

a sí mismo en ese parlamento ininterrumpido, infinito, sobre la vida, sobre la muerte, testimoniado merced a su labor prolífica. Arbitrario pero honesto, Thomas Bernhard no elude en sus escritos el lenguaje beligerante del insulto. Se diría que asume la intención contestataria de quienes eran jóvenes en la Europa escindida de los años cincuenta y sesenta. En ese tránsito donde se proyectan las sombras de las ruinas y las discusiones del Grupo del 47, quedan expuestos ya los trazos básicos de la generación del «nuevo cine alemán» (Wenders, Fassbinder, Schlöndorff, Von Trotta, Herzog...) y la de los modernos narradores en lengua alemana. Pese a las, por las trazas, necesarias coincidencias de fondo —lazos derivados de una supuesta convergencia generacional, de la rebeldía frente a la sociedad de postguerra, de las inquietudes respecto al exilio del lenguaje, del tono provocador, memorístico y, a la vez, injurioso; lazos originados en una desazón susceptible de conceptuarse como «nihilista», en el vacío, lejos del realismo—, pese a las hipotéticas coincidencias, Bernhard no figura de modo relevante entre los componentes vanguardistas de esa época. Es la suya una labor silenciosa, solitaria, exhaustiva. Distante del favor del público como de los severos debates de un período tan conflictivo, la actitud de Bernhard se significa mediante la conciencia del aislamiento. Un aislamiento indispensable, asumido por propia voluntad como reflejo del rechazo de un mundo convulso pero agotado en sí mismo. El escritor, que ha subrayado conclusiones definitivas en sus obras sobre el paso del tiempo (por horas, días, estaciones, décadas...) <sup>14</sup>, elige la ruta del retiro radical con el objeto de materializar como experiencia la quimera de la felicidad. Tal proceder, respetable en un contexto explosivo como el de los años sesenta, excepcional si se analiza en perspectiva, tiene una relación directa con el sino biográfico del autor. Bernhard sigue a su viejo maestro Arthur Schopenhauer cuando renuncia a los seductores cantos de sirena de su entorno y se afirma en un voluntario confinamiento. Es la suya una biografía que revela algunos de los trazos maestros de su reconstrucción del mundo mediante la literatura. Una literatura que se significa como personal, ajena al ritmo devorador de las modas y los criterios obtusos nacidos en la «vida literaria». En una primera aproximación a la vida de Bernhard se advierten las huellas de la diferencia, quizá de la indefinición. Nace en Heerlen (Holanda) en 1931, pero su familia se traslada al poco de su alumbramiento. Desde entonces Austria será el punto de referencia sempiterno, inagotable. No sólo la justificación de un reencuentro, dado que sus progenitores son campesinos austriacos, sino el estímulo de una melancolía disconforme, Austria, territorio inhóspito y amado desde el ámbito del odio y la desesperanza. En una reveladora reflexión sobre la parábola del hijo pródigo —Adolfo Hitler en 1938 vuelve como triunfador a su país de origen, Austria—, Liliana Cavani consigue desenmascarar en su film *Berlín interior* algunos de los resortes de una conducta colectiva que Bernhard desentrañará singularmente, con rigor, en las páginas de sus obras. Para ello es preciso resaltar algunas de las vías agotadas por el hombre, con el fin de imponerse sobre su entorno. Entre otras razo-

<sup>14</sup> Así lo vemos, por ejemplo en *El sótano*, pág. 73 y ss. —reflexión sobre el «peligro» de los sábados—; en la estructura de *informe diario de Helada*; en *El malogrado*, pág. 93 y ss., sobre «Dejarlo a los cincuenta, lo más tarde a los cincuenta y uno...»; en *El imitador de voces*, en el relato *Remordimiento*, en concreto, V. pág. 67 y ss.; en *Trastorno*, pág. 128 y siguientes, sobre la constancia del trabajo teatral durante años... En *Sí*, pág. 108. Las muestras serían incontables.

