tanzten Mücken" [pág. 59]). "Diese Mohammedaner" de confianza han sido sustituidos por otros que para Eibl adquieren rasgos de muñecos grotescos: "wie Sandflöhe hockten sie lagen sie standen sie, schlugen die Stirn gegen den Boden,

hielten die Hände auf den Knien, all dies in einer Reihenfolge, die Eibl noch immer nicht klar war" (pág. 60).

La alteridad entendida, en segundo lugar, como un desafío. Casi siempre, la presencia del Otro provoca una acción. Nada más lejos de la conducta humana que reaccionar con la indiferencia. Por eso, en presencia del Otro el Mismo tiende a desplegar variadas estrategias que oscilan entre la asimilación del Otro - ya sea de forma violenta (conquista) o pacífica (permeación)- y la asimilación por el Otro (aculturación). Entre ambos extremos hay toda una gama de posibilidades, y a lo largo del texto Eibl va a practicarlas casi todas, siguiendo por otra parte un modelo cuyas pautas están ya muy establecidas en la bibliografía sobre el colonialismo.

La alteridad, por último, entendida como un modelo de soledad. En la antítesis de la familiaridad en la que antes vivía dentro de un extranjero próximo a él, Eibl no se entrega al exotismo, al té de menta, al interés por la arqueología, sino que se rodea de retazos de un mundo culturalmente próximo: lee ansiosamente el "Times", a pesar de ser prensa "del enemigo" y se aferra a "ein Buch, das sich völlig in Auflösung befand: die Reste des Dienst-Reglements" (pág. 58). Tenemos aquí que recordar a Csokor, a su coronel Radosin, que según sus compañeros vivía realmente en el Reglamento del Servicio, porque el Reglamento del Servicio era Austria-Hungría. Eibl lleva su país en la mochila de la única forma en que se puede llevar un país de tal guisa: como un país inexistente, un país de papel, y un país, además, en estado de total disolución.

En medio de este mundo, las actitudes de Eibl están

condenadas a ser diferentes aunque sólo fuera por el cambio objetivo de su situación pero, además, van a serlo por fenómenos relacionados con sus reacciones a la alteridad: El Mismo se encuentra al fin frente al Otro.

Y el encuentro se produce desde un enfoque que para Eibl es de nítida superioridad: En el trayecto de Hamburgo al Camerún, primera etapa de su periplo, Eibl anota en un diario las primeras experiencias con las gentes que va a encontrar: Los muchachos canarios que pescan monedas con los dientes y piden más; el Ministro de Correos de Liberia, descalzo, que vende sellos a los pasajeros; los "Gentlemen negros", que han estudiado en Inglaterra, y de quienes Eibl registra, admirativo: "Ich erfreute mich an ihrem intelligenten Wesen". (pág. 88).

Ya entre los tibbu, las primeras impresiones que se brindan al lector hacen referencia al lenguaje:

"Es kam aus seinem Mund wie ein Wasserfall, aber wie ein Wasserfall, den böse Geister immer wieder aufhalten. Nein, natürlich, er stotterte keineswegs, er fauchte und gurgelte, es knackte, und er fuchtelte mit den Armen, als wollte er seiner Rede freiere Bahn schaffen; er arbeitete wie ein Verrückter, aber er schien es zu geniessen. Eibl-Eiblsfeldt hörte in dieses Sprudeln hinein". (pág. 93).

En La conquista de América²⁷, Tzvetan Todorov nos expone cómo Colón desprecia como no-lenguaje la para él ininteligible lengua de los indios, y cómo la reinterpreta con el mismo finalismo con que interpreta todos los demás signos que le salen

al paso. No otra cosa le sucede a Eibl. Para él, el árabe es "fauchen, gurgeln, knacken", y las explicaciones de los confidentes un "Sprudeln". A la dificultad de la comunicación, Eibl le añade así un plus de distancia, que sitúa a sus interlocutores en lugares próximos a la animalidad, que es donde previamente él los ha situado. Al obrar así, no hace más que ser fiel a un esquema que ni siquiera ha inventado, sino que es producto de sus lecturas y de sus fantasías. Con todo su pretendido cientifismo, Eibl tiene ante todo un comportamiento precientífico. Lejos de adoptar una postura empirista, su conducta está guiada por una visión finalista del conocimiento: tiene que confirmar su visión del mundo, no ponerla a prueba.

Eibl ha salido de Austria con un conocimiento de Oriente -y, en general, una idea del Otro- que no va más allá de lo leído en Slatin Pachá, cuyo nombre aparece al poco de empezar el relato africano (pág. 57). Son lecturas en las que ha puesto no sólo su fe, sino su ilusión: Se le han convertido en un modelo de vida. Por eso, ponerlas en duda sería poner en duda sus propias razones para estar allí. Continuamente, Eibl deplora la incapacidad de los nativos para ejecutar sus órdenes, la forma en que se toman a la ligera los ejercicios de tiro o sus dificultades para leer un mapa. Jamás se le pasa siquiera por la cabeza -y ésta es una de las claves de la obra, y del engaño en que vive- la idea de que no ejecuten sus órdenes simplemente porque no quieren... o lo que es peor, porque ni siquiera las tomen en serio. El abismo que le separa de la realidad crece así en vez de reducirse.

Al obrar de este modo, Eibl no hace sino inscribirse en toda una tradición europea, que Edward Said describe en los siguientes

términos:

"(...) los peregrinos franceses del siglo XIX no buscaban una realidad científica, sino una realidad exótica y, sobre todo, atractiva. (...) En este punto, observamos cómo todos los peregrinos y especialmente los franceses explotaron Oriente en sus obras con el fin de justificar su vocación existencial. Sólo cuando existía un proyecto cognitivo adicional en el hecho de escribir sobre Oriente, la efusión del yo parecía mejor controlada"²⁸.

La cita parece hecha a la medida de nuestro personaje. Eibl ha partido en busca de esa realidad exótica y atractiva (ins Grosse, Bedeutsame" [pág. 50]), y no está dispuesto a no encontrarla. No está dispuesto, a pesar de que en el fondo de su mente tiene oscura conciencia de que aquello que tiene ante sus ojos no se adecua del todo a lo previsto:

"(...) wieder konnte er sich nur wundern, dass ihn jetzt, im Grossen Bedeutsamen, leichter Verdruss überkam wie zur Zeit, als er in Sarajewo als Hauptmann eine Batterie kommandiert hatte" (pág. 62).

Eibl es un héroe consciente. Sabe perfectamente que sus circunstancias no son equiparables a las de Gordon y Kitchener, y es lo que le produce ese "Verdruss", pero puede vivir perfectamente con esa conciencia porque, además, Eibl es un héroe

vago, un héroe adiposo desde la primera página de la narración ("Er sah auf seine Hand, als gehörte sie nicht ihm, diese mollige Hand, in deren Polsterung Sehnen und Adern verschwanden, eine Hand, deren Knöchel im Fett versanken", pág. 13), un héroe que, venido a la grandeza por accidente, se conforma muy bien con que la grandeza no sea demasiado grande. Cuando sólo se trata, como dice Said, de justificar una realidad existencial, no importa que esa realidad sea más o menos digna. De hecho esa realidad, que no es tanto la realidad del Otro como la realidad del Mismo, a la que el Otro pone apenas marco y decorado, no importa nada. Basta con que sirva de base -no es posible decirlo con mejores palabras- a la efusión del yo.

Efusión que se manifiesta en el modelo de narración egocéntrico por excelencia, las memorias, que Eibl dicta a su subalterno según está acostumbrado por sus modelos de descubrimiento y conquista, tal como Don Quijote podría escribir una novela de caballerías. Ambos, que podían haber elegido la escritura como sustitutivo de la vida, han optado por ir de la escritura (de la lectura) a la vida, y Eibl, el colonizador, vuelve a la escritura para dejar constancia de sus hazañas.

El Africa de Eibl es, pues, el Africa vista por el conquistador. Su relación con el Otro es forzosamente la de alguien que se impone, su modelo verbal no es el diálogo, sino la orden. "Sólo cuando hablo con el otro (no dándole órdenes, sino emprendiendo un diálogo con él) le reconozco una calidad de sujeto, comparable con el sujeto que yo soy (...). si el comprender no va acompañado de un reconocimiento pleno del otro como sujeto, entonces esa comprensión corre el riesgo de ser

utilizada para fines de explotación, de 'tomar'; el saber quedará subordinado al poder"²⁹. Esa es exactamente la actitud de Eibl, pero no es suya toda la culpa. Aunque quiera comunicarse, dialogar con el Otro, la comunicación escapa a su alcance. Necesita de un intermediario. Esa necesidad se superpone a la propia concepción jerárquica del mundo que como militar tiene, y que le lleva a no poder acercarse al Otro; aún sin una completa intención suya (sabemos que Eibl tiene un genuino interés por lo diferente, una oculta alma de explorador que concede valor al descubrir), el saber queda subordinado al poder.

De este modo, a Eibl se le van imponiendo una serie de barreras que forzosamente tienen que complicar su percepción y su comprensión: al desconocimiento del lenguaje se une su minusvaloración como tal, al desconocimiento del Otro el desprecio por él, al afán de diálogo se sobrepone el afán de mandar.

En estas circunstancias, lo que no tiene lugar en las consideraciones de Eibl es la dimensión ética del Otro a la que autores como Lévinas se refieren de manera constante. La alteridad, vista desde la perspectiva de la responsabilidad para con el Otro, es completamente ajena al escenario del contacto entre culturas, dominado, bien por la hostilidad, bien por la curiosidad. En el fenómeno colonial, las formas que alcanzan estas actitudes son, por así decirlo, agudas: la hostilidad deviene en guerra de agresión, en conquista. El Otro es un objeto a conseguir, potencialmente un obstáculo a eliminar, siempre un inferior; nunca es alguien dotado de la condición de humano que

el conquistador se atribuye a sí mismo.

La curiosidad, si existe, se vuelve entomológica: El colonialista no distingue, en el fondo, entre las raras mariposas gigantes que encuentra en su camino y los extraños humanoides de distinto color. Cuando Eibl contempla sus colecciones mineralógicas y los distintos mapas que de la Tibestania ha elaborado Németh, y los que en su imaginación piensa elaborar (topológico, geológico, climático, de materias primas), ubica en los estantes a los tibbu con la única intención de sacarlos de ellos para que sean soldados, o, simplemente, pobladores de un terreno que, de lo contrario, no tendría un sentido para la lógica colonial. La visión del hombre no es humanista, es meramente funcional. El destino de los tibbu no es otro que confirmar la imagen de sí mismo que Eibl tiene.

La consecuencia es que el Mismo quede definitivamente fuera del mundo del Otro. Desde ese punto de partida, el contacto se vuelve de interés meramente etnográfico: la novela abunda en prolijas descripciones de usos y costumbres: el contrato matrimonial por el que el cacique Abu Tafr vende su hija a Eibl (págs. 116-121), los preparativos nupciales (págs. 123-126/138-142), la descripción del matadero (págs. 167-169), el ritual del baño (págs. 171-186), el final del Ramadán (págs. 218-224), el rito de la consumación conyugal (págs. 249-252), el rito funerario (págs. 264-268), el juicio al delincuente (págs. 274-280), la descripción de la ciudad árabe (págs. 293 ss.) y el caravasar (págs. 321 ss.).

El autor acoge con una considerable dosis de ironía sus propias descripciones, enfatizando así la distancia real que

separa a Eibl del verdadero contacto sin trabas, de la verdadera inmersión en la otra cultura. En repetidas ocasiones, el narrador llama la atención del lector sobre el carácter científico de lo que lee, distanciándolo de la lectura, haciéndole notar que lo que se le pone ante los ojos, mientras esté visto con ojos tan poco perspicaces como los de Eibl, no pasará de ser cientifismo, que no ciencia:

"Da es auch dem Berichterstatter nicht gestattet ist, diese Hütte zu betreten, müsste er auf berichtende alte Frauen zurückgreifen, die, wie er hoffen könnte, auf diese Weise auch der Wissenschaft, der Völkerkunde, einen Dienst erweisen dürften, aber da auch er, wie Oberst Eibl, des Kanuri-Dialektes nicht mächtig ist, bleiben ihm nur Vermutungen" (pág. 123).

El subrayado es nuestro. El autor le recuerda al lector cuán poco seria es la aproximación al Otro que se está pretendiendo. Tanto el autor como el coronel -y por tanto como el lector- desconocen lo esencial que podría romper la distancia: el lenguaje, el medio de comunicación. Sin él, no hay verdadero contacto, todo lo que quedan son "Vermutungen".

Las presunciones se envuelven en el manto de la ciencia: "Schwierig, all diese für die Wissenschaft so bedeutenden Fragen zu beantworten" (pág. 124), y a continuación se añade una valoración típica del modo en que el occidental plantea sus propias conclusiones acerca de los árabes:

"Fragen, die sich in anderen Gegenden, wo alles öffentlich vor sich geht, leichter beantworten lassen. Hier hingegen, wo die Frauen wie im Hoggar den Männern mindestens gleichgestellt sind, wo niemand sie ungestraft malträtieren darf, wo vielleicht auch die sie begleitenden weisen Frauen den Mund halten, da kreisen des Berichterstatters Gedanken vergeblich um die Weiberhütte. Er kann nur annehmen, dass barbarische Sitten hier kaum Eingang gefunden haben" (pág. 124).

Afirmaciones vagas y temerarias (mindestens gleichgestellt), suposiciones (vielleicht... den Mund halten), y finalmente conclusiones basadas, por tanto, en la nada (barbarische Sitten...etc.), y que a su vez implican juicios de valor (hay pocos términos más acientíficos que la palabra bárbaro). Fuerza es retornar a la valoración de Said, cuando dice que no se busca una realidad científica sino exótica. Más aún, la vaguedad forma parte del juego, es un elemento más de la convención que para el occidental recibe el nombre de Oriente. Said insiste:

"(...) no necesitamos buscar una correspondencia entre el lenguaje utilizado para describir Oriente y el propio Oriente, no solamente porque el lenguaje sea impreciso, sino porque ni siquiera pretende ser preciso. Lo que intenta hacer, como Dante lo intentó en el Inferno, es describir Oriente como algo extraño, e incorporarlo esquemáticamente a un escenario teatral cuyo público, director y actores son para Europa y sólo para Europa. De

aquí la oscilación entre lo familiar y lo extraño"³⁰.

Eibl (Muster) y el misterioso narrador se atienen por entero a esa convención. Su visión de Oriente aporta ante todo el exotismo, que en última instancia es lo que el personaje ya llevaba consigo al iniciar su periplo. La aproximación al Otro reviste pues todos los caracteres de la incomunicación: es insincera (sólo busca, a lo sumo, comprobar lo ya supuesto), es interesada (el afán de dominio y conquista se superpone a todo) y, cuando pretende ser más intensa -cuando se dota de los atributos, verdaderos o falsos, de la ciencia-, es fría. La distancia, la pérdida total de contacto entre el Mismo y el Otro, queda subrayada simbólicamente por las reacciones de las gentes ante el coronel cuando se dirige a ellas sin mediador. En la página 142, Eibl entra en contacto con uno de los monjes amarillos; cuando el monje lo ve, inician un diálogo de sordos. Como el coronel sólo conoce un par de expresiones en árabe, decide emplear una y, al decirle "Allahu akbar" (Dios es grande), el monje huye espantado. En el plano simbólico, la incomunicación es tal que alcanza su culmen al pretender usar el lenguaje del Otro. La agudización del mensaje simbólico aumenta en las páginas siguientes, cuando Eibl, inmediatamente después del encuentro con el monje, encuentra a quien cree es Samit, apodado -es significativo- "der Schweiger", acusado de un delito por el pueblo. El hombre se sobresalta al verlo: Eibl ni siquiera sabe si realmente se trata del delincuente, y no tiene forma de comprobarlo; le habla, en lo que el narrador califica como "ein recht einseitiger Diskurs" (pág. 144), e interpreta en términos

de desconfianza los gestos y explicaciones del otro. De la indiferencia, de la mínima aproximación, se pasa a una actitud de rechazo: "Und vielleicht halten sie alle mich für verrückt?" (pág. 145).

