

El deseo de la palabra en los *Relatos autobiográficos* de Thomas Bernhard

Sandra Fernández Romero¹

Estudiante de Letras, Facultad de Letras,
Universidad Nacional de Murcia, España
sandraferom2@gmail.com

Recibido el 19 de marzo de 2024, aprobado el 02 de junio de 2024

Resumen: a menudo se ha sostenido que es en sus *Relatos autobiográficos* donde el escritor austríaco Thomas Bernhard consolida su estilo. En ellos, se intenta narrar una serie de hechos que conformaron los primeros años de la vida del autor. Sin embargo, a lo que se acaba llegando es a una conciencia de la imposibilidad de narrarlos. El lenguaje ha quedado, entonces, desprovisto de toda capacidad de comunicación y expresión. Este trabajo se propone, así pues, demostrar la manera en que, efectivamente, la búsqueda misma de la palabra se convierte en la razón de ser del texto y, a su vez, la conexión que entre texto y sujeto parece establecerse.

Palabras clave: Thomas Bernhard, autobiografía, verdad, palabra.

The Desire for the Word in Thomas Bernhard's *Relatos autobiográficos*

Abstract: It has been widely upheld that it is within his *Relatos autobiográficos* that the Austrian writer Thomas Bernhard consolidates his style. The aim of these pieces of work would be to narrate a series of circumstances that shaped the first years of the author's life. Nevertheless, Bernhard ends up becoming aware of the impossibility to narrate those years. Consequently, the language is devoid of all its capacity of communication and expression. Thus, this article aims to study the way in which the research of the word itself becomes the reason for being of the text, and, at the same time, the connection that seems to be established between text and subject.

Keywords: Thomas Bernhard, autobiography, truth, word.

Soy, contra toda razón, un hombre
que habla cuando no debería hablar ya.
Thomas Bernhard, *El origen*

¹ Con aval del Dr. Francisco Salaris, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Introducción

Thomas Bernhard nació en Holanda en 1931. Ese mismo año, no obstante, fue trasladado por su madre a Austria, lugar donde creció y murió en 1989. Se consolidó como uno de los grandes escritores del siglo XX en lengua alemana a partir de la publicación en 1964 de su novela *Helada*, en la que teje una serie de observaciones acerca de la muerte, la vejez, la soledad, la educación o la política, temas, por otra parte, presentes en el conjunto entero de su obra.

No debiera parecer necesario ningún tipo de apunte biográfico si no fuera porque el objeto de este trabajo será, precisamente, su autobiografía, integrada por cinco relatos: *El origen*, *El sótano*, *El aliento*, *El frío* y *Un niño*, publicados entre 1975 y 1982. El contexto de producción de dichos textos fue, pues, el de los años setenta del siglo pasado. La literatura austríaca de aquella década se caracteriza por cierto distanciamiento con respecto a la tendencia dominante en la literatura de la inmediata posguerra², preocupada por la recuperación del pasado imperial de la antigua Austria, a la que se unió la reivindicación del ser nacional austríaco, pensado en términos de categoría histórico-política. A partir de la década de los setenta, la literatura austríaca empieza a reflejar una concepción distinta del individuo; este deja de ser considerado como ser político y pasa a ser considerado como ser humano, es decir, como sujeto. Uno de los ejes centrales de la literatura de este tiempo será, pues, el problema de la subjetividad o la identidad. No debe, por tanto, resultar extraño que sea precisamente en esta época en la que Bernhard se haya dedicado a escribir su autobiografía.

Se produjo, entonces, el repliegue del individuo sobre sí mismo. Además, el pensamiento se vio impregnado de un pesimismo que no pudo derivar en otra cosa más que en una actitud escéptica ante la vida. La consolidación de esta mirada desengañada tuvo un efecto inmediato en el plano estético, a través del creciente interés por la observación analítica del lenguaje. En este contexto, la realidad se concibe, ante todo, como un problema semiótico inherente al lenguaje, susceptible, por tanto, de interpretarse no unívocamente. En consecuencia, lo real se revela en completa dependencia del perímetro delineado por la palabra que lo nombra. Se erigió, así, como una necesidad imperante, la búsqueda de una vía formal que lograra enunciar fielmente una realidad ahora difusa.

