

*De la manera en que el Nuevo Mundo apareció como Nuevo en el Viejo y de cómo éste pasó a ser Viejo en el Nuevo**

Ottmar Ette

Universität Potsdam / Institut für Romanistik

¿Al final del movimiento?

En 1998, el publicista y filósofo, residente en Basilea, Aurel Schmidt escribió en su intrigante análisis sobre el espacio y su conceptualización a fines del siglo XX:

Empezamos a darnos cuenta de que estamos en la trampa de la inmovilidad y sin escapatoria. Por supuesto que podemos viajar a Potsdam, a Palermo o hasta la Patagonia. Son lugares lejanos, es decir, más extraños y por eso mismo más seductores. Sin embargo esto no cambia el hecho de que cada movimiento que realizamos en un lugar fijado nos lleve a ninguna parte. El resultado es siempre el mismo, como si fuera un sistema cerrado en el que la energía ni aumenta ni disminuye aritméticamente o como en el Polo Norte, donde cada dirección señala hacia el sur.¹

La paradoja de nuestro tiempo se basaría, entonces, en la impresión que tenemos de la inmovilidad, de lo estático, producida por una aceleración constantemente creciente y, tal vez, desmesurada. Es como la carreta de aquellas películas clásicas del oeste cuyas ruedas parece que se han parado o que giran hacia atrás cuando han alcanzado la máxima velocidad. Y uno se podría preguntar ingenuamente: pero, ¿estamos sometidos aquí sólo a ese efecto estroboscópico o realmente sucede así? En sincronía con aquel movimiento y la aceleración que se relacionan con el proyecto de la modernidad europea y su expansión tanto en el espacio como en la historia del pensamiento, se producía la impresión de una posthistoria, de la cual parecen ir acompañadas precisamente las fases de aceleración. Así como la experiencia de los tiempos posthistóricos parece estar unida de una manera especial con la experiencia del pensamiento histórico, la intensificación de la problemática del espacio y la creciente multirrelacionalidad de los más diferentes espacios podrían también estar unidas, a pesar de que se observe una aceleración comunicacional cada vez más alta, con la experiencia y la percepción de una falta de movimiento, de paralización, de las ruedas girando en el aire y de una desaparición del espacio. ¿Tiene, entonces, aún algún sentido viajar?

* Traducción: Elvira Gómez Hernández.

¹ Aurel Schmidt, *Von Raum zu Raum. Versuch über das Reisen*, Berlín, Taschenbuch Merve Verlag, 1998, p. 38.

En la modernidad, el viajar está sujeto curiosamente a la experiencia de la inmovilidad. Esta es la curiosidad que conlleva la paradoja de la que Denis Diderot fue maestro tanto literaria como filosóficamente. No es extraño que el autor de *Jacques le fataliste et son maître* dirija su atención precisamente a esa problemática ya desde el comienzo de su *Supplément au Voyage de Bougainville*. Aquí los dos interlocutores llegan a hablar de Bougainville, la encarnación del viajero por antonomasia para los coetáneos:

A. Je n'entends rien à cet homme-là. L'étude des mathématiques, qui suppose une vie sédentaire, a rempli le temps de ses jeunes années ; et voilà qu'il passe subitement d'une condition méditative et retirée au métier actif, pénible, errant et dissipé de voyageur.

B. Nullement. Si le vaisseau n'est qu'une maison flottante, et si vous considérez le navigateur qui traverse des espaces immenses, resserré et immobile dans une enceinte assez étroite, vous le verrez faisant le tour du globe sur une planche, comme vous et moi le tour de l'univers sur notre parquet.²

Este pasaje podría ser calificado, aduciendo buenas razones, de “paradoja del viajero”.³ Pues, de hecho, se pone en movimiento la frontera, al parecer tan claramente trazada entre el viajero y los que se quedaron en casa, entre el movimiento espacial y la inmovilidad, de tal modo que se origina una oscilación entre ambos polos. Pero no se pone en duda el movimiento del pensar mismo –ni el del escribir– y poco importa si realizamos nuestro movimiento reflexivo en una tabla flotante o en el piso de madera de una habitación en París (o en Potsdam). Si bien el viajero no viaja y el que no viaja sí, sin embargo sus diferentes movimientos se vuelven a encontrar en un nivel que se aparta de la experiencia espacial puramente empírica. El *tour du globe* o bien el *tour de l'univers* no se detiene, precisamente, si se observa desde el espacio mental y virtual, no desde el *hardware*, por así decir, sino desde el *software*. Como ha mostrado Aurel Schmidt tomando a Goethe como ejemplo, “viajar se convierte en técnica y método de una autotransformación y autorrenovación inevitables”,⁴ pero con esto seguramente no se han determinado los únicos métodos y técnicas, en el sentido que les daba Diderot. ¿A quién puede sorprender que las reflexiones de Schmidt, situadas en el posible final del espacio de la modernidad europea, en cuyo comienzo se encuentran también textos como el *Supplément au Voyage de Bougainville* y, además, *Jacques le fataliste et son maître*, de Diderot, resulten al término del milenio menos seguras y esperanzadoras que las de los dos interlocutores del siglo XVIII?:

Unos se ponen en marcha, otros se quedan en casa o se van de vacaciones. El turista es el prototipo del hombre moderno, con derecho a hacer todo pero sin querer nada. En realidad no se

² “A. –No entiendo a ese hombre. En el estudio de las matemáticas, que supone vida sedentaria, ha pasado sus años jóvenes, y hételo que pasa de esa condición meditativa y retirada al oficio activo, trabajoso, errante y distraído de viajero.

B. –De ninguna manera. Si el navío es sólo una casa flotante, y si usted observa al navegante que atraviesa inmensos espacios encerrado e inmóvil en un recinto bastante estrecho, podrá comprobar que él da la vuelta al globo en una tabla, como usted y yo se la damos al universo sentados en el suelo”, Denis Diderot, *El sueño de D'Alembert y suplemento al viaje de Bougainville*, introducción de Jean Paul Jouary, versión castellana de Manuel Ballester, Madrid, Debate, 1992.

³ Cf. Ottmar Ette, “Figuren und Funktionen des Lesens in Guillaume-Thomas Raynalds ‘Histoire des deux Indes’”, en Dietrich Briesemeister y Axel Schönberger (eds.), *Ex nobili philologorum officio*, Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag, Berlín, Domus Editora Europaea, 1998, pp. 593 y ss.

⁴ Schmidt, *Von Raum zu Raum*, cit., p. 23

va de viaje; es transportado, evacuado, deportado. En el mejor de los casos realiza un cambio de lugar pero, en el fondo, ni siquiera es cierto, se queda en el mismo lugar, en el vacío y el aburrimiento que lo atrapan, sin poder superarlos tal vez por miedo pero quizás, sobre todo, por ignorancia.⁵

También en este pasaje, aunque desde otro final del espacio, la frontera entre los que emprenden la marcha y los que se quedan en casa no se ha hecho solamente quebradiza sino, al fin y al cabo, irrelevante. El viaje (no sólo el turístico, por supuesto) parece haber degenerado en una deportación.

