



Ratio Juris

ISSN: 1794-6638

editor.ratiojuris@unaula.edu.co

Universidad Autónoma Latinoamericana  
Colombia

Pizarro Alvarado, Rafael  
LA NECESIDAD DE UNA NUEVA CIUDADANÍA PARA AMÉRICA LATINA  
Ratio Juris, vol. 2, núm. 5, julio-diciembre, 2007, pp. 95-102  
Universidad Autónoma Latinoamericana  
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=585761345008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

# LA MUERTE, REDENCIÓN ARTÍSTICA DE LA VIDA BERNHARD Y EL FRACASO DE LA ÉTICA INDIVIDUALISTA

Modesto Gómez Alonso\*

## Resumen

La pretensión del autor es mostrar la peculiar perspectiva que tiene sobre la muerte uno de los escritores más polémicos y brillantes en lengua alemana del último siglo: Thomas Bernhard. Para ello se centrará en el estudio de una de sus obras cumbre, *Corrección*.

El ensayo se estructura en torno a cuatro temas: (1) El contexto social, político y cultural constitutivo de la *Austria feliz*, contexto que es al tiempo blanco obsesivo de una obra despiadada y suelo firme que la sostiene. (2) El problema de la autenticidad en los escritos bernhardianos, en concreto, dos temas: la función liberadora de la obra de arte y la necesidad de la mentira para la preservación de la vida. (3) La caracterización de la muerte, no como mal, aterrador por insuperable; sino como lugar redentor en el que la visión lúcida del artista encuentra el reposo de sí mismo y de una realidad miserable y corrupta. (4) La contraposición entre el análisis socio-político del “escándalo de la muerte” característico de *Corrección* y la aproximación metafísica a ese problema, propia de tres perspectivas sobre la muerte particularmente consistentes: la epicúrea, la cristiana y la schopenhauariana.

**Palabras clave:** Arte, Autenticidad, Corrección, Decadencia, Desublimación represora, Historia, Muerte, Naturaleza, Perfección, Suicidio, Voluntad vs. Entendimiento.

## Summary

The author's intention is to show the peculiar perspective that has about the death one of the most polemic and brilliant writers in German language of the last century: Thomas Bernhard. For it, he will be centered it in the study of one of his works summit, *Correction*.

The essay is structured around four topics: (1) the social, political and cultural context of the *Austria Feliz*, context that is at the time obsessive mark of a merciless work and firm floor that sustains it. (2) The problem of the authenticity in the Bernhard's writings, in short, two topics: the liberating function of the work of art and the necessity of the lie for

---

\* Doctor en filosofía por las Universidades de Salamanca y Pontificia de Salamanca. Profesor de la Universidad Pontificia de Salamanca (UPSA).

the preservation of the life. (3) The characterization of the death, not like mal, terrifying for unbeatable; but like redeemer place in which the artist's lucid vision finds the rest of itself and of a miserable and corrupt reality. (4) The opposition between the socio-political analysis of the scandal of the death, characteristic in the *Correction* and the metaphysical approximation to that problem, characteristic of three perspectives about the particularly consistent death: the epicurean, the Christian and the schopenhauariana.

**Key words:** Art, Authenticity, Correction, Decadence, oppressor un-sublimation, History - Death - Nature - Perfection - Suicide - Will vs. Understanding

## 1. Introducción

Las obras de Bernhard caen en el panorama, idílico y autocomplaciente, de la Austria feliz (*Glückliches Österreich*) como un auténtico jarro de agua fría. Cargadas de intención polémica, pensadas y escritas para irritar, diseñadas por un maestro del insulto; su autor se recrea en ellas en un ejercicio de *subversión* de los rasgos estereotipados de la Austria contemporánea, de *desmitificación* de la imagen con la que su país se presenta ante el mundo y se identifica. Bernhard refleja en sus escritos el reverso de la “realidad” nacional, y así, condena sin paliativos, no sólo la mediocridad y miseria moral de su entorno, también, y sobre todo, la *hipócrita cobardía* de sus compatriotas, especializados en mentirse *a sí mismos* sobre sí mismos, incapaces de reconocerse o de afrontar siquiera un intento serio por reconocerse.

Para Bernhard, Austria es la encarnación colectiva de la *existencia inauténtica* y, por ello, su realidad es el conflicto que define toda inauténticidad; conflicto entre la *apariencia* y el *ser*, entre el *querer* y el *poder*, entre la *existencia* y la *consciencia*; lucha dúplice y *agónica*, por preservar la ficción y por traspasarla, por cimentar la mentira y por alcanzar la verdad. Nada se sostiene en su obra, todos los ídolos suenan a hueco, todos los ornamentos ocultan un inquietante vacío. La Austria intelectual del turismo culto es un simple escenario de cartón piedra en el que el gesto sustituye al pensamiento (*Tala*<sup>145</sup>). La Austria musical de Mozart, Haydn, Bruckner,

Brahms y Mahler no refleja otra cosa que un pasado, glorioso pero *pasado*, que rentabilizan y sobreexplotan las agencias de viajes y las tiendas de souvenirs (*Maestros antiguos*<sup>146</sup>). La Austria abierta y pacífica, frontera natural entre el Este y el Oeste, reducto de la socialdemocracia, tercera sede de la ONU; es realmente (en 1988) un nido de nazis (*Heldenplatz*<sup>147</sup>). En fin, ni la Austria opulenta y urbana que encarna la sociedad del bienestar ni la Austria alpina y rural bendecida por una naturaleza privilegiada, son lo que parecen. La primera incluye el mundo de los comedores de indigentes (*Los comebarato*<sup>148</sup>), además de constituir el hábitat natural para los dandys arruinados (*El sobrino de Wittgenstein*<sup>149</sup>). La segunda, participa de la dualidad de todo lo natural. Pura y acogedora en contraposición a la hipocresía y mendacidad del universo humano, la Naturaleza no es, sin embargo, el lugar salvífico que describen románticos y costumbristas. Brutal, irresistible, estúpida y sensual; su potencial *aniquilador* es perfectamente descrito en *Corrección*:

“(...) aquí sin embargo, en el Aurach, reinaban todavía las condiciones y, por tanto,

<sup>146</sup> T. Bernhard, (1985); *Maestros antiguos*, Alianza Editorial, Madrid 2003.

<sup>147</sup> “(...) me despierto y me enfrento con el miedo/ la verdad es que las cosas son hoy realmente/ como eran en el treinta y ocho/ hay más nazis ahora en Viena/ que en el treinta y ocho (...)” T. Bernhard, (1988); *Heldenplatz (Plaza de los Héroes)*, Argitaletxe HIRU, Hondarribia 1998, pp. 60-61.

<sup>148</sup> T. Bernhard, (1980); *Los comebarato*, Cátedra, Madrid 1989.

<sup>149</sup> T. Bernhard, (1982a); *El sobrino de Wittgenstein*, Anagrama, Barcelona 1988.

<sup>145</sup> T. Bernhard, (1984); *Tala*, Alianza Editorial, Madrid 2002.

las relaciones y, por tanto, las circunstancias que reinaban también hace doscientos y cuatrocientos años, la Naturaleza seguía siendo la misma y, por tanto, los hombres en esa Naturaleza seguían siendo los mismos, con su malevolencia y su horrible fecundidad, ésta de aquí es una raza de hombres, pensé, que sigue siendo la misma raza de hombres de los primeros tiempos de la Historia, exceptuada del progreso general, ignorante, adivinándolo todo sólo con vaguedad (...)"<sup>150</sup>

Y, pese a ello, el propio Bernhard es un producto genuinamente austriaco. No se trata, lo que es obvio, de que Austria sea una de sus *obsesiones*. Tampoco de su gusto por la *exageración* y la *mistificación*, es decir, de la suplantación de la realidad que se encuentra en sus escritos supuestamente "autobiográficos"<sup>151</sup>. Ni tan siquiera del hecho, nada sorprendente, de que tras su muerte su figura se haya convertido en ícono nacional. Nos referimos al rasgo más sobresaliente de su escritura; al esfuerzo, titánico, patológico, por la *lucidez*. "[O]cuparse de un tema significa pensar ese tema hasta el fin, no debe quedar nada de ese tema que no se haya aclarado o, por lo menos, que no se haya aclarado en el más alto grado posible, (...)"<sup>152</sup>; hace decir a Roithamer, su *alter ego* en la ficción. Hipertrofia del espectador, afán clarificador, escrupuloso en un análisis interminable; su apuesta por el conocimiento exige una *integridad* (más bien, una *dureza*: con los otros y, sobre todo, con uno mismo) que puede llegar a rayar la locura. —No debo engañarme. He de resistir el canto de sirenas de los lugares comunes, el apacible encanto del *dejarse llevar*,

<sup>150</sup> T. Bernhard, (1975a); *Corrección*, Alianza Editorial, Madrid 2003, p. 94.

<sup>151</sup> Esas obras son: *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975), *Der Keller. Eine Entziehung* (1976), *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978), *Die Kälte. Eine Isolation* (1981) y *Ein Kind* (1982). Las ediciones castellanas son: *El origen. Una indicación*, Anagrama, Barcelona 1984. *El sótano. Un alejamiento*, Anagrama, Barcelona 1984. *El aliento. Una decisión*, Anagrama, Barcelona 1985. *El frío. Un aislamiento*, Anagrama, Barcelona 1985. *Un niño*, Anagrama, Barcelona 1987.

<sup>152</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 48.

del *dejarse pensar*; la *comodidad de la mentira*...— Esos son la tentación y el programa que esa tentación origina de todas sus obras; obras que son alegorías de la caída y la redención, campos de batalla en los que escritor, narrador y protagonistas comparten destino: sobreponerse a la *desidia*, afrontar una costosa (y, en definitiva, absurda) operación de rescate que logre, al fin, *que se haga presente la realidad*, mancillada y oculta por la mentira.

## 2. Bernhard, Austria y la cuestión de la inautenticidad.

Esta característica inserta a Bernhard en la más rancia (y universal) tradición cultural austriaca, tradición de denuncia y, por ello mismo, de clarificación. En arquitectura y escultura, donde Adolf Loos propugnaba la funcionalidad del espacio y la identificación entre el objeto y su uso; criticando así la dissociación entre la apariencia y el ser de la cosa, el maquillaje de lo real mediante la ornamentación y su fundamento: una conciencia falsa, arrojada a la ilusión. En pintura, donde Gustav Klimt recusa el realismo triunfalista y pequeñoburgués y las subsiguientes *confusiones* entre arte y vida, pintura y retrato, política y cultura; propugnando un *espacio propio* para el arte y reclamando delimitación entre las esferas humanas con el fin de evitar la manipulación y su condición de posibilidad: la oscuridad. En periodismo y filosofía, donde un mismo objetivo vincula a Karl Kraus y a Wittgenstein: la denuncia de las *palabras vacías*, de los tópicos, de aquellos términos cuya función es apagar o sustituir el pensamiento. La búsqueda de claridad lingüística se presenta, de este modo, como proceso de confrontación y maduración personales, de diferenciación entre lo que pensamos (y somos) *con y a través de las palabras* y lo que no podemos pensar (ni ser) *por ellas*. Y adquiere una *dimensión política*: en la medida en que el *contexto* determina el texto, cómo hablemos será signo de cómo seamos; o, lo que es igual, la conciencia *social* pasa por la conciencia *lingüística* y la revolución de las

formas de vida conlleva la revolución de las formas del lenguaje. En música, donde Schönberg aboga por una “música pura”, cuyo único fundamento sean las relaciones matemáticas y tonales entre sonidos; una música que, paralela a la “realidad”, pueda sobrevivirla, y que, *deshumanizada* y, por ello, *solamente música*, no sea ni entretenimiento ni tonalidad, ni descripción ni sentimiento, ni acompañamiento ni representación; sólo un universo completo, una *totalidad*, y, por ende, no otra cosa que ella misma. En fin, en psicología y en literatura, áreas colindantes que revolucionaron Freud, Schnitzler, Joseph Roth o Musil. El primero, subrayando una *fractura* a la vez individual y social; mostrando en el espejo del psicoanálisis una imagen repulsiva y escalofriante que sus contemporáneos trataban, afanosa e inútilmente, de ocultar; detectando en la dualidad apariencia/ser una esquizofrenia generalizada sobre la que Europa se agota y tambalea. Los segundos, desarrollando *Kakania*<sup>153</sup>, la “Fecalancia Imperial y Real” cuyas peculiaridades históricas explican las también peculiares obsesiones de la intelectualidad austriaca desde la derrota ante Prusia en 1866.

Las naciones se levantan sobre *mitos*, recreaciones del pasado y del presente cuyo fin es la *aglutinación y proyección hacia un futuro común* de fuerzas e intereses centrífugos. Austria, construida como estado-nación a partir del siglo XVI en torno a tres focos, *catolicismo, germanismo y barrera oriental de la Europa cristiana* (frente a la amenaza turca), tiene, en los últimos años del siglo XIX, que *reinventarse* desde la nada. La unificación alemana (1870) implica su desplazamiento dentro del mundo germánico, del que formará parte sólo como apéndice y periferia. La descomposición del Imperio Turco aniquila su

<sup>153</sup> Nombre inventado por Robert Musil en su novela autobiográfica *El hombre sin atributos* para referirse a los últimos años del Imperio Austro-Húngaro, en concreto, al largo reinado de Francisco José I (1848-1916). “Kakania” está acuñado a partir de las iniciales K. K. (Imperial y Real) que formaban parte del nombre oficial del Estado. Su sentido satírico y escatológico resulta, por otra parte, evidente.

papel fronterizo. Su composición variopinta, el que sea lugar de encuentro de lenguas, razas, culturas y religiones de difícil conciliación, resta solidez a una efímera unidad, centrada cada vez más, no en instituciones, sino en la *persona* del emperador. No es de extrañar que el compositor y director de la Ópera de Viena Gustav Mahler se sienta *tres veces paria*: como judío en relación a Centroeuropa, como bohemio respecto a Austria, como austriaco en referencia a Alemania<sup>154</sup>.

Austria permanece sin identidad nacional. No puede asumir la tarea de reinventarse porque no hay proyecto alguno que pueda conferir sentido a su existencia. Apartado de la historia, el reinado de Francisco José se caracteriza por la *huida de la realidad*, en dos sentidos, mediante un proceso de *autohipnosis* que, paralizando el tiempo, proyecta sobre el presente las ya caducas tareas del pasado, y a través del culto a la *superficiedad*, del intento desesperado por ocultar la realidad, ahogada por el champán y la estridencia de los valses de la familia Strauss. *Anquilosamiento* y *decadencia*, embriaguez y formalismo: la Edad de Oro previa a la Gran Guerra es, a los ojos de Kokoschka, Freud o Musil, la marcha, ridícula y fatal, de un suicida vanidoso, grandilocuente, borracho y fanfarrón hacia el abismo. Son “los últimos días de la humanidad”; la puesta de sol, grandiosa e indigna, de toda una civilización; el canto de cisne trágico pero dulzón que reflejan dos soberbias elegías: *La marcha Radetzki* y *El vals del emperador*.

El final de la Gran Guerra y el consiguiente desmembramiento del Imperio suponen una oportunidad única para el nuevo y reducidísimo Estado germanoparlante austriaco. La nueva República solicita a la Sociedad de Naciones su incorporación a Alemania, medida que permitiría *disolver* definitivamente la cuestión de su sentido como entidad nacional. Otra vez el fracaso: un mundo que teme el engrandecimiento alemán *condena a Austria a la existencia* y, por ende, a la carencia de identidad. Bajo esas coordenadas no resulta

<sup>154</sup> M. Vignal, (1970); *Mahler*, Castellote, Madrid 1977, p. 16.

sorprendente la euforia con la que la población de Viena saluda en 1938 el *Anschluss*, la *anexión* a la Alemania nazi, absorción que se prolongará hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial.

Después de diez años de ocupación internacional Austria recobra (1955) su soberanía. Y con ella el recurrente problema de su identidad. Constreñida a acuerdos entre las superpotencias en los que se exige su *neutralidad perpetua*, separada tanto de la Alemania capitalista como de la Hungría bajo dominación soviética, reducida tanto en territorio como en posibilidades; la nación, incapaz de reinventarse, se vuelca en la *recreación, estética y esteticista, de un pasado glorioso*. La cultura sustituye a la política, el arte desplaza al futuro. En vez de afrontar su identidad deficiente, los restos del antiguo Imperio recurren nuevamente a la autohipnosis; se lanzan a hacer en grande lo que hicieron en pequeño los habitantes del pueblecito castellano que Berlanga describió en *Bienvenido Mr. Marshall*: convertir su país en un *escenario*, transformar sus vidas en *espectáculo artístico con pretensiones*. La diagnosis, según Bernhard, no puede ser más que una: inauténticidad. Los resultados: repugnancia y ridículo.