El problema del lenguaje se consolida, de esta manera, como otro de los ejes centrales de la narrativa bernhardiana. Perdida la confianza en la condición adánica del lenguaje, según la cual a cada cosa le corresponde

² Nos referimos a la literatura producida en la década de los cincuenta.

un nombre, el escritor se enfrenta críticamente a su propio instrumento de trabajo —el lenguaje— y al propio estatuto de la actividad literaria. Nos parece interesante, en este punto, recordar una confesión que el propio Bernhard hace a este respecto en una entrevista documental: “lo más terrible para mí es escribir prosa; es lo más difícil. Y desde el instante en que me di cuenta, en que lo supe, juré no escribir nada más que prosa” (Radax, 1970). De ahí que hayamos elegido como título para este trabajo el mismo sintagma que da nombre a uno de los poemas de *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik: el deseo de la palabra. El objetivo de nuestro artículo será, por tanto, analizar de qué manera se materializa en los *Relatos autobiográficos* del escritor austríaco —concretamente en el primero de ellos, *El origen*— la disputa entre el escritor, la vida y el lenguaje. Para ello, daremos cuenta, en primer lugar, del anhelo de verdad que motiva su obra, para luego analizar la paradoja que supone el intento de alcanzarla a través de la palabra. Por último, veremos cómo, a pesar de las dificultades que una empresa de esta índole acarrea, la palabra emerge como refugio para el escritor: el mundo del lenguaje se erige como una otredad espacial en la que refugiarse del mundo real.

El deseo de la verdad

El origen, como quedó dicho, es el primero de los relatos autobiográficos que integran la colección. Como cabrá esperar, por tratarse del primero, en este se narra la etapa de la vida de Bernhard que comprende su niñez y los primeros años de su juventud. De hecho, en las primeras páginas el narrador enuncia ya lo siguiente: “de esa época de estudios, que sin duda alguna fue su época más espantosa, y de esa época de estudios suya y de las sensaciones que tuvo en esa época de estudios se habla aquí” (Bernhard, 2001³, p. 16). El narrador, que se puede y, de hecho, se debe asociar con el autor, se ha propuesto la labor de contar sus orígenes —de alguna manera, la verdad de su vida—. Quizá, la niñez y la adolescencia sean las etapas vitales más decisivas para la construcción de la personalidad del individuo. En una autobiografía, por tanto, no pareciera recomendable omitir esta parte tan importante de la vida, sobre todo si se quiere, como parece ser el caso, dar a conocer como verdaderamente es. Ahora bien, como el propio Bernhard reconoce:

Anoto o incluso sólo esbozo o indico sólo cómo *sentía* entonces, no cómo *pienso* hoy, porque el sentimiento de entonces fue distinto de mi

³ Publicado por primera vez en 1975.

pensamiento de hoy, y la dificultad es, en estas notas e indicaciones, convertir el sentimiento de entonces y el pensamiento de ahora en notas e indicaciones que correspondan a los hechos de entonces. (Bernhard, 2001, p. 91)

Desde nuestro punto de vista, hay dos aspectos de esta confesión en los que es necesario reparar con especial detenimiento. En primer lugar, la necesidad de narrar los hechos tal y como sucedieron, es decir, el deseo de construir un relato que refleje la realidad en todos sus aspectos. En este sentido, se podría hablar, en cierto modo, de escritura realista. La obra de Bernhard sobrepasa, sin embargo, los límites de dicha escritura mimética. Por una parte, bien es cierto que, como escribiera Javier Marías, gran lector y seguidor del escritor austríaco, “las cosas no acaban de existir hasta que se las nombra” (Marías, 2002, p. 27). No obstante, Bernhard escribe “anoto o incluso solo esbozo o indico”, afirmación con la que sitúa su escritura en las antípodas de aquella literatura de corte realista que acabamos de mencionar. Por otra parte, el hecho de no poder, sino solo indicar (nótese que el relato que tomamos como punto de partida lleva por título *El origen. Una indicación*⁴), parece acarrear una especie de sentimiento de resignación, causado por la toma de conciencia de la imposibilidad de dar cuenta mediante el relato de la realidad de los hechos. Al respecto cabría recordar lo que sostuvo el propio Bernhard en otro momento:

