

MAESTROS ANTIGUOS¹

COMEDIA²

¹ Denominación convencional de los artistas anteriores al impresionismo, esencialmente aquellos que desarrollaron su obra entre el siglo xvi y el xviii. No solo el Kunsthistorisches Museum de Viena, museo en el que tiene lugar la acción de la novela de Bernhard, se sirve de esta etiqueta a la hora de señalar sus colecciones, también la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, la Alte Pinakothek de Múnich o el Museo del Prado.

Bernhard acostumbra a nombrar sus obras con títulos monoléxicos o formados a lo sumo por dos vocablos que hagan las veces de epítome y cuya concisión parece perseguir una relación de metonimia con el texto de la obra que aliente el horizonte de expectativas del lector sin resumir o esclarecer el texto y sin predisponerlo más allá de lo que ya lo hace el conocimiento que pueda tener de la obra bernhardiana: *Helada* (1963), *Amras* (1964), *Trastorno* (1967), *Corrección* (1975), *Sí* (1978), *Hormigón* (1982), *Tala* (1984), *Extinción* (1986), o bien *La Calera* (1970), *Los comebarato* (1980) y *El malogrado* (1983).

² El subtítulo responde por igual a la desdibujada linde que en la obra de Bernhard separa lo trágico de lo cómico y a la lectura irónica y burlesca que el autor hace de dra-

mas cotidianos, convirtiendo con frecuencia a sus protagonistas en una suerte de juguetes cómicos, a los ojos del autor y a la postre a los del lector, a merced de sus atribuladas existencias. Este paratexto advierte de la naturaleza ambigua de la obra, entre la introspección y la crítica vociferante, entre la reflexión y la parodia. No parece preciso señalar que la etiqueta «comedia» lleva consigo la connotación teatral de la obra entera de Bernhard, novelista pero a la vez dramaturgo, y Bernhard parece referirse a sí mismo cuando explica el caso de «un director de manicomio, que solo pretendía ser director de teatro, [...] que era suficientemente sincero para presentar siempre sus comedias como tragedias, y sus tragedias, en cambio, siempre como comedias. Un día que presentó una tragedia realmente como tragedia, cosechó un monstruoso fracaso. Desde entonces se ateniía otra vez a su norma de presentar una comedia como tragedia y una tragedia como comedia, y tenía el éxito siempre asegurado», Thomas Bernhard, «Sentimiento», *El imitador de voces*, Madrid, Alianza Editorial, 2020, pág. 88. Nunca ha ocultado el autor su voluntad de ser un autor cómico, que es como muchos de sus lectores lo consideran, *cfr.* «Si se lee *Helada*, por ejemplo, ya desde el principio doy continuamente materia cómica. En realidad es, a cada instante, para soltar la carcajada [...] Lo serio es el aglutinante del programa cómico. Aunque, naturalmente, se puede decir también que se trata de un programa *cómico-filosófico* que de algún modo inauguré [...] cuando empecé a escribir», Thomas Bernhard, *Un encuentro. Conversaciones con Krista Fleishmann*, Barcelona, Tusquets, 1998, págs. 29-30; «Todo es cómico. Lo mismo que en mi prosa, nunca se debe saber exactamente: ¿hay que reírse ahora a carcajadas o no? Lo divertido es bailar en la cuerda floja», Thomas Bernhard, *En busca de la verdad. Discursos, cartas de lector, entrevistas, artículos*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, pág. 157. En *Trastorno*, por boca de uno de sus personajes asocia Bernhard el carácter cómico con el sufrimiento humano, sosteniendo de este modo que ninguna lectura satírica de lo trascendente resulta descabellada: «El elemento cómico o divertido de los hombres se manifiesta más marcadamente en su sufrimiento, lo mismo que el sufrimiento se manifiesta en lo cómico, lo divertido, etcétera», Thomas Bernhard, *Trastorno*, Madrid, Alfaguara, 2011, pág. 176. La idea de emparejar la comicidad con la trascendencia, o de entender el humor como asidero o auxilio ante los infortunios de la vida, se puede vislumbrar en Schopenhauer, «Sobre la teoría de lo cómico», *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal, 2013, págs. 529-540.

La pena corresponde a la culpa: ser privado de todo deseo de vivir, llevado al más alto grado de hastío vital³.

KIERKEGAARD⁴

³ Es habitual en la obra de Bernhard el uso de epígrafes en forma de cita, con frecuencia de fragmentos espigados de textos de filósofos, como en el caso que nos ocupa, o asimismo de poetas y otros autores literarios, no tanto como el paratexto que prueba un vasto conocimiento de la obra del autor elegido cuanto como propósito formulario de que la cita ejerza de *motto* que expresa el sentido que subyace al texto. Cfr. «Dos mil personas intentan todos los años, en el Land federal de Salzburgo, poner fin a su vida, y una décima parte de esos intentos de suicidio tienen desenlace fatal», *El origen. Una indicación*; «Toda enfermedad puede llamarse enfermedad del alma», Novalis, en *El frío. Un aislamiento*; «No habiendo podido los hombres remediar la muerte, la miseria y la ignorancia, han imaginado, para ser felices, no pensar en absoluto en ellas», Pascal, en *El aliento. Una decisión*; «Todo es movimiento irregular y continuo, sin dirección y sin objeto», Montaigne, en *El sótano. Un alejamiento*; «Nadie ha encontrado ni encontrará jamás», Voltaire, en *Un niño*; «La esencia de la enfermedad es tan oscura como la de la vida», Novalis, en *Amras*; «Como no he conseguido hacer más sensatos a los hombres, he preferido ser feliz lejos de ellos», Voltaire, en *Tala*; «Me estremece el silencio eterno de esos espacios infinitos», Pascal, en *Trastorno*; «Siento la muerte que me aprieta sin pausa la garganta o los riñones. Pero yo estoy hecho de otro modo: para mí es una por todas partes», Montaigne, en *Extinción*. Advertirá el lector que los fragmentos elegidos para ejercer de epígrafes se sirven con frecuencia del *topos* del *memento mori* que atraviesa la narrativa de Bernhard, o bien comparten la visión desesperanzada y aciaga del ser humano que refleja la obra del autor pese al mordaz humor impostado con el que pretende hacerle frente. En cualquier caso, «*epigrafiar* es siempre un gesto mudo cuya interpretación estará a cargo del lector» y cuya función más canónica «consiste en un comentario del *texto*, que precisa o subraya indirectamente su significación [...] De la misma forma, en un epígrafe lo esencial a menudo no es lo que dice, sino la identidad del autor y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina», Gerard Genette, *Umbrales*, México, Siglo Veintiuno, 2001, págs. 133-135.

⁴ El texto del epígrafe parece ejercer de epítome del estado de ánimo manifestado por el protagonista Reger en distintos pasajes de la novela, y la cita de Kierkegaard refle-

