

5. Thomas Bernhard o ‘el horror de indiferencia’

5. 1. Los textos como *pretextos*

Susan Sontang (1.933-2.004) publicó un texto en el año 1.966, titulado *Contra la interpretación*. Es un texto de una radicalidad juvenil y osada, que cuando volvió a publicarse treinta años después, ella misma dice en el Prólogo que se tomó como quintaesencia de aquella era, ya mítica, conocida como “los años sesenta”, y que no se siente cómoda con ese encasillamiento, pero que sigue compartiendo el talante antiautoritario de aquel escrito. En síntesis, lo que ella consideraba que inhibía o desvirtuaba la comprensión de la obra de arte era que los *críticos* (contra los que despliega toda su artillería) usaban las jerarquías: alto/bajo, excelso/popular y las polaridades: estilo/contenido, intelecto/sentimiento. Ante la obra de arte nueva, cuya causa ella defendía, en especial la obra que era minusvalorada o ignorada o incomprendida, estas categorías tradicionales habían perdido su sentido, porque precisamente el artista se había situado conscientemente en los márgenes de lo oficial.

¿Qué entienden los críticos de la tradición por *interpretación*? La aplicación intelectual rigurosa de un cierto código de reglas a la obra de arte. Como consecuencia de ello se desgajan de la totalidad de la obra una serie de elementos, elegidos intencionadamente. El intérprete dice: “Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa Y?”¹ Con lo cual su labor es, en realidad, una “traducción”, que refleja la insatisfacción del crítico, que al no ser un creador, se toma una venganza imaginaria contra él y pretende ajustar la obra a sus exigencias, o a las de sus eventuales lectores.

¹ Susan Sontang, *Contra la interpretación* (Trad. Horacio Vázquez y del Prólogo Marta Pessarrodona), Alfaguara, Madrid, 1.996, pág. 28.

Sus diatribas y anatemas las dedica especialmente a sus contemporáneos, porque considera que la agresión y el desprecio por la obra de arte es total. Se refiere a los que fueron llamados “hermeneutas de la sospecha”, que pretenden “ ir más allá del texto”, escarbar en sus profundidades, para encontrar en ellas el verdadero sentido que se ocultaba. En la obra de Freud sabemos que se habla de una división de la psique en dos niveles: consciente e inconsciente. Ello sirvió a sus continuadores, cuando lo aplicaron a la interpretación de la obra de arte, a la división entre un arriba y un abajo. El llamado *contenido manifiesto* es el que aparece arriba y se muestra en las apariencias: la obra de arte en su manifestación sensible. Pero esta obra ha de ser analizada, filtrada, interpretada, para descubrir el *contenido latente*, que está debajo y que lo constituyen los deseos y pulsiones inconscientes motores de la obra. Aquí radica el “sentido”, que implica la ecuación de que comprender es interpretar.

Podría pensarse, como consecuencia de lo antedicho, que los textos no son más que *pretextos* para que el crítico cobre relevancia; es decir, la adquisición de un poder engañoso y falseador de la obra de arte. ¿Se considera, entonces, que la obra no tiene suficiente poder de comunicación, seducción o poder de persuasión por sí misma? Sontang dice que interpretar supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte, y que al interpretarla se intenta domesticarla. Ahí radica su antiautoritarismo de época.

¿Ofrece alguna sugerencia de una posible interpretación no autoritaria, sino liberadora? Sí, experimentar con *inmediatez* la obra de arte, sin intermediarios. Si el arte propone un tipo de experiencia *seductora*, que apela a la sensualidad y a las emociones, más que al intelecto; se necesita de la complicidad del receptor. Y de esa cooperación emisor-receptor surge su propuesta estética: ” En lugar de una hermenéutica, necesitamos una *erótica* del arte.”² Propugna aplicarla, en especial, a

² *Idem*, pág. 39.

la obra de arte nuevo que en su época era el cine, con el que siempre se sentirá vinculada, e incluso dirigido películas o documentales. Por ejemplo, de *El año pasado en Mariembad*, película mítica de A. Resnais ante la que enloquecimos por intentar tantas interpretaciones antitéticas del sentido, en los llamados cines de “Arte y Ensayo” de la época, dice:

“Lo importante es la inmediatez, pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como de algunas soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la *forma* cinematográfica.”³

De este texto podemos extraer, en primer lugar, la idea del puro goce inmediato (erótico) de la obra. Pero además, hay una alusión a la *forma*, de la que nos ocuparemos en seguida. La crítica de la tradición separó claramente el “contenido” de la “forma”, dando preponderancia al primero (en la creencia de que allí radicaba el sentido), en detrimento del segundo (al que suele considerarse puro ornato). Ella piensa que están indisolublemente unidos, y que a partir del arte nuevo (*Vanguardias* de principios del siglo XX) muchos artistas pusieron el acento no tanto en lo que decían, sino en la *manera* de decirlo.