En cualquier caso, la historia contemporánea de Austria está marcada por una *disparidad* trágica entre la realidad y sus sustitutos, disparidad que revela, por una parte, la enorme *voluntad de autoengaño (y de sentido)* de los austriacos, por otra, el *miedo* a reconocer su intemperie, su singularidad y su falta de perspectivas. Sólo esa situación particularísima, la de un pueblo sin raíces y sin futuro, carente de cualquier tipo de asideros, puede explicar el *afán de lucidez* de sus intelectuales. Sólo quien vive diariamente en la mentira puede desear tanto la verdad. Sólo quien, por exceso de imaginación, ha perdido la perspectiva, puede anhelar tan fuertemente la *claridad*, intento por abandonar la desproporción, por recuperar la *perspectiva correcta*. *Traspasar las apariencias* se convierte, en Austria, en una necesidad vital, en un acto automático que transforma a sus

filósofos (Wittgenstein), a sus psicólogos (Freud) y a sus literatos (Bernhard) en auténticos maestros del *desembrujo*. La especial *problematicidad de su realidad*, tanto de la verdadera como de la creada, prepara al intelectual austriaco para la *profundidad*, correlato de la generalización impuesta de lo ficticio.

De esta forma, Austria pasa a ser, para el intelectual austriaco, una *entidad paradójica con la que guarda relaciones también paradójicas*. Se presenta como lo *odiado* y como lo *amado*, como un medio asfixiante que imposibilita el pensamiento y, pese a ello, como la *condición de posibilidad* de cualquier pensamiento serio. Madre y madrastra, ficción y, por eso mismo, posibilidad para trascender la ficción; Altensam, símbolo en *Corrección* de la Austria real y *contradicторia* que es al tiempo reprimida y represora, moderna y católica, aristocrática y plebeya, histérica e inactiva, ignorante y culta; es lo que *mata*, pero también lo que *hace vivir* al protagonista (Roithamer), la materia de la que se nutren sus ideas y lo contrapuesto (y aniquilador) a ellas, el lugar del que huye y el punto al que, sin embargo, siempre ha de volver. En palabras de Bernhard:

“[Roithamer] durante toda su vida y toda su difícil existencia no había tenido nada más urgente en la cabeza que liberarse de Altensam y, de hecho, liberarse de Altensam con plena conciencia y radicalmente, significaba poder pensar, sin Altensam, lo que era su pensamiento, porque, en definitiva, era un pensamiento sin Altensam, aunque es verdad que no hubiera sido posible sin Altensam, porque realmente Altensam y el ser oriundo de Altensam y la permanente relación de su persona y personalidad y ciencia intelectual con Altensam le eran necesarios para pensar como había pensado y había trabajado, lejos de Altensam, más allá de Altensam y sin volver nunca más a Altensam.”<sup>155</sup>

Relación *dialéctica* en la que contradicción no implica carencia de lazos

<sup>155</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, pp. 33-34.

causales, en la que el elemento que vivifica al individuo, posibilitando su libertad, es aquello que, precisamente, siempre está a punto de absorverlo y aniquilarlo; un *equilibrio inestable*, un conflicto agónico, un difícil sostenerse en una cuerda sobre el abismo, es su consecuencia. En el austriaco se cumpliría el adagio “Donde está el peligro se encuentra también la salvación”, expresión que condensa magistralmente la esencia de la *creatividad: tensión hasta el límite, esfuerzo inhumano por alzarse momentáneamente sobre la dejadez del tópico y la oscuridad de la locura, obstáculos, pero, por ello mismo, condiciones y catalizadores del crecimiento personal*. La ambigüedad de Austria es la misma que la señalada por Freud respecto a la etimología del término *Umheimliche*<sup>156</sup>: lo siniestro es lo que una vez nos fue familiar, aquello que, para sobrevivir, tuvimos que desplazar y ocultar; es, en consecuencia, lo que, constituyéndonos, nos destruye, lo más cercano y a la vez lo más lejano, lo ajeno y lo nuestro. Análoga al *subconsciente*, Austria es siniestra porque fertiliza y destruye, sostiene y anega, da vida en la medida en que no ha llegado a matar. Alegórico, el pequeño estado alpino adquiere las dimensiones descomunales de un símbolo de todo aquello sobre cuya destructora oposición nos erigimos: *sensualidad, corporalidad y subjetividad activa*.

Pero Bernhard no sólo necesita a Austria para escribir; la *consistencia asfixiante* de su universo creativo emana de la misma *poderosísima voluntad de creer* que anima a sus conciudadanos y que él, sin embargo, reprocha y denuncia tantas veces. Sólo que en su caso se trata de una *voluntad de segundo orden*, cuyo origen, más que en una historia trágica, ha de buscarse en una *sociedad anodina*, cuya incapacidad para falsificarse es proporcional al desconocimiento de su problemática, y, por tanto, a su incapacidad de verdad.

Bernhard acaba siendo un *mitólogo*, el constructor de un mundo que reemplaza a la

realidad y que, trascendiéndola, la denuncia. La Austria novelada nada tiene que ver con la Austria real, y esta discrepancia, más que devaluar a la narración, devalúa a Austria. La recuperación del mito, *aunque sea del mito más negativo*, se presenta como la *condición de posibilidad de la autenticidad*, como necesidad de la conciencia despierta: sólo un universo falso, retorcido, esperpéntico, exagerado; un escenario sobrecargado de especies desaparecidas, de dandys y de nazis, de artistas decadentes, de monstruos y de abúlicos; podrá devolvernos, a través de un *método indirecto*, el sentido de la realidad. Únicamente quien sabe que lleva puesta una máscara se preguntará por las razones de su disfraz, tendrá la oportunidad de, sabiendo lo que es, llegar a ser quien es. Los espejos de la calle del Gato de Valle-Inclán, lechos de Procusto visuales, deformaban las cosas, devolviendo una imagen que no les correspondía. Sin embargo, lo que representaban no era falso. Tampoco verdadero. Su rol, más que veritativo, era *funcional*. Esas imágenes aterraban a los transeúntes, los devolvían hacia ellos mismos, subvertían por unos momentos su tranquilidad complaciente, reactivaban un sentido de la *admiración* que es condición primera de la curiosidad y, por ende, de la autenticidad. El problema del novísimo estado austriaco, dictamina Bernhard, no es, como en tiempos pretéritos, el de la *falsificación ilusionante*. Su problema es el *filisteísmo*: el haber pasado de una *conciencia agudísima de su irrelevancia*, conciencia que producía su contrario, la idealización eliminativa y sublimadora del entorno; a la *valoración de lo que antes se despreciaba*, esto es, al consuelo de la zorra ante las uvas, a la apología de la mediocridad y al consiguiente ukasse sobre la *superfluidad de lo ficticio*. Paradójicamente, voluntad de mentira, mitificación, distorsión, escapismo artístico, es decir, todos los males del Imperio de los Habsburgo; son recuperados en la obra de Bernhard en función de fines contrarios, intención de verdad, realismo y autenticidad. Bernhard descubre una *satisfacción represora* que ataca por igual a los dos *opuestos complementarios*, realidad y ficción; y que

<sup>156</sup> Cfr. S. Freud, (1919); “Lo siniestro”, en: S. Freud; *Obras completas*, VII, Biblioteca Nueva, Madrid 1997, pp. 2483-2505.

*oponiéndose a su oposición* constituye la última y la más peligrosa de las formas de inauténticidad: la que, ocultando su origen, esconde también su nombre; la que, negando la problemática de una realidad esencialmente problemática, se sostiene sobre un ser transvalorizado y, así, y porque en vez de trascender ese ser, simplemente *asiente a él*, logra no verse tentada por un proceso de *desublimación* que la negatividad, trascendente pero reveladora<sup>157</sup>, contiene necesariamente en su génesis. Para decirlo con otras palabras: Bernhard redescubre en el análisis de la Austria de la segunda mitad del siglo veinte, y a nivel *nacional*, la lógica de la supresión y del resentimiento que un siglo antes había cartografiado tan magistralmente Nietzsche.

Llama la atención que el “maestro de la verdad”, el Bernhard lúcido y apasionado embarcado en una cruzada desmitificadora, retrate con un lirismo sobrecojedor, con una simpatía indudable, precisamente a aquellos que, *ocultándose en un mundo paralelo*, se afanan trabajosamente en *preservar el autoengaño que constituye sus vidas*. Paul Wittgenstein vive en la *apariencia*: elegante en

<sup>157</sup> El análisis de Bernhard es análogo al que, a un nivel más general, realiza Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional*. Ambos, a diferencia de Freud y del psicoanálisis corriente, que reducían *trascendencia artística* a mistificación sublimadora, acentúan el papel gnoseológico de la ficción, que contiene *racionalidad* y que posibilita *auténticidad*. Ésta no es olvido, sino *recuerdo* que, balanceándose sobre el abismo, obtiene un efímero equilibrio, un acuerdo provisional, entre la *verdad y la vida*, permitiéndonos digerir exactamente la medida de realidad que nuestro organismo soporta.

¿Cómo no ver en estas palabras de Marcuse la *esencia* de la concepción bernhardiana de la ficcionalidad? Dicen: “Ritualizado o no, el arte contiene la *racionalidad* de la negación. En sus posiciones más avanzadas es el Gran Rechazo; la protesta contra aquello que es. Los modos en que el hombre y las cosas se hacen aparecer, cantar, sonar y hablar, son modos de refutar, rompiendo y recreando su existencia de hecho. Pero estos modos de negación pagan tributo a la sociedad antagonista a la que están ligados. Separados de la esfera del trabajo donde la sociedad se reproduce a sí misma y a su miseria, el mundo del arte que crean permanece, con toda su verdad, como un privilegio y una ilusión.” H. Marcuse, (1954); *El hombre unidimensional*, Seix Barral, Barcelona 1969, p. 93.

su pobreza, refinado en su inutilidad, artístico en una sociedad donde su genialidad es un fracaso y su inadaptabilidad locura; es un personaje cuya tragedia consiste en la disparidad entre lo que fue y lo que es y cuyo *heroísmo* estriba en su negativa a sucumbir ante la realidad, en su titánico esfuerzo por *no cambiar con sus circunstancias y por una autenticidad absoluta dentro de la inauténticidad*, autenticidad que es fidelidad, no hacia lo que es, sino a lo que *quiso ser*. Koller, en *Los comebarato*, es admirable precisamente por su *inadaptabilidad*, característica que comparte con sus compañeros de mesa, verdaderos esperpentos sociales, especímenes ridículos al borde de la marginalidad. Su defecto más evidente, una pierna amputada a causa del mordisco de un perro, es *racionalizado* y, de este modo, el centro del relato es una *transfiguración (Verklärung)* por la que el obstáculo se convierte en posibilidad, lo feo en hermoso, lo exterior en interior, lo vital en objeto científico. Transfiguración sin duda inauténtica, pero que eleva al *mistificador por encima de sus expectativas* y origina un proceso de *ilustración (Aufklärung)*, de revisión de la realidad y de fortalecimiento personal. En fin, Roithamer es, desde cierto punto de vista, otro “escapista”. Lo sabe justamente antes de su suicidio, cuando descubre que “todo es una falsificación” y que, “*la verdadera corrección la aplazamos*”<sup>158</sup>. Pero lo *sospecha* (y, con él, el lector) desde siempre: producto de Altensam, ha de ser tan *irreal* como su razón de ser y origen; opuesto a Altensam, su lucha contra la inauténticidad acaba en *apología del equilibrio*. En efecto, la dureza cognoscitiva, ejemplificada por la construcción del Cono perfecto del bosque de Kobernauss, desemboca en la muerte de su hermana retratada por el Cono, *pues quien se ve a sí mismo con total transparencia no puede soportar lo que ve*. Es más, el proyecto de autenticidad del protagonista es una *razón para vivir*, un motivo para aplazar mediante el autoengaño bajo forma de posibilidad de una *vida auténtica* la corrección definitiva. Como señala Roithamer

<sup>158</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.cit.*, p. 301.

reflexionando sobre sus años de construcción del Cono: “no corregimos, seguimos existiendo, (...) (e)n lugar de suicidarse, los hombres se dedican al trabajo.”<sup>159</sup>

Esta preferencia de Bernhard por caracteres *irrealistas* obedece a la constatación de las posibilidades a la vez *salvíficas* y *reveladoras* de la ficción. La falsedad puede contener a la verdad; sin duda por contraposición con una realidad represiva y enmascaradora, pero también *en sí misma*, como lucha del individuo (o de la colectividad) por mantenerse en la ficción y por *adecuar su vida a unos principios*. La coherencia, la *fidelidad* al ideal, es una virtud. Su poder para la reconstrucción de la realidad, enorme. Es más, la ficción, idealizada, transfigurada colectivamente, transformada en marco de posibilidades abiertas, exemplifica al *futuro*; única instancia que, en definitiva, posee algún derecho para exigirnos algo.

En todo caso, quedémonos con dos ideas básicas. *En primer lugar*, y en la medida en que las coordenadas históricas austriacas han variado radicalmente a lo largo del último siglo, la diferencia entre las críticas a Austria de las generaciones de Musil y de Bernhard. La primera asume una labor de *desmitificación* constante, comprende que, ante un exceso de mito, el único medio para alcanzar una *verdad sin atributos*, un acceso a la realidad puro, sin edulcorantes ni atenuantes dormitivos, es que los intelectuales militen como *aguafiestas profesionales*, dedicándose a la ingrata tarea de desinflar los castillos en el aire de sus conciudadanos, de despertarlos de un sueño placentero, pero dogmático; de arrastrarlos fuera de una *para-realidad reconfortante* que, más que en ayuda eficaz para encarar problemas reales, se ha transformado en sustituto de la realidad.

La segunda trata, por el contrario, de salvaguardar una ficción que, en la medida en que disfraza o niega al mundo, todavía nos aproxima a él, nos lo muestra como *enigma*, como *problema*, como *obstáculo*. Y esa salvaguarda se realiza frente a una *existencia*

*anodina*; contra las fuerzas, omnipotentes y paralizadoras, de una realidad que se ha *autorrestringido*, glorificándose en su mero sobrevivir burgués. Austria, de acuerdo con Bernhard, santificando su *miseria*, se ha incapacitado tanto para el *esfuerzo* que la mentira implica como para el descubrimiento de una verdad que la ficción oculta, pero también revela. Ha dejado de ser, en consecuencia, un país *vital* y un país *intelectual*. No necesita al entendimiento, constructor de catedrales conceptuales cuya grandeza es refugio para quienes con más agudeza sienten su insignificancia; porque la insignificancia se ha transformado, de acuerdo a una *lógica ilusoria*, en grandeza. No necesita la vida y, por tanto, nuevas metas para alcanzar; porque el *perpetuarse* y el *estar* han pasado a ser sinónimos del vivir. La *voluntad* ha sido negada, y con ella ha sucumbido la vitalidad. El *hombre de acción* ha quedado identificado con el hombre de negocios y la *acción* con el simple hacer. No es de extrañar que lo que salva al individuo en las novelas de Bernhard sea un proyecto *descomunal*, una ilusión que, aunque acabe invariablemente en el fracaso, ponga en juego todas las potencialidades del hombre, elevándolo sobre sí mismo<sup>160</sup> y ahuyentando, mediante el obstáculo, la aplastante presencia del *tedio*. Hacer no es dejarse llevar. El Cono de *Corrección*, blasfemo y perfecto, es *un hecho porque es una hazaña*. Y, recordémoslo, sólo lo heroico no puede ser resultado de la dejadez y la pasividad, verdaderas “bestias negras” del autor. Austria, en definitiva, ha pasado de ser un *país trágico* a ser un *territorio ridículo*. Constatación que para Bernhard condensa y clarifica el presente y el pasado de su tierra y que, a nivel artístico, significa el salto enorme de una Austria que *vivía para el arte* a otra que *vive de él*.

