

mismo año, 1914, en el frente oriental, Trakl se suicida tras la batalla de Grodek y Stadler (traductor de Péguy) muere en Yprés, en combate. De todos ellos será Georg Trakl quien aporte a la concepción de Bernhard una guía duradera, un proceso activo que se materializa en la escritura. Serán, sin embargo, los autores recomendados por el abuelo de Bernhard, mencionados ya algunos de ellos, los que respalden ese «hacer», esa búsqueda sustantiva del hombre que habla —escribe— de la muerte. La dimensión espiritual que se desprende de esta concepción resulta obvia y sugiere de modo anticipado el giro que se registra en los años sesenta en el trabajo literario de Bernhard. Acerca de esa transformación —que no ha de producir extrañeza— es el principal implicado quien señala las pistas a seguir. Y lo hace en prosa, en un relato donde ese irrenunciable retorno al yo de las experiencias personales se expresa desde la duda, el aislamiento y la recapitulación reflexiva. Esto es: desde la dificultad. Bernhard opta por «hacer» una interpretación de su conducta, de su elección. Y el resultado —también esta vez— surge para provocar interpretaciones plurales. El relato se desarrolla ante una cámara dirigida por el periodista alemán Ferry Radax, se titula *Tres días*²⁵, y supone la primera etapa de la dura marcha autobiográfica de Bernhard, un prólogo que se centra en la elección de una escritura. En 1970, año en que tiene lugar la filmación, el austriaco cuenta ya con una obra voluminosa, de envergadura, donde su vocación originaria por las marionetas se ha metamorfoseado en varias piezas teatrales, libretos de ballet, numerosos relatos y tres novelas: *Helada* (1963), *Trastorno* y *La calera* (1970)²⁶. Su reputación como polemista cruza ya las fronteras de su país. En algunas oportunidades eclipsando la categoría de sus obras y su trayectoria literaria. Habrá de transportar consigo ese lastre hasta el final de sus días. Tratándose de un monólogo introductorio a una voluntad de destrucción, *Tres días* se traducirá en una historia que reproduce una constante en la producción bernhardiana; esa constante será bautizada por algunos críticos franceses como *Santísima Trinidad* en función de su notorio paralelismo con algunas de las *bestias pardas* del autor, subyacentes en su revulsiva visión de Austria: Dios/el monarca/el *paterfamilias*. Para Bernhard: la Iglesia/católica/el Estado/la familia. En un sentido específico, en el film de Radax el santo trípode se verifica en torno a la evocación encadenada a lo largo de tres días. Pero los fantasmas están presentes en ese ejercicio de reconstrucción y reelaboración de la vida. Las equivalencias son visibles, cuando no puestas en evidencia, en las obras dramáticas de Bernhard. En una primera época, mediante un simbolismo que se funde con un lenguaje poético. Bernhard rehúye la solución fácil de significarse explícita, gráficamente (como en *La fuerza de la costumbre* o en *La partida de caza*²⁷). Podría decirse que su itinerario evoluciona en un sentido contrario al de otros autores descubiertos en la anti-dramaturgia y en los grupos experimentales o de «acción» (Handke, Fassbinder, Weiss, Dürrenmatt, Grass, Walser). En sus últimos años, Bernhard renuncia a lo poético como para equilibrar el tono de un diálogo inconcebible donde sólo parece verosímil contestar merced a los proce-

²⁵ V.: nota número 18.

²⁶ *Las tres son obras de T. Bernhard, traducidas por M. Sáenz: Helada. Edit. Alianza. Madrid, 1985; Trastorno, Edit. Alfaguara. Madrid, 1978, y La Calera. Edit. Alianza. Madrid, 1984.*

²⁷ *Sobre vicisitudes del arte dramático de T. Bernhard en España, V.: El País (17/II/1989), Teatro de autopsia, de Joan de Sagarra.*

dimientos de la sátira gruesa o la bufonada a las injurias del poder. Y es así como depura —en una reafirmación que tropieza (jotra vez!) con el Trípode originario— un lenguaje burlón, a un tiempo juego histórico y sentencia sobre el presente. La santa Trinidad del cristianismo persiste en su última visión cómico/dramática —es decir: «activa»— sobre Austria. Por ello *Plaza de los héroes* no elude los recursos del insulto ni la caricatura sarcástica. Como si la historia no hubiera pasado, como si el tiempo no se hubiera decidido a correr, la pieza plantea un reencuentro simbólico y generacional. Bernhard, esto debe recalcar, no olvida; tampoco simplifica. La conclusión de su trabajo denuncia el empeoramiento de la convivencia en Austria. El científico laureado en Oxford —recordemos que es donde concluye Bernhard su último poemario— retorna a su ciudad natal, Viena. El balcón de su nuevo, añorado hogar, se asoma a la plaza donde medio siglo antes las multitudes aclamaron al hijo pródigo, Adolf Hitler, *Führer* del III Reich, profeta del nuevo imperio de la raza aria, un imperio ancestral y simultáneamente milenarista..., artífice del *Anschluss*, una empresa política expansiva donde los judíos resultaban inconcebibles... e indeseables. Todo ello no hace cambiar la decisión de nuestro héroe. A pesar de todos los obstáculos, respondiendo de corazón a la llamada de sus familiares o tal vez cediendo a la nostalgia física de las propias raíces, el científico ilustre, exiliado durante cinco décadas, el señor Strauss, judío, resuelve renunciar y volver a Viena. Será sobre el desengaño de su protagonista donde Bernhard alzaré una «construcción», en armonía con sus procedimientos narrativos. No se trata de un insulto, en la acepción desarrollada por Peter Handke hacía tres décadas. Como dramaturgo, Bernhard se esfuerza por vertir y transparentar los conflictos latentes en una sociedad inmóvil. Medio siglo después del regreso de Hitler a su tierra natal, las evidencias son difíciles de digerir. El nacionalismo austriaco ha crecido de tal forma que suplanta por entero a la nación. El escándalo Waldheim, a la sazón beligerante respecto a la representación «conmemorativa» de Bernhard en el *Burgtheater* —consumada tras varias prórrogas y abundantes amenazas el 4 de noviembre de 1988; premiada con cuarenta minutos de aplausos y ovaciones su función inaugural²⁸—, el escándalo Waldheim²⁹ encarna en estas circunstancias el papel de cumbre/abismo del iceberg movedizo de la Austria eterna y próxima. Bernhard, al desencadenar el esperpento, se refiere de forma expresa a una imagen onírica que oscila entre los monstruos de la razón y los vapores de interminables pesadillas imperiales, católicas y racistas. Austria desempeña en su ficción un papel protagónico y, no obstante las leyes de la comedia, poco lucido. Es Austria el país donde se baila a ritmo de vals mientras se escamotea ante millones de supervivientes, testigos e hijos de la época el necesario debate sobre el pasado reciente, sobre una locura que no concluyó en la consabida estancia en un manicomio, sino en una conformidad disimulada tras una muralla de hermético mutismo fielmente custodiado por una burocracia experta, profesional y, por descontado, aséptica. Concienzuda. Contra estas y otras tradiciones se alza el trabajo narrativo de Bernhard, lo que nos devuelve a la atmósfera oprimente de la «autobiografía» ensa-