5. 2. El estilo como caja de resonancia del contenido

Serían convenientes dos maneras distintas de dirigirse a la posible lectora o lector de Thomas Bernhard (1931-1989): una para los ‘iniciados’ y otra para los ‘neófitos’. A estos últimos les sugiero tomar aliento, ya que la voz del narrador, su vehemencia, arrastra sin miramientos, y no los soltará hasta haber dicho todo lo que tiene que decir. Ya desde la primera página de cualquiera de sus escritos hay que tomar una decisión: o bien dejamos el libro, o nos preparamos para no poder soltarlo hasta el final. Y una segunda advertencia (tan parcial y subjetiva como la primera): no se suele leer una sola obra de este pensador, novelista, poeta, dramaturgo, ensayista, biógrafo de sí mismo, *espíritu artístico y musical* y crítico devastador de

³ *Idem*, pág. 33.

nuestro mundo y nuestra época. Leer una primera obra de Bernhard puede suponer querer leer todas las demás; sumergirse en su universo produce adicción, respeto y temor. Desde él nos llega “una admirable polifonía de voces que, al parecer, es la definitiva *opera* de nuestro tiempo”, como reza la dedicatoria de uno de los muchos libros de este autor que una amiga me ha ido regalando durante decenios. En las últimas líneas estaba hablando para los ‘iniciados’, los que poseen, quizás, algunas claves para la experiencia estética que propone.

Voy a intentar recoger algunas de las sugerencias de Sontang, para acercarnos a la obra de nuestro autor. Es evidente que no voy a oficiar de *crítica*, sino que propongo una lectura empática y cómplice con los textos. Si el arte es experiencia vivida por el artista, transmutada en obra, los receptores también hemos de padecer (de *phátos*) en la experiencia de la lectura. A sabiendas de que no vamos a acrecentar nuestros conocimientos, como sí hacen las ciencias, la filosofía, o la historia; sino que experimentaremos una emoción, que en el caso de Bernhard puede llegar a convertirse en un estado de cautiverio. Por este motivo avisaba a los neófitos. Tampoco voy a intentar una interpretación, porque hay tantas como lectores, y en el caso de que se propusiese con todas las cautelas hermenéuticas, siempre sería insuficiente, incluso nos dejaría en ridículo, debido a la riqueza y sobreabundancia de esta obra. Por consiguiente, sólo aventuraré algunas *indicaciones* (término muy amado por Bernhard, sobre el que luego volveremos).

Comenzaremos por algunas consideraciones sobre la *forma*, a la que preferiría llamar *estilo*, en relación al *contenido*. En el escritor austríaco son indisolubles. Me atrevería a decir, incluso, que prima la *forma* sobre la *materia* de sus escritos; es imposible pensar en ellos sin la marca de su *estilo singular*. Aunque de su *contenido* también tendremos ocasión de comprobar que es singular y que versa siempre sobre “lo mismo” : una diatriba universal contra todo lo existente en el arte, la filosofía, la política o la moral de individuos y sociedades.

La materia de la literatura es el lenguaje, y del uso que se haga de él puede considerarse que constituye el *estilo*. El lenguaje de Bernhard, usado de forma singular y siempre reconocible, es como una salmodia, aunque el canturreo que

profiera sea de contenido profano. Sus frases obsesivamente repetidas hasta la exhaustividad, de una sintaxis rigurosa, son un largo lamento, una elegía que habla de desgracias, suicidios, muertes o enfermedades de todo posible modo de existencia. Con la intención, quizás, de sortear los rigores de la vida, y para seguir sobreviviendo en ella, los textos del escritor austríaco se organizan a modo de ritual, al que presta aliento poético su *espíritu musical*. Sus fraseados de palabras suenan al modo de las ‘variaciones musicales’, con un tema principal, que se repite y varía en modulaciones siempre distintas que hablan de “lo mismo”. Cuando una se interroga acerca de la *repetitividad* del escritor, no ha de olvidarse que el “principio de variación”, como dice Eugenio Trías, es el principio mismo de la música y de toda creación artística en general. Podría decirse que sus obras son ‘partituras lingüísticas’ o ‘libretos de óperas filosóficas’, puesto que su desnudez y su intensidad muestran el límite mismo del lenguaje, allí donde el sentido se disuelve convertido en mera caja de resonancia de su contenido. Así pues, *estilo* y *contenido* son indisociables, como defendía Sontag.

