

Francisco

Salaris Banegas*

Universidad Nacional
de Córdoba / Consejo
Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas,
Argentina
francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

De Thomas Bernhard a *Los incapaces*, de Alberto Montero: traumas propios y escrituras ajenas

From Thomas Bernhard to Alberto Montero's *Los incapaces*:
one's own traumas and others' writings

El hilo de la fábula

Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
enero-junio, 2024
vol. 22, núm. 27, e0047,
[revistaelhilodelafabula@
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 27 11 2023
Aprobación: 15 05 2024

URL: [https://
bibliotecavirtual.unl.edu.
ar/publicaciones/index.
php/HilodelaFabula/article/
view/13020](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/13020)

DOI: [https://doi.org/10.
14409/hf.2024.27.e0047](https://doi.org/10.14409/hf.2024.27.e0047)



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional.

Resumen

Los incapaces (2015) es hasta el momento la única novela publicada del escritor argentino Alberto Montero. En ella, el psicoanalista Monroe cuenta sus desventuras, que se extienden, mediante una única frase sin puntos, por casi cuatrocientas páginas. Para consolidar su voz, Monroe recurre a lo que llama sus «maneras bernhardianas»: reconoce a Thomas Bernhard como su maestro indiscutido y utiliza la textualidad del 'pastiche', en la que el estilo de otro autor se copia y, en algunos casos, se extrema. Este préstamo consigue una liberación de la escritura que permite, por fin, sortear las vicisitudes de la interrupción a la que se halla sometido el acto de escribir. Monroe, que ha dejado inconclusos todos sus proyectos literarios, no puede parar de escribir, y se produce así una disociación entre el sujeto y la escritura, que aquí proponemos llamar *escritura emancipada o alienada* y que puede leerse como un ensayo de teoría escritural. Esta nueva escritura se articula desde el trauma, entendido como un dispositivo que es ajeno al nivel consciente del sujeto y que se basa en la compulsión a la repetición. El objetivo de este trabajo, entonces, consiste en delinear las condiciones y las características de la escritura emancipada –cuyas raíces están, sin dudas, en los textos de Bernhard–; esta aproximación servirá, además, como puerta de entrada para introducirse en las complejas relaciones entre la literatura argentina y la literatura de habla alemana.

Palabras clave

estilo, escritura emancipada, escritura interrumpida, Alberto Montero, Thomas Bernhard

Abstract

Los incapaces (2015) is so far the only published novel by the Argentinean writer Alberto Montero. In it, the psychoanalyst Monroe recounts his misadventures, which extend, through a single sentence without full stops, for almost four hundred pages. To consolidate his voice, Monroe resorts to what he calls his «maneras bernhardianas»: he recognizes Thomas Bernhard as his undisputed master and uses the textuality of pastiche, in which the style of another author is copied and, in some cases, exaggerated. Beyond the humorous effects achieved by the voice

*Doctor en Letras (UNC). Fue becario de la Universidad Nacional de Córdoba y del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio), y actualmente es becario del CONICET. Se desempeña como profesor a cargo en la cátedra de Literatura Europea Comparada (UNC). Ha realizado estancias de investigación en el extranjero y es autor de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales.

of the Bernhardian narrator refracted through Monroe, this borrowing achieves a liberation of writing that finally circumvents the vicissitudes of interruption. Monroe, who has left all his literary projects unfinished, cannot stop writing, and this produces a dissociation between the subject and writing, which we propose to call emancipated or alienated writing. The aim of this paper is to examine the theory of writing outlined in *Los incapaces*—whose roots are undoubtedly in Bernhard’s texts—a theory that also investigates the relationships of readings and rewritings between Argentinean and European literature.

Keywords

style, emancipated writing, interrupted writing, Alberto Montero, Thomas Bernhard

Presentación: Dislocaciones y tensiones en *Los incapaces*

Los incapaces, primera y única obra publicada por Alberto Montero (Temperley, 1954)¹ apareció en 2015 en la editorial Entropía, por intermediación de Nicolás Jacobone y de Sandro Barrella, que convencieron al autor de publicar uno de sus escritos. La novela recibió un buen número de críticas positivas en diferentes diarios y revistas culturales (incluso de autores de enorme influencia, como Martín Kohan), pero el fervor parece haberse apagado pronto, y, más allá de esa bienvenida, nada más se escribió sobre la obra. Sin duda, las propias características del texto parecen conspirar contra una difusión masiva: se trata de una novela de casi cuatrocientas páginas en la que no hay ni un solo punto. Aunque la prosa es fluida, las particularidades de la puntuación y el discurso obsesivo del narrador contribuyen a la creación de un clima asfixiante del que puede no ser fácil salir.

Pocas cosas ocurren en la novela; el eje estructurador es una voz, la del analista T. Monroe (anagrama de Montero), que narra, de manera entrecortada pero a la vez incontenible, el conjunto de sus frustraciones y los motivos de su desesperación. Monroe es un hombre de unos sesenta años (la edad del autor cuando publicó la novela) y vive solo en una enorme casa que construyó para su amado padre Manny, recientemente muerto, y también para su ex esposa Shannon y su hijo Farley. La casa es la gran creación de Monroe pero a la vez su perdición: es una construcción monumental, más parecida a un mausoleo que a una vivienda. Desde su soledad, Monroe atiende a unos pocos pacientes –que parecen estar abandonándolo– y, sobre todo, escribe sin parar obras de ficción que luego no puede continuar. Su último trabajo inconcluso es *La Autobiografía como Bernard Meimoun*, que, de hecho, aparece citada en uno de los epígrafes de la novela, agregando así un elemento más a la identificación entre personaje y autor. Sin embargo, cuando Monroe se propone continuar en su computadora con su *Autobiografía*, cierra de repente el archivo y abre otro, al que titula *Los incapaces*. Este será el libro que el lector tiene entre las manos, y que se escribe a medida que avanza la lectura. Se trata de un libro sobre la imposibilidad de escribir libros, de un descargo furioso del autor sobre su familia, los lugares en los que vivió, el Estado, la ignorancia y, en términos más generales, la sociedad contemporánea. En el centro de la furia de Monroe está lo que él denomina su «Complejo Paterno», es decir, su relación con su padre Manny, a quien ama y odia profundamente a la vez y que luego se trasladará, con visos mucho más extremos, a su hermano menor Marshall. La novela es una inmensa diatriba contra las condiciones familiares que imposibilitaron su desarrollo como ser humano autosuficiente y también como escritor: el anuncio del fracaso es la marca distintiva de *Los incapaces*.