Estamos pues ante el modelo de irritaciones del que hablamos al principio de este texto. Y sin embargo, como también apuntábamos ya entonces, ello no es óbice para que haya otras formas de cercanía al Otro, formas que hagan que la relación se pueda calificar siquiera de existente.

IV.3.3.2. El colonizador colonizado

Y también hay elementos que abonan esta hipótesis, por cuanto los planteamientos de Eibl son continuamente puestos en cuestión por el autor. A lo largo de su estancia "entre los Otros", la arrogancia del coronel será sucesivamente puesta a prueba y gradualmente abatida.

Si páginas atrás habíamos hablado de que la relación del Mismo con el Otro kakanio era una relación masculina, la relación que tiene con el Otro en Africa es una relación femenina, en los términos en que hemos planteado que la recoge la investigación. Conviene establecer que el autor de estas líneas no considera legítima la asociación entre conquista, penetración, dominio y mujer. Pero el que tal asociación esté impregnada de una mentalidad profundamente sexista no quita fuerza al hecho de que ha sido moneda corriente no ya como modelo de interpretación -si sólo fuera así, bien podríamos rechazar sin más el modelo-, sino como dato empírico de la conducta occidental ante el Otro, y por

tanto como dato merecedor de atención desde una perspectiva científica. Edward Said recoge expresiones de los pensadores orientalistas de finales del siglo XIX cuya carga sexual es explícita:

"Una sociedad coloniza cuando, habiendo alcanzado un alto grado de madurez y fuerza, procrea, protege, se sitúa en buenas condiciones de desarrollo y lleva la virilidad a una nueva sociedad que ha salido de sus entrañas. La colonización es uno de los fenómenos más complejos y delicados de la fisiología social"³¹.

La colonización se convierte en un proceso orgánico, un producto puramente genital. La sociedad, trasunto de la persona, madura sexualmente, procrea, pare una nueva sociedad, a la que lleva nada menos que la virilidad. El mismo autor aún sabe ser más claro:

"La colonización es la fuerza expansiva de un pueblo; es su poder de reproducción; es su crecimiento y su multiplicación a través del espacio, es la sujeción del universo o una gran parte de él, a la lengua, las costumbres, las ideas y las leyes de ese pueblo"³².

Poder y genitalidad aparecen así expresamente unidos. La concepción colonial en nada se diferencia de una concepción de la relación humana que es la que ha llevado a autores como Allerkamp a establecer para el occidental una relación de difusas

diferencias entre feminidad y negritud, entendida esta última como símbolo de la alteridad colonial, pero que sería aplicable a otros "Otros". Allerkamp cita a autores como Robert Park, que en 1950 califica al negro como "lady among the races"³³, Simone de Beauvoir o Jean-François Lyotard, que equiparan al negro y a la mujer en su sometimiento a una casta dominante; Lyotard compara incluso el movimiento feminista con la lucha de los esclavos, colonizados y otros "subdesarrollados"³⁴. También Todorov relaciona, refiriéndose a las novelas del viajero francés del XIX Pierre Loti, exotismo y erotismo. Para Todorov, "la mujer, al igual que el país extranjero (...) se deja desear, dirigir, abandonar; (...) la relación es de dominio, no de reciprocidad". El hombre "goza de la misma superioridad, respecto de las mujeres, que el europeo en relación con los demás pueblos"³⁵.

La mujer como "Otro" es un Otro sometido, y al Otro colonial se le trasladan los patrones de pensamiento -consciente y subconsciente- aplicados a la mujer. El lenguaje no hace sino reflejar fenómenos hondamente arraigados en la mente masculina occidental. Como dice Said, "el espacio de las regiones más débiles o subdesarrolladas, como Oriente, era visto como algo que invitaba al interés, a la penetración y a la inseminación (...) en una palabra, a la colonización"³⁶.

Pues bien, Eibl es un colonizador, y ello, aplicando lo dicho, nos permitiría ya en esa medida calificar de relación femenina esa relación con el Otro, con Africa en general, que ahora se plantea. Pero además el texto ofrece apoyaturas de esa tesis; comentábamos páginas atrás la abundancia de descripciones

etnográficas; entre ellas, tiene una especial relevancia la de la celebración del matrimonio de Eibl con la hija del cacique Abu Tafr. "ello porque nos ofrece un cuadro, irónico como siempre, de esa consumación colonial a la que hacen alusión los autores del XIX.

La ironía se asienta desde el principio de la escena, a la que en el capítulo anterior calificábamos de quijotesca. Németh recibe a Eibl con una frase de resonancias épicas: "Der Schlusspunkt sozusagen, Herr Hauptmann, Sieg und Triumph!" (pág. 249).

Lo que viene a continuación es, precisamente, la inversión de esa épica. Eibl, ignorante de lo que le está destinado, es literalmente arrastrado al dormitorio por el padre de la novia y otros hombres del pueblo. Allí, se somete a una ceremonia nupcial en la que siempre es la novia, Aischa, quien lleva la iniciativa. A continuación, el rito continúa con la toma por concubina de una amiga de la novia. Todo ello ocurre entre consideraciones morales ("Mein Gott, ein Kind! das wäre laut Dienst-Reglement ein Fall schwerer Notzucht!"), sobresaltos ("Teufel, geht das öffentlich zu!") y autojustificaciones ("In gelehrte Dispute muss er nicht eingreifen").

Aquello que normalmente estaba destinado a ser lo que arriba llamábamos consumación colonial, el dominio sobre la mujer africana que representa simbólicamente a Africa por parte del europeo que representa simbólicamente a Europa, se convierte en una consumación simbólica de lo contrario, del ingreso de Eibl en la comunidad africana, de su abandono de la superioridad. El proceso es enfatizado en distintos momentos; Eibl no sólo no

lleva la iniciativa, sino que incluso sus iniciativas se adecuan a lo imperante a su alrededor: "Eibl (...) sträubt sich, (...) Sich wehrend erfüllt er unbewusst die Sitte der Väter Mütter, denn es ist nicht fein, sich nicht zu sträuben"; es tratado sin deferencia alguna: "Dann wird er mit Gewalt hineingedrängt"; los actos simbólicos de superioridad de Aischa se multiplican: con anterioridad al matrimonio, Németh ha explicado a Eibl que forma parte del rito el que los novios traten de pisarse mutuamente los pies. "Wem das zuerst gelingt, der herrscht im Haus" (pág. 176). Cuando Eibl y Aischa quedan solos "Sie tritt ihm sofort auf die Füße".

Posteriormente, el autor recalca la consideración del acto sexual como un acto de fusión entre los dos mundos. Eibl cierra los ojos, y su mente se llena de imágenes:

"(...) eine Prozession in seiner Heimat, der fernen Steiermark (...) dann eine lange Pappelallee, die sich biegt in Sturm, dann lautloser Dschungel, durch den Panther Affen springen aufkreischt ein Vogel mit grossem gebogenem Schnabel ein Klavier ertönt (...)" (pág. 251).

Tras el acto, Eibl se siente unido a Africa ("Ja, binden möcht er mich gern an das Land! Aber bin ich nicht schon längst gebunden?"). Finalmente, como coronación de lo que se ha convertido ya en una ceremonia ritual para ambos, para la feliz novia y para el ignorante instrumento, la mente de Eibl se llena de pensamientos que remiten, de forma nuevamente quijotesca vista la realidad de lo ocurrido, a sus fantasías de conquistador:

"Er denkt an Rudolf Slatin, den Slatin Pascha der ägyptischen Armee, den grossen Österreicher. Und kurz an Gordon. Der Mahdi kam mit Feuer und Schwert über den Sudan, und sie hatten Gordons Kopf im Triumph durch die Strassen Khartums getragen. Er dachte daran. Doch nicht Angst-Freude tieferes Lachen erfüllte seine Körperhöhlen" (pág. 252).

Eros y Tánatos fundidos en la mente del colonizador andante, que interpreta su toma de concubina como el definitivo triunfo ("Der Schlusspunkt sozusagen, Herr Hauptmann, Sieg und Triumph!") en su aventura ultramarina. Ahora, tras este acto de posesión sexual, se siente a la altura de Slatin y Gordon, confirmando lo que decíamos en páginas anteriores.

La misma escena en que esto sucede es al mismo tiempo, ya lo hemos visto, elemento importante de otro de los procesos de la relación entre el Mismo y el Otro que la novela recoge de manera ejemplar: el lento proceso de la aculturación. En su libro Nosotros y los otros, Tzvetan Todorov traza un cuadro esquemático de los distintos tipos de viajeros³⁷, y distingue entre ellos al asimilador ("aquel que quiere modificar a los otros para que se asemejen a él"), el aprovechado, el turista, el impresionista ("el impresionista es un turista muy perfeccionado"), el asimilado ("se va a vivir entre los otros (...) para volverse como ellos"), el exota, que mantiene "un equilibrio inestable (...) entre el distanciamiento y la identificación", el exiliado, el alegorista ("el alegorista habla de un pueblo (...) para debatir sobre alguna cosa distinta a ese pueblo"), el desengañado

(que renuncia al viaje) y el filósofo (que pretende observar las diferencias para descubrir las propiedades). Es obvio que Eibl tiene algo de varios de ellos. No cabe duda que predomina en él el tipo del asimilador, ese es su papel, y es obvio que vive animado por "un cierto espíritu de cruzada, un mesianismo"³⁸, pero también es un exiliado, en tanto que realmente, al encontrarse fuera de su tiempo por la ignorancia de que su mundo es falso, no puede volver; es un alegorista -ya hemos visto que en sus manos todo se convierte en metáfora del Imperio y reflexión sobre él- y es un turista en la medida en que le interesa más el territorio y sus misterios que el misterio de las gentes.

Todos estos caracteres tienen en común que parten del sujeto, para ellos el Otro es tan sólo una referencia objetual. Son, por así decirlo, caracteres voluntarios, caracteres intencionales.

Sin embargo, a lo largo de su itinerario vital Eibl acaba siendo precisamente aquello que no tenía intención de ser, aquello que no parte de él: un asimilado. No llega a ser el asimilado de Todorov, que "quiere conocer a los otros porque se ve inducido a vivir entre ellos; quiere parecerse a ellos porque desea ser aceptado por ellos"³⁹, pero la tendencia de su vivir va a ir continuamente en esa dirección.

El proceso de aculturación de Eibl no es voluntario, pero no por ello va a ser insensible. Pasará por etapas que marcan repetidos procesos de sometimiento, en los que sus reflejos morales se verán puestos a prueba y la firmeza de sus convicciones se tambaleará, desde las cosas importantes hasta los

detalles de la vida cotidiana. La aculturación será presentada a nuestros ojos como una experiencia de contemporización.

Aunque continuamente se le despiertan íntimas resistencias, Eibl acepta, acepta siempre. Las escenas en retrospectiva nos permiten apreciar los cambios habidos en su actitud a lo largo de los dos años que según se nos dice lleva entre los tibbu. Cuando es conducido al baño por primera vez, todo aquello a lo que ha de enfrentarse es una tortura: la desnudez, los ungüentos ("Franzl, rette mich vor dem stinkenden Zeugs!", pág. 176), los relatos eróticos que los hombres se cuentan entre sí ("Merkwürdig, dass Männer immer schweinigen müssen, wenn sie zusammenkommen!", pág. 175), y que atentan contra su moralidad, una moralidad que le hace alegrarse de haber olvidado los quevedos en el fuerte -para no tener que ver- y que, no obstante, no le impide fijarse ante todo en los miembros viriles de los circundantes y en el tamaño "unanständig gross" de algunos de ellos. En ese momento, asistimos a un enfrentamiento de culturas que para Eibl supone el despojo, la pérdida de los atributos aparejados a la vestimenta. Cuando, dos años después, volvemos a verlo en el baño, lo asume todo con entera naturalidad; de su pretensión conquistadora sólo queda el trono dispuesto para él, una caja cubierta con un paño verde cuyo color está "fast völlig aus der Decke verschwunden" (pág. 172).

Lo mismo ocurre con su vida conyugal con Aischa y Laila. Si cuando consuma el matrimonio todavía precisa con angustia una justificación ("Vergib mir die Sünden wider die Toten! Es ist keine Sünde, es ist keine Sünde!", pág. 250), dos años después la necesidad de justificación aún existe, pero ha perdido todo

apremio ("ein Konkubinat in diesen Breitengraden, ist es nicht das Natürlichste unter der Sonne", pág. 184). Eibl ha enseñado a Aischa a besar a la europea, pero a cambio se ha sometido a todos los ritos del amor tal como Aischa los entiende:

"sie gab ihm einen Stoss, er ahmte sie ungeschickt nach, sie warf sich hin, er warf sich mit ihr hin, sein Herz klopfte, sie hockte und kniete und stand und betete, er konnte kaum folgen, sie wandte sich nach rechts zum Engel der Rechten, nach links zum Engel der Linken (...)" (pág. 248).

Eibl se ha convertido en un perfecto marido oriental. Al cabo de dos años es incluso un marido hastiado: "Aber hatte er eine andere Wahl? (...) Eine andere Wahl als Kuskus und Hirsebier und Weiber und manchmal Quark mit Durrha und manchmal..." (pág. 62).

Qué duda cabe de que su instinto sigue resistiéndose, sigue occidentalizando sus planteamientos. Desde el primer momento, encontramos a Eibl vestido con chilaba, pero su opinión acerca de la prenda sigue siendo negativa: "in seiner verrückten Kleidung, die er als bequem zwar schätzen gelernt hatte (...)" (pág. 94), y a pesar de la costumbre no puede evitar seguir sintiéndose ridículo con ella: "Wie eine abgebundene Blutwurst sehe ich aus, dachte er" (pág. 94).

Poco a poco, el colonizador ha sido colonizado. Lo ha sido, además, más allá de lo que él supone: En la página 179, nos enteramos de que los tibbu llaman a Eibl Achmed, porque el

apellido Eibl-Eiblsfeldt es impronunciabile para ellos. Así, cuando en la página 218 el narrador oral Said ibn Salim decide acoger en su historia la historia de Achmed, sabemos que definitivamente los tibbu han asimilado a Eibl, lo han incorporado a su cultura, lejos de incorporarse ellos a la suya, y lo han hecho, además, por medio de un juego intelectual de los que le eran muy queridos a Wilhelm Muster, convirtiéndolo en lo que por otra parte, para el lector, Eibl ya es: un personaje en pos de la Muerte. La Literatura acude así en apoyo de la Antropología, produciendo una fusión tal como la propia vida no habría sido capaz de producir.

El autor, no obstante, no deja de indicarnos cómo esa inmersión en la cultura Otra no supone que el asimilado se oriente en ella: Cuando, al final del libro, Eibl acude a la ciudad, para el occidental símbolo por excelencia de la sociedad organizada, la primera impresión que se ofrece a los lectores es que sus callejuelas discurren intrincadas hacia la mezquita "wie in einer Insektenburg" (pág. 291).

La predisposición simbólica con la que Eibl, el occidental, encara la visita a la ciudad, es positiva: "Nun sass der Mann, starrte auf die Stadt, ich will hinunter, ich will hinein" (pág. 293) e intenta además ser uno más, pasar inadvertido ("er zog die Kapuze ins Gesicht, vielleicht erkannte man ihn an den Bewegungen", pág. 293).

Pero, irremediabilmente, Eibl se pierde. La ciudad a la que quería entrar retorna a ser hostil, a la muchedumbre que le acompañó en su entrada, con la que quiso fundirse, sucede la total soledad del extranjero: "Er war im Inneren der

Insektenburg, jetzt kam ihm niemand mehr entgegen" (pág. 295).