No puedo explicarle ahora mi vida, ni lo que soy. No, eso no se puede hacer. Necesitaría tres mil páginas y posiblemente se me olvidarían aún las cosas importantes, que se me ocurrirían luego ... Lo esencial se me olvidaría en esas tres mil páginas, y en mi lecho de muerte diría: ¡Santo Cielo!, ahora veo lo más importante de todo, ahora, al mirar desde un lecho de muerte. (Hofmann, 1991, p. 137)

En este sentido, la literatura deja de ser considerada como instrumento de representación de la realidad, pues la palabra no alcanza para nombrarla en su totalidad⁵. La posibilidad de la existencia de un relato que ofrezca

⁴ El título original del relato es *Die Ursache. Eine Andeutung*. La palabra empleada por Bernhard en alemán (*Andeutung*), si bien se tradujo como “indicación”, presenta otros significados tales como ‘alusión’, ‘insinuación’ o ‘indirecta’. Desde esta perspectiva, el escritor demuestra ser consciente de no poder referir, sino indirectamente, aquella realidad inaccesible que suponen los hechos pasados.

⁵ La teoría de la mimesis del lenguaje fue desmantelada ya en el siglo XIX. Asimismo, a principios del

verdadera cuenta de la realidad queda, de este modo, anulada: “por el mero hecho de contar ya se está deformando y tergiversando ... Relatar lo ocurrido es inconcebible y vano”, diría Javier Marías (1998, pp. 9-10). De ello es, asimismo, plenamente consciente nuestro autor, que escribe:

Todo lo comunicado puede ser sólo falsificación y falseamiento, y por consiguiente sólo se comunican siempre falsificaciones y falseamientos ... La memoria se atiene exactamente a los acontecimientos y se atiene a la cronología exacta, pero lo que resulta es algo muy distinto de lo que fue realmente ... Tenemos que decir que nunca hemos comunicado nada que fuera la verdad, pero durante toda nuestra vida no hemos renunciado al intento de comunicar la verdad. Queremos decir la verdad, pero no decimos la verdad. Describimos algo verídicamente, pero lo descrito es algo distinto de la verdad ... Sabiendo esto, hubiéramos debido renunciar hace tiempo a querer describir la verdad y, por consiguiente, renunciar a escribir en general ... La sensatez me ha prohibido ya hace tiempo decir y escribir la verdad, porque con ello, sin embargo, sólo se dice y se escribe una mentira, pero escribir es para mí una necesidad vital, y por eso, por esa razón escribo, aunque todo lo que escribo no sea sin embargo más que una mentira que se transporta a través de mí como verdad. Sin duda podemos exigir verdad, pero la sinceridad nos prueba que la verdad no existe ... La verdad sólo es, para nosotros, un deseo piadoso. (Bernhard, 1984, pp. 38-40)

Antes de seguir, habría que reparar en las siguientes palabras que acabamos de referir: “la memoria se atiene exactamente a los acontecimientos y se atiene a la cronología exacta, pero lo que resulta es algo muy distinto de lo que fue realmente”. En estas se encuentra contenida la idea que pretendemos resaltar y que tiene que ver con los límites del antiguamente consagrado poder verificativo del lenguaje. Es el lenguaje el que confunde, engaña y tergiversa la realidad, no la memoria, no el recuerdo. Este razonamiento

XX, dentro del propio territorio nacional, el escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal planteó, en su *Carta de lord Chandos*, la imposibilidad de alcanzar la esencia de las cosas mediante el lenguaje.

queda, asimismo, expuesto en *El origen*, cuando el narrador asegura: “esos dos cementerios están llenos de pruebas de la exactitud de mi recuerdo, que nada, y doy gracias por ello, ha falsificado”, pero, se lamenta: “y que sólo puede ser aquí indicación” (Bernhard, 2001, p. 25). Asumidas, así, las limitaciones del lenguaje en lo que atañe a su supuesta función referencial, Bernhard opta por abandonar el intento de contar lo externo, para aventurarse a escribir sobre aquello que permanece oculto en el interior de su persona, y confiesa:

[Pretendo] omitir por completo las cosas que todo el mundo sabe. Sólo estorban, carecen de interés. Los procesos interiores, que nadie ve, son lo único interesante en la literatura en general. Todo lo exterior se conoce. Lo que nadie ve es lo que tiene sentido escribir. (Bernhard, 1998, p. 115)