Sin embargo, como ya anticipamos, lo más notorio de la novela es su estilo, que consta de repeticiones permanentes, de énfasis sobre palabras particulares que se escriben en cursiva, de juegos de palabras que producen efectos sonoros y de una puntuación particular. En una entrevista con Lucia Cytryn para *Evaristo cultural*, Montero señala que «Empecé a escribir y vi que no había necesidad de puntos, que el punto era una interferencia» (Montero, Cytryn, 2015).² El texto procede, además, mediante lo que el narrador llama «*encadenamiento asociativo*» (2015: 106), principio básico del monólogo interior tal como se lo desarrolla en la literatura desde finales del siglo XIX, pero que además encuentra un correlato en el propio método de escritura de Montero. Así lo explica en una entrevista que le hace Andrés Hax:

A. M.: Mi manera de escribir es así: yo empiezo a escribir. En el mismo momento en que estoy escribiendo, voy asociando cosas. Las cosas que asocio las escribo abajo. Una palabra, una frase.

A. H.: ¿Abajo? ¿Un pie de página?

A. M.: No. Dejo un espacio y lo pongo abajo en la pantalla misma y sigo con lo que estaba y de golpe me voy a encontrar con lo asociado.

A. H.: ¿Cuándo releés?

A. M.: Cuando voy siguiendo. Se agota un poco el carácter anecdótico de lo que estoy diciendo y me encuentro con la asociación. Entonces desarrollo la asociación. Y en el desarrollo de la asociación vuelvo a asociar y lo vuelvo a escribir abajo. (Montero, Hax, 2015)

En el origen del estilo está Thomas Bernhard, a quien el narrador cita como su maestro indiscutible y de quien toma su forma de escribir. El nombre aparece por primera vez alrededor de la página cincuenta y se repite como un ‘Leitmotiv’ en numerosas oportunidades. El narrador menciona también a otros autores a los que confiesa apelar «siempre, en los peores momentos» (49), como Beckett, Joyce o Faulkner, pero ninguno es tan importante como Bernhard, de quien se citan también muchas novelas –todas ellas, curiosamente y a pesar de que el narrador las lee en traducción, en alemán³–: «...me aferro a ellos *desesperadamente*, inmoderadamente, sólo a ellos, pero a Thomas Bernhard, hace ya años, muy especialmente, sólo, a Thomas Bernhard, como un condenado a muerte se aferra, hasta el ultimísimo momento, a la ilusión de un indulto» (50). Tal relación se expresa en la adopción del estilo, concepto que el narrador suplanta por el de «maneras»:⁴

...desde hoy al mediodía no hago, no puedo hacer otra cosa, que escribir, que sólo escribir, esta, mi *Los incapaces*, ninguna otra cosa que intentar *alcanzar* una producción *novelística* de calidad, gracias a un formato, a unas *maneras*, que no sé cómo llamar, pero que voy a llamar, de aquí en más, mis *maneras bernhardianas*, siquiera de escribir, sino, de vérmelas, diría –escribo– con la palabra escrita, o más bien, de *hacerme* a la palabra escrita, porque esto que estoy escribiendo ahora lo escribo tratando de emular, únicamente, a mi admirado Thomas Bernhard... (55)⁵

El texto está escrito, entonces, mediante la emulación del estilo de otro escritor, lo que lleva a consideraciones sobre su originalidad y sobre la marca de autor. En este trabajo nos proponemos destacar algunas particularidades de la apropiación que Montero hace de la literatura de Bernhard para proponer como hipótesis, a continuación, que este «estilo de otro escritor» vehiculiza en *Los incapaces* una teoría en torno a la escritura. Oportunamente, entonces, trazaremos la diferencia entre «escritura interrumpida» y «escritura emancipada», que se desprende de los fracasos de Monroe como escritor y de su resolución final de adoptar las «maneras bernhardianas».

1. El estilo prestado: T. Monroe y Thomas Bernhard

La utilización que hace Montero del estilo bernhardiano recuerda los ejercicios del ‘pastiche’ proustiano, que servían para «se purger du vice naturel d’idôlatricie et d’imitation» (Proust, 1989: 45).⁶ Sin embargo, la primera persona de *Los incapaces* es muy potente, lo que aporta a lo escrito un tono de urgencia mucho mayor: es necesario decir como sea, incluso si hay que recurrir al estilo de otro autor. No hay en Montero, entonces, la actitud lúdica proustiana, porque la recurrencia a Bernhard tiene que ver con la intención profunda del narrador de poder escribir, por fin, algo que lo alivie de su desesperación. El narrador, en efecto, habla una y otra vez de sus «maneras bernhardianas de hacerme a la palabra escrita», por lo que el nombre del imitado aparece constantemente en la imitación y se rompe, así, la ilusión dramática, el efecto de estilo que busca el ‘pasticheur’.

En su reseña sobre la novela, Martín Kohan discute brevemente el problema del estilo y de la originalidad. Su texto se llama, en efecto, «El libro de otro», y la primera frase completa la idea: «*Los incapaces* está escrito como si fuera el libro de otro» (Kohan, 2016). Kohan señala allí que la adopción del estilo bernhardiano no va en desmedro de la originalidad de la novela, en primer

lugar porque el escritor austriaco no es fácil de copiar y en segundo lugar porque «el agobiante malestar del narrador de *Los incapaces* se plasma tanto mejor por medio de esas maneras ajenas». La urgencia de la escritura se expresa en la fórmula «vampirismo textual», que Juan Comperatore utiliza en su texto sobre *Los incapaces* (2016). El crítico realiza una observación que revela una paradoja fundamental del texto: «...este afán emulador es una forma de desprenderse, al menos por un rato, del lastre del yo». Para hablar de los fracasos íntimos y poder, así, expiarlos, T. Monroe adopta un estilo que no es el suyo; la escritura es aquí una distancia entre el yo que escribe –construcción del propio texto– y el yo del que se habla –otra construcción del texto–.

A pesar de las confesiones explícitas del narrador sobre sus «maneras bernhardianas» y del tono general del texto, que recuerda claramente a Bernhard, algunos críticos (cfr. Mohando, 2015) se han ocupado también de establecer diferencias, siempre discutibles. Mediante su manipulación original de la puntuación, Montero logra un sello propio que lo diferencia de su maestro y consolida una voz que cataliza las influencias. Hay otra intermediación que los críticos parecen no haber advertido: aunque cita los títulos de Bernhard en alemán, lo que lee el narrador son siempre traducciones: «...y entonces pensé en agarrar nuevamente *Verstörung*, la *Verstörung* de mi admirado Thomas Bernhard, que empezaría por cuarta o quinta vez ya, como toda la obra traducida de mi admirado Thomas Bernhard por cuarta o quinta vez...» (80). Miguel Sáenz, prácticamente único traductor de Bernhard al español,⁷ reestructura muchas veces la frase de Bernhard para replicar su musicalidad, y es por esto que el «pastiche» de Montero se distancia aún más de la fuente que declara.