ja asimismo el sentir de no pocos protagonistas de la obra narrativa de Bernhard, enfermos de soledad y de locura («Viene a añadirse siempre la correspondiente locura. A causa de la enfermedad *física* se produce, como consecuencia, la enfermedad *mental*», Thomas Bernhard, *Trastorno*, Madrid, Alfaguara, 2011, pág. 82), encerrados en un mundo propio que en vano los preserva de una sociedad hostil. Kierkegaard es citado por Bernhard en varios de sus textos y de sus entrevistas, y el fragmento del epígrafe está espigado de la última entrada de su *Diario*, fechada el 25 de septiembre: «He nacido por medio de un crimen; he venido a la existencia contra la voluntad de Dios. La culpa, que en cierto sentido no es mía (aunque me convierta en un delincuente a los ojos de Dios), consiste en dar la vida. La pena corresponde a la culpa: ha de ser la pérdida de todo anhelo de vivir, el alcanzar el grado más alto de hastío vital. [...] Solo los hombres que, una vez llegados a este punto de hastío vital, pueden, con ayuda de la divina Gracia, creer firmemente que es por amor por lo que Dios actúa así, de modo que en su alma, en su fuero más íntimo, no se esconda duda alguna de que Dios sea amor; solo estos están maduros para la eternidad», Søren Kierkegaard, *Diario íntimo*, Barcelona, Planeta, 1993, XI-2 A, págs. 439-440. Bernhard se refiere al «hastío» en algunas ocasiones, *v. g.* «Me despertaba y despertaba en medio de un completo hastío vital. Si había iniciado algo por la mañana, había sido solo el mecanismo siempre igual de la incapacidad vital y del vital hastío», Thomas Bernhard, *Sí*, Barcelona, Anagrama, 2015, págs. 21-22. Mann se refiere al hastío en términos análogos en el capítulo IV de *La montaña mágica*, asociándolo al tiempo y a su relación con el espíritu, *cfr.* «Lo que llamamos hastío [...] es consecuencia de la enfermiza sensación de brevedad del tiempo provocada por la monotonía», Thomas Mann, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2005, pág. 135. El lector advertirá el sentido de este epígrafe cuando lea la diatriba de Reger contra la idea misma del nacimiento sin consentimiento alguno del nacido, idea que se remonta cuando menos a los versos de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, I, ii, vv. 102-112: «Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así / qué delito cometí / contra vosotros naciendo; / aunque si nací, ya entiendo / qué delito he cometido. / Bastante causa ha tenido / vuestra justicia y rigor; / pues el delito mayor / del hombre es haber nacido», que tanto ascendiente tuvo en la filosofía alemana del xix, de Schlegel a Goethe o a Schopenhauer, que aprendió español para poder leerlo y aseguró que es autor esencial para entender su filosofía volcada en *El mundo como voluntad y representación*, libro cercano a Bernhard, como es sabido, desde que a edad temprana lo leía en el cuarto de trabajo de su abuelo materno. No parece plausible vincular el fragmento que ejerce de epígrafe, en el que Kierkegaard señala los conceptos de pena y de culpa, con el argumento del relato *El cántaro roto* de Heinrich von Kleist, que adquirirá protagonismo al final de la novela, historia en la que se debate quién es el verdadero culpable de haber hecho pedazos el cántaro que estaba en la habitación de Eva, compuesta en 1808, estrenada por Goethe en Weimar, sumamente popular en la tradición literaria alemana y cuya relación con *Maestros Antiguos* puede establecerse si se piensa en Reger como remedo del juez protagonista de la obra, que a todos acusa sin recato y sin la menor voluntad de culparse a sí mismo. Reger, juez supremo que cuestiona el Estado, la Iglesia, el ser humano y el arte.

No estando citado con Reger⁵ hasta las once y media en el *Kunsthistorisches Museum*⁶, a las diez y media estaba ya allí para, como me había propuesto desde hacía ya bastante tiempo, poder observarlo⁷ por una vez, sin ser molestado, desde un ángulo

⁵ Tal vez se elige este nombre para el protagonista, reputado crítico musical, porque coincide con el del gran compositor alemán Max Reger, al que Bernhard se refiere en varias ocasiones en su novela *Hormigón*, cfr. «En el fondo, todos esos intentos con Schönberg, Reger, etcétera, no fueron otra cosa que desviaciones de mi tema principal y además, lo que tenía que debilitarme totalmente, todos ellos se malograron», Thomas Bernhard, *Hormigón*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, pág. 35, explica Rudolf, el protagonista y autor de un trabajo sobre Mendelssohn una y otra vez procrastinado, refiriéndose al motivo del fracaso en la creación, tan frecuente en Bernhard. En Thomas Bernhard, *En busca de la verdad. Discursos, cartas de lector, entrevistas, artículos*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, pág. 302, Bernhard define al protagonista de *Maestros Antiguos* como «agitador y moralista austríaco», y la condición de moralista se acomoda bien, como en el caso del señor Palomar de Calvino, *monsieur Teste* de Valéry o David Kepesh y Nathan Zuckerman en Philip Roth, a la vez a la senectud y a una visión crítica del mundo como la de Reger.

⁶ El museo nacional austríaco de arte de Viena es el espacio en el que tiene lugar la confluencia de discursos que también caracteriza esta novela de Bernhard y la intensa atmósfera verbal que de ella se deriva. *Maestros Antiguos* enriquece la feraz tradición de novelas enmarcadas en el mundo del arte, desde *La obra maestra desconocida* de Balzac y su interés por desmentir la quimera de la perfección en el arte, o *Los placeres y los días* de Proust y las referencias a sus pertinaces visitas periódicas al Musée du Louvre, a *El gabinete de un aficionado* de Perec, *Un artista del mundo flotante* de Ishiguro o *Hacia la belleza* de David Foenkinos y su profesor de arte reconvertido en vigilante de sala en el Musée d'Orsay de París. No son excepcionales las alusiones a museos en la narrativa de Bernhard: en *Trastorno*, el príncipe Saurau confiesa: «cuando yo estaba en Londres, mientras recorría la Tate Gallery —a causa de William Blake— pensaba en mi padre», Thomas Bernhard, *Trastorno*, Madrid, Alfaguara, 2011, pág. 153; en *Tala*: «Carlos V, El Prado, dijo mirando a su alrededor. No soy experto en arte, dijo, solo aficionado al arte, esa es la diferencia», Thomas Bernhard, *Tala*, Madrid, Alianza Editorial, 2021, pág. 149; y referencias al Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa y al Museo del Prado en *Maestros Antiguos*.

⁷ La observación es un motivo frecuente en la narrativa del autor, que se complace en disponer a sus personajes en el espacio de modo que se observen con detenimiento como los actores se miran los unos a los otros sobre el escenario con el fin de vigilar sus

en lo posible ideal, escribe Atzbacher⁸. Como él tiene su puesto por las mañanas en la llamada Sala Bordone⁹, frente a *El hombre de la barba blanca* de Tintoretto¹⁰, en el banco tapizado de terciopelo en el que

movimientos. Cfr. «Mientras todos esperaban al actor [...] yo observaba al matrimonio Auersberger, precisamente desde el sillón de orejas [...] en el que me sentaba casi a diario», «Mientras él decía *al fin y al cabo, el éxito de este Ekdal no era en absoluto previsible*, yo observaba a la escritora Jeannie Billroth», Thomas Bernhard, *Tala*, Madrid, Alianza Editorial, 2021, págs. 9 y 131; «No absorto sino totalmente chiflado por observar a toda aquella gente que, en esa terraza, siguen como yo sus deseos e ideas», «si es que no quiero calificarme a mí mismo de observador de mí mismo [...], porque soy mi observador, me observo realmente a mí mismo desde hace años [...], no vivo más que en la observación de mí mismo», Thomas Bernhard, *Hormigón*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, págs. 58 y 99; «¿Entonces lo observo? ¿No me limito a mirarlo? ¿Lo observo al mirarlo? ¿Lo miro al observarlo?», «Les parecería extraño que les escribiera que estoy aquí para observar a un hombre. ¿Observar? Observar a un hombre, eso no lo comprenderían porque no podrían imaginarse qué significa observar a un hombre» y «Yo he observado al pintor Strauch, lo he espiado», Thomas Bernhard, *Helada*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, págs. 161, 200 y 385; «Y todos tienen siempre la sensación de ser observados [...]. Se tiene siempre la sensación de ser observado, de ser observado por todas partes», Thomas Bernhard, *La Calera*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, pág. 34.

⁸ «Escribe Atzbacher» revela la existencia en el relato de un narrador extradiegético que ordena desde su atalaya los distintos discursos que van entretejiéndose. Cfr. «De marzo a diciembre, escribe Rudolf, mientras, como hay que decir en este contexto...», Thomas Bernhard, *Hormigón*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, pág. 7; «Después de la conversación con mi alumno Gambetti, con quien me reuní el veintinueve en el Pincio, escribe Murau», Thomas Bernhard, *Extinción. Un desmoronamiento*, Madrid, Alfaguara, 2023, pág. 9. Es habitual en Bernhard que el papel de narrador diegético, aquí Atzbacher, esté en manos de un personaje lateral, si no marginal, con frecuencia poco menos que desconocido, que observa y escucha al protagonista —al que le une una relación mínima y en la que no se profundiza— a la vez que relata o transmite lo que el mencionado protagonista explica. Su perfil es el de un narrador testigo, un expectador externo que observa y transcribe. Así ocurre, por ejemplo, en *Los comebarato*, novela en la que el protagonista Koller refiere su relato a un viejo amigo de infancia, que es quien narra la historia. No es inusual, en efecto, que por encima del narrador se asome al texto el citado narrador extradiegético.

⁹ La mencionada sala es ficticia, una mera licencia poética fruto del capricho del autor, que seguramente la bautiza así a partir del pintor renacentista Paris Bordone (1500-1570), discípulo de Tiziano y con obra expuesta en el Kunsthistorisches Museum, que exhibe algunos retratos de dama y alegorías.