nes, porque Bernhard jamás aceptará las repercusiones de una lección semejante, a fin de cuentas una caricatura de la parábola bíblica. A pesar de su distancia de las revelaciones religiosas, Bernhard no caerá en la complicidad «social» del olvido y tampoco en la simplificación, rechazará el sendero fácil de las excusas patrióticas o el mutismo de la mala conciencia para internarse en los hechos, en lo vivido. Aspira a una «matemática vital», por tanto, de acuerdo con sus propias palabras. Pero antes ha de hallar su lenguaje. Fruto de esa búsqueda publica en 1957 su primer libro, un poemario: *Así en la tierra como en el infierno*. Su rechazo de la imagen del Edén prometido, del paraíso que aguarda tras la humana condición, no interesa tanto como el sentido adoptado por el escritor. Bernhard perfila o incluso denuncia un «Infierno». Para ello recurre a un tono invocatorio de claras connotaciones cristianas. En la recopilación para el castellano de todos los datos ilustrativos sobre la producción bernhardiana, Miguel Sáenz precisa al respecto que «salvo error», Bernhard publica su primer texto poético cinco años antes de entregar el libro a la imprenta, en 1952. Se titula *Mi pedazo de tierra*, y proporciona elementos en los que reincidirá más tarde, cuando ya había realizado otras entregas poéticas y renunciado a seguir escribiendo versos, acontecimiento situado en 1960, cuando en Oxford completa *Ave Virgilio*<sup>15</sup>. Esos elementos testimonian de hecho la intensa elaboración interior de una escritura. En efecto, mediante la poesía asistimos a la confrontación entre el «yo» y el entorno y, sobre un código simbólico de neta factura expresionista —entre la «creación del arte como creación de la vida», como señalara Alfred Wolfenstein<sup>16</sup> y, extenuado Dadá, naciente el surrealismo de Breton, la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), que encauza a los expresionistas supervivientes en nuevas formaciones de vanguardia, a partir de los años veinte—, sobre un código reconocible, asimilamos la sentida e implacable crítica. Cuando Bernhard contempla su país<sup>17</sup>: «no pienses.../ ni ventanas abiertas, ni puertas abiertas,/ sólo claras inscripciones en las lápidas». Se ha señalado —con acierto— que tal orientación exterioriza los lazos del autor austriaco, en esta época, con influyentes lecturas adscritas a la intelectualidad católica (Claudel, Péguy...), además de resaltar una compleja encrucijada creativa y emocional. Llegados a este punto, donde la potencialidad expresiva de Bernhard se significa como escritura —pese a su escepticismo sobre si logra sentirse «escritor»...—, se hace preciso puntualizar o afrontar el valor de tales similitudes, parentescos estéticos e influencias. En un sentido inmediato, lo primero que debe destacarse —Bernhard habrá de subrayarlo, años después— se cifra en la renuncia del hombre a una carrera comercial y a una obsesión por el violín y el piano, para convertirse en «una persona que escribe». Sin embargo, no serán inclinaciones ni inquietudes abandonadas por entero. Es sabido que Bernhard, antes de sentarse a escribir, sensibilizaba sus dedos concentrándose en arduos ejercicios pianísticos. Ello alcanzará una forma definitiva en los textos donde la música ejerce, por los ritmos internos que la articulan y en otro aspecto, por la propia materia abordada en cientos, miles de páginas, un pa-

<sup>15</sup> *Ave Virgilio*, de T. Bernhard. Ediciones Península. Barcelona, 1988. Prólogo y trad. de M. Sáenz. V.: pág. 7. Texto bilingüe.

<sup>16</sup> *En Poesía expresionista alemana*. Hiperión. Madrid, 1981. Trad. de Jenaro Talens y Ernst-Edmund Keil. Texto bilingüe. V.: págs. 18 y ss.

