



Revista de Filología Alemana

ISSN: 1133-0406

isabelhg@filol.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid
España

Aznar Pérez, Mario

“Yo soy el límite”. Identidad y disfunción del lenguaje en Amras, de Thomas
Bernhard

Revista de Filología Alemana, vol. 25, 2017, pp. 77-91

Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321853165005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



“Yo soy el límite”. Identidad y disfunción del lenguaje en *Amras*, de Thomas Bernhard

Mario Aznar Pérez¹

Recibido: 21 de diciembre de 2015 / Aceptado: 24 de octubre de 2016

Resumen. Este artículo plantea un estudio crítico de la novela *Amras* (1964), del escritor austríaco Thomas Bernhard, en relación con dos ejes fundamentales de la creación y el pensamiento contemporáneos: el problema de la identidad y el problema del lenguaje. Desde una perspectiva trágica y original, esta novela plantea al lector el diálogo posible –o imposible– entre los mecanismos de configuración del sujeto contemporáneo y el lenguaje verbal como facultad característicamente humana de comunicación y expresión. Es así como a partir de una sólida base teórica hemos realizado el análisis concreto de los distintos niveles textuales de *Amras*, buscando destacar la importancia que esta obra asume en relación con la estética contemporánea.

Palabras clave: Thomas Bernhard; identidad; lenguaje; enfermedad; locura.

[en] “I am the Limit”. Identity and Language Dysfunction in *Amras* by Thomas Bernhard

Abstract. This paper presents a critical study of the novel *Amras* (1964), by the Austrian writer Thomas Bernhard, relating to two pillars of the contemporary creation and thought: the problem of identity and the problem of language. From a tragic and original perspective, this novel introduces the reader to a possible –or impossible– dialogue between configuration mechanisms of the contemporary subject and verbal language as characteristically human faculty of communication and expression. Taking this into account, from a solid theoretical foundation we have made a concrete analysis of the various textual levels of *Amras*, seeking to emphasize the importance that this work assumes in relation to contemporary aesthetics.

Keywords: Thomas Bernhard; Identity; Language; Illness; Madness.

Sumario. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Aznar Pérez, M., «“Yo soy el límite”. Identidad y disfunción del lenguaje en *Amras*, de Thomas Bernhard», *Revista de Filología Alemana* 25 (2017), 77-91.

Amras, novela del escritor austríaco Thomas Bernhard, fue publicada por primera vez en 1964, en una de las décadas que mayor influencia tendría sobre las generaciones posteriores. Considerados los años del milagro económico europeo que redibujó el mapa económico, político, social y cultural de nuestro continente, esta época desempeñará la función de bisagra entre las sociedades industrial y

¹ Universidad Complutense de Madrid
E-mail: marioazn@ucm.es

postindustrial, entre los últimos coletazos de las vanguardias –síntoma de una modernidad agónica– y el arte que aún hoy consideramos contemporáneo. De ahí que la crítica suela considerar a su autor dentro de lo que Matei Calinescu (2003: 288), en su libro *Cinco caras de la modernidad*, denomina con justificada precaución el *corpus* de la literatura postmoderna.

A pesar de su breve extensión, *Amras* presenta, como veremos, una compleja densidad. Muy en la línea de otras obras publicadas por Bernhard, la obra que aquí nos ocupa aparece encabezada por la siguiente cita de Novalis: “Das Wesen der Krankheit ist so dunkel als das Wesen des Lebens”². Las palabras del poeta romántico no son solo una advertencia paratextual para el lector que pretende adentrarse en las páginas de esta oscura novela, sino que sintetizan con profundidad la conflictiva condición del hombre contemporáneo. Este vive poseído por un sentimiento de culpa cuyo origen resulta inidentificable, pero que se manifiesta en todas las formas posibles de la enfermedad. Una enfermedad que es castigo pero a la vez revelación. El escritor actual, antes hombre que escritor, participa de esta culpa inexpiable, constitutiva, que forma parte de un mal que no podemos definir, e identifica el modelo de su voz en la obra y la figura de Franz Kafka.

En Europa, a diferencia de lo que ocurre al otro lado del Atlántico, tras la I y la II Guerra Mundial no solo se tiene que reconstruir la imagen del ser, sino el ser mismo. Ahora bien, ¿merece la pena “re-construir” ese ser? No olvidemos que es en Europa donde tienen lugar los campos de concentración y de exterminio nazis, así como la total aniquilación de ciudades y pueblos, que provocarán en las conciencias continentales un replanteamiento del dolor y de la culpa. En literatura, este fenómeno tendrá su manifestación en las distintas metáforas de la enfermedad que pueblan la historia de la literatura del siglo XX: *Der Tod in Venedig* (1912) o *Der Zauberberg* (1924), de Thomas Mann; *Voyage au bout de la nuit* (1932), de Louis-Ferdinand Céline; prácticamente toda la obra de Franz Kafka, la escritura determinante de Maurice Blanchot, y, por supuesto, la de Samuel Beckett, son quizá los ejemplos más célebres, aunque no los únicos³.

En la postmodernidad, heredera de este legado, la enfermedad –irónica, muchas veces– es artística y literariamente la condición del sujeto. Una condición vinculada a la conciencia de muerte, que se manifestará formalmente en la experiencia-otro, la experiencia-espacio, la experiencia-ausencia y la experiencia-tiempo. Asimismo, su reflejo temático dejará paso a la nostalgia, el movimiento errático y la abundancia de vacíos.

A Thomas Bernhard podríamos vincularlo, en este sentido, a esa noción de postmodernidad⁴ influida por el pesimismo postbélico del historiador británico Arnold Toynbee (1954), quien identifica negativamente la Edad Post-Moderna con las guerras, la revolución, el relativismo desbocado y, en general, el colapso del

² De aquí en adelante citaremos en el cuerpo del texto la edición alemana de Suhrkamp 1976, y en nota a pie la versión española de Alianza 2009, en traducción de Miguel Sáenz. La cita de Novalis quedaría así traducida: “La esencia de la enfermedad es tan oscura como la de la vida”.

³ Sobre el tema general de la enfermedad y la literatura del siglo XX, cf. Navajas, 2013.

⁴ Desde una perspectiva estrictamente literaria, la obra de Thomas Bernhard se relaciona perfectamente, junto a la de Franz Kafka o la de Samuel Beckett, con la concepción de postmodernidad o *postmodernism* que el crítico estadounidense Ihab Hassan desarrolla en torno al concepto de silencio en su libro *The Dismemberment of Orpheus* (1982).

equilibrio racional ilustrado, que conlleva, desde esta perspectiva, la pérdida de aquellos valores tradicionales garantes de la estabilidad y la certidumbre.