¹⁰ Cuadro pintado alrededor de 1570 por el artista veneciano y que forma parte de la colección del Kunsthistorisches Museum de Viena. Sabido es que el autor se complace en desperdigar por su obra nombres de artistas que forman un tejido de referencias, y es frecuente que se refiera a pintores aun en novelas que no se ocupan del mundo del arte, cfr. «Y en su propia habitación no había nada salvo el Francis Bacon, decía, pero el Francis Bacon, sin embargo, no lo vendía», Thomas Bernhard, *La Calera*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, pág. 57; «También le había gustado siempre Edvard Munch, *siempre me ha gustado El grito*, dijo», Thomas Bernhard, *Tala*, Madrid, Alianza Editorial, 2021,

ayer, después de explicarme la llamada *Sonata La tempestad*¹¹, continuó su exposición sobre *El Arte de la Fuga*¹², desde antes de Bach hasta después de Schumann, como él puntualiza, cada vez más inclinado a hablar de Mozart y no de Bach, tuve que tomar posiciones en la llamada Sala Sebastiano¹³; así pues, muy a mi pesar, hube de aceptar a Tiziano para poder observar a Reger ante *El hombre de la barba blanca* de Tintoretto, y por cierto de pie, lo que no era un inconveniente, porque prefiero estar de pie a sentado, sobre todo para observar a la gente, y de siempre observo mejor estando de pie que sentado y como, efectivamente, al mirar desde la Sala Sebastiano hacia la Sala Bordone, haciendo uso de mi mayor agudeza visual, pude tener por fin realmente una vista lateral completa, no estorbada siquiera por el respaldo del banco, de Reger, que ayer, sin duda gravemente afectado por la depresión atmosférica que se produjo la noche anterior, conservó todo el tiempo su sombrero negro en la cabeza, es decir, una vista de todo el lado izquierdo de Reger vuelto hacia mí, mi propósito de estudiar a Reger por una vez sin ser moles-

pág. 147; o «Tienes que ver el Giorgione que hay en la Accademia y se llama *La Tempestad*», «Rembrandt y Vermeer y los otros grandes, así llamados, neerlandeses estaban en su casa y pintaron», Thomas Bernhard, *Extinción. Un desmoronamiento*, Madrid, Alfaguara, 2023, págs. 36-37 y 238.

¹¹ Se trata, como es sabido, de la *Sonata para piano n.º 17 en re menor*, Op. 31 n.º 2, compuesta por Ludwig van Beethoven entre 1801 y 1802. Más allá de la posibilidad de que el compositor se inspirase en el drama de Shakespeare, al que cita el autor varias veces en la novela, se ha apuntado la analogía entre la construcción del tercer movimiento, *Allegretto*, alrededor de una angustia o lóbrega excitación, y las reiteradas y recurrentes diatribas de Reger, asentadas en un ritmo de repetición y de forma simultánea de exposición (contracción) y de expansión (desviación o digresión).

¹² Obra fundamental de Johann Sebastian Bach, compuesta entre 1738 y 1742 y dedicada a las técnicas del contrapunto. Bernhard la cita también en *El malogrado*, novela que integra, junto a *Maestros Antiguos* y *Tala*, la llamada *Trilogía de las artes*, cfr. «Cuatro meses y medio Nueva York y, una y otra vez, las *Goldbergvariationen* y *Die Kunst der Fuge*, cuatro meses y medio *Klavierexercitien*, como decía Glenn Gould, una y otra vez, solo en alemán, pensé», Thomas Bernhard, *El malogrado*, Madrid, Alfaguara, 2020, pág. 9. En la medida en que una fuga musical es una composición polifónica de contrapunto entre distintas voces que siguen un mecanismo de repetición y de imitación, el entramado discursivo de las instancias narrativas de *Maestros Antiguos* (habla Reger, transmiten, copian, repiten Atzbacher e Irrsigler), la frecuente mención de *El arte de la fuga* no parece solo una referencia culturalista sino un guiño a la propia construcción de la novela.

¹³ Tampoco existe en realidad esta otra sala en el Kunsthistorisches Museum de Viena y es invención del autor, posiblemente a partir del nombre del pintor veneciano Sebastiano del Piombo, apadrinado por Miguel Ángel en Roma y del que, sin embargo, el museo vienés no posee obra.

tado tuvo éxito¹⁴. Como Reger (con abrigo de invierno), apoyado en el bastón encajado entre sus rodillas, estaba, según me pareció, totalmente concentrado en el examen de *El hombre de la barba blanca*, no tenía que tener miedo alguno, en mi contemplación de Reger, de ser descubierto por él¹⁵. Irrsigler (Jenöl)¹⁶, el vigilante de la sala¹⁷, al que Reger conoce desde hace más de treinta años y con el que yo mismo (también desde hace más de veinte años) siempre he tenido, hasta hoy,

¹⁴ Obsérvese la compleja sintaxis característica del autor, construida sobre la base de una hipotaxis que comprende repeticiones y cláusulas digresivas. Se advierte ya asimismo el relieve que adquirirá en la novela, atrapada en una telaraña de miradas, posiciones y distancias, la observación y la minuciosidad con la que son descritos sus ejercicios de naturaleza óptica, kinésica o gestual. Se aprecia un comportamiento furtivo, de *voyeur*, en la actitud del narrador Atzbacher, que, como tantos otros narradores bernhardianos, examina al protagonista y sus vicisitudes como se contemplan «unos peces que se mueven en un acuario», Carlos Fortea, «Introducción», *Los comebarato*, Madrid, Cátedra, 2012, pág. 35.

¹⁵ Imagen por antonomasia del anciano, apoyado en un bastón y absorto en la visión del cuadro de Tintoretto. Se advierte aquí, de un lado, el juego visual con el punto de vista de los personajes, esto es, el narrador Atzbacher observa a Reger que a su vez contempla el cuadro mientras Irrsigler mira a Atzbacher hacerle un gesto de complicidad y, de otro, el empleo de términos como ‘descubierto’ para generar una atmósfera de intriga que avale el enigma encerrado en el hecho de que Reger haya citado de forma insólita a su amigo Atzbacher en el Kunsthistorisches Museum un sábado, día en el que Reger jamás acude a la pinacoteca.

¹⁶ Diminutivo de origen húngaro, usado en Austria y Alemania, del nombre de pila Eugen.

¹⁷ Dada la profesión del personaje, resulta inexcusable entroncarlo con otro vigilante de sala de la narrativa contemporánea, José Eduardo, ‘Pepe’, el protagonista del relato *El vigilante de sala* que escribió J. M. Coetzee a propósito de su estancia en el Museo del Prado. No parece haber trascendido si el Nobel sudafricano concibió su narración inspirándose en la de Bernhard, pero la conjetura de la posibilidad de una reescritura de homenaje es plausible toda vez que son varias las afinidades entre ambos personajes, los dos observan meticulosamente a uno de los visitantes del museo, Reger con su sombrero negro en la novela de Bernhard y una mujer de negro en la breve narración de Coetzee, y anotemos además que los dos visitantes acuden a contemplar con detenimiento unos cuadros determinados, no escatiman su tiempo frente a las obras expuestas, muestran indudable interés por Goya y ambos regresan al museo, *cfr.* «En junio de 2019, de guardia en las salas dedicadas a Goya, observa a una mujer vestida de negro sentada frente a un cuadro suyo conocido como *El 3 de mayo en Madrid* [...] La mujer pasa allí toda la tarde. [...] La tarde siguiente regresa, esta vez no está sentada frente a *El 3 de mayo en Madrid* sino ante el *Perro semihundido*. Él la estudia desde la distancia», J. M. Coetzee, *El vigilante de sala*, Madrid, Museo del Prado, 2024, pág. 12. Tal vez cumpla anotar también que en su relato Coetzee menciona un libro imaginario escrito por su personaje Elizabeth Costello, novelista australiana de ficción que protagoniza su obra *Elizabeth Costello*, como mencionó Bernhard en su novela *Amras* su propia novela *Extinción*, guiños metaliterarios que contribuyen a relacionar ambos textos. El motivo del vigilante de sala está presente también en la mencionada novela *Hacia la belleza* de David Foenkinos,