<sup>17</sup> *En Ave Virgilio*. V.: Conmigo y con mi país, pág. 87 y ss.

pel esencial; una melodía que encubre las disonancias (Stravinski, e incluso Bártok, «un autor serio», entre otros) de una magna, implacable construcción. Pero se aludía más arriba a filiaciones y nombres concretos cuya intervención en la vida de la persona acaso explicaran un período trascendental de la obra del austriaco. Son los años en que la obra de Bernhard, tras la perplejidad despertada por la creación poética, se desplaza hacia la prosa respondiendo a un anhelo agresivo —«vivir en un permanente estado de oposición», reconocerá al cabo de unos años<sup>18</sup>— que pretende, exige lo terrible. Bernhard se despide así de una época, de la insinuación de sus versos, de lo «demasiado fácil»<sup>19</sup> para asumir el riesgo de un regreso. Sus frases más conocidas sobre su niñez, que convierten la infancia en un espacio nutrido de fragmentos musicales rebeldes a las tradiciones y las pautas clásicas, facilitan la comprensión de esa aventura, la vida «descubierta y aclarada», o incluso «recobrada» de seguir el juicio de Marcel Proust. La literatura supone un ámbito habitable pero que nos habita. Una apuesta transgresora abocada a un perpetuo re-descubrimiento. Por ello Bernhard no trata de establecer, a partir del instante en que resuelve que la prosa la proporcionará el infierno terreno intuido en los versos —de nuevo se insinúa la presencia de Proust en su conducta— un sistema de reglas literarias acerca de la memoria y el tiempo. Por el contrario, la prosa le impondrá lo terrible, la necesidad apremiante de fijar su experiencia personal; de fijar su experiencia con precisión y rigor... Como leeremos en los volúmenes «autobiográficos» *El frío* y *Un niño*<sup>20</sup> —textos publicados en 1981 y 1982, respectivamente— Bernhard asume a temprana edad dos universos que «lo significaban todo para mí»: la poesía y el teatro<sup>21</sup>. Con los años, Bernhard transformaría de un modo personal la impronta del lenguaje poético y la fascinación por el mundo de la escena. Es un niño educado en el sufrimiento<sup>22</sup> el que oye hablar de Blaise Pascal, Wittgenstein, Montaigne y Voltaire<sup>23</sup> a su abuelo. Es un niño el que, en un itinerario espeluznante donde los pabellones de reposo suceden a las ciudades bombardeadas, donde las salas mortuorias ahondan la desazón inculcada en escuelas paramilitares, recoge ese legado como cimiento de su propia existencia. Teniendo en cuenta lo dicho sobre el eco «expresionista» de sus primeros escritos, no ha de sorprendernos que, en primer término, surjan similitudes con autores de la talla de Péguy<sup>24</sup> —que difundiera la lírica del expresionismo al promover un peculiar sentido de lo autobiográfico novelesco, en calidad de precursor, y una espiritualidad sentida y reflejada en artículos y ensayos. Su destino confirmaría de modo trágico las «coincidencias» con poetas que influyeron en Bernhard trascendiendo el ámbito poético. Péguy cae en la batalla del Marne. En el

<sup>18</sup> Estas afirmaciones pertenecen al texto *Tres días*. Se incluye en el volumen *Tinieblas* y, con material fotográfico, en la revista *El Urogallo*, en junio de 1987. La publicación del original se remonta a 1971.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *El frío* (un aislamiento), de T. Bernhard. Edit. Anagrama. Barcelona, 1987. Trad. de M. Sáenz; referencia de *Un niño*, en nota número 12 del presente trabajo.

<sup>21</sup> *Teatro*, de T. Bernhard. Edit. Alfaguara. Madrid, 1987. Trad. y Prólogo de M. Sáenz —el volumen incluye tres piezas: *El ignorante y el demente* (1972), *La partida de caza* (1974), y *La fuerza de la costumbre* (1974). No obstante, la primera obra dramática de Bernhard se remonta a 1957. Es una actividad que, al contrario de lo resuelto respecto a la poesía, no abandonará en su existencia.

<sup>22</sup> V.: *El frío*, pág. 39 y ss.

<sup>23</sup> V.: *Un niño*, pág. 107 y *El aliento*. Edit. Anagrama. Barcelona, 1986. Trad. de M. Sáenz. V.: pág. 126 y ss.

<sup>24</sup> V. *El aliento* (una decisión), págs. 127: «Había leído a Montaigne y a Pascal y a Péguy...»