A partir de ese momento, Eibl entra en una suerte de teatro mágico presidido por la total incomunicación; como en Steppenwolf, Eibl se encuentra en una calle en la que una puerta se abre, se le introduce por ella, vive una determinada situación, se le vuelve a echar y poco después se encuentra entrando por otra puerta, sumido -el personaje lo dice expresamente- en un laberinto del que no sabe hallar la salida.

Cada uno de los palcos de este teatro mágico tiene sus peculiaridades y su interés para nosotros, por cuanto en ellos se dan cita el simbolismo del -ahora sí- total choque entre las culturas y el recurso metaliterario que ya habíamos visto con anterioridad en situaciones como la entrada de Eibl en el relato oral.

Primero, Eibl encuentra a un judío sefardí en quien el lector cree reconocer al chamarilero de la pág. 14, quien vendiera a la hija de Eibl un libro titulado Der Tod kommt ohne Trommel, es decir, el libro que el lector tiene en las manos, y que Eibl lamenta, en repetidas ocasiones a lo largo del texto, no haber leído. El encuentro con el judío tiene una importancia considerable para la penetración del lector en el texto, para su comprensión íntima del problema de Eibl, del problema en sí de la comunicación.

Y ello, porque el sefardí habla en sefardí. No se nos dice que habla en sefardí, sino que el judío se expresa en el texto -es decir, de cara al lector- en sefardí, en ladino.

Esto, que podría tener un valor de mera curiosidad lingüística -al fin y al cabo el diálogo entre el viejo Mordechai

y Eibl ocupa apenas dos páginas (295-297)-, crece en importancia desde el momento en que Mordechai dice cosas importantes para la comprensión del texto, cosas que no se le traducen, ni siquiera aproximativamente o por indicios, al lector germanoparlante, destinatario primario de la novela. Así por ejemplo, el saludo del judío pone de manifiesto que conoce a Eibl: "Qué estas fasiendo en esta sibdade? Otra vegada?" (pág. 295), lo que queda oculto al lector del texto alemán, tanto más cuanto que líneas más abajo el judío se presenta -por señas, explicado en alemán- al coronel y el coronel al judío, lo que refuerza la equívoca impresión de que no se conocían. Pero el judío sabe más: al despedirse, lo hace con expresión sombría y con las palabras: "Vaya con Dios, capitán!" (pág. 297).

El subrayado es nuestro. El sefardí sabe pues que Eibl sigue siendo capitán, que nunca fue coronel, pero el lector no sabe que lo sabe. No sabe de qué hablan los dos personajes, porque la mayoría de las veces no se le traduce ni por indicios el discurso en ladino. Sólo sabe que Eibl habla, en lo que cree un nuevo discurso unilateral, y no sabe que Mordechai sí entiende a Eibl, que le contesta, aunque éste no sepa que lo hace. ¿Qué sentido tienen para el lector germanoparlante frases como:

"Der Jude schien ihn zu verstehen, denn er sagte:

Estarán moros e cristianos en la plasa e se portarán como salvajes. Hay poco meoyo e mocha ceguetat. Ma quaser, pasensia!" (pág. 296)?

Para el lector originario, no hay, no puede haber, relación

alguna entre la afirmación de que el judío pareció entenderle y su respuesta, y al autor no parece importarle. De este modo, de facto, el lector se encuentra en la misma situación que el propio Eibl, se encuentra bruscamente y sin auxilios enfrentado al Otro, imposibilitado para la comunicación.

Lo que podría parecer un artificio literario (¿qué mejor forma de hacer explícita la situación de Eibl que poner al propio lector en idéntica situación?) gana en interés para nosotros por aquello a lo que antes hacíamos referencia: el lector no sólo pierde información desechable, como en la frase supraescrita, sino también información relevante para el desarrollo del argumento. Cabe afirmar que Elias Canetti leería estas páginas de otro modo y con otro provecho que Günter Grass, por ejemplo. El lector se pierde algo.

Al obrar así, de hecho (no podemos juzgar las intenciones del autor), Muster arrastra al lector al interior del libro e invierte los términos de su relación. Por obra y gracia de ese su propio no entender, el lector deja de asistir a las dificultades del contacto entre las culturas para sufrirlas, el lector se encuentra convertido en Mismo y contrapuesto directamente al Otro. Y como en toda comunicación real, hay parte de la información, de la información relevante, que pierde. Y como en toda situación real, ni siquiera lo sabe con certeza.

Y Eibl prosigue su periplo por el teatro mágico, por el laberinto. Su siguiente estación lo lleva -por el mismo procedimiento: una puerta se abre, alguien lo arrastra al interior- a una casa en la que se le rinden honores de invitado importante. Le hablan, pero él no entiende, cree incluso estar

soñando, finalmente lo ponen de nuevo en la calle: "Nun hatte er sich hoffnungslos im Wirrwarr verstrickt" (pág. 299).

Así pues, a pesar de su suave aculturación, Eibl sigue siendo, radicalmente, un extranjero. En el final del relato, cuando todos los hilos se unen, se unen en un múltiple fracaso. Desde el punto de vista de la interculturalidad, en el total fracaso del esfuerzo integrador, que se revela como tal esfuerzo cuando Eibl, el que fuera émulo del gran Slatin, el conquistador y colonizador, se redefine ante Németh: "Du hast aus mir einen Renegaten gemacht" (pág. 323); fracaso del impulso fáustico de raíz habsbúrguica, perdidos para siempre sus referentes: "Seine Majestät sind fast zwei Jahr lang schon tot (...). Jetzt dauert's nimmer lang, und die Welt geht unter, zumindest für mich" (pág. 325), la referencia expresa al "Weltuntergang" de Musil es insoslayable; fracaso, en fin, de toda la concepción vital que había animado a este moderno Don Quijote, que siente desaparecer bajo sus pies todos los fundamentos de su existencia: "(...) sind wir vielleicht auch erlogen und tot und wissen's nur nicht? Und ich bin ebenso erfunden von irgendwem (...) und dieser Irgendwer ist auch erfunden und der liebe Gott dazu!" (pág. 327). Ni a Muster ni al lector les queda otra cosa que la pregunta borgiana:

Dios mueve al jugador, y éste la pieza.

¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza?

IV.4. El papel de la Literatura

Hora es de preguntarse cuál es el explícito papel que la Literatura desempeña en este descubrimiento del Otro, y de preguntarse para quién lo desempeña. De que la Literatura es medio de conocimiento, nadie duda. Por tanto, en este viaje al encuentro de lo desconocido (del desconocido) puede ser un vehículo tan perfectamente válido como cualquier otro elemento del variado instrumental humano. Cuando Tzvetan Todorov aborda el tema en La conquista de América ("Quiero hablar del descubrimiento que el yo hace del otro. El tema es inmenso. Apenas lo formula uno en su generalidad, ve que se subdivide en categorías y en direcciones múltiples, infinitas")⁴⁰, elige como método de acercamiento el contar una historia. Una historia ejemplar, dice Todorov, "tan verdadera como sea posible, pero respecto a la cual trataré de no perder de vista lo que los exégetas de la Biblia llamaban el sentido tropológico, o moral"⁴¹. Al obrar así, Todorov hace dos cosas. En primer lugar, al recurrir a la narración, se inserta en una vasta tradición de acercamiento al asunto, que va desde los memorialistas de diversa índole (naturalistas, antropólogos, colonizadores, simples viajeros) hasta la actual Literatura que se pretende intercultural o se inspira en la problemática intercultural, pasando por el vasto horizonte de la Literatura colonial de los siglos XIX y XX. En segundo lugar, al declarar la pretensión moral de su relato, se remonta también a las fuentes de la novela occidental, desde el Decamerón hasta las Novelas ejemplares, que contaban entre sus aspiraciones (reales o ficticias) el deseo de

ofrecer ejemplos que sirvieran de reflexión, medios de conocimiento por lo tanto.

Sin duda, lo que mueve a viajeros y memorialistas es la pasión por narrar lo conocido, que a veces se vuelve conocer para narrar: "Querría ver todas las más tierras que yo pudiese para hacer relación dellas a Vuestras Altezas"⁴². Conocer al Otro para hablar de él es una clave conceptual que vincula de forma sistemática la exploración del Otro a la Literatura como medio, en tanto la escritura provoca, en el proceso mismo de su producirse, una sistematización, ordenamiento e interpretación de la experiencia. Del conocer para narrar se pasa insensiblemente al narrar para conocer. La Literatura lleva a cabo su función gnoseológica de ordenamiento. Escribir, formular, representa el último tramo de una operación del pensamiento que reelabora las impresiones individuales no sólo para mejor entenderlas sino, además, para convertirlas en mensaje a lo colectivo. En su formulación, la percepción del Otro se vuelve aprehensible para los muchos Mismos que comparten un mundo cultural con el autor, dando a lo Literario condición de instrumento perfecto para un análisis destinado no sólo al conocimiento, sino a la comunicación. Mientras la intención principal de la Filosofía es el conocimiento en sí, en la Literatura ese conocimiento sólo tiene interés en tanto puede ser comunicado: Lo importante no es la historia a contar, sino contar la historia.

Contando la historia, este proceso se verifica de manera tanto sensible como insensible. Cuando Stefan Zweig escribe Der Amokläufer, probablemente sólo pone un marco exótico a una más

de sus refinadas y decadentes historias de seducción. Sin embargo, en este pequeño relato hay un complejísimo enfrentamiento de alteridades: el médico germano protagonista, colonizador en un entorno de indígenas, ser superior que nunca pone en duda esa para él manifiesta superioridad, la ve puesta en cuestión cuando pretende sexualmente a su interlocutora en el relato, la inglesa que requiere sus servicios para abortar. El deseo inicial se transforma en ansia de dominio, en afán de doblegar, y del lado de la inglesa sólo están sus criados indígenas, que son quienes la atienden en su lecho de muerte, quienes la lloran, produciendo así una insensible identificación entre indígena, inglesa y mujer, enfrentando así al Mismo una trinidad de alteridades en una lucha en la que es él quien sucumbe al Otro, en tanto que "läuft Amok", en tanto se comporta no como un occidental, racional y cartesiano, sino como uno de esos indígenas a los que él desprecia, de manera telúrica, visceral y enloquecida. El instrumento desborda con frecuencia a quien lo maneja.

Por otra parte, permítase aquí recordar hasta qué punto la visión colonial ha sido considerada ante todo un espejo del Mismo ("el orientalismo (...) como tal, tiene menos que ver con Oriente que con 'nuestro' mundo"⁴³). Conforme a esto, al elegir el género o subgénero de la novela colonial como vehículo para su aproximación, y al elegirlo desde un país y una Literatura carentes de tradición colonial y, como es lógico, de la correspondiente tradición literaria en ese campo, Muster refuerza la condición metodológica de la novela, su uso como instrumento de búsqueda en el Otro de la identidad perdida del Mismo.

Contamos pues con ese primer papel de la Literatura, papel aún externo a la propia narración, apriorístico, pero que la sitúa en el punto de arranque de toda consideración acerca del texto, por cuanto nos permite afirmar una intencionalidad manifiesta.

Sin embargo, aún nos interesan más las repercusiones internas de esa intención en el propio texto, lo que podríamos llamar el palimpsesto de la investigación de Muster. Nos preguntábamos arriba para quién actuaba la Literatura descubriendo al Otro, y vemos hasta ahora que sin lugar a dudas para el autor; cabe directamente presuponer que para el lector, así que nos queda comprobar si también desempeña ese papel para el personaje, para el representante de la mismidad inmerso en el contexto de la alteridad.

Y, como veremos, tampoco cabe duda de que así es, y ello en un doble sentido.

La inmersión de Eibl en el mundo cultural islámico es múltiple. Hay, cómo no, una inmersión física, a la que hemos dedicado nuestra atención en páginas anteriores, y hay por otro lado una inmersión en la Literatura, que se realiza en un plano real -Eibl accede a la Literatura del Otro, cuyo mundo metafórico impregna su conciencia y la modifica, aculturándola- y en un plano simbólico -Eibl se convierte en personaje de un relato del Otro, y en tanto que tal salta la barrera y pasa a ser el Mismo del Otro, el Mismo desde el punto de vista del Otro-. Ambas vías inducen, con las limitaciones propias de cada una de ellas, un experimento de reducción de la alteridad.

Desde su llegada, Eibl vive en contacto con el mundo mítico

de los Otros. El baño se convierte en escenario de la irrupción de un mundo cultural distinto, el mundo del narrador oral. Eibl presencia una disputa literaria -el maestro de la escuela coránica y el rico del pueblo compiten en contar la historia más sabrosa- y tiene las primeras impresiones de un universo ilimitado -como todo universo- y caracterizado por unas formas para él nuevas: la elipsis, la absoluta sexualidad, la percepción de la Literatura como hecho comunitario. Lo que vive, en esa primera experiencia, provoca su extrañeza ("Unanständiges und Literarisches und Theologisches, wieso geht das so durcheinander?" [pág. 182]) y su rechazo, que ya mencionábamos en páginas anteriores ("Merkwürdig, dass Männer immer schweinigeln müssen, wenn sie zusammenkommen!" [pág. 175]), y que el experimentado Németh intenta alejar de su mente: "Das ist hier ganz natürlich, Herr Hauptmann!" (pág. 175).

Sin embargo, ese mundo ajeno se abre camino en su mente, se convierte en parte de su bagaje. Durante la ceremonia nupcial con Aischa y Laila, las consideraciones morales se mezclan con frases extraídas de los relatos escuchados en el baño: "(...) wächst ihm wie in einer Geschichte, was ihm sein Vater vermacht hat" (pág. 250), "Was tot war, wird wieder lebendig" (pág. 252), cuando se consuma el acto del amor se entremezclan voces narrativas que ni siquiera corresponden claramente al personaje: "Der Schmerz in seiner Leiste schwindet plötzlich. Hat doch Abu el Naqil gesagt: drei Dinge sind süß wie das Ende des Ramadans: auf Fleisch reiten Fleisch schlingen Fleisch in Fleisch fleischlich bewegen" (pág. 251).

Lo que en Eibl viene apuntado como conocimiento o toma de

contacto con la Literatura oral de raíz arábica, es algo que al lector se le impone por doquier en el texto. El fascinante entorno de Las Mil y una Noches es omnipresente en la novela, como lo es la voluntad de fundirlo con el mundo austríaco, de unir las culturas. Cada capítulo viene encabezado por un título de resonancias orientales ("Buch der Vermutung", "Buch der Blendung", "Buch des gerechten Rates") seguido de un artículo del "Dienst-Reglement für das kaiserliche und königliche Heer". Recalcamos que no se trata aquí del mundo árabe, descrito en todas aquellas partes del texto que antes hemos calificado de etnográficas, y en general en el marco y ambientación de la novela, sino del mundo de Las Mil y una Noches, es decir, de un universo no geográfico, sino literario, y más concretamente, nos atreveríamos a decir, del mundo de Las Mil y una Noches que en su momento transmitiera a Occidente la traducción al francés, durante muchos años canónica, de Antoine Galland (1704-1717), a partir de la cual se hicieron las primeras versiones a las principales lenguas de cultura de Europa, y de cuyas peculiaridades se tratará en otro capítulo.

De un universo, pues, marcadamente culturalista, cuya funcionalidad y finalidad en el texto es a su vez marcadamente literaria y metaliteraria. La entrada en ese territorio de las ficciones orientales es simultánea para el lector y para el personaje: En la página 107, Eibl encuentra unas anotaciones realizadas por Németh. Entre las observaciones de carácter científico se hallan también algunas de índole metafórica:

"In der Nacht des Schicksals... der Herrscher über den

Schützen... (...) der Engel Metatron... (...) auf der Brust zwei Namen: den Namen Allahs und den ihres Gatten" (págs. 107-108).