buenas relaciones, fue advertido por un gesto mío de que, por una vez, quería observar a Reger sin ser estorbado, y cada vez que Irrsigler aparecía, con la regularidad de un reloj, hacía como si yo no estuviera allí, lo mismo que hacía como si Reger no estuviera allí, mientras él, Irrsigler, cumpliendo su misión, examinaba a los visitantes de la galería que, incomprensiblemente en aquel sábado de entrada gratuita, no eran numerosos, con su aire habitual, desagradable para todo el que no lo conozca. Irrsigler tenía esa mirada molesta que utilizan los vigilantes de los museos para intimidar a los visitantes de museos, los cuales son capaces, como es sabido, de todas las inconveniencias; su forma de entrar inesperada y totalmente silenciosa en cualquier sala, doblando la esquina, para echar una ojeada, resulta realmente repulsiva para todo el que no lo conozca; con su uniforme gris, mal cortado pero destinado a durar eternamente, que, sujeto por grandes botones negros, cuelga de su cuerpo delgado como de una percha, y con su gorra de chapa, hecha de esa misma tela gris, en la cabeza, recuerda más a los vigilantes de nuestros establecimientos penitenciarios que a un guardián de obras de arte empleado por el Estado. Irrsigler está, desde que yo lo conozco, siempre igual de pálido, aunque no esté enfermo, y Reger lo llama desde hace decenios *cadáver que, desde hace treinta y cinco años, presta sus servicios al Estado en el Kunsthistorisches Museum*. Reger, que visita el Kunsthistorisches Museum desde hace más de treinta y seis años, conoce a Irrsigler desde el día en que este comenzó a prestar servicio y mantiene con él una relación absolutamente amistosa. *Me bastó un pequeñísimo soborno para asegurarme para siempre el banco de la Sala Bordone*, así Reger¹⁸ una vez hace años. Reger ha establecido con Irrsigler una

cuyo protagonista Antoine Duris abandona su trabajo de profesor de bellas artes para convertirse en el vigilante de la sala del Musée d'Orsay de París en la que se exhibe el retrato de Jeanne Hébuterne de Modigliani.

¹⁸ Se advierte aquí el empleo de la cursiva en función sustitutoria de las comillas en no pocos casos del constante uso del discurso directo que también caracteriza el estilo del autor. Como se señaló, la cursiva es en Bernhard plurisemántica y su uso constante se asocia tanto a una función enfática o metalingüística como meramente arbitraria, incluso gratuita. Asimismo, merece ser anotado el uso característico de la expresión *así + nombre del personaje* cada vez que se procede a la reproducción pretendidamente literal de la enunciación del personaje por medio del mencionado discurso directo: «así Reger», entendiéndose que el narrador, en su empeño de convertir su relato en una suerte de atestación en su acepción principal, esto es, la deposición de un testigo en el acto de dar su testimonio, tan característico de la prosa narrativa de Bernhard, se compromete de este modo a transcribir fielmente las palabras de las que ha sido deponente. Se emplea en el original en alemán *so* en su función adverbial de indicador de modo. Esta fórmula es característica también de la novela *Corrección*: «Yo jamás me he dejado apartar de

relación que, desde hace más de treinta años, se ha convertido para los dos en costumbre. Si Reger quiere, como ocurre no pocas veces, quedarse solo contemplando *El hombre de la barba blanca* de Tintoretto, Irrsigler cierra sencillamente la Sala Bordone a los visitantes, situándose sencillamente a la entrada y no dejando pasar a nadie. Reger necesita solo hacer su gesto, e Irrsigler cierra la Sala Bordone, efectivamente, no vacila en echar de la Sala Bordone a los visitantes que hay en la Sala Bordone si Reger así lo desea. Irrsigler aprendió carpintería en Bruck del Leitha, pero renunció a la carpintería, ya *antes* de calificarse como ayudante de carpintero, para ser policía. No obstante, la policía rechazó a Irrsigler por *incapacidad física*. Un tío suyo, hermano de su madre, que era vigilante en el Kunsthistorisches Museum ya desde el año veinticuatro, le proporcionó el puesto en el Kunsthistorisches Museum, *el puesto peor pagado pero el más seguro*, como dice Irrsigler. También en la policía había querido entrar Irrsigler al fin y al cabo únicamente porque, en la profesión de policía, el problema del vestuario le parecía resuelto. Ponerse durante toda la vida la misma ropa y ni siquiera tener que pagar uno mismo esa ropa para toda la vida, porque la facilita el Estado, le había parecido ideal, y también lo había pensado así su tío que lo había metido en el Kunsthistorisches Museum, y al fin y al cabo, en lo que a ese ideal se refería, no había ninguna diferencia entre estar empleado en la policía o en el Kunsthistorisches Museum, pero en cambio el servicio en el Kunsthistorisches Museum no era comparable con el servicio en la policía, *un servicio de mayor responsabilidad, pero al mismo tiempo, sin embargo, más fácil* que el del Kunsthistorisches Museum, él, Irrsigler, no podía imaginarse. El servicio en la policía, al fin y al cabo, era a diario mortalmente peligroso, así Irrsigler, el servicio en el Kunsthistorisches Museum no. Por la monotonía de su profesión no había que preocuparse, le gustaba esa monotonía. Durante el día andaba de cuarenta a cincuenta kilómetros, lo que era más beneficioso para su salud que, por ejemplo, el servicio en la policía, en donde la ocupación principal consistía en estar sentado en un duro sillón de despacho durante toda la vida. *Prefería vigilar a visitantes de museos que a personas normales*, porque los visitantes de museos eran al fin y al cabo *personas de nivel más alto, con sentido artístico*. Él mismo había adquirido con el tiempo ese sentido artístico, y sería capaz en cualquier momento de

mi objetivo, así Roithamer, porque, así Roithamer todo está siempre en contra de todo objetivo. [...] Tenemos que alcanzar nuestro objetivo en contra de todos [...], así Roithamer. [...] Toda idea y toda persecución de una idea que hay en nosotros es la vida, así Roithamer», Thomas Bernhard, *Corrección*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, pág. 190.

dirigir una visita guiada por el Kunsthistorisches Museum, al menos por la pinacoteca, dice, pero no lo necesita. Al fin y al cabo, la gente no se entera de lo que se le dice, dice. *Desde hace decenios los guías de los museos dicen siempre lo mismo y, naturalmente, muchas insensateces, como dice el señor Reger*, me dice Irrsigler. *Los historiadores de arte no hacen más que sepultar a los visitantes con su charlatanería*, dice Irrsigler que, con el tiempo, ha adoptado palabra por palabra muchas frases, si no todas, de Reger. Irrsigler es el portavoz de Reger, casi todo lo que dice Irrsigler lo ha dicho Reger, desde hace más de treinta años Irrsigler dice lo que dice Reger. Si escucho atentamente, oigo a Reger hablar a través de Irrsigler¹⁹. *Si escuchamos a los guías, oímos solo una charlatanería artística que nos ataca los nervios, la insoportable charlatanería artística de los historiadores de arte*, dice Irrsigler porque Reger lo dice muy a menudo. *Todas las pinturas son espléndidas, pero ni una sola es perfecta*²⁰, así Irrsigler siguiendo a Reger. Al fin y al cabo, la gente solo va a los museos porque le han dicho que un hombre culto tiene que visitarlos, no porque le interesen, la gente no tiene ningún interés por el arte, en cualquier caso el noventa y nueve por ciento de la Humanidad no tiene ningún interés en absoluto por el arte, así Irrsigler siguiendo a Reger palabra por palabra. Él, Irrsigler, había tenido una infancia difícil, una madre enferma de cáncer, muerta ya a los cuarenta y seis años, un padre infiel, borracho

¹⁹ La novela, como es común en Bernhard, funciona a la manera de un palimpsesto en el que se sobreponen y repiten distintos discursos creando una suerte de telaraña verbal. Un narrador extradiegético dispone sobre el texto personajes que ejercen de narradores que reproducen el discurso de otros personajes del que son testimonio.

