

vo ya propuesto en estas páginas. Tras el período cerrado en apariencia con los títulos que remiten a una prosa laberíntica, que burla la sistemática mediante leyes de hierro, desbordantes avalanchas verbales, climas de encierro en la naturaleza —en ese contexto, *Trastorno*⁵² indicaría una excepción no desdeñable a los rasgos más agresivos de esa época—, Bernhard alterna la publicación donde la propia experiencia emerge sin el auxilio del por él denominado «artificio» de las situaciones. Es una apuesta diferente que le reafirma en el mismo ánimo de aventuras anteriores. En 1976, en la línea iniciada con *El origen*, publica *El sótano*. Dos años después entrega otros tres títulos: *El aliento*, que marca otra etapa de continuidad en su proceso de re-encuentro personal; *El imitador de voces*, obra donde la ambigüedad formal de su trabajo reúne el relato con la recopilación testimonial de episodios que se remontan a la época del periodismo de tribunales y a sus cursos de violín, y *Sí*⁵³, donde se recuperan «agujeros perdidos» o prisiones insospechadas en el seno de la naturaleza para escenificar un sórdido diálogo sobre el suicidio. Tras este tirón, salpicado de estrenos teatrales⁵⁴, Bernhard publicará en 1981, *El frío*⁵⁵; en 1982, *Hormigón*⁵⁶, *Un niño* y *El sobrino de Wittgenstein*⁵⁷. Desde el exterior se juzga que el infierno íntimo de Bernhard ha llegado hasta sus fronteras últimas. Pero entre 1983 y 1989, además de varios relatos y siete piezas dramáticas, sin contar *Heldenplatz*, reanuda sus variaciones anti-biográficas: *El malogrado*, en 1983; *Tala*, en 1984; *Maîtres anciens (Viejos maestros)*, en 1985... son pasos de este laborioso avance, a menudo reconocido por las fanfarrias del escándalo. Las repercusiones de la publicación de *Tala* siguen denunciando con trazos explícitos, apellidos, nombres ilustres de la burguesía vienesa y austriaca, que Bernhard es un autor que ha cubierto con su obra, su «hablar/actuar» un camino que comienza antes incluso de su nacimiento y que culmina, como en otra de sus contundentes ironías, poco después del recordatorio del año cincuenta de Austria, tras el *Anschluss*. Medio siglo de triunfo de un oscurantismo deformador que ha convertido el espíritu austriaco en una burla, en la víctima eterna de la anexión alemana. En *Un niño*, última obra de recuerdos «infantiles» de Bernhard —en su obra todas las apariencias se ven contrariadas desde el interior— existe oportunidad de situar la raíz del rencor: «¡Los alemanes!», decía siempre; era lo más despectivo que cabe imaginar». El muchacho que rememora su infancia, desprendiéndose del tono elemental de quienes la injurian o aseguran conocerla en profundidad, alude a la reacción de uno de los escasos personajes respetados en sus obras, el abuelo Freumbichler, su mentor, «desengañado del socialismo», anarquista escéptico, escritor clandestino durante mucho tiempo. No por ello la obra canaliza hacia «lo alemán»

⁵² *El castillo del príncipe* nos remite a un ámbito de novela gótica. La construcción supondría aquí lo opuesto al ideal de Roithamer y a las premisas inmortalizadoras y glorificadoras wittgenstenianas.

⁵³ *Sí*, de T. Bernhard. Edit. Anagrama. Barcelona, 1981. Trad. de M. Sáenz. Prólogo de Luis Goytisolo.

⁵⁴ Las referencias de Claude Porcell en Tinieblas son harto elocuentes. V. Cuadro sinóptico en pág. 28 y ss.

⁵⁵ V.: Nota número 20.

⁵⁶ De Hormigón se publica un adelanto en *El País* (17/II/1989). El texto, con traducción de M. Sáenz, lo publica en 1989 Alfaguara. En Hormigón (Beton), Bernhard retrata la soledad torturante de un artista aislado. Un escritor, para ser exactos.