A esta altura del texto, todavía tanto Eibl como el lector abordan el arabismo desde un enfoque racionalista ("Das sind (...) die Aufzeichnungen eines Völkerkundlers", pág. 109), pero poco a poco los abordajes literarios orientales se suceden e incrementan. A partir de la página 149, y bajo el sugerente epígrafe "Buch der Blendung", el lector se sumerge en una alucinación del coronel que es a la vez un gran caos de historias orientales: "(...) denn es Sudi tradiert uns, Abu Talik habe von Abd el Kassim erfahren, dass dieser von Achmed Taufid gehört habe: es wurde Feindschaft gesetzt zwischen Hund und Katze" (pág. 151). Se le familiariza con el califa Harun al Raschid, con el Rey Salomón, símbolo de la sabiduría, con la astuta abubilla (los nativos tibbu llaman "abubilla" a Németh).

La alucinación de Eibl es a su vez una transición a la entrada en escena del narrador oral Said ibn Salim. El paso de lo que era hasta ahora una novela contada desde un punto de vista occidental a lo que desde ahora sería (o se convertiría paulatinamente en) una narración narrada desde un punto de vista oriental es subrayado expresamente por el narrador:

"(Und nun, da der Märchenerzähler auf den Plan (...) getreten ist, darf auch der Berichtstatter schweigen: er ist überflüssig geworden. (...) Dokument oder Märchen, es ist geschrieben wie geredet, gesprungen wie gehüpft, und so

darf er sich leichten Herzens verabschieden!) (pág. 191).

Las continuas transiciones refuerzan la hipótesis del texto concebido como método de análisis transcultural. Esta impresión no hace sino culminar en el momento en que la narración de Said ibn Salim involucra a Eibl y a Németh, personajes dentro de personajes de una historia dentro de otra historia, primero a los ojos del lector ("Er beschloss, den schweigend auf der Kiste lauschenden Achmed in diese Geschichte zu ziehen" [pág. 193]), y luego, como ya anticipábamos en páginas anteriores, a los del propio Eibl.

La metanarración actúa como transposición de la alteridad y como fusión. Una fusión no exenta de dificultades. Como símbolo de ellas, y en contra de lo que el narrador anunciaba, no se produce la sustitución del relato occidental por el oriental, sino que los textos discurren paralelos y se van imbricando. Al principio se mantiene la trillada técnica narrativa de la alternancia de textos, introducida por conectores. Mientras Eibl y Németh viven su existencia entre los tibbu, Achmed desarrolla su historia para los oídos de los tibbu. En pocas páginas, los conectores se difuminan y desaparecen, y los párrafos se alternan sin transición. Hacia el final del texto, la fusión se ha convertido en una inextricable confusión, en la que se mezclan las voces de Eibl y Said ibn Salim:

"Aber das Glück ist diesmal auf meiner Seite, mein Glück bei Frauen ist gemacht: angefangen bei Aischa Laila Betty beim unbekanntem kleinen Mädchen bei Jasmin und Gharam. Er

liess sich auf ein Kissen nieder. Das Weibchen frass das Männchen auf. (...) Auf einem Ast sass ein Vogel, den hatte sie noch nie gesehen, und er fragte: Kommst du endlich? und sie sagte: Nein, ich gehe endlich. (...) 'Maimuna und Achmed machten sich auf den Weg (...)' (pág. 330).

Abreviamos la cita. Basta con lo expuesto para manifestar la complejidad que ha llegado a alcanzar el relato. Las distintas aspiraciones con las que la Literatura aborda los problemas de la interculturalidad tienen también un reflejo formal. Margit Wogowitsch, en un muy interesante estudio sobre la obra de la escritora chinoamericana Maxime Hong Kingston, se pregunta si la complejidad técnica de sus obras responde a una intención creativa, a una intención literaria puramente formal, o es más bien un modo de reflejar la complejidad de la propia condición híbrida o de la personalidad que ésta modela. ¿Refleja el uso de intrincadas estrategias narrativas lo intrincado de la situación del mestizo, es espejo del laberinto de la multiculturalidad? El análisis de la obra de Muster da pie también a elucubrar al respecto, por cuanto bien parece que ese gradual entrecruzamiento de los universos literarios en torno a un personaje perdido en un universo cultural ajeno es una excelente herramienta para transmitir al lector la desorientación, la pérdida de referentes, que acompaña al viajero por el mundo de la interculturalidad. También Jerzy Staus abunda en la idea:

"Geschichtenfetzen und Bilder verschleiern und überwuchern jeglichen Sinn. Denn diesen muss auch Eibl suchen, als ihm

der Zufall in eine Fremde Kultur wirft, in der er sich nicht verständigen kann"⁴⁴.

El camino hacia el Otro es un camino iniciático. El que se adentra en él puede verse no sólo perdido, sino forzado a un cambio en su propia persona. Staus llega a decir que el recorrido de Eibl es un recorrido de transformación que hace de él un hombre nuevo⁴⁵. Y así es en efecto o así podía ser. Cada incorporación producto del contacto es no solamente un enriquecimiento, sino una modificación, y una modificación que no se experimenta, sino que se sufre. La relación con la otra cultura es siempre dialéctica: el viajero porta un equipaje de seguridades que al confrontarse con el mundo ajeno se ven puestas en tela de juicio. A mayor contacto, mayor inseguridad.

En este sentido, Eibl es un extranjero literario absolutamente moderno. No se mueve por el lugar desconocido con la arrogante sensación de dominio de los conquistadores renacentistas o los colonizadores decimonónicos -aunque se pretenda de su estirpe-, sino con la tambaleante inseguridad de quien lo desconoce todo. Sin embargo, su mentalidad de occidental superior le impide entender, su viaje es un viaje hacia ninguna parte.

De la dialéctica entre ambas posturas nace su fracaso. En su búsqueda de explicaciones, Eibl se queda en la superficie de las cosas. Como Don Quijote, una vez deshecho el nudo de lo que no entendía es incapaz de comprender la grandeza de su locura, para quedarse sólo con la constatación de que era una locura. Al no poder constatar sus apriorismos, al no poder hallar en el Otro

al espejo del Mismo que se buscaba, sino realmente al Otro, la empresa se vive como fallida, la experiencia acumulada se pierde, y lo que pudo ser el camino de transformación al que nos referíamos queda convertido en un simple error.

Sin embargo, también nosotros estaríamos equivocados si pensáramos que lo que aquí se nos transmite es el fracaso de un determinado tipo de occidental en su intento de ir al encuentro de otro mundo. Probablemente Eibl alcanza en la intención de Muster rasgos más arquetípicos que personales, probablemente la tesis del autor apunte más a una incapacidad para saltar, en general, el foso de la alteridad, que se evidencia en otro de los puntos importantes que aborda la novela: el problema de la traducción.

IV.5. El problema de la traducción

IV.5.1. Traducir al Otro

Ya avanzábamos en el primer capítulo la estrecha relación existente entre traducción e interculturalidad, y apuntábamos incluso la importancia cimera de tal oficio -desde el punto de vista filosófico al menos- como instrumento de apropiación del discurso del Otro.

Abundando en ello, tendríamos que dedicar ahora cierto espacio al cómo. En el comentadísimo texto Pierre Menard, autor del Quijote, Jorge Luis Borges resume con admirable precisión las aspiraciones del traductor: "No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el Quijote⁴⁶".

El traductor se empeña en la búsqueda perfecta de la perfecta identificación, en tanto el texto traducido aspira a ser, en última instancia, el texto original. Examinemos el proceso. Cuando nos enfrentamos a la empresa de hacer nuestro el discurso ajeno por medio de la traducción, descendiendo a la práctica, lo que canónicamente se considera la primera parte de la labor (comprensión del texto original, desentrañamiento de sus pasajes más oscuros, formación de una idea general acerca del texto) lleva, comparativamente, poco tiempo, presupuesta desde luego la idoneidad del traductor para el trabajo, es decir, lo adecuado de su formación. La verdadera tarea, la que ocupa las noches y los días del trujamán, es la del encaje del modelo ajeno dentro del propio; lo que cuesta trabajo es hallar el cómo decir lo dicho -que no repetirlo-, el cómo resucitar su viveza -que no imitarla-, el cómo transmitir -que no contar- el efecto causado

en su primer lector.

Y si esto es así, no cabe pensar -presuponiendo siempre, repetimos, un caso ideal de traductor ideal- que se deba a una menor capacitación del traductor en su propio idioma que en el ajeno. Por tanto, esta mayor problematización de la fase terminal respecto a la inicial habrá de deberse a un desplazamiento del interés en favor suyo. El traductor concentra sus energías en el texto resultante, en el texto propio, no sólo porque resume la apropiación a la que antes hacíamos referencia -que sin duda se lleva a cabo, el texto resultante no es tan del autor del original como el propio original-, sino porque, al ser formulado, el texto aporta la función gnoseológica a la que ya en páginas anteriores hacíamos referencia al hablar del narrar para conocer.

En efecto, trabajando sobre el texto resultante -que no sobre el original, que, insistimos, despacha con relativa rapidez y no toma el resto del tiempo más que como brújula o agenda de trabajo- el traductor indaga en su propio discurso, y por tanto en lo que hemos calificado como su estructuración y visión del mundo.

Y esto ocurre, precisamente, a través del enfrentamiento con el discurso ajeno. Decía Heidegger que en el proceso de confrontación de idiomas se genera "Erweckung, Klärung, Entfaltung der eigenen Sprache durch die Hilfe der Aufeinandersetzung mit der fremden"⁴⁷. Lo que se dice del idioma es ampliable al discurso como tal.

Pero, claro, la resultante de este proceso ya no es la pretensión de componer el Quijote, sino precisamente otro Quijote.

Es más, cabe la posibilidad de que, en el curso de la operación, el Otro se haya visto reducido a la condición de mero pretexto. Y sin embargo, no puede serlo. Semejante situación sería contradictoria con la intención inicial: reducir la alteridad, apropiarse del Otro. Si ese riesgo no existe, es porque la presencia del Otro es ineludible.

Y es que precisamente es su realidad la que frustra el sueño de los émulos de Menard. El Otro no es otro yo, o, en palabras de Lévinas, nosotros no es el plural de yo⁴⁸. La apropiación de la alteridad no tiene lugar sin resistencia, y esa resistencia se manifiesta precisamente en todo aquello que de intraducible, es decir, de propio y específico, tiene el Otro. Lo que sí ocurre, por el contrario, es que se produce un experimento de identificación. Lo que buscamos es a nosotros mismos en el espejo ajeno, sí, pero ese espejo nos es imprescindible, forma parte de nosotros. Desde todos los puntos de vista. El Otro se nos vuelve necesario, porque es la desorientación que ante él sentimos la que nos vuelve hacia nosotros mismos, la que nos hace autoinvestigarnos en tanto que creemos estar investigando al Otro. Nuestra relación con él cobra así una doble vertiente, de comunicación y de autoaprehensión, que opera benéficamente en ambas direcciones.

Sin embargo, en la traducción mantenemos la ficción de estar trabajando en una sola dirección, convenciéndonos de que "violamos y sometemos los signos del otro imponiéndoles referentes familiares. El traductor se convierte en impostor. Y, sin embargo, esta impostura es necesaria. El lenguaje otro, el Otro radical, nos hace asirnos desesperadamente a los signos del

propio. Así es como el lenguaje construye nuestra 'identidad', descubriendo al Mismo en el discurso del Otro"⁴⁹.

Si aceptamos esta hipótesis, estaremos encontrándonos ante un proceso de autoafirmación. Queremos hablar con el Otro, entendernos con él, porque comprenderlo es aprehenderlo, y aprehender las cosas es comprendernos a nosotros mismos. El problema está en que la identificación, la unión de comprensiones internas y externas, puede ser falsa. En este camino de autoexploración, el imprescindible Otro que nos sirve de espejo corre el riesgo de ser expurgado -se toma de él aquello que se considera válido-, transformado -el Otro tiene que dejar de ser él para volverse el Mismo- y en definitiva, sea como fuere, manoseado y manipulado. En nuestras manos, el discurso del Otro puede dejar de serlo no sólo para pasar a ser nuestro propio discurso -de eso se trataba-, sino para convertirse en un cierto tipo de mito, en lo que querríamos hacer de él.

La traducción desemboca pues en mito, en el sentido de fantasía. Fantasía consciente e inconsciente, porque, ¿no desemboca ya todo desconocimiento -el conocimiento del traductor nunca es perfecto- en mixtificación, en invento que trata de paliar la laguna de lo desconocido? Lo práctico y lo teórico se confunden. El resultado, tanto del desconocimiento u otros factores como de la fantasía, es la elaboración de una idea del Otro que no responde a la realidad del Otro, sino a la realidad que quien lo interpreta requiere. En estas circunstancias, no es de extrañar que la interpretación acabe encajando, de manera más o menos forzada, con las necesidades del intérprete. Se entiende aquello que se necesita entender. La voluntad retuerce la

partitura, la modifica, la destruye si es necesario.

Traducir es manipular, lo sería ya porque el conocimiento es una herramienta imperfecta, pero desde luego mucho más aún desde el momento en que lo que buscamos en el objeto es algo diferente del objeto mismo. De la mayor o menor soltura con que se lleve a cabo esa manipulación, del mayor o menor rigor con que se evite, dependerá el grado de la mixtificación, pero no la existencia de la misma. Dice Francisco Ayala que: "La traducción es un escamoteo, un truco ilusionista, un engaño, tanto mayor cuanto más destreza se ponga en ejecutarlo. Una vez cumplida la manipulación, se encuentra uno dueño de cosa muy distinta a aquella otra que se tenía entre los dedos al comienzo"⁵⁰

Cabalgamos pues, con la traducción, una ola que se acerca y se aleja de las playas del Otro. Un juego frustrante: la discusión acerca de la imposibilidad de la traducción abarca tanto espacio como la traducción misma, y ha sido objeto de toda clase de teorías. Pero un juego necesario: La traducción ha existido siempre, no sólo en la vertiente oral y meramente comunicativa que representa la interpretación, la trujamanería propiamente dicha, sino en aquella otra que se dedica a intercambiar el discurso sin más finalidad precisa que el propio intercambio, es decir, la aproximación en ambos sentidos. El discurso traducido vivifica y fertiliza con frecuencia el discurso del Mismo, como ha estudiado la teoría del polisistema, desarrollada desde los años setenta por Itamar Even-Zohar y Gideon Toury, que sugiere que, en determinadas ocasiones históricas, la traducción deviene vía de introducción de ideas y de formas en sistemas culturales poco desarrollados o

temporalmente estériles.

Lo que, a su vez, la convierte en vía de ejercicio del poder, no ya desde un punto de vista trascendente, como apropiación de la lengua, sino de un modo mucho más práctico. En primer lugar, remitiéndonos a lo dicho por los teóricos del polisistema, la traducción se convierte en ciertos casos en una cierta forma de colonizar el sistema cultural ajeno, invadiéndolo pacíficamente con el discurso propio. Pero además, y de manera mucho más universal, el indiscutible poder de la palabra está, en el caso de la aproximación cultural, en las muy concretas manos del intermediario.

Volvemos a las tautologías: No hay elección que no lo sea. Toda elección supone preferir y preterir, y ninguna es del todo inocente. El traductor manipula el texto, y al hacerlo orienta al lector en un sentido concreto, carga de positividad o negatividad asertos que en origen pueden ser neutros, quita o pone elementos en función de la importancia que les otorga. Simplemente, pasa por todos los grados que van desde adaptar hasta cambiar el texto.

Qué duda cabe de que esto le confiere el poder de formar e informar en sentidos distintos o incluso opuestos. Pero es que además la traducción, al volverse invención, aplica sobre la realidad ese poder verbal: al producir los cambios, de recrearla pasa a crearla, a cambiar el mundo sobre el que opera. En sus manos está tanto crear el puente entre el Mismo y el Otro como provocar la quiebra total de su contacto. Si opta por esto último, estará modificando la intención originaria del hecho mismo de traducir, y verbalizar llegará a ser equivalente a

obrar.