*En segundo lugar*, y como corolario de la apreciación anterior, cabe señalar que la

<sup>160</sup> “El proceso de ambos fue igual, realizarse a sí mismos mediante una insólita, como creían ambos, tanto Roithamer como Höller, y verificaron también, realizarse a sí mismos mediante una insólita construcción y obra de construcción, cada uno de una forma que concordaba con él por completo.” T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 105.

<sup>159</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, pp. 302-303.

recuperación del mito en la obra de Bernhard implica también su *subversión*: frente a la ficción *trágica pero festiva, armónica pero siniestra, hedonista pero elegiaca*, del Imperio; en la Austria novelada de Bernhard existe sólo lo *negativo*.

Lo grotesco, lo desmedido, lo paradójico y lo deforme constituyen a un universo en el que deambulan a su placer las aberraciones. Únicamente los *casos extremos* tienen cabida allí. Autor barroco, escritor con un genio sorprendentemente similar al de Quevedo o Gracián; la *normalidad es para él la única deformidad*; la realidad cotidiana, pétreas y tiránica, lo único que sus ficciones exorcizan. En cualquier caso, la causa de esta transformación del mito *en la dirección de lo grotesco* se encuentra en la variación de las coordenadas históricas y en el consiguiente *cambio de sentido* de la actitud crítica. Lo ficticio ya no puede ser puro o amable, hedónico o deshumanizado, descontextualizado en suma, porque ya no hay realidad alguna de la qué huir. Si el mundo es un refugio el arte, de algún modo, se desprende de la primera de sus funciones: *entretener*. Así, a la ficción, en el supuesto de que evite la recreación glorificadora del contexto social, en el caso de que, de esta forma, *conserva su función cognitiva y deslegitimadora*; se le impone una doble tarea (inversa a la que le correspondía al arte de los Habsburgo): *ensuciar* una realidad demasiado limpia y *acentuar* en sus exageraciones el carácter desmoralizador de un mundo cuya insulsez se revela en contraste con el horror y, sobre todo, con la fuerza de voluntad que el horror activa.

El nuevo arte *escupe y difama*; pródigo en el *escándalo*<sup>161</sup>, éste no es un fin en sí, más

<sup>161</sup> Para una información detallada de todos los escándalos y procesos judiciales a los que se enfrentó Bernhard, y que, abarcando la totalidad de su carrera literaria, se prolongan desde un artículo de 1955 publicado en el semanario católico *Die Furche* hasta la retención policial de la primera edición de *Tala* (1984-1985) y la polémica, tres meses antes de su muerte, por el estreno de *Heldenplatz*; puede consultarse el capítulo “Por doquier que voy” de la biografía de Bernhard escrita por su traductor en España, Miguel Sáenz: Cfr. M. Sáenz, (1996); *Thomas Bernhard. Una biografía*, Siruela,

bien, el único medio de despertar a una sociedad somnolienta dirigiéndose despreocupadamente al abismo. Se centra en aquello y en aquellos que la colectividad al unísono desprecia y margina, *negativiza*; y, de modo sorprendente, descubre en esa negatividad su *contrario*: una fuerza humanizadora, una voluntad férrea, una solidez de principios que nada hacía sospechar. Lo deforme no acusa a lo real en razón de que lo real sea causa de lo deforme. En la obra de Bernhard su acusación es, por razones mayores, todavía más grande: es la constatación de una *transvaloración*, es el descubrimiento traumático de que no son los *enfermos*, sino los sanos, quienes están enfermos; *aquellos hombres cuya salud es, precisamente, síntoma de su abulia*.

Por decirlo con pocas palabras: si Bernhard revuelve continuamente en el estercolero humano no es con la intención de descubrir entre tanta basura un *diamante que justifique al hombre*. En absoluto. Si lo hace es, sin duda, para descubrir diamantes; pero con el objetivo ulterior de que ese descubrimiento humille, mostrando la mayor de las inmundicias e insensateces humanas, la que ejemplifica ese hecho mismo: el abandono de los diamantes, su presencia entre la corrupción y el fango; para que humille, digo, todavía más al hombre.

### 3. *Corrección: transfiguración y muerte.*

Dividida en dos larguísimos capítulos, “La buhardilla de los Höller” (pp. 9-178) y “Examinar y ordenar” (pp. 179-336), *Corrección* cuenta la misma historia desde dos perspectivas personales y temporales diferentes pero complementarias, la del narrador anónimo del primer capítulo y la de Roithamer, protagonista de toda la obra y casi única voz de su segunda parte.

Madrid 2004, pp. 97-108. Por cierto, el título de ese capítulo obedece a unos versos de José Zorrilla: “...que el orbe es testigo / de que hipócrita no soy, / pues por doquier que voy / va el escándalo conmigo.”

“La buhardilla de los Höller” es un monólogo desquiciado y reiterativo, concentrado temporalmente en doce horas (aproximadamente, desde las tres de la tarde a las tres de la mañana). El narrador, del que desconocemos el nombre, todavía convaleciente de una grave enfermedad pulmonar acaba de instalarse en la buhardilla de los Höller. Su presencia en dicho espacio obedece a una tarea impuesta por el anterior inquilino de la buhardilla, su amigo Roithamer. Éste, como pronto sabemos, se ha suicidado, legando en su testamento al narrador, compañero suyo desde tiempos escolares y colega en un autoexilio que ambos han compartido en la Universidad de Cambridge, todos sus papeles. Entre ellos, el titulado *De Altensam y todo lo relacionado con Altensam, en consideración especial del Cono*.

La narración, flujo de la conciencia construido a partir de un único principio, el psicológico de *asociación*, se desarrolla a un doble nivel: *subjetivo* y *objetivo*. El paso sin transiciones de uno a otro es una de las constantes técnicas del capítulo. Sin embargo, el rasgo que más llama la atención en la relación de ambos niveles es su *desequilibrio*. Una anécdota *exterior* ínfima acompaña a la *desbordante interioridad* del narrador, de forma que los pocos acontecimientos externos de la novela son compensados por la multitud y la riqueza de sucesos en el ámbito privado de su conciencia; conciencia en la que, por otra parte, se entremezclan las rememoraciones del pasado, las angustias del presente y las tareas del futuro, y que, además, funciona como un verdadero *escenario* por el que deambulan los personajes con tal grado de autonomía que sólo la *voluntad absoluta del narrador* puede lograr en algunos momentos que recordemos su presencia, completamente *desaparecida, anegada*, en y por el proceso de narración.

He ahí otra característica técnica esencial de la obra (y que es, por otro lado, una de las “marcas de fábrica” de la *factoría Bernhard*): su *completo (y complejo) dominio del narrador*, individuo que, diseñado como “personaje central” de la ficción, *reaparece y desaparece de la narración constantemente*, confiriendo a ésta una especial complejidad,

aumentando sus niveles narrativos (se describe un acontecimiento, su descripción, la descripción de su descripción, las emociones que suscita su descripción y su descripción de segundo o de tercer orden, sus consecuencias... y, nuevamente, se vuelve al acontecimiento mismo, aunque transfigurado por el proceso previo: por lo que el punto de *inicio* y el de *reinicio* nunca son idénticos), introduciendo una *tensa dialéctica*, una lucha por el *predominio temático*, entre el protagonista (que en las obras de Bernhard rara vez se identifica con el narrador) y éste. En definitiva, si, tal como señala Vargas Llosa<sup>162</sup>, lo que distingue a un novelista actual de un autor decimonónico es la *consciencia del narrador*, no hay duda de que la obra de Bernhard en general y *Corrección* en particular, construidas a partir del punto de fuga de este personaje *preeminente*, son lo que podríamos llamar “literatura consciente”, literatura de la que toda ingenuidad ha desaparecido y en la que la realidad, accesible siempre desde un punto de vista concreto, es algo que se interpreta o reconstruye, pero que difícilmente podrá el lector llegar a conocer en su *versión definitiva*. Al lector se le proporcionan los ladrillos y el cemento, pero, si quiere resguardarse, no puede permanecer sin hacer nada: la actividad que se le exige hace de él un *segundo escritor de la obra*.

A nivel *subjetivo* este primer capítulo consta de dos focos: *la rememoración de*

<sup>162</sup> El novelista hispano-peruano escribe: “Este personaje (*se refiere al narrador*) es siempre el más delicado de crear, pues de la oportunidad con que este maestro de ceremonias salga o entre en la historia, del lugar y momento en que se coloque para narrar, del nivel de realidad que elija para referir un episodio, de los datos que ofrezca u oculte, y del tiempo que dedique a cada persona, hecho, sitio, dependerá exclusivamente la verdad o la mentira, la riqueza o pobreza de lo que cuente.” Y, más adelante: “Si algo distingue al novelista clásico del moderno es precisamente el problema del narrador. La inconsciencia o la conciencia con que lo aborda y lo resuelve establece una línea fronteriza entre el novelista clásico y el contemporáneo. (...) Todavía se escriben novelas antiquísimas sin que sus autores se den cuenta (y precisamente porque no se dan).” M. Vargas Llosa, (2004); *La tentación de lo imposible*, Alfaguara, Madrid 2004, pp. 47-48.

*Roithamer* (que funciona como *presentación indirecta* del personaje protagonista ante el lector) y el *análisis que el narrador hace de su situación actual*, como enfermo y, sobre todo, como depositario del legado de Roithamer. Si el relato se centra en Roithamer las tres primeras cuartas partes del capítulo, la atención se desplaza a las peculiaridades psíquicas y emocionales del narrador a partir de la página 140, momento en el que éste, que se ha despedido de los Höller y subido a la buhardilla para pasar la noche, inicia un monólogo de rasgos obsesivos que se prolonga durante varias horas de terrible insomnio y que, desde un punto de vista técnico, podría ser descrito como un *tema con variaciones* cuyo escalonamiento tiene la finalidad de *elevar el nivel emocional paulatinamente*, hasta un *clímax* cuyo drama será compensado contrapuntísticamente por un eficaz *anticlímax*<sup>163</sup>.

La *rememoración de Roithamer* proporciona datos valiosos sobre el personaje. Se trata del riquísimo heredero de las tierras y del palacio de Altensam. Educado en un ambiente asfixiante y artificial, en el que la etiqueta ahogaba la espontaneidad y en el que una *intelectualidad demasiado pura* extirpaba la vitalidad y las emociones a ella vinculadas; toda su vida ha sido un intento de *huida* de sus orígenes. Primero, en su niñez, mediante sus continuas *bajadas* (en sentido físico, social e intelectual) de Altensam al pueblo de Stocket, donde Roithamer buscaba la compañía de los asalariados de su padre. Después, en sus escapadas a la casa paterna del narrador, huidas cuyo objeto era el encuentro con el *padre* de su amigo, *médico* del pueblo. En ese punto se inicia la dialéctica narrador-protagonista: si, para el primero, Altensam es el centro de todos

sus deseos, precisamente por su *aislamiento intelectual de la suciedad de la vida*; para el segundo, la profesión *práctica y biológica* del padre del narrador transforma su casa de Stocket en elemento salvífico frente a un entendimiento represor. También en este punto cobra significación el *claro del bosque*, lugar equidistante de Altensam y de Stocket y punto exacto en el que se encontraban el narrador subiendo a Altensam y Roithamer bajando de allí<sup>164</sup>. Allí se suicidará, *colgándose de un árbol*, Roithamer décadas después. Allí encontrará y bajará su cadáver su amigo (desde la infancia) y huésped Höller. No olvidemos el carácter simbólico del claro del bosque: el punto exacto en el que *deseos y vida colisionan*, el *territorio moral* en el que el protagonista se ve forzado a vivir (y, por tanto, a morir): un punto lo bastante alejado de Altensam para que Altensam no te ahogue irremediablemente, y, al mismo tiempo, lo suficientemente cercano a Altensam para que ésta pueda ejercer cierta influencia positiva y actúe como el *lugar de referencia* que hasta el más paria necesita.

En cualquier caso, la *huida* de Roithamer, presente a lo largo de su infancia, se traduce durante su edad adulta en su exilio voluntario en Inglaterra. Allí, ejercerá como biólogo eminente en Cambridge. Hacia allí atraerá, gracias a su *personalidad genial*, en la que se mezclan por partes iguales la intuición psicológica, la sensibilidad artística (sobre todo, musical), el rigor de las ciencias empíricas y la profundidad de un carácter eminentemente filosófico (y sintético); al narrador, que, como no podría ser de otra manera, ejerce en la Universidad inglesa como *matemático*. Sin embargo, su *necesidad de Altensam* lo hace volver una y otra vez (por breves períodos) al lugar que aborrece, pero que, por ello mismo, necesita; lugar al que, por su propia

<sup>163</sup> Obsesionado por la posibilidad de que desde su taller, situado fuera de la casa y justo enfrente de la ventana de la buhardilla, Höller, protegido por la oscuridad, lo esté observando; el narrador lleva a cabo una serie de acciones que no pueden calificarse más que de *demenciales*. Cuando parece estar a punto de perder la razón, tropieza con un perchero. Los Höller se despiertan. Höller, en pijama, se informa de lo ocurrido. El narrador, convencido por fin de que Höller no lo espía desde su taller, puede conciliar el sueño. Finaliza el capítulo.

<sup>164</sup> “Y había ocurrido a menudo que nuestros caminos, el suyo de bajada a Stocket y el mío de subida a Altensam, se cruzaran, se cruzaran en el lugar mismo en que está la mitad del camino, en el claro del bosque.” T. Bernhard, (1975a); *op.cit.*, p. 78.

constitución *intelectualista*, pertenece en el fondo<sup>165</sup>.

Una vez que, muertos sus padres, Roithamer dispone de la herencia; inicia lo que será el *proyecto de su vida: la construcción del Cono perfecto en el centro exacto del bosque de Kobernauss*. La ocasión para la idea será otra *construcción perfecta* (y, por ello, denostada por el populacho de los arquitectos, clan para el que el protagonista sólo encuentra palabras de desprecio): la casa construida por el *taxidermista* Höller en medio de la garganta del Aurach. Allí, en su buhardilla, encontrará Roithamer el espacio ideal para meditar y para trabajar en su proyecto. Esa buhardilla será su centro de operaciones y el lugar perfecto para el desarrollo de sus obsesiones<sup>166</sup>. En todo caso, lo que realmente le interesa de la casa de los Höller, lo que le atrae *hacia ella*, es la *concordancia* entre ésta y el carácter de sus habitantes: se trata de una construcción que refleja externamente lo que ellos son internamente, que logra que lo inerte represente la vida y se haga uno con ella<sup>167</sup>. La casa es un retrato perfecto y, por ello, *anticipación* y, en consecuencia, *obra de arte*<sup>168</sup>.

<sup>165</sup> “(...) como Roithamer, una de esas personas que actúan movidas por la cabeza, y no, como todas en general, por el sentimiento, (...)" T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 137.

<sup>166</sup> “(...) porque durante toda la construcción del Cono no pernoctaba ya en Altensam, donde estaba en su casa, sino sólo, porque le resultaba ideal en todos los sentidos en sus últimos años, en la buhardilla de los Höller, él, Roithamer, no había ido en los últimos años directamente de Inglaterra a Altensam, sino siempre, inmediatamente, a la buhardilla de los Höller, para fortalecerse en lo simple (la casa de los Höller) para lo complicado (el Cono), (...)" T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, pp. 10-11.

<sup>167</sup> “Sobre todo, tuve inmediatamente la posibilidad de comparar, al contemplar a Höller y contemplar su casa y estudiar a Höller y estudiar su casa, y lo característico de Höller era también lo característico de la casa de los Höller, lo mismo que el interior de Höller era el interior de la casa de los Höller, por el hecho de estudiar la casa de los Höller podía ver de pronto dentro de Höller, y a la inversa, al estudiar a Höller podía ver dentro de la casa de los Höller, una cosa era al mismo tiempo la explicación de la otra." T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 264.

<sup>168</sup> La belleza, para Bernhard, nunca es natural; *sino producto artificial del hombre, resultado del esfuerzo*

Roithamer, Quijote contemporáneo, se lanza así en pos del *absoluto*. Su objetivo es el de construir un Cono *habitável para su hermana*, un Cono que exprese perfectamente, que refleje con fidelidad, al único miembro de su familia por el que siente un amor real y profundo, ser que ejemplifica lo poco que ahí en Altensam de virtuoso y que, de esta forma, lo reconcilia (al protagonista) en cierta manera con sus orígenes (y consigo mismo). Después de tres años proyectándolo y de otros tres realizándolo; después de haber superado escollos profundísimos y de haber empleado todos sus intereses y conocimientos en este proyecto descomunal; después de haber soportado el desprecio de sus hermanos, la envidia sarcástica de los profesionales de la construcción; después, en fin, de haber tenido que sentir el *miedo de su propia hermana* a la realización de algo cuya función es glorificarla; el Cono, como una blasfemia pétreas al tiempo que orgánica, se levanta ya en el centro geométrico mismo del bosque de Kobernauss.