Por supuesto, la presencia –mediada– de Bernhard no se agota en el estilo, sino que también es perceptible en una serie de motivos que son constitutivos de *Los incapaces*. T. Monroe está solo en una casa enorme que construyó para sus personas queridas, que luego se le revelan de lo más despreciables. La obra, cuya construcción fue motivo de devaneos durante años, es calificada algunas veces de «extravagancia constructivo-arquitectónica, y otras, simplemente, de vicio constructivo-arquitectónico, y, aun, de desviación mental constructivo-arquitectónica» (15),⁸ y unas líneas más adelante el narrador construye el par «vivienda-panteón» (16), que se repetirá a lo largo de la novela. La edificación –que recuerda al cono de Roithamer en *Corrección*, a la casona de Konrad en *La calera* o a la vivienda en ruinas del narrador de *Sí*– aparece ante los ojos de Monroe como una carcasa sin uso, similar a los fragmentos de escritura que no logra concluir. La metáfora materializada de la escritura como una vivienda inhabitable e incluso como tumba es una clave que permite leer aspectos de las obras de ambos autores.⁹

El rastreo de las causas profundas de la desesperación en el vínculo familiar remite también al escritor austriaco, aunque el narrador de Montero construye su monólogo en torno a la figura del padre, que en las obras de Bernhard suele estar más disimulada. La conexión se expresa de manera directa en el giro «familia de origen», que el narrador emplea a menudo, y que evoca el título traducido del primer relato autobiográfico de Bernhard.¹⁰ Completan las similitudes las diatribas contra el Estado y contra los habitantes de la ciudad donde el narrador vive o vivió –Clayburg o Kellner–, que expresan una soterrada paranoia. *Los incapaces* es, además, la obra que Monroe no consigue terminar de escribir, pero en la que vuelca todo su empeño. El texto, así, nace del propio clamor por la imposibilidad del texto, algo que vincula a Monroe con la mayoría de los personajes–escritores bernhardianos.¹¹

Lo interesante es que los puntos de contacto con Bernhard se ven tensionados a partir de una serie de dislocaciones que generan contradicciones internas en el propio texto. Los lugares que se mencionan en la novela –la ciudad Kellner, el suburbio Clayburg y la región que los abarca, el Southern Cone– son imaginarios, pero, a pesar de su toponimia anglófona, revelan características reconocibles de Buenos Aires y del Conurbano Bonaerense. Lo mismo ocurre con los nombres de personas: Manny, Marshall, Farley, Jacob, Shannon, McIntosh, etc. La etimología de algunos de estos nombres puede reconstruirse fácilmente: Clayburg proviene de Claypole, la ciudad donde vive Montero, y Marshall es una suerte de anglificación de Marcelo. En la entrevista con Laura Cytryn,

Montero se refiere de esta forma a su predilección por los nombres en inglés: «Me preguntan por qué escribo los nombres en inglés. Y es porque el nombre en castellano no me gusta como [sic] suena, creo que hay muchas palabras que se han vuelto inutilizables» (2015). A esta declaración se le suman otras que terminan de tipificar la preferencia del autor por la cultura extranjera.¹² Sin embargo, más allá de las razones reales que impulsaron la adopción de los nombres en inglés, el caso es que producen una contorsión de enorme impacto estético, porque la distancia que crean es alternativamente confirmada o rebatida por el registro de lengua utilizado. En general el narrador usa un español neutro, como si su obra fuera en realidad una traducción –quizás esto parte, en efecto, de la «influencia» de las traducciones de las novelas de Bernhard–: el ejemplo más contundente es el uso del término «barbacoa» en lugar de «asado» para referirse a las enormes comilonas que organiza su hermano Marshall, aderezadas con todos los componentes de la cultura popular (la música movida y fuerte, los gritos, las carcajadas, el fútbol, el alcohol). Pero este registro lingüístico –al que contribuyen, como dijimos, los nombres en inglés– se ve a menudo súbitamente interrumpido por frases de enorme coloquialidad en Argentina, que culminan siempre en la fórmula «como dicen en Clayburg», de fuertes resonancias bernhardianas. Algunos ejemplos son: «...[la casa] no resultó, en absoluto, una residencia plácida, ni eficiente, ni fácil, ni, menos aún, de las de para toda la vida, sino, para mí, sólo y exclusivamente, un grano en el culo como dicen en Clayburg» (13-14); «...una familia proclive a la mistificación de sí misma, una familia de engrupidos, de los de pretender cagar más alto de lo que les permite el culo como suele decirse en Clayburg» (29); «...me avisaba [un paciente] [...] que no iba a asistir a la consulta del lunes, y que después me llamaba, lo que, por supuesto, me hinchó soberanamente las pelotas como también dicen en Clayburg» (74). El lector argentino, que ha asumido una ambientación extranjera y un registro de lengua más bien castizo, se ve devuelto de repente al habla más cotidiana y vulgar. Esta experiencia de lectura, que *Los incapaces* sostiene durante casi cuatrocientas páginas, tiene repercusiones inmediatas en los enmascaramientos que el yo narrador emplea para poder contar su historia. Por momentos ficción extranjerizante y por momentos confesión íntima, la novela rastrea diferentes estrategias y golpes de efecto para que la catarsis –una palabra de la estética clásica que resulta de utilidad en este caso– pueda producirse con toda contundencia.

2. El trauma de la familia de origen

En su entrevista con Andrés Hax, Montero se refiere al carácter autobiográfico de su novela:

Yo no creo que haya literatura que no sea autobiográfica. El asunto es un problema de distancia. ¿Qué me permito con esta novela? Me permito achicar la distancia. ¿Y cómo me permito achicar la distancia? Exagerando. Yo puedo decir que todo lo que le pasa a este tipo me pasa a mí, pero no me pasa de la misma manera... El personaje se me escapa de las manos y me hace escribir. (Montero, Hax, 2015)

La cita contiene varios puntos destacables: en primer lugar, Montero se reconoce como T. Monroe y admite estar escribiendo su propia historia. En segundo lugar, se traza una dialéctica entre el yo del escritor y el personaje, mediante la cual este último acaba independizándose y le «hace escribir» a su propio autor. Y el mecanismo para esto es la exageración, uno de los principios estilísticos fundamentales de Thomas Bernhard (no en vano el personaje de *Extinción* se refiere a sí mismo como un «artista de la exageración [‘Übertreibungskünstler’], expresión que la crítica utilizará para definir la prosa de Bernhard). A través de la exageración y de la recurrencia a un estilo ya fijado y canonizado, el personaje consolida la liberación del yo, tal como observa Comperatore. Sólo cuando Monroe consigue imprimir en su prosa una verborragia hiperbólica, que incluso acelera el estilo de su mentor eximiéndolo de puntos, sólo a partir de ahí la obra puede escribirse, aunque nunca terminarse. Sin embargo, los efectos de distancia y de cercanía son a menudo am-

biguos en la obra. En varios momentos Monroe hace hincapié –al igual que Montero– en el inevitable carácter autobiográfico de toda escritura, y observa que su propia construcción –el yo que consigue cuando escribe sin parar– no puede sino estar atravesado por uno mismo: «...al fin y al cabo, uno termina por escribir, exclusivamente, algo acerca de uno mismo *transustanciado* y *constanciado* sólo en uno mismo, sólo en uno mismo consigo mismo» (64). El producto, entonces, aun cuando parezca una liberación del yo y de todas sus frustraciones y de esta forma permita la continuación de la escritura, es absolutamente íntimo, y es quizás esta intimidad lo que bloquea el punto final de la novela.