Las explicaciones de Aurel Schmidt unen de pasada y casualmente La Patagonia, la región que Arnold Stadler intenta circunscribir en su *Feuerland* (Tierra del Fuego), con Palermo (y al mismo tiempo con una isla del Mediterráneo)⁶ y, a través de éste, con Potsdam, mi lugar de lectura, no carente de importancia dentro de esa relación triangular. Por medio de una rara casualidad la Patagonia, el Mediterráneo y Europa Central se relacionan entre sí y, simultáneamente, con la problemática del viaje, relación que también se puede descubrir en la novela publicada en 1992 del autor oriundo de Alemania del sur, cuyo lugar de nacimiento en Baden no está lejos de Meßkirch, donde nació Martin Heidegger. Con otras palabras: la problemática espacial trazada por Aurel Schmidt parece hecha a la medida para la breve novela de Arnold Stadler, subdividida en 37 capítulos (o estaciones) de desigual tamaño y numerados con cifras romanas. Pues en *Feuerland* de Stadler, según mi parecer, se revelan aspectos y planteamientos fundamentales del espacio y la dinámica de un escribir que atraviesa las fronteras de Europa y América. Así pues, el análisis de este texto (del que la filología alemana se ha ocupado poco hasta ahora, de no ser por unas cuantas reseñas aparecidas en la página de cultura de algún periódico en lengua alemana) nos permitirá considerar nuevos aspectos del tema que nos ocupa, al mismo tiempo que nos ofrece una referencia sobre los cambios que, hacia fines del siglo XX, conciernen tanto a las dimensiones y los espacios como a los modelos de movimiento de la literatura (de viaje) actual, del siglo XXI, el cual ya había despuntado seguramente al publicarse *Feuerland*. La dinámica y el movimiento del espacio, nos atrevemos ya a adelantar, no ha llegado de ningún modo a un fin.

Movimiento y muerte. El movimiento como muerte

La novela *Feuerland*, publicada en 1992, constituye la segunda parte de una trilogía que comienza exactamente en el año 1989 con *Ich war einmal (Yo era una vez)* y se concluye en 1994 con *Mein Hund, meine Sau, mein Leben (Mi perro, mi cerda, mi vida)*.⁷ Se trata de un

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ Goethe, mareado tras haber finalizado la primera euforia de su estancia en Sicilia y especialmente en Palermo, anota su estado de ánimo (pasajero, por supuesto) al abandonar la isla: “En tal situación no podía resultarme nada lisonjero todo nuestro viaje siciliano. A decir verdad, no habíamos visto nada, como no fuere inútiles esfuerzos del género humano para resistir al poder de la Naturaleza, al solapado embate del tiempo y al encono de sus propias hostiles divisiones”, Johann Wolfgang Goethe, *Viajes italianos*, en *Obras completas*, recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Assens, Madrid, 1951, t. III, p. 200.

⁷ Anton Philipp Knittel ofrece un primer acercamiento general a la obra del autor nacido en 1954, “Arnold Stadler”, en *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, envío 53, Munich, Edition text + Kritik 1996.

texto atravesado y caracterizado por cualquier tipo de movimiento, con lo que el tema, la estructura y la estructuración del viaje quedan enlazados tópicamente tanto con la problemática del camino de la vida como búsqueda del sentido como con la de la muerte como final de cualquier viaje. Esto aparece ya en las fulminantes primeras frases de la narración que, a pesar de su escaso volumen, se muestra inquietantemente indómita y crea un mundo lingüístico muy propio:

El hijo de Antonio, el tratante de pieles de Pico Grande, en Patagonia, se tiró al tren en la noche del 20 al 21 de junio. Ésa fue su primera señal de vida.

A pesar del retraso que traía el tren de noche de Esquel a Bahía Blanca, el candidato esperó hasta que lo escuchó llegar sentado en el Chevrolet que le había cogido a su padre para dicho fin. Después, cerró el coche prestado dando un portazo, tiró a la pampa las llaves del auto y todo su llavero, se fue corriendo unos metros hasta llegar a los raíles y se tumbó en sentido inverso a la dirección del tren pero paralelo a los andenes, en la mitad del suelo. Fue una cuestión de segundos y ya todo estaba resuelto. Esta línea ferroviaria era el único nexo de la región con el mundo.⁸

Lo característico en este esmerado *incipit* no es la lacónica y, al mismo tiempo, precisa introducción al tema del suicidio y la muerte, presentes en todo el texto a modo de *basso continuo*,⁹ sino la unión de esa temática con diferentes medios de transporte y, de esta manera, con la problemática del cambio de espacio en general. Desde el comienzo, el movimiento aparece como un movimiento hacia la muerte que, paradójicamente, acaba convirtiéndose en la primera señal de vida del primer personaje de la novela. La única conexión de la región con el mundo conduce a la ruptura de la unión del individuo con el mundo, aunque el tren se retrase por razones técnicas. Los nexos se rompen, incluso se tiran las llaves del automóvil para que nadie pueda ya utilizar el coche en otros viajes y movimientos. Y no es menos paradójico el hecho de que la parada final, que acaba en un desmembramiento del cuerpo, se origine a partir de una serie de movimientos más o menos abruptamente acelerados.

Con esto, es significativo que, no sólo en el pasaje introductorio sino también al final de la novela, se escenifiquen u ocurran sin más, en el lugar del planeta calificado constantemente por el autor como el “fin del mundo”, distintos tipos de muerte, con preferencia por aquellas líneas directivas de la infraestructura que representan “el único nexo de la región con el mundo”. Nada más comenzar la novela, se suicida el hijo del tío, emigrado en 1938 de Alemania a la Argentina, del yo narrador. Del mismo modo, a otro emigrante, precisamente en el instante en que abandona su domicilio de Pico Grande para regresar a Alemania, lo sorprende la muerte mientras viaja dormido en su coche. También esta muerte es puesta en escena de forma espectacular y, al mismo tiempo, como algo incidental al final del fragmento del último capítulo. Fritz, que había huido de la persecución contra los judíos en la Alemania nazi, obedece al mandato de su hermana de regresar a casa para morir, sin imaginar que la muerte

⁸ Arnold Stadler, *Feuerland. Roman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2000, p. 7 (la primera edición apareció en 1992 en la editorial Residenz en Salzburgo).

