



***El rastro de Margo Glantz y la literatura de Thomas Bernhard: La conciencia como fuga musical y la defensa del humanismo* ***

El rastro by Margo Glantz and Thomas Bernhard's literature: consciousness as a musical fugue and the defense of humanism.

DOI: [10.32870/sincronia.axxvi.n82.23b22](https://doi.org/10.32870/sincronia.axxvi.n82.23b22)

Herwig Weber

Universidad del Claustro de Sor Juana (MÉXICO)

CE: hweber@elclastro.edu.mx / ID ORCID: [0000-0002-8794-7736](https://orcid.org/0000-0002-8794-7736)

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 23/03/2022

Revisado: 22/04/2022

Aprobado: 19/05/2022

RESUMEN

El presente trabajo es una interpretación de la novela *El rastro* (2002) de Margo Glantz a partir de la comparación con el texto en prosa *El malogrado* (*Der Untergeher*, 1983) de Thomas Bernhard. El escritor austríaco es mencionado de manera explícita en la novela mexicana, lo que indica relaciones intertextuales —estructurales y conceptuales— entre dichos textos. Un motivo importante en las dos novelas es la mención del músico Glenn Gould y su interpretación de las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach. Por ello, la comparación de las dos novelas se basa en gran medida en las estructuras de una fuga musical. Así, tanto Glantz como Bernhard caracterizan el contenido de la conciencia humana —la focalización de la novela es interna y fija (monólogo interior en primera persona)— estructurado como una fuga musical, como la repetición de conceptos variados. Algunos ejemplos sobre los conceptos comparados son el de la muerte como el centro de la vida o el de la educación estética del humano.

Palabras clave: Literatura comparada. Literatura mexicana del siglo XX. Literatura austríaca. Fuga musical. Corriente de conciencia.

* Este trabajo se realizó con el apoyo de la Beca de Estímulos a la Investigación de la Universidad del Claustro de Sor Juana.



Abstract

The present work is an interpretation of the novel *El rastro* (2002) by Margo Glantz based on a comparison with the text in prose *Der Untergeher* (1983) by Thomas Bernhard. The Austrian writer is explicitly mentioned in the Mexican novel, which indicates structural and / or conceptual intertextual connections. An important motif in both novels is the reference to the musician Glenn Gould and his interpretation of the *Goldberg Variations* by Johann Sebastian Bach. Derived from this motif, the comparison of the two novels is particularly based on their musical fugue like structure. Thus, both Glantz and Bernhard characterize the content of the human consciousness —the novel's focus is fixed and internal (stream of consciousness in first person)— shaped as a musical fugue, as the repetition of various concepts. The compared concepts are, for example, death as the center of life and the aesthetic education of the human being.

Keywords: Comparative literature. Mexican literatura. Austrian literatura. Stream of consciousness. Musical fugue.

Introducción

En sus textos literarios, Margo Glantz concede gran importancia a la forma compleja, como se muestra en su prosa fragmentada y caleidoscópica en *Apariciones* (1995), *Zona de derrumbe* (2001) y en la novela aquí tratada: *El rastro* (2002). Sus fuentes de inspiración formal son muy variadas. Una serie de artículos de Glantz sobre escritores de habla alemana (Kafka y Thomas Mann, entre otros) la identifican como germanófila.¹ Cuando se le ha preguntado sobre los autores cuyos textos la han acompañado menciona a muchos austríacos, entre ellos destacan Schnitzler, Kafka, Broch y Musil, también Thomas Bernhard.² La hipótesis del presente artículo es que la novela *El rastro* está guiada estructural y temáticamente por la literatura de Bernhard, especialmente por su prosa *El malogrado* (*Der Untergeher*, 1983). El autor austríaco es mencionado cinco veces en el texto

¹ Kafka, por ejemplo, es para la escritora mexicana “uno de los novelistas contemporáneos más notables” (Glantz, 1969), Thomas Mann “el último gran realista” (Glantz 1975).

² La lista de autores que Glantz considera importantes para su propia obra abarca unos 70 nombres (Rabi, 2016).



mexicano; y aunque la novela de Bernhard no se nombra, la lectura nocturna de la protagonista y narradora Nora García es muy parecida a *El malogrado*: De acuerdo con lo que menciona Nora, se trata de un libro que tiene como uno de los protagonistas al músico Glenn Gould (Glantz, 2002, p.50). Tanto en la novela de Bernhard, como en *El rastro*, este pianista canadiense, su interpretación de las *Variaciones-Goldberg* de Bach, la temática de la dificultad de crear una verdadera obra artística y la dicotomía de la vida y la muerte desempeñan papeles cruciales. Pero Glantz no solo retoma motivos temáticos de la novela austríaca sino, y sobre todo, los elementos estructurales que son muy característicos de casi todos los textos en prosa de Bernhard.

Motivos centrales en *El malogrado*

El malogrado es una novela de artista que rompe radicalmente con todos los elementos clásicos de este género. Publicado en 1983, veinte años después de la primera novela de Bernhard, *Helada* (Frost, 1963), el texto reflexiona sobre el precio que debe pagar el genio artístico en su camino hacia el éxito o hacia el fracaso. En este sentido, *El malogrado* se encuentra en la tradición del motivo de Fausto de Thomas Mann en su novela *Doktor Faustus* (1947). El autor austríaco intenta abordar el tema sin utilizar el contexto metafísico, lo cual se convierte en un elemento importante para la ruptura de la tradición de la novela de artista.