Hay un aspecto que clarifica la distinción entre el Monroe escritor y el Monroe que se teje mediante la escritura. *Los incapaces*, como dijimos, surge del arrebato del narrador, que abandona su novela anterior y comienza intempestivamente a escribir lo que el lector tiene entre manos. No obstante, la obra está plagada de indicaciones entre guiones en las que el narrador aclara que está escribiendo: «...todo aquello que consideré imprescindible, diría –escribo– a la hora de...» (11), «...este Clayburg tuyo, el de tu Manny, me dije –escribo–, ante el espejo...» (65), «...todo lo referido a Marshall, es decir –escribo–, por sus barbacoas...» (115). La palabra «escribo» aparece siempre que se menciona algún verbo referido al habla, como para insistir en que lo que el lector lee es solo producto de una escritura, no de un dictado. Ahora bien, tal distinción no hace sino crear una mediación entre la figura del narrador/autor y la del texto que leemos, la misma que existe en cualquier obra literaria entre el autor real y el protagonista en primera persona.

En otras entrevistas, Montero da más detalles sobre los rasgos autobiográficos de su obra: utilizando casi las palabras de Monroe, dice que la escritura es «una de las maneras de soportar las vicisitudes de mi familia de origen» (Montero, Rapacioli, 2016), y que es precisamente la posibilidad de escribir lo que evita la aniquilación del personaje.¹³ Desde el comienzo de la obra, el narrador habla de la sumisión sentimental que sintió por Manny, fallecido recientemente y que, como se aclara luego, es su padre. Tal sumisión, disfrazada de una adoración sentimental extrema, se traslada después a su hermano Marshall, quien no solo no corresponde a su amor, sino que lo estafa con el terreno familiar y lo desprecia en todos los sentidos posibles. En las primeras páginas, entonces, Monroe se pregunta

qué hacer con el producto de mis ansias, y de mi avidez ciega, de mi enajenada, y enajenante, avaricia *sentimental*, hacia Manny, con quien mantuve una relación, en presencia, o en ausencia, una dependencia para mejor decir –escribo–, una sumisión cuasi-religiosa, que causó, como no podía ser de otra manera, un incremento, ya verdaderamente descomunal, y ya, entonces, verdaderamente indómito, de mi histórica debilidad *ánimica*, y de mi, también histórica, decadencia *espiritual*, y de mi decrepitud *física* incluso, desde la *muerte* de Manny principalmente, y desde el momento en que Marshall supo ocupar el lugar que, antes de su *muerte*, ocupaba Manny para mí... (15-16)

Debilidad anímica, decadencia espiritual y decrepitud física: la tipología de los protagonistas bernhardianos está en la base del personaje de T. Monroe. Él también parece dañado por las condiciones materiales de la existencia, que se expresan de la manera más burda en su núcleo familiar pero también en la conformación política de la sociedad. El «origen» de las desgracias de Monroe, de sus «afecciones anímicas» (19) se halla en lo que él denomina «mi *cuestión primordial*, mi *cuestión* ciento por ciento *amorosa*» (94), es decir, una incapacidad innata para colmar las excesivas expectativas que elucubra en torno a sus relaciones. Tal incapacidad, desde el principio de la novela, es resultado de la extrema fragilidad del personaje pero también de los intereses materiales que atraviesan cualquier forma de tejido vincular. El pesimismo de *Los incapaces* –y también su corrosivo humor, que a la vez atempera y exalta el pesimismo– radica precisamente en la desintegración de toda forma de comunidad, algo que en Bernhard aparece por momentos matizado: en las primeras charlas con su abuelo y en los habitantes de Scherzhauserfeld el narrador de los relatos autobiográficos parece encontrar un lugar social posible (cfr. Bernhard, 2013).

Aunque con el curso de la novela las aseveraciones, moderadas por la exageración, tienden a la ambigüedad, lo que el narrador reprocha a su padre y su hermano es la voluntad de interferencia en su propia personalidad, es decir, la dificultad que encuentra de identificar su verdadero yo. Ante esto, la escritura aparece, como ya dijimos, como una solución para delimitar una identidad particular y poder analizarla con cierta distancia.

En efecto, Monroe se refiere a su obra como «proyecto *auto-analítico-literario* con empaques de *novela*» (94), y queda en evidencia así uno de los aspectos más importantes de la escritura de Montero: su potencial de autoanálisis. La capacidad terapéutica de la escritura tiene una larga tradición en la literatura occidental, pero para el analista Monroe sólo surtirá efecto cuando la obra sea precisamente una crítica de la obra, es decir, un largo comentario que advierta sobre su permanente fracaso. El intento anterior, la *Autobiografía como Bernard Meimoun*, falla por su carácter de ficción más o menos tradicional, que pretende trasuntar las vicisitudes del yo desde una identidad nueva, narrada de acuerdo al curso de la vida.¹⁴

Como se advierte rápidamente, el análisis que Montero aplica a su propia vida y que funciona como el motor de la escritura es a su vez su perdición: la obra, para llegar a ser tal, debe pasar por el «*Gran Campo de Exterminio Analítico*» (222), por la «*Maquinaria Analítica De Desintegración*» (369). Monroe lo expresa en estos términos: «...sólo si llega a su término [*Los incapaces*], después de ser *atomizada, analíticamente* hablando, será, a lo sumo, simplemente *una novela*» (366). Una novela, es decir, no la vida real, sino tan solo ficción, la ficción que escenifica la desintegración de la realidad y del sentido. A pesar de la resignación y de la derrota anunciada que emerge de la última cita, Monroe prosigue con su escrito y retoma, por momentos, la fe en su trabajo. Y es que, más allá de las energías desintegradoras, el procedimiento analítico puede cumplir un doble objetivo con respecto a su identidad: en primer lugar, delimita al yo y establece de manera justa las culpabilidades; en segundo lugar, la conclusión de la obra configura una figura de escritor, enormemente anhelada por T. Monroe como reivindicación personal frente a su familia. Para ello, el proceso creador debe atravesar una serie de estadios: primero se «asocia», luego se «escribe» y por último se «analiza», se «destroza». Solo así se desatará nuevamente la «corriente vital» y el autor se verá libre de lo que tanto lo desesperó siempre.