Eso que nadie ve, esos procesos interiores, pasará, por tanto, a ser el material en torno al cual se construya el relato. En este contexto, *El origen* no constituye, en realidad, un regreso al pasado en el intento por narrar lo sucedido en aquellos años; en todo caso, los acontecimientos que Bernhard se propone contar son los que los habitantes de la ciudad de Salzburgo han olvidado o fingen haber olvidado, por lo que tampoco eso que, *de facto*, ocurrió, son cosas que todo el mundo sabe:

Hay un cine en el lugar donde en otro tiempo hubo una fonda en la que la señora de Hannover me daba clases de inglés, y nadie sabe de qué hablo cuando hablo de ello, lo mismo que todos, al parecer, han perdido la memoria en lo que se refiere a las muchas casas destruidas y personas muertas de entonces, lo han olvidado todo o no quieren saber ya nada de ello cuando se les dirige la palabra al respecto, y si hoy voy a esa ciudad, sigo hablando sin embargo a la gente, una y otra vez, de aquella época horrible, pero reaccionan sacudiendo la cabeza. (Bernhard, 2001, pp. 45-46)

Como decíamos, *El origen* supone, más bien, un viaje al fondo de sí mismo, un viaje introspectivo más que retrospectivo: “no describo mis actos,

sino mi ser”, confesará nuestro autor. Continúa diciendo: “y, además: si quiero conocerme, es para conocerme como verdaderamente soy” (Bernhard, 2001, p. 107). Una vez más se deja entrever ese deseo de verdad que difícilmente podrá ser satisfecho. La verdad quedará siempre relegada a un espacio inalcanzable para el lenguaje, lo que, inevitablemente, conduce al falseamiento más o menos voluntario de la realidad.

En cualquier caso, cabría recordar que el designio de Bernhard en *El origen* era anotar o incluso solo esbozar o indicar cómo sentía entonces. Este objetivo merece ser destacado a propósito de ese afán por alcanzar el estatuto supremo de la verdad, porque, si se piensa desde un punto de vista lógico, estaremos de acuerdo en que la veracidad de los sentimientos no puede ser constatada; dicho de otra manera, no se puede acceder más que a la interioridad de uno mismo. Lo que se diga, por tanto, acerca de ella solo concierne al sujeto. Así, cerca del final, podemos leer: “me estudio a mí mismo más que a todo lo demás ... yo soy el rey de la materia que trato, y no tengo que dar cuentas a nadie” (Bernhard, 2001, pp. 121-122). La escritura se justifica, de esta manera, no por una capacidad ilusoria que le permite imponerse como herramienta de comunicación y expresión, sino por el deseo de conocerse a sí mismo. Quizá, la verdad que Bernhard tanto parecía anhelar no era una verdad constatable y verificable mediante datos empíricos, sino su propia verdad individual, lo que colmaría de sentido el hecho de que escribir fuera para él una necesidad vital, pues “cuando estamos a la búsqueda de la verdad sin saber cuál sea ésta ... estamos a la búsqueda del fracaso, de la muerte ... de nuestro propio fracaso, de nuestra propia muerte” (Bernhard, 2009, p. 98), como afirmó en 1968 cuando le hicieron entrega del Premio Nacional Austriaco de Literatura.

Entonces, la verdad, aunque no sea más que una verdad individual, se ha de entender como salvavidas. La verdad se opondría, en este sentido, a la muerte, que tan presente estuvo y tanto daño provocó en su vida. De alguna manera, Bernhard se adelanta al fracaso renunciando a la verdad empírica. De ahí que no considere que tenga que dar ningún tipo de explicación acerca de lo que escribe, que no busca sino ser validado exclusivamente por su interioridad. De ahí también que, en otro de los relatos que integran su pentalogía autobiográfica, pueda afirmar, sin equivocarse, lo que sigue: “hablo el idioma que yo sólo comprendo, nadie más, lo mismo que cada uno comprende sólo su propio idioma, y los que creen que comprenden son imbéciles o charlatanes” (Bernhard, 1984, p. 113). En palabras de Ortega y Gasset: “estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización” (2009, p. 93). En este caso, la deshumanización se produce

al difuminarse el interés narrativo por los hechos externos y su engarce, en favor del repliegue del lenguaje sobre sí mismo, como veremos más adelante.