Otra sugerencia con respecto al estilo del autor es que hay una deliberada voluntad de *estilización*, quizás fruto de un aliento poético y estético, que convierte su escritura en un puro *estilete*. No puedo dejar de pensar en los escritos de Nietzsche, especialmente en sus aforismos, que en frases breves y punzantes descalabran al lector. Ambos, el escritor austríaco y el filósofo nacido en Röcken (Prusia) usan la lengua alemana como dardos que obligan al lector a la toma de conciencia. La escritura se convierte en una máquina de guerra contra todo género de violencias, desenmascara ilusiones, denuncia las alienaciones. Bernhard opone al totalitarismo de lo real (instituciones o individuos) un totalitarismo estético de crítica despiadada y omnipresente. Con su estilo, usado como estilete, hiere el contenido para evidenciar sus aristas, lo golpea, como hace el escultor con la gubia sobre el mármol. A veces, recorta el contenido de estados de ánimo complejos, como la angustia o la desesperación, para reducirlo a ‘cifras’ o emblemas simples, como la *tiniebla*, el *frío* o la *helada*.

Hablemos ahora del *contenido*. Ya sea en sus novelas, relatos, o textos autobiográficos aparece un ‘tema único’ (*memento mori*) que se repite después en todos los tonos y registros: desesperanza, denuncia, y, en ocasiones, atisbos de salvación. Pongamos como ejemplo los cinco libros que constituyen su autobiografía: *El origen*, *El sótano*, *El aliento*, *El frío* y *Un niño*,⁴ los cuales parten de una situación traumatizante, *aniquiladora*. En primer lugar, los progenitores, cuya única acción es la del embrutecimiento y aniquilación de los hijos, por ignorancia, “por falta de ilustración”, dice. En segundo lugar, la escuela, vivida por el joven sólo como instrumento de humillación, nazi primero y después de la guerra, católica, que continuaba el horror del fascismo en su versión clerical. El telón de fondo es la guerra en su fase final, cuando la población civil era exterminada por los bombardeos sistemáticos de los aliados. Otra situación que recrea obsesivamente en su obra son los sanatorios, en los que hubo de permanecer años de su vida, a consecuencia de la afección pulmonar contraída a los dieciocho años; hospitales para pobres, que eran *morideros* y lugares de desolación.

Pero no hemos de cometer el error de confundir la vida y la obra de Bernhard, porque incluso su autobiografía es una reelaboración de sus vivencias y recuerdos, transmutados en una mitología y geografía sentimental y personal. El resultado es un escrito, una obra, una “construcción”. Él disiente, en muchas de sus entrevistas, de la posibilidad de leer su obra desde una perspectiva psicoanalítica, desde sus traumas o vivencias infantiles. Sontang estaría totalmente de acuerdo con esta idea. Bernhard dice que al escribir toma distancia, escribiendo acerca de los *sentimientos* de entonces, pero con el *pensamiento* de hoy. Y lo que ofrece son sólo *indicaciones*, como reitera en todos sus escritos autobiográficos. Lo que le preocupa es si el pensamiento de ahora corresponde a los hechos y las experiencias del pasado.⁵

5. 3. Estrategias narrativas y la ‘soberanía del sujeto’

⁴ Todos Anagrama y con magníficas traducciones de Miguel Sáenz.

⁵ *El origen*, pág. 91.

Podríamos considerar que las que llamo *estrategias narrativas* constituyen un elemento a incluir en el estilo del autor. Lo que diremos a continuación no es evidente desde sus primeros escritos, ya que va adquiriendo unas habilidades y las va tanteando con la experiencia de la escritura, hasta ir configurando su singularidad.