Todo esto tiene muchas repercusiones en el día a día del traductor. ¿Cómo se lleva a cabo, en la práctica, la traducción? Porque el problema no es decidir que se va a ser leal al texto o que se va a ser infiel a él en aras de la belleza, sino ver cómo se puede aplicar esa decisión. En el territorio que nos ocupa, la reducción de la alteridad pronto encuentra obstáculos ante los que no cabe una solución satisfactoria. Si tomamos, por ejemplo, la traducción de una expresión hecha de una lengua ajena al ámbito occidental, estaremos ante dos opciones claras: traducirla por otra expresión hecha, es decir, eliminar la alteridad, o mantener una traducción literal que traiga hasta el lector de destino la personalidad distinta y diferenciada del Otro.

Si reflexiona un instante, el traductor percibirá que ninguna de ambas soluciones le permite ser fiel a su intención. Si elimina la alteridad -presunto éxito-, elimina también al Otro, lo convierte en alguien de personalidad anodina para el lector, le priva por tanto del conocimiento de que realmente hablamos de otro. El texto se incorpora al canon receptor y desaparece. Por el contrario, si mantiene las metáforas ajenas llevará hasta el lector de destino el exotismo del Otro, pero tal vez ese exotismo oculte su verdadera personalidad. O se oculta al lector que el Otro se expresa, no ya en otra lengua, sino de otra manera, o se le reviste de un barniz de refinamiento y complejidad que también es extraño al Otro, que a sus propios ojos se expresa con total normalidad, conforme a otra normalidad.

Además, la decisión que adopte no le librá de las críticas

teóricas. Si asume una postura naturalista, se le acusará de suprimir al Otro, de excederse en la apropiación. Si adopta una exótica, se dirá que pretende imponer a la naturalidad del Otro el forzado exotismo de unos clichés culturales, hacer que el Otro sea tal como a priori se le quiere ver. Haga lo que haga, parecerá que intenta convertir la cultura de destino en cultura dominante.

Veremos ejemplos más adelante. Baste decir que el traductor ejemplifica, una vez más, la dificultad casi insoluble planteada por la apuesta intercultural, y que la ejemplifica donde verdaderamente se libran y se pierden las batallas: en el día a día. Como los militares, el traductor se ve forzado a conformarse con unas "pérdidas aceptables" si quiere llevar adelante su empeño, pero sabiendo siempre que su arduo esfuerzo no tiene -él lo sabe- más que éxitos parciales como recompensa. No es impropio que Steiner hable de la "tristitia" agustiniana cuando se refiere al traductor tras el éxito⁵¹.

Exito temporal, además. La traducción es por esencia perecedera. El discurso del Otro permanece siempre: es o puede ser objeto de permanente retraducción, es fuente inagotable de interpretaciones del Mismo, del mismo modo en que el espejo devuelve imperturbable la imagen de todo aquel que se le opone. Frente a él, el discurso apropiado tiene una corta vida, y no engendra nuevos discursos. Esto forma parte de la aporía de la traducción: Puede no conseguir jamás la encarnación del texto traducido en el propio, pero si la consigue pronto será olvidada en beneficio del texto original. Puede dar su versión, pero tendrá idéntica validez a la de cualesquiera otras versiones. Su

existencia misma es dependiente, su poder es vicario, la realidad que crea siempre es temporal y caduca, como la estopa que ardía ante el trono de los Papas el día de su coronación.

IV.5.2. Wilhelm Muster y la traducción

IV.5.2.1 Opiniones traductológicas de un traductor

Traductor avezado y experto, en ejercicio durante casi treinta y cinco años, y profesor de traducción durante más de una década, Muster no dejó sin embargo una obra teórica a sus espaldas. Lo cual no debe sorprender. Muster era un práctico de la traducción, y como todos los prácticos sentía una saludable desconfianza ante la teoría ("ich rede also so vor mich hin und stelle keine unumstössliche Theorie auf, die dann fünf Jahre hält. Jede Übersetzung zeigt ja schon die 'Theorie', ja, ist bereits 'Theorie'")⁵². Lo que no significa, por supuesto, que no tuviera una serie de ideas acerca de su profesión y las plasmara ocasionalmente, aprovechando a veces su obra narrativa como marco de una reflexión teórica implícita no menos valiosa que lo que lo sería la explícita.

Sabemos, por ejemplo, que Muster veía en la traducción "nicht nur die nach sprachlichen Gesichtspunkten zu beurteilende Umsetzung eines Werkes aus einer Sprache in die andere, sondern auch ein Dokument, ein Zeugnis für die Wirkung eines Originals im Übersetzer"⁵³, frase que merece ser subrayada. Para Muster, el traductor ocupa un papel central. Es sobre él, y no sobre el lector, sobre el que recae el efecto de la obra origen. Es él el que decide soberanamente, como autor de la obra término, qué es

lo que llegará a manos del lector. En el Nachwort a su traducción de las poesías de Quevedo, Muster ilustra sus argumentos acerca del texto ofreciendo al lector una versión anterior de uno de los poemas traducidos. Luego especifica que no lo hace "damit der Leser zwischen dieser Version und meiner entscheiden könne, auch nicht nur, um zu zeigen, wie ein Original bei verschiedenen Übersetzern auf verschiedene Weise wirkt; sondern vielmehr, um ihm wieder einmal vor Augen zu führen, dass er dem Übersetzer ausgeliefert ist- was der sehr verehrte (oder verkehrte, wie Quevedo sagen würde) Leser immer wieder vergisst"⁵⁴. Con ocasión de la traducción al español de Der Tod kommt ohne Trommel, Muster escribía al autor de estas líneas: "Aber übersetzen Sie vor allem ins Spanische, wie wir das schon besprochen haben, lassen Sie sich durch den Ton nur anregen. Die Übersetzung (...) ist nicht nur Übersetzung, sondern (...) auch ein Dokument von Ihnen"⁵⁵. Meses después remataba su idea de la preeminencia del traductor con un consejo aún más tajante: "Summa Summarum: Dichten Sie ruhig ein paar Sätze dazu, nehmen Sie anderes weg"⁵⁶.

Correspondiente a este nivel de fe en la propia autonomía y a este descreer de teóricos y teorías ("Merkwürdig nur, dass niemand bisher die grossen Theoriker des Übersetzens, die häufig auch grosse Praktiker waren, daraufhin untersucht hat, wieweit sie sich an die eigenen Theorien gehalten haben!"⁵⁷) es la absoluta libertad con que Muster aborda la traducción. No es tanto que se adscriba a la escuela de quienes optan por la libertad frente a la lealtad, cuanto que su forma de operar es el libérrimo oscilar entre uno y otro bando en busca de aquello más atinado para cada situación concreta. En los V Encuentros

Complutenses en torno a la traducción, celebrados en 1994, el profesor Hans Hinterhäuser analizaba las traducciones de Quevedo realizadas por Muster, y las calificaba de congeniales, pero en extremo personales. Si acudimos al texto, presentado por otra parte en el, para un traductor, arriesgadísimo formato de la edición bilingüe, hallamos ejemplos como éstos:

Solo tienes posesiones,	Du allein hast Rittergüter,
solo dineros y bienes,	du allein hast Geld und Gold,
de oro; solo, sólo tienes	dir allein ist die Fortuna,
olorosas confesiones.	dir allein Minerva hold.
Solo vinos, ámbar, dones;	Klugheit, Ambra, Mut, Korallen,
solo tienes valentía,	bist allein damit begabt-
solo ciencia y cortesía;	nur dein Weib gehörte allen:
y con quererlo tener	alle haben sie gehabt ⁵⁸ .
todo, sólo a tu mujer	
la tienes en compañía.	

El ejemplo habla por sí solo. Nada importa el número de versos; nada la rima elegida por Quevedo (A BB AA - AA BB A); nada importa transformar "olorosas confesiones" en la benevolencia de Fortuna y Minerva, o vinos en corales, ni subsumir en "Klugheit" cortesía y ciencia; nada importa perder "quererlo tener todo". Lo que, a todas luces, le importa al traductor es hacer, con aquello que salva, una rima sonora y bien construida y, sobre todo, salvar el juego de palabras que en el original forman "sólo" y "solo"; pero, curiosamente, no le importa el juego del sentido, sino el del sonido: es lo que

rescata con "allein" y "allen". Sin duda también hay una reminiscencia del sentido, pero no el mismo juego de palabras. Lo que realmente importa, a juicio de Muster, es poner el énfasis allá donde lo puso el autor, o allá donde el traductor lo ha visto. Y para Muster, no es en forma (variable entre las lenguas), ni en contenido (que puede ser hasta banal en este caso), sino en "Wirkung": "Gibt man die Wirkung auf, wird man auch dem Autor (und dem Leser) nicht gerecht"⁵⁹.

Hacer llegar lo mismo, incluso cambiando lo que haya que cambiar... en teoría, el sonido de estas afirmaciones remite a lo expuesto por Nida en sus obras ya clásicas, que Muster forzosamente tuvo que conocer en su etapa docente. Y al decir esto, es probable que no estemos diciendo nada que contradiga lo dicho respecto a su total increencia en las teorías. Si todavía en 1993 Víctor Sánchez de Zavala podía publicar afirmaciones tan tajantes como ésta: "Veamos (...) qué es lo que actualmente se considera de manera generalizada como la teoría de la traducción más aceptable. Hace poco más de quince años que se escribieron las dos obras quizá fundamentales de este embrión de disciplina, Nida (1964) y Catford (1964) (a las que acaso habría que añadir la monografía práctica, basada en la primera, Nida y Taber, 1969)"⁶⁰, no es debido a posible osadía por parte del autor -sin duda las teorías de Nida, Catford y Taber tendrán muchos objetores, y toda afirmación general es por naturaleza errónea-, sino a una razón de hecho: Como Muster señalaba, muy pocos teóricos se atienen a sus teorías al traducir... porque la mayoría de ellas no son aplicables a la práctica, completamos nosotros. Lo que ocurre con Nida es exactamente lo contrario.

Afirmaciones como "Para conservar el contenido del mensaje hay que cambiar la forma"⁶¹, "El traductor debe buscar la equivalencia en vez de la identidad"⁶² o "No se debe intentar que la Biblia suene como si hablara de cosas sucedidas en el pueblo de al lado hace diez años"⁶³, son perfectamente aplicables por un traductor, es más, fueron escritas para serlo⁶⁴. En cambio, teorías como las del polisistema, a que antes hacíamos referencia, no tienen relación con la práctica de la traducción, sino con la filosofía de la misma, con su comprensión. Probablemente, en la práctica, los traductores se basan en Nida, no por desprecio a otras teorías, sino porque no tienen mucho que hacer con ellas a la hora de traducir, aunque sean útiles a la hora de reflexionar sobre el oficio. Por lo demás, no pretenden otra cosa. Como hace notar Vermeer⁶⁵, una teoría es una explicación científica de un hecho o proceso, que en principio no tiene por qué contribuir a un mejor funcionamiento de ese proceso, sino sólo a su conceptualización y comprensión.

Más allá de este aspecto genérico, hay otro elemento de la teoría de Nida que tiene una plasmación directa en Muster y un interés notable desde el punto de vista de la visión del Otro, y es lo referente al concepto de traducción cultural, sobre el que Nida y Taber tienen un criterio tan tajante como éste: "Vemos pues la gran diferencia que existe entre una traducción lingüística, que es legítima, y una traducción o adaptación cultural, que no lo es"⁶⁶.

Al llegar a este punto, topamos con nuevas dificultades. Desde el punto de vista de Nida, traducción cultural remite a la adaptación del texto de la cultura de origen al texto de la

cultura de destino, mientras estudios más recientes han desarrollado un concepto más amplio, que afecta -nuevamente en un plano más abstracto- a la manipulación del texto original en términos de satisfacción de expectativas de la cultura de destino y, en última instancia, de poder. También a este respecto Muster nos aporta un ejemplo interesante, vestido -o disfrazado- esta vez con la capa del novelista.

IV.5.2.2 Opiniones traductológicas de un novelista

Lo que Muster opinaba sobre el asunto no está plasmado sólo en sus traducciones sino, curiosamente, en su novela mayor, que también en esto asume su condición de *summa summarum* de sus preocupaciones. Y ello porque, dentro de esta novela, y como uno más de sus múltiples cajones y departamentos, hay una traducción. No de otro modo pueden interpretarse los relatos árabes intercalados en la historia, a los que en su momento hicimos referencia, y que en sus formas y contenidos remiten de manera directa a Las Mil y una Noches.

Lo que tenemos ante nosotros es una versión, una versión de un mundo cultural distinto que no por escrita directamente en alemán está menos traducida del árabe. En la tradición de Galland, Muster aplica todos los criterios tradicionales: exotismo, "colorido", riqueza metafórica: "Und es richtete sich, was ihm sein Vater vererbt hatte" (pág. 177); "voller Freude hielt sie den Schlüssel, der alle Schlösser sperrt" (ibid.); sie frisst den Russ und schürt das Feuer" (pág. 153).

Es decir, el presunto seguidor de Nida pone, presuntamente,

en ejecución la teoría aprendida, y no realiza una adaptación cultural, que no sería legítima, sino que mantiene el tono y las formas del original.

Sin embargo, ¿dónde queda aquí la equivalencia? Desde luego, lo que se hace no es buscar un efecto en la lengua término que satisfaga el efecto de la lengua origen, por cuanto muchos términos de la lengua origen tienen un efecto mucho más plano que el que alcanzan en la traducción. Cuando el visir le dice a Harun al Raschid "Ich höre und gehorche" (pág. 197), no está diciendo más que un simple "Zu Befehl", ése es el efecto en la lengua de origen; cuando se opta por mantener el "escucho y obedezco", se está cargando de función estética lo que no tiene más que función enunciativa en el texto original, se está, simplemente, manipulando el texto.

Esto tiene una larga tradición, que afecta lo mismo a la traducción francesa originaria de Galland que a sus sucesoras inglesas de Burton y Lean, a la francesa de J.C. Mardrus o a las españolas de Pedraza Páez, traducción de la de Galland, y Blasco Ibáñez, traducción de la de Mardrus, sin importar el grado de censura moral que unas u otras aporten a los, para algunos de ellos, libertinos cuentos orientales. A todas es común el exotismo y la inflación estilística, muchas veces, por otra parte, debida en su mayoría, ya que no en su integridad, al traductor.

¿Dónde queda el Otro en este cuadro? Es indudable que no se le traduce a él cuando tanto se quita y se pone, pero no es evidente cuál es la mejor forma de serle fiel.

Por una parte, desde luego no es posible proceder a la adaptación cultural; coincidimos con Nida en que probablemente no lo es nunca, pero, en nuestra opinión, tanto menos cuanto más lejos está la cultura de origen de la de destino. Convertir en originario del castizo distrito madrileño de Chamberí a un alemán de Bonn ya es deplorable, pero hacer lo mismo con un árabe de Bagdad roza ya lo aberrante. Al hacerlo, se le reduciría a una condición occidental -que ya comparten el alemán y el español- que anularía su personalidad propia. La forma de reducir la alteridad sería en este caso anular al Otro, suprimirlo.

Sin embargo, la manipulación a la que acabamos de hacer referencia, que ha terminado por ser canónica, es atacable de inmediato si ponemos en duda su veracidad y la calificamos de invención del Otro, como hacía Hugh Kenner⁶⁷ al hablar de la "invención de China" por Ezra Pound o como hace Said al hablar de invención de Oriente por el orientalismo occidental.

También esta acusación es justificada. En tanto el traductor enfatiza aquellos aspectos que producen un mayor placer estético dentro del canon occidental, está también robando su personalidad al Otro. Lo acerca, sí, pero lo acerca, en alguna manera, amputado, aproxima aquello de él que le interesa.