En la tradición literaria y desde la era romántica temprana, dicho tipo de novela ha sido estrechamente vinculada con el género del *Bildungsroman*; solo hay que pensar en los *Paseos de Franz Sternbald* (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798) de Ludwig Tieck o en *El pintor Nolten* (*Maler Nolten*, 1832) de Eduard Mörike. Bernhard rompe esta conexión en *El malogrado* y reinterpreta su novela de artista desde una perspectiva anti-educativa.³ La novela destruye por completo los conceptos de humanismo, la creencia en el progreso y la educación estética y la creencia de la

³ Respecto al cambio de la novela de artista en el siglo XX véase también Zima, 2008.



elevación del humano (sobre la muerte) mediante la educación moral⁴ —posturas que ya se habían vuelto frágiles durante el siglo XX.

En la novela de Bernhard, la voz narrativa medita sobre el destino de dos concertistas de piano. Uno de ellos es Glenn Gould, mientras que el otro es el protagonista de la trama, nombrado por el narrador por su apellido: Wertheimer, quien es el malogrado. El monólogo interior del narrador retrata no solo la caída personal de Wertheimer, sino que esta se encuentra indisolublemente ligada a su fracaso artístico y científico. El título (*Untergehen* —literal: “el que se hunde caminando”) alude a este fracaso, pero también al intento de “escapar” del destino con solo caminar.

En la novela romántica de Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802), el protagonista homónimo, “nacido para ser un poeta por naturaleza”⁵, caminó por Alemania, a través de colinas y prados, para cumplir su misión poética y entrar en un diálogo con la naturaleza con el fin de convertirse en uno con las “grandes condiciones cambiantes”⁶ (p.206) de este mundo. El paseo de Wertheimer, por el contrario, es urbano, ya que recorre los distritos obreros y los suburbios de Viena; este paseo no es un escape de la segura catástrofe artística, científica, física y mental. El vagabundeo optimista descrito por Novalis, que, por cierto, se menciona por su nombre en *El malogrado* en relación con el lenguaje aforístico y contradictorio (Bernhard, 1983, p.64), se ha convertido en un vagabundeo pesimista, una fuga y, al mismo tiempo, una marcha hacia el inevitable destino de la destrucción.

Ya en 1971, Bernhard había establecido en su novela *Caminar (Gehen)* una conexión causal entre salir a caminar, los pensamientos que uno desarrolla y la enfermedad mental: “Habíamos pensado que esta práctica de caminar y pensar con la tensión nerviosa más tremenda no podría

⁴ Proclamado, por ejemplo, por Friedrich Schiller en su ensayo de 1810 “Sobre lo sublime” (“Über das Erhabene”). Schiller declara a la libertad la cualidad más intrínseca del hombre. Pero la muerte aniquila (*aufheben*) al hombre y su libertad. Mediante la educación estética —el camino hacia la ocupación con obras de arte— y mediante la educación moral —el camino a la libre aceptación de la muerte, acto que es sublime—, el humano se libera por ratos de esa muerte, se logra la libertad de la violencia que es morir (Schiller, 1943, pp.38-39).

⁵ “von Natur zum Dichter geboren” (Novalis, 1802, p.206). (Las traducciones al español de fuentes alemanas son del autor de este artículo).

⁶ “großen und abwechselnden Verhältnissen” (Novalis, 1802, p.206).



continuar sin daño durante mucho tiempo [...]”⁷. En *El malogrado*, el caminar se convierte también —en contraste con el vagar metafísico orientado del romanticismo— en una actividad que termina en el desgaste mental y corporal total: La huida de la ruina conduce a uno hacia ella con mayor seguridad. La forma de reflexión no lineal muestra que no hay escapatoria; de este aspecto se hablará más tarde.

La visión de la vida de Wertheimer, que se presenta a través del pensamiento del narrador, deja en claro la imposibilidad de la forma de un *Bildungsroman* optimista. Wertheimer representa un tipo de protagonista que fue introducido en la literatura mundial por Thomas Bernhard: Uno que fracasa en los ambiciosos proyectos intelectuales. Las grandes construcciones filosóficas de Occidente de Voltaire, Kant, Schopenhauer o Nietzsche, según Wertheimer, se pueden reducir a la sencilla fórmula de que todo el mundo es capaz de todo y que todo el mundo también fracasará. Tal pensamiento culturalmente crítico y antimoderno ha sido prototípico de la literatura de Bernhard desde su primera prosa. En contraste con la concepción de la novela educativa clásica, la carrera artística de Wertheimer puede describirse como un retiro: La abrumadora sombra del genio obsesionado Glenn Gould obliga a Wertheimer (así como al narrador) a retirarse de la profesión de concertista de piano. Pasar de la profesión de concertista a las humanidades clásicas también es una decepción. Wertheimer ni siquiera sabe qué son estas humanidades (Bernhard, 1983, pp.63-64). En última instancia, el aforismo sirve como único lugar de este retiro (p.67). En contraste con la novela romántica de artista que caracteriza el caminar como una metáfora para la educación hacia el dominio magistral de la ocupación artística, Wertheimer no obtiene más formación, sino que cae en la locura. Y hacia allá impulsa también el objeto de su actividad creativa: la música.

La base de una crítica generalizada a la cultura y la modernidad es una crítica del lenguaje, expresada por Wertheimer a través del narrador. Él considera cualquier intento de comunicación como un fracaso desde el principio (Bernhard, 1983, p.67). Así, cuando, por un lado, Novalis invocó la palabra poética hablada como un vínculo entre el individuo y la naturaleza, donde el maestro

⁷ “Dass diese Praxis, Gehen und Denken zu der ungeheuersten Nervenanspannung zu machen, nicht längere Zeit ohne Schädigung fortzusetzen ist, hatten wir gedacht [...]” (Bernhard, 1971, p.84).



poeta es capaz de crear una unidad entre el sujeto y el mundo a través de su obra magistral y poética —idea central en el humanismo occidental—, por el otro, hay escepticismo en el texto de Bernhard sobre lo dicho y la posibilidad de comunicación en general. El narrador reflexiona, por ejemplo, sobre el sufrimiento de la inexactitud y el odio al subjetivismo del que nunca está a salvo (pp.144-145).⁸