²⁸ Oh, feliz Austria, de Luis Meana. V.: El País (jueves 27 de octubre de 1988).

²⁹ V.: Thomas Bernhard y la trivialidad maligna, de Juan Rof Carballo. En *Abc* (28/II/1989). Y también, sobre el llamado Caso Waldheim: El oscuro pasado de Kurt Waldheim, de Robert Edwin Herzstein. Ediciones B. Barcelona, 1988.

yada bajo la cobertura formal del monólogo, ante el ojo gélido y periodístico de la cámara. No hay insistencia en el recordatorio ni en la repetición: Bernhard, al hablar, está interpretando su papel predilecto, el que le corresponde, luego de haber desempeñado diversos empleos e imponerse como autor. *Persona que escribe*, el autor vuelve a engañarnos levantando en su torno un cerco de nieblas espesas aunque accesibles. Su obsesión auténtica queda al descubierto. Es el suyo un trabajo fundamentado sobre lo conocido de forma directa, sin intermediarios, en un escenario cambiante, oscuro, artificial³⁰. Cabe insistir —sobre la reiteración aparente que estimula la prosa del austriaco— en otras «justificaciones» que abisman el distanciamiento alcanzado respecto a la poesía. ¿*Corrección*? Bernhard responderá en las oportunidades en que el misterio sea enunciado. Sus réplicas soslayan en cierto modo aspectos sustanciales —lo resalta Sáenz³¹— y generan una repetición encadenada que culmina en un débil rumor, carente de la gravedad del eco. En su célebre conversación con André Müller³² reconoce una insatisfacción profunda que apunta en primera instancia a los temas, «temas de niño»; acto seguido la memorización se agrava, se enturbia, pues toda su labor «carece de sentido» y «se vuelve cada vez más idiota»³³, una vez publicados tres volúmenes que pasan inadvertidos. ¿Necesidad de un éxito resonante? —como pretende Franz Meyerhofer. ¿Consecuencia lógica de una evolución espiritual? —según el juicio de Kurt Barsch. Tal vez, sin desdeñar esta última interpretación, sea indispensable admitir las argumentaciones íntimas del propio Bernhard. Los efectos de su proceder son reveladores como para discutirlos, por el prurito de consolidar una imagen transparente del personaje sometido a la cirugía del análisis. Pero sí existe un espacio para indicar que, en la práctica, Bernhard obra con inteligencia al cambiar los modos y adecuarlos a sus necesidades privadas. Corriendo el riesgo de simplificar, el hombre que escribe busca nuevas herramientas para hacer factible su proyecto. Lo esencial, en cambio, no varía. Contra opiniones no exentas de solvencia³⁴ que retratan a Bernhard como un *hobbesiano confeso*, el hombre que escribe no pretende expresar ni *radicalizar* la verdad; ni siquiera una verdad. En diálogo con Asta Scheib³⁵, Bernhard declara: «Uno siempre anhela mejorar escribiendo. Si no, sería como para volverse loco. Es un fenómeno que aparece con la edad. Las composiciones deberían irse volviendo más rigurosas. Yo siempre he tratado de mejorar progresando». Sea como fuere, en este caso esa variación se transmuta en prosa. O, para ser exactos, en narrativa. En cuanto se trata de una labor gozosa, se manifestará como una acción personal, en continuo retorno. En cuanto goce y efecto de una ruptura voluntaria, surge como única, última atadura. Porque «siempre vuelve» tras el silencio del entorno, que es asimismo el de la imposibilidad. En perspectiva, uno de los capítulos esenciales de la aventura literaria de Bernhard ya se ha consumado, cuando en su prosa se intensifican —y no por casualidad, sino por una extraña coherencia que desvela que el yo aguardaba su ocasión desde *Helada* (1963)— las orien-

³⁰ V.: Tres días.

³¹ Ave Virgilio, V.: pág. 8.

³² En Tinieblas. *Entrevista citada*, pág. 77 y ss.

³³ *Ibidem*.

³⁴ ¿Qué tradiciones son esas?, de Juvenal Soto. En *El Urogallo*. Enero/Febrero 1989.

³⁵ Thomas Bernhard. De una catástrofe a otra. En *Quimera*, número 65.