La cárcel del lenguaje

Consciente del fracaso en el que inevitablemente desembocaría una empresa literaria que pusiera el foco en los hechos externos, Bernhard se interesará por los procesos interiores que, para él, son lo único que tiene sentido escribir. Es por eso por lo que en la entrevista documental, a la que ya hemos hecho referencia, se definirá como destructora de historias: “yo no soy naturalmente un autor alegre ni un narrador de historias, yo odio las historias. Yo soy el típico destructor de historias” (Radax, 1970). La destrucción pasará no solamente por el abandono de la trama como tradicionalmente se pensó, sino también, y muy especialmente, por el juego con el lenguaje. De hecho, la reputación de Thomas Bernhard, que lo posicionó entre los principales escritores de la literatura occidental, se basa, precisamente, “en las virtudes estilísticas y en la precisión de la palabra. Sus novelas consisten, ante todo, en monólogos extensos y retorcidos, así como en frases de extrema longitud y complejidad que abarcan a menudo páginas enteras”, según defenderá Siegfried Boehm (1995, p. 172). Añade: “el lenguaje es circular, incluso enloquecedor, y recorre siempre meandros obsesivos. Bernhard juega con la palabra como un gato con un ratón: la atrapa ... la suelta ... y cuando le aburre se la come y busca una nueva víctima” (Boehm, 1995, p. 172).

En efecto, uno de los rasgos de la escritura de Bernhard es esa recursividad, ese volver obsesivamente sobre sí misma. En este sentido, la escritura debe ser entendida como un ejercicio de exploración infinito. Eso explicaría la reiteración de determinados ejes temáticos en la obra del escritor austríaco, que no serían otra cosa que reescrituras de dichos motivos, a saber: la muerte, la capacidad de creación, la misantropía, etc. En cualquier caso, el relato se convierte en un laberinto, en la mayoría de las ocasiones sin salida: una cárcel. La analogía es, de hecho, sostenida por el propio Bernhard, para quien las páginas y las paredes, que pudieran ser las paredes de una celda, tienen un gran parecido. Así, en el documental de Radax, Bernhard expone la siguiente reflexión:

Mi casa es, en realidad, una mazmorra gigantesca. Eso me gusta mucho ... Eso tiene un efecto muy bueno en mi trabajo. Los libros, o lo que escribo, son como lo que habito. A veces me parece que los capítulos

de un libro son como las habitaciones en esta casa ... Las páginas son como los muros ... De hecho, los muros y las páginas de un libro se parecen mucho. (Radax, 1970)

De la misma forma en que el sujeto queda, de alguna manera, apresado entre esas cuatro paredes que forman la casa, las palabras quedan apresadas en las páginas que componen el libro. Lo que nos interesa subrayar de este razonamiento es, no obstante, la idea de que el escritor —escribe para conocerse o, al menos, para intentarlo— queda, así, apresado también en el libro. Esto sucede a pesar de la lucha incesante que libra contra el lenguaje, por las limitaciones para referir la realidad de las que el narrador da cuenta o, mejor dicho, precisamente por ello, aquello que impide al quien escribe abandonar la reflexión y, por tanto, salir del laberinto.

Además, el relato, como se vio, pretende ser un correlato autobiográfico. Bien es cierto que dicho carácter de la obra de Bernhard puede ser puesto en duda; de ello da cuenta, por ejemplo, Javier Marías (2014) al apuntar que “el autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea” (p. 73). No obstante, “la obra en cuestión tiene todo el aspecto de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor” (p. 74). No pretendemos detenernos aquí en la cuestión del estatuto de ficción o no ficción de su obra, vamos a limitarnos a aceptar la voluntad del autor de que, en este caso, *El origen* sea leído como autobiografía. Así, querríamos traer a colación otra de las confesiones que pudieran explicar su estilo, es decir, la repetición, la reiteración y la obsesión por el lenguaje empleado. Esta tiene que ver con el concepto de monotonía. Se lamenta Bernhard: “todos los demás tienen una vida mucho, si no más emocionante, más interesante ... Mi propia vida, mi propia actividad, mis propios días me parecen monótonos, uniformes, sin contenido” (Radax, 1970) y seguirá diciendo: “monotonía, ¿no? De ella nacen nuevas resistencias. Cuando uno se da cuenta de todo esto, uno no quiere en realidad nada más que dormir, no saber nada más. De pronto, nuevamente el deseo” (Radax, 1970). Bernhard, por tanto, escribe por oposición a él mismo y por algún tipo de amor a la resistencia. De ahí el deseo de escribir, de crear, a pesar de estar sumido en la monotonía y de ahí también la resignación por no poder salir de ella. Esto justifica un lenguaje, en algunos aspectos, también monótono o, al menos, circular. Ese lenguaje vendría a significar la única vía formal que lograra expresar esa vida signada por la monotonía, esa vida en la que los días se suceden de la misma manera, hasta el punto de parecer uno solo. Del mismo modo, “aparecen las