⁹ Véase Wentzlaff-Eggebert, Christian: “Memento Mori an Ende der Welt. Patagonien bei Arnold Stadler”, en Sabine Lang, Jutta Blaser y Wolf Lustig (eds.), “*Miradas entrecruzadas*” - *Diskurse interkultureller Erfahrung und deren literarische Inszenierung. Beiträge eines hispanoamerikanischen Forschungskolloquiums zu Ehren von Dieter Janitz*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2002, pp. 315-324.

lo iba a sorprender en ese último viaje antes de que el avión despegara del Nuevo Mundo, llevándolo, al contrario que en el caso del hijo del emigrante, no con retraso sino demasiado temprano al otro mundo. El inicio y el final de la novela están contruidos rigurosa y despiadadamente como una simetría inversa, como *chassé-croisé*. La calle, no los raffles, es en este caso la perdición de Fritz: un camión, un transporte de cerdos para ser más exactos (anunciando ya el título de la última parte de la trilogía de Stadler), se convierte en fatal medio de transporte para el emigrante que no buscaba la muerte:

En esa calle, la única que une La Patagonia con el mundo, no sucede nada. Uno se cansa en la Transamericana, sin ningún desvío, siempre todo recto. [...]

Delante de nosotros va una fortuna, ¡mira! –digo. Pero Fritz apenas reacciona. Parece que se hubiera quedado dormido. Avanzamos siempre rectos por detrás del camión y ya podemos sentir el olor que desprenden los animales. Justo en ese momento se desprende la reja. Uno de esos ejemplares, a punto ya para la matanza, pierde el equilibrio y cae desde la parte de arriba encima de nuestro parabrisas, justo en el lugar en el que Fritz se ha quedado dormido, colisionando instantáneamente contra el hombre envejecido. ¡Pobre emigrante! Al cerdo aun se lo puede salvar y matar con toda urgencia, pero él está muerto.¹⁰

En esas simetría y coreografía mortales el movimiento conduce siempre hacia la muerte. Tanto desde la primera escena como en la última se crean relaciones directas, calculadas oportunamente, hasta el yo narrador, quien, al comienzo del último capítulo, afirma: “así podría también terminar mi historia”.¹¹ De hecho, el propio yo narrador podría haber fallecido en la autopista a causa de un peligroso accidente provocado por un camionero aburrido que se distraía con fantasías eróticas camino del aeropuerto de Frankfort, desde donde debería comenzar el “verdadero” viaje a la Argentina. El narrador sobrevive, y con él su narración. Tanto su viaje como su novela pueden ser realizados mientras que la familia, malograda en ese lugar de la autopista, desaparece para siempre. La construcción simétrica, según la cual en las figuras y las figuras de movimiento de los otros se vislumbran posibles elementos del propio narrador, no sólo se manifiesta en el hecho de que el suicida de las primeras frases de la novela y el narrador provengan de la misma familia, sino también porque ambos tienen treinta y cinco años. De esta forma, la novela presenta simultáneamente una estructura en serie más o menos oculta que, como se verá, se fundamenta genealógicamente. Aquello que le sucede a una persona le podría haber ocurrido a otra, que la afecta posiblemente también de forma diferente o inversa. Los personajes entran así en un movimiento oscilante donde se intercambian reflejos y reflexiones, movimiento que unas veces semeja la constelación que se forma en un baile de máscaras y otras la de una danza de la muerte. En ese juego las identidades apenas tienen un espacio transitorio.

A partir de los primeros versos de la *Divina Comedia* de Dante, citados con anterioridad, sabemos que a los treinta y cinco años nos volvemos a encontrar en un espacio inabarcable y, al mismo tiempo, en una encrucijada de nuestra vida (y el narrador es consciente de la importancia que tienen los septenios, popularizados a través de la antroposofía).¹² Las di-

¹⁰ *Ibid.*, pp. 153 y ss.

¹¹ *Ibid.*, p. 153.

¹² Para el “ciclo de los siete años”, véase *ibid.*, pp. 12 y ss.

ferentes clases de muerte atañen varias veces, por consiguiente, al narrador. Van señalando el modelo de movimiento del yo, pero como líneas de la vida interrumpidas, cortadas bruscamente por la muerte. Sin embargo, las clases de muerte en función de señales de vida nunca se cristalizan en las identidades de las diferentes personas.

La figura del movimiento, la con-figuración del yo narrador, contrasta vivamente con los modelos de movimiento que recorre el resto de las figuras. Su figura básica es el círculo porque parte de Alemania, de la región prealpina suabio-badense, viaja hasta la Argentina, donde permanece durante el verano del hemisferio sureño en la región preandina de la Patagonia, y regresa, finalmente, a su “patria”. Así, el texto repite aquel “movimiento originario” del europeo de “visita” por América con el que, desde Cristóbal Colón, se concibe el propio viaje bajo el signo del regreso y, con eso, bajo el signo del círculo. La estructura de los capítulos, con títulos de tipo narrativo alistados en el índice, que van desde “Cómo murió el hijo del tratante de pieles” hasta “Cómo acaba la historia”, evoca así mismo, con razón, la novela picaresca (que tantísimo debe a la relación de viaje), como también recuerda la propia relación de viaje cuyos movimientos justifican los títulos. Es esta forma de presentación, más allá de las alusiones al canibalismo que tanto torturan al narrador desde su infancia, lo que establece una conexión directa, por ejemplo, con la famosa relación de Hans Staden del “Brasil” a mediados del siglo XVI, en la que se pueden localizar muchos títulos del mismo tipo. Lo que se escribía a propósito del Brasil se podría haber aplicado también a la Patagonia o a la Tierra del fuego: “Cómo descubrimos en qué zona de la tierra extranjera habíamos naufragado”.¹³

Así, el texto de Arnold Stadler hace referencia a aquellos predecesores genealógicos en los que el movimiento se hubiera podido constatar siempre como movimiento hacia la muerte, y el recorrido, de inmediato, como un viaje sin regreso. Al mismo tiempo esa novela, la segunda dentro de la trilogía autobiográficamente inspirada, utiliza las posibilidades específicas que ponen a disposición los modelos genéricos de la literatura de viaje para la expresión autobiográfica, modelando una separación fundamental entre un yo narrador y uno narrado, uno escritor y otro viajero, uno que recuerda y otro que experimenta.

Feuerland, en cuanto a la dimensión específicamente genérica, resulta, por lo tanto, un texto híbrido que se orienta en determinadas formas de las relaciones de viaje renacentistas pero, por otra parte, también en formas autobiográficas de escritura. Este breve texto, que integra diversos elementos específicamente genéricos, sólo se deja calificar como “novela” –así se anuncia en la portada del libro–, en un sentido que va más allá de lo que abarca la teoría de los géneros. Más relevante que esa clasificación genérica me parece el hecho de que la visión de la Patagonia de Stadler, en muchos aspectos rigurosamente modelada, se apoye en la relación de viaje y en la autobiografía haciendo uso, de este modo, de dos géneros literarios que destacan por su constante oscilar entre los polos de la ficción y de la dicción, géneros por lo tanto friccionales, para caracterizarlos en una palabra. *Feuerland* es el logrado intento de experimentar con la duplicación de la escritura friccional en el “centro”, por así decir, de esta trilogía con tintes autobiográficos.