“... dijo, pensé ...” – observaciones estructurales respecto a *El malogrado*

En *El malogrado*, Bernhard rechaza por completo la narrativa lineal que aún estaba presente en *Helada* (debido a su carácter de diario), pero que ya estaba sujeta a una ruptura a través del mundo elíptico de los pensamientos del Príncipe en su segunda novela *Trastorno* (*Verstörung*, 1967). En *El malogrado*, las asociaciones de pensamientos elípticos (en ocasiones erráticas) y los fragmentos de acción mencionados por el narrador-protagonista no quieren contar una historia, y mucho menos una historia lineal. Más bien, se desarrolla en la conciencia del lector. Él debe, necesariamente, reconstruir una historia lineal a partir de los fragmentos del pensamiento del narrador. El mensaje de casi toda la obra del austriaco es que el mundo interior del pensamiento individual no está organizado como una narración lineal, sino, en el mejor de los casos, como una forma elíptica — idea que comparte con *El rastro* de Glantz. Las dos novelas parecen afirmarnos que la historia lineal es una construcción *a posteriori* que se remonta a la lógica de nuestra comprensión de los hechos de una realidad no-lineal y apunta, sobre todo, a la construcción de nuestra identidad. De esta forma, la estructura de las dos novelas corresponde formalmente a un aspecto de su contenido, a saber, el arte de la fuga musical, el juego de variaciones.

El presente está abolido en el mundo interior ficticio del narrador de *El malogrado*. Siempre hay solo un antes y un después. No hay una dimensión absoluta del presente en la que el lector y la lectora puedan orientarse. Esto ya lo indica el famoso entrelazamiento de las realidades de Bernhard en el estilo de “... dijo, pensé...”: “Cada uno de nosotros falla por la razón opuesta, dijo

⁸ En el texto nadie quiere comunicarse; el lector más bien escucha / lee al narrador mientras este está pensando. El narrador no hace ningún esfuerzo por organizar lo pensado en términos de tiempo o espacio.



Wertheimer, pensé. No tenía nada que probar, solo todo que perder, dijo, pensé”.⁹ La inmediatez de las oraciones en *El malogrado* es sabotada por la doble referencia a través de los niveles del "yo pensé" y "él dijo" mantenidos en tiempo pasado, a través de este “estructura entrelazada [...] de instancias mediadoras de perspectivas”¹⁰.

No existe un punto de vista objetivo en dicha reconstrucción del contenido de la conciencia. El filtrado de las opiniones, a través de varios niveles de información, brinda al lector amplias opciones para interpretar lo enunciado. Aparentemente, el texto juega con la inseguridad del lector: ¿las numerosas oraciones gnómicas en la corriente de conciencia de Wertheimer se remontan a opiniones del propio Thomas Bernhard y, por lo tanto, deben tomarse como una crítica literal e implícita del autor o Bernhard quiere representar la pérdida del sujeto en los bucles de su propio discurso negativo? ¿O son ambos? La objetividad en *El malogrado* también se rompe por el contenido de los pensamientos del propio narrador: él reflexiona, por ejemplo, sobre su propia tendencia a exagerar y, por otro lado, también se queja de la imposibilidad de ser objetivo (Bernhard, 1983, pp.144-145).

La dialéctica de los protagonistas. El texto y la realidad

Esta dialéctica a modo de guirnalda dentro del narrador continúa en un posible exterior, en el espacio entre las personas: Glenn Gould y Wertheimer se presentan al narrador como objetos de comparación, lo que crea la impresión de que uno está condicionado por el otro (Bernhard, 1983, p.144) —condicionalidad que el narrador enfatiza una y otra vez: Wertheimer y el narrador son absolutamente necesarios para que Glenn Gould se convierta en genio. Pero ambos son eliminados por él. El título del libro sugiere que Wertheimer es el protagonista principal, pero si se mira de cerca, las tres instancias, Wertheimer, Glenn Gould y el narrador, permanecen en una suspensión asombrosamente ponderada.

⁹ “Jeder von uns scheidet aus dem entgegengesetzten Grund, sagte Wertheimer, dachte ich. Ich hatte nichts zu beweisen, nur alles zu verlieren, sagte er, dachte ich” (Bernhard, 1983, p.31).

¹⁰ “verschachtelte [...] Gefüge an perspektivistischen Vermittlungsinstanzen” (Mittermayer, 1995, p.70).



Por un lado, ningún simbolismo en el lenguaje de Bernhard indica que estos reflejos están ocurriendo en el contexto de una conciencia extralingüística subyacente. Estos flujos lingüísticos de conciencia *son* la conciencia. No se debe asumir un yo- trascendental extralingüístico detrás del texto, sino más bien que el texto constituye el yo del narrador. Por otro lado, el pretérito, en el que se usa el verbo “pensar” (“yo pensé”) presupone, en un presente, una realidad *a priori* que, posteriormente, está expresada por el lenguaje. Podría decirse que es un presente que no está “presente” en el texto.

Desde el punto de vista de la filosofía de la conciencia, este estado de limbo está construido de manera ingeniosa. Indica una actitud indecisa hacia la existencia de un yo-trascendental. Por un lado, el contenido de la conciencia se puede identificar con este texto, por el otro, a través del tiempo pasado del verbo “pensar” y algunas reflexiones sobre la propia condicionalidad, el texto apunta a una instancia superior y extralingüística, a una conciencia trascendental.