Roithamer ha logrado vencer. Pero su victoria contiene irremediablemente el *fracaso*, el descubrimiento de que la *perfección es insopportable* y de que, en consecuencia, no está hecha para nosotros, seres cuya condición paradójica consiste en sentirse atraídos por un absoluto que sólo, si lo alcanzáramos, nos depararía la muerte. La hermana de Roithamer, como una nueva Medusa, se ve tal cual es..., y muere. Roithamer pierde con su muerte su *centro de gravedad*, el único eslabón

---

*idealizador que define al arte*. El concepto de *anticipación*, que toma de su maestro Schopenhauer, es clave en su obra. Cito, a continuación, un pasaje de Schopenhauer ilustrativo a este respecto: "Y esta anticipación, en el verdadero genio, va acompañada de aquel grado de imaginación que le permite reconocer en las cosas particulares su Idea, pudiendo decirse que el artista comprende a la Naturaleza a media palabra y expresa de un modo acabado lo que ella sólo balbucea, comunicando al duro mármol el poder de expresar la belleza de la forma que aquélla no consigue expresar sino en miles de ensayos incompletos. Parece decir a la Naturaleza: 'esto es lo que tú querías decir' y el inteligente repite: 'sí, esto era'." A. Schopenhauer, (1818a); *El mundo como Voluntad y Representación*, Porrúa, México 2000, III, § 45, p. 179.

que lo unía a su pasado y que lo vinculaba consigo mismo<sup>169</sup>. *Desarraigado*, abandonado a su suerte, sus últimas semanas se caracterizan por una *lucidez descarnada* respecto a su propia existencia. Descubre ahora su vacío, la inauténticidad que suponía su proyecto de autenticidad, la excusa para sobrevivir que escondía el trabajo en el Cono. Desesperado, echa un último vistazo a su vida en su manuscrito sobre Altensam, manuscrito que, recogiendo formalmente las nuevas vivencias de su autor, sufre un paulatino proceso de *corrección y reducción* cuya meta definitiva no puede ser otra que la *aniquilación*, destino último que la autenticidad depara tanto al libro como al hombre. Roithamer se quita la vida, pero no antes de haber acabado también, mediante su testamento<sup>170</sup>, con aquello que, exemplificando lo *monstruoso* y lo *sublime*, había constituido su existencia: Altensam. Su final simboliza la destrucción de un mundo pasado que el presente sólo aceptaba como *reliquia*. Pero no nos confundamos: la destrucción de Altensam no es una *purificación* positiva, una *liberación* del presente respecto a un pasado asfixiante; todo lo contrario, es la *liberación del pasado*, la consecución de una autenticidad que, en un mundo que *desublimiza* todo lo que contiene, sólo puede lograrse mediante la desaparición. Altensam es *salvado* de su contexto mediante la muerte. Del mismo modo, lo que salva a Roithamer de la nada que reemplaza a su hermana desaparecida también es la muerte.

En lo que respecta al *narrador*, querría señalar dos características que el relato deja traslucir: *su subordinación completa a Roithamer*, hecho que explica su *admiración* hacia él y explicación que se traduce en una *oposición sorda* entre el narrador y el otro gran amigo de Roithamer, Höller; y,

<sup>169</sup> “Ya no tengo existencia, era lo último que, al parecer, le dijo Roithamer a Höller.” T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 27.

<sup>170</sup> Encarga que Altensam se venda al precio más alto posible y que el dinero obtenido de la venta se reparta entre exconvictos. Roithamer, que siempre se ha sentido *prisionero* de Altensam, quiere hacer de su prisión la condición para la *liberación* de otros.

complementariamente, *su temor y su repulsa* hacia aquél a quien admira, elementos que cobran fuerza en las últimas páginas del capítulo. Como ejemplo de la primera característica, basta lo que el narrador *se* reconoce en las páginas 36 y 37<sup>171</sup>, cuando le asaltan las primeras dudas acerca de su capacidad para *afrontar sin sucumbir a él* el legado de Roithamer. Como ilustración de su odio a Höller ténganse en cuenta tanto la escena de la sobrecena en la que, con crueldad extrema, el narrador dirige la conversación al único tema que el taxidermista querría evitar, *su* hallazgo del cadáver de Roithamer (pp. 119-141); como el *duelo sordo* (e infantil) que mantienen, uno en su taller y otro en la buhardilla, durante la noche de insomnio que, precisamente, ha desencadenado la infame conversación de la sobrecena (pp. 141-178).

En fin, la dialéctica del narrador que admira pero que al mismo tiempo odia a quien reconoce superior en todos los sentidos, es una constante de los escritos bernhardianos. Baste recordar aquí la poca amistad existente entre el narrador de *Los comebarato* y el inválido, intelectualmente muy superior a él, que lo protagoniza. O la ambivalencia de la crítica que el narrador de *Tala* realiza de sus ridículos pero elegantes y cosmopolitas (y, por tanto, envidiables) huéspedes: los Auersberger. En el caso de *Corrección*, el dolor (genuino) del narrador ante la muerte de Roithamer oculta una pequeña dosis de *agradable revancha*. Es más, éste acaba *sospechando* (de forma

<sup>171</sup> “(...) porque me era evidente lo sensible que siempre he sido a las ideas y realizaciones de Roithamer, y porque realmente, a veces, me había entregado totalmente a esas ideas y realizaciones de Roithamer, lo que Roithamer pensaba era también mi pensamiento y lo que realizaba creía tener que realizarlo yo, había estado a veces totalmente ocupado por sus ideas y por todo su pensamiento y había renunciado a mi propio pensamiento que, sin embargo, como todo pensamiento, era un pensamiento propio que se sostenía por sí solo y se movía por sí solo, durante largos períodos de mi vida y sobre todo en Inglaterra, a donde probablemente había ido sólo porque Roithamer estaba allí, no había podido pensar ya, en absoluto, con mi propio pensamiento sino sólo con el de Roithamer (...” T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, pp. 36-37.

obsesiva) acerca de las verdaderas intenciones de la donación de Roithamer: teme que haya querido *aniquilarle* bajo el peso de una tarea tan excesiva como mórbida; proyecta sobre su amigo muerto un afán por aniquilar todo (y a todos) aquello que le rodea, afán que se prolongaría más allá de la muerte y que alcanzaría a sus *supervivientes*<sup>172</sup>.

Superados, tras el anticlímax del que hablamos en la nota 20, sus miedos; el narrador afronta la tarea que se le ha encomendado: sin cambiar nada, *examinará* y *ordenará* los escritos de Roithamer.

Comienza así el segundo capítulo de la novela: “Examinar y ordenar”. En él cambia radicalmente la perspectiva. Por lo pronto, el narrador desaparece casi por completo, dejándonos leer, sin comentario alguno, una selección de sus propias lecturas: el escrito de Roithamer sobre Altensam y la construcción del Cono. De este modo, Roithamer, narrador y protagonista de esta segunda parte, nos presenta *su versión* de acontecimientos que conocimos en el primer capítulo. Esta versión no es esencialmente distinta a la del narrador, pero sí *complementaria*: vemos, por decirlo así, la *perspectiva interna* de esos acontecimientos, de forma que podemos racionalizarlos, *comprender más claramente su significado*, otorgarles una profundidad y un sentido de los que los hechos narrados en tercera persona carecen necesariamente. Frente a la *narración*, al *relato*, a la constatación y descripción de sucesos, que dominan la primera mitad; esta parte se caracteriza por el *análisis psicológico* y la *expresión*, es decir, es al tiempo más lírica y

<sup>172</sup> “(...) sin duda su intención había sido aniquilarme al hacer que me ocupara de su legado y, por eso, tenía en efecto continuamente miedo de abordar ese legado, porque temía ser aniquilado o por lo menos destruido o, por lo menos, irritado para siempre por esa ocupación, irreparablemente. Por otra parte, me era comprensible que Roithamer tuviera que pensar así, aniquilarse primero a sí mismo y aniquilar a su hermana, y luego aniquilarme a mí, dejándome su legado, qué otra cosa podía haber tenido en la mente, al dejarme su legado, que destruirme, porque yo formaba parte por completo de su desarrollo, como él creía.” T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, pp. 149-150.

más filosófica. En la medida en que leamos bien, *activamente*, obtendremos materiales importantes para reconstruir las *causas* de la historia y para otorgarle su verdadera *dimensión*. Al mismo tiempo, los personajes con los que estabamos familiarizados (Höller, el narrador) se volatilizan, sustituidos ahora por individuos que en el primer capítulo o carecían de sustancia o habían tenido una aparición esporádica. El relato *se desplaza* hacia la familia de Roithamer, sobre todo, hacia sus padres, que, fantasmales en la primera parte, cobran ahora, no sólo carne y hueso, también *dimensiones descomunales, acaso simbólicas*. El tiempo de la narración se prolonga. El relato se centra en Roithamer y en su entorno más próximo. Es como si Bernhard hubiera querido ofrecernos dos puntos de vista sobre lo mismo, primero, el aéreo, después, para detallarlo y enriquecerlo, una *perspectiva a ras de suelo*. Las dos partes se funden *armónicamente*, se complementan. Una, nos familiariza con la historia; la otra, con las razones que subyacen a ella.

Este segundo capítulo se estructura en torno a *tres* grandes temas: la *descripción física y psicológica del Cono*; la *génesis familiar del protagonista*, centrada fundamentalmente en las relaciones con *su madre*; y el *proceso de aproximación al suicidio* de Roithamer. Los temas se presentan *en sucesión*, en una estructura gradual y perfectamente consciente que, iniciándose en el *punto culminante*, en el resultado final de la existencia de Roithamer, analiza a continuación sus *causas* para desembocar por último en sus *consecuencias*: la aniquilación del personaje.

Interesa subrayar especialmente los dos últimos temas. La *madre* es el personaje más importante en la formación del protagonista. Si el padre de Roithamer es descrito con tintes positivos, como un viejo aristócrata plenamente identificado con Altensam, individuo en el que la *hipertrofia de entendimiento* ha generado la *regresión de su voluntad*<sup>173</sup>, y que, por término

<sup>173</sup> “(...) y realmente veo así a mi padre, con su traje de loden gris, yéndose al bosque de caza o simplemente con el fin de huir, alejándose siempre de

medio, suscita más compasión que antipatía; la madre simboliza la introducción de una *modernidad destructora*, histérica y plebeya, en el mundo idealizado del intelecto. Hija de un carnícola, pretende mostrar una cultura de la que carece, hace gala de una enfermedad continua que le sirve como *chantaje emocional* hacia sus allegados, es un *mostro del resentimiento* que, plenamente consciente de sus orígenes e incapaz de adaptarse a un modo de vida que en el fondo valora, contamina todo lo que toca, buscando y logrando la degradación de su entorno. Como madre, su figura simboliza la *sexualidad ciega*, pues su rol se reduce al de “solución de emergencia”<sup>174</sup> ante la esterilidad de la primera esposa del padre de Roithamer. Como mujer, su personaje es una alegoría de la *voluntad pura*, de la primacía de los instintos y de las pasiones desenfrenadas sobre la fuerza disciplinadora y creativa de la *racionalidad*<sup>175</sup>. En relación al protagonista y a su hermana, individuos en los que se desarrolla el *carácter intelectual y aristocrático* del padre (al fin y al cabo, el propio Roithamer se define como hombre “cuya felicidad suprema es pensar”<sup>176</sup>), descubre pronto en ellos lo que le es *opuesto*, y, por ello, intenta destruirlos mediante el uso sistemático de castigos inhumanos, el más frecuente, encerrar a Roithamer durante días enteros en una habitación caldeada, atestada de moscas muertas; habitación que, simbólicamente, el protagonista describirá como su “verdadera *celda de corrección*”<sup>177</sup>.

nosotros, y alejándose de nosotros siempre con el fin de huir, en un estado de aislamiento y de renuncia a la vida, ensombrecido en el fondo nada más que por su mala conciencia.” T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 247.

<sup>174</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 240.

<sup>175</sup> “(...) todo en ella, interior y exteriormente, actuaba siempre inconscientemente, aunque también con el mayor cálculo, porque esas personas como mi madre no son, al fin y al cabo, personas de entendimiento, sino personas de instintos, y sus sentimientos no son en realidad más que falsificaciones, cualquiera que sea la dirección que tomen, falsificaciones inconscientes de la Naturaleza en una *Antinaturaleza* concorde con ellas, inconscientemente.” T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 246.

<sup>176</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 227.

<sup>177</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 302.

Roithamer es un *producto* de su padre y de su madre. Frente a sus otros hermanos (masculinos) ha heredado la inteligencia y la sensibilidad del primero. Pero, también frente a sus hermanas, ha heredado además la *voluntad práctica*, la fuerza de carácter, de su madre. Es, por decirlo así, su madre en cuanto a energía, pero su padre en cuanto a motivaciones y objetivos. En él, la abulia del padre, que “había necesitado a esos hijos para poder ceder”<sup>178</sup>, que había engendrado para encontrar una *excusa* para renunciar a la vida y para dejarse *anegar por lo monstruoso que había en él* (y en todos nosotros)<sup>179</sup>; se transfigura, gracias a la madre, en *fuerza creativa*, en voluntad, precisamente, para acometer la monstruosidad de su existencia. Roithamer es un *verdadero artista*: sueña, pero también es capaz de realizar sus sueños y, por ello, capaz de *realizarse*, de llevar sus potencialidades hasta el extremo, de objetivarse en algo (el Cono) que toda la humanidad pueda contemplar.

Si su padre “había aceptado a esa mujer finalmente como algo que no se puede suprimir ya”<sup>180</sup>, *cediendo ante ella*; la relación de Roithamer con su madre, símbolo del Altensam corrompido, es *bipolar*: nutrida por el odio entre los opuestos, se ejemplifica en una *necesidad de lo opuesto*<sup>181</sup> imprescindible para el desarrollo de la labor creativa. Roithamer se beneficia del odio hacia su madre, odio que es *realmente* aversión hacia todo aquello que hay en él de su madre, hacia sus instintos, su Naturaleza, su sentimentalismo barato y autocomplaciente.

Sólo teniendo constantemente a la vista ese peligro, *el peligro*

<sup>178</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 242.

<sup>179</sup> “Por eso los hombres vacilan siempre en un punto determinado de sus vidas y, de hecho, siempre en el punto decisivo de sus vidas que se refiere a si deben acometer la monstruosidad de su vida o dejarse aniquilar por esa monstruosidad antes de haberla acometido.” T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 254.

<sup>180</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 243.

<sup>181</sup> “Y, sin embargo, los dos éramos siempre incapaces de no vernos sencillamente más, (...) como su odio era tan exagerado, como sus comportamientos en general eran tan exagerados, me deleitaba con ese odio suyo y esos comportamientos exagerados, (...)” T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, pp. 276-277.

*de sí mismo*, puede el artista no sucumbir ante él, lograr una victoria que, si es victoria, lo es porque *pudo acabar en fracaso*.

En cualquier caso, la existencia de Roithamer es de *lucha incesante contra su herencia*. Lo paradójico (en apariencia) de ese combate es que el viejo y aristocrático Altensam, objetivado en las cualidades morales del protagonista, llegará a su culminación, alcanzará su salvación frente a un entorno que lo ha invadido y conquistado y que lo prostituye, mediante su *aniquilación*. Si Roithamer veía en la casa de los Höller a Höller, si esa casa era un alma y si ese alma era una casa, ¿cómo no ver en Altensam a Roithamer y en Roithamer a Altensam?, ¿cómo no encontrar en un objeto al otro, y, sobre todo, la *explicación* del otro? Así, la decisión suicida del padre, que se prolonga en Roithamer, de legar Altensam al único de sus hijos que *podría acabar* con la propiedad, transparenta, más que un deseo de autodestrucción y de refutación vital, un anhelo *por superarse a sí mismo en su hijo*, por lograr en su heredero lo que él no pudo alcanzar: la *purificación* de Altensam, su desaparición de un entorno mediocre caracterizado por vivir *de Altensam*, no *para Altensam*. Roithamer es lo opuesto a Altensam, pero sólo en la medida en que Altensam ha sucumbido, perdiendo su identidad.