La imitación de Bernhard no es un obstáculo en este proceso, porque Monroe, aunque no lo diga en estos términos, parece saber muy bien que la escritura consiste en un ajuste de cuentas con la tradición. Damián Ríos se aproxima a esta idea en su «Presentación» de la novela: «Pensemos en la literatura no como una historia, un museo, sino como un basurero en el que podemos encontrar modos, formas, maneras de narrar» (Ríos, 2015). La prosa de *Los incapaces*, que tensa hasta la exasperación el estilo de Bernhard, lo alterna además con registros propios del habla cotidiana y con guiños a la tradición literaria y al propio acto de escritura de una obra. El plagio confeso se reinventa, así, en una nueva originalidad que articula relaciones insospechadas entre la literatura argentina y la tradición europea.

3. Hacia la alienación de la escritura

Además de mostrar las potencialidades de la adopción de la literatura europea como modelo narrativo y como blanco de reformulaciones, *Los incapaces* propone también una teoría de la escritura –entendida como acto y como artefacto estético–. En este aspecto, la obra se suma nuevamente a una tradición de gran pregnancia en la novela contemporánea y que tiene incluso –aunque Montero no los mencione o quizás no los conozca– representantes latinoamericanos: la de la escritura que expone las contingencias cotidianas a las que se encuentra sometida. Tal es, en parte, un motivo latente en la literatura de Sergio Chejfec, cuyas marcas textuales se encuentran en la morosidad de la prosa y en su permanente

revisión y corrección. Tal es, para poner otro ejemplo, el caso de *La novela luminosa*, de Mario Levrero, cuya continuación es interrumpida por un «Diario» que el autor comienza a escribir cuando le otorgan la beca Guggenheim. El diario acaba erosionando la novela, cuya luminosidad siempre se posterga.

Las contingencias diarias, entonces –ya sea la luminosidad de las vivencias que quieren relatarse o la urgencia de las vicisitudes que hay que atender– conspiran contra la escritura y no hacen sino revelar su carácter imposible. Al mismo tiempo, despiertan un exasperante tono traumático que emana de la no concreción y tiende a acrecentarla. La dilación de la escritura –*Los incapaces* es, al fin y al cabo, todo lo que hace Monroe mientras no está escribiendo su *Autobiografía como Bernard Meimoun*– es también, a su modo particular y renovador, escritura, pero una escritura que expone el trabajo del autor.

La experiencia cotidiana, subsumida por la escritura, desplaza la estructura argumental tradicional, y así las condiciones de la escritura se convierten en materia de la narración. El caso de *Los incapaces* es extremo, porque la obra es fruto del acto explícito de fusionar las sobras de la escritura y las experiencias cotidianas que la dificultan. Lo curioso es que la narración de estas interferencias convive con la imposibilidad de dejar de escribir; en esta paradoja se teje la teoría de la escritura de Montero. La fórmula «¡No puedo dejar de escribir!» se repite obsesivamente al comienzo de la novela, cuando el narrador cuenta por primera vez cómo comenzó con la redacción de *Los incapaces*:

...tuve que bajar la cabeza, y reconocer, y entonces, ahora, que aceptar, definitivamente, todo lo que nunca fuimos, mientras, a la par, no puedo hacer otra cosa que escribirlo –escribo–, que teclear, una y otra vez ¡no puedo dejar de escribirlo!, porque eso estoy haciendo mientras reconozco, y acepto, las cosas de Manny, y de mi familia, y de Marshall sobre todo, escribir, ahora, al tiempo que vuelvo a levantarla, y me veo, a mí mismo, a ese otro mí mismo que soy, reflejado en la pantalla de mi *Dell Studio 1558*, y escribiendo –escribo–, ¡no puedo dejar de escribir!, en simultáneo viéndome y escribiendo, una y otra vez, ¡no puedo dejar de escribir!, y sintiendo cómo me desespera escribir esto que escribo... (30)

Lo que constata este pasaje y el grito desesperado del narrador es la emancipación de la escritura, que aliena al autor y lo sume en un mutismo absoluto. Por eso resulta importante la distinción entre el yo–escritor y el yo–escrito, porque el contorno personal que Monroe obtiene en su obra es producto del lenguaje que no puede parar de decir. Él mismo experimenta por momentos esta enajenación del lenguaje: «...lo que tengo necesidad, verdadera urgencia de escribir –escribo–, se escribe con tal fluidez, con tal arrebato y, concurrentemente, con tal sencillez, que es como si, efectivamente, no fuera yo el que estuviera escribiendo...» (56).

Ahora bien, si el lenguaje que no se interrumpe es aquel que ha desistido de representar cosas, el lenguaje que «cuenta», que «narra», se ve permanentemente acosado por la distracción. La vida, que aún lo domina, se inmiscuye siempre en él, de la misma manera que Manny y Marshall «penetran»¹⁵ al narrador y pretenden colonizarlo. Este es el motivo del fracaso de la *Autobiografía como Bernard Meimoun*. La inconclusión es la característica en común de ambas obras, solo que en una la continuación siempre se posterga y en otra se abandona. Hay una escena muy elocuente –y muy humorística– en la que el narrador se refiere a las interrupciones sufridas durante la escritura de la *Autobiografía*, cuando todos los personajes parecen conspirar para impedir su trabajo:

...y, de golpe, se me ocurrió abandonar el escritorio, y salir al jardín otra vez, al jardín trasero en esta oportunidad, y gritar a los cuatro vientos, ¡por qué no me dejan de joder!, a Purdie, al empleado de la Compañía Telefónica de capitales españoles, a la Compañía Telefónica de capitales españoles, al cartero, a la Compañía de Correos y Telecomunicaciones, a la gente de la Prestadora Médica, a Clayburg, a sus clayburgueses, a Mar-

shall, a toda mi familia, a Manny muy especialmente, debo decir –escribo–, a mi puta suerte como también dicen en Clayburg, a quien sea, a todo el mundo... (77)

El «¡por qué no me dejan de joder!» es la contracara del «¡no puedo dejar de escribir!» y entre esos dos ejes se construye la teoría literaria desplegada por Montero. Lo que está en juego es el nivel de autonomía que posee la palabra literaria. Al escribir *Los incapaces*, el lenguaje no solo no se detiene, sino que además puede volver sobre sí mismo, es reversible justamente porque se han roto las ataduras con respecto al mundo. Lo que queda es sólo un universo verbal, como muestra Monroe cuando vuelve a copiar el principio de su novela: «...habiendo ya tecleado a seis espacios del margen superior, *Los Incapaces*, y a doce, en la página siguiente, *Después de vivir, con algunas interrupciones, durante más de...*» (230).¹⁶ Sin embargo, como bien lo sabe Monroe, la emancipación de la escritura siempre trae consecuencias –tanto del orden mental como del físico– sobre el escritor. La escritura se despersonaliza pero siempre a costa del cuerpo, que se va dejando abandonar por la vida y se convierte en una estructura verbal. El narrador lo señala cuando se describe a sí mismo tal como los otros lo ven, como un «viejo loco, un pobre trastornado. Con esto se vincula la enfermedad, que, al igual que en las obras de Bernhard, juega un papel central como motor de la escritura.»¹⁷

La degradación del narrador, agudizada a medida que avanza la obra, aumenta su rechazo hacia lo que lo rodea. El pasaje citado sobre las interrupciones que sufre cuando quiere trabajar es un ejemplo de ello: allí aparece una gradación de culpables de su desgracia que va desde su familia y las grandes empresas y sus empleados hasta el mismo Clayburg y sus habitantes. Y es que hay, en la construcción del personaje de Monroe, un determinismo que es típico de los personajes de Bernhard: el entorno los ha pervertido, pero no lo suficiente como para colonizar sus resquicios espirituales, que se mantienen firmes y resisten. La máxima de «escribir para resistir al hermano» es literal en las últimas páginas de la novela y reactualiza un motivo que W. G. Sebald identifica como propio de la literatura austríaca: la melancolía es una forma de resistencia (Sebald, 2012).