Hecha esta salvedad, en la mayoría de sus novelas y relatos, la estrategia es siempre la misma: descubrir la situación, denunciarla y huir de ella tomando siempre “la dirección opuesta”. Y también identificar al adversario, nombrarlo, insistir repetidamente, salmodiar su nombre para exorcizarlo. Pero aún en las situaciones de mayor peligro, siempre aparecen figuras salvadoras (realmente existentes, no meramente simbólicas), como el abuelo, escritor anarquista cuyas enseñanzas y observaciones fueron siempre para el niño la “única escuela útil y decisiva para toda mi vida”, dice. O el tío, un hermano de la madre, siempre perseguido y buscado, que le guiará con sus ideales comunistas después de la muerte del abuelo.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta de las citadas estrategias es que la *voz del narrador*, sus opiniones, no son casi nunca de primera mano, sino que dice lo que alguien le contó, que, a su vez, lo recibió de un tercero. Es sabido que esta era también la forma o la manera en que Platón escribió sus diálogos, la cual, según sus estudiosos, le permitía al filósofo una identificación parcial con la pluralidad de voces narrativas, sin que pudiese ser encasillado en ninguna de las posiciones defendidas por los interlocutores, creando la que ha sido denominada una *episteme abierta*, sin respuestas definitivas ni conclusas ante los interrogantes radicales con los que se debatía en sus obras. En Bernhard creo que la intención es otra, no hay identificación ni parcial, ni total con la polifonía de voces de sus narraciones. Hay un distanciamiento en el continuo cambio de la primera a la tercera persona, a un “él” que marca la desposesión total, el grado cero de la identidad, lo que otro descreído, Marcel Duchamp, llamaba “el horror de indiferencia”.

No obstante, si nos referimos a su autobiografía, las reflexiones en torno al tema de la identidad del sujeto han de matizarse. En *El origen* hace una referencia a Montaigne, con el que se identifica, al decir que se estudia a sí mismo, y que ese

tema es su física y su metafísica, al constituirse en el rey de la materia que trata. El pensador francés dice que el hombre es un ser “ondulante”⁶, en el sentido que el hombre “no es”, sino que “se hace”. Esta soberanía del sujeto, en el caso de la autobiografía de Bernhard podría resumirse en una afirmación triunfante: “me hice yo a mí mismo”. A pesar de los horrores, canta la victoria de la voluntad de vivir del niño bajo los bombardeos, del adolescente enfermo, más tarde. Es el triunfo del espíritu sobre el cuerpo, el elogio del trabajo, de la disciplina más rigurosa al servicio del arte.

5. 4. Acontecimientos y Relatos

Con las *indicaciones* ofrecidas hasta ahora, centraremos nuestra atención en la recopilación titulada *Acontecimientos y Relatos*.⁷ Los primeros fueron escritos en 1959, pero el propio autor retiró el manuscrito de la editorial, cuando estaba a punto de publicarse, y no permitió su aparición hasta diez años después. Ignoro las causas de una y otra decisiones.

Son una serie de textos brevísimos, de un par de páginas cada uno, en los que aparecen una galería heterogénea de personajes: el cuarentón, el cajero, la hermana del cura, el pintor, el repartidor de giros postales, etc. La única ligazón entre ellos es su captación del vacío radical, del absurdo de la vida, introduciendo en algunos el humor como perspectiva crítica. Recuerdan el tipo de humor llamado *kafkiano*, porque como en el caso del autor de Praga, está basado en lo grotesco, lo negro, incluso lo siniestro (“extraña normalidad”, Freud). Por ejemplo, la historia de “El cajero”, que se casa con una mujer nueve años mayor que él. La vida en común es un infierno, desde el principio, que se va agigantando por la enfermedad de ella, que le hace perder el habla y la movilidad. El marido ha de sacarla a pasear, pero

⁶ *Ondoyant, Essais*, I, 1.

⁷ Trad. Miguel Sáenz, Alianza tres, Madrid, 1997. En *Revista de Libros*, Madrid, junio, 1997 se publicó un artículo de Julia Manzano sobre dicha recopilación, que me ha servido de sustrato para la presente reflexión ampliada.

cada vez más lejos, pues parece hambrienta, insaciable de experiencias nuevas. Un día él vuelca el carrito sobre el abismo. Y termina así: “Él sueña esta escena. Sin embargo, piensa, hará algo así con ella”⁸. Es admirable la simplicidad con la que resume la idea freudiana de que los sueños son realizaciones de deseos. Pero da una vuelta de tuerca más, superada la barrera de la censura moral defendida por el psicoanálisis, prometiéndose a sí mismo realizar, en el futuro, su deseo. No hay descripción de sentimientos de culpa, sino, quizás, de nuevo, “el horror de indiferencia”. Porque, a pesar de la crítica demoledora que los lectores podemos apreciar en estos escritos (como en toda su obra), pienso que no hay en Bernhard intención alguna de adoctrinar, ni moralizar, ni avisar de nada. Sólo describe, en sobria prosa, fragmentos de vida elegidos, por azar, que desembocan en una catástrofe imprevisible y súbita (suicidio, enfermedad, asesinato). Cada uno de ellos podría ser el germen de un relato, el ‘tema’ o situación traumática (que antes llamé *memento mori*), que el autor, en su etapa de madurez, intentó conjurar por la vía de la repetición obsesiva y ritual.