El Cono adquiere, teniendo en cuenta estos parámetros, una dimensión más catártica que destructiva. En él, y de forma similar a lo que sucede en el drama de Hamlet, que, más que la *duda*, exemplifica el intento de un individuo de eludir un *deber terrible*; Roithamer, Hamlet contemporáneo, entretiene sus horas, prolonga su final cercano, se refugia precipitándose “otra vez inmediatamente en (mi) trabajo”<sup>182</sup>, se ilusiona creyendo que es posible vivir auténticamente *sin morir*. Pero el Cono, monstruoso como Altensam, lo *restituye* a su tarea, le muestra, matando a su hermana, que la única *felicidad* alcanzable en un universo donde la corrupción se ha interiorizado es la

*muerte*<sup>183</sup>. De este modo, el protagonista hace suya la razón por la que se suicidó uno de sus tíos: *no poder soportar más la desgracia de los hombres*<sup>184</sup>; y, nosotros, espectadores privilegiados, asistimos en las últimas páginas de la novela a la *aparición*, gradual pero finalmente *omniabarcante*, del suicidio; tentación y promesa de realización de lo imposible: *perfección, felicidad, autenticidad*.

La conclusión del Cono deja a su autor a la intemperie, vitalmente desamparado. Tras la muerte de su hermana, hace todavía un último intento por *sobrevivirse*: se precipita en la escritura, en el intento por analizar y por justificar su vida. Remedio ineficaz, pues su existencia se le presenta en sus verdaderas dimensiones, como *erial*, como *páramo*, como *autosugestión continua de la voluntad* por apartar de sí la visión de su insignificancia. Sólo frente a sí mismo, Roithamer se ve asaltado por la *nada* que lo constituye, fija su mirada en el abismo, que, sin lugar, ocupa el lugar de todos sus objetivos, que, atrayente y todopoderoso, arroja en sus brazos a Roithamer. Éste acaba devorado por las fuerzas, por el vacío elemental, que lo conforma. Su suicidio es sólo cuestión de horas.

Para finalizar, tengamos en cuenta dos perspectivas complementarias para la *comprensión* del desenlace: la *histórica* y la *metafísica*.

Desde el primer punto de vista, las destrucciones paralelas de Altensam y de Roithamer son el resultado de una *inadaptación* a un ambiente hostil. Ambos, fósiles de mundos pretéritos, residuos de un universo intelectual, artístico y heroico todavía no corrompido por el mercantilismo grosero (*la madre*); para no *sucumbir ante el medio*, para evitar la

<sup>183</sup> “Pero la construcción como obra de arte sólo está acabada cuando se produce la muerte de aquél para quien se ha construido y terminado, así Roithamer. (...) Porque la felicidad suprema es sólo la muerte, así Roithamer.” T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 320.

<sup>184</sup> “Admiramos a un hombre como mi tío, que se mató porque *no pudo soportar más la desgracia de los hombres*, como escribió en el papel que encontraron en el bolsillo de su chaqueta y que él había fechado el día en que se tiró al pozo de la quesería, (...).” T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 305.

<sup>182</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 303.

corrupción de las circunstancias, se precipitan fuera del escenario de la vida: sólo así, como *leyenda de incorruptibilidad*, logran cumplir consigo mismos y con el ideal que los define, logran huir del opuesto que contienen, del gusano devorador que han producido y al que alimentan. En este sentido, su aniquilación es a la vez el resultado de una sociedad y la más radical de las *protestas* contra ella. *La dimensión histórico-crítica de la obra de Bernhard no debe, por tanto, desdeñarse.*

Pero, además, resulta evidente la huella de Schopenhauer en la novela. Desde un punto de vista metafísico, la *inadaptación* es la esencia misma de la vida. Ésta, dominada por una voluntad ciega cuyo único temor es el hastío, y que, en consecuencia, *necesita querer para poder sobrevivirse (y soportarse)*, queda determinada por un proceso continuado de *construcción* y de *donación de sentido*. No nos adaptamos a la vida porque no somos capaces de vivirla *sin atributos*. Nos sentimos *arrojados* a ella porque no podemos lograr ni ser quienes somos, ni la felicidad, función de la plenitud. Seguimos adelante mediante engaños. Continuamos porque nos nutrimos de nuestras debilidades, porque, como el asno del cuentecillo, nos las hemos arreglado para tener siempre delante una zanahoria inalcanzable. De esta forma, el descubrimiento de la maquinaria de nuestra existencia, aparentemente tan “perfecta” y tan llena de importancia y sentido, no puede menos que, dejándonos sin norte, *hacer que nos tambaleemos*<sup>185</sup>. Eso es lo que les sucede tanto a Roithamer como a su hermana. Eso es lo que acaba con el combustible de sus vidas. Elevados sobre sí mismos, ajenos a las mezquindades de su existencia; han dejado de ser *actores* y han pasado a ser *espectadores* de su vida. Y, en ese momento, objetivado y simbolizado por el Cono, han descubierto que viven *mintiéndose*; mintiéndose acerca de la trascendencia de lo que piensan, de la magnitud de lo que hacen, de la relevancia de sus dramas personales. Han

comprendido que el universo no es acogedor y que, en un cosmos *deshumanizado*, la importancia de lo humano se computa en cero. Han aprendido que toda *razón para vivir, para prolongar la vida*, incluida aquella a la que hasta entonces se habían aferrado, la *ética del espectador*, la *justificación estética* y *contemplativa de la realidad*, no es más que un subterfugio, un intento por prolongar un poco más algo que no debería haber empezado.

La única solución en este caso es la *solución final*. Si los muertos son los únicos que no se ilusionan son también los únicos que no se engañan, que no tienen que mentir para poder ser. *Pues el ser, lo mismo que el vivir, que es contar y describir lo que vivimos, no es más que mentir.*

“Nada es como realmente es, lo descrito se opone a lo real.”<sup>186</sup>

#### 4. Tres perspectivas sobre la muerte

La aniquilación personal: ése parece el gran escándalo de la vida. He de morir, y conmigo desaparecerán mis proyectos, mis renuncias, mis cobardías y mis hazañas, devoradas por un silencio que me indigna, sobrepasadas por un universo indiferente, borradas por una totalidad que me desborda y que, si mientras vivo no es nada para mí, lo es todo cuando pienso en mi muerte. No aplaca mi ira la necesidad de mi desaparición. No consuela mi miseria su universalidad. Blasfemo contra esa injusticia. Levanto mi puño ensangrentado hacia el cielo y maldigo a un Dios que me encadenó al ser y a la conciencia, que me condenó sin culpa y que, después de haberme creado a su imagen, me abandonó a mi suerte. Soy nada, y nada me ofende más que un mundo que continúa sin mí, que un universo en el que, aunque yo no esté, sigan haciendo falta las estrellas<sup>187</sup>. Muero porque muero, pero

<sup>186</sup> T. Bernhard, (1975a); *op.Cit.*, p. 329.

<sup>187</sup> “Ya no hacen falta estrellas: quitadlas todas,/ guardad la luna y desmontad el sol,/ tirad el mar por el desagüe y podad los bosques,/ porque ahora ya nada puede tener utilidad.” W. H. Auden, (1936); “Parad los

<sup>185</sup> Es lógico que el centro geométrico del Cono sea una descomunal *Sala de pensar* que, subrayémoslo, *se encuentra completamente vacía*.

muero otra vez porque el mundo no me acompaña en mi muerte.

El escándalo de *la muerte* es sobre todo el escándalo de *mi muerte*. En él se dan cita diferentes causas, una red de motivos que en el telar de nuestra conciencia configura una imagen compleja.

El *temor a la muerte* se nutre del miedo a lo desconocido, de una ignorancia en cuya oscuridad se reproducen los fantasmas del remordimiento, los engendros de la imaginación, los terrores de lo ignoto. “Morir, dormir; dormir, quizás soñar (...)<sup>188</sup>” nos aterra la posibilidad del sueño, de un *más allá de la muerte* que, duplicando su dolor, detiene la mano del suicida, y que, prolongando la vida, enturbia las dulces aguas del olvido, obligándonos, como continúan los versos de Shakespeare, a soportar sin la seguridad de una *paz perpetua* las calamidades de una existencia prolongada. En este sentido, la muerte es un escándalo porque no garantiza un *final definitivo*, porque no contiene certeza alguna sobre la *pacificación del sufrimiento*.

Pero aunque la muerte, consciente, intencionada, pudiese haber llegado a ser una solución, su imborrable maldición, su tiranía, nos resulta insoportable. Podríamos justificarla si fuese siempre la esclava de nuestro entendimiento, la puerta que dejó abierta un Dios misericordioso y que nos permite avasallar a la necesidad, presente en una voluntad de vivir inhumana, ciega e impetuosa, confederada con el dolor; pero no podremos hacerlo en la medida en que es una *imposición* y una *condena*, y de tales características que, socabando los cimientos de nuestra concepción de nosotros mismos, nos humilla. *Ante ella, no somos libres*, carecemos en nuestra servidumbre de posibilidad de elección. *Ante ella, no hay ni jerarquías ni logros ni capacidades*: nos iguala por la base, reduciendo al mismo silencio al hombre y al animal, al genio y al imbécil, al héroe y al cobarde. *Ante*

relojes”, en: W. H. Auden, (1999); *Parad los relojes y otros poemas*, Modadori, Madrid 1999, p. 12.

<sup>188</sup> W. Shakespeare, (1623); *Hamlet*, The Educational Company of Ireland, Dublin 1986, III, 1, vv. 64-65, p. 94.

*ella, abandonamos un mundo familiar dispuesto de acuerdo a nuestros intereses y nos reconocemos miembros de una comunidad de la “nada”, habitantes de una realidad sin sentido que ni se interesa por nosotros ni cuenta con nosotros.* Su necesidad revela nuestra accidentalidad, nos abandona a un universo siniestro y frío en cuya presencia el orgullo de nuestras vidas se torna angustiosa humildad. Elegiríamos más fácilmente morir si el mundo celebrase al unísono nuestra extinción, que vivir sabiendo que lo que aguarda a nuestra muerte es la indiferencia de la Naturaleza. El escándalo de la muerte es así el escándalo de nuestra verdadera *posición en el cosmos*.

Finalmente, ¿qué puede dañar más a nuestra conciencia egoísta que la seguridad de que, aunque todo esté condenado a la desaparición, habrá quienes respiren el aire que a nosotros nos está prohibido respirar, quienes amen, sufran y sientan cuando lo único que nos quede sea el sudario, quienes vivan cuando nosotros hayamos muerto? Los muertos matan a los vivos, escribió Esquilo. Pero sería más acertado decir que los que *van a morir* matan con su odio a los que van a vivir y que, si perdonamos a las generaciones pasadas porque las sustituimos, no perdonamos a las venideras porque nos sustituirán. Prefiriríamos morir ahora si supiésemos que con nosotros desaparece todo, que vivir un poco más sabiendo que no podremos vivir lo bastante. Tercer escándalo de la muerte: la *prolongación en otros de la vida*.

Religiones y filosofías se han alimentado de estos escándalos, constituyendo sus doctrinas y sus credos de tal modo que produjese su eliminación, o, en su defecto, su reducción drástica. Interesa que nos fijemos especialmente en *tres terapias ante la muerte*, no porque sean las más socorridas (dos de ellas son, intencionadamente, minoritarias); sino porque su punto de fuga fue la conciencia agudísima del problema de la muerte. Son *epicureísmo*, *cristianismo* y *pesimismo schopenhauriano*.

Epicuro señaló que si la medicina convencional buscaba la salud del cuerpo, la

filosofía (otra forma más elevada de medicina) proporcionaba la del alma<sup>189</sup>. La búsqueda de la verdad quedaba explícitamente supeditada a la búsqueda de la felicidad y la ética (entendida como doctrina de la “vida feliz”) se transformaba en el tronco del árbol filosófico, en el punto al que tendían y del que dependían la lógica y la física. Su concepción instrumentalista del conocimiento originó un amplísimo sistema del universo al que sostenían, más que razones teóricas, argumentos prácticos: una realidad así descrita coincidía con nuestros deseos, hacía finalmente posible la *apaceia*, la imperturbabilidad de ánimo compartida por los dioses y por los sabios.

La primera y más importante condición para la felicidad era la eliminación del *temor a la muerte*. Epicuro describe dramáticamente la muerte, de la que dice que es “el mal que más pone los pelos de punta”<sup>190</sup> y que “(f)rente a los demás (*males*) es posible procurarse seguridad, pero en lo tocante a la muerte todos los seres humanos habitamos una ciudad indefensa”<sup>191</sup>. Su tarea fue la de *amurallar* esa ciudadela sitiada y desprotegida; para ello, introdujo un *materialismo extremo* ferozmente antimetafísico, una doctrina que garantizaba la imposibilidad de una vida después de la muerte, y que, de este modo, eliminando los trasmundos, nos aseguraba un descanso sin ensoñaciones, una paz de la que no podrían despojarnos los espectros de la imaginación. La muerte no es dolor, pues cuando ella está nosotros ya no estamos. Pero, ante todo, deja de ser una *posibilidad angustiante*: cerrando definitivamente las puertas de la vida se transforma en la única expectativa para una existencia sin expectativas.

El materialismo acallaba, clausurando la vida en la muerte, el primer escándalo de la muerte. Sin embargo, era incapaz de aliviar

nuestros sentimientos de *vulnerabilidad*, de *rencor* y de *injusticia*. Es aquí donde la terapia filosófica de Epicuro adquiere connotaciones elitistas y donde, por extraño que pueda parecer, adelanta, al menos de forma negativa, algunas de las estrategias características del cristianismo. El escándalo de la muerte es el resultado, dictamina Epicuro, de una *concepción deficiente de la vida*, concepción que prevalecía en la Grecia clásica. La *paideia* inculcaba a los ciudadanos una serie de valores estructurados en torno a los conceptos de *competencia, victoria, sobresaliente y virtud* (la *areté* griega, mucho más parecida a la *virtú* renacentista que a las *virtudes cristianas*); valores que, exaltando al individuo egregio, exaltaban también al hombre, medida de todas las cosas. En un mundo que descansaba sobre el *triunfo público* y en el que la relevancia del individuo era proporcional a la relevancia de sus acciones y de sus capacidades, la muerte, democrática y reveladora de la insignificancia de nuestras mayores hazañas, era el peor de los males. ¿Cómo acallarlo? *Transvalorizando los valores*, mostrando que la muerte es insignificante en la medida en que *también lo es la vida*<sup>192</sup>.

<sup>192</sup> La otra solución propuesta para esta paradoja en una Grecia carcomida por la lucha de clases y por la tensión entre democracia y tiranía y ciencia y superstición es de orden *aristocrático*: una vida futura en la que los “buenos” (es decir, los “nobles”, los “mejores”, los miembros de una oligarquía semidivina perpetuada biológicamente) se ven recompensados y los “malos” (la plebe esclava) sufren la perpetuación de su miseria. El ejemplo paradigmático de esta concepción es Píndaro, portavoz poético de los grandes terratenientes. Escribe en su segunda Olímpica:

“Y si uno la tiene (*la riqueza*), conoce el futuro: que las almas malvadas de los que aquí murieron, al punto (tras la muerte) reciben castigo y que cuanto en este Reino de Zeus impíamente se hizo, otro bajo tierra lo juzga dictando sentencia con odiosa fuerza. En iguales noches siempre, y en iguales días gozando del sol, los justos reciben menos dolorosa existencia, no removiendo la tierra con la fuerza de su brazo ni las aguas del mar por vana ganancia, sino que junto a los honrados por los dioses, los que se complacían en guardar los juramentos participan de una vida sin lágrimas, al par que los otros arrastran un tormento que no puede sufrir la mirada.” Píndaro; *Olimpica II*, en: Píndaro; *Odas y fragmentos*, Gredos, Madrid 2002, vv. 56-67, pp. 13-14.

<sup>189</sup> Cfr. Epicuro; *Epístola de Epicuro a Meneceo*, en: Epicuro; *Obras completas*, Cátedra, Madrid 1995, p. 87.

<sup>190</sup> Epicuro; *Epístola de Epicuro a Meneceo*, en: Epicuro; *op.Cit.*, p. 88.