Desde este punto de vista se aclara por qué la estructura móvil que fundamenta la novela requiere también una estructura circular del entendimiento, que se deja vincular tanto con la experiencia del espacio (empírico), es decir, con el transcurso del viaje y la estancia en ultra-

¹³ Hans Staden, *Brasilien 1547-1555*, Stuttgart, Edition Erdmann, 1982, editado y prologado por Gustav Faber.

mar, como también con el desarrollo del propio yo, la reflexión específica de la propia subjetividad. Antes de que nos ocupemos más detalladamente de los modelos de movimiento de otros personajes novelescos que contrastan fuertemente con la estructura circular, deberíamos atender desde otra perspectiva esa espacialización del entendimiento como condición hermenéutica de la novela.

Cartas desde el fin del mundo

El narrador subraya desde el principio su posición de viajero:

Solamente un viajero. Estuve sólo durante un verano en su casa, como huésped. Lo que me he traído no es mucho. Recuerdos, historias del fin del mundo.¹⁴

Ese poco, ese “pequeño regalo” que trae el viajero es de lo que está compuesta la propia novela, con sus acontecimientos narrativos oscilando entre constantes precisiones y vacíos voluntariamente no salvados. Al comienzo de ese viaje se sitúa el viaje de otro, el tío Antonio, quien en 1938 “partió y no regresó”, tal y como había hecho también el tío de éste, el que en 1898 fundó Nueva Alemania, lugar al que más tarde se le daría el nombre de Pico Grande. A través de las cartas del tío Antonio esta América neoalemana se convirtió para el yo narrador, ya desde su más tierna infancia, en la meta de una persistente añoranza de lejanía: el niño, lleno de impaciencia, deseaba ardientemente dar esa vuelta al mundo que el hombre de treinta y cinco años realizaría finalmente, perseguido y marcado aún por sus sueños y sus obsesiones infantiles.¹⁵

El tío no regresó jamás, de ahí que enviara cartas. Con lo que se podría afirmar que la escritura ocupó el lugar destinado al movimiento espacial, escritura, entonces, que es sustituta del movimiento y, al mismo tiempo, consecuencia y expresión de éste. Y sin embargo, a primera vista, estas cartas tienen bien poco de prometedor, poco de lo que hubiera podido producir la añoranza de un país totalmente diferente:

Llegó una carta azul de América, me quedé absorto en sus palabras, eran palabras que me maravillaban. Me las leyeron en alto y me dijeron que en el fondo todo era exactamente como en casa, los Andes como los Alpes de mi tío, las ovejas como su vaca, el Lago Verde al que habían bautizado mis familiares así, pues hasta ese momento sólo representaba un número para el agrimensor, como su Bodensee.¹⁶

De esta forma, aparece un elemento que se repite como una especie de *leitmotiv* no solamente en las cartas del tío sino, más aún, en los capítulos del narrador: en el fondo todo es como en casa; ambos espacios, con sus paisajes, sus actividades, sus formas de vida, no sólo son comparables sino que es como si los dos se convirtieran en uno. Pero esa fórmula, tantas veces repetida, de que todo es “como en casa”, no nos debe llamar a engaño, pues esa aseveración estereotipada –como también la cita arriba mencionada– ofrece una forma ambivalente,

¹⁴ Stadler, *Feuerland*, cit., p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*

ya que se introduce una diferencia básica, la cual, a partir del como en casa, crea al mismo tiempo el espacio antitético del estar en casa. Pues en lo igual, que no es lo mismo, lo propio adquiere el carácter de lo otro, las ovejas no se pueden convertir en vacas, ni los Andes en Alpes o lo neoalemán en alemán. La añoranza de lejanía y la fuerza motriz, la dinámica de todo el libro y de sus viajes móviles se nutren de esta diferencia marcada por y con palabras que para el niño, además, suponen una distancia espacial insuperable.

Sólo así podría aclararse, más allá de lo que se declara como igual, el establecimiento de la diferencia y la producción de una escritura que emprende por sí misma el viaje a través del Atlántico: “Una vez que pude escribir, escribí sobre mi hambre y mi sed y lo envié a América”.¹⁷ Escribir y viajar van estrechamente unidos al sentimiento de escasez, de falta, de añoranza y fijan desde la distancia la idea de América. De ahí que el viaje a la Patagonia del hombre de treinta y cinco años se convierta también en un viaje al pasado, en la búsqueda de las huellas del propio yo, ya que el tío había guardado y coleccionado todo para aquel que algún día llegaría.¹⁸ El viaje en el espacio, entonces, puede devenir un viaje en el tiempo, más concretamente: hacia el propio pasado, vinculado con las “primeras huellas”¹⁹ del propio acto de escribir. Y ese acto de escribir está unido a la experiencia liminar –“disponía al instante de varias fronteras”²⁰ y más aún a la experiencia del esfuerzo consecutivo en el trazamiento de fronteras y en las fronteras mismas. En forma de cartas azules atravesando el Atlántico, la escritura se establece como actividad exhortativa, al mismo tiempo que traspasa límites.

Por el contrario, la actividad del viajar, es decir, la superación del espacio empírico, comprobable, “real”, no puede cumplir, por sí misma, las esperanzas de traspasar las fronteras hasta llegar a la otredad total. Por consiguiente, el lugar de llegada, de tanta importancia en la literatura de viaje, está configurado como decepción:

¡Aquí estoy, adsum! En la meta. Yo esperaba, sin embargo, que todo cambiara. Pero veinte kilómetros antes de Pico Grande tuve que abandonar esa esperanza definitivamente. A lo largo de doscientos cincuenta kilómetros todo me había parecido igualmente desesperanzador; la máquina había aterrizado bruscamente y con esfuerzo en mitad de polvo y viento. [...] cuando al fin dejé tras de mí el cartel Pico Grande - Provincia de Chubut: en ese punto de mi viaje hubiera podido llorar.²¹

El hallazgo de lo mismo, que no se deja enmascarar en lo otro anhelado, impregna toda la novela, la cual –no se olvide– juega tanto con las fronteras de la relación de viaje como con las de la autobiografía. Lo encontrado en el lugar no se localiza sólo en la topografía americana, sino también en aquella vida que se escribe a sí misma como auto-bio-grafía. Si el viaje era un escapismo, el lugar de llegada marca el desengaño de la esperanza que, al mismo tiempo, confirma dolorosamente la continuidad del yo, no interrumpida o quebrada por el viaje. Aquí parece desvelarse algo que obstinadamente se resiste a lo transitorio, a la vida como tránsito, encarnando, simultáneamente, la identidad como dolor y el dolor como identidad. La meta y

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 13.

el origen pretenden unirse, las fronteras resultan permeables. En sus *Pérégrinations d'une paria*, Flora Tristán ya realizó un viaje en el tiempo que, a diferencia del que hiciera su contemporáneo Alexis de Tocqueville por los Estados Unidos, no conducía al futuro, sino al pasado en el sur del hemisferio americano. También en el caso de la escritora, la búsqueda de un nuevo comienzo se pone en duda ya en el lugar de llegada al "Nuevo Mundo", en el puerto de Valparaíso: "creí estar en una ciudad francesa".²² Con lo que se confirma, desde el lugar de llegada, aquella conclusión de Aurel Schmidt cuando habla de "la trampa de la inmovilidad y de la falta de escapatoria", suponiendo que también un viaje hasta la Patagonia, más aún, "cualquier movimiento que realizamos en un lugar fijo, no conduce a ninguna parte".²³ Y sin embargo: ¿no empieza a resplandecer en esa ninguna parte el fantasma de la utopía?