⁵⁷ Ver Notas 7 y 43. Se interpreta que *El sobrino...* al igual que *Tala* y *Hormigón*, representan en su momento nuevos intentos de Bernhard por retornar al ámbito «autobiográfico».

el odio concentrado contra Austria a lo largo de cinco volúmenes aunque «lo alemán» —como en la obra de Nietzsche— nunca salga bien librado en las evocaciones bernhardianas. El llamado «ciclo autobiográfico» tiene un protagonista, un espíritu sometido, un país detestado con una capital lacerada por las maldiciones reprobatorias, despectivas y coléricas. Austria, Viena, escenarios de un torbellino adaptado por Bernhard mediante una literatura subyugante e infernal, desde lo íntimo hasta lo simbólico y universal. Desde otra perspectiva, la obra se adapta a las exigencias fundamentales de las memorias. La diferencia crucial es que Bernhard orienta sus textos, como antes su niñez —así lo confidencia en *El sótano*— en la *dirección opuesta*⁵⁸. Sus pasos posteriores confirmarán esta resolución. En *El aliento*, el muchacho que replica contra la historia, se ve abocado a ser uno entre los demás, los enfermos desahuciados de las clínicas donde se le confina para que muera a consecuencia de su grave estado pulmonar. Será allí, tras superar una formación presidida sucesivamente por las desatenciones de la familia, la rigidez nacionalsocialista, el catolicismo resurrecto tras los bombardeos aliados masivos, el dolor y el deseo de muerte, que desemboque en el ámbito de lo reconstruido, el espacio circular donde late su voluntad de destruir, de contemplar el mundo «desde lo alto», de imponer su teatro de marionetas y conocer y utilizar pronto su cabeza. *Tala*, como los títulos centrados en la dolorosa, aborrecida infancia, o los textos de sus primeros años de narrador, arranca una réplica furiosa del ambiente lánguido descrito por Bernhard con tanta pasión como efectividad. Su testimonio sobre la vida de algunas de las figuras ilustres de la mejor «sociedad» vienesa, vinculadas estrechamente a la intelectualidad representativa austriaca, desencadena duras respuestas, descalificaciones, amenazas, procesos. Bernhard se ampara esta vez en lo autobiográfico para encadenar los retratos en una crónica donde la realidad inmediata queda «fijada» sin piedad. Con el pretexto de una fiesta que se celebra en el hogar de los Auersberger —amigos de otro tiempo, matrimonio de virtuosos de la interpretación pianística (motivo de la relación de los tres protagonistas de *El malogrado*), familia ilustre y paradigmática de un Austria moderna y democrática—, los recuerdos del protagonista concretan el hecho decisivo en la reunión; el suceso silenciado: el reciente suicidio de Joanna, amiga del narrador, actriz fracasada. Junto a la compañera del pintor Strauch y la Persa que «acompaña» en *Sí* al corredor de fincas Moritz, es Joanna la única mujer reconocible como tal en la narrativa de Bernhard. Personaje trascendente, autónomo por su ausencia, por el modo en que encarna una memoria y se transmuta en obsesión, en anarquía sentimental⁵⁹, en mera actividad intelectual, en causa de un relato inmisericorde, en síntesis de la tragedia nuclear de una obra tan vasta como arrebatadora, es Joanna digna de Roithamer, Konrad, el Príncipe de *Trastorno*, Paul —en *El sobrino de Wittgenstein*, alusión reiterativa en *Tala*—, y de los jóvenes músicos de *El malogrado*. Dicho testimonio nos permite un nuevo acercamiento respecto a la materia autobiográfica, configurada por Bernhard a la manera de una renovación del sentido clásico del tér-

⁵⁸ V.: *El sótano*, desde pág. 9. No es una casualidad que este volumen lleve el subtítulo de «un alejamiento», como tampoco lo es que suceda al libro primero del ciclo «autobiográfico», cuando el personaje, al cumplir quince años, se despide de las universidades confiando en su salud...