<sup>191</sup> Epicuro; *Fragmentos*, en: Epicuro; *op. Cit.*, § 31, p. 101.

Odiámos la muerte porque *sobrevaloramos* la vida. Descarguemos a ésta de su valor, del peso asfixiante del futuro, y, así, la muerte dejará de tener la *trascendencia negativa* que le otorgamos. El ideal epicúreo de felicidad se cifra en el *recogimiento*, en la huida precipitada de la palestra política y en el aislamiento ilustrado en el *jardín*. La *vida oculta* (el *bíos lathé* que reaparece en la “huida del mundanal ruido” de Fray Luis de León y es lema de Descartes: *larvatus prodeo*) se identifica, para escándalo de sus contemporáneos y de los pensadores conservadores del Imperio (Plutarco, por ejemplo)<sup>193</sup>, con la *vida mejor*. No es de extrañar, por tanto, que los epicúreos, invulnerables al fracaso porque no buscaban el éxito, se sintiesen también invulnerables a la muerte, y no porque les aguardase una vida eterna, sino porque, habiendo logrado *anestesiarse* frente a la vida, la muerte, acontecimiento límite (no-acontecimiento) de la vida, ya no podía afectarles.

Si para la mayor parte de los hombres el horror a su extinción se nutre de su *deseo de relevancia*, el epicúreo, habiendo vencido ese deseo (por haber sobrepasado los más corrientes deseos), encuentra en aquello (el olvido y la indiferencia) que comúnmente consideramos lo más doloroso de la muerte, su gran *bendición*. Vivir sin llamar la atención, morir tal como hemos vivido: hay una clase de hombres para la que el anonimato es un consuelo, hombres que, teniendo poco que esperar de la vida, no temen ni esperan nada de

---

Es evidente, en contraposición a esta ética aristocrática, las connotaciones *demócratas* del pensamiento epicúreo. Para un estudio más detallado de las fuentes políticas de la lucha de Epicuro contra la religión, cfr. B. Farrington, (1935); *Ciencia y política en el mundo antiguo*, Ciencia Nueva, Madrid 1968.

<sup>193</sup> Frente a lo que suele creerse, no fue el cristianismo el causante de que de las voluminosas obras de Epicuro resten sólo un puñado de cartas y fragmentos. En tiempos de Juliano el Apóstata (mitad del siglo IV d. C.) casi todos sus escritos habían desaparecido ya, anegados por el triunfo, rencoroso y destructor, de las sectas filosóficas paganas más “confortables” (política y metafísicamente): estoicismo, neoplatonismo y neopitagorismo.

la muerte. Esos hombres se han distanciado de sí mismos, se han transformado en *espectadores de su existencia* que, similares a los dioses por su lejanía al mundo, han logrado *disociarse* de sus actos. Su perspectiva externa está teñida de *desapasionamiento* y de cierta *indiferencia irónica*. Su visión de las cosas (y de sí mismos) no cuenta con las aristas de la subjetividad, y, por ello, las categorías humanas les resultan ajenas. Para el sabio, lo mismo que para el dios, no hay bien ni mal, justicia o injusticia, ira, alegría o dolor. Des-realizado, su sensibilidad se ha reducido a la del *ojo*: pura, distante, diáfana; el mundo es para él un océano en calma, inmenso, sin dolor, sin alegría, sin desesperación y sin esperanza, sin vida y sin muerte. Ve todo *bajo especie de eternidad*, y, así, nada le afecta. Epicuro eliminó en su física la trascendencia sólo para hacer de la trascendencia una parte de la física, el ingrediente de la condición humana que nos libera de los terrores que esa misma condición acarrea<sup>194</sup>. De este modo, la muerte no sólo no es un acontecimiento de la vida, sino que, porque la vida misma ralentiza su acontecer, la *espectativa de la muerte*, suceso de la vida, pierde el peso que ésta le otorgaba. Para quien hace su camino desnudo y desapegado, para quien lo único que puede perder es la vida; la muerte resulta insignificante.

Dos consideraciones finales sobre esta escuela:

(i) Su doctrina de la felicidad es *minoritaria*, no porque el epicureísmo cierre las puertas del jardín a la plebe (por el contrario: Epicuro escandalizó a los jerarcas de la

---

<sup>194</sup> El rastro de la ética *desmundanizada* de Epicuro se encuentra hasta en pensadores tan aparentemente alejados de su órbita como Wittgenstein. Este fragmento del *Tractatus* es ilustrativo:

“Si la voluntad buena o mala cambia el mundo entonces sólo puede cambiar los límites del mundo, no los hechos; no lo que puede expresarse mediante el lenguaje.

En una palabra, el mundo tiene que convertirse entonces en otro enteramente diferente. Tiene que crecer o decrecer, por así decirlo, en su totalidad.

El mundo del feliz es otro que el del infeliz.” L. Wittgenstein, (1921); *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid 1994, § 6. 43, p. 179.

Academia y del Liceo admitiendo a hetairas y desarraigados entre sus discípulos); sino por la dificultad de alcanzar el *distanciamiento*, la *desubjetivización*, que es condición de la vida feliz. Parecería, incluso, que sus enseñanzas exigen, para su realización, el *fracaso* y la *desesperanza*; que, dando por supuesto un mundo en crisis, se adaptan únicamente a un tipo excepcional de hombre, a aquél que, habiendo perdido toda *esperanza*, se tambalea en la estrecha línea que separa la aniquilación y una continuidad de la existencia que requiere la desvitalización, la aniquilación del vivir ordinario (del dolor), que pendula entre el temor y la esperanza, para la preservación de la vida.

(ii) Desvalorización de la vida no significa *negación de la vida*, esto es, búsqueda o esperanza en la muerte, placer en el sufrimiento, *moral ascética*. El epicúreo no sólo encuentra en la contemplación del mundo una *razón para vivir*, sino que disfruta con fruición de los pequeños placeres que le proporciona su existencia aislada. Es más, es precisamente su reclusión social y su práctica en el distanciamiento lo que le permite encontrar en lo cotidiano un tesoro: despoja a las cosas de finalidad, descarga al presente de futuro, recibe todo sin esperar o temer nada de la posesión de lo que recibe; y, así, no pensando en el mañana, transforma en regalo lo más ínfimo, se alimenta de un mundo que, sin expectativas, ha sido creado de nuevo. El epicureísmo es un *sensualismo refinado*, una ética estética propia de naturalezas agotadas, de individuos egotistas e hipersensibles que evitan el dolor de los extremos, la extenuación de las pasiones, el esfuerzo de la voluntad. Nietzsche describió perfectamente, contraponiéndolo al del cínico y al del estoico, su temperamento:

“El epicúreo escoge la situación, las personas e incluso los acontecimientos que convienen a su constitución intelectual, extremadamente excitable, renunciando a todo lo demás —es decir, a casi la mayoría de las cosas—, ya que sería para él un alimento demasiado fuerte y pesado. Por el contrario, el estoico se ejercita en engullir piedras y gusanos,

trozos de vidrio y escorpiones, sin sentir asco alguno (...)”<sup>195</sup>

El *cristianismo* comparte con la doctrina de Epicuro su desvalorización de la vida, su apertura a los parias sociales, su crítica a la ética civil y a los valores de triunfo mundial que la sostienen y sus pretensiones *sotéricas*. Sin embargo, varían radicalmente, no sólo sus doctrinas, sino el temperamento de sus creadores y de su público. Su eficacia histórica dependió de un *compromiso genial*: entre la *eliminación* del escándalo de la muerte y la *conservación (e hipertrofia)* del terror que nos inspira, entre el deseo de relevancia que los epicúreos denunciaban y lo opuesto a lo que parecía nutrirse de ese deseo: el apaciguamiento frente a la muerte. El cristianismo promete una liberación, pero de tales características que evita el vago sensualismo, el *amoralismo inocuo*, que las enseñanzas de Epicuro dejan entrever.

El éxito del cristianismo se ha debido en buena medida a su *facilidad*, a que deja intacta la “naturaleza humana” (nuestras pasiones más fáciles y más imperiosas), cambiando su dirección, pero no su sustancia. Me explico. La doctrina epicúrea exige un esfuerzo supremo, se sostiene en un proceso de desubjetivización cuyo resultado es un alejamiento de la realidad, su hundimiento en una lejanía indiferenciada. La felicidad del sabio es un triunfo puramente *personal*, sin espectadores. No requiere discípulos que lo admiren ni victorias sobre su voluntad que puedan aplaudirse. El epicúreo rehuye al público; es más, logra el apaciguamiento en la medida en que su delicada constitución sonríe por igual ante cualquier compromiso. Es destructor, pues su labor es *ilustrada*: el desmoronamiento de todos los ídolos, de todas las razones con las que la sociedad encauza nuestras existencias. Nos deja sin motivos para vivir; mejor dicho, nos proporciona una única razón para preservar en el ser, una que, priorizando la *insignificancia*, alienta un refinado *quietismo*. No se esfuerza en

<sup>195</sup> F. Nietzsche, (1882); *La gaya ciencia*, Mateos, Madrid 1994, § 306, p. 189.

sobresalir, por ello, tampoco se apresura a pontificar y a juzgar. Mira a los demás (lo mismo que a sí mismo) con tristeza, nunca con la arrogancia de quien ha encontrado el verdadero camino: su paz revela una derrota, no un gesto triunfante.

La *sociedad epicúrea* es una contradicción en los términos. El *jardín de Epicuro* no es una comunidad estructurada, a lo sumo, la suma accidental de un puñado de egoístas. En su seno podremos alcanzar la paz, pero nunca el éxito, la satisfacción que produce la *admiración ajena*. Y eso, unido a un esfuerzo cuyo resultado difícilmente compensa sus costes, lo aparta de las masas. El cristianismo, por el contrario, favorece las representaciones públicas. Se trataba de sobresalir, de triunfar (como en el caso del estoicismo, que, no por casualidad, siempre ha gozado de muy buena prensa dentro del pensamiento cristiano) ante los demás sobre uno mismo, de mostrar todo lo que somos capaces de llegar a hacer (o a no-hacer). Ética del sacrificio, oculta en su *antinaturalismo* las huellas de la naturaleza, el placer que el dolor contiene cuando el dolor es un privilegio de *casta*. Por ello, hace suya la *paideia* antigua, reforzando el concepto griego de virtud mediante tres artificios: *universalizándolo, elevando sus obstáculos mediante la inversión ética de la ética cívica*, y, sobre todo, *confiriéndole un significado metafísico (no exclusivamente político)*, una trascendencia que, proyectándose más allá de la extinción personal, conserva, a pesar de la muerte, el sentido y el valor del sacrificio, de hazañas que la muerte, en vez de borrar, conservará celosamente. La vida cuenta, no a pesar de la muerte, *gracias a ella*.

Epicuro aparta de sí el sufrimiento, y con su gesto aleja también el pensamiento de la muerte. El cristiano, por el contrario, se aproxima cuanto puede tanto a la muerte como al sufrimiento. Haciendo de la muerte un *tránsito*, la vía de acceso que une la vida a la prolongación estática de la vida, alienta el terror a la muerte alimentando la creencia en un sueño con ensoñaciones. Detiene, así, la mano del suicida, devolviéndolo a un dolor que se multiplica. Pero, al mismo tiempo, alivia ese

dolor *transfigurándolo*, haciendo que lo contemplemos como preludio y condición necesaria de la felicidad futura, como la escabrosa ruta que desemboca en el cese del sufrimiento. La apertura de la muerte deja, de este modo, de escandalizarnos y se transforma en *exigencia de una forma de vida*, en el obstáculo que nos conduce a una moral que lo trasciende después de haberlo levantado.

Así, el cristianismo logra *superar asumiéndolos dialécticamente* los dos extremos de la ética pagana: una valoración de la vida incapaz de racionalizar la expectativa de la aniquilación y un apaciguamiento ante la muerte que nos libera de nuestros compromisos con la vida. En él se concilian el *compromiso con una vida de la que depende la paz después de la muerte* y la *promesa de la liberación del dolor mediante su hipertrofia o, al menos, su aceptación resignada*. El sufrimiento queda santificado y la tiranía e imprevisibilidad del tránsito, más que humillar nuestra libertad, la refuerza: quien no teme a la muerte sucumbe a sus pasiones, abandona, ante un futuro cerrado, la tarea de construirse; quien la espera, sabiendo que tras ella su vida será juzgada, se sentirá *responsable* de sus acciones, señor, no de su muerte, pero sí de su destino eterno, incierto, y, por ello, *plástico*. No cabe aquí la indiferencia olímpica del epicúreo; la vida ha pasado a ser una apuesta y una carrera de obstáculos, un asunto *de vida o muerte*, de felicidad o de desdicha imperecederas. La muerte no es injusta; por el contrario, es el instrumento necesario para que se haga justicia, para que nuestro sentido de lo justo logre una satisfacción completa: la que proporciona la seguridad de que la muerte no borrará los hechos y las decisiones que constituyen nuestra existencia, haciéndolos indiferentes, condenándolos por igual (sean cuales fueren) al mismo olvido. Parafraseando a Chesterton: el epicureísmo, primando la *caridad*, es una doctrina de “pecadores”, de individuos que, en vez de luchar, esperan que su molicie sea sobreseída o que, en su defecto, alcance misericordia; mientras el cristianismo, elevándose a la *justicia*, es el resultado de la “*inocencia*”, el producto de quienes no quieren ser perdonados, sino *reconocidos*.

Al mismo tiempo, el reconocimiento de que la vida es un *mal*, una *pseudorrealidad* en la que nos probamos a nosotros mismos, evita el resentimiento frente a los que van a vivir. El cristiano *compadece* su miseria, a la que se añade el dolor de su responsabilidad. Santa Teresa moría porque no moría, no sólo porque anhelaba su recompensa, también porque aspiraba a la finalización de su *prueba*, de un juicio que, aunque se falle tras la muerte, ocupa toda la vida, cuya multiplicación multiplica las tentaciones, las caídas, un esfuerzo que cuesta más cuanto más se prolongue. Sin embargo, esa satisfacción contiene un elemento que *invita a la existencia*, expurgando de connotaciones autodestructivas la negación de la vida: ésta es un mal, pero un *mal necesario*, del que depende y en el que se juega nuestra salvación. Se logra, así, un difícil equilibrio entre *nihilismo* y *vitalismo*, entre una mirada que se prolonga más allá de la existencia y una existencia que no podemos abandonar a su suerte sin comprometer con ello su *pacificación*.

Querer morir sin buscar la muerte, sujetándonos fuertemente a la vida: eso resume a la moral cristiana, ascética y heroica, pero también egoísta, utilitaria, dogmática y condenatoria, tanto de los pequeños placeres de la existencia como del recogimiento irónico que ha apartado siempre al cristianismo de la filosofía y a ésta del cristianismo.

Por último, echemos una rápida mirada a Schopenhauer, autor en el que se dan cita una *metafísica atea* con la radicalidad, pero sin la estridencia y la parafernalia, del ateísmo de Nietzsche y una *ética ascética de profundísimas resonancias cristianas*, ética que es al tiempo la culminación y el resultado del fracaso de la moral cristiana, madre y madrastra de Europa.

Los libros primero y segundo de *El Mundo como Voluntad y Representación* contienen una crítica certera de las metafísicas racionalistas, crítica que, echando por tierra los conceptos de *causa incausada*, *causa primera*, *fundamento causal del mundo* y *aplicación trascendente del principio de razón*, hace que el edificio lógico del cristianismo se desmorone. Sin embargo, la crítica a la metafísica tradicional de Schopenhauer no conduce ni al

idealismo trascendental ni al solipsismo ni, mucho menos, al escepticismo con el que en sus años de aprendizaje se había familiarizado a través de Schulze. Una metafísica mitad panteísta y mitad platónica la sustituye; *panteísta*, porque la verdadera realidad es la Voluntad, un todo indiferenciado e infinito que, siendo un puro ser, es una pura nada<sup>196</sup>; *platónica*, porque su piedra angular la conforman el dualismo ontológico apariencia / ser (Representación / Voluntad; Mundo para mí / Mundo en sí; Fenómeno / Noumeno) y la eliminación de la *relación causal* entre el fundamento y lo fundado, sustituida por una clausura ontológica cuyos dos imperios se vinculan exclusivamente *por participación*.