frases. En realidad, siempre las mismas frases, uno no sabe de dónde” (Radax, 1970). Frases que parecen no tener punto final, donde las palabras casi se superponen más que se yuxtaponen. Frases que el autor —según declara— disfrutaría matando, en caso de que amenazaran con formarse. Se trata, como se ha dicho, de palabras superpuestas más que de frases. Lo que interesa son las palabras que afloran de la oscuridad como un rayo de luz. Así describe Bernhard esta forma de escribir, este recurso artístico que él mismo dice haber utilizado desde el comienzo:

En la oscuridad, todo se vuelve claro. Y esto no sucede solamente con las manifestaciones físicas, las imágenes, sino que sucede también con la lengua. Uno debe imaginarse las páginas de un libro como completamente oscuras: la palabra se ilumina y por ello adquiere su nitidez. (Radax, 1970)

La palabra: vía de escape

Si, por una parte, el libro, repleto de páginas abarrotadas de palabras incapaces de referir la realidad, es concebido como cárcel, al mismo tiempo supone la única vía de escape de esa realidad de la que, más que nada, se quiere huir. En otro tiempo, como declara el autor de *El origen*, otra vía de escape fue la música, disciplina artística para la que, según su propio criterio, tenía más facilidad que para la literatura. No obstante, como ya dijimos, elegirá, yendo en contra de sí mismo, dedicarse a escribir: “y, probablemente, ¿por qué empecé a escribir? ¿Por qué escribo libros? Por oposición a mí mismo, súbitamente. Porque la resistencia, como ya dije, me importa más que todo” (Radax, 1970). En cualquier caso y pese a la negatividad y el pesimismo que suelen destacarse en su obra, lo que verdaderamente Bernhard parecía estar buscando era un lugar donde refugiarse del ambiente hostil por el que estaba rodeado.

En *El origen*, cabe recordarlo, Bernhard recoge lo que, supuestamente, fueron los primeros años de su vida —hasta, aproximadamente, los quince años— en la ciudad austríaca de Salzburgo, que, como se puede leer en una primera nota informativa, ostenta la marca nacional de intentos de suicidio. Allí, y bajo estas circunstancias, se habría forjado su personalidad, que anota:

Quien se ha criado en esa ciudad, según los deseos de quienes tenían

sobre él la patria potestad pero en contra de su propia voluntad y, desde su más temprana infancia, con la mayor predisposición sentimental e intelectual en favor de esa ciudad, ha estado encerrado por una parte en el proceso espectacular de la celebridad mundial de esa ciudad como en una perversa máquina de belleza en tanto que máquina de falsedad, productora de oro y oropel y, por otra parte, con la falta de medios y de ayuda de su infancia y juventud, por todas partes desamparadas, como en una fortaleza de miedo y de horror, condenado a esa ciudad como la ciudad en que desarrollaría su carácter y su espíritu, tiene de esa ciudad y de las condiciones de existencia en esa ciudad un recuerdo, para no expresarlo en forma demasiado grosera ni demasiado frívola, más bien triste y más bien oscurecedor de su primerísimo y primer desarrollo, pero en cualquier caso funesto, cada vez más decisivo para toda su existencia y horrible, y ningún otro. (Bernhard, 2001, p. 14)