La conciencia como mónada

De acuerdo con una observación superficial, el narrador asigna, con mucha precisión, qué opinión proviene de Glenn Gould, de Wertheimer o de él mismo. Sin embargo, las cosas no son tan sencillas. ¿Qué significan las pequeñas variaciones en las referencias del narrador a lo que otros han dicho? ¿Quieren decir estas variaciones que todas verdades son solo subjetivas? ¿Qué significan las opiniones de los demás para la propia conciencia del narrador? Es evidente, por la ausencia de inmediatez de impresiones, que esta instancia narrativa representa algo que podría ser una mónada encerrada en sí misma. Al mismo tiempo, es también una mónada que, en el sentido leibniziano, está conectada con los discursos de las otras mónadas Wertheimer y Glenn Gould; y que internamente solo está constituida dialécticamente por éstos. La conciencia del narrador se forma a partir de una red de referencias y reflexiones que colapsan entre sí. El yo-trascendental que está representado por esta red, y que también debe presuponerla, es indispensable como fondo para el colapso de discursos que se está produciendo, pero tampoco puede ser realmente descrito como presente (¿quién modera este “yo pensaba”?). Con dichas indecisiones sobre las relaciones entre



adentro y afuera, entre las categorías de pensamiento y lenguaje, *El malogrado* de Bernhard posiblemente describe realidades mentales más creíbles que cualquier obra filosófica o neurocientífica.

Tras la pista de la literatura de Bernhard

El rastro de Margo Glanz también consiste exclusivamente en el torrente de pensamientos de la narradora. Lo que fue dicho del texto de Bernhard respecto a la relación entre texto y conciencia también es válido para la novela mexicana, con la pequeña diferencia de que en *El rastro* grandes partes del *stream of consciousness* están “narrados” con el verbo en presente, por lo cual dan la impresión de inmediatez —pero, como en la novela austríaca y como se verá más adelante, esta inmediatez y la preponderancia del presente es al mismo tiempo sabotada.

A diferencia de *El malogrado*, en *El rastro* se puede establecer a primera vista un nivel de base temporal (con verbos en presente) —o un relato primero (*récit premier*)—, como Gérard Genette llama a este nivel de referencia temporal (Genette 73) en el que se desarrolla la trama general (1). A partir del presente del relato primero, se hacen referencias pro-elípticas a un futuro que es el tiempo de la creación del texto (2). Y desde del presente del relato primero también se recuerda, se mira analépticamente al pasado (3). El relato primero (1) es el presente del velorio de Juan, el exmarido de la narradora en primera persona, Nora García. Sin embargo, la autoridad practica la deconstrucción de este nivel de referencia del relato primero mediante los enunciados pro-elípticos (2) que, marcados en el texto con paréntesis, hacen referencia a otro presente, el de la redacción del texto *El rastro*: “[...] Mientras escribo este relato, veo pasar a una ardilla [...]” (Glanz, *El rastro* p.44) o “[...] la ardilla vuelve a pasar, su cola roza la rama seca del árbol, [...]” (52). El presente del supuesto relato primero (1) es sabotado por estas referencias al presente de la escritura del texto (2), mientras que este último presente es sabotado, a su vez, por los comentarios de la narradora: “(todo es tan fugaz)” (53). Entonces, si uno cree que ha ganado la impresión de una pista (1) en la desesperada mezcla de los niveles temporales, al momento siguiente esta seguridad ya se ha dispersado por los comentarios de la narradora (2):



“[...] me parece que la ardilla nunca acaba de pasar por la ventana” (p.53).

“Sigo en la máquina o en la computadora o en el restorán con esa amiga mandona o junto al ataúd escuchando a María” (p.37).

“O quizás no esté leyendo a Dostoievski, quizás sólo esté sentada con las piernas abiertas tocando el chelo mientras Juan me acompaña al piano. [...] O a lo mejor no estamos tocando, ni estamos juntos, ¿estoy sola?” (pp.41-42).

Así también, como en el texto de Bernhard, el presente no se constituye como un contenido definido en un momento determinado, ni como un punto objetivo en una línea de tiempo, sino siempre relativo y en relación con otros niveles del presente. Los dos textos parecen querer decirnos que en el contenido de la conciencia no hay diferencia entre el ayer, el hoy y el mañana. Todo es, desde una perspectiva absoluta, el mismo discurso. El contenido de la conciencia, por lo tanto, tampoco es una línea temporal en *El rastro*: sobre todo las analepsis (3), que son llevadas a cabo desde el supuesto relato primero, apenas tienen un orden temporal. A su vez, como la propia narradora señala, se refiere a la volatilidad de la memoria: “Mis recuerdos siguen sin tener pies ni cabeza” (Glantz, 2002, p.54). Los errores en el texto —la sonata D 850 de Schubert no está en re bemol mayor (pp.85-86) sino en re mayor; la diseñadora Emmanuelle Khanh no se escribe Emmanuelle Kahn (p.104, p.147)— se dejan interpretar como una falla en la memoria de Nora. Ella comparte con el narrador de la novela de Bernhard no solo la desconfianza en la presencia de una conciencia, sino también en la fiabilidad de la percepción, de la memoria, del conocimiento y del lenguaje racional: “Las palabras suelen ser mentirosas” (p.121). Por eso es que la música de la novela mexicana (a diferencia con el texto de Bernhard) no miente, porque es una representación directa de los sentimientos (pp.107-108): En “una obra musical se modula la voz del corazón” (p.113) y no de la razón.

Es justamente por esa fugacidad de las palabras y de la memoria que el texto de Glantz es, sobre todo, un esfuerzo hacia la memoria humana; es el intento de conmemorar a los amados muertos, al querido Juan, “aprehender los más mínimos detalles de su muerte” (Glantz, 2002, p.16),



así como de su vida. En el velorio, Nora se inclina una y otra vez sobre el cuerpo de Juan para no olvidar ningún detalle de su aspecto. El texto de Bernhard también se deja leer como una conmemoración; en cierto modo, Bernhard continúa, con el protagonista Wertheimer, el “memorial” de su amigo y sobrino segundo de Ludwig Wittgenstein, Paul Wittgenstein, que había comenzado un año antes con el texto en prosa de *El sobrino de Wittgenstein (Wittgensteins Neffe, 1982)*.