El problema al que se enfrentaba Schopenhauer tras su esfuerzo desmitificador era el de proporcionar una justificación de todo aquello que, en el ámbito de la ética, había recibido sus credenciales de un cristianismo ahora destronado. Es decir, Schopenhauer afrontaba la inmensa tarea de rescatar la moral cristiana del naufragio de la metafísica cristiana, de *conservarla* proporcionándole fundamentos más estables. Empresa arriesgada, si se tiene en cuenta que en el imaginario popular (y este hecho es algo todavía muy presente en los países de tradición católica) religión y moralidad, ateísmo e inmoralismo, son dualidades prácticamente sinónimas.

Su punto de partida es una descripción abrumadora de la existencia. La vida, el mundo, son los *males* por excelencia, y de ellos se nutren las vívidas representaciones que los artistas logran del infierno<sup>197</sup>. Tiranzados por

<sup>196</sup> “Sólo la voluntad es cosa en sí; y en cuanto tal no es representación sino algo diferente a ella, *toto genere*.” A. Schopenhauer, (1818a); *op. Cit.*, II, § 21, p. 98.

Ya en sus escritos de juventud Schopenhauer era consciente de sus afinidades panteísticas. Escribe, por ejemplo, que: “La *natura naturans* de Spinoza es la *voluntad* y la *natura naturata* la *representación*.” A. Schopenhauer, (1916); *Escritos inéditos de juventud. Sentencias y aforismos II*, Pre-Textos, Valencia 1999, § 135, p. 88.

<sup>197</sup> “El más obstinado optimista, si visitase los hospitales, lazaretos y clínicas operatorias, las cárceles, las salas de tormento y las ergástulas de los esclavos; si

una voluntad hambrienta, omnipotente e infinita; dominados por una subjetividad egoísta que cuanto más tiene más desea; instrumentos que la especie emplea para sobrevivir y que desecha una vez han cumplido su cometido reproductor; arrastramos nuestra vida como una carga insoportable, como una maldición que prohíbe la quietud y que compensa la miseria con la miseria, el esfuerzo con más esfuerzo, la grandeza de la esperanza con la insignificancia del logro. Oscilando entre la *insatisfacción* y el *tedio* (cuyo poder destructor el acaudalado escritor fue el primer filósofo en constatar y analizar), entre una lucha despiadada por la vida y una pacificación de la existencia que nos deja sin rumbo, haciendo que anhelemos lo mismo que antes sufríamos; no descansamos en lugar alguno, pues siempre deseamos lo que no tenemos y tenemos lo que no deseamos. Prisioneros en el círculo infinito de la voluntad, por mucho que hayamos logrado satisfacernos siempre insatisfechos, la efigie de nuestro destino es Sísifo. La vida es el *Samsara*, la rueda del mal de los hindúes: prolongada por la voluntad, por el cuerpo, por la sexualidad y por el deseo, términos equivalentes.

Enfrentado a una imagen así Schopenhauer se pregunta: *¿es posible la salvación, desgarrar la cadena que nos sostiene y humilla?* El suicidio, la muerte, parecen la única respuesta. Sin embargo, y a diferencia de lo que muchos de su multitud de pésimos lectores le atribuyen, éste es un camino que considera intransitable<sup>198</sup>. Por dos razones,

---

se le condujera a los campos de batalla y a los lugares donde se levanta el cadalso o se le hiciera penetrar en los oscuros rincones en donde se esconde la miseria; si pudiera lanzar una mirada a la torre de Ugolino hambriento, es seguro que acabaría por comprender que la naturaleza es *le meilleur des mondes possibles*. ¿De dónde sacó Dante los materiales para su *Infierno* sino del mundo real? Y, sin embargo, pintó su infierno de mano maestra. En cambio, al querer describir el cielo con sus beatitudes, tropezó con dificultades insuperables, en razón de que nuestra tierra no suministra elementos para cosa semejante.” A. Schopenhauer, (1818a); *op. Cit.*, IV, § 59, p. 253.

<sup>198</sup> La *epidemia* de suicidios que recorrió Europa coincidiendo con la *belle époque* fue atribuida por gran cantidad de “creadores de opinión” (eufemismo para “charlatanes de periódico”) a la “perniciosa” influencia

porque al ser un *acto egoísta* (el suicida no reniega del mundo, sino de las circunstancias que le ha tocado padecer) obedece a la misma lógica de la miseria y no puede sobreponer aquello que lo alimenta, siendo una acción esencialmente *inmoral*; y porque, a diferencia de lo que sucede en el materialismo epicúreo, Schopenhauer considera que la muerte *no es un final* y que el suicida se condena por su acción a la prolongación indefinida de su dolor, identificado con la *vida misma*, y no con las circunstancias de su existencia. Ambos puntos merecen clarificación.

El análisis del *hecho moral* es una constante en toda la producción schopenhauariana, que se prolonga desde la primera edición (1818) de *El Mundo como Voluntad y Representación* (este tema es el gran protagonista del libro cuarto y un invitado relevante en un apéndice excepcional de la obra: *Critica de la filosofía kantiana*<sup>199</sup>), hasta *Parerga y Paralipomena* (1851); mereciendo, además, un tratamiento específico en *Sobre el libre albedrío* (1838)<sup>200</sup> y *El fundamento de la moral* (1840)<sup>201</sup>. A diferencia de Nietzsche, Schopenhauer da por supuesta la existencia de actos *genuinamente morales*, actos que, en oposición estricta al eudemonismo pre-kantiano, el filósofo de Danzig identifica por su *desinterés*, su *espontaneidad* y su *carencia de motivaciones utilitarias*. El acto moral es una verdadera hazaña, un “milagro” dentro del esquema egoísta que rige la naturaleza, un suceso *contra natura*, en el que quedan en suspenso los resortes ordinarios de la acción. Preguntándose por su fundamento, Schopenhauer elimina del mundo moral

---

de Schopenhauer. Eso es tan absurdo como responsabilizar (cosa que se suele hacer con frecuencia) a Marilyn Mason o a *South Park* de la masacre de Columbine School. *Lo aparente nos satisface, alejando nuestra curiosidad de lo oculto*.

<sup>199</sup> Editado recientemente como volumen suelto. A. Schopenhauer, (1818b); *Critica de la filosofía kantiana. Apéndice a El Mundo como voluntad y representación*, Trotta, Madrid 2000.

<sup>200</sup> A. Schopenhauer, (1838); *Sobre el libre albedrío*, Aguilar, Madrid 1965.

<sup>201</sup> A. Schopenhauer, (1840); *El fundamento de la moral*, Aguilar, Madrid 1965.

cualquier cálculo a favor de los intereses propios (también el que se encuentra presente en el cristianismo: donde el aliciente para una “buena conducta” es el temor a un castigo eterno, o, como en la conocida *apuesta* de Pascal, un simple cálculo de probabilidades) y, por ello, expurga a la moralidad de cualquier elemento *racionalista*. El hecho moral ni obedece a causas (esencialmente fenoménicas) ni, dándose tanto entre sabios como entre ignorantes, precisa de teorías. Su fundamento pertenece a su esencia: el descubrimiento *intuitivo* de que entre el tú y el yo no existe diferencia alguna, de que las miserias del otro son mis propias miserias y de que la pluralidad que constituye nuestra representación del mundo es ilusoria. *Todo es uno*: las barreras infranqueables que el egoísmo levanta desaparecen en el acto moral; el *hombre bueno* no trata a los otros como a sí mismo, descubre que él es los otros y los otros él. Su *compasión* abraza la totalidad del universo, extendiéndose desde la humanidad racional hasta la inercia del mineral. Diciéndolo de otro modo: en el hecho moral se produce una *desubjetivización*, la eliminación (o suspensión) del propio yo, anonadado por una “conciencia mejor” en la que todas las diferencias desaparecen. El santo *sabe inmediatamente* lo que el filósofo *panteísta* se esfuerza en demostrar, y a diferencia de él, *actúa en consecuencia*.

Lo que me interesa subrayar es que, aunque la felicidad no es (no puede ser) la causa de la virtud, en la medida en que la virtud implica la eliminación del yo personal y, por ende, la suspensión de la voluntad y del egoísmo inestable que ésta alimenta, lleva pareja la *eliminación del sufrimiento*, la superación del infierno de la vida. El mundo del santo es el mundo del feliz, y ello porque es un universo del que el mundo ha desaparecido. Queda claro que el *suicidio*, resultado del interés, asentado en un yo que se desata de la vida con un rotundo sí a ella (que en otras circunstancias valdría la pena), que se despide de ella, no con alegría, sino con resignación, realiza un *acto vital* y, por tanto, *inmoral*; y que su pensamiento, aunque se proyecta hacia un

futuro de paz, vive mientras piensa en lo que Wittgenstein llamó “el mundo del infeliz”.

Inmoral, sí; decisión infeliz, probablemente; pero el suicida encuentra en la muerte la paz que el ascetismo del santo roba a la vida, y, en consecuencia, nada evita su acto. ¿Nada? Schopenhauer no puede detenerlo recurriendo a un Juicio Final o a una Vida Ultraterrena que su metafísica ha demolido; pero *debe encontrar algún recurso para pararlo*, so pena de reactivar el escándalo democrático de la muerte, de poner al mismo nivel (condenando al mismo silencio) el heroísmo del santo y la degradación del torturador, de suprimir la *libertad* en la construcción de la propia vida y de echar por tierra el *valor de la moralidad* que trata de sostener. La santidad no puede ser una forma de vida más, ha de ser (es) un *modelo de conducta*: para ello, Schopenhauer recurre a la doctrina *panteísta* de la reencarnación y, prolongando la vida más allá de la muerte sin prolongarla más allá del mundo, condena al suicida a la *repetición del sufrimiento* y al egoísta a un egoísmo sin fin. El ascetismo no sólo es una forma de vivir mejor; es la única terapia ante una muerte que reproduce la vida: con él *cesan las reencarnaciones*, el yo se libera de su individualidad y la muerte, por fin, significa *descanso, nirvana, extinción*. Culpa y mérito, salvación y condena más allá de la extinción física, bien y mal; en suma, todos los conceptos vinculados a la *libertad*, condición de posibilidad de la *moralidad*, reaparecen dentro de un contexto en el que la ética antinaturalista del cristianismo sobrevive a su extinción doctrinal. No es extraño que para Nietzsche Schopenhauer fuese un *nihilista* y que, bajo el prisma de su maestro de juventud, el autor de *La voluntad de poder* recorriese en un camino de ida y vuelta las múltiples conexiones entre el budismo ateo y el teísmo cristiano.

Fijémonos, para finalizar, en dos aspectos:

(i) En el pensamiento de Schopenhauer sobre la muerte se produce una peculiar simbiosis de cristianismo y epicureísmo. Su descripción del santo (y del genio) es un remedio genial de algunos aspectos de la

caracterización epicúrea del sabio. Sin embargo, si para el filósofo del jardín el valor de su conducta se reducía a la exigua duración de su existencia y, consecuentemente, la vida “mundana” no tenía más consecuencias que una infelicidad transitoria compensada por una certa paz; Schopenhauer, que hereda del cristianismo la creencia en que en la vida se juega mucho más que la felicidad presente, reactiva el temor a la muerte y, con él, nos devuelve la *responsabilidad* en la construcción de un destino mucho más extenso que el de los epicúreos. Epicuro condenaba la estupidez de sus conciudadanos, pero su concepción de la muerte reducía su condena (y, con ella, las propias exigencias de su ideal de vida). Schopenhauer, por el contrario, elevando los peligros de una muerte que, con Epicuro y contra el cristianismo, era paz si era nada, pero que, con el cristianismo y contra Epicuro, pacificaba nuestra existencia dependiendo de nuestra conducta; elevaba al “sabio” sobre sí mismo y multiplicaba la condena al mundo; o, con otras palabras, transformaba la distancia amable y llena de interludios y compromisos del epicúreo en la distancia heroica y sangrante del *gimnosofista*: desubjetivización parcial frente a desubjetivización total, refinada prudencia frente a *extinción de la voluntad*, vivir en paz en un mundo sin futuro o vivir en paz en un mundo que, abierto al futuro, ha de ser negado para que no haya futuro. Se trata de la contraposición entre una *desvalorización de la vida* que se sostiene sobre la creencia de que no tenemos más vida que ésta y una *negación de la existencia* cuyo fundamento es el contrario: la seguridad de una vida que se repite.

(ii) Schopenhauer puso de relieve un aspecto de la existencia humana que descarga a la vida de sus terrores y humillaciones: la *contemplación estética*. Ante la obra de arte se produce una *suspensión de la voluntad* en la que se conjugan aspectos *gnoseológicos, morales y eudemonológicos*. El sujeto estético, *hundiéndose* en el objeto de contemplación, se desprende de su yo personal y se transforma en *ojo puro*, relacionándose con lo que contempla, no *vitalmente* (en referencia a su voluntad), sino

*de forma desinteresada*, transfigurado en *mero espectador*. Descubre así una nueva *dimensión* del objeto, en la que éste no se presenta como individuo espacio-temporal, como obstáculo de la voluntad, sino como *idea*, como *arquetipo*, revelando lo *universal* de un individuo: tal dimensión es la *belleza*<sup>202</sup>. El sujeto pasa del conocimiento práctico al *conocimiento esencial* y, en suspenso la vida, ésta deja de afectarle. Su situación respecto a sí mismo deja de ser la del *actor* de una tragedia y deviene la del *espectador* que la contempla desde fuera del escenario. La distancia lo envuelve, y en ella se revela el absurdo de sus pasiones, la maldición de sus deseos, el dolor de su existencia subjetiva. El arte se convierte en una *catarsis*, en el único oasis en el desierto del vivir. El artista, como artista, es un *ser moral* que, a través de su obra, logra que el contemplador trascienda por unos momentos su egoísmo y su

<sup>202</sup> En coherencia con esta actitud, la regla básica de la preceptiva estética de Schopenhauer es la exclusión del mundo del arte de todas aquellas obras que *afecten a la voluntad*, es decir, que causen algún tipo de deseo o que estén en función de alguna finalidad pública. Los bodegones holandeses, que activan nuestro apetito culinario; las pinturas eróticas o pseudopornográficas del Rococó francés, que excitan al contemplador; las alegorías y las fábulas, cuya función es *ejemplar*; las novelas utópicas o *políticamente comprometidas*; las sátiras o las narraciones humorísticas; la música descriptiva o circunstancial; son algunas de las “manifestaciones artísticas” que la “navaja de Schopenhauer” expulsa del Parnaso. La estética de Schopenhauer es, en cierto sentido, la culpable (o, al menos, uno de los instigadores) de una concepción *estrechísima* del arte, por la que éste adquiere dimensiones metafísicas y sotéticas y se rinde a una *grandiosidad* y a una *seriedad* que en el tardorromanticismo adquiere dimensiones ridículas. El culto al genio o la equiparación wagneriana de *Parsifal* a un acto eucarístico, son algunas de las consecuencias de esta teoría. El arte tuvo que esperar a la eclosión de las vanguardias para librarse de este corsé, de esta rigidez intemporal en las formas y en los contenidos, y para acercarse de nuevo a los *tiempos*. Es posible, en cualquier caso, que el culto al arte haya sido el primer signo de la defunción de la metafísica cristiana, a la que reemplazó entre las élites. Para un estudio, limitado a la poesía anglosajona, pero excelente, de las diferencias entre arte romántico y arte contemporáneo, cfr. F. R. Leavis, (1932); *New Bearings in English Poetry*, Penguin, London 1972.

inmoralidad y, así, obtenga la recompensa de un descanso efímero. Incapacitado por su coyunturalidad para resolver el escándalo de la vida, el arte es, sin embargo, un “domingo del espíritu”, el mensajero de una *redención laica*. Se trata de la *tercera vía*, del camino entre dos extremos: el de la inauténticidad, la barbarie y el egoísmo humillante del hombre ordinario y el de la negación heroica y excepcional (y, por ello, inalcanzable) del mundo del asceta. Era el *camino fácil* que reconcilió a Schopenhauer con la burguesía de su tiempo.

Bernhard, como tantos otros artistas admiradores del filósofo pesimista, trató de deambular por esa senda. Descubrió, sin embargo, que era intransitable. El fracaso de Roithamer es el fracaso de la ética estética de Schopenhauer, es más, contiene la recusación del *individualismo* que alienta en las tres perspectivas de la muerte (y de la vida) que acabamos de esbozar.