Todo en aquel lugar es hostil: las escuelas de educación primaria y secundaria e, incluso, el hogar familiar —al menos, lo que esas instituciones (la escuela primaria Andräschule, el internado de la Schrannengasse y la familia) representaban: represión, sumisión, angustia, desesperación—. En definitiva, todo allí evocaba a la muerte o la muerte era lo que, al fin y al cabo, ese clima ocasionaba:

Las condiciones meteorológicas extremas, que irritan y debilitan continuamente y, en cualquier caso, enferman siempre a las personas que viven en ella, por una parte, y la arquitectura salzburguesa, que en esas condiciones produce unos efectos cada vez más devastadores en la constitución de las personas, por otra, ese clima prealpino, que *oprime* a todas esas personas dignas de compasión, de forma consciente o inconsciente pero, en sentido médico, *siempre dañina y, en consecuencia, que las oprime en su mente y su cuerpo y en todo su ser.* (Bernhard, 2001, p. 13)

No debería, por tanto, resultar extraño el deseo de escapar, el deseo de evasión. En su etapa de estudios en la escuela primaria nacionalsocialista Andrärschule, el niño Bernhard encontró en sus clases de violín una vía de escape. Estas clases significaban un momento de éxtasis, en tanto le permitían pensar en el suicidio sin nada que interfiriera en esos pensamientos. Ante una vida opacada por la muerte, el suicidio, que no deja de ser otro tipo de muerte, se presenta como la primera y más rápida vía de escape. La muerte será una de las mayores obsesiones en la escritura de Bernhard, sin embargo, la resistencia es lo que verdaderamente le interesa, por eso escribe. La música del violín, entonces, se convierte en medio de evasión por sí misma, en la medida en que ese ruido acalla otros que conducían al pensamiento suicida: “había compuesto en su violín su propia música, su música para afrontar los pensamientos del suicidio” (Bernhard, 2001, p. 21). La música primero y la escritura después. La escritura emana, entonces, una necesidad vital en sentido estricto. Por ello, se puede llegar a concebir el relato como aquella habitación de los zapatos, reservada para sus clases de violín durante sus años en la escuela de educación secundaria, en la que el ser creador podía, durante unos instantes, evadirse de aquella realidad “detrás de la cual lo (o el) creador tiene que atrofiarse y pervertirse y morirse lentamente” (Bernhard, 2001, p. 18). La palabra, por tanto, no puede cesar; el relato no puede dejar espacio para el silencio. Se trata de resistir y la resistencia se logra a través de la música en primera instancia y de la palabra luego. De hecho, el lenguaje empleado por Bernhard está plagado de una musicalidad que bien se podría asociar con aquella de su violín. De esta manera, lo que en principio puede parecer un entramado sin sentido, pronto se convierte en una melodía, podría decirse que, angelical, que permita, una vez sumergido, estar a salvo de la amenaza de la muerte.

Consideraciones finales

Tomamos como punto de partida una de las novelas autobiográficas de Thomas Bernhard para tratar de explicar, de alguna manera, el sentido de esa forma de escribir tan particular. Bien es cierto que a lo largo de la exposición nos servimos de otros textos para ejemplificar nuestros argumentos, puesto que sus *Relatos autobiográficos* no constituyen sino la consolidación de un estilo que, por otra parte, venía anunciándose desde sus inicios en el campo literario. En cualquier caso, el foco de este trabajo pretendió estar en su autobiografía, concretamente en el primero de los volúmenes que la integran:

El origen. Una indicación.

Como se ha podido comprobar, la obra de Bernhard se articula en torno a ejes temáticos obsesivos. De hecho, no solo los motivos son obsesivos, también lo es su lenguaje. Esto es, en realidad, lo que se ha querido analizar. Las reflexiones en torno al lenguaje, al proceso de escritura y a la capacidad creadora del sujeto están presentes de manera explícita en su obra. Dicho de otro modo, el modelo bernhardiano es un modelo que adquiere determinada forma estética, amenazante y fatal, porque trata, precisamente, de esa amenaza, de esa fatalidad. Como defiende en *El origen*:

Hay que aprovechar este instante para decir lo que debe ser dicho, lo que debe ser indicado, para hacer justicia a la verdad de entonces, a la verdad y realidad, al menos como indicación, porque con demasiada facilidad llega de repente el tiempo nada más que del embellecimiento y la atenuación inadmisibles, y esa ciudad de Salzburgo, de mi aprendizaje y mis estudios, lo fue todo para mí, todo salvo una ciudad hermosa, salvo una ciudad soportable, salvo una ciudad a la que hoy tenga que perdonar, falsificándola. (Bernhard, 2001, p. 57)