Desde este punto de vista, se entiende que esta estabilidad moderna tiene su correlato literario y lingüístico en el paradigma adánico del lenguaje, según el cual a cada cosa le corresponde un nombre con el que se identifica plenamente⁵. Roto este paradigma y rota también la confianza en la retórica literaria como medio de expresar y representar la realidad⁶, el escritor se enfrenta críticamente a su propio instrumento de trabajo –el lenguaje– y al propio estatuto de la actividad literaria. Desde la filosofía analítica, Wittgenstein ha puesto en discusión el esquema tradicional “objeto-designación” (*Gegenstand-Beschreibung*), argumentando que el nombre no significa el objeto y que el objeto no es su significado⁷. Desde la Estética se ha puesto en cuestionamiento la posibilidad misma del arte (Adorno 1970), y desde la creación artística –en este caso, literaria– poetas y narradores como Bernhard asumen la complejidad de su tarea, ahora conscientes de la indeterminación que acucia a los conceptos de realidad, sujeto y lenguaje.

No olvidemos, al mismo tiempo, que si ya Francis Bacon, en el *Novum organum* (1620), identificaba al lenguaje entre sus *Idola fori*, el siglo XX hará del lenguaje su tema central. En este sentido, Adriano Fabris (2001: 5) considera que la primera de las *Logische Untersuchungen* (1900) de Husserl establece ya el problema del lenguaje como un “hilo conductor” que, con diferentes planteamientos y perspectivas, recorre el siglo hasta nuestros días⁸.

De modo que durante el siglo pasado, tanto la filosofía como el arte se encargan, junto a la fuerza estética del vanguardismo y a las conclusiones de los dos conflictos mundiales, de poner en tela de juicio muchos de los valores que hasta el momento parecían incuestionables. Entre ellos, el lenguaje como instrumento fiel y eficaz de comunicación y expresión.

Ahora bien, la lógica destructiva o la crítica no implican necesariamente la desaparición o el rechazo absoluto de los valores tradicionales. Zygmunt Bauman (2000), por su parte, afirma que la postmodernidad no supone necesariamente la pérdida de valores, sino la anulación de su carácter jerárquico, es decir, el hombre postmoderno conoce y entiende los valores, pero como ya no se le imponen de forma absoluta desde una fuerza superior –Dios, el Estado, la Moral– se encuentra angustiosamente obligado a ser libre, esto es: a elegir su propio sistema de valores.

⁵ Así, por ejemplo, en *Les mots et les choses* (1966), Foucault identifica a principios del siglo XIX el momento en el que la correlación entre la palabra y el referente deja de ser directa y el lenguaje rechaza su papel como principio organizador del mundo.

⁶ En este sentido, Ana María Barrenechea habla de una “crisis del contrato mimético”, y señala “que la quiebra de los códigos y la articulación de nuevos códigos en el arte contemporáneo es paralela a la revolución en la física actual (teoría de la relatividad, teoría cuántica, aceptación de las relaciones de indeterminación), todo lo cual modifica la concepción de los nexos del hombre y la naturaleza” (2002: 265).

⁷ A este respecto resulta importante destacar aquí la concepción de los famosos “juegos de lenguaje” o “juegos lingüísticos” (*Sprachspiele*) que Wittgenstein ofrece en sus *Philosophische Untersuchungen* (Wittgenstein, 1977 [1953]), donde se propone el análisis del uso de las expresiones lingüísticas alejándose de una concepción estática del significado. Este debe explorarse dentro de un determinado juego de lenguaje, es decir, dentro de una actividad particular, desarrollada en el marco de una comunidad y en relación a un uso concreto del lenguaje y de las reglas que lo condicionan.

⁸ Crucial será también para el desarrollo intelectual y literario del siglo XX la publicación, en 1902, de *Ein Brief*, la carta ficticia que el personaje Lord Chandos escribe al filósofo Francis Bacon, obra del también austríaco Hugo von Hofmannsthal, en la que se pone de relieve magistralmente, a través de un relato ficticio, la crisis del lenguaje en relación con la experiencia creadora.

Y esta desorientación, fácilmente identificable con las consecuencias de la célebre muerte de Dios advertida por Nietzsche, toma cuerpo en una sensible tendencia a la melancolía, al malestar frente al vacío.

La melancolía establece en la obra de Bernhard un vínculo entre la enfermedad, la vida y un permanente proceso de pérdida, fácilmente reconocible en la condición autoficcional de su literatura⁹. No en vano, sabemos que el escritor fue un enfermo crónico durante prácticamente toda su vida, y que llegó a pasar varios años internado en el sanatorio Grafenhof de Salzburgo.

Un año antes de publicarse *Amras* en 1964 salió a la luz la novela *Frost*, con la que Bernhard entraría de lleno en el panorama de la literatura contemporánea, revelándose como uno de los más grandes escritores del siglo XX en lengua alemana. Esta novela, estrechamente emparentada con nuestro objeto de estudio, narra la convivencia de un estudiante de medicina y un pintor recluso durante veinte años en un pequeño pueblo que, muy significativamente, permanece sumido en una helada perpetua, aislado en un valle de la Austria profunda. Encarnada en la figura del artista, Bernhard presenta la locura como única salida posible en un mundo pervertido, sin espiritualidad ni sentido¹⁰. El espacio gélido, enemigo del hombre y de la racionalidad, representa en *Frost* la subversión de los espacios tradicionalmente idílicos en favor de una descarnada representación de la locura y la muerte.

Si bien este no es lugar para profundizar en la lectura de *Frost*, esta breve mención puede ayudarnos a definir los parámetros del análisis que proponemos para *Amras*. Esto es, un análisis crítico de los distintos niveles textuales de la novela en relación con dos ejes fundamentales de la creación y el pensamiento contemporáneos: el problema de la identidad y el problema del lenguaje¹¹.

Así, pues, para desarrollar nuestra interpretación identificaremos en la novela aquellos aspectos que Thomas Bernhard propone, consciente o inconscientemente, para minar el sentido tradicional de las ideas de realidad y de sujeto. Por supuesto, este ataque a los pilares de nuestro *real* simulacro se desarrollará siguiendo el diálogo constante entre la crisis de la racionalidad y el problema del lenguaje, pareja que de manera indisoluble dará forma en *Amras* al fenómeno de la indecibilidad¹².

Esta breve novela narra la historia de dos hermanos que sobreviven a un

⁹ Esta condición cobra una relevancia explícita en sus escritos llamados autobiográficos: *Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte y Ein Kind*, reunidos en el volumen *Autobiographische Schriften* (2010).

¹⁰ A nivel de la escritura, este sentido esquivo, imposible de alcanzar o sencillamente ausente es, como veremos más adelante, rasgo inherente de la escritura de Bernhard. A este respecto, Aldo G. Gargani ha definido el estilo de Bernhard como una frase infinita, una frase que al mismo tiempo es “un destino infinito di frasi, che si sovrappongono le une alle altre e si complicano, e poi non se ne vede la fine” (1990: 158).