Y sin embargo, esto es probablemente inevitable. Porque, ya lo decíamos más atrás, la traducción sirve ante todo a los fines del Mismo. Dice Steiner que "Vivir la diferencia, palpar la textura y la resistencia de lo que es otro equivale a vivir una nueva experiencia de la identidad"⁶⁸.

El Mismo se busca. Por eso, procede a una selección en la que la extrañeza y la familiaridad tienen un valor igual, sirven,

cada una a su modo, a los fines del Mismo. Por eso Steiner concluye:

"la buena traducción puede definirse como aquella donde la dialéctica de lo impenetrable y lo penetrable, el sentimiento de una extrañeza huraña y de un 'sentirse en casa', se despliega sin resolverse, pero también sin dejar de ser expresiva. La luminosa extrañeza de las traducciones de gran valor se nutre de la tensión nacida entre la resistencia y la afinidad (...) ⁶⁹".

El novelista, pues, parece inclinarse por la traducción que inventa al Otro. Lo cual es coherente con la imagen del traductor que Muster da en los textos.

Porque la traducción no aparece tan sólo de facto en los textos musterianos, sino que, al menos en dos ocasiones, aparece presente, encarnada en la figura de un traductor; para ser precisos, de un intérprete.

Y es importante, desde el punto de vista de la génesis de la obra y del papel que cada tema y subtema ocupa en ella, saber que esas dos apariciones se producen en dos momentos entre los que, como ya veíamos en el capítulo III, hay una continuidad "genética".

La primera aparición como tal de un intérprete en la obra de Muster se produce en la inacabada Don Odysseus. En la página 29 de la primera versión, Odysseus y sus hombres llegan a Egipto, donde un oriundo de Sidón les sirve de intérprete. En principio, nada tiene esto de especial. Sin embargo, en la página 35 sucede

algo importante. El egipcio que ha dado la bienvenida a Odysseus le hace un relato, cuyos términos invierte el traductor. Odysseus no comprende la historia: "Der Übersetzer schien sie absichtlich zu verstümmeln".

Dado que la primera versión termina pocas páginas después, no es hasta la página 151 de la segunda versión donde la figura del traductor reaparece, convertido esta vez en narrador del relato:

"Ich habe versucht, in meiner Übersetzung eine bescheidene Mittelstrasse zu fahren, zwischen der Skylla ungeheurer Trockenheit des Alexandriners und eigener wildwerdender Phantasie. Das verstaubte griechisch des Aristophanes zu übersetzen war nicht immer leicht; ich habe sogar vor einer leichten Bearbeitung nicht zurückgescheut und bin besonders mit einzelnen Ausdrücken sehr frei umgegangen".

Nuevamente tenemos que esperar hasta la tercera versión (pág. 32) para reencontrar al intérprete, devuelto a su papel de personaje del relato, y nuevamente "libre":

"Das Gespräch zwischen beiden Königen (...) darf reizvoll genannt werden. Einer gefiel den anderen, und der unvergleichliche Übersetzer trieb sein Spiel, tauschte das Wort nach belieben und war ihr Herr. Was schadete das?"

En las páginas 66 y 67 tiene lugar una conversación, que se

recoge con entradas propias del teatro, entre Odysseus y Hiob, interpretados por el traductor Hypeiron. Durante la misma, Hypeiron miente sistemáticamente. Y el narrador se pregunta:

"Was soll das heissen? Offenbar führt der unvergleichliche Übersetzer beide Dulder an der Nase herum (...). Wir haben das schon einmal bemerkt, und damals nicht ohne Wohlgefallen, nämlich in der ersten Begegnung mit der Pharao. Nun aber erregt dieser Worttäuscher unser Missfallen".

En estas pocas citas se anticipan ya varios de los temas que interesan a Muster en relación con la traducción: En primer lugar, la traducción como poder. El "incomparable traductor" es protagónico en el proceso de la comunicación, y manipula sin escrúpulos a sus traducidos. Es él, y nadie más, el que domina el escenario. Nada puede hacerse sin él, aunque se cree la ilusión de que las cosas fueran de otro modo.

Hasta tal punto es así, y pasamos con esto a un segundo tema, que el traductor podría incluso prescindir del texto original, suplirlo con su "wildwerdende Phantasie". La traducción es un proceso creativo, un proceso creativo total, que sólo su voluntad sujeta a unos cánones originarios. Si el traductor desea salirse de ellos, nadie puede impedirlo.

En tercer lugar, Muster apunta apenas el tema de la complicidad del lector con la manipulación traductora. Si el traductor se mueve dentro de unos márgenes aceptables, el lector se deja engañar "nicht ohne Wohlgefallen", si se sale de ellos

"erregt Missfallen". Es lo que ocurría con Las Mil y una noches, cuando Borges dice repetidamente que "por fortuna" Burton o Mardrus han sido infieles al texto original⁷⁰. Semejante planteamiento desenmascararía la figura del traductor embustero, al convertirla en traductor cómplice de un engaño que el Mismo hace al Otro.

Pero son temas aún sin desarrollar, que hallarán su plasmación en Der Tod kommt ohne Trommel. Aquí, la figura del traductor ha alcanzado un desarrollo máximo: Németh, mano derecha de Eibl, es su imprescindible vínculo con el mundo. Es quien transmite a Eibl lo que los tibbu dicen, y es quien transmite a los tibbu los deseos de Eibl. Las dos comunidades -la africana y la unipersonal europea- están, si quieren relacionarse, por entero en sus manos.

Németh tiene el poder. Es, por la fuerza de las circunstancias, el Sol del que Eibl termina siendo Luna. La incomunicación entre el Mismo y el Otro deviene en que, al final, el verdadero poder sea el poder de la palabra. Y el poder de la palabra está en manos del intermediario.

Y la forma que Németh elige para utilizarlo es la confusión. En la página 190 de la novela, tenemos la primera muestra literal de sus habilidades; Eibl le ordena que traduzca a la tropa tibbu el Reglamento del Servicio, que desea que aprendan, empezando por el primer gran mandamiento: "Seine k.u.k. Apostolische Majestät ist das geheiligte Oberhaupt der Monarchie und der Oberste Kriegsherr der gesamten bewaffneten Macht", y Németh traduce "aus dem Militär-Österreichischen in ein zivileres, etwas mit Arabisch vermishtes Kanuri" (pág. 192).

Este Kanuri "un tanto más civil" se transforma en realidad en un relato: "Vieles wird euch Achmed der N'bai berichten (...) von fernen Ländern gewaltigen Herren, vom Vogel Ruch vom Meer, wie es brüllend nach dem Lande schlägt, Lasten auf dem Buckel, aber auch von schönen Frauen und Männern (...)" (pág. 192).

Németh prosigue su tarea, "wieder zivil und äusserst frei" (pág. 194), y encuentra además justificaciones de viejas resonancias en el gremio de los traductores:

"Na ja, Herr Oberst (...) es ist die alte Geschichte: die Begriffe decken sich nie ganz!" (pág. 195).

La historia se repite ante el tribunal (págs. 275 ss.) como se ha venido repitiendo, en realidad, desde antes de que el propio lector tuviera conciencia de ello (por ejemplo, en la pág. 57 Eibl ve con sorpresa que a los tibbu les encantan las clases de teórica. Ignora que esto se debe a que Németh dedica las clases a contar historias. El intérprete empieza aquí mismo su trayectoria de manipulador a lo largo del texto).

Németh miente. Miente con absoluto descaro, y miente además con absoluta profesionalidad, que va más allá de su intención primaria de utilizar todo el inmenso montaje que ha levantado para, simplemente, eludir la cárcel. Mientras miente, se manifiesta incluso preocupado, como un auténtico traductor, por problemas tales como el de la traducción cultural, y en un momento dado de la fantasmagórica traducción del reglamento propone a Eibl:

"Dürfte ich also nochmals den Vorschlag machen, das Dienst-Reglement umzuschreiben, es auf das Niveau dieser Tibbu zu bringen, sonst verstehen sie das nie und nimmer!" (pág. 195).

Ante lo que Eibl asume el papel del traductor purista y le replica:

"Was heisst das: umschreiben? (...) Dann wird, mein Lieber, aus dem Dienst-Reglement gleich ein Roman".

Con lo que reaparece el tema de la fantasía desbordada. Una novela. Es decir, una ficción. Ficción que se traduce, cuando en realidad se escribe. Ficción que se traspone, cuando en realidad se inventa. Ficción, no obstante, que halla fácil justificación moral cuando se supone, hemos visto ya que en un momento dado los personajes lo suponen, que es ficción que vivimos.

Por fin, la temática de la complicidad entre el traductor y el receptor de la traducción está aquí elevada -sería impropio decir reducida- al absurdo. En varios pasajes de la novela, es manifiesto que el coronel sospecha de las traducciones de Németh ("Was reden die jetzt durcheinander? Der Franzl betrügt mich" [pág. 192]); sin embargo, mantiene la ficción mientras le es posible, mientras lo soporta su dignidad. La mentira de la traducción se acepta mientras no alcance la desmesura.

A partir de ahí, todo es superfluo.

Notas

1. Carta a Hans-Dieter Müller de 23 de julio de 1961.
2. Idem de 13.12.1961.
3. Idem de 1.1.1962.
4. Quienes se habían fijado en Muster apremiaban al autor a producir nuevos textos. Es evidente que, en estos momentos, Muster no dispone de otros conejos en la chistera, como lo es que, inicialmente, confía lo bastante en sus fuerzas como para escribir un texto en un plazo breve. Su propio sentido crítico pondría después las cosas en su sitio.
5. Carta a Hans-Dieter Müller de 1.1.1962.
6. Idem de 31.1.1963.
7. Cartas de 5 y 24 de abril de 1963. Rudolf Slatin (Viena, 1857-1932) sirvió a la corona de Inglaterra en el Sudán. Gobernador de la provincia de Darfur, en 1882 se enfrentó a la revuelta de los mahdistas, convirtiéndose al Islam para elevar la moral de sus tropas nativas. Hecho prisionero en 1883, escapó en 1895 y en la campaña de 1897-98 retornó a Sudán a las órdenes de Lord Kitchener. En 1896 y 1922 publicó los dos volúmenes de sus memorias, Feuer und Schwert im Sudan.
8. Carta de 23.9.1963.
9. Carta de 10.2.1968.
10. Carta de 23.7.1968.
11. Carta de 24.7.1968.
12. (V.3) Wischenbart, 28/29.3.1981.
13. Carta a Hans-Dieter Müller de 16.12.1967.

14. (V.3) Wischenbart, 28/29.3.1981.
15. (V.3) Quirchmayr, 12/13.10.1991.
16. (V.3) Hair, 2.1981.
17. (V.3) Stadelmair, 16.10.1981.
18. (V.3) Wojta, 8.5.1987.
19. (IV) Roth, Radetzkymarsch, pág. 271.
20. (V.3) Wischenbart, 28/29.3.1981.
21. Sven Hedin (1865-1952), explorador sueco, responsable de importantes hallazgos arqueológicos y geográficos en el Asia Central; Gustav Nachtigal (1834-1885), explorador alemán, ayudó a obtener para Alemania varios protectorados en el Africa Occidental; Georg August Schweinfurth (1836-1925), botánico y explorador alemán, descubridor de uno de los afluentes del río Congo; Gerhard Rohlfs (1831-1896), explorador alemán, primer europeo que atravesó Africa desde el Mediterráneo al Golfo de Guinea.
22. "Der Alte vom Berge" es un personaje real, líder de una secta que se extendió por breve tiempo por entre las tribus nómadas del Norte de Africa. Sin embargo, hacía mucho que había desaparecido en la época de Eibl.
23. Don Quijote, 1ª parte, pág. 290.
24. Ibidem, 2ª parte, pág. 575.
25. Ibidem, 2ª parte, pág. 574.
26. Citado en (I) Allerkamp, pág. 13.
27. (I) Todorov, La conquista de América, págs. 38-41.
28. (I) Said, pág. 210.
29. (I) Todorov, La conquista de América, pág. 143.
30. (I) Said, pág. 99.

31. Leroy-Beaulieu, citado en (I) Said, pág. 263.
32. Ibidem, pág. 264.
33. (I) Allerkamp, pág. 12.
34. Ibidem, pág. 14.
35. (I) Todorov, Nosotros y los otros, pág. 358.
36. (I) Said, pág. 264.
37. (I) Todorov, Nosotros y los otros, págs. 387-396.
38. Ibidem, pág. 387.
39. Ibidem, pág. 390.
40. (I) Todorov, La conquista de América, pág. 13.
41. Ibidem, pág. 14.
42. Cristóbal Colón, Diario, 27.11.1492, citado en (I) Todorov, La conquista de América, pág. 23.
43. (I) Said, pág. 32.
44. (V.3) Staus, pág. 132.
45. Ibidem, pág. 163.
46. (III) Borges, Narraciones, pág. 86.
47. Citado en (III) Frank.
48. (I) Lévinas, pág. 49.
49. (I) Carbonell, pág. 398.
50. (III) Ayala, pág. 68.
51. (III) Steiner, pág. 305.
52. (V.1) Muster, Federico García Lorca, pág. 123.
53. Muster, Nachwort a (V.2) Quevedo, Gedichte, pág. 83.
54. Ibidem, pág. 86.
55. Carta al autor de 20.11.1986.
56. Carta al autor de 19.2.1987.
57. Muster, Nachwort a (V.2) Quevedo, Gedichte, pág. 83.

58. (V.2) Quevedo, Gedichte, págs. 44-45.
59. Muster, Nachwort a (V.2) Quevedo, Gedichte, pág. 83.
60. (III) Sánchez de Zavala, pág. 54. El texto fue escrito con mucha antelación a su publicación. De ahí la discrepancia temporal al hablar de los años cumplidos por la teoría.
61. (III) Nida/Taber, pág. 21.
62. (III) Nida/Taber, pág. 29.
63. (III) Nida/Taber, pág. 30.
64. Nida desarrolló sus teorías traductológicas como guía para los traductores de la Biblia. Puesto que tenían, por tanto, la muy concreta finalidad de servirles de guía, la teoría de Nida fue por naturaleza prescriptiva, lo que le da un estatus especial dentro de las modernas teorías de la traducción.
65. Übersetzen als kultureller Transfer, en (III) Snell-Hornby, págs. 30 ss.
66. (III) Nida/Taber, pág. 182.
67. Citado en (III) Steiner, págs. 367-368.
68. (III) Steiner, pág. 369.
69. Ibidem, pág. 399.
70. Ver Los traductores de las 1.001 Noches, en: (III) Borges, Historia de la eternidad.

V. CONCLUSIONES

Al principio de esta tesis, formulábamos varios objetivos que pretendía alcanzar, y con ellos un cierto número de hipótesis que se trataba de validar o rechazar. Llegados a este punto, hora es de hacer balance de los resultados de ese esfuerzo.

Decíamos al principio que el primer objetivo de esta tesis era Wilhelm Muster, y lo calificábamos de escritor abundante, rico en preocupaciones y en recursos y, sobre todo, representativo de su cultura y de su tiempo. Creemos haber probado, todo lo que es posible desde el ámbito del análisis, y remitiendo siempre al lector a la lectura de los textos primarios, únicos no necesitados de explicación ni justificación, que Wilhelm Muster fue todo esto. Su preocupación por el tema de la Muerte hizo de él un escritor marcado por la angustia existencial propia del siglo XX, y representativo de ella; su interés por el mundo de la metaliteratura, el continuo inclinarse sobre el texto en sí mismo, desde los ámbitos reflexivos de la narración y la traducción y desde el ámbito técnico de un empleo del lenguaje rico en experimentación formal, de una técnica que hace libérrimo uso de múltiples perspectivas narrativas y juega a placer con el tiempo del relato, hizo de él un narrador receptivo a la evolución literaria de su tiempo y abierto a ella; su percepción de la problemática de la identidad hizo de él, sobre todo, un escritor austríaco, y en segundo lugar un precursor de las preocupaciones europeas del futuro. Creemos que esto ha quedado suficientemente documentado.