Bernhard, discípulo de Schopenhauer, se encuentra más cerca de Nietzsche que de su maestro; o, con otras palabras, es un escritor que deambula sin rumbo por el páramo de la metafísica porque el universo *político* y *ético* al que aspira y pertenece ha pasado a mejor vida.

## 5. Muerte, arte e historia: ilusiones y fracasos de un tiempo perdido.

Cerramos el círculo y retornamos al punto del que habíamos partido: la crítica de Bernhard a la Austria feliz, al contexto socio-político de su escritura. Ése es, en esencia, el tema de *Corrección*; novela donde la autodestrucción del protagonista no obedece a causas metafísicas, sino *políticas*: es la consecuencia necesaria de una sociedad que alienta el *desarraigo* y que, renunciando a su función *moralizadora*, abandona a sus miembros a la titánica tarea de sobrevivirse.

Exiliado de su entorno, la tragedia de Roithamer es la de un hombre que tiene que *reinventarse a sí mismo desde la nada* y que, en ese proceso que lo aparta del mundo y que lo exilia en las playas de su conciencia clausurada, fracasa estrepitosamente.

Roithamer, para seguir viviendo, ha de *donar sentido a su vida*, ha de levantar un mundo apoyándose en su subjetividad, único lugar sólido con el que cuenta, y soportarlo sobre sus estrechos hombros. Ese mundo es una carga, pero también un *alivio*. Aunque es el yo el que lo sostiene, su función es sostener al yo, que no daría un solo paso, extinguiéndose en la inactividad, si no tuviese una tarea que cumplir, una carga que soportar, una oposición que vencer. Roithamer se nutre de sus obstáculos, de barreras que lo clavan al suelo y que así garantizan la fricción necesaria para avanzar.

Sobreponerse a la pasividad, dominar los impulsos de su herencia plebeya, alcanzar una *perfección* vital y artística que lo rediman, es decir, los elementos básicos del ascetismo schopenhauariano, son las fuerzas motrices de una existencia que, en función de esas metas, logra posponer su aniquilación. Tensión, lucha, posibilidad de caída: la subjetividad represora es tan necesaria en este proceso de autosuperación como su *extinción*, finalidad de este esfuerzo agónico. No es de extrañar, por tanto, que sea el logro de esa perfección, simbolizado por el Cono perfecto del bosque de Kobernauss, el que precipita la aniquilación del personaje. El cielo es realmente un infierno, la pacificación de la existencia se transforma en un erial, el cumplimiento de nuestro objetivo nos deja sin objetivos, paralizados en una vida que ya no cuenta con razones para sobrevivirse. La paz tanto tiempo acariciada era una trampa y la *extinción de la voluntad* que movilizaba nuestro heroísmo muestra su verdadero rostro una vez que la tocamos: extinción de la voluntad es lo mismo que *extinción de la vida*. El paraíso de Schopenhauer no está hecho para los hombres: haciendo imposible la existencia es soportable sólo o por seres que no existen o por individuos que, renunciando a él, descansan en un sueño *teleológico* que nunca podrá cumplirse. Moraleja: la perfección es buena mientras no se alcanza; pues, parafraseando a Hölderlin, las olas del corazón no se convertirían en espíritu sino chocaran contra la roca muda del destino.

*Corrección* corrige a Schopenhauer en varios aspectos: desdibuja su imagen seráfica

de la contemplación estética, identificándola con un *nihilismo autodestructor*, con un desierto sin referencias; reubica la cuestión del sentido de la vida, priorizando la guerra sobre la paz, la tensión sobre la *apaceia*, el camino sobre el resultado, relacionando la voluntad de sentido con una *voluntad en movimiento*, sugiriendo que la aniquilación de la voluntad implica la tiranía del *tedio*, convirtiendo a su protagonista, no en un asceta, sino en un individuo *cuyo exceso de vitalidad* precisa metas afines, tareas a su altura; prefiere, en fin, objetivos que no se puedan cumplir en vida que metas que, una vez alcanzadas, supongan su extinción.

Bernhard *subvierte* la filosofía de Schopenhauer, y lo hace porque el problema que le preocupa exige la subversión de la ética schopenhauariana: el filósofo de Danzig se enfrentaba a la *miseria de la existencia*, tratando de apaciguarla; el escritor austriaco, por el contrario, se enfrenta con una *existencia sin objetivos*, con una abulia y una *desmoralización* que analiza e intenta extirpar. Razones para continuar viviendo, pide Bernhard. Remedios contra la vida, exige Schopenhauer. Sus *actitudes*, sus respectivas posiciones ante la realidad, son irreconciliables: Schopenhauer trata de escapar de la vida porque la tiene demasiado cerca, porque la ha saboreado hasta la extenuación, porque vive en un tiempo embriagado por la política y por la historia, miembro de “los años salvajes de la filosofía”; por otra parte, Bernhard intenta acercarse a ella desde una lejanía innata, desde un mundo donde la existencia, habiendo perdido sus aristas, sólo es el objeto de estudio de una clase despreocupada, de una Europa en la que Schopenhauer ha triunfado, que ha hecho del *tedio* su filosofía y ha reemplazado la historia por la comodidad. No es de extrañar que sus visiones del arte difieran, y que mientras uno presta atención a la *contemplación*, al otro le interese, no el resultado de la creación, sino el *proceso creativo*.

En definitiva, Bernhard supedita la ética estética de Schopenhauer a la vitalidad, activándola en función de una época inactiva.

Asentiría a lo que Nietzsche escribió respecto a los ideales ascéticos:

“Ahora bien, en el hecho de que el ideal ascético haya significado tantas cosas para el hombre se expresa la realidad fundamental de la voluntad humana, su *horror vacui*: esa voluntad *necesita una meta* —y prefiere querer *la nada a no querer*.<sup>203</sup>”

Y asiente también a lo que la despiada analítica de Nietzsche puso de manifiesto: la imposibilidad práctica del experimento vital de Roithamer, el fracaso de una existencia aislada cuyo proyecto sea el *deseo de nada*. Abandonado a sí mismo, Roithamer ha perdido su *urdimbre*, es un *exiliado* para el que no existe otro refugio que la inestabilidad de sus sueños. Sosteniéndose en el ascetismo, habita en el *desquiciamiento*, en la esquizofrenia del individuo que vuelve sus valores contra sí y que lanza su vitalidad a la extirpación de la vitalidad, contradiciéndose, debatiéndose en una aniquilación pospuesta, sobreviviéndose en un heroísmo que subyuga lo heroico y que hace del esfuerzo destructor el núcleo de la creación. Logra la perfección, pero descubre la nada en su centro: queriendo encontrarse ha acabado perdiéndose. Colisiona con el vacío de su subjetividad pura, carente de los cimientos de una realidad compartida. O, de otro modo, descubre que las motivaciones de su existencia conformaban un *entretenimiento* que lo apartaba de su propio vacío, de una individualidad que, sin la *profundidad*, la *sustancia* y la *duración* que únicamente el futuro común puede otorgarle, nunca ha dejado de ser una realidad fantasma. *La misma nada que exorciza lo constituye*.

Este ambiente de *soledad social*, de *exilio interior*, es una constante en la obra de Bernhard. Koller, Paul Wittgenstein, Roithamer, son individuos excepcionales que, en una sociedad que no les proporciona oxígeno, tratan de respirar en un ambiente creado por su interioridad. Son figuras heroicas, pero también quijotescas: dramáticas y

<sup>203</sup> F. Nietzsche, (1887); *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, Madrid 1995, pp. 113-114.

ridículas. Lo primero, porque se sostienen sobre nada, prolongándose gracias a ritos o a expectativas que si se cumpliesen, acentuando su desarraigó, los destruiría (Roithamer). Lo segundo, por tratarse de *inadaptados*, de hombres que viven en un sueño personal incomprendible en un entorno satisfecho; sueño amenazado por una vigilia inminente que, democratizando el vacío, los pondrá a la altura de unas circunstancias que sus ensoñaciones subliman sin abandonar. Menos felices y tan vacíos como sus contemporáneos, su lucidez es destructiva, su vitalidad, un regalo empozoñado que los encadena a una realidad que desmoraliza los intentos de sentido que esa misma sociedad fomenta.

Dos episodios ponen especialmente de manifiesto el desarraigó social de Roithamer, su anhelo de una Austria “infeliz”. Es significativo que en sus disposiciones últimas Altensam (símbolo de Austria) no merezca la *destrucción* que se reserva al Cono, abandonado a las fuerzas aniquiladoras de la Naturaleza. El Cono, producto del arte y de la individualidad, será absorbido por una naturaleza (vitalidad) a la que pretendió mancillar, su paulatina degradación será símbolo del fracaso de una subjetividad que busca por sí misma (y sobre sí misma) la redención. Altensam, sin embargo, será vendido, y el dinero de su venta, realizada al más alto precio posible, pasará a aliviar la vida de los delincuentes que, después de su condena, se “reintegran” a la sociedad. Los enfermos no son ellos, sino la “sociedad” a la que regresan. Su existencia es un insulto a la Austria feliz, pero no porque ésta no sea tan “perfecta” como parece, sino porque el lumpen social lo conforman los mejor dotados, obligados, como Roithamer, a *corregirse*. Austria no debe desaparecer. La esperanza en una nueva Europa permanece en el fondo del caliz amargo, manifestando tanto las raíces históricas del fracaso de la vida de Roithamer como la solución a ese fracaso.

No menos importante es que el narrador encuentre entre las pertenencias del protagonista “una rosa de papel amarilla que Roithamer había derribado una vez de un tiro” en el “festival de música que, como todos los

años, se celebraba a principios de mayo en Stocket”<sup>204</sup>. *Stocket y los festivales de música popular*, símbolos del pueblo y de la naturaleza, perduran en una rosa de papel insignificante que el protagonista preserva con celo durante décadas. El desarraigó, la necesidad de un *vínculo espiritual con su pueblo*, la añoranza de una época en la que entre el individuo y la colectividad no se levantaban las barreras del interés, de la “ética mínima” y de la tolerancia utilitarista, resuenan en ese símbolo, patética imagen de una “comunión de los santos” que no llegó a realizarse.

Podredumbre social y podredumbre individual guardan una relación de causa y de efecto. No es de extrañar que la obra de Bernhard, tan marcadamente existencialista en algunos aspectos, carezca de una de las “marcas de fábrica” del existencialismo: *la omnipresencia de la muerte*. Bernhard no describe un “existenciario”, no analiza a un individuo abstraído de su entorno y que confronta metafísicamente su aniquilación. Por el contrario, su escritura es *histórica*: la iluminación del hombre europeo tras la aniquilación de los grandes ideales políticos, *situación (y no estructura) a partir de la cual se desencadena el escándalo de la muerte*. La sociedad no es el *telón de fondo del individuo*; más bien, su sustancia íntima, su carne y su sangre.

Y en eso, precisamente, radica su genialidad. Desembarazándose de un solipsismo metafísico tan grandilocuente como vacío, la obra de Bernhard es la reflexión sobre un tiempo perdido, el nuestro, y sobre la imposibilidad de construir una vida sobre el delgado suelo de la individualidad, único valor de ese tiempo. Así, los problemas metafísicos devienen problemas políticos, y el pesimismo de Bernhard revela su verdadero rostro: es un *pesimismo histórico, ontológico*. También así, la figura del austriaco adquiere dimensiones filosóficas: su historicismo pone de manifiesto que el escándalo de la muerte es un subproducto del escándalo de la vida y que las

<sup>204</sup> T. Bernhard, (1975a); *op. cit.*, p. 65.

perspectivas salvíficas que analizamos en el punto anterior no son la respuesta a un temor natural, sino el *síntoma* de una sociedad en crisis que, aislando al individuo, lo fuerza a buscar sin más asideros que su conciencia el sentido de su vida y de su muerte. Decíamos arriba que el epicureísmo ocultaba un fracaso. Lo mismo vale para el cristianismo y para la ética de Schopenhauer. Ese fracaso se llama *socialización e historia*. El fracaso de la historia sitúa al hombre frente al espejo de su soledad y de su muerte. *Cuando no existe la separación entre el yo y el todo tampoco existe la muerte*, espectro al que conjura la falta de sentido (histórico) de la vida. La cuestión no es *vivir en la verdad*, sino *vivir auténticamente*; vivir, y no simplemente sobrevivir.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUDEN, W. H., (1936); “Parad los relojes”, en: AUDEN, W. H., (1999); *Parad los relojes y otros poemas*, Mondadori, Madrid 1999.
- BERNHARD, T., (1988); *Heldenplatz (Plaza de los Héroes)*, Argitaletxe HIRU, Hondarribia 1998.
- \_\_\_\_\_, (1985); *Maestros antiguos*, Alianza Editorial, Madrid 2003.
- \_\_\_\_\_, (1984); *Tala*, Alianza Editorial, Madrid 2002.
- \_\_\_\_\_, (1982a); *El sobrino de Wittgenstein*, Anagrama, Barcelona 1988.
- \_\_\_\_\_, (1982b); *Un niño*, Anagrama, Barcelona 1987.
- \_\_\_\_\_, (1981); *El frío. Un aislamiento*, Anagrama, Barcelona 1985.
- \_\_\_\_\_, (1980); *Los comebarato*, Cátedra, Madrid 1989.
- \_\_\_\_\_, (1978); *El aliento. Una decisión*, Anagrama, Barcelona 1985.
- \_\_\_\_\_, (1976); *El sótano. Un alejamiento*, Anagrama, Barcelona 1984.
- \_\_\_\_\_, (1975a); *Corrección*, Alianza Editorial, Madrid 2003.
- \_\_\_\_\_, (1975b); *El origen. Una indicación*, Anagrama, Barcelona 1984.
- EPICURO; *Obras completas*, Cátedra, Madrid 1995.

Europa es inauténtica porque mantiene la *ilusión* de estar viviendo cuando, como Roithamer, únicamente *preserva su existencia*. Eliminar esa ilusión mostrando que desemboca en la aniquilación fue la tarea con la que Bernhard se persuadió para vivir.

¿Su enseñanza sobre la muerte? *Que ésta es redención de la vida sólo cuando la vida ha creado el problema de la muerte, cuando la vida ha pasado de “tener sentido” a “tener que recibirla”*.

La soledad del individuo contiene el absurdo de su existencia. Los únicos sueños que tienen peso son los que se comparten.

“Contemplando la rosa de papel amarilla, y nada más (3 de junio).”<sup>205</sup>

<sup>205</sup> T. Bernhard, (1975a); *op. cit.*, p. 335.

- FARRINGTON, B., (1935); *Ciencia y política en el mundo antiguo*, Ciencia Nueva, Madrid 1968.
- FREUD, S., (1919); “Lo siniestro”, en: FREUD, S.; *Obras completas*, VII, Biblioteca Nueva, Madrid 1997.
- LEAVIS, F. R., (1932); *New Bearings in English Poetry*, Penguin, London 1972.
- MARCUSE, H., (1954); *El hombre unidimensional*, Seix Barral, Barcelona 1969.
- NIETZSCHE, F., (1887); *La genealogía de la moral*, Alianza Editorial, Madrid 1995.
- \_\_\_\_\_, (1882); *La gaya ciencia*, Mateos, Madrid 1994.
- PÍNDARO; *Odas y fragmentos*, Gredos, Madrid 2002.
- SÁENZ, M., (1996); *Thomas Bernhard. Una biografía*, Siruela, Madrid 2004.
- SCHOPENHAUER, A., (1916); *Escritos inéditos de juventud. Sentencias y aforismos II*, Pre-Textos, Valencia 1999.
- \_\_\_\_\_, (1840); *El fundamento de la moral*, Aguilar, Madrid 1965.
- \_\_\_\_\_, (1838); *Sobre el libre albedrío*, Aguilar, Madrid 1965.
- \_\_\_\_\_, (1818a); *El mundo como Voluntad y Representación*, Porrúa, México 2000.
- \_\_\_\_\_, (1818b); *Crítica de la filosofía kantiana. Apéndice a El Mundo como voluntad y representación*, Trotta, Madrid 2000.
- SHAKESPEARE, W., (1623); *Hamlet*, The Educational Company of Ireland, Dublin 1986.
- VARGAS LLOSA, M., (2004); *La tentación de lo imposible*, Alfaguara, Madrid 2004.
- VIGNAL, M., (1970); *Mahler*, Castellote, Madrid 1977.
- WITTGENSTEIN, L., (1921); *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid 1994.