¹¹ Eric Weil, en relación con esta identificación entre ser y lenguaje, ha escrito: “No hay el lenguaje: todo ‘hay’ para el hombre proviene del lenguaje. Solo hay lenguaje, este o aquel, y el tránsito de uno a otro se produce en la realidad de la vida: no se puede saltar en el lenguaje para llegar, como por un acto mágico, a lo universal o a la presencia; sería más fácil saltar por encima de la propia sombra” (1967: 420). Desde esta perspectiva, estrechamente ligada a la noción de *giro lingüístico* difundida, entre otros, por Richard Rorty (1998 [1968]), la realidad y, por extensión, la identidad del sujeto individual, se identifican con el lenguaje, por lo que denunciar o criticar el lenguaje desde el lenguaje mismo se vuelve una tarea paradójica, cuando no imposible.

¹² Un fenómeno que bajo una multiplicidad de facetas –silencio, incomunicación, crisis de la representación, fin del *logocentrismo*, etc.– está definiendo gran parte de la *koiné* intelectual de las últimas décadas. Pensemos en algunos trabajos de Barthes (1953), Blanchot (1957), Foucault (1966) o Derrida (1967), por citar a algunos de los más celebres, sin cuyas aportaciones los estudios filosóficos y literarios actuales no pueden entenderse.

suicidio colectivo planeado por ellos mismos y por sus padres, quienes fallecen como estaba previsto. Fracasado este primer acto de destrucción –el violento acto fundacional de la novela– los dos jóvenes son acogidos por su tío, quien, para salvaguardarlos de la condena moral y social imperante en la ciudad austríaca de Innsbruck, y de la “grobe Tiroler Gesundheitsvorschrift” (Bernhard 1976: 7)¹³, los encierra en la torre del arrabal de Armas, en dirección sur hacia el Urgestein.

Por voz de uno de los hermanos, personaje-narrador homodiegético del que solo conocemos sus iniciales, K. M., el lector compartirá la tortuosa convivencia de ambos sobrevivientes y, lo que es más importante, la difícil relación existente entre los hermanos y una realidad que ya no les pertenece, cuyo rechazo les ha sido negado. Esta tensa situación concluirá, como veremos, con la muerte de Walter, el hermano menor y enfermo crónico de epilepsia, cuya cordura irá degenerando a lo largo de la historia hasta hacer de la locura uno de los temas principales de la obra.

La estructura de esta novela es significativamente irregular, existiendo algunas divisiones por capítulos (“Böden und Mauern”, “Das Augsburger Messer oder das Messer der Philippine Welser”, “Zirkus”, “Sätze Walters”, “Notizbuch” o “In Aldrans”¹⁴), cuya coherencia no parece, *a priori*, justificada. Podemos también encontrar divisiones marcadas por el encabezamiento de una carta, cuyo final se diluye, inidentificable, en el flujo de la narración¹⁵. El carácter del texto es fundamentalmente fragmentario. Esta inconexión, como trataremos de demostrar más adelante, asume una importante carga semántica.

Además de la focalización interna del narrador, y siguiendo la clasificación de Pozuelo Yvancos (1994: 249), identificamos en el relato una narración *ulterior* que se mantiene hasta la muerte de Walter, intercalada por las epístolas y los escritos del hermano. A partir del suicidio efectivo, la narración se torna *simultánea* atendiendo al presente de la acción. Podríamos hablar incluso, en esta segunda parte, de una extraña combinación de pseudo-monólogo interior y relato *a posteriori*, en el que el personaje-narrador sincroniza su testimonio con sus vivencias en el municipio de Aldrans, Innsbruck.

Para poder continuar con el análisis, debemos identificar tres superestructuras principales: una primera simbólica, en la que se apoya el grueso de nuestra interpretación; una segunda temática; y una tercera que atañe directamente a la construcción del texto.

Puesto que en *Amras* predomina el elemento espacial con incisos de temporalidad, para entender el entramado simbólico de la novela no podemos dejar de recurrir al análisis de sus espacios, tanto físicos como mentales. El narrador atribuye a cada tiempo un espacio, provocando una suerte de espacialización del tiempo¹⁶ con la que, alternando vivencias del presente y recuerdos del pasado¹⁷,

¹³ La “brutal reglamentación sanitaria tirolesa” (Bernhard 2009: 10).

¹⁴ “Suelos y muros”, “El cuchillo de Augsburgo o el cuchillo de Philippine Welser”, “Circo”, “Frases de Walter”, “Agenda” o “En Aldrans”.

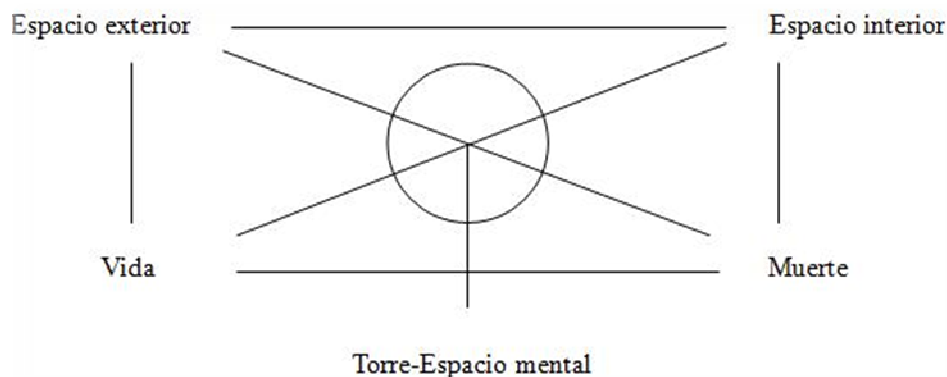
¹⁵ Estas cartas estarán dirigidas, en la mayoría de los casos, al tío de los hermanos o al psiquiatra y amigo del padre, Hollhof, y pueden ser consideradas figuraciones literarias de esa “frase infinita” de la que habla Gargani (1990).

¹⁶ Ya en 1945, Joseph Frank proponía el concepto de *espacialización* (*spatialization*) en su artículo “Spatial Form in Modern Literature”.

¹⁷ Es bien conocida la obsesión de Thomas Bernhard por las herencias, no solo materiales –como puede comprobarse fácilmente en la lectura de esta novela– sino también por la herencia de la tradición. En *Amras* en-

trata de definir la realidad representada. Divididos temporalmente, identificamos tres espacios fundamentales vinculados a los distintos estadios de la historia: la experiencia anterior al intento de suicidio, en la ciudad de Innsbruck; el aislamiento posterior a la tragedia, en la torre de Amras; y el retiro del narrador, después de la muerte de su hermano Walter, a la casa del guardabosques en Aldrans.

