

su último acto: «Podemos existir vivir con la máxima intensidad mientras vivimos, así Roithamer (7 de junio). El fin no es ningún proceso»⁴⁶. Con recursos similares, y dentro de la época de creación a que venimos refiriéndonos, se asimilarán los procesos fijados por el escritor austriaco en *Helada* y de forma especial —por las provocadoras coincidencias formales— en *La calera*. De nuevo la prosa de Bernhard adopta el papel de un vehículo dispuesto para revelar el sentido profundo de las caídas existenciales —reales o supuestas— en paisajes remotos, abiertos a la llamada Naturaleza, aunque opresivos. De nuevo sus páginas ofrecen oportunidades para transparentar el valor del regreso a las raíces o a las últimas consecuencias de la «desdicha» ontológica del individuo. En las dos narraciones, como en *Corrección*, el interés del autor y de los personajes se desplaza hacia lo «acaecido», hacia situaciones pasadas. La literatura construye el tránsito hacia la realidad. Los protagonistas retornan a escenarios y situaciones donde la condición humana se muestra herida, cuando no masacrada, en un orden de decadencia general. En *Helada*, bautismo de fuego de Bernhard en el campo narrativo, el discípulo predilecto del doctor Strauch, maestro en cirugía, habrá de convertirse en un psicólogo implacable para responsabilizarse y acaso resolver el caso planteado; observar, estudiar al pintor Strauch, hermano del galeno, residente desde dos décadas atrás en un valle de la Alta Austria. El pintor se encuentra enfermo, asediado por sus fantasmas y la locura. El caso *Strauch*, por utilizar una expresión habitual en la obra bernhardiana, se desarrollará durante casi un mes (veintiséis días), en mitad de una helada que acentúa el aislamiento del valle y el rigor de la contienda implícita. Implicará una reconstrucción aterradora de la biografía del pintor y del entorno donde han transcurrido sus últimos veinte años de existencia. En *La calera* el proceso decadente queda de manifiesto mediante procedimientos expresivos análogos, una vez que los hechos son irreversibles —la muerte de los protagonistas, de los principales implicados. En este caso, el escritor actúa anulando nuevamente los puntos de vista del lenguaje novelístico contemporáneo, para entrelazar los testimonios con un rigor judicial. En cierto sentido la actitud seguida por el escritor —o el personaje anónimo que le suplanta en el relato— recobra para Bernhard una de sus actividades características, la del cronista de tribunales; tal es el tono de su obra, de acuerdo con su peculiar concepción narrativa. Un continuo revivir donde el autor se plantea su obra de acuerdo con la acepción de experiencia que exalta Georges Bataille: «Llamo experiencia a un viaje hasta lo posible del hombre»⁴⁷. Como ya señalamos, ésta es una certidumbre presente asimismo en los escritos wittgensteinianos. Por tanto, ha de concebirse cada obra de Bernhard como un desplazarse hacia lo introspectivo de lo posible —en numerosas oportunidades se subraya: a través de los hechos—, una marcha continuada, irreverente, que desenmascara nuestro *hacer/hablar* la muerte. Lo experimentado desde la condena del nacimiento, la evidencia en los instantes en que «se desea morir». De acuerdo con la terminología nietzscheana, el viajero arrostraría el peso de la sombra... para reunirse con ella en lo secreto, en lo carente de sentido. La literatura, la prosa, o tal vez el monólogo —ya denunciado hasta el agotamiento por Albert Camus— que sustituye en

⁴⁶ *Corrección*, pág. 324.

⁴⁷ La experiencia interior, de Georges Bataille. Edit. Taurus. Madrid, 1986. Versión castellana de Fernando Savater. V.: pág. 17.