²⁰ Esta aseveración es el núcleo de una de las diatribas del protagonista Reger que se suceden a lo largo de la novela, que pronto adquiere un tono acre como el de buena parte de la narrativa del autor. Asumir la imperfección de las obras artísticas conduce a la idea de que no es posible que el arte constituya el lenitivo que alivie la vida humana, y este discurso lleva a su vez al desencanto, a la imposibilidad de eludir el inevitable hastío vital anunciado por el epígrafe espigado de Kierkegaard y originado por la inmanente enfermedad del alma que aqueja a las criaturas que pueblan el universo bernhardiano. A modo de epítome, esta cita de *Helada*: «A menudo se había preguntado: “¿Cómo puedo salir de las tinieblas? Con la cabeza envuelta en tinieblas, fuertemente vendada con tinieblas, he intentado siempre dejar atrás las tinieblas”», Thomas Bernhard, *Helada*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, págs. 93-94. Es Reger un crítico exigente y reputado y a lo largo de la novela van sucediéndose sus invectivas constantes, que le conducen a la desazón, a un adusto desencanto, *cfr.* «Lo que corresponde a quien se ha rebelado demasiado es no tener ya energía más que para la decepción», E. M. Cioran, *El aciago demiurgo*, en E. M. Cioran, *Adiós a la filosofía y otros textos*, Madrid, Alianza Editorial, 2016, pág. 173. Traigo a colación aquí el mencionado relato de Balzac, *La obra maestra desconocida*, la obsesión de cuyo protagonista, el viejo pintor Frenhofer, no es otra que tratar de lograr la obra de arte perfecta, quimera que inspiró a Cézanne o Matisse.

toda su vida. Y *Bruck del Leitha es un pueblo tan feo como la mayoría de los pueblos del Burgenland*. El que puede se va del Burgenland, dice Irrsigler, pero la mayoría no puede, están condenados a Burgenland perpetuo, lo que es por lo menos tan horrible como una cadena perpetua en Stein del Danubio. Las gentes del Burgenland son reclusos, dice Irrsigler, su patria es una penitenciaría. Ellos mismos se convencen de que tienen una patria muy bella, pero en realidad el Burgenland es insulso y feo. En invierno, las gentes del Burgenland se asfixian en nieve, y en verano son devoradas por los zancudos. Y en la primavera y el otoño, las gentes del Burgenland no hacen más que patear en su propia suciedad. En toda Europa no hay país más pobre ni más sucio, así Irrsigler. Los vieneses convencen siempre a las gentes del Burgenland de que el Burgenland es un país hermoso, ya que los vieneses están enamorados de la suciedad del Burgenland y de la estupidez del Burgenland, porque consideran *románticas* esa suciedad del Burgenland y esa estupidez del Burgenland, porque, a su estilo vienes, son perversos. Al fin y al cabo, el Burgenland, *salvo el señor Haydn, como dice el señor Reger*, no ha producido nada, así Irrsigler. Vengo del Burgenland no quiere decir al fin y al cabo otra cosa que vengo de la penitenciaría de Austria. O del manicomio de Austria, así Irrsigler. *Las gentes del Burgenland van a Viena como a la iglesia*, dijo. El mayor deseo de las gentes del Burgenland es entrar en la policía vienesa, dijo hace unos días, yo no pude porque soy demasiado débil, por *incapacidad física*²¹. Pero después de todo soy vigilante en el Kunsthistorisches Museum y también funcionario público. Al atardecer, después de las seis, dice, no encierro criminales sino obras de arte, encierro los Rubens y el Bellotto. A su tío, que entró ya al servicio del Kunsthistorisches Museum inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, lo habían envidiado todos en su familia. Cuando, cada tantos años, lo visitaban en el Kunsthistorisches Museum, los sábados o domingos de entrada gratuita, lo seguían, *totalmente intimidados, a través de las salas de los grandes maestros* y admiraban sin cesar *su uniforme*. Naturalmente, su tío fue pronto también inspector y llevaba la estrellita de latón en el reverso del uniforme, así Irrsigler. De

²¹ A la tesis de la imperfección de las obras de arte se juxtapone aquí la incapacidad física del vigilante que las protege, un ser débil como lo son otros personajes de Bernhard, paráliticos como la esposa de Konrad, protagonista de *La Calera*, el joven inválido Krainer de *Trastorno* o los personajes de su pieza teatral *Una fiesta para Boris*. «Todas esas gentes tienen sus complejos», Thomas Bernhard, *Helada*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, pág. 69, dice un personaje de la novela que tal vez se refiera a los personajes concebidos por su creador. Discapacitados, trastornados condenados a la alienación.

respeto y admiración, ellos, cuando los guiaba por las salas, no entendían nada de lo que les decía. La verdad es que no hubiera tenido sentido explicarles el Veronés, así Irrsigler hace unos días. Los hijos de mi hermana admiraron mis zapatos flexibles, así Irrsigler, mi hermana se detuvo ante el Reni, precisamente ante ese pintor, el de peor gusto de todos los pintores aquí expuestos. Reger aborrece a Reni, de modo que también Irrsigler aborrece a Reni. Irrsigler ha adquirido ya una gran maestría en la apropiación de frases de Reger y habla ya casi perfectamente con el tono característico de Reger, pienso. Mi hermana me visita *a mí y no el museo*, dijo Irrsigler. A mi hermana no le interesa en absoluto el arte. Sus hijos, sin embargo, se asombran de todo lo que ven cuando los llevo por las salas. Ante Velázquez se detienen y no quieren irse²², dijo Irrsigler. El señor Reger nos invitó a mí y a mi familia un día al Prater, dijo Irrsigler, *el generoso señor Reger, un sábado por la tarde. Cuando su mujer vivía aún*, dijo Irrsigler. Yo estaba allí de pie observando a Reger, que seguía *absorto* en la contemplación de *El hombre de la barba blanca* de Tintoretto, como queda dicho²³, y veía al mismo tiempo a Irrsigler, que al fin y al cabo no estaba en la Sala Bordone, mientras me contaba la historia de su vida, es decir, las imágenes de Irrsigler de la semana anterior al mismo tiempo que a Reger, que se sentaba en el

²² Se oculta en la novela, en la constante mención de pintores, músicos y artistas, un deseo de escrutinio que deviene un canon personal, tal vez impostado para la ocasión o bien fidedigno respecto al gusto personal del autor. En la bolsa de valores artísticos que constituye la novela, y de igual modo las que integran la llamada trilogía artística, *El malogrado* y *Tala*, es Reni un valor a la baja y Velázquez un valor seguro al que también menciona el autor en *Extinción* de forma hartamente elogiosa: «Ha restaurado los preciosos Velázquez que esos museos poseen, y poseen, como me consta, los más preciosos Velázquez, todavía más preciosos que los del Prado de Madrid. Ante la palabra Velázquez y ante la palabra Prado, tuve de repente la idea de si no habría incluso quizá en Wolfsegg algún Velázquez», Thomas Bernhard, *Extinción. Un desmoronamiento*, Madrid, Alfaguara, 2023, pág. 238. Como en *Tala* o en *El malogrado* y algunas otras obras del autor, también en *Extinción* se procede a valorar autores y a posicionarlos de acuerdo con una jerarquía del gusto que no es otra cosa que un canon impreciso, desordenado: «De Haydn, de ese músico que, junto a Mozart, sitúo en lo más alto. [...] Y que, precisamente porque en comparación con el Mozart querido por todos siempre ha estado en desventaja, en la Historia de la música, debe situarse todavía mucho más alto que este», «Si lo contraponemos a Voltaire, Descartes, Pascal, le dije a Gambetti, a Kant, [...] Goethe resulta espantosamente pequeño. [...] Hölderlin es el gran poeta lírico [...], Musil el gran prosista y Kleist el gran autor dramático, Goethe no es ninguna de las tres cosas», Thomas Bernhard, *Extinción. Un desmoronamiento*, Madrid, Alfaguara, 2023, págs. 216 y 378. De trasfondo, su manía de enumerar y su obsesión por el talento artístico, el que su abuelo quiso que tuviera.