Quedémonos en la Patagonia de Stadler. De hecho, la figura del narrador no parece haberse movido verdaderamente. "Con el comienzo del viaje" ya le desapareció el ardiente deseo de viajar.²⁴ Las huellas autobiográficas que se dirigen hacia el pasado se superponen repetidas veces a los movimientos de la literatura de viaje dirigidos al "Nuevo Mundo". El Nuevo Mundo se le había aparecido al niño, incluso en el Viejo, como un mundo nuevo; sin embargo, éste se le convierte al adulto en viejo mundo, precisamente en el Nuevo. En el caso del protagonista, un viaje en el sentido estricto apenas si es perceptible como un proceso consciente, pues el narrador, sencillamente, se adormece y casi no advierte desde arriba el movimiento en el espacio, ni siquiera al atravesar el Atlántico, mientras que el tío y el padre de éste navegaron incluso durante semanas en barcos de inmigrantes hasta haberlo superado—el primero conoció al menos a su futura mujer durante esa travesía—. Ciertamente es así, tal y como lo formuló Ítalo Calvino en su novela *Si una noche de invierno un viajero*:

Volar es lo contrario del viaje: atraviesas una discontinuidad del espacio, desapareces en el vacío, aceptas no estar en ningún lugar durante un tiempo que es también una especie de vacío en el tiempo [...].²⁵

Pero este "ningún lugar" está lejos de abrirse a una nueva utopía. Al contrario que en el mundo del siglo XVIII (cuando los viajes de descubrimiento aún no tenían precisadas sus contornos y siluetas), ahora, la utopía se ha extinguido en el fin del mundo. Y en el supuesto fin del mundo que, por su parte, proyecta otro final todavía más al sur, parece como si para el protagonista el mundo se hubiera hecho una esfera que no conociera término y, experimentando verdaderamente su caducidad, rematara definitivamente la utopía, la "pura" otredad. Nos encontramos en las antípodas de una utopía, no en un no-lugar, sino en un lugar que es en realidad dos lugares situado en la región preandina y prealpina. Pero la superposición de los espacios, insisto, no equivale a su unión completa. Tanto la distancia como la diferencia no han sido eliminadas. Las superposiciones de esa Tierra del Fuego antípoda mantienen siempre un juego de identidad y diferencia en el que el acto de escribir realiza constantemente el esfuerzo de cruzar la frontera entre ambos polos. Ciertamente queda una última frontera, un último residuo utópico aún conservado: Pues el viajero nunca penetra en el país al que hace mención

²² Tristán, *Pérégrinations d'une paria 1833-1834*, 2 vols., París, Arthus Bertrand, 1838, cap. 1.

²³ Schmidt, *Von Raum zu Raum*, cit., p. 38.

²⁴ Stadler, *Feuerland*, cit., p. 17.

²⁵ Ítalo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1999, p. 219.

el título: la Tierra del Fuego sólo se ve desde la Patagonia; aparece meramente como “una raya en mi paisaje, nada más”.²⁶ El viajero y su amante provisional permanecen separados de ese final sureño del hemisferio americano, no por una superficie acuática sino, más bien, por una vía fluvial, es decir, una vía para el transporte: la de la “calle de Magallanes”²⁷ que era la única conexión de esa remota raya en el paisaje con el mundo –como se podría formular de acuerdo con los capítulos del principio y final de *Feuerland*–. En el camino hacia ese otro, cerca y a la vez lejano, no se divisa a ningún barquero.

De ahí que la estructura circular del viaje del protagonista represente no sólo la tradición del viaje europeo, con su billete de regreso inclusive, o el estar encerrado en sí mismo, sino, además, las trampas semánticas de la falta de escapatoria, de la reclusión en un único mundo del que no parte ningún camino y, también, el círculo hermenéutico en el que el yo narrador cayó víctima desde su infancia. Dicho círculo empezó con las cartas enviadas desde el fin del mundo, las cuales desencadenaron en el niño un ansia de lejanía. La circularidad de esa(s) correspondencia(s) que pretendía “ahorrarles” el viaje al que se queda e, incluso, al emigrante, prepara la circularidad y, al mismo tiempo, la división interna de todos los procesos de entendimiento del protagonista. La última carta del yo narrador no llegará ya a manos del tío que ha muerto mientras tanto. Sellada con la palabra fallecido llega hasta el remitente –convertido en destinatario involuntariamente– tras su regreso de la Patagonia. Sólo en un primer momento, el “fallecimiento” del tío hace que el narrador vea su propio viaje como algo absurdo. El movimiento de la carta devuelta anticipa el movimiento de la novela mostrando la figura principal de los procesos de entendimiento que allí se despliegan (con carácter autobiográfico, es decir, autorreferencial). Al parecer, nadie puede salir de este movimiento circular.

Describiendo a personas como se relata un viaje

Pero aún se dan otros modelos de movimiento en esta novela de Arnold Stadler. La historia de la propia familia del protagonista se presenta como una sucesión de inmigrantes. El tío y su padre no fueron los únicos que no regresaron a su lugar de origen. Lo mismo sucedió con otro familiar lejano que, en algún momento, apareció viniendo desde el Tirol, se instaló más al norte de los Alpes y marcó a la familia genealógica y patriarcalmente con su apellido, silenciado largo tiempo en la novela: Schwanz (Rabo). Los modelos unilineares del movimiento en esa historia familiar hacen referencia a una consciente decisión de abandonar lo propio, debido a circunstancias difíciles, y de construir una nueva vida en otro lugar. A causa de la hambruna había huido a Suiza también Lys, la madre progenitora que en el barco de emigrantes iba a conocer al tío segundo del protagonista, más tarde fundador de Nueva Alemania, asegurando así su pura (sobre)vivencia para poder crearse una vez más un nuevo espacio de lo propio. El modo narrativo del protagonista no permite llegar a la conclusión de que esos modelos de movimientos lineares sin regreso fueron el camino hacia una vida feliz; más bien parece que todas esas historias individuales convergen en el cementerio de Pico Grande, que se amontonan en la necrópolis del túmulo con sus bellas lápidas y sus epitafios en alemán. La

²⁶ Stadler, *Feuerland*, cit., p. 133.