nuestra época el diálogo, cualquier salida para la expresión. Bernhard insiste en sus señas de identidad en las novelas citadas. Estos rasgos subrayan esa difícil —y mentirosa— sistemática de la repetición como una herramienta eficaz y franca para ensanchar las diferencias de su trabajo respecto a la ortodoxia literaria. Su heterodoxia no se corresponde con una moda al uso, puesto que Bernhard es amante de las diferencias, aun cuando los detalles puedan llegar a robarle la respiración. No se exhibe, elige lo difícil. De nuevo formula a través de la práctica su arriesgada apuesta. En otro plano, complementario respecto del anterior, Bernhard ahonda la ruptura para incrementar en su severa prosa el efecto irónico y corrosivo que se adivina frase a frase en sus composiciones. Esta caracterización nos presenta a través de una *paradoja*, de respetar las palabras de Kierkegaard, el encierro donde el autor aislado se emancipa repetidamente del entorno, el claustro inquietante del párrafo único. El autor crea su ámbito significativo e intransferible, cerca el espacio que le pertenece por derecho, se entrega al escenario conveniente para reflejar, desde la forma, una verdad interior. En realidad, Bernhard quiere dejar bien sentado que su viaje representa una tentativa privada. Es el explorador de sí mismo. Por ello en su producción abundan los puntos de referencia en una cantidad tal elevada, interrelacionando recursos de lenguajes tan distintos como el teatro, la poesía, el periodismo, el ensayo, la novela, el relato oral y el análisis científico. En ciertos pasajes de su obra se intuye la búsqueda austera y estricta de una fenomenología. En sus páginas, las imágenes dominantes, no desmienten el carácter renovador de su verdadero propósito, mas tampoco lo confirman. Lo indiscutible es que Bernhard, mediante una transgresión visceral de lo histórico, propone un acercamiento distinto de la literatura a la realidad palpable del ser humano. El suyo, concienzudo, moviliza un mundo aprehendido —y de algún modo preservado— mediante la individualidad. De ahí que, al referirnos a Bernhard, a su obra, no sean aceptables las definiciones acostumbradas. Basten algunos detalles para subrayarlo. En *Helada* asistimos a un acontecimiento que podría inducir a la desconfianza. El alumno aventajado de un cirujano ha de *obrar* durante su estancia en el valle. Se metamorfosea —sin explicaciones ni justificaciones previas— la tarea de un ser cuya misión consiste sobre todo en *intervenir*, en una labor contemplativa. El protagonista/narrador debe asumir la responsabilidad moral —científica en este caso, además; ociosa, desde la consideración de Nietzsche— del testigo. Es el testigo de un hecho consumado; un proceso de desacuerdo terminal con el universo. Ello no sólo esclarecerá el artificio sobre el que se apoyan las metáforas bernhardianas, sino el fracaso profundo de la especie cuando es factible cuestionarla desde criterios sensibles y materiales; cuando parece sencillo conciliar lo real con sus perfiles oscuros, marginados, sombríos. El pintor sometido a observación «amistosa» recupera su vida, su tiempo, mas sin ilusiones... Pero se niega, de un modo u otro, a reincorporarse a lo cotidiano. Rechaza, en síntesis, unas referencias ajenas. lo hace por imposibilidad, dado que su enfermedad es física. En consecuencia, no voluntaria. Su condena resulta irremisible. Presenta, en la práctica, problemáticas similitudes con la tragedia acaecida en el espacio interior conocido como *La calera*, domicilio del matrimonio Konrad, en Sicking. Los personajes surgen de la tiniebla condenados por los sucesos y por las declaraciones de los vecinos, espectadores impotentes ante la mecánica todopoderosa del destino. ¿El destino? Konrad atiende a su mujer parálitica en

La Calera, una finca aislada que nadie quería, adquirida a buen precio, que parece facilitar, por su situación, la concentración precisa para el estudio. El señor Konrad pretende encerrarse en su nuevo hogar para redactar un tratado sobre el oído mientras atiende a su esposa, impedida figura callada que evolucionará desde la parálisis hasta la muerte, tras una etapa fantasmagórica. Será, el tratado de Konrad —de quien tendremos puntual noticia como *asesino* a partir de las primeras páginas del relato—, el texto definitivo sobre la materia. Los caracteres del arte excepcional, funcional... pero frustrado, vuelven a manifestarse —y repetirse— como símbolos del fracaso humano, con intensidad equiparable a la experimentada en *Corrección y Helada*. No obstante, Bernhard precisa en esta oportunidad: «...corría siempre el peligro de ser denunciado, calumniado y denunciado y condenado, ya podía decir lo que quisiera, que sería siempre a los oídos de las gentes una injuria, y era pura casualidad que no lo denunciaran día tras día, porque día tras día se encontraba entre los hombres y tenía una (su) opinión, reconocía la verdad y expresaba esa verdad, y naturalmente todas las opiniones y verdades que expresaba, aunque totalmente dignas de ser expresadas y escuchadas, eran, a los oídos de los afectados, sobre todo a los oídos de su degenerado país, en el que acechaba la desconfianza, en todo caso, materia judicial»⁴⁸. Como puede intuirse gracias al párrafo, Konrad siente ya como un acusado por el hecho de buscar las condiciones óptimas para conferir materialidad a su ideal, el tratado definitivo, el asombro, la revelación de una verdad necesaria. Es un condenado. En la medida en que interpreta su voluntaria clausura como una respuesta al cerco espiritual establecido por su país, La Calera designa un espacio maldito, no sólo un refugio. Por supuesto, las intervenciones indirectas de Wieser, Fro, Höller —en apariencia no relacionado con el taxidermista amigo de Roithamer; vecino con el que Konrad a menudo parte leña— y las declaraciones de otros habitantes de las proximidades, indicarán lo contrario. Negarán la maldición implícita en la angustia fijada, reproducida rigurosamente por la maestría del talento responsable de ordenar las diferentes versiones que circulan sobre el caso —uniformes hasta la náusea. Negarán, por tanto, ese proceso que Bernhard llamará con frecuencia —como pudo apreciarse en el fragmento transcrito— «de degeneración». También con frecuencia el escritor personificará esa empobrecedora transformación, vinculada en casi todos los supuestos a suicidios —sentidos o ajenos—, a motivos criminales, a fracasos dignos de la máxima pena⁴⁹, y en definitiva a causas de muerte. En *La Calera*, como en otras novelas mencionadas, el suicidio desempeña un papel donde se armoniza la potencia expresiva de los símbolos elaborados en la escritura y los acontecimientos extraídos de la realidad. Ello quedará de relieve en toda la producción de Bernhard, dadas las circunstancias históricas que le han tocado vivir. Resulta aleccionadora, en este sentido, la nota introductoria al primer volumen de su denominada «autobiografía»⁵⁰ o «antieducación»⁵¹. Ello no ha de apartarnos del trayecto narrati-

⁴⁸ La Calera, de T. Bernhard. V.: pág. 105.

⁴⁹ Un niño, de T. Bernhard. V.: pág. 11. Bernhard precisa: «...aunque no sabía muy bien cuál podía ser esa más alta pena...».

⁵⁰ Prólogo de M. Sáenz en El origen. V.: pág. 8.

⁵¹ *Ibidem*.