A la par, decíamos que queríamos recoger la imagen de la

interculturalidad en una literatura caracterizada por un intrínseco multiculturalismo, y hacer de Muster exponente de ello. Es hora de obtener unas conclusiones de la labor realizada.

De nuestro estudio se desprende, por una parte, que la Literatura (prescindiremos en lo sucesivo de especificar siempre "austríaca", lo damos por sentado) ha prestado una atención importante al asunto y, por otra, que sus conclusiones son preferentemente pesimistas. En efecto, la continua tensión entre el Mismo y el Otro que caracteriza las obras tratadas se resuelve con frecuencia en fracaso de la pretensión inmanente de salvar las barreras entre ambos. En unos casos, porque se reconoce paladinamente que el abismo existe y que ni siquiera merece la pena de ser salvado. En otros, quizá los más interesantes para nosotros, porque se nos ofrece la descripción de una lucha que termina casi sin remedio en abandono y ruina. Mientras nos movíamos en el ámbito austrohúngaro, la visión que se nos daba era, o bien la de una sociedad caracterizada por la exclusión y cerrada a toda posibilidad de cambio (caso del judío), o incluso la de una sociedad destrozada por las tensiones interculturales (Czokor, Holenia). En el caso de Roth, probablemente el escritor más interesante de cuantos viven y abordan la problemática que nos ocupa, el visceral impulso hacia la asimilación se resuelve, o bien en el vacío (Flucht ohne Ende) o en la Muerte como única salida válida (Radetzkmarsch).

No es otra la visión de Muster. Entre la radical división interior y la radical separación del Otro, sus personajes viven atenazados por una imposibilidad de salvar los fosos que separan a los hombres. Cuando ese foso es un foso interior, sus bordes

se convierten en labios de heridas (Silbermeister), y la Muerte viene precedida de la desesperación y la locura. Cuando se trata de un foso exterior, vemos con claridad que sólo la ficción permite salvarlo, pero no la ficción como relato, sino la vida como ficción, la ficción de la vida. El protagonista de Der Tod kommt ohne Trommel puede creer por un tiempo que es posible alcanzar la proeza, fundirse con el Otro, pero a condición de que acepte vivir en una mentira. Cuando deja de aceptarlo, la realidad impone la pervivencia de la misma frontera que había al principio, nada ha permitido la aproximación.

Por lo demás, tampoco es otra la visión ofrecida por la bibliografía. Los personajes de Muster se mueven en unas coordenadas que los estudiosos del problema han definido con los caracteres de una aproximación imposible. Desde la invención del Otro a su contemplación como objeto turístico, todo el abanico de visiones que se nos presenta coincide en señalar una incomprensión básica que no es posible superar con mero voluntarismo.

Probablemente, la causa última de esto se encuentre en uno de los argumentos que empleábamos a propósito de la traducción: cuando nos aproximamos al Otro, decíamos, estamos buscándonos, en realidad, a nosotros mismos. Esta consideración del Otro como espejo impide una aproximación real. Cuanto más vemos al Otro, más distintos nos vemos. Al convertirse en paradigma de nuestra autoafirmación, se aleja inexorablemente.

Esto es recogido en abundancia, creemos haberlo puesto de manifiesto, por la Literatura. Repetidas veces, vemos cómo el Otro es en realidad un trasunto de la carencia. Los escritores

no abordan tanto el tema desde la óptica del interés por lo diferente como desde la idea de rellenar un hueco en la vida del personaje. Fundamentalmente, el Carl Joseph von Trotta de Joseph Roth -y en general el resto de sus protagonistas- es un inadaptado. Su persecución es la de la adaptación, y no otra. Más explícito es lo que decimos en el Eibl de Muster. Su vida está marcada por la doble presencia del tedio y de la añoranza de la aventura. Cuando por fin parte en busca de ésta, está huyendo de aquél.

La idea de fuga, pues, y no la de ir al encuentro, es la verdaderamente consustancial a la aproximación al Otro tal como la recoge la Literatura, y por eso la aproximación fracasa.

La Literatura, pues, levanta acta de que existe lo que en páginas anteriores hemos denominado una apuesta intercultural, y de que esta apuesta es fallida. Nada dice acerca de lo deseable o no de tal empresa, pero sí muestra un determinado concepto de la misma: tal como la recoge la Literatura -y así la hemos tratado también nosotros-, la interculturalidad es un intento de eliminar la alteridad. Empresa imposible conceptualmente, porque si se elimina la alteridad se suprime al Otro, y de lo contrario se mantiene la alteridad. Y empresa fallida porque en su origen hay un concepto erróneo de la misma. Sin embargo, empresa repetida, que parece formar parte de la condición humana. Tan inevitable y tan desesperada como los amores imposibles.

BIBLIOGRAFIA

I. Estudios sobre interculturalidad y alteridad

- Allerkamp, Andrea: Die innere Kolonisierung. Bilder und Darstellungen des/der Anderen in deutschsprachigen, französischen und afrikanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts. Wien (Böhlau), 1991.
- Baier, Lothar: Ostwestpassagen. München (Kunstmann), 1995.
- Bello Reguera, Gabriel: La construcción ética del otro. Oviedo (Nobel), 1997.
- Cardín, Alberto: Lo próximo y lo ajeno. Barcelona (Icaria), 1990.
- Carbonell Cortés, Ovidio: El discurso del Otro y su traducción (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca/Departamento de Traducción e Interpretación. Salamanca, 1995.
- Kristeva, Julia: Extranjeros para nosotros mismos. Traducción de Xavier Gispert. Barcelona (Plaza y Janés), 1991.
- Laín Entralgo, Pedro: Teoría y realidad del otro. Madrid (Alianza Universidad), 1983.
- Lévinas, Emmanuel: Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro. Traducción de José Luis Pardo. Valencia (Pretextos), 1993.
- Lukan, Walter/Suppan, Arnold: Nationalitäten und Identitäten in Ostmitteleuropa. Wien (Böhlau Verlag), 1995.
- McGee, Patrick: Telling the Other. The Question of Value in

- Modern and Postcolonial Writing. Ithaca (New York), Cornell University Press, 1992.
- Ortega y Gasset, José: El hombre y la gente. En: Obras completas, Vol. VII (1948-1958). Madrid (Revista de Occidente), 1969.
 - Said, Edward: Orientalismo. Traducción de María Luisa Fuentes. Madrid (Libertarias), 1990.
 - Todorov, Tzvetan: La conquista de América. La cuestión del otro. Traducción de Flora Botton. Madrid (Siglo XXI), 1987.
 - Todorov, Tzvetan: Cruce de culturas y mestizaje cultural. Traducción de Antonio Desmots. Madrid (Júcar), 1988.
 - Todorov, Tzvetan: Nosotros y los otros. Traducción de Martí Mur Ubasart. Madrid (Siglo XXI), 1991.
 - Wierlacher, Alois (Hrsg.): Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. München (iudicium verlag), 1987.

II. Estudios literarios

- Abels, Norbert: Franz Werfel. Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt), 1990.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Joseph Roth. München (Edition Text + Kritik), 1974.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Franz Kafka. München (Edition Text + Kritik), 1994.
- Aspetsberger, Friedbert (Hrsg.): Österreichische Literatur seit den zwanziger Jahren. Wien (Bundesverlag), 1979.
- Baltl, Marianne/Ehetreiber, Christian: Gerhard Roth. Graz

- (Verlag Droschl), 1995.
- Bartsch, K., Goltschnigg, D., Melzer, G. (Hrsg): Für und wider eine österreichische Literatur. Königstein (Athenäum), 1982.
 - Bartsch, Kurt (Hrsg.): Barbara Frischmuth. Graz (Verlag Droschl), 1992.
 - Becher, Peter: "Wesen und Funktion der österreichischen Idee", en, del mismo autor: Der Untergang Kakaniens. Darstellungsweisen eines historischen Phänomens. Frankfurt (Peter Lang), 1982.
 - Berghahn, Wilfried: Robert Musil. Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt), 1963.
 - Briegler, Klaus /Weigel, Sigrid (Hrsg.): Gegenwartsliteratur seit 1968. Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur. Bd. 12. München (dtv), 1992.
 - Culler, J.: Sobre la deconstrucción. Madrid (Cátedra), 1984.
 - Derrida, Jacques: La desconstrucción en las fronteras de la Filosofía. Traducción e introducción de Patricio Peñalver. Barcelona (Paidós), 1987.
 - Eigler, Friederike: Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Tübingen (Stauffenburg), 1988.
 - Fliedl, Konstanze: Merkbuch und Memento: "Der Weg ins Freie". Nachwort in Schnitzler, Arthur: Der Weg ins Freie. Salzburg (Residenz), 1995.
 - Frank, Margit: Das Bild des Juden in der deutschen Literatur im Wandel der Zeitgeschichte. Studien zu jüdischen Gestalten und Namen in deutschsprachigen Romanen

- und Erzählungen 1918-1945. Freiburg (Burg-Verlag), 1987.
- Fuchs, G./Melzer, G. (Hrsg.): Peter Handke. Graz (Verlag Droschl), 1993.
 - Garcia Berrio, Antonio: Teoría de la Literatura. Madrid (Cátedra), 1989.
 - Hildebrandt, Dieter: Ödön von Horváth. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), 1975.
 - Holzner, J./Wiesmüller, W. (Hrsg.): Jugoslawien-Österreich. Literarische Nachbarschaft. Innsbruck (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft), 1986.
 - Jäkel, Siegfried: Identität und Sprache. Turku (Turun Yliopisto), 1979.
 - Janz, Rolf-Peter: "Professor Bernhardt - 'Eine Art medizinischer Dreyfus?'" In: Faresse, Giuseppe (Hrsg.): Akten des internationalen Symposiums "Arthur Schnitzler und seine Zeit". Frankfurt (Peter Lang), 1985.
 - Johnston, William M.: The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938 (University of California Press, Berkeley 1972). Dt. Übers.: Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Wien (Böhlau) ³1992.
 - Kampel, Astrid: Szenen aus dem kakanischen Babylon. Literarische Texte zu Österreich-Ungarn und ihr landeskundlicher Erkenntnishorizont. Karl-Franzens Universität Graz (Diss.), 1991.
 - Kaszynski, Stefan H.: Österreich und Mitteleuropa. Kritische Seitenblicke auf die neuere österreichische Literatur. Poznan (Uniwersytet im. Adama Mickiewiczaw Poznaniu), 1995.

- Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg (Otto Bauer), 1966.
- Magris, Claudio: Der unauffindbare Sinn. Zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Klagenfurt (Verlag Carinthia), 1978.
- Magris, Claudio: Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums. Wien (Europa Verlag), 1974.
- Menasse, Robert: Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität. Wien (Sonderzahl), 1992.
- Müller, Heidy: Die Judendarstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa (1945-1981). Königstein (Verlag Anton Hain), 1986.
- Müller, Michael: Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Stuttgart (Reclam), 1994.
- Müller-Funk, Wolfgang: Joseph Roth. München (C.H. Beck), 1989.
- Nürnberger, Helmuth: Joseph Roth. Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt), 1981.
- Piel, Edgar: Elias Canetti. München (Beck/Text + Kritik), 1984.
- Polheim, Karl-Konrad (Hrsg.): Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Bern (Peter Lang), 1989.
- Pozuelo-Yvancos, J.M.: Teoría del lenguaje literario. Madrid (Cátedra), 1988.
- Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.): Romane von Gestern - Heute gelesen. 3 Bde. Frankfurt am Main (Fischer), 1989-90.
- Riedl, Joachim: Das Geniale. Das Gemeine. München (Piper) 1992. Trad. española: Viena infame y genial. (Trad. de

- Carlos Fortea). Madrid (Anaya & Mario Muchnik), 1995.
- Sáenz, Miguel: La quinta literatura alemana. En: Vasos comunicantes, nº 8. Madrid (ACE Traductores), 1996.
 - Schick, Paul: Karl Kraus. Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt), 1965.
 - Schmelzkopf, Christiane: Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Hildesheim (Olms), 1983.
 - Schmidt-Dengler, W./Sonnleitner, J./Zeyringer, K.: Die einen raus - Die anderen rein. Kanon und Literatur. Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs. Berlin (Erich Schmidt), 1994.
 - Schmidt-Dengler, W./Sonnleitner, J./Zeyringer, K.: Literaturgeschichte: Österreich. Berlin (Erich Schmidt), 1995.
 - Spiel, Hilde: Glanz und Untergang. Wien 1866 bis 1938. München (DTV), 1987.
 - Spiel, Hilde (Hrsg.): Die zeitgenössische Literatur Österreichs. In: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart, Bd. 5. Frankfurt am Main (Fischer), 1980.
 - Timms, Edward: Karl Kraus: Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna. New Haven and London (Yale University Press), 1986. Traducción española de Jesús Pérez Martín: Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo. Madrid (Visor), 1990.
 - Vega, M.A.: La cuestión judía en la obra de Arthur Schnitzler. Revista de Filología Alemana. Nº 1. Madrid

- (Editorial Complutense), 1993.
- Wagenbach, Klaus: Franz Kafka. Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt), 1966.
 - Wagner, Renate: Arthur Schnitzler. Wien (Fritz Molden), 1981.
 - Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. München (C.H. Beck), 1987.
 - Zohn, Harry: "...Ich bin ein Sohn der deutschen Sprache nur". Judisches Erbe in der österreichischen Literatur". Wien (Amalthea), 1986.
 - Zohn, Harry: Karl Kraus. Frankfurt (Anton Hain), 1990.

III. Estudios sobre traducción

- Alvarez, Román, y Vidal, M. Carmen Africa (eds.): Translation, Power, Subversion. Clevedon (Multilingual Matters), 1996.
- Ayala, Francisco: Breve teoría de la traducción. En: La estructura narrativa y otras experiencias literarias. Barcelona (Crítica), 1984.
- Carbonell i Cortés, Ovidi: Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo. (En prensa).
- Frank, Armin Paul (Hrsq.): Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Berlín (Erich Schmidt), 1992. (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 8, Teile 1-2).
- García Yebra, V.: Teoría y práctica de la traducción. Madrid (Gredos), 1982.

- García Yebra, V.: En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia. Madrid (Gredos), 1983.
- Gentzler, Edwin: Contemporary Translation Theories. Londres/Nueva York (Routledge), 1993.
- Ignatieff, Michael: ¿Es posible traducir? En: Letra Internacional, nº 30/31, Madrid, 1993.
- Lönker, Fred (Hrsg.): Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung. Berlín (Erich Schmidt), 1992. (Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 6).
- Nida, Eugene/Taber, Charles: La traducción: Teoría y práctica. Madrid (Ediciones Cristiandad), 1986.
- Ortega y Gasset, J.: Miseria y esplendor de la traducción. En: Obras completas. Madrid (Revista de Occidente), 1951.
- Paz, Octavio: Traducción, literatura y literalidad. Barcelona (Tusquets), 1971.
- Sánchez de Zavala, Víctor: Sobre la teoría de la traducción. En: Vasos comunicantes, nº 1. Madrid (ACE Traductores), 1993.
- Snell-Hornby, Mary (Hrsg.): Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Tübingen (UTB-Francke), 1986.
- Steiner, George: Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción. Traducción de Adolfo Castañón y de Aurelio Major (los agregados a la 2ª edición). Madrid (Fondo de Cultura Económica), 2^a 1992.
- Vidal Claramonte, M^a Carmen Africa: Traducción, manipulación, desconstrucción. Salamanca (Colegio de España), 1995.