Estos espacios, con su respectiva simbolización, juegan un papel más que relevante en el desarrollo de la trama. Para tratar de desentrañar algunos de sus posibles significados, adaptaremos a nuestro análisis el célebre cuadrado semiótico de Greimas (1976: 61), según el cual la dimensión diegética está estrechamente conectada con la fenomenología del espacio¹⁸. Como suele decirse, el espacio habla, y para Greimas lo hará a través de la conexión axiológica de cuatro arquetipos cosmológicos: vida, muerte, no-vida y no-muerte. La aplicación del modelo greimasiano a la novela de Bernhard daría lugar al siguiente esquema¹⁹:



Como podemos comprobar, los ejes horizontales presentan relaciones de contradicción, los ejes verticales presentan relaciones de oposición, y los ejes diagonales presentan relaciones de implicación. El espacio mental representado por la torre de Amras queda situado en el centro del esquema por su función principal y

contraremos, así, el influjo de las viejas costumbres austríacas, la herencia de una rígida aunque hipócrita moral, pero también la de la tradición literaria, especialmente germánica, como ocurre en el caso de la tragedia al estilo de Friedrich Schiller (síntomas de esta influencia son la historia de los personajes y los espacios prácticamente escenográficos).

¹⁸ Aunque contemplamos aquellas perspectivas más actuales del *Spatial Turn*, el cual representa una respuesta nueva e interdisciplinar a la preocupación de las ciencias humanas por el elemento espacial (Soja, 2009: 12), hemos considerado que la utilización de la semiótica textual de Greimas era más apropiada en relación con el objeto de nuestra investigación, dado que la rigurosidad del método semiótico nos permite indagar de forma más directa la relación entre la fragmentación del discurso que se pone de manifiesto en *Amras* y su utilización del material retórico sobre el que se erige el hecho literario. Sobre las implicaciones del *Spatial Turn* en los *Kulturwissenschaften* o *Cultural Studies*, cf. Warf y Arias (2009), y Döring y Thielmann (2008).

¹⁹ No olvidemos que el cuadrado semiótico es siempre un esquema formal, es decir, anterior a cualquier aplicación semántica, y que incluso dentro de una misma obra el contenido del esquema puede variar acorde al cambio de sentido de las peripecias (Marchese 1993: 61).

mediadora entre los demás términos del cuadrado. La forma de circunferencia que asume este término central responde a la frontera emblemática del espacio cerrado, que en el texto marcará la orientación del relato desde el interior hacia el exterior.

Esta distinción entre espacio interior (la torre, la intimidad y la complicidad de los hermanos) y espacio exterior (la ciudad, los hombres, la sociedad hostil) será explícita desde las primeras páginas: “Der unserem Onkel gehörende Turm ist uns in diesen zweieinhalb Monaten eine vor dem Zugriff der Menschen schützende, vor den Blicken der immer nur aus dem Bösen handelnden und begreifenden Welt bewahrende und verbergende Zuflucht gewesen”²⁰ (Bernhard 1976: 7). El espacio de la torre connota refugio, nunca hostilidad: “Der Turm war uns aus der Kindheit wie kein anderes Tiroler Gebäude vertraut, kein Kerker...”²¹ (Bernhard 1976: 8).

Esta situación espacial aislada es a la vez mecanismo de reconocimiento con el pasado y entre los hermanos, que juntos padecen allí su condena existencial, y muro de contención frente al exterior desconocido, incomprensivo y hostil²². La torre, a la que solo se puede acceder a través de un gran manzanar que linda con el río Sill, aísla a los hermanos del mundo que voluntaria aunque infructuosamente quisieron dejar atrás:

Wir schauten nicht aus den Fenstern hinaus, wir hörten aber genug Geräusche, um Angst zu haben... Unsere Köpfe waren, streckten wir sie ins Freie, der Bösartigkeit der Föhnstürme ausgesetzt; in den Luftmassen konnten wir kaum mehr atmen... Es war Anfang März... Wir hörten viele Vögel und wußten nicht, was für Vögel... Das Sill wasser stürzte vor uns in die Tiefe und trennte uns lärmend von Innsbruck, der Vaterstadt, und dadurch von der uns so unerträglich gewordenen Welt...²³ (Bernhard 1976: 9).

La torre de Amras, como se ha dicho, asume la función de espacio mental, simbolizando la degeneración de lo racional. Sin muebles, prácticamente vacía, cerrada herméticamente a la influencia de los *otros*, la torre es el lugar en el que los hermanos conviven animalmente, rendidos ante las “energías naturales más profundas” (Bernhard 2009: 20). Es en este espacio en el que permanecen recluidos donde tienen lugar la oscuridad y el silencio, la incomunicación progresiva que alimenta la relación de los hermanos, y el agravamiento radical de la epilepsia de

²⁰ “Esa torre perteneciente a nuestro tío fue para nosotros, en esos dos meses y medio, un refugio que nos protegía de la intromisión de los hombres, que nos guardaba y escondía de las miradas de un mundo que solo actúa y comprende siempre a partir del mal” (Bernhard 2009: 9).

²¹ “La torre nos era desde la infancia mejor conocida que ningún otro edificio del Tirol, no una cárcel...” (Bernhard 2009: 11).

²² “Unsere Existenz, darüber besteht kein Zweifel, ist von dieser tirolischen Landschaft un Atmosphäre hervorgerufen worden, von der die feineren Nervensysteme, Gehirnsysteme, phlogistischen, zersetzenden... Uns immerfort *führend*, waren wir, an uns selber erschrocken, Produkte gewesen der lebensgefährlichen Inhalation des tirolischen Wasserstoffes” (Bernhard 1976: 92). [“Nuestra existencia, de eso no hay duda, estaba provocada por ese paisaje y atmósfera tirolese, flogístico y destructores de los mejores sistemas nerviosos, sistemas cerebrales... *Sintiéndonos* siempre a nosotros mismos, éramos, espantados de nosotros mismos, productos de la inhalación mortalmente peligrosa del hidrógeno tirolés...” (Bernhard 2009: 113)].

²³ “No mirábamos por las ventanas, pero oíamos ruidos suficientes para tener miedo... Nuestras cabezas, si las sacábamos al aire, quedaban expuestas a la malignidad de las tormentas del *Föhn*; en medio de aquellas masas de aire apenas podíamos ya respirar... Era principios de marzo... Oíamos muchos pájaros, sin saber *qué clase* de pájaros... Las aguas del Sill se precipitaban ante nosotros en el abismo, separándonos estruendosamente de Innsbruck, nuestra ciudad natal, y con ello del mundo que tan insoportable se nos había vuelto...” (Bernhard, 2009: 12).