²⁷ *Ibid.*: “Esa parte del mundo se llamaba calle de Magallanes, el agua no tenía la culpa”.

esperanza de poder desarrollar bajo otro cielo lo mismo como si fuera lo Nuevo fracasa, como muchas otras esperanzas desaparecen con el topónimo Nueva Alemania, que tras la Primera Guerra Mundial se vuelve inoportuno y se desvanece junto con sus grandes ambiciones. No sólo las diferentes vidas de los miembros familiares producen la impresión de estar fuera de lugar, también lo están sus esperanzas y sus deseos. Esto se puede aplicar al propio narrador con la diferencia de que él posee un billete de vuelta, lo que le permite observar los acontecimientos e historias en América desde la perspectiva del viajero y del huésped y, por eso mismo, desde una distancia al menos materialmente asegurada. Podría ser que también tenga que ver con esto tanto la autoironía y el sarcástico modo narrativo que se manifiestan en ciertas ocasiones, como la modelación de la figura del narrador, la cual se inserta en la trilogía sin perder su particularidad.

Fritz, alias Friedrich Wilhelm von Streng, el que antes fuera un “hombre errando fantasmagóricamente”²⁸ a través de las cartas del tío solamente, toma cuerpo para el protagonista en la visita a Pico Grande. Su violenta muerte, como ya vimos, pone el último acento del libro. Pero se entrevé un modelo diferente de movimientos de viaje discontinuos, incluso en los escasos biografemas e informaciones de la vida del único hijo de un director general que, en 1936, a causa de su origen judío y su homosexualidad se ve apartado del curso de una carrera conforme a su rango para convertirse en perseguido, obligado a dejar “el imperio alemán y seguir un destino desconocido”.²⁹ No es una decisión sino una huida forzada lo que determina ese tipo de trayectoria con la que, al final, se quiere culminar regresando y que, sin embargo, queda truncada súbitamente por la muerte.

En el capítulo siguiente el narrador se topa –como se anuncia en el título– con Galina Pawlowna cuyo modelo discontinuo de movimiento es representativo para muchos otros y nos ilustra la historia del siglo XX de una manera espacial. Su trayectoria queda expuesta en pocas palabras:

Era de Ucrania, fue raptada por los alemanes y llevada a Alemania, después secuestrada por los ingleses y por un pelo no fue expulsada y enviada a Stalin, el amigo de Churchill, me dijo Fritz. Antes de eso aún, había sido bombardeada por los ingleses. En América no se la quiso, fue expulsada a Buenos Aires, de Buenos Aires expulsada al sur, a la punta del sur de la Patagonia. ¿Acaso comprende usted el mundo?³⁰

El modelo de movimiento resumido tan escuetamente y que será completado más adelante cuando se narre el “tratamiento” que recibió esta mujer en Ellis Island, la isla donde se encuentran los emigrantes, situada frente a Nueva York, se cierra con la pregunta sobre la posibilidad del comprender, dirigida no sólo a los protagonistas sino también a los lectores. Y con ella se unen de manera explícita los movimientos de los personajes con los procesos de entendimiento que se desprenden de la novela. La pregunta por el sentido, dirigida a la vida misma, supone la absurdidad de un camino que nunca es el resultado de decisiones tomadas libremente sino de un constante dejarse llevar, una incesante amenaza vital, y ese interrogante se conecta con las figuras de movimiento de la novela. En efecto, los personajes son sobre to-

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

do eso: figuras que responden principalmente a un tipo específico de movimiento y de entendimiento. El mismo comentario del narrador al respecto no deja lugar a dudas: “cada descripción de personajes sería una relación de viaje”.³¹ En las relaciones de viajes de las diferentes figuras aparecen estas últimas como figuras de viajes de las que la novela no da menos información que del viaje del yo narrador. Porque es el movimiento circular, el regreso, lo que posibilita el “aporte” de todas las historias que forman lo poco que el viajero puede enviar a los que se quedaron. *Feuerland* es, pues, una relación de la que, tras sus viajes, surgen noticias de muchos otros viajes y figuras. El viaje es el principio generador del texto que se aplica, a menudo, en serie y a partir del cual brotan numerosos viajes que prometen, a su vez, otros viajes. Su final tiene que ser abrupto, al término de la novela tiene que aparecer necesariamente la palabra “muerte” porque, de no ser así, el movimiento no cesaría jamás.

Esas historias del Nuevo Mundo se revelan como historias del Viejo Mundo. Formulando su propia relación de viaje como una autobiografía, el narrador consigue convertir en autobiografía las narraciones salteadas de Galina Pawlowna donde las frases no se terminan. Aquí, América ya no aparece simbolizando abundancia y satisfacción, tal y como lo había proyectado antiguamente el sueño “americano” de Colón surgiendo una y otra vez con sus distintas variaciones, sino austeridad, aridez y escasez. El narrador esquiva repetidas veces la retórica de la abundancia, la de la acumulación histórica y la de las conexiones y cruzamientos resultantes. Cuando se le advierte “que especialmente la cocina de Pico Grande es tan nutritiva porque en ella se conjugan lo mejor de todas las de Europa además de la americana y la rústica de los indios”, lo reconoce como un estereotipo retórico que ya ha escuchado con frecuencia “también en los Estados Unidos de América” y al que se opone su “experiencia bien distinta”.³² América no es la suma del “saldo histórico” del que había hablado el mexicano Alfonso Reyes, aunque la mayoría de los viajes de Europa se dirigen a América, lo que debería suponer, por consiguiente, un “enriquecimiento” adicional en ese “Nuevo” mundo. La Patagonia se ha elegido más bien como un paisaje de la teoría, de tal forma que se representa como paisaje desértico donde reina el viento, la arena y el polvo y no permite siquiera la profusión de un calor abrasador, tal y como se hubiera podido encontrar en la *Amérique* de Jean Baudrillard. También en el texto de Stadler el desierto domina como un elemento textual y un teorema, pero ya no sirve de contraste capaz de ofrecer un espacio para otros sueños (o, al menos, una permanente superficie de proyección).

Los títulos de los capítulos sugieren ese des-engaño, cada vez más fundamental, y no sólo en el caso del protagonista. Como ejemplo podemos tomar el título del capítulo XXXII: “Cómo me dijo la gorda en el autobús que Pico Grande era el lugar más triste del mundo”. Tampoco es gratuita la reminiscencia bíblica del título en el corto capítulo XXXIV: “De cómo el lugar era en realidad el desierto y se llamaba Callar Peregrinar”. El desierto de la Patagonia es la meta del protagonista pero ha perdido todo atractivo para él ya antes de haber llegado. Ni sirve como lugar al que escapar ni como mundo en antítesis. Sirve tan sólo de superficie sobre la que se inscribe el movimiento de viaje de los personajes y sobre la que éstos dejan sus “señales de vida” desde el primer párrafo de la novela. Ahora bien, en la novela de Stadler la superficie está vacía: El espacio literario que se despliega en *Feuerland* no abarca la li-

³¹ *Ibid.*, p. 43.