Los recuerdos de la narradora en *El rastro* se refieren no solo a supuestas situaciones de su vida, sino también a los protagonistas y acciones de *El idiota* de Dostoievski. Desde la primera mención del libro, estos recuerdos se leen como una retrospectiva de algo que realmente sucedió: “Nastasia Filipovna yace en la enorme cama, vestida de seda blanca, junto a su cuerpo un cuchillo manchado por una gota de sangre, [...]” (Glantz, 2002, p.54). Quizá como herencia de teorías postmodernas, en esta realidad del pasado recordado no hay distinción entre la realidad del exterior “real” y la realidad de la lectura de textos literarios. La realidad es ante todo —y esto es lo que al parecer quiere transmitirnos este texto, como también la novela de Bernhard— el torrente de pensamientos, la realidad del flujo lingüístico. Y esta realidad de la conciencia no es —como por ejemplo fue el caso en la literatura de Arthur Schnitzler, a principios del siglo XX— una cuasi-narración lineal, sino es una espiral de observaciones, asociaciones, recuerdos, reflexiones sobre la música, la literatura y la pintura que regresan una y otra vez como los temas en una fuga musical.

Bernhard redobla la referencia estructural a la fuga musical con la descripción de la relación entre Bach y Gould; Margo Glantz aumenta esta estructura de espejismo incluyendo al personaje del fallecido concertista de piano, Juan, quien, en la memoria de la narradora Nora, se refiere a Glenn Gould, quien a su vez está relacionado musicalmente con Bach. No solo la corriente de conciencia de Nora está organizada en forma de una fuga; una amiga de Juan, María, también se refiere a los mismos motivos una y otra vez. ¿O más bien estos motivos de María se reflejan en la conciencia de Nora una y otra vez?: “María me ha seguido hasta la sala, acerca otra silla, se instala frente a mí para repetir, insaciable su historia” (¿Variaciones como las que Beethoven compuso



partiendo de un aire de Diabelli o de Pasiello?, ¿o las *Variaciones Goldberg* de Juan Sebastián Bach?" (Glantz, 2002, p.35).

Lo que aquí se intenta no es solo la descripción de la conciencia humana como una serie dialéctica-elíptica de variaciones de motivos limitados como resultado de la desconfianza de una narrativa lineal y del concepto cultural e históricamente fundamental del progreso individual y humanista; es también una referencia a un modelo artístico y especialmente literario en el que el texto (literario) consiste principalmente en conexiones con otros textos (literarios) y los motivos tradicionales se repiten con variaciones.

El conocimiento que presenta la narradora a menudo se obtiene de segunda mano, al igual que las muchas opiniones de Glenn Gould o Wertheimer presentadas por el narrador en el texto de Bernhard. Los entrelazamientos de los verbos "pensar" y "decir", conocido en *El malogrado*, también son muy conspicuos en el texto de Glantz:

"Vea usted, Page, dice Juan que dijo Gould, [...]" (Glantz, 2002, p.48).

"Dice Juan que dijo Gould [...]" (p.52).

"Añadió Gould, acota Juan [...]" (p.53).

En *El rastro*, como ya se mencionó, se construye un nivel adicional en estas referencias, ya que la narradora, Nora, hace alusión a su compañero Juan, quien a su vez se refiere a una entrevista de Glenn Gould con el fotógrafo Tim Page (Glantz, 2002, p.48) o el cineasta Bruno Monsaingeon (p.55) sobre la opinión de Gould de sus interpretaciones de las *Variaciones Goldberg* de Bach. El hecho de que el propio yo esté conectado dialécticamente con la conciencia de los demás, en sus movimientos en forma de espiral, se expresa en los movimientos de la perspectiva de la narradora. En el flujo de conciencia de Nora se manifiesta, por ejemplo, el contenido de conciencia de Glenn Gould en la primera persona del singular: "[...] mi manera de tocar el piano, en verdad, no ha cambiado... [...]" (p.52). Glantz coincide con Bernhard en la idea de la dialéctica como parte de la constitución de un sujeto. Sin el otro, esta constitución simplemente no es posible. El título de la novela mexicana también se deja interpretar de esta forma: "El rastro que deja una vida en el aire,



el rastro que deja una vida, la de Juan, en otra, la de Nora García, y a cuyo desciframiento se dedica el libro entero” (Prieto, 2003). El concepto del sujeto como una mónada, como lo describió Leibniz, es perfecto donde el contenido de conciencia de otros está incluido en uno mismo. Ya no hay un exterior. El mundo entero está adentro.

La muerte como centro de las espirales de la vida

Las guirnaldas de la conciencia, en forma de fuga musical, tienen un centro al que se acercan las variaciones de los mismos motivos. Ese centro es la muerte. Una frase central que se repite mucho en la novela —y que es una de las excesivas conexiones intertextuales, esta vez a la letra del tango *La última curda* (1956)— es “La vida es una herida absurda”. Otra frase de *El rastro* —que solo aparece una vez y se refiere intertextualmente a un muy influyente poema en lengua alemana que ejemplifica la estructura de la fuga literaria, a la *Fuga de la muerte* de Paul Celan— expresa la aceptación de la muerte como un núcleo de la vida en un sentido rilkeano: “Lo aceptamos, lo aceptamos con resignación, y bebemos y bebemos hasta la mañana [...]” (Glantz, 2002, p.37).