⁵⁹ V.: *Un niño*, pág. 21 y ss.

mino. Bernhard exagera muy poco en sus obras. Su tarea, en numerosas páginas, parece desarrollarse en consonancia con los objetivos de un periodista, de un memorialista o de un historiador. No existe una teórica al respecto, sino una duda sistemática. En su larga conversación con André Müller, admite que escribe como consecuencia de «situaciones débiles»; su voluntad literaria vacila en momentos de vitalidad y plenitud. En otras declaraciones, queda patente la desconfianza del hombre que escribe respecto a los conceptos empleados de forma común para clasificar su trabajo. No se siente novelista, se niega a «fastidiar hablando de Flaubert» y huye de la palabra escritor. Pero es lo cierto que al mencionar a Bernhard se alude a una trayectoria sin precedentes dentro de las letras germánicas. Tan sólo su infinito desmentir las apariencias de lo real en favor del trabajo propio, de las propias construcciones, de su propio hacer, le sitúan en un puesto privilegiado de la literatura moderna, donde resulta indiferente si Kafka se halla a su derecha y Chejov, Thomas Mann y Beckett a su izquierda. Interrogantes análogos impondrían la necesidad del texto definitivo sobre las imposibles jerarquías literarias, el delirio o, simplemente, la mirada, emparentado con *El oído*, de Konrad, recordado como criminal. Todas y cada una de sus obras nos precipitan en un abismo angustioso, «estados que yo mismo he superado» —precisa a Müller— «estados en que me encuentro, donde me siento bien, por otra parte, mientras escribo, justamente porque *no* me suicidé, porque escapé de eso»⁶⁰. *Tala*, como los demás títulos, elude la nostalgia, y recupera ese tono irritado y terrible que sacude la memoria abierta de Bernhard, volcada como venganza —o quizá justicia— hacia el exterior. Pero no contra la vida. *Trastorno* plantea, mediante un diálogo que adquiere página a página connotaciones míticas —un Príncipe habla al niño/narrador; le muestra el triste mundo de los mayores y la atmósfera de lo inaccesible— un fracaso donde el autor reincidirá a través de la metáfora de la desgracia, el fracaso y el encarcelamiento de la imaginación. Sus personajes mutuamente anulados, simplificados, enloquecidos, evadidos de lo juzgado como real, confusos en modelos superiores, caídos en el teatro de batalla de lo cotidiano, anónimos al fin, cargan con la expresividad de ese proyecto. Actúan, en consecuencia, sobre un escenario significativo, dentro del caos⁶¹ de la existencia y de la escritura —como opina Bernhard, y como queda claro tras las oleadas aniquiladoras y suicidas de *Sí*—, y reaccionan como seres concretos, no ya fantasmas casuales ni perseguidores, seres surgidos de la tiniebla. En cierto modo esa habrá de considerarse su principal y única victoria de sus numerosos personajes, los vivos y los muertos. Con todo, esa conciencia multitudinaria de lo experimentado —se impone sobre la imagen del suicidio, sobre el estremecedor «negro es mi mensaje», sobre su tono rabioso, disconforme e incendiario— destaca la personalidad singular de una obra. Un modo de vivir y crear el mundo. Bernhard sabe que es imposible comprender. No lo pretende. Su aventura no posee una música épica, sino variaciones. Variaciones sobre una fiera resolución de existir, serán la consecuencia de ese viaje flexible e intenso hacia los límites. Prosa, o tal vez música. E incluso una tormenta. No se trata de rumores. En el escenario las marionetas han dejado de cumplir con su deber. Las especulaciones cesa-

⁶⁰ Entrevista con A. Müller. En *Tinieblas*, pág. 87.

⁶¹ V.: *Sí*, págs. 112 y 127.

ron. Bernhard terminó de hablar/hacer su propia vida; sin aburrir ni por un instante. Sus variaciones, en modo alguno ejercicios de imitación⁶², siguen hablando de la muerte, tras actuar por última vez. Así será tras su muerte testamento, su último relato. Y esta vez en verdad sólo suyo.

Francisco J. Satué



⁶² V.: *El imitador de voces*, de T. Bernhard. Edit. Alfaguara. Madrid, 1984. Trad. de M. Sáenz. (V.: Nota 14). Este volumen se incluye, por lo común, dentro del grupo de relatos de Bernhard. Apuntes breves, tienden a reconstruir la época del escritor como reportero, pero predomina en ellos el tono metafórico, a menudo parabólico.