Aunque es difícil reconocer escenas en *Los incapaces* –ya que todo se cataliza en el discurso enfervorizado de Monroe–, la última gran parte de la obra está dominada por las barbacoas organizadas por el hermano Marshall. Las barbacoas son constantes y se confunden: Monroe se refiere primero a la que se llevó a cabo tras la muerte de Manny pero pronto todas se entremezclan y pasan a construir un gran prototipo de barbacoa. Marshall estafa a su hermano quitándole más terreno del que corresponde y este es el escenario de los grandes banquetes, que, como ya anticipamos, están aderezados con todos los elementos de la cultura popular argentina. La contraposición de la que habla Monroe no puede sino entenderse bajo los términos de civilización y barbarie, que Montero recrea desde la perspectiva de un escritor cuya pertenencia genealógica es la tradición de la literatura europea. Desde este punto de vista, *El matadero* bien podría ser un intertexto que ayude a pensar la construcción de algunos pasajes de Montero.

Las barbacoas son interpretadas por el narrador como uno de los intentos más feroces de su hermano para destruirlo y para impedir su vocación literaria y analítica, que siempre aparece burlada. Con músicaailable estruendosa, grandes gritos y el «fulbito dominguero», las barbacoas de Marshall transcurren bajo los ojos horrorizados de Monroe, quien advierte no solo la obcecación ignorante y ventajera, sino también la degradación estética del conjunto:

...y seguí mirando, y viendo, y oyendo, y escuchando, y recordando entonces, y tratando de analizar por supuesto, es decir –escribo–, tratando de hacer soportable, de alguna manera, mínimamente soportable, todo eso que no podía dejar de ver, ni de escuchar, ni de recordar, ni de analizar, a Marshall como una bestia desbocada, como un error estético, como un kilo de soda cáustica vertido, de golpe, en una palangana de agua hirviendo, siempre a la cabeza de la estampida... (316)

En la fascinación que evidencia el pasaje («no podía dejar de *ver*, ni de *escuchar*, ni de *recordar*, ni de *analizar*») se cifra uno de los aspectos de la dicotomía civilización/barbarie: a pesar de constituir un «error estético», la visión no deja de ser un espectáculo de una «monstruosidad como belleza», como lo era la guerra para el narrador de los relatos autobiográficos de Bernhard (2013:34).

La crítica a Marshall se articula en una relación de interdependencia con la crítica a la sociedad. Monroe rescata, en este punto, discursos enormemente condenatorios de lo popular que circulan en Argentina. De esta manera, *Los incapaces* deja en claro sus filiaciones con un momento histórico determinado, que el lector argentino no dejará de reconocer: la consecución de gobiernos peronistas posteriores a la crisis del año 2001, que reivindican los valores de lo «nacional y popular». El discurso de Monroe se nutre de los principales lugares comunes de los opositores a este modelo, que señalan una persistente degradación cultural, social y moral. La crítica a Marshall se convierte, entonces, en una crítica al Estado que premia –según el narrador– a los ventajistas y que se extiende, con mucha hipocresía, como un manto paternalista sobre buena parte de la población –en especial Clayburg, condensación simbólica del Conurbano Bonaerense–:

...con la connivencia del *Estado* por supuesto, y sus políticas de corrupción y falseamiento, y sus Subsidios Para la Pobreza, ¡nunca mejor expresado!, ¡para!, y, en general, sus llamados hipócritamente, Planes Sociales, y sus retardatarias Estrategias Educativas, y su pragmática de la arbitrariedad, del abuso de poder, de la ilegalidad, y su populismo descerebrante, intensificando y dirigiendo, sobre todo, el gusto por las barbacoas, y los deportes, *panem et circenses*, el fútbol, y el fulbito dominguero muy especialmente, y el bolichismo más sórdido que pueda imaginarse, y la música más soez y empalagosa, y limitada y limitante, y aturdida y aturdidora, que pueda uno considerar, y la ingesta de alcohol a destajo, y de droga barata, también, a destajo, y su, asimismo, descerebrante televisión, y el puterío sin medida... (85)

La lista se extiende por varias líneas más y abarca a todas las religiones, a los marginados de la sociedad, etc. El énfasis en las medidas «populistas» del Estado se repite varias veces más, acrecentado por la descalificación constante de los beneficiarios de dichas medidas: los clayburgueses carecen «no sólo de toda *Propiedad Sobre Los Medios De Producción*, sino, en verdad, de toda *propiedad*», y ni siquiera puede considerárselos como «*Fuerza De Trabajo*, porque apenas si es simple inercia, mera imbecilidad» (23).

Lo político ingresa en *Los incapaces* con una fuerte carga coyuntural –los lazos con argumentos y reproches de moda en las últimas décadas–, pero es su propia potencia agresiva la que tiende a despojarlos de esa carga. Al igual que ocurre en Bernhard, la exageración y la crítica constante borronan el blanco del ataque y vacían el poder de sentido de lo que pueda decirse. Algo similar ocurre cuando las referencias históricas son aún más explícitas, por ejemplo, cuando el narrador recuerda la militancia sindical de su hermano George durante los años 70 y el encandilamiento de todos con la «Revolución Social» y con lo que llama, una y otra vez, en bastardillas, las «*Agrupaciones de Izquierda*». La crítica de Montero a los movimientos revolucionarios no rescata ningún componente heroico ni tampoco un «sentido histórico» específico; más bien tiende a psicologizar la lucha y a condenar cualquier intento reivindicatorio. Hay, en este punto, una línea ideológica que une la concepción que el narrador tiene de los años 70 y sus opiniones sobre la política y la sociedad actuales.