El filósofo alemán Philipp Mainländer, por ejemplo, describió a los humanos caminando en un espiral que tiene la muerte y la paz como centro:

Al principio, [el humano] lanzó una mirada temerosa a la muerte desde la distancia y se volvió horrorizado; luego caminó a su alrededor temblando en amplios círculos; pero cada día se volvían más y más estrechos y por fin envolvió sus cansados brazos alrededor del cuello de la Muerte y lo miró a los ojos: y había paz, dulce paz. (Mainländer, 1876, p.349).¹¹

El acercamiento circular a la muerte de Juan también lo emprende la narradora Nora. Con el cadáver de Juan tendido en su casa y con la escolta final, el círculo se cierra después de seguir el rastro de la vida y de la muerte. El aumento de metáforas relacionadas con las heridas muestra el

¹¹ Erst warf er aus der Ferne einen ängstlichen Blick auf den Tod und wandte sich entsetzt ab; dann umging er ihn zitternd in weiten Kreisen; aber mit jedem Tage wurden sie enger und enger und zuletzt schlang er die müden Arme um den Hals des Todes und blickte ihm in die Augen: und da war Friede, süßer Friede.



hecho de que, en términos de imaginación, Nora se acerque a la muerte con movimientos circulares cada vez más cercanos. Esto comienza con la imaginación de Nora, de la boca de María, como una herida abierta y termina casi al final del texto en una orgía de fantasía de varias páginas de sangre fluyendo, causada por la matanza de un caballo blanco con poderosos golpes y puñaladas. La muerte (sangrienta) está, como en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, al principio y al final del texto y de la vida. Las elípticas estéticas narrativas de Bernhard y Glantz coinciden en este punto.

Con el texto de Bernhard, el motivo romántico y optimista de caminar se ha transformado en un hundimiento materialista hacia la muerte. Este aspecto también está presente en la novela mexicana. En repetidas variaciones se declara el corazón como algo meramente materialista y mortal:

“[E]l corazón es solamente un músculo, una bomba que irriga nuestro cuerpo, una extraordinaria máquina” (Glantz, 2002, p.22).

“El corazón es solamente un músculo, una bomba que irriga nuestro cuerpo y lo mantiene vivo” (p.24).

“Sí, es cierto, el corazón es simplemente un músculo que irriga nuestro cuerpo y lo mantiene vivo, un músculo que alguna vez nos falla” (p.26).

El latido del corazón, el ritmo musical de la vida apunta, como en el texto de Bernhard, a su paralización inevitable, a la muerte. Por el otro lado, el símbolo del corazón clásico-romántico, el símbolo de la vida y el amor se transforma, en el texto de Margo Glantz, en una metáfora artísticamente elevada de la muerte. También rescata el valor metafísico y simbólico de todo lo material, así como del corazón: “El corazón tiene impulsos que la razón desconoce” (Glantz, 2002, p.25).



Intertextualidad como instrumento humanístico

El texto de Glantz es igual de anecdótico que *El malogrado*. Parece que la pequeña observación es más importante que todo el gran constructo; o, más bien, que todo el constructo no es nada más que una observación, después un pensamiento, después otra observación, luego otro pensamiento, y de nuevo una observación similar a la primera. Y, aun así, se forma de este conjunto de fragmentos un texto completo en sí y de ninguna forma fragmentario.

El enfoque formal y la polifonía, tanto en *El rastro*, como en *El malogrado* son también las consecuencias de un cambio de paradigma en la distribución del conocimiento que se inició a mediados del siglo XX. Este cambio epistemológico se dio con el final de las grandes narrativas (Lyotard) e interpretaciones inequívocas. Las dos novelas representan el tipo de texto abierto proclamado especialmente por Roland Barthes y Jacques Derrida, que ya no sigue una secuencia lineal. Más bien, los lugares más diversos están vinculados entre sí. De hecho, la corriente de conciencia en los dos textos literarios corresponde a los requerimientos de un hipertexto descrito por la teoría literaria actual. La no-linealidad de la narrativa incluye, por ejemplo, la posibilidad de descomponer el todo en sus partes individuales que, en el sentido del aforismo de Bernhard, pueden aparecer como citas individuales; al eliminar cualquier contexto dado “son capaces de formar una infinidad de nuevos contextos con formas infinitamente no limitantes” (Landow, 2009, p.86).¹² Nora se refiere de manera explícita a esta multiplicación de significaciones por descontextualización cuando asocia la imagen de un caballo blanco con la figura mítica de una Gorgona:¹³ “[S]e produce un exceso y un desbordamiento de sentido” (Glantz, 2002, p.164). Hay un gran número de oraciones gnómicas en las dos novelas que, aunque filtradas por la subjetividad de las instancias narrativas, pueden citarse individualmente y ponerlas en diferentes contextos. Por

¹² Para describir las características del hipertexto, George Landow cita del ensayo “Firma acontecimiento context” de Jacques Derrida. El enunciado completo de Derrida es: “Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable” (Derrida 35).

¹³ Pegasus surgió de la sangre de cuando Perseo guillotina a Medusa. Por ello, ella misma se deja interpretar, a su vez, como una metáfora de la significación múltiple.



eso, las dos novelas también estarían en buenas manos en el Internet, porque se tendría la atractiva oportunidad de leer los textos de manera diferente, es decir, ordenados por tema. Se podrían filtrar, por ejemplo, todos los pensamientos de Nora sobre algunas piezas de Bach o las opiniones del narrador en *El malogrado* sobre el socialismo.