Otra historia es la del pintor de treinta y pico de años que se siente ridículo con su gorro de papel, encima de un andamio. Ese sentimiento le hace precipitarse en reflexiones cada vez más negras y cae al vacío. No está claro si es accidental o con la intención de suicidarse, por la potencia del sentimiento del ridículo. Termina así: “Entonces los transeúntes levantan la cabeza. Pero, naturalmente el pintor ya no está arriba.”

Los finales de todos estos textos breves es abrupto, imprevisible, y casi siempre terminan en una catástrofe, si no en la muerte de alguno de los protagonistas. Al leerlos, me preguntaba obsesivamente acerca de las razones que tendría el autor para acabar de esta manera y he creído encontrar una *indicación* en una “autoentrevista” que se desarrolló en 1970 en un banco de un parque de las afueras de Hamburgo, donde Bernhard monologaba frente a la cámara de Ferry Radax. Lleva por título *Tres días* y en el tercer día dice lo siguiente:

⁸ *Op. cit.* pág. 18.

“No debe haber nada entero, es necesario pulverizarlo. Lo que está logrado, lo que es bello, se vuelve cada vez más sospechoso. Hay que interrumpir el camino, si es posible, en un momento imprevisto...Nada más falso que terminar realmente *lo que se llama un capítulo*. Y nada más falso que escribir un libro hasta el fin. Es *la falta más grave* que pueda cometer un autor. Aun en las relaciones con el prójimo, vale más *romper bruscamente*.”⁹

¿Este breve texto podría tomarse como argumentación, tanto para la brevedad de estos escritos, como para el final súbito? La tradición de la historia de las bellas artes había considerado que la belleza de la obra radicaba en ser una obra acabada, lograda. Para Bernhard ese criterio estético se hace sospechoso. Así pues, nos entrega fragmentos de realidades, de existencias truncadas por acontecimientos imprevisibles.

Los *Relatos* son escritos de una veintena de páginas, que podríamos incluir en el género del relato corto. Comentaremos dos de ellos. En *El crimen del hijo del comerciante de Innsbruck* hay una descripción de dos perturbados mundos paralelos, el del hijo del comerciante, Georg, y el del narrador, los cuales comparten una habitación de estudiantes, durante ocho semestres en Viena. Esta ciudad es descrita como la más horrible, atrasada y vieja de todas las ciudades de Europa, lo cual le acarreó a su autor muchos problemas, y la indignación de los vieneses, cosa que ignoró siempre. No puede decirse que los protagonistas se conviertan en amigos, durante su larga convivencia, sino que “se juntaron” por *identificación* inmediata, al primer golpe de vista. El “nosotros”, que suele usar el narrador, es debido a una infancia igualmente desdichada, aniquiladora.

El padre de Georg es escrito como “un amo despiadado de bienes y personas”, apoyado por las manipulaciones diabólicas de las hermanas y de una madre inerte. El hijo del comerciante es vivido como una ‘lacra’ ya desde el nacimiento, y toda la familia se ensaña contra el desvalido, por no ser un bebé

⁹ *Tinieblas*. Una serie de discursos, textos, varios, entrevistas y estudios sobre el autor. Gedisa, Barcelona, 1987. Pág. 63.

calculador, con olfato para los negocios y para oprimir al prójimo. Además, nace lisiado, y cuando crece se dedica a escribir poesía. Este compendio de 'males' hacen de su vida en familia un infierno.