Walter, heredada de la madre: la temida y siniestra “epilepsia del Tirol” que poco a poco va destruyéndolos a todos.

La torre, puente que media entre el espacio hostil exterior y el infierno de la psique que padecen los hermanos, se nos presenta como una suerte de muro que separa la vida y la muerte, la coherencia y la incoherencia, el orden y el caos, la lucidez y la locura. Este espacio, símbolo del aislamiento físico y mental, del encierro, de la inmovilidad, evidencia la falsedad del devenir y de los principios modernos de progreso y linealidad. Thomas Bernhard parece declarar con la representación de esta siniestra torre que el falso movimiento de nuestro mundo solo puede combatirse con la aniquilación. Este ataque frontal a la realidad será paralelo al perpetrado contra la idea tradicional de sujeto, de la que hablaremos a continuación.

Durch nichts als durch uns von uns abgelenkt, erblickten wir uns in Amras in unserem brodelnden, dann wieder starren Geschwisterzusammenhang... immer wieder die Frage stellend: *warum wir noch leben müssen...* und ware die ganze Zeit ohne Antwort – kein hellseherisch machendes Echo jemals, immer Rückschläge wie Gehirnschläge! – in einer sich stündlich in uns und um uns noch mehr und, ja, wenn auch menschenwürdig, zusammenziehenden doppelgehirnigen Einsamkeit hilflos voneinander abhängig, selbst in den allererbärmlichsten Handlungen und Verrichtungen...²⁴ (Bernhard 1976: 15).

La soledad y el desapego de la cultura²⁵ influirán irremediabilmente en el empeoramiento del estado de salud de Walter, cuya degeneración física y mental articulará el discurso de toda la novela. Resulta muy interesante advertir en este punto cómo ambos hermanos funcionan como un personaje único, una figura desdoblada que representa la fragmentación del sujeto, la disolución de la identidad única²⁶, el angustioso proceso de la imposibilidad de narrarse a uno mismo.

Son muchos los puntos en la novela en que el narrador expresa su deseo de autoanulación: “...wir wollten nicht mehr, nicht mehr sein, nichts mehr sein...”²⁷ (Bernhard 1976: 16). Los hermanos se automutilan, se hieren cada uno a sí mismo, fraternalmente, y el plural de la enunciación encierra un Yo escindido atado a la precaria individualización del cuerpo físico²⁸.

²⁴ “Sin distraernos de nosotros mismos más que por nosotros mismos, nos veíamos en nuestra relación fraternal hirviendo y luego otra vez rígida... haciéndonos una y otra vez la pregunta: por qué tenemos que seguir viviendo... y nos quedábamos siempre sin respuesta –ni un eco que nos iluminase jamás [...]–, desesperadamente dependientes el uno del otro en una soledad de dos cerebros que, de hora en hora, aunque efectivamente, digna de seres humanos, se contraía cada vez más en nosotros y en torno a nosotros, incluso en los actos y funciones más lastimosos... aun después de transcurridos días, semanas, no nos atrevíamos a hablar los dos de la catástrofe; nos manteníamos aún, animalmente juntos, en medio de toda clase de mistificaciones, solo de lo orgánico...” (Bernhard 2009: 20).

²⁵ En un momento dado de la novela, se dice incluso que los libros de ciencias naturales y de musicología a los que tan aficionados eran los dos hermanos estaban muertos desde el frustrado *intento* de suicidio colectivo; suceso que los separará fatalmente del mundo, dejándolos como muertos en vida (Bernhard 2009: 26).

²⁶ “Yo era un número monstruoso de existencias, un número monstruoso de *posibilidades* de existencia devastadoras y que lo significaban todo...” (Bernhard 2009: 76).

²⁷ “...no queríamos nada, no ser ya, no ser ya nada...” (Bernhard 2009: 21).

²⁸ “[...] lo que fuimos, somos y seremos quedará en la oscuridad, todo queda siempre en la oscuridad... todo es siempre, *no es...* nuestros personajes, simultaneidad, geometría... de arriba a abajo, para estar *abajo* más arri-

Es el mundo exterior, el *Föhn*, el que provoca en la pareja este estado de excitación. En esa soledad digna de seres humanos, el castigo autoinfligido cobra forma de venganza llevada a cabo en la silenciosa oscuridad, de forma concertada pero sin decir palabra (*wortlos*): “Wir rächten uns gründlich an unseren eigenen Körper- und Geist Gebrechen...”²⁹ (Bernhard 1975: 23). Una venganza en la que hayamos sin lugar a dudas la culpa inexpiable del ser contemporáneo.

En distintas ocasiones a lo largo de la novela, Walter oye un ruido, una voz que lo atrae hacia la ventana de la torre. Cuando esto ocurre, el personaje salta de su jergón y se precipita hacia la ventana gritando: “Es ist nichts!”³⁰ (Bernhard 1976: 28), para luego dejar paso al resignado silencio. Esa voz que lo llama es la de los padres – “[...] ich weiß, daß es etwas Böses ist, das mich anruft”³¹ (Bernhard 1976: 70)–, una voz que Walter seguirá con fatales consecuencias saltando finalmente por la ventana de la torre. El suicidio consumado de Walter, una muerte que se produce *desde* la torre pero en el exterior, supondrá el momento principal de clímax narrativo.

Si toda la novela es un intento del narrador por construir –o destruir– su identidad *contra* la de su hermano, en el momento de la muerte de Walter asistimos al cataclismo de este proceso. El personaje-narrador, contando su historia y, más concretamente, la de su hermano, trata de edificar un Yo hegemónico que finalmente se revela imposible³². Thomas Bernhard, ficcionalizando este fracaso, enuncia en su obra la falsedad de una concepción rígida del sujeto ontológico y propone en su lugar, representada por el personaje-narrador y su *alter ego* Walter, la idea de un Yo escindido e inenarrable, un sujeto múltiple que para aprehender su condición necesita experimentar el doloroso abandono del *otro*: el personaje-narrador sin Walter, el narrador consciente de su pérdida, la sumisión del narrador en el estado de la melancolía³³. La identidad de este personaje doble, así como su disolución, tendrán su proyección en el espacio interior de la torre:

Das Bewußtsein, daß du nichts bist als Fragmente, daß kurze und längere und längste Zeiten nichts als Fragmente sind... daß die Dauer von Städten und Ländern nichts als Fragmente sind... und die Erde Fragment... daß die *ganze Entwicklung* Fragmente entstanden sind und entstehen... kein Weg, nur

ba... Vivíamos constantemente, a menudo instantemente, con repugnancia física mutua... el físico, el excéntrico físico de Walter era el excéntrico físico de nuestra madre, *para mí extraño*... *Mi* físico, el de nuestro padre... Durante toda nuestra vida *mediamos* entre nosotros dos... A causa de la enfermedad de Walter, nuestro desafecto (mutuo) se convirtió en afecto (recíproco)...” (Bernhard 2009: 54).