²³ Nótese aquí el registro oficial empleado por el narrador Atzbacher, obstinado en su intención de convertir su relato en una suerte de atestado, de testimonio notarial.

banco de terciopelo y, como es natural, no se había dado cuenta aún de mi presencia²⁴. Irrsigler ha dicho que, ya desde muy pequeño, su mayor deseo había sido entrar en la policía vienesa, ser guardia. Nunca había deseado tener otra profesión. Cuando tenía veintitrés años, le certificaron en el cuartel de Rossau *incapacidad física*, y realmente *se le hundió el mundo*²⁵. Sin embargo, en ese estado de la mayor desesperanza, su tío le consiguió el puesto de vigilante en el Kunsthistorisches Museum. Había venido a Viena solo con una pequeña bolsa raída, al piso de su tío, quien le dejó vivir con él cuatro semanas, y luego él, Irrsigler, se mudó a una habitación subalquilada en el Bastión del Mölk. En esa habitación subalquilada había vivido doce años. Los primeros años no había visto absolutamente nada de Viena, ya muy de mañana, hacia las siete, estaba en el Kunsthistorisches Museum y a la tarde, después de las seis, volvía otra vez a casa, su comida del mediodía había consistido en todos esos años solo en un bocadillo de salchicha o de queso, que se comía con un vaso de agua del grifo en un pequeño vestuario que había detrás del guardarropas público. Las gentes del Burgenland son las menos exigentes, yo mismo, al fin y al cabo, trabajé con gentes del Burgenland en diversas obras y me alojé con gentes del Burgenland en diversas barracas de obras, y sé lo poco exigentes que son las gentes del Burgenland, solo necesitan lo más imprescindible y ahorran realmente hasta fin de mes el ochenta por ciento de su salario, e incluso más. Mientras estudiaba a Reger y lo observaba también realmente de forma minuciosa, como nunca lo había observado antes, veía a Irrsigler conmigo hacía una semana en la Sala Battoni, mientras yo lo escuchaba. El marido de una de sus bisabuelas procedía del Tirol, y de ahí el apellido Irrsigler. Había tenido

²⁴ La escena, como otras que el lector leerá más adelante, muestra un evidente sentido teatral, dispuestos los tres personajes sobre un escenario imaginario: Atzbacher observa a Reger, que a su vez contempla el cuadro de Tintoretto del retrato del hombre de la barba blanca, que a su vez mira a Reger, no siendo Reger consciente de ser observado, y a la vez Atzbacher ve a Irrsigler. Resulta palmaria la importancia que el autor les concede en el texto al espacio y a la mirada, concibiendo escenas como ejercicios de percepción óptica y de emplazamiento de los personajes, aplicando a la narrativa algunos recursos de su dramaturgia. Se desconoce si Bernhard se vio en algún momento bajo el influjo del *nouveau roman* y de los postulados objetivistas de Robbe-Grillet que abogaban por una novela despojada de intensidad emocional y sustentada en una hipertrofia del punto de vista y la espacialización, aspectos que esta escena refleja.

²⁵ Un ejemplo nítido del uso singular que de la cursiva hace Bernhard, no en su función más habitual de sustitución de las comillas del estilo directo sino como recurso para el énfasis, cuenta habida de que en ocasiones la itálica no resulta ser sino un artificio ortotipográfico que singulariza el texto como una marca de agua, y debe entenderse entonces como estilema.

dos hermanas: la menor había emigrado a América en los años sesenta con un ayudante de peluquero de Mattersburg, y había muerto allí de nostalgia, a los treinta y cinco años. Tenía tres hermanos, que hoy trabajaban todos en el Burgenland como peones. Dos de ellos, como él, vinieron a Viena para entrar al servicio de la policía, pero no fueron admitidos. Y para el servicio en el Museo era absolutamente *necesaria al fin y al cabo cierta inteligencia*. De Reger había aprendido mucho. Había personas que decían que Reger estaba loco, porque solo un loco podía ir durante decenios, un día sí y otro no, salvo los lunes, a la pinacoteca del Kunsthistorisches Museum, pero eso no lo creía, *el señor Reger es un hombre inteligente, instruido*, así Irrsigler. Sí, le había dicho yo a Irrsigler, el señor Reger no es solo un hombre inteligente e instruido, sino también famoso, al fin y al cabo estudió música en Leipzig y Viena y ha escrito críticas musicales para el *Times* y escribe todavía hoy para el *Times*, dije²⁶. No es un escritor corriente, dije, un charlatán, sino un musicólogo en el sentido más propio de la palabra, y tiene toda la seriedad de una gran personalidad. No se puede comparar a Reger con todos esos charlatanes de suplementos musicales como los que diariamente difunden aquí en los diarios su porquería charlatana. Reger es realmente filósofo, le dije a Irrsigler, filósofo en todo el sentido del concepto. Desde hace más de treinta años, Reger escribe sus críticas para el *Times*, esos pequeños artículos filosófico-musicales que un día, sin duda, aparecerán recopilados en un libro. La estancia en el Kunsthistorisches Museum es indudablemente uno de los requisitos para que Reger pueda escribir para el *Times* como escribe para el *Times*, le dije a Irrsigler, no me importa que Irrsigler me comprendiera o no, probablemente Irrsigler no me comprendió en absoluto, pensé y sigo pensando lo mismo ahora. Que Reger escribe sus críticas musicales para el *Times* no lo sabe en Austria nadie, todo lo más lo saben unas cuantas perso-

²⁶ La condición de crítico musical del protagonista Reger relaciona la novela con *Hormigón*, cuyo protagonista aparece enfrascado en la elaboración de un estudio sobre Mendelssohn y reivindica la naturaleza musical de Viena, a la que le debe «el acceso a nuestros compositores, a Beethoven, a Mozart, al propio Wagner, y naturalmente a Schubert [...]. Schönberg, Berg, Webern, etcétera», Thomas Bernhard, *Hormigón*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, pág. 113, y asimismo con *El malogrado*, que gira en torno a la figura del célebre pianista Glenn Gould y de la música, si bien la presencia musical es notable en toda la obra del autor, que la estudió y cuyos principios de ritmo y textura polifónica reproduce en su prosa de la mano de la repetición y los discursos engarzados. Bernhard menciona a un «musicólogo de Oxford» en *Corrección*, y Nabokov ya concibió en *Risa en la oscuridad* un protagonista, Albinus, también reputado y entrado en años, que ejerce de crítico de arte.

nas, le dije a Irrsigler. Podría decir también que *Reger es un filósofo privado*, le dije a Irrsigler, prescindiendo del hecho de que era una tontería decirle eso a Irrsigler. En el Kunsthistorisches Museum encuentra Reger lo que no encuentra en ninguna otra parte, le dije a Irrsigler, todo lo importante, todo lo útil para su pensamiento y su trabajo. La gente puede calificar el comportamiento de Reger de demente, pero no lo es, le dije a Irrsigler, aquí en Viena y en Austria no se repara en Reger, le dije a Irrsigler, pero en Londres y en Inglaterra y hasta en los Estados Unidos se sabe quién es Reger y de qué eminencia se trata en el caso de Reger, le dije a Irrsigler. Y no olvide esa temperatura ideal de dieciocho grados Celsius que reina en el Kunsthistorisches Museum durante todo el año, le volví a decir a Irrsigler. Irrsigler se limitó a asentir con la cabeza. Reger es una personalidad muy estimada en todo el mundo de la musicología, le dije ayer a Irrsigler, y solo aquí, en su patria, nadie quiere saber nada de ello, al contrario, aquí, donde se encuentra en su casa, Reger, que ha dejado muy atrás a todos los demás en su especialidad, a toda esa repulsiva chapucería provinciana, es odiado, lo mismo que es odiado en su Austria patria²⁷, le dije a Irrsigler. Un genio como Reger es aquí odiado, le dije a Irrsigler, sin consideración a que Irrsigler no había entendido nada de lo que yo quería decir al decirle que un genio como Reger era aquí odiado, y sin consideración a si realmente resultaba acertado hablar de Reger como de un genio, *un genio científico, incluso un genio humano*, pensaba, lo es Reger sin duda. El genio y Austria no se llevan bien, dije. En Austria hay que ser una mediocridad para tener derecho a hablar y ser tomado en serio, un hombre de chapucería y de mendacidad provinciana, un hombre con una cabeza absolutamente de Estado pequeño. Un genio, o incluso un intelecto extraordinario, es *asesinado* aquí a la corta o a la larga de una forma humillante, le dije a Irrsigler. Solo personas como Reger, que se pueden contar con los dedos de una mano en este país horrible, soportan esa situación de humillación y de odio, de opresión y de *ignoración*, de bajeza general

²⁷ Posible referencia del autor a su propia situación, vilipendiado y criticado por sus constantes invectivas contra Austria a lo largo de toda su obra. Son frecuentes en su obra las filtraciones de material autobiográfico, y en este caso el narrador Atzbacher ejercería de autor implícito no representado. Ténganse en cuenta las palabras de Bernhard en su entrevista con Peter Hamm: «Bueno sí, todo lo que aparece [en mis libros] soy yo, de alguna forma. Todos esos veinte libros que están ahí soy yo. Y muy intensamente. Todos», *Thomas Bernhard. Peter Hamm, ¿Le gusta ser malvado?*, Madrid, Alianza Editorial, 2013, pág. 73, que contribuyen a avalar, si queremos darle crédito a la voz del autor, la proyección autobiográfica en su obra.