La empresa que pretende llevar a cabo el autor es la de referir, en la medida de lo posible, la verdad de una realidad que, con el tiempo, se ha querido ocultar u olvidar, incluso ensalzar⁶. Bernhard considera que lo ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial y el período de posguerra no debe ser opacado, sino que debe conocerse, al menos, como indicación. Hay, por tanto, un anhelo de verdad y, al mismo tiempo, una conciencia del fracaso al que está destinada cualquier tentativa que pretenda alcanzar la realidad mediante el lenguaje. La tarea es imposible. La verdad no se puede narrar. Puede parecer, entonces, un tanto cínica la actitud de querer, pese a todo, seguir escribiendo. Lo que motiva la escritura en este contexto es la resistencia: el autor tiene un deseo, el de contar la verdad y, aun siendo consciente de que la palabra no alcanza para nombrarla, “lo que importa es si queremos mentir o decir y escribir la verdad, aunque jamás pueda ser la verdad, jamás sea la verdad” (Bernhard, 1984, p. 40).

La palabra constituye, al mismo tiempo, una frustración y una salvación.

De hecho, podríamos considerar que entre el autor y la escritura existe una

⁶ La realidad de la que hablamos es la de la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, consideramos que, si bien se intentó opacar la crudeza de lo sucedido, asimismo tuvo lugar el enaltecimiento de la actuación nacional en el conflicto como medio de supervivencia.

relación caracterizada por una especie de sentimiento de amor-odio, el mismo que parece sentir por la ciudad de Salzburgo cuando la describe como “monstruosamente fascinante” (Bernhard, 2001). Por eso, consideramos, por una parte, al lenguaje como prisión en la medida en que impide acceder a esa anhelada verdad, mientras que, por otra parte, concebimos a la palabra como vía de escape de una realidad hostil. Además, el libro se asemeja a una celda por su poder de apresar, dentro de sí, la interioridad del autor que, al reflexionar sobre su propia persona y sobre la manera de modelarse mediante el lenguaje, se pierde en él. Entrar al laberinto y perderse es, sin embargo, una elección del propio autor. Realmente se trata de una necesidad, como hemos visto.

Superada la utopía del lenguaje mimético, la literatura se presenta como alteridad de la vida real y, por tanto, como terreno en el que es posible refugiarse de ella. El deseo de la palabra, título de un poema de *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik –dicho sea de nuevo– responde, en Bernhard, a una necesidad de evasión. Supone una forma de afrontar la experiencia traumática de la guerra, la enfermedad y la muerte. Además, si el tema del relato ha pasado a ser él mismo, está vivo, en tanto se está escribiendo. Dejar de escribir implica, así, morir. La única forma de existir es en el relato, motivo por el cual la palabra no puede cesar.

Referencias

- Bernhard, T. (1984). *El sótano*. (Trad. de Miguel Sáenz). Anagrama.
- Bernhard, T. (1998). *Un encuentro. Conversaciones con Krista Fleischmann*. Tusquets.
- Bernhard, T. (2001). *El origen*. En *Relatos autobiográficos*. (Trad. de Miguel Sáenz). Anagrama.
- Bernhard, T. (2009). *Mis premios*. (Trad. de Miguel Sáenz). Alianza Editorial.
- Boehm, S. (1995). Traducir a Thomas Bernhard: una empresa polémica. En *Tema y variación de literatura*, (4), 171-180.
- Hofmann, K. (1991). *Conversaciones con Thomas Bernhard*. (Trad. de Miguel Sáenz). Anagrama.
- Mariás, J. (1998). *Negra espalda del tiempo*. Anagrama.
- Mariás, J. (2002). *Tu rostro mañana 1. Fiebre y lanza*. Alfaguara.
- Mariás, J. (2014). *Autobiografía y ficción*. En *Literatura y fantasma*. De Bolsillo.
- Ortega y Gasset, J. (2009). *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Castalia.
- Radax, F. (Director) (1970). *Thomas Bernhard: Drei Tage* [Documental].