²⁹ “Nos vengábamos a fondo en nuestra propia deformidad física e intelectual...” (Bernhard 2009: 30).

³⁰ “¡No hay nada!” (Bernhard 2009: 36).

³¹ “[...] sé que es algo malo lo que me llama” (Bernhard 2009: 86).

³² La recuperación de la memoria es aquí lo que se convierte en ficción: “Fortwährend in die Erinnerung, in die Erinnerung der Erinnerung verführt” (Bernhard 1976: 87) [“Seducido continuamente por el recuerdo, por el recuerdo del recuerdo” (Bernhard 2009: 107)].

³³ “Lieber Onkel, ich habe, nachdem du mich nach Aldrans gebracht hast und so rasch wieder dort bist, vier Tage gebraucht, um mich an mich, an mich, der ich bin, zu gewöhnen, an mich der ich jetzt ohne Walter bin, ohne Walter immer gewesen bin; ich habe nur immer geglaubt, allein zu sein, ich bin nie allein gewesen... erst jetzt bin ich wirklich allein...” (Bernhard 1997: 76) [“Querido tío: después de haberme traído tú a Aldrans y haber desaparecido otra vez tan deprisa, he necesitado cuatro días para acostumbrarme a mí, a mí el que soy, a mí que estoy ahora sin Walter; solo he creído siempre estar solo, pero nunca he estado solo... solo ahora estoy realmente solo...” (Bernhard 2009: 92)].

Ankünfte... daß das Ende ohne Bewußtsein ist... daß dann nichts ohne dich und daß folglich nichts ist...³⁴ (Bernhard 1976: 78).

Thomas Bernhard propone un mundo simbólico en el que la idea de realidad queda desvirtuada. Mientras la torre detona el devenir del mundo civilizado imponiendo una inmovilidad animalesca, natural en su artificiosidad, irracional, caótica, las realidades exteriores a la torre se superponen en una confusión que busca evidenciar la falsedad de nuestra concepción de mundo ordenada y lógica. No en vano, es en la consulta del internista, en la ciudad, donde tiene lugar ese juego de espejos entre dos rostros, uno de una persona vieja y gruesa y el otro de alguien joven y delgado; rostros con los que el narrador llega a identificarse y confundirse, viéndose en ellos a sí mismo:

[...] das junge dünne Gesicht war für mich (während ich mich sah) alle jungen dicken und folglich auch alle jungen dicken und alle alten dünnen und alten dicken Gesichter zusammen, alle Gesichter auf der sich ständig vergrößernden und ständig verkleinernden Welt: alle immerfort gleichzeitig existierenden, immerfort gleichzeitig wechselnden Menschengesichter... auf meinem Spaziergang...³⁵ (Bernhard 1976: 58).

En un paseo que no es más –ni menos– que un paseo fingido.

Para entender mejor cómo el autor trata de derribar los principios axiomáticos del pensamiento occidental, encarnados en su crítica de lo real-racional y de la identidad del individuo³⁶, consideramos fundamental estudiar en *Amras*, tanto temática como formalmente, el problema del lenguaje. Si dentro de las limitaciones de este artículo hemos podido identificar dos de las isotopías fundamentales del texto: la muerte y la ausencia de identidad –isotopías clave de la literatura postmoderna–, nos queda todavía acercarnos a una tercera isotopía fundamental como es la de la incomunicación –vinculada directamente a las dos anteriores³⁷–.

Desde el principio, tras ser recogidos, inconscientes, en la casa familiar en Innsbruck, los hermanos tendrán noticias de lo acontecido la noche de la tragedia solo en fragmentos, a través de lo que los demás les describen. Una vez encerrados en la torre, entre ambos reinará el silencio, provocado por la oscuridad que irá

³⁴ “La conciencia de que no eres más que fragmentos, de que las épocas cortas y bastante largas y larguísimas no son más que fragmentos... de que las duraciones de ciudades y países no son más que fragmentos... y la Tierra fragmento... de que *toda la evolución* es fragmento... la perfección no es nada... de que los fragmentos han surgido y surgen... no hay camino, solo llegadas... de que el final es inconsciente... de que entonces no habrá nada sin ti y de que, por consiguiente, no habrá nada...” (Bernhard 2009: 95-96).

³⁵ ...aquel rostro joven y delgado era para mí (mientras me veía a mí mismo) todos los rostros jóvenes y gruesos y, como consecuencia, también todos los jóvenes y gruesos y todos los viejos y delgados y viejos y gruesos juntos, todos los rostros de un mundo que continuamente se agrandaba y continuamente se empequeñecía: todos los rostros humanos que existían siempre simultáneamente y cambiaban siempre simultáneamente... en mi paseo... (Bernhard 2009: 73).

³⁶ Entre las notas de Walter leemos: “Das ganze Leben: ich will nicht ich sein, *Ich* will sein, nicht *ich* sein...” (Bernhard 1976: 64) [“Durante toda mi vida: no quiero ser yo, yo quiero ser, no ser yo...” (Bernhard 2009: 80)].

³⁷ Ya Heidegger (1997 [1959]: 215), en *Unterwegs zur Sprache*, señala la existencia de una relación esencial entre el lenguaje y la muerte. Un interesante estudio de base heideggeriana acerca de esta relación en la obra de Thomas Bernhard es la tesis doctoral de Alexandra Bormann (2008). Sin embargo, para un estudio general del tema, cf. Vattimo (1992 [1981]), especialmente el capítulo 3 de su libro *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*.

perturbando tanto su capacidad de andar, sentarse, echarse y estar en pie, como su capacidad de pensar y de hablar (Bernhard 1976: 11). Por supuesto que la mudez forma parte inherente de la atrofia o, mejor dicho, de la degeneración general de los hermanos: “El no poder hablar es la especificidad de la neurosis” (Loras 1971: 84). Sin embargo, la incomunicación irá ganando progresivamente protagonismo, siendo signo principal del delirio por la vinculación radical existente entre el lenguaje y el pensamiento. Como sostiene Gianluca Corrado en su libro *La follia in scena* (2008), el único grado cero es el del pensamiento lunático, el de la locura.

En la torre de Amras, los hermanos se expresan con gritos extravagantes y confusos fragmentos de frases que se contraponen a un silencio insistente, durante largo tiempo perfeccionado³⁸. Es esta dialéctica entre el silencio y el balbuceo un intento desesperado por salir del mundo: “Der Bach ist zu, der Frühling ist zu, der Sommer ist zu, der Winter ist zu, Menschen, Tiere, Empfindungen, alles... das gesprochene Wort, das die Welt einfach abschließt”³⁹ (Bernhard 1976: 83).