enemiga del espíritu que reina en Austria por todas partes²⁸, solo personas como Reger, que tienen un magnífico carácter y realmente una inteligencia aguda e insobornable. Aunque el señor Reger tiene con la directora de este museo una relación que no es nada mala y aunque conoce bien a esa directora, le dije a Irrsigler, ni en sueños se le ocurriría pedir a esa directora nada referente a él o a este museo. Precisamente cuando el señor Reger tenía la intención de comunicar a la dirección, lo que quiere decir a la directora, el mal estado de la tapicería de los bancos de las salas, para inducirla posiblemente a tapizar de nuevo esos bancos, los bancos fueron tapizados de nuevo; y con un gusto excelente, le dije a Irrsigler. No creo, le dije a Irrsigler, que la dirección del Kunsthistorisches Museum sepa que el señor Reger, desde hace más de treinta años, viene un día sí y otro no al museo para sentarse en el banco de la Sala Bordone, no lo creo. Al fin y al cabo, se hubiera hablado de ello sin duda en algún encuentro de Reger con la directora, que yo sepa, la directora no sabe nada de ello porque el señor Reger nunca ha hablado de ello y porque usted, señor Irrsigler, siempre ha guardado silencio sobre ello, porque el señor Reger desea que guarde silencio sobre el hecho de que Reger, desde hace más de treinta años, un día sí y otro no, salvo los lunes, visita el Kunsthistorisches Museum²⁹. La dis-

²⁸ Enésima crítica de Bernhard a su país, constante en toda su obra, lo que lo convirtió en persona polémica y denostada en su propia patria. Thomas Bernhard, *En busca de la verdad. Discursos, cartas de lector, entrevistas, artículos*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, pág. 277: «El pasado del Imperio de los Habsburgo nos marca. En mi caso es quizá más visible que en otros. Se manifiesta en una especie de auténtico amor-odio hacia Austria, que en definitiva es la clave de todo lo que escribo». Esta visión crítica del Estado y de su condición de institución inepta y por definición mediocre y despótica entronca con la actitud a un tiempo desencantada y disidente de Enzensberger, coetáneo de Bernhard y en cierto modo su correligionario pese a que el primero expone y razona sus argumentos y el segundo arroja frases contra el Estado como piedras con las que dilapidarlo: «Nuestra sociedad es mediocre. Mediocres son sus gobernantes y sus obras de arte, sus representantes y su gusto», «La clase dominante, integrada en su mayoría por analfabetos secundarios, ya ha perdido todo interés por ella [por la cultura]. Lo que tiene por consecuencia que la cultura ya no puede ni está obligada a estar al servicio de ningún interés dominante. Está proscrita, lo que, bien mirado, también puede interpretarse como una forma de libertad», Hans Magnus Enzensberger, «Medianía y delirio. Propuesta para un compromiso», «Loa del analfabetismo», *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama, 1988, págs. 232 y 64.

²⁹ Muestra inequívoca del estilo bernhardiano, repetitivo por la inexistencia de referencia pronominal, elipsis, sinonimia y otros mecanismos para la cohesión textual cuya ausencia en el texto lo convierte en tautológico y a la postre en burlesco. Se apuntó en la introducción la relación entre la rutina obsesiva de Reger, acudiendo en días alternos a la misma sala del museo durante décadas procediendo a una ritualización de la conducta, y la senectud de la que constituye una cualidad.

creción es su punto más fuerte, le dije a Irrsigler, pensé, mientras contemplaba a Reger, que contemplaba *El hombre de la barba blanca* de Tintoretto³⁰ y que a su vez era estudiado por Irrsigler³¹. Reger es una persona excepcional y a las personas excepcionales hay que tratarlas con cuidado, le dije ayer a Irrsigler. Que nosotros, es decir Reger y yo, viniéramos al museo dos días seguidos resultaba impensable, le dije ayer a Irrsigler y, sin embargo, precisamente hoy, porque Reger lo deseaba también precisamente, he venido de nuevo, por qué razón está Reger hoy ahí no lo sé, pensé, pronto lo sabré. Irrsigler se ha asombrado también mucho al verme hoy, porque solo ayer le dije que quedaba excluido que yo pudiera venir dos días seguidos al Kunsthistorisches Museum, lo mismo que había quedado excluido hasta ahora para Reger. Y ahora estamos los dos, tanto Reger como yo, otra vez hoy en el Kunsthistorisches Museum, en el que estuvimos nada más que ayer. Eso debía de haber irritado a Irrsigler, pensé, pienso. Que es posible equivocarse alguna vez y, por consiguiente, volver a venir al Kunsthistorisches Museum al día siguiente, pensé, pero, reflexioné, solo que se equivoque *Reger solo* o que *yo solo* me equivoque en eso, pero no que *los dos*, *Reger y yo*, nos equivoquemos en eso³². Reger me dijo ayer expresamente, *vuelva aquí mañana*, todavía oigo cómo me lo dice Reger. Pero Irrsigler no oyó nada naturalmente ni sabía nada y, como es natural, se

³⁰ Habida cuenta del empecinamiento del anciano Reger en contemplar el retrato de Tintoretto durante décadas mientras procede a pensar, a cavilar y a evocar recuerdos de su prolongada vida, se diría que el cuadro hace las veces de espejo en el que Reger a la vez se contempla —reflejándose en el *senex* que también es el hombre de la barba blanca— y se concentra. Entender que el cuadro no tiene interés específico para el protagonista más allá de ejercer de espejo en el que reflejarse para recordar y discurrir, procediendo a una introspección, tal vez sirva para dar razón de la elección de un retrato de anciano distinguido en lugar de cualquier otra pintura del Kunsthistorisches Museum, que hace décadas que devino para el protagonista un lugar de meditación y, paradójicamente dado su carácter público y multitudinario, de ensimismamiento. Reger contempla el retrato y por medio del retrato se contempla. El cuadro *El hombre de la barba blanca* entendido como objeto para la reflexión, como una irónica versión laica del retablo devocional privado.

³¹ Los personajes forman aquí un juego de espejos tripartito, una tríada que se estudia mutuamente en un espacio aséptico y de una cierta indolencia, a la que contribuye la narración en forma de atestado o deposición notarial en el que se consignan hechos y palabras, fruto del distanciamiento a la manera de Brecht, el *verfremdungseffekt* que trata de evitar la identificación del lector con los personajes y la consiguiente catarsis.

³² Más de un lector pensará, y no sin razón, en la posibilidad de que las repeticiones, la tautología y el empleo extravagante de los *verba dicendi* (*dachte ich, denke ich*, ‘pensé’, ‘pienso’) conformen aquí, toda vez que *Maestros Antiguos* es la última novela escrita por el autor, una autoparodia del estilo del autor.

ha asombrado de que Reger y yo estemos hoy otra vez en el museo. Si Reger no me hubiera dicho ayer, vuelva aquí mañana, no hubiera venido hoy al Kunsthistorisches Museum, posiblemente no hasta la semana próxima porque, a diferencia de Reger, que realmente viene un día sí y otro no al Kunsthistorisches Museum, y eso desde hace decenios, yo no vengo un día sí y otro no al Kunsthistorisches Museum, sino solo cuando tengo ganas y humor para ello. Y, si quiero ver a Reger, la verdad es que no tengo que venir necesariamente al Kunsthistorisches Museum, solo tengo que ir al Hotel *Ambassador*, al que al fin y al cabo va siempre después de dejar el Kunsthistorisches Museum³³. En el Ambassador, al fin y al cabo, me encuentro con Reger, si quiero, diariamente. En el Ambassador tiene su rincón de la ventana, a saber la mesa situada junto a la llamada *Mesa de los Judíos*, que está ante la *Mesa de los Húngaros*, que está detrás de la *Mesa de los Árabes*, cuando se mira a la puerta del vestíbulo desde la mesa de Reger. Naturalmente, voy mucho más a gusto al Ambassador que al Kunsthistorisches Museum, pero, cuando no puedo esperar a que Reger vaya al Ambassador, voy hacia las once al Kunsthistorisches Museum para encontrarme con él, mi padre espiritual³⁴. La mañana la pasa Reger en el Kunsthistorisches Museum, la tarde en el Ambassador, hacia las diez y media va al Kunsthistorisches Museum, hacia las dos y media al Ambassador. Hasta el mediodía, la temperatura de dieciocho grados del Kunsthistorisches Museum es la que le resulta agradable, por la tarde se siente mejor en el cálido Ambassador, donde la temperatura es siempre de veintitrés grados. Por las tardes no pienso ya tan a gusto ni tan intensamente, dice Reger, y entonces puedo permitirme el Ambassador. El Kunsthistorisches Museum es su *lugar de producción espiritual*³⁵, así él, el Ambassador es, por decirlo así, mi *máquina de tratar los pensamientos*. En el Kunsthistorisches Museum

³³ Cada personaje de Bernhard aparece aquejado de un trastorno, como en el catálogo de patologías que es su novela *Trastorno*, y el de Reger parece ser el trastorno obsesivo-compulsivo que, unido a su sociopatía manifiesta, lo convierte en otro ser hurafío incapacitado para llevar una vida convencional.