³² *Ibid.*, p. 78.

teratura creada en la misma Argentina. Las referencias intertextuales explícitas se limitan a la literatura occidental y van desde la Biblia pasando por Cervantes hasta Chatwin, desde Goethe por Stifter hasta Stadler (intratextualmente). Se dejan de lado y se olvidan las literaturas de Latinoamérica, como si nunca hubiera habido escritores y escritoras en el “fin del mundo”. En este sentido se puede comprobar que también para el europeo Stadler la Patagonia es ante todo una superficie para la escritura.

Europa como movimiento

Bien podría ser que por esa razón el regreso del yo narrador a Europa no constituye el final de la novela, sino que ese regreso del “viaje alrededor del mundo” ha venido siendo intercalado reiteradamente en capítulos anteriores. La superficie para la escritura es, desde la primera hasta la última línea, la Patagonia, cuyo nombre, ya desde la fantástica relación de viaje de Antonio Pigafetta sobre la circunnavegación del mundo que realizó Magallanes (1519-1522), responde a la proyección hacia América de los sueños europeos. También se hace alusión en la novela de Stadler a los gigantes proyectados por el viajero italiano de principios del siglo XVI, los llamados patagones, pero en *Feuerland* éstos se reducen a personas de estatura más baja y visiones más simples. El lugar de la despedida en el viaje literario desde el que aún se proyecta una última esperanza –“ridícula, lo sé, pero así es”³³ se configura en el capítulo XXXIV acabado de mencionar y se refiere, claro está, a un lugar de conexión con el tráfico intercontinental, al aeropuerto internacional de Buenos Aires:

En el aeropuerto. Ante mí, una vez más, una especie de panorama. Un olor como el del puerto de Heraclión, el puerto por el que ya circuló el tráfico del laberinto de Cnosos. Olores y sonidos de cosas que dejé atrás.³⁴

La mirada hacia atrás, formando siempre parte del lugar de despedida en los viajes literarios, se relaciona con una mirada retrospectiva hacia la Antigüedad occidental. Un aeropuerto en el sur de América se asocia con un puerto del Mundo Antiguo, ¿y por qué precisamente Heraclión, por qué Cnosos? La estructura laberíntica de la frase que sigue a la susodicha cita, fijando la mirada en la estadía y, de forma más insistente, en el lugar de procedencia, sugiere, indudablemente, que se aplique la estructura del laberinto como modelo de interpretación a la biografía del protagonista. Heraclión, sin embargo, como puerto principal de Creta remite subrepticamente, al mismo tiempo, a aquel lugar de la isla al que en tiempos lejanos –tal y como se menciona en un pasaje anterior de la novela– Europa llegó a tierra sentada a lomos del toro después de haber atravesado el mar. Cuando sus familiares patagónicos continúan haciéndole preguntas, el yo narrador va asociando las cuevas cercanas a Pico Grande con muchas otras, empezando por la del oso de su patria en el sur de Alemania, pasando por la “cueva de Dicte [...] donde nació Zeus” hasta “la Cueva de Ida [...] donde lo ocultaron a los ojos de su padre para que éste no lo devorase al principio de la historia”.³⁵ Desde ahí, el autor lle-

³³ *Ibid.*, p. 149.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 45. De esta manera el modelo de una historia que desde el principio está amenazada por la muerte del protagonista se fundamenta en las bases de la Antigüedad y con esto en el principio de las narraciones occidentales.

ga inmediatamente “al lugar donde Europa fue dejada en tierra” y hace referencia a la isla situada “un poco más al sur” –posiblemente en la actual Malta– donde “habitaba Calipso” y, según cuenta la tradición, el apóstol “Pablo había sido arrojado a la orilla”.³⁶ ¿Por qué al final de esta novela que trata de otro fin del mundo se trazan estas huellas hacia la historia occidental y que, a su vez, hacen referencia a la constitución de Europa?

Dentro de la sucesión de “encalladeros”³⁷ evocados en el texto, la referencia al mito de Europa posee una importancia especial, pues Europa, la bella doncella, la Oceanida, que más tarde dio nombre a un continente cuyas fronteras espaciales permanecieron siempre inseguras, y de la que se derivó una cultura que por ser del “poniente” se opuso a la del “levante”, esa Europa era de origen oriental y, como es sabido, fue víctima de una privación de libertad además de los delitos de violación y deportación, sean cuales fueran las razones de su metamorfosis, observada ya desde la Antigüedad y nunca acabada de esclarecerse, en un espacio cultural y continental. El viaje de Europa a lomos de aquel toro en el que se había transformado un Zeus sediento de amor sucedió tan a contravoluntad como la unión con el padre de los dioses con cuya historia comenzó, en tiempos remotos, el principio mítico de la historia de Occidente.

La desterritorialización de Europa empezó en el espacio oriental del Mediterráneo. El mito que narra el rapto de la hermosa hija de Agenor, rey de Sidón o Tiros en Asia, mientras cogía flores junto a la playa fenicia, remite posiblemente a “tiempos minoicos”³⁸ y fue ornamentado más tarde con elementos de juegos y rituales tauromáquicos (que hacen también referencia al “laberinto de Cnosos”).³⁹ Se nos advierte del hecho, a veces caído en el olvido, de que no solamente al llamado continente “americano” le han puesto un nombre transmitido desde fuera, desde el este. Pues el lugar de origen (y tal vez incluso el “encalladero”) de la bella Europa no está en ese espacio que, con una actual concepción del territorio, adornamos dándole dicho nombre. De este modo, el nombre de Europa responde a un movimiento, a una ubicación exterior marcada por una deportación y desterritorialización (si bien, por voluntad de los dioses). Europa estaría, entonces, en el principio de una nueva estirpe, de una nueva genealogía: no vive en su patria, más bien es una migrante.

No sólo las diferentes versiones y elaboraciones de la leyenda de Europa están impregnadas de deportación y desterritorialización, también lo está la historia que transmite el yo narrador desde la Patagonia. En la “nueva patria”, en una “nueva Alemania” más al sur del ecuador no se han cumplido los sueños de los emigrantes a lo largo de los cien años pasados, como no deja de mostrarnos la novela una y otra vez con una desconsoladora fidelidad de detalles. Tampoco ya la vieja patria puede ser patria para los descendientes de los emigrantes, ni siquiera la lengua de los antecesores de la que tan sólo les quedan restos en el campo semántico.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, ed. por Konrat Ziegler y Walther Sontheimer, Bd. 2, Munich, Deutscher Taschenbuchverlag, 1979, p. 449.