IV. Literatura primaria

- Bachmann, Ingeborg: Malina. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1971.
- Bachmann, Ingeborg: Der Fall Franza. München (dtv), 1979.
- Canetti, Elias: Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. Munich (Hanser), 1977.
- Canetti, Elias: Die Stimmen von Marrakesch. München (Hanser), 1978.
- Cervantes, Miguel de: El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Ed. de John Jay Allen. Madrid (Cátedra), 1984.
- Cisneros, Sandra: Una casa en Mango Street. Trad. de Enrique de Hériz. Barcelona (Ediciones B), 1992.
- Doderer, Heimito von: Die Dämonen. München (dtv), 1985.
- Faschinger, Lilian: Die neue Scheherazade. München (List), 1986).
- Faschinger, Lilian: Magdalena Sünderin. Köln (Kiepenheuer & Witsch), 1995.
- Frischmuth, Barbara: Das Verschwinden des Schattens in der Sonne. München (dtv), 1980.
- Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. München (Kösel), 1957.
- Handke, Peter: Der kurze Brief zum langen Abschied. Berlin (Verlag Volk und Welt), 1981.
- Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1980.
- Handke, Peter: Langsame Heimkehr. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1984.

- Handke, Peter: Die Wiederholung. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1986.
- Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Das Gesamtwerk. Wien (Langen-Müller-1963.
- Heym, Stefan: Nachruf. Frankfurt am Main (Fischer), 1988.
- Horváth, Ödön von: Der ewige Spiesser. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1995.
- Kafka, Franz: Amerika. Frankfurt am Main (Fischer), 1986.
- Lernet-Holenia, Alexander: Die Standarte. München (Knaur), 1980.
- Menasse, Robert: Sinnliche Gewissheit. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), 1988.
- Menasse, Robert: Selige Zeiten, brüchige Welt. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 1991.
- Musil, Robert: Gesammelte Werke. Bde. 1-4. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), 1978.
- Rezzori, Gregor von: Maghrebinische Geschichten. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), 1953.
- Rezzori, Gregor von: Ein Hermelin in Tschernopol. Hamburg. (Rowohlt), 1958.
- Rezzori, Gregor von: Memoiren eines Antisemiten. München (Steinhausen), 1979.
- Roth, Joseph: Die Flucht ohne Ende. In: Joseph Roth Werke. Herausgegeben und eingeleitet von Hermann Kesten. Band. 1. Köln (Kiepenheuer & Witsch), 1956.
- Roth, Joseph: Radetzkymarsch. Köln (Kiepenheuer & Witsch), 1989.
- Schnitzler, Arthur: Der Weg ins Freie. Frankfurt am Main

- (Fischer), 1990.
- Werfel, Franz: Die vierzig Tage des Musa Dagh. Frankfurt am Main (Fischer), 1990.
 - Werfel, Franz: Das Trauerhaus. Frankfurt am Main (Fischer), 1994.
 - West, Morris: Arlequín. Traducción de Marta I. Guastavino. Barcelona (Pomaire), 1974
 - Zweig, Stefan: Clarissa. Frankfurt am Main (Fischer), 1992.
 - Zweig, Stefan: Novellen. Bd. 2. Berlin (Aufbau), 1986.
 - Zweig, Stefan: Ungeduld des Herzens. Frankfurt am Main (Fischer), 1981.

V. **Bibliografía musteriana** (Los textos están citados por orden cronológico dentro del bloque respectivo)

V.1. **Obras de Wilhelm Muster**

- Der Schamanismus und seine Spuren in der Saga, im deutschen Brauch, Märchen und Glauben. Graz (Karl-Franzens Universität), 1947. (Diss.).
- Vom Nutzen der Flaschenpost oder Der Umweg über Westindien. Erzählung. Zürich (Alpha-Press), 1953.
- Die Reise nach Cerveteri. Novelle. Wien (Bergland), 1956.
- Aller Nächte Tag. Roman. Stuttgart (Verlag Henry Goverts), 1960, bajo el seudónimo de Ulrich Hassler. Reeditada en bolsillo con el título Silbermeister. Frankfurt/Main, Wien (Ullstein), 1983.
- Der Tod kommt ohne Trommel. Etnographisch-patriotischer Roman. Stuttgart (Klett-Cotta), 1980. Existe traducción al

- español: La muerte viene sin tambor. Novela etnográfico-patriótica. Traducción de Carlos Fortea. Madrid (Versal), 1994.
- Die Hochzeit der Einhörner. Variationen eines Themas. Stuttgart (Klett-Cotta), 1981.
 - Gehen. Reisen. Flüchten. Erzählungen. Graz (Verlag Droschl), 1983.
 - Monsieur Musters Wachsfigurenkabinett. Graz (Verlag Droschl), 1984.
 - Die Fledermaus. Hörspiel. Österreichischer Rundfunk, 1984.
 - Pulverland. Roman. Stuttgart (Klett-Cotta), 1986.
 - Die Verschwörung von Venedig. Hörspiel. Österreichischer Rundfunk, 1988.
 - Sieger und Besiegte. Erzählungen. Graz (Verlag Droschl), 1989.
 - Federico García Lorca und sein Übersetzer. Sonderdruck aus: Erna Pfeiffer, Hugo Kubarth (Hrsg.): Canticum Ibericum. Frankfurt/M. (Vervuert Verlag), 1991.
 - Mars im zwölften Haus. Erzählungen. Graz (Verlag Droschl), 1991.
 - Auf den Spuren der Kuskusesser. Roman. Graz (Verlag Droschl), 1993.
 - Don Odysseus Manuscrito inacabado (3 versiones).

V.2. Traducciones

- Pérez de Ayala, Ramón: Belarmino und Apolonio. Roman. Berlin, Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1958.
- Pérez de Ayala, Ramón: Tiger Juan. Berlin, Frankfurt/M.

- (Suhrkamp), 1959
- Pérez de Ayala, Ramón: Artemis. Zwei Novellen. Berlin, Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1959.
 - Pérez Galdós, Benito: Miau. Roman. Berlin, Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1960.
 - Sender, Ramón J.: Die Brautnacht des schwarzen Trinidad. Roman. Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1964.
 - Sender, Ramón J.: Die fünf Bücher der Ariadne. Roman. Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1966.
 - Quevedo, Francisco de: Die Träume - Die Fortuna mit Hirn oder die Stunde aller. Frankfurt/M. (Insel), 1966.
 - Martínez Garrido, Alfonso: Furcht und Hoffnung. Roman. Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt), 1968.
 - Salinas, Pedro: Verteidigung des Briefes. Ein Essay. Stuttgart (Klett-Cotta), 1978.
 - Onetti, Juan Carlos: So traurig wie sie. Zwei Kurzromane und acht Erzählungen. Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1981.
 - Quevedo, Francisco de: Gedichte. Edición bilingüe. Stuttgart (Klett-Cotta), 1982.
 - Quevedo, Francisco de: Leben des Don Pablos, Landzerstörers, Erzschemen und Hauptvagabunden. Stuttgart (Klett-Cotta), 1982.
 - Onetti, Juan Carlos: Grab eines Namenlosen. Roman. Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1988.
 - Unamuno, Miguel de: Ein ganzer Mann. Drei Erzählungen. Ravensburg (Selinka), 1989.
 - Baroja, Pio: Paradox, König. Ravensburg (Selinka), 1991.

V.3. Literatura secundaria

- Storz, Oliver: Stationen einer Irrfahrt. Stuttgarter Zeitung, 20.9.1960. (Crítica a Aller Nächte Tag).
- Becker, Jürgen: Identische Idole. Deutsche Zeitung, 15/16.10.1960. (Crítica a Aller Nächte Tag).
- Pablé, Elisabeth: Zwei Tage Urlaub von Heldentum. Heute, 10.12.1960. (Crítica a Aller Nächte Tag).
- Maass, W: Ein Held geht ins Nichts. Hannoversche Presse, 17/18.12.1960. (Crítica a Aller Nächte Tag).
- Horst, Karl August: Unterbrochene Vergangenheit. Merkur, 1960. H. 154. (Crítica a Aller Nächte Tag).
- Loose, Gerhard: Crítica a Aller Nächte Tag. Sin título. Books abroad. University of Oklahoma Press, 1960.
- Bienek, Horst: Aller Tage Nacht. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.1.1961. (Crítica a Aller Nächte Tag).
- Widmer, Walter: Ein Kriegsbuch, das keines ist. National-Zeitung, 11.3.1961. (Crítica a Aller Nächte Tag).
- Ziersch, Roland: Im Kampf um die epische Form. Süddeutsche Zeitung, 11.3.1961. (Crítica a Aller Nächte Tag).
- Müller, Hans-Dieter: Humor als Weltgericht - Über Ulrich Hasslers Roman "Aller Nächte Tag". Manuscrito mecanografiado, sin fecha; entregado al autor por Wilhelm Muster en agosto de 1986.
- Thor: Eine erzählte Erzählung erzählt. Tageblatt, 29.12.1980. (Crítica a Der Tod kommt ohne Trommel).
- Marginter, Peter: Eine grandiose Geschichte. Die Furche, 4.2.1981. (Crítica a Der Tod).

- Ueding, Gert: Literatur als Toteninsel. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.2.1981. (Crítica a Der Tod).
- Hair: Späte Entdeckung. Extrablatt, 2.1981. (Crítica a Der Tod).
- Wischenbart, Rüdiger: Dämon als Lebensspender. Der Erzähler Wilhelm Muster. Die Presse, 28/29.3.1981. (Entrevista y semblanza).
- Beer, Otto F.: Kakanien in der Sahara. Die Welt, 11.4.1981. (Crítica a Der Tod).
- Postma, Heiko: Ein Hauptmann auf Abenteuer. Hannoversche Allgemeine Zeitung, 22/23.8.1981. (Crítica a Der Tod).
- Stadelmaier, Gerhard: 1002. Nacht, fünf vor zwölf. Die Zeit, 16.10.1981. (Crítica a Der Tod y Die Hochzeit der Einhörner).
- Fuld, Werner: Der Tod im Rettungsnetz. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.12.1981. (Crítica a Die Hochzeit...).
- H.S.: Wilhelm Muster. Die Hochzeit der Einhörner. Falter, 14.1.1982.
- Haldimann, Eva: Die Hochzeit der Einhörner. Neue Zürcher Zeitung, 20.1.1982.
- Lahnstein, Peter: Am Amazonas und in Österreich. Stuttgarter Zeitung, 13.2.1982. (Crítica a Die Hochzeit).
- Beer, Otto F.: Das Skelett im Bücherkeller. Die Welt, 20.2.1982. (Crítica a Die Hochzeit...).
- Kramberg, K.H.: Konditor Tod. Süddeutsche Zeitung, 20/21.2.1982. (Crítica a Die Hochzeit...).
- Mantler, Anton: Literaturentdeckung Wilhelm Muster: Erkennen, wie die Welt beschaffen ist. Tiroler

- Tageszeitung, 10/11/12.4.1982. (Crítica a Die Hochzeit...).
- Cejpek, Lucas: Die Lebenserfahrung über die Todeserfahrung gewonnen. Neue Zeitung, 3.5.1983. (Entrevista con motivo de la publicación de Gehen, Reisen, Flüchten).
 - Haldimann, Eva: Fremde Geheimnisse. Neue Zürcher Zeitung, 25.7.1983. (Crítica a Gehen, Reisen, Flüchten).
 - Haider, Hans: Panik und Tod. Die Presse, 4/5.2.1984. (Reseña de Gehen, Reisen, Flüchten).
 - Thuswaldner, Anton: Parade der Wachsfiguren. Salzburger Nachrichten, 17.11.1984. (Crítica a Monsieur Musters Wachsfigurenkabinett).
 - Hartl, Edwin: Mythologisch und auch realistisch. Ein apartes Unterfangen. Die Presse, 11.10.1986. (Crítica a Pulverland).
 - Schwarzbauer, Heribert: Pulverland ist überall. Kleine Zeitung, 12.10.1986.
 - Winter, Riki: Recensión de Pulverland. Literatur-Magazin de la ORF, 10.1986.
 - Staus, Jerzy: Erzählstrukturen in Wilhelm Musters Roman "Pulverland". Seminararbeit. Universität Wien. Wintersemester 86/87.
 - Melzer, Gerhard: Die Krankheit "Schreiben". Neue Zürcher Zeitung, 8.1.1987. (Crítica a Pulverland).
 - Staus, Jerzy: Erzählen Sie weiter, Herr Doktor Muster! Blätter für Literatur und Kunst, 1987, H. 4. (Crítica a Pulverland).
 - Wojta, Rudolph J.: Musterhaft. Wochenpresse, 8.5.1987. (Crítica a Pulverland).

- Killy, Walter: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. (Voz: Wilhelm Muster). Gütersloh/München (Bertelsmann Lexikon Verlag), 1988.
- Melzer, Gerhard: Der Tod wirft lange Schatten. Neue Zürcher Zeitung, 18.10.1989. (Crítica a Sieger und Besiegte).
- Winter, Riki: Phantastische Weiten des Wahns. Der Standard, 4/5.11.1989. (Crítica a Sieger und Besiegte).
- Grünzweig, Walter: Geschichte und Geschichten: Zur Dekonstruktion österreichischer Mythen im Werk Wilhelm Musters. Modern Austrian Literature, 1990, H. 3/4.
- Bogner, Eva Maria: Arbeit am Mythos und gegen den Tod. Süddeutsche Zeitung, 8.10.1991. (Crítica a Mars im zwölften Haus).
- Quirchmayr, Erwin: Mir ist wurscht, ob ich berühmt bin! Arbeiterzeitung, 12/13.10.1991. (Entrevista).
- Cortolezis, Candidus: Ein beschwörender Erzähler. Die Steirische, 14.11.1991. (Semblanza).
- Staus, Jerzy: Hommage a Wilhelm Muster. Erlesenes. Almanach des Literaturverlags Droschl 1991.
- Steininger, Jutta: Nein, keinesfalls zu viel der Ehr! Sin indicación de origen, 14.2.1992. (Artículo con motivo de la concesión del Premio Franz Nabl).
- Schäffer, Eva: Träume, Mythen, Tod. Preis an Autor Muster. Neue Zeitung, 14.2.1992 (Idem).
- Taucher, Claudia: Traumreisender. Kleine Zeitung, 14.2.1992 (Idem).
- Staus, Jerzy: "Was ist das, so gewesen ist?" Motivik und Erzählstruktur im Romanwerk Wilhelm Musters. Universität

- Wien, 1992. (Tesis doctoral).
- Pittler, Andreas P.: Höhenflug und plötzlicher Absturz. Standard, 26.11.1993. (Crítica a Auf den Spuren der Kuskusesser).
 - Schreiber, Hermann: Etnographisch, patriotisch. Literatur + Kritik, 11.1993. (Crítica a Auf den Spuren...).
 - Gauss, Karl Markus: Tanz am Abgrund. Neue Zürcher Zeitung, 6.12.1993. (Crítica a Auf den Spuren...).
 - Altenrepen, Georg: Roman ohne Muster. Bonner Generalanzeiger, 11/12.12.1993. (Crítica a Auf den Spuren...).
 - Grünzweig, Walter: Wilhelm Muster. En: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München (Edition Text + Kritik), 1993.
 - Weidle, Stefan: Tod eines Grenzgängers. Bonner Generalanzeiger, 29/30.1.1994. (Necrológica).
 - Schäffer, Eva: Sprache ist eine andere Weltsicht. Neue Zeitung, 29.1.1994. (Necrológica).
 - Sin indicación de autor: Beschäftigung mit dem Tod. Kleine Zeitung, 29.1.1994 (Necrológica).
 - Agencia EFE: Wilhelm Muster, traductor de literatura en español. El País, 1.2.1994. (Necrológica).
 - Gauss, Karl-Markus: Wilhelm Muster, oder: Das Ende im Titel. Die Presse, 5.2.1994. (Necrológica y crítica a Auf den Spuren...).
 - Fortea, Carlos: El mar de las historias de Wilhelm Muster. El Urogallo, nº 95, abril de 1994. (Necrológica).
 - Cerrolaza, Jaime: Necrológica. Revista de Filología

Alemana, nº 2, 1994.

- Schreiber, Hermann: Der Schamane von der Mur. Wilhelm Muster 1916-1994. Sin indicación de origen. Sin fecha. (Necrológica).