Conforme el aislamiento los aleja de la cultura y del pensamiento racional, las posibilidades del lenguaje se reducen para los dos hermanos:

Meine Erklärung des Chromonema zum Beispiel, der Endomitose, der Isotope und Mitochondrien, des Nucleolus, des Pleiotrops, die meinen Walter immer erstaunt, ihm Vergnügen bereitet hatte, denn ihm waren in seinem mir lieben Verhältnis zur Anschauung einer ihm “spanischen” Wissenschaft Correns und Mendels Formeln und Theorie nur Poesie gewesen, zerbröckelten mir auf der Zunge... ebenso lösten Walters Rezitationen der Verse Baudelaires und Novalis’ oder auch nur der naivste Versuch einer Annäherung an die “Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab” in uns nur Entsetzen aus, denn sie endeten jedesmal kläglich schon in den Ansätzen; unsere Sprechweise war, vor allem die Walters, die ich, weil ich sie nicht aus mir selber zu hören gezwungen war, am allergenauesten beurteilen konnte, früher, in unserem Elternhaus jedenfalls, immer offen, unsere Kindheit und Gymnasialzeit entlang bis zur Katastrophe von ihrem schönen Rhythmus erfüllt, immer Aufschwung für Vieles, für Alles gewesen, auf einmal knechtisch abgewürgt, getreten, in Bruchstücken panisch⁴⁰ (Bernhard 1976: 24).

³⁸ Aunque nuestro análisis se centre exclusivamente en la narración de *Amras*, resultará interesante mencionar el estudio de Stefan Krammer (2003) sobre el silencio en la obra dramática de Bernhard, a quien el autor relaciona con la literatura de la crisis del lenguaje y del drama moderno.

³⁹ “El arroyo está helado, la primavera está helada, el verano está helado, el invierno está helado, hombres, animales, sensaciones, todo... la palabra hablada, que excluye sencillamente al mundo” (Bernhard 2009: 101-102).

⁴⁰ “Mi explicación de los cromonemas, por ejemplo, de las endomitosis, de los isótopos de las mitocondrias, del nucléolo, de la polifenia, que siempre habían asombrado a mi Walter, causándole placer, porque, en su relación para mí querida con la contemplación de una ciencia que le resultaba “chino”, las fórmulas y teorías de Correns y Mendel eran para él solo poesía, se me desmenuzaban en la lengua... de igual modo, los recitados de Walter de versos de Baudelaire y Novalis o incluso su intento sumamente ingenuo de aproximación al “Discurso de Cristo muerto desde el universo”, solo provocaban espanto en nosotros, porque cada vez acababan lastimosamente en sus comienzos; nuestra forma de hablar [...] era antes, al menos en casa de nuestros padres, siempre abierta, y llena durante toda nuestra infancia y época de instituto, hasta la catástrofe, de sus hermosos ritmos, siempre impulso para muchas cosas, para todo, y ahogada de repente de una forma servil, había sido presa del pánico” (Bernhard 2009: 31-32).

En el plano estrictamente textual de la novela encontramos, además de la ya mencionada estructura fragmentaria, una progresiva ruptura de los nexos que unen cada fragmento con el siguiente. Esta fragmentación elimina toda posibilidad de trama en el sentido narratológico clásico, pues no encontramos un final de la acción y el análisis de la coherencia del *récit* se vuelve impracticable. Conforme avanza el discurso, la inclusión de epístolas va en aumento, las citas textuales de frases y anotaciones de Walter carecen de coherencia alguna, y la sintaxis se complica dando lugar a oraciones muy largas, apenas puntuadas, en las que predomina la presencia de puntos suspensivos. Como parte del proceso degenerativo, la claridad del mensaje disminuye de forma inversamente proporcional al aumento de la locura y de la tensión narrativa hasta la muerte de Walter. Nos encontramos aquí con un ejercicio literario que navega hacia una estética afásica que forma parte del legado de las vanguardias artísticas de corte más radical⁴¹.

En *Amras* tiene lugar, de este modo, un proceso de aniquilación de la cohesión lógico-sintáctica, unión primordial, como hemos dicho, entre lenguaje y racionalidad. Es este un proceso de disolución casi física. Si el pensamiento lógico ordena el mundo, cuando entra en crisis, el mundo se desordena. Bernhard desconfía de la función cognitiva del lenguaje en una muestra de escepticismo fundamental (Eyckeler 1995: 50-71) y representa formalmente en su novela esta desazón a través de la constante presencia de la locura y el balbuceo. Asumiendo que el lenguaje nos integra en la comunidad a través de la comunicación, el fallo del lenguaje y el balbuceo en *Amras* nos alejan de los *otros*, y si a su vez estos nos conforman, el silencio nos aleja de nosotros mismos en tanto que sujetos múltiples y heterogéneos. El fallo del lenguaje, de algún modo, nos mutila.

“El lenguaje de la locura [escribe el psiquiatra David Cooper (1979: 19)] es el perpetuo deslizamiento de las palabras en actos *hasta que llega el momento en que la palabra es puro acto*”. Es decir, la locura representa el momento pre-lingüístico en que tiene lugar la expresión de los estados primitivos del ser expresivo, que es donde verdaderamente desemboca la afasia de los hermanos en la novela. Con la expresión de este estado precario del lenguaje Bernhard narra una suerte de episodio místico no religioso, ficcionaliza el drama de la condición reflexiva del hombre –sabemos lo que somos y podemos hablar de ello– e instituye un vínculo trágico entre la disfunción del lenguaje y la creación de una identidad propia y determinada.

Como señala George Steiner en su célebre ensayo *Language and Silence*:

Solo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar a en el mundo del entendimiento total e inmediato. Cuando se logra ese entendimiento, la verdad ya no necesita sufrir las impurezas y fragmentaciones que el lenguaje acarrea necesariamente. No tiene por qué adecuarse a la concepción ingenua, lógica y lineal del tiempo, implícita en la sintaxis (2007: 29).

⁴¹ La preocupación por la afasia como imposibilidad o disfunción general del lenguaje, y no solo como consecuencia directa de una lesión cerebral, está presente en la historia de nuestra cultura desde Hipócrates (siglo V a. C.) hasta Roman Jakobson (1962) y Ruth Lesser (1983 y 1993), pasando por las primeras investigaciones, generalmente poco conocidas, del mismo Sigmund Freud (1981). Por su parte, Catherine Millet ya relaciona la afasia, en 1994, con la estética del arte contemporáneo.

En este sentido, es únicamente a través del desprendimiento de la concatenación sintáctica que caracteriza al *logos*-lenguaje, pero no al *logos*-pensamiento, como los protagonistas de la novela pueden alcanzar el plano de la expresión.