La infancia del narrador también está dominada por los mismos horrores, pero en su opinión, la infamia de sus padres es mayor, ya que no actuaban "movidos por algo animal, sino por algo filosóficamente radical, por la violencia de la cabeza". ¿Se supone que sus padres eran unos intelectuales? No se sabe su profesión, ni da más datos de su vida, sólo que lo envían a estudiar a Viena, en contra de su voluntad, como en el caso de Georg. Los dos protagonistas subsisten en la odiada ciudad, a veces encerrados en la habitación, en un ambiente asfixiante, rememorando el perturbado universo familiar de ambos, incluso aborreciéndose entre ellos. Una mañana Geog se suicida. No hay descripción del acto, sino una que no se si llamar púdica elipsis, que nos conduce al abrupto final. Podríamos preguntarnos por qué el relato se llama el *crimen* del hijo del comerciante y no el *suicidio*. Por parte de los lectores podría esperarse que Georg decidiera asesinar a alguno de sus odiados torturadores. Pero la explicación podría ser que Bernhard adopta el punto de vista de los miembros de la familia del comerciante, que son los que califican "de crimen de su hijo contra sí mismo y crimen contra su familia". De ahí el título.

En el último de los *Relatos* del libro que comentamos, "Goethe se mmmuere" aparecen un grupo de personas que hablan y dicen lo que otros dicen que han oído. La *voz del narrador*, sus opiniones, no son casi nunca de primera mano, sino que dice lo que alguien le contó, que, a su vez, lo recibió de un tercero. A esta técnica narrativa ya aludimos y sabemos que forma parte de su *estilo*. Los narradores son cuatro: Eckermann (personaje real del que son conocidas las *Conversaciones con Goethe*), además de Riemer y Kräuter (que aparecen como secretarios al cuidado del genio) y un cuarto personaje, cuyo nombre no figura y del que ignoramos casi todo, pero que creo que es el narrador principal en su papel de 'testigo imparcial', y porque además es el único que parece entender al moribundo. El relato es una inmensa farsa o bufonada en la que Goethe, en su lecho de muerte, exige la visita

del filósofo Wittgenstein, al que Bernhard convierte en su contemporáneo. ¿Por qué esa necesidad perentoria del genio? Porque en sus momentos finales, considera a la filosofía, y no ya a la poesía, tal como creía con anterioridad, como la única tarea humana de rango *espiritual*, la única que merece la pena acometer. El pensamiento profundo que obsesiona al genio y sobre el que desea conversar con Wittgenstein, es: *lo que duda y lo que no duda* (formulado en el *Tractatus*) Este pensamiento se convierte en el *live motif* de toda la narración.

El príncipe de las letras alemanas es presentado (como ya hizo Thomas Mann) como un personaje altanero, que desde su majestad olímpica pretende someter a todos a sus caprichos y arbitrariedades. Se considera el genio absoluto, el paralizador de la literatura alemana, *ya que los que vengan detrás de mí, lo tendrán difícil*, dice. Su deseo póstumo es contemplar a su único *sucesor*, al filósofo Wittgenstein (que junto con Shopenhauer, serán, a su vez, los únicos maestros filosóficos reconocidos por Bernhard).

En estos dos relatos, y en los otros que constituyen esta recopilación, aparecen ya algunos de los rasgos propios de su *estilo singular*, como la repetitividad obsesiva y ritual de sus preocupaciones y pensamientos, que en sus novelas posteriores y textos teatrales y en su autobiografía ya están absolutamente asentados. Este rasgo puede llegar a irritar al lector, y no sé si ésta es la intención del autor, que zahiere de manera lúcida y rotunda siempre y continuamente.

Para terminar, deseo nombrar simplemente (ya que no es el momento de profundizar en su obra) a Elfriede Jelinek, la inmensa escritora y premio Nobel de 2.004, también austríaca, y como él crítica despiadada de sus compatriotas y de nuestra época. Su estilo impersonal, expositivo y lúcido me hicieron venir a la memoria los escritos de Bernhard. Y como en el caso del autor estudiado, deseo recomendar encarecidamente su lectura, también con el riesgo de entrar en una deseada y seductora adicción. Y una última *indicación*, que serviría para ambos: uno puede ser adicto a estos autores y no contar entre sus amigos a nadie que se parezca a sus personajes. Tampoco la lectora o el lector ha de identificarse con las experiencias descritas en la obra. La *experiencia común* es de signo absolutamente

diferente a la *experiencia estética*, y el “lector ideal” ha de permanecer consciente en todo momento de que lo que tiene delante de sí es una obra de arte, no una realidad empírica, como ya nos avisó Nietzsche. Los años que Bernhard pasó por este mundo, sólo como un *superviviente*, y gracias al ejercicio de la escritura, están ahí expuestos en una obra que está al alcance de todo aquel que también tenga consciencia de que pasábamos por aquí, arrojados al mundo y sus eventos.