³⁹ Según la leyenda, uno de los tres hijos que Zeus tuvo con Europa fue Minos, el que más tarde se convertiría en rey de Creta, esposo de Parsifae y padre de Ariadna y Faira. El toro está siempre presente en esa genealogía que parte de Europa y llega hasta el Minotauro. En las prehistóricas cuevas cerca de Pico Grande, donde el yo narrador y Rosa se unen en apasionados juegos amorosos, la dimensión erótica del hombre-bestia se encuentra del mismo modo omnipresente: “cabezas, piernas, cuernos y rabos, el famoso hombre-bestia con su marca de rabo en la mitad: eso era lo que se veía. Figuras de pie y tumbadas, por todos los lados” (Stadler, *Feuerland*, cit., pp. 95 y ss.).

co de la muerte y una rudimentaria cultura necrológica. Pero también para el que regresa a su patria el sentimiento apátrida ha llegado a ser parte de su propia patria. Ya al final de su estancia en la Patagonia desea irse muy lejos, pero no de la región preandina a la prealpina: “En ese momento quise estar lejos de aquí. Esta vez, a ser posible, irme al Nirvana o a otra tierra de nadie, a otro fin del mundo”.⁴⁰ La destrucción del mito de América como punto de huida y meta, inclusive las fugaces miradas siempre negativas hacia los Estados Unidos, va acompañada de la destrucción de Europa como inquebrantable unidad que da origen, procedencia y patria.⁴¹ La falta de patria se convierte en la propia patria y en la base de todos los movimientos de las figuras de la novela que, sin excepción, son figuras de movimiento. Todas están unidas entre sí, idea que el protagonista le cuenta obsesivamente a su amante ya que “cada uno proviene de cada cual, por decirlo de forma simplificadora”.⁴²

Dos padres, cuatro abuelos, ocho bisabuelos, dieciséis tatarabuelos, treinta y dos tatatarabuelos: el año en que nació Lina ya tenía doscientas cincuenta y seis madres y doscientos cincuenta y seis padres, siempre el mismo número de madres que de padres. Añadiendo un cero más, puedes decir que provienes, resultas, continuas surgiendo de todos ellos: padre-madre, padre-madre...⁴³

Una genealogía esquematizada de tal forma que precisamente no concluye en un árbol genealógico, en una raíz, en un origen cierto, sino en la unión de todos con todos. Una estructura de red que va proliferando, multiplicándose aceleradamente, ha entrado a ocupar el lugar de la estructura de árbol. Teniendo en cuenta el hecho de que la interlocutora del yo narrador debería disponer en el momento del descubrimiento de América, según sus cálculos, ya de más de 128.000 padres y madres, se podría hablar de una humanidad cuyas identidades (y denominaciones) resultan, en definitiva, de emigrantes e inmigrantes. Con esto no surge ninguna “raza cósmica” (en el sentido de José Vasconcelos) como síntesis mestiza –y aquí nos gustaría que Arnold Stadler hubiera conocido las ideas del filósofo y literato mexicano– pero sí una estructura de red que crece hasta el infinito y ya no puede volver a ser colocada en su centro por una genealogía en forma de árbol. Los diferentes espacios están entrelazados entre sí, sin la ayuda de centros; se consigue una comunicación de espacio a espacio, entre periferia y periferia, entre la región preandina y la prealpina. Se crea una literatura de las regiones cuyo corazón es la provincia de las personas, no el provincialismo de los distintos grados de latitud. En un mundo así, la diferencia entre lo foráneo y lo propio ya no es posible, no tiene ningún sentido. Al mismo tiempo, las diferencias se multiplican dentro y entre las identidades regionales cuyas raíces serían semejantes a las del mangle.

Partiendo de un paisaje teórico distinto al de Maryse Condé en *Traversée de la Mangrove* y con colores menos intensos, más desencantado y pobre de teoría pero no menos impresionante que la novela caribeña, Arnold Stadler intenta reflejar literariamente en su *Feuerland*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 140.

⁴¹ Gotthard Strohmaier se ha referido a la fragilidad histórica y lo reciente que es la idea de Europa como destino y cultura comunes: “Los griegos no eran europeos”, en Eckhard Höfner y Falk Peter Weber (eds.), *Politia literaria*, Festschrift für Horst Heintze zum 75. Geburtstag, Glienicke/Cambridge, Galda+Wich Verlag, 1998, pp. 198-206.

⁴² Stadler, *Feuerland*, cit., p. 129.

⁴³ *Ibid.*, p. 130.

esa nueva situación y descubrir sus fundamentales modelos de movimiento. Europa no es el Nirvana ni la tierra de nadie; es un movimiento desterritorializándose constantemente –y aquí se puede considerar a la fundadora, sorprendida en la playa, símbolo de eso–. Simplemente es inconcebible sin la no-Europa y así ha venido siendo desde su principio. De este modo, Victor Klemperer, en un apunte de su *LTI* fechado el 12 de agosto de 1935 y titulado “Café Europa”, deja que uno de los tantos huidos de Alemania –personaje en el que se adivina fácilmente al romanista Erich Auerbach– escriba desde los “márgenes más retirados” de Europa, desde Estambul, para después evocar el sonido de su voz al pronunciar la palabra “Europa”,⁴⁴ a otros emigrantes judíos que van camino del exilio peruano y se habían quejado en una carta “del mareo a bordo de un barco y de la añoranza de Europa”,⁴⁵ para dirigirles a modo de despedida los siguientes versos:

¿Añoráis Europa?
en el trópico la tenéis ante vosotros;
¡Pues Europa es un concepto!⁴⁶

La huida y el exilio judío a causa del nacionalsocialismo son movimientos desterritorializantes de Europa tras los que ha ido Arnold Stadler con una mirada crítica en *Feuerland*. La dinámica de espacios entrelazados y creados a fuerza de movimientos que atraviesan constantemente las fronteras sigue aumentando. Si se parte únicamente desde Europa ya no es posible determinar la situación de Europa en este principio de siglo. Arnold Stadler ha conseguido ilustrar, en una creación novelesca increíblemente compacta, aquel complejo proceso sobre cuyas consecuencias aún no se ha reflexionado por completo: cómo el Nuevo Mundo apareció en el Viejo como Nuevo y en el Nuevo se pudo convertir en Viejo. *Feuerland* no intenta mostrar de ningún modo que Europa –y ni siquiera el espacio de procedencia de este autor– está al final del mundo. Se trata de algo muy distinto y, al mismo tiempo, de algo más: si Europa, hoy en día, no se comprende desde los confines del mundo, entonces su mundo aparentemente tan estable puede alcanzar su fin. □

⁴⁴ Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig, Philipp Reclam, junio de 1968, p. 195.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 196.