No sorprende, sin embargo, que entre tanta destrucción el personaje-narrador sobreviva. A partir del suicidio de Walter, el discurso cobra cierta coherencia en la narración simultánea, por parte de K. M., de sus experiencias de retiro en los bosques de Aldrans. Como curado de una gran infección, el narrador parece recobrar la lucidez y consigue relatar los sucesos posteriores a la muerte del hermano. Esta precaria reconciliación con la facultad del lenguaje representa la permanencia de la voz, el mantenimiento de la angustia, de la indecibilidad –como proceso– y no del silencio –como producto–. Una vez atravesado el resquebrajamiento del lenguaje, nos queda su uso puramente útil, quizá superficial, para atestiguar el violento proceso: “sehen, daß nichts mehr von dir vorhanden ist...”⁴² (Bernhard 1976: 98), declara la voz narradora, al final del relato.

El personaje-narrador, al final de la novela, acabará autoexiliándose de Innsbruck y de sus alrededores como último intento por evitar las consecuencias del desmoronamiento de su mundo de conceptos (Bernhard 1976: 61). Huye, finalmente, como resultado de un complejo proceso de negación del mundo tal y como lo hemos heredado. Thomas Bernhard propone, en el controvertido sentido que Baudrillard (2002) diera a esta idea, un acto de terrorismo para derrumbar el telón del simulacro. La autodestrucción se revela así, en la obra de Bernhard, como característica de la sociedad postmoderna.

El silencio, en su fructífera relación con la locura, amenaza durante toda la novela con hacerse dueño y señor del discurso, imposibilitando, de este modo, su prosecución. Sin embargo, es la tensión dialéctica entre lo dicho, lo no-dicho y lo dicho a medias, lo que mejor representa la profundidad de esta obra. El murmullo, el balbuceo y la incoherencia permiten al lector participar de la angustia, de la conciencia de indecibilidad, de la experiencia-límite de la literatura en el sentido blanchotiano. Como leemos en una de las inquietantes frases de Walter: “Ich bin die Grenze, fortlaufend, *der Tod*”⁴³ (Bernhard 1976: 65). De modo que metaforizando –y encarnando, como Walter– su propio límite es como esta novela evidencia los vínculos entre muerte, identidad y disfunción del lenguaje.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W., *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.
 Bacon, F., *Novum Organum*. Buenos Aires: Losada 2003 [1620].
 Barrenechea, A. M., «La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos», *Revista Iberoamericana*, 200 (2002), 765-768.
 Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil 1953.
 Baudrillard, J., «El espíritu del terrorismo», *Fractal*, 24, Vol. VII (2002), 53-70.
 Bauman, Z., *Il disagio della postmodernità*. Milán: Bruno Mondadori 2000.

⁴² “Ver que no existe ya nada de ti...” (Bernhard 2009: 119)

⁴³ “Yo soy el límite, continuamente, *la muerte*” (Bernhard 2009: 80).

- Bernhard, T., *Frost*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1963.
- Bernhard, T., *Amras*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1976.
- Bernhard, T., *Amras*. Madrid: Alianza Editorial 2009.
- Bernhard, T., *Autobiographische Schriften*. Salzburg: Residenz Verlag 2010.
- Blanchot, M., *L'espace littéraire*. París: Gallimard 1955.
- Bormann, A., "Die Unheimlichkeit des Daseins": *Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards: eine Untersuchung anhand der Daseinsanalyse Martin Heideggers*. Hamburgo: Kovač 2008.
- Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos/Alianza 2003.
- Céline, L.-F., *Voyage au bout de la nuit*. París: Gallimard 1952.
- Cooper, D., *El lenguaje de la locura*. Barcelona: Ariel 1979.
- Corrado, G., *La follia in scena*. Chieti: Solfanelli 2008.
- Derrida, J., *L'écriture et la différence*. París: Seuil 1967.
- Döring, J., y Thielmann, T. (eds.), *Spatial Turn: das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2008.
- Eyckeler, F., *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlín: Erich Schmidt 1995.
- Fabris, A., *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*. Madrid: Akal 2001.
- Frank, J., «Spatial Form in Modern Literature», *Seewanee Review*, 53, 4, (1945), 221-240.
- Freud, S., *Zur Auffassung der Aphasien. Eine Kritische Studie*. Leipzig: F. Deuticke 1891.
- Foucault, M., *Le mots et les choses*. París: Gallimard 1966.
- Gargani, G. A., *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*. Roma: Laterza 1990.
- Greimas, A. J., *Maupassant: la sémiotique du texte: exercices pratiques*. París: Seuil 1976.
- Hassan, I., *The Dismemberment of Orpheus*. Wisconsin: WISC 1982.
- Hécaen, H. y Anguiergues, R., *Pathologies du langage*. París: Larousse 1965.
- Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Neske 1997 [1959].
- Hofmannsthal, H. v., *Ein Brief*. Göttingen: Wallstein Verlag 2014 [1902].
- Husserl, E., *Logische Untersuchungen: Theil 1, Prolegomena zur reinen Logik*. Halle: Niemeyer 1900.
- Jakobson, R., «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», *Les Tempes Modernes*, 188 (1962), 853-880.
- Krammer, S., "Redet nicht von Schweigen...": *Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Lesser, R., *Investigaciones lingüísticas sobre la afasia*. Barcelona: Ed. Médica y Técnica 1983.
- Lesser, R. y Milroy L., *Linguistic and Afasia. Psycholinguistic and Pragmatic Aspects of Intervention*. Nueva York: Routledge 1993.
- Loras, O., «El lenguaje de la neurosis y de la psiquiatría», en: Alonso, R., *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso 1971, 75-92.
- Mann, T., *Der Tod in Venedig*. Berlín: S. Fischer Verlag 1913.
- Mann, T., *Der Zauerberg*. Berlín: S. Fischer Verlag 1924.
- Marchese, A., *L'officina del racconto: Semiotica della narratività*. Milano: Oscar Mondadori 1993.
- Millet, C., *L'Art contemporain en France*. París: Flammarion 1994.
- Navajas, G., *El paradigma de la enfermedad y la literatura en el siglo xx*. Valencia: Universitat de València 2013.

- Pozuelo Yvancos, J. M., *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra 1994.
- Rorty, R. *El giro lingüístico: Dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística*; Seguido de “Diez años después” y de un epílogo del autor a la edición castellana. Barcelona: Paidós 1998 [1968].
- Soja, E. W., «Taking Space Personally», en: Warf, B. y Arias, S. (eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Londres: Routledge 2013.
- Toynbee, A., *A Study of History*, Vol. IX. Londres: OUP 1954.
- Vattimo, G., *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1992 [1981].
- Warf, B. y Arias, S. (eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Londres: Routledge 2009.
- Weil, E., *Logique de la philosophie*. París: J. Vrin 1967.
- Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-Philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 [1921].
- Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 [1921].