³⁴ Esta afirmación de Atzbacher, aun desconociendo su edad pero presumiendo que es bastante menor que la de su anciano amigo, convierte a Reger en una *auctoritas* y a su relación en un ejemplo del tópico del *senex puer* en el que el viejo maestro dialoga con el joven a quien instruye y convierte en depositario de sus reflexiones e invectivas, un modelo latino y medieval que podría aplicarse a Quijote y Sancho y que en la tradición alemana contemporánea tiene el ejemplo de *Narciso y Goldmundo* (1930) de Hermann Hesse. Atzbacher puede verse como un nuevo Goldmundo que escucha y admira al sabio Narciso.

³⁵ *Vid. supra*, nota 28.

me siento expuesto, en el Ambassador protegido, así él. Esa contraposición, Kunsthistorisches Museum-Ambassador, es lo que mi pensamiento necesita más que nada, la exposición por un lado, la protección por otro, la atmósfera del Kunsthistorisches Museum por una parte y la atmósfera del Ambassador por otra, la exposición por un lado y la protección por otro, mi querido Atzbacher; el secreto de mi pensamiento se basa, dijo, en que paso las mañanas en el Kunsthistorisches Museum y las tardes en el Ambassador. Y qué puede haber más contradictorio que el Kunsthistorisches Museum, es decir, la pinacoteca del Kunsthistorisches Museum, y el Ambassador. He convertido el Kunsthistorisches Museum en costumbre intelectual, exactamente lo mismo que el Ambassador. La calidad de mis críticas para el Times, en el que, por cierto, colaboro desde hace ya treinta y cuatro años, dijo, se basa realmente en que visito el Kunsthistorisches Museum y el Ambassador, el Kunsthistorisches Museum una mañana de *cada dos*, el Ambassador, *todas* las tardes. Solo esa costumbre me ha salvado después de la muerte de mi mujer. Mi querido Atzbacher, sin esa costumbre estaría ya también muerto, dijo ayer Reger. Todo hombre tiene necesidad de una costumbre así para sobrevivir, dijo³⁶. Y, aunque sea la más demencial de las costumbres, la necesito. El estado de ánimo de Reger parece haber mejorado, su forma de hablar es otra vez la misma de antes de la muerte de su mujer. Sin duda dice que, ahora, ha superado el llamado *punto muerto*, pero durante toda su vida sufrirá por haber sido dejado solo por su mujer³⁷.

³⁶ Ya se señaló la relación entre vejez, rutina y supervivencia. Predica Reger que la costumbre intelectual de escribir crítica y de acudir a la pinacoteca para poder reflexionar le ha librado de caer en la sima del dolor y de la soledad tras el fallecimiento de su esposa, en la misma medida en que son muchos los protagonistas de las novelas del autor, como se ha mencionado, que sobreviven al fracaso de sus vidas emprendiendo proyectos de escritura, abrazándose a la literatura entendida como lenitivo, como bálsamo redentor, como hizo su propio creador Bernhard y han hecho tantos artistas sirviéndose del arte para alcanzar la resiliencia, *v. gr.* «Muchos objetivos a la vez quiero alcanzar mediante la redacción de estos borradores, conservar por un lado el recuerdo de la Persa y mejorar mi estado, prolongar mi existencia, lo que quizá consiga precisamente porque en este momento redacto estas notas», Thomas Bernhard, *Sí*, Barcelona, Anagrama, 2015, pág. 108, ejemplo inequívoco de la idea de la escritura como terapia con la que incrementar la esperanza de vida. Se refiere Magris a esta cuestión en *Danubio*, «Quien siente miedo del fracaso, como Zeno y Joseph K., y no sabe aceptarlo, se retira en la literatura, entre los pliegues del papel, que permiten jugar con el espectro del fracaso [...] coqueteando con él, cortejándolo y difiriéndolo. La literatura resguarda de la ausencia, gracias a lo que transfiere al papel robándoselo a la vida», Claudio Magris, *El Danubio*, Barcelona, Anagrama, 2007, pág. 82.

³⁷ Esta congoja en el ánimo del viejo Reger, mecido por el dolor de la pérdida de su esposa, la soledad, la conciencia de la vejez, el recuerdo y la tentación vencida del suicidio.

Una y otra vez dice que durante toda su vida estuvo en el error de creer que *él* dejaría a su mujer, que *él* moriría antes que ella, porque la muerte de ella se produjo de una forma muy súbita, todavía unos días antes de la muerte de ella estaba firmemente convencido de que *ella* lo sobreviviría; *ella* era la sana, *yo* era el enfermo, así, con esa idea y en esa creencia vivimos siempre, dijo. Nadie ha estado nunca tan sano como mi mujer, *ella vivía una vida de salud, mientras que yo siempre he llevado una existencia de enfermedad, efectivamente, una existencia de enfermedad mortal*³⁸, dijo. Ella era la sana, ella era el futuro, yo era siempre el enfermo, yo era el pasado, dijo. Que un día tuviera que vivir sin mujer y realmente solo nunca se le había ocurrido, no era un pensamiento para mí, así él. Y si ella muere antes que yo, moriré yo después, en lo posible deprisa, había pensado siempre. Ahora tenía que superar por un lado el error de que ella moriría después de él, lo mismo que el hecho de que, después de la muerte de ella, él no se había matado y por consiguiente no había muerto después, como se había propuesto³⁹. Como

dio, y encerrado en una metafórica jaula emocional en la que reitera sus sentimientos encontrados, trae a la memoria el célebre texto final de *Las palmeras salvajes* de Faulkner: «No es que pueda vivir, es que quiero. Es que yo quiero. La vieja carne al fin, por vieja que sea. Porque si la memoria existiera fuera de la carne no sería memoria porque no sabría de qué se acuerda y así cuando ella dejó de ser, la mitad de la memoria dejó de ser y si yo dejara de ser todo el recuerdo dejaría de ser. Sí, pensó. Entre la pena y la nada elijo la pena», William Faulkner, *Las palmeras salvajes*, Madrid, Siruela, 2007, pág. 258. Es probable que se trate de un eco fortuito pese a que Bernhard elogió al autor de *Santuario* en su entrevista con Hamm: «¿Hay otras experiencias de lectura que siguen siendo importantes para usted? Faulkner por ejemplo», Thomas Bernhard. Peter Hamm, *¿Le gusta ser malvado?*, Madrid, Alianza Editorial, 2013, pág. 44. Sabido es que también aquí resulta inevitable una lectura en clave autobiográfica, cuenta habida de que, como Reger, Bernhard tuvo relaciones con mujeres siempre de más edad: Hedwig Stavianicek, que ejerció de mecenas y era casi cuatro décadas mayor que él cuando la conoció en 1950, o la actriz Marianne Hoppe, que había nacido veintidós años antes que nuestro autor. Ambas fueron, al parecer, sobre todo compañeras de viaje, el cobijo emocional que le evitase cualquier desvalimiento como el que su personaje Reger desvela en estas páginas de lucha interior de un anciano contra la soledad a la que no se resigna.

³⁸ Refiérese al *hastío vital* que se menciona en el epígrafe de Kierkegaard que abre la novela, una enfermedad existencial del alma que aqueja a muchos personajes de Bernhard en los que se podría pensar que se refleja la angustia del propio autor, expresada con tenacidad en *El origen* y los demás relatos autobiográficos. Cfr. «En realidad vivo solo en un sufrimiento, en un sufrimiento que es mío», Thomas Bernhard, *Trastorno*, Madrid, Alfaguara, 2011, pág. 125.

³⁹ De un lado, el discurso introspectivo de Reger, reproducido fielmente por el testigo relator Atzbacher y armado sobre la base de la confesión y la confidencia. De otro, la alusión al suicidio, omnipresente en la obra de Bernhard, y el preludio del tópico del *memento mori* que responde a la estremecedora omnipresencia de la muerte en la