Las referencias históricas se especifican aún más cuando el narrador se refiere con verdadero horror a la respuesta del Estado frente a la revolución social, y utiliza el término «desaparecer»: «...hasta que un día ya no pudimos *negarlo* más, porque un día empezamos a *caer* como moscas, y nos *mataron efectivamente* como moscas, o como *Ladrones*, y nos hicieron *Desaparecer*, como *Fantasmas*, incluso peor que *Fantasmas*» (326). Los términos «*Ladrones*» y «*Fantasmas*», que aquí se utilizan para metaforizar la represión y el exterminio, tienen una larga recurrencia en *Los incapaces*, ya que con ellos el narrador denigra a los habitantes de Clayburg. Una vez más, la presencia

de lo político, que se visibiliza desde una perspectiva fuertemente reaccionaria, se consume en su propia virulencia.

La novela acaba con una invocación al suicidio, que en verdad nunca se concreta. En las últimas líneas el narrador se arenga a consumir el acto final, pero lo que resulta es tan solo –al menos hasta donde puede saberlo el lector– una constatación de la materialidad de la escritura: «...abandonar mi *salvación* y mi *perdición* de una maldita vez ¿por qué no?, y bajar, ¡ya!, ¡ya!, *urgentemente*, *imperiosamente*, ¡ya!, ¡ya!, una y otra vez, ¡ya!, *urgentemente*, *imperiosamente*, ¡ya! –escribo–, ¿por qué no?» (379).

4. Conclusiones

El título de *Los incapaces*, al estar en plural, resulta un tanto confuso: ¿quién es incapaz, aparte del narrador? Los habitantes de Clayburg lo son, pero su existencia es tan degradada que es extraño pensar que el narrador los considera a su mismo nivel. Quizás el plural refiera –aunque es una propuesta altamente especulativa– a la multiplicidad de máscaras que adopta el yo narrador en sus escritos para intentar comprenderse. Es únicamente a partir de la enajenación de la escritura que Monroe, a merced del lenguaje, puede decir cosas que escapen al pacto representacional. No se trata, entonces, de esquivar o disfrazar el trauma, sino de adoptar sus reglas para poder llevar la escritura a su mayor grado de expresividad. Las dislocaciones que estructuran la obra –su estilo, su ambientación, su registro de lengua, etc.– son efectos de la decisión de escribir desde el trauma. El procedimiento invierte la lógica del testimonio, porque, al eliminar la intencionalidad y la planificación –Monroe se lanza a escribir sin pensarlo y no puede parar– se hace hablar al trauma a partir de las propias heridas. El habla desbocada no articula un discurso más o menos ordenado que exija reivindicación –como sí lo hace el testimonio–, sino que poco a poco difumina la subjetividad del sujeto y la traslada hacia una subjetividad de la lengua. La escritura de *Los incapaces* es aquella que se proyecta hacia el infinito y está condenada a la permanente repetición que ejerce el trauma; en este aspecto, el proyecto de Montero, que puede leerse también como una teoría de la escritura por el grado de reflexividad que vierte sobre la práctica, es aún más extremo que el del propio Bernhard.

Ahora bien, la apropiación de estilo a la que sucumbe Monroe para poder finalmente escribir una obra «completa» atenta contra dicha completitud, porque el lenguaje alcanza una independencia que convierte cualquier producción en un fragmento más o menos específico de un gran flujo interminable. La escritura «alienada», al ser crítica de la propia escritura, logra sortear las vicisitudes de la vida –entre ellas, la más importante: la vida misma del sujeto que enuncia–. Si Monroe escribe y no reconoce como propio lo que tiene ante sus ojos, el desplazamiento del individuo ya se ha concretado y la escritura sigue su curso, ajena a los incapaces que se entrometan en su camino.

Referencias

Bernhard, Thomas. (2013). *Relatos autobiográficos: El origen, El sótano, El aliento, El frío, Un niño*. [Traducción al español: Miguel Sáenz]. Barcelona: Anagrama.

- Comperatore, Jorge (2016). Los incapaces. *Otra parte semanal*. Recuperado de <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/los-incapaces/>
- Höller, Hans y Heidelberg-Leonard, Irene. (Comp.) (1995). *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards Auslöschung*. Suhrkamp.
- Huber, Martin. (2018). «Häuser, Reisen, Schreiben». En M. Huber, M. Mittermayer (Eds.). *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler.
- Kohan, M. (2016). «El libro de otro». *Perfil*. Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/el-libro-de-otro-0422-0090.phtml>
- Compagnon, Antoine. (2015). *Le démon de la théorie*. Seuil.
- Eyckeler, Friedrich. (1995). *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Erich Schmidt.
- Mohando, Horacio. (2015). «La arquitectura del mal». *Revista Invisibles, Blog de la editorial Entropía*. Recuperado de <http://editorial-entropia.blogspot.com/2016/04/la-arquitectura-del-mal.html>
- Montero, Alberto. (2015). *Los incapaces*. CABA: Entropía.
- Cytryn, Laura. (2015). «No puede haber otra escritura que la de la desesperación» Entrevista con Alberto Montero. *Evaristo Cultural, Editorial Entropía*. Recuperado de <http://www.editorialentropia.com.ar/incapaces.htm>
- Montero, A., Hax, A. (2015). «No creo que haya literatura que no sea autobiográfica». Entrevista a Alberto Montero. *Eterna Cadencia Blog*. Recuperado de <https://eternacadencia.com.ar/nota/-quot-no-creo-que-haya-literatura-que-no-sea-autobiografica-quot-/417>
- Montero, A., Rapacioli, J. (2016). «Escribir fue la manera de soportar las vicisitudes de mi familia de origen». *Télam digital*. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/201604/145163-alberto-montero-novela.html>
- Novalis y Alberti, Miguel (2018). «El Monólogo de Novalis. Texto, comentario y consideraciones sobre sus vínculos con la 'ironía' romántica». En *Boletín de estética*, 14(43), 7-41.
- Proust, Marcel. (1989). *Contre Sainte-Beuve: précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Gallimard, París: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, Marcel. (1994). *L'affaire Lemoine. Édition génétique et critique par Jean Milly*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- Ríos, Damián. (2015). «Un todo único». *Blog de la Editorial Entropía*. Recuperado de <http://www.editorialentropia.com.ar/incapaces.htm>
- Schmidt-Dengler, Wendelin. (1998). 'Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit'. Zu Thomas Bernhards Autobiographie *Der Keller*. En K. Amann, K. Wagner (Comp.). *Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard*. Viena: Studien Verlag.
- Sebald, W. G. (2012). *Die Beschreibung des Unglücks*. Frankfurt: Fischer.

Notas

- 1 Pocas cosas se saben de su autor. De las entrevistas que concedió a propósito de la publicación de su novela se desprende que tuvo graves enfrentamientos con su familia de origen, que vive actualmente en Claypole y que posee varias novelas inéditas.
- 2 Los textos críticos y las entrevistas sobre *Los incapaces* que citamos pertenecen a los años 2015 y 2016. Todos ellos se encuentran alojados en la página web de la editorial Entropía. Las referencias bibliográficas, sin embargo, remitirán a los sitios originales en los que se publicaron los textos, salvo que –como ocurre en este caso– el sitio no esté disponible.