Rescatar el arte – el arte del rescate

Lo que puede notarse como diferencia entre los dos textos es la importancia que se le da al arte y, en consecuencia, al sentido metafísico de la vida: *El malogrado*, y toda la literatura de Thomas Bernhard es, como ya se mencionó, radicalmente anti-romántica. Es evidente la decidida ausencia de preocupaciones metafísicas. Los pensamientos del narrador tratan casi exclusivamente de hechos en el espacio empírico.¹⁴

La idea romántica metafísica de la libertad del hombre a través de la educación estética (la liberación de la injusticia de la naturaleza material por medio de la apreciación de la belleza artificial) y moral (la comprensión de la inmutabilidad del destino de la muerte) se niegan drásticamente en los textos de Bernhard. El hombre está sujeto a la naturaleza y a la muerte. “Todo se vuelve ridículo cuando se piensa en la muerte”¹⁵, dijo Bernhard en 1968 cuando le concedieron el Premio Estatal de Promoción, por lo que el arte y la moral también son ridiculizados, pero lamentablemente no hay nada de qué reírse. Con la frase del mismo discurso, “No tenemos nada que informar excepto que somos patéticos, sucumbidos a una monotonía filosófica-económica-mecánica a través de la imaginación”¹⁶, Bernhard niega la posibilidad de la educación moral como un instrumento humano de libertad, y el humanismo como la posibilidad de elevar al hombre por encima de la naturaleza y la muerte a través del arte. En consecuencia, las obras de arte literarias, filosóficas o musicales de cualquier valor se niegan en la mente del protagonista. La narradora en *El rastro* no está de acuerdo

¹⁴ Si nos fijamos en el entorno filosófico de la segunda mitad del siglo XX, esta tendencia anti-metafísica no es extraña, ya que dos de las grandes “escuelas” europeas de este período, la teoría crítica y la deconstrucción, tienen una actitud escéptica respecto a la metafísica.

¹⁵ “Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt” (Bernhard, 2009, p.121).

¹⁶ “Wir haben nichts zu berichten, als dass wir erbärmlich sind, durch Einbildungskraft einer philosophisch-ökonomisch-mechanischen Monotonie verfallen” (p.122).



con ello. Simbólicamente, para esta valoración de las artes, Nora está en contra del desprecio de Gould y de Bernhard por algunas partes de las *Variaciones Goldberg*: “Para mí, dijo Gould, las *Variaciones* contienen fragmentos magníficos, aunque también algunos son deleznable: Thomas Bernhard hace algo semejante en uno de sus libros que yo tengo sobre mi mesa de luz, su lectura suele impacientarme: descalifica a la mayoría de los grandes músicos y escritores contemporáneos” (Glantz, 2002, p.50).

En el texto de Bernhard, la aforística sirve como un retiro de la humanidad, un rechazo del arte de la música y también de la ciencia racional. En *El rastro*, por el contrario, el estilo aforístico y anecdótico en la tradición de Pascal y Rousseau subraya y refuerza el contenido de lo escrito, refuerza el estilo poético literario —como las ya mencionadas aclaraciones repetitivas sobre el corazón como otra dimensión vital humana más allá de la razón: “el corazón tiene razones que la razón desconoce, escribía textualmente Pascal” (Glantz, 2002, p.40). *El rastro* celebra el corazón material y mortal como una gran fuente de sentimientos, de pasión y de intensa emoción “producida por la música por ejemplo” (p.79). Este rasgo de la estética como un gran valor humanístico no está presente en el texto del austríaco.

En la novela de Glantz, la música no lleva a la locura como en el texto de Bernhard; al contrario, es una fuente de alegría e inspiración. Cuando Nora escucha la “sonata en re bemol [sic] mayor D 850” de Schubert —pieza en la cual el ritmo del tema principal “domina toda la obra y cada una de las variaciones es engendrada por el tema precedente” (Glantz, 2002, p.86)— se desata dentro de lo más profundo de su corazón una intimidad sonora, “un intenso sentimiento de felicidad a la vez doloroso y placentero” (p.88). Consecuentemente, el tema de la relación entre la genialidad y la locura no le interesa a la narradora mexicana, tampoco la sombra pesada de un genio que opaca a su competencia. Esta lectura humanista del texto de Glantz está apoyada por el hecho de que Juan era un compositor y pianista exitoso y admirado, y hasta en su enfermedad, feliz —todo lo contrario al protagonista Wertheimer, el malogrado, de la novela austríaca.

Los aforismos repetitivos interdisciplinarios en *El rastro* —la referencia a un cuadro de Caravaggio; el destino trágico de Pergolesi; la historia de Rousseau que visita a las deformes niñas



cantoras del convento veneciano; el lazo que dibujan los castrati con su voz angelical entre Dios, la música y los hombres— no sirven como un retiro completo de la realidad empírica o como fundamento para un pesimismo schopenhauriano (filósofo preferido por Bernhard). Están allí para celebrar la vida humanística, el arte y la metafísica como única forma de liberarse, por momentos, de la fuerza brutal de la extinción; la estética y “la vanidad nunca muere[n]” (Glantz, 2002, p.103) (aunque todo guía, como ya se mencionó, necesaria y contradictoriamente, de nuevo a la muerte, a la muerte de Juan). El amor, la pasión por la música, la “limpidez del lenguaje” poético son capaces de superar por momentos la certeza de la mortalidad del corazón humano, la vida como herida absurda. Algunas anotaciones en el texto de Glantz hasta tienen un tinte neoplatónico en el sentido de que la realidad material y mortal ni siquiera es la verdadera: “Sólo es verdadero lo que no existe” (p.25).



I musici (1595) de Caravaggio.

La vida floreciente de los músicos - la muerte, así una posible interpretación, acecha en el fondo.

Fuente: metmuseum.org. Public domain.

A través del arte, la muerte puede ser superada brevemente. Pero, ya que el arte remite a la vida, también es inevitable a la muerte: los recuerdos de Nora de una visita a un museo de Boston



conducen a la visualización de una piedad y, por tanto, de nuevo a la evocación de la supuesta narrativa básica sobre el velorio de Juan.

La estética y lo material son dos lados de la misma moneda en esta novela mexicana. Que la realidad se constituye de dicotomías, no solo se demuestra en la forma del texto, sino también en un sinfín de referencias, como a la cantata 52 de Bach que representa la perfidia del mundo (en Fa menor) y la bondad de Dios (en Si bemol) (Glantz, 2002, pp.148-149); o la referencia a la película *La sangre de las bestias* de los años treinta en la cual unos hombres matan a un caballo blanco (¿la vida?), sacan su corazón y luego, en un río de sangre, lo despedazan (p.163). En la novela de Glantz se llegan a ver —a pesar de la mortalidad del cuerpo humano— los fragmentos de la vida como una totalidad significativa. Esta idea diferencia *El rastro* de la literatura de Bernhard. La voz narrativa en la novela mexicana afirma lo siguiente: “El principio y el fin se reúnen como en el símbolo esotérico del uroboros, la serpiente que se muerde la cola, la perfecta alegoría del infinito y también la del eterno retorno” (p.63). Tal concepción está representada idealmente por la forma fragmentaria, fugal, repetitiva y circular de *El rastro*.

Conclusión

Se demostró la hipótesis formulada en la introducción de que la estructura y la temática de la novela *El malogrado* de Thomas Bernhard influyó significativamente en *El rastro* de Margo Glantz. Una indicación empírica de dicha influencia son las menciones del escritor austriaco en el texto mexicano. Las dos novelas son representaciones de dos conciencias mediante un *stream of consciousness* en primera persona del singular. Ambas conciencias están completamente encerradas en sí mismas y descritas como una serie dialéctica-elíptica de repeticiones de motivos variados. La estructura repetitiva de las dos novelas coincide con su aspecto temático: la fuga musical de Bach. En referencia a la literatura de Bernhard, Glantz imita en su novela elementos particulares de *El malogrado* como los entrelazamientos de los verbos “pensar” y “decir”. El texto de Glantz es igual de anecdótico que *El malogrado*; el mérito artístico de las dos piezas en prosa es que de estos fragmentos anecdóticos surge un texto completo durante la lectura. Las dos novelas



sabotean —en la reconstrucción de las conciencias— la inmediatez del presente. Este no se constituye como un momento determinado, sino siempre relativo y en relación con otros niveles temporales. *El malogrado* parece querer decirnos que en el torrente de pensamientos no hay diferencia entre el ayer, el hoy y el mañana —idea con la que *El rastro* se muestra de acuerdo. Las dos novelas coinciden también en que, en el discurso dentro de las conciencias, tampoco hay una diferencia entre la referencia a otros textos y a una supuesta realidad —y parecen seguir así al concepto postmoderno que en última consecuencia todo es discurso, texto.

En su literatura, Bernhard transformó el motivo romántico-metafísico y optimista de caminar hacia la realización del potencial del sujeto en un hundimiento nihilista-materialista y pesimista hacia la muerte. Este aspecto también está presente en la novela mexicana mediante la metáfora repetitiva del corazón que solamente es un músculo que alguna vez falla. Aun así, y en este aspecto se encuentra la gran diferencia entre la novela austríaca y la mexicana, la narradora en *El rastro* celebra el arte como única forma de liberarse, por momentos, de la fuerza determinante de la muerte. Este rasgo de la estética como un gran valor humanístico no está presente en el texto del austríaco. En el texto de Bernhard, la aforística sirve como un retiro de la humanidad y un rechazo del arte; en la novela de Glantz se llegan a ver los fragmentos de la memoria y las referencias aforísticas a las obras de arte como una totalidad significativa.

Referencias

- Bernhard, T. (1963). *Frost*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, T. (1967). *Verstörung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, T. (1971). *Gehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, T. (1982). *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, T. (1983). *Der Untergeher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, T. (1989). *Die Auslöschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, T. (2009). *Meine Preise*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, J. (2018). Firma acontecimientocontexto. En *Limited Inc.*, Santiago de Chile: Pólvora, 13-54.



- Fuest, L. (2000). Der anekdotische Wahn. En "*Kunstwahnsinn irreparabler*": Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards, Frankfurt am Main: Peter Lang, 92-94.
- Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Glantz, M. (1969). Kafka y Job: Los dos hermanos. *Revista de la Universidad de México*, vol. XXIII, no. 9, 17-24.
- Glantz, M. (1975). Georg Lukacs y Thomas Mann. *Revista de Bellas Artes*, no. 21, mayo-junio, 2-8.
- Glantz, M. (1995). *Apariciones*, Ciudad de México: Alfaguara.
- Glantz, M. (2001). *Zona de derrumbe*, Rosario, Beatriz Vierbo Editora.
- Glantz, M. (2002). *El rastro*, Barcelona: Anagrama.
- Landow, G. (2009). *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios de una época de globalización*, Barcelona: Paidós.
- Mainländer, P. (1876). *Die Philosophie der Erlösung*, Berlin: Verlag von Theodor Grieben.
- Mann, T. (1947). *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mittermayer, M. (1995). *Thomas Bernhard. Eine Biographie*, Salzburg: Residenz.
- Mörike, E. (1832). *Maler Nolten*, Stuttgart: Emanuel Schweizerbart's Verlagshandlung.
- Novalis. (1802). *Heinrich von Ofterdingen*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1802.
- Prieto, J. M. (2003, 28 de febrero). Un rastro en el aire. [Versión electrónica]. *Letras libres*. Obtenido el 4 de marzo de 2022, de website de Letras Libres. <https://www.letraslibres.com/mexico/un-rastro-en-el-aire>.
- Rabi, A. (2016). Margo Glantz: La escritora que trata las palabras como cuerpos. *Ojo público*, Obtenido el 4 de marzo de 2022 de <http://ojo-publico.com/302/margo-glantz-la-escritora-que-trata-las-palabras-como-cuerpos>.
- Schiller, F. (1943). Über das Erhabene. *Nationalausgabe*, tomo 21, Weimar: Hermann Böhlau, 38-54.
- Tieck, L. (1798). *Franz Sternbalds Wanderungen*, Berlin: Johann Friedrich Unger.
- Zima, P. (2008). *Der europäische Künstlerroman: von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen: Francke, 2008.