- 3 Lo mismo ocurre con otras obras citadas en *Los incapaces*, como *Vida y destino* de Vassili Grossman, cuyo título se cita en ruso.
- 4 Montero, en la entrevista ya citada con Cytryn, se refiere a su rechazo de la palabra «estilo» y a su sustitución por «maneras»: «A mí me pasa que siento que algunas palabras están totalmente desgastadas, y entonces no las puedo usar. Por ejemplo los nombres. [...] Yo no podría poner la palabra “estilo”, por eso lo de “maneras”» (Montero, Cytryn, 2015). Como ya se sabe, el concepto de «estilo» posee una enorme ambigüedad en la literatura especializada, a pesar de ser un término muy usado coloquialmente cuando se habla de literatura (cfr. Compagnon, 2015).
- 5 A causa de su sintaxis, citar pasajes de *Los incapaces* resulta complicado. Por lo general no es fácil aislar citas breves y tampoco respetar la corrección gramatical (que sí existe en el original). Pedimos disculpas, entonces, por ambos aspectos.
- 6 Es decir, para evitar el plagio en el que podía sucumbir un joven novelista. En su estudio sobre los pastiches proustianos, Jean Milly llama la atención sobre una doble característica del estilo para el ‘pasticheur’: «Reste le style qui, dans ce genre, est à la fois style d’emprunt et marque personnelle du pasticheur» (Milly en Proust, 1994: 29); es decir que en el gesto mismo de imitar, de reconstruir una manera, se halla la marca del nuevo autor. Su originalidad, entonces, radica en los dispositivos que se articulan para emular un estilo determinado.
- 7 En realidad, Carlos Fortea tradujo para la editorial Cátedra *Die Billigesser* (*Los comebaratos*), único libro del que no hay traducción de Sáenz.
- 8 La acumulación de adjetivos, que se suman mediante guiones, es también un rasgo de estilo bernhardiano que aparecerá con frecuencia en la novela de Montero.
- 9 Los espacios cerrados son centrales en la obra de Bernhard, y no en vano Hans Höller e Irene Heidelberger-Leonard la definen a través de una «Poetik des Raums» (1995:8). Véase, también, el capítulo de Martin Huber dedicado a las casas en Thomas Bernhard, que se refiere no sólo a sus novelas sino también a la propia vida del autor (Huber, 2018:346-352).
- 10 La complejidad de la relación entre los narradores de Bernhard y sus familias es particularmente notoria en los relatos autobiográficos. Allí se opera lo que Schmidt-Dengler llama una «destrucción del desarrollo», que convertiría los textos de Bernhard en novelas de «deformación» o en novelas de «anti-formación» (1998:232).
- 11 Algunos críticos postulan un profundo escepticismo en el seno de la concepción bernhardiana del lenguaje. Cabría considerar, sin embargo, un desplazamiento desde el escepticismo en el mensaje hacia la confianza en una forma que pueda servir como crítica del conocimiento [*Erkenntniskritik*]. Friedrich Eyckeler (1995), que utiliza la expresión schlegeliana de ‘Reflexionspoesie’ para referirse a la prosa de Bernhard, lo dice en estos términos: «Si nada puede ser cierto, entonces esa incertidumbre debe transformarse literalmente, formalmente; más aún, la forma debería consumir de manera performativa esa incertidumbre y ese estado de ánimo que constituye el tema. En lugar de certidumbre hay una *intensidad* de alto grado y que se vive sensorialmente» [La traducción es mía: «Wenn nichts gewiß sein kann, dann muss genau das, diese Ungewißheit buchstäblich transformiert, formal umgesetzt werden, mehr noch, die Form müsste performativ eben diese Ungewißheit und Stimmungshaftigkeit vollziehen, die Thema ist. An die Stelle von Gewißheit tritt sinnlich erfahrbare hochgradige *Intensität*» (11)].
- 12 Por ejemplo, las opiniones que vierte sobre la literatura argentina y latinoamericana en general. En una de las entrevistas le achaca a esta literatura su dificultad para hablar de la propia desgracia: «...la literatura argentina y latinoamericana en general, pienso, está atravesada por escritores que en términos formales mantienen una pasmosa distancia con la propia tragedia, y que entonces narrativamente jamás terminan de ir al fondo. Que escriben acerca de pero por lo común nunca desde. Y que así se hojaldran unos en otros, y se pegotean con lo que escriben en lo que escriben y, claro está, por lo común de la forma más afectada y diletante» (Montero, Caamaño, 2015). La crítica parece apuntar a cierto materialismo de la literatura latinoamericana, que denuncia las tragedias siempre en términos sociales pero nunca íntimos. Cuando Cytryn en su entrevista le pregunta sobre el mismo tema, la respuesta de Montero es más contundente: dice que su relación con la literatura latinoamericana es «pésima» y, aunque reconoce una fascinación temprana por ciertos autores (Saer, Onetti, Quiroga y «ciertos acercamientos» a Borges y a Cortázar), agrega luego lo siguiente: «...el uso del discurso me aplasta, cierta cosa alambicada que yo leo en nuestra literatura. Y también una cierta graciosidad y comicidad que me amedrenta un poco. A mí me atrae lo expulsivo del discurso» (Montero, Cytryn, 2015).

- 13 Montero adelanta, además, algunos detalles sobre su próximo proyecto literario, que, a pesar de estar supuestamente concluido, aún no sale a la luz: se trataría de la continuación de *Los incapaces*, en la que Monroe, que ya ha conseguido publicar una obra, «se mete con el mercado editorial y con la literatura americana en particular» (Montero, Cytryn, 2015).
- 14 El género declaradamente autobiográfico de la anterior obra de Monroe gesta también dificultades de extensión y de complejidad que contribuyen al abandono: «...mi *Autobiografía como Bernhard Meimoun* por ejemplo, que dicho sea al pasar –escribo–, no dejó de ser una pretensión *novelística* desproporcionada en su largor y, por cierto, también desproporcionada en su complejidad y, a la sazón, por eso mismo, *novelísticamente* incorrecta, una intentona que fue, y es, porque sigue siendo a pesar de estar ya radicalmente invisibilizada como quien dice, *encriptada*» (184).
- 15 El narrador es quien usa esta palabra: «...me di cuenta con las incursiones de Manny, con sus intrusiones, y sus acometimientos, y sus hostilidades, con sus desconsideradas *penetraciones*, y con las embestidas de Marshall en paralelo» (21).
- 16 «Después de vivir, con algunas interrupciones, durante más de...» es el inicio de *Los incapaces*.
- 17 Son numerosos los pasajes en los que el narrador hace referencia a su enfermedad física –una afección pulmonar, como la que aquejaba a Bernhard y a muchos de sus personajes– y también a una enfermedad mental. Véanse las páginas 66, 96, 213 y 332 de la novela.