

Thomas Bernhard: El Artista creado por la ciudad

Jaume Magre

La lectura del libro de T. Bernhart, *El Origen*, nos lleva a intentar encontrar una serie de relaciones entre la ciudad y autores como Baudelaire y Nietzsche, así como una hipotética definición de ciudad en contraposición a la cosmovisión antagónica de pueblo.

La ciudad, a diferencia de la inmutable naturaleza neo-clásica se ha convertido en el nuevo espacio de la conciencia moderna. Un espacio sometido a unas transformaciones permanentes que nos obligan a definir esta conciencia como algo igualmente transitorio, en permanente cambio. Los habitantes de la ciudad participan esencialmente, y de forma única, de unas sensaciones que sólo son posibles en ella. Participan de una experiencia propia que nace del roce diario con miles de seres anónimos, marcados por el estigma de su igualdad, de su indistinción. Impresiones duraderas, impresiones que difieren escasamente una de otra, impresiones que siguen un curso habitual y regular, y muestran contrastes habituales y regulares, sería lo que puede definir la cosmovisión antagónica de la ciudad: el pueblo, donde se consume, por decirlo así, poca conciencia. En esta particular visión es difícil que las cosas cambien de significado; una piedra nunca será vista como una obra de arte, ni el dinero como valor de cambio. Cada cosa tiene una esencia inmutable. Sin embargo, la ciudad estaría definida por el rápido agolpamiento de imágenes cambiantes, la aguda discontinuidad al alcance de una sola mirada, y la inesperada embestida de otras impresiones. El azar se convierte en forma transformadora. El azar como fundamento de la cultura, pues ésta tiene que nacer del movimiento y del cambio, del consumo de conciencia. Resulta fácil, en consecuencia, establecer un paralelismo entre las metamorfosis de la forma/ciudad, las transformaciones psicológicas del individuo

urbano (nuestra posible definición de literatura urbana, tal como indica Jordi Llobet, sería: hacer hincapié en el ámbito de análisis difícil y cuantificable de la psicología humana y de las respuestas que se derivan) y los cambios vertiginosos que las formas literarias han experimentado desde el descrédito de las formas clásicas. La concentración de hombres y de cosas estimula el sistema nervioso del individuo hasta la cota más alta posible. Por medio de la mera intensificación cuantitativa de los mismos factores condicionantes se consigue el fenómeno opuesto, que aparece en la disposición particular de la actitud de inapetencia (el *spleen* baudelairano). Ante fenómeno semejante, los nervios encuentran en el rechazo a reaccionar a los estímulos la última posibilidad de acoplamiento al contenido y formas de la vida me-tropolitana. La autopreservación de ciertas personalidades se consigue al precio de devaluar el total del mundo objetivo, devaluación que inevitablemente al final arrastra la personalidad propia a un sentimiento de desvalorización semejante.

Si bien esta descripción de ciudad no nos sirve excesivamente para tratar la posible relación que establece Bernhard entre ciudad y artista -Salzburg, ciudad obsesiva en la obra de Bernhart, estaría mucho más próxima a las ciudades nada cosmopolitas que tratan autores como Ibsen, y pintores como Munch-, nos podría ser útil, sin embargo, para otros autores paradigmáticos en la relación expresada, como son Baudelaire y Nietzsche: el ingenio de Baudelaire, que se alimenta de melancolía, es alegórico. Es decir, contrariamente al símbolo (la ciudad como símbolo) que designa indirectamente, que está necesaria y naturalmente unido a la cosa y produce siempre nuevos sentidos -por lo tanto, del lado de la vida-, la alegoría designa directamente, agota por completo el sentido fijándolo y matándolo a la vez, está atado a aquello que designa arbitrariamente y en consecuencia del lado de la muerte. Es la mirada del alegórico la que se posa sobre la ciudad de París. La mirada del alienado. El otro no existe como verdadero interlocutor, sino como presencia o como posible sujeto de poesía. Se trata de escapar de uno mismo, en un movimiento de auténtica prostitución que no permite volver a encontrar a los demás, los otros, sino exclusivamente probar la degradación propia y el vacío de las experiencias de nuestra sensualidad. Muchos de los poemas de los *Tableaux Parisiens* --don-de más claramente se ve como el Yo recorre la ciudad-- muestran la metropolis como el lugar de la metamorfosis: la ciudad no es más que el campo donde se despliega lo imaginario moderno.

En Baudelaire, es el Artista el que crea la Ciudad, llegando a proponer una de aquellas ciudades imaginarias que lo deben todo al arte y nada a la observación, semejantes a las que soñó, en nuestros días, Italo Calvino.

El caso Nietzsche es completamente diferente; es el Artista que se separa de la Ciudad. Si estudiamos la relación que ahora nos ocupa a través de la crítica que ejerce Nietzsche sobre el *sentido histórico* en *La Gaya Ciencia* (aforismos 83, 337, 377), observamos que Nietzsche intenta, quizás por última vez en la historia de occidente, realizar el ideal renacentista y humanista del hombre universal y singular, ser todas las cosas, armonizar las actividades. Repite en su experiencia la gesta de Fausto, pero profundamente disgustado delante de la fealdad de la existencia cotidiana, y por el carácter filisteo, inocuo, bajo y vulgar del público potencial con el que tenía que

batallar el verdadero artista, por lo que nos presenta una nueva forma de vivir completamente separada en la historia, de la ciudad. Es lo que denomina vivir *fuera de la historia*: significa una aptitud de *simpatía*, nunca conseguida aún, en virtud de la cual el espíritu entra en contacto inmediato no únicamente con aquello que parece más extraño, sino con el mundo aquel que hace más tiempo que ha caducado, con el pasado remoto. El alma se retrotrae y se separa de la ciudad para poder conocer, siente el punto culminante del saber cuando el espíritu reivindica para sí todo momento vivido de la historia, identificando el yo con sus diferentes tipos y otras tantas versiones de sí mismo. En otras palabras, como dice Klossowski en *Tan funesto deseo, Nosotros los sin patria* (aforismo 377) somos demasiado ricos y consecuentemente demasiado libres para tener que alienar esta riqueza y esta libertad en favor de una adhesión concretamente determinada por el espacio y el tiempo; y por esto, de una polivalencia tal de sentir ninguna EMPRESA limitada a un interés concreto podría agotar nuestra facultad de *gasto*. No será ya la ciudad --que se ha convertido en un mercado dominado por espúreos intereses, o manipulado por el monstruo estatal-- el lugar de explosión personal. Se efectúa así el paso del espacio externo de la ciudad al espacio interno del alma del sujeto-creador. Se interioriza el conflicto. La ciudad empírica y real a los ojos del sujeto, su complejidad y su riqueza, aparece bajo la forma de una Masa indiscriminada, sin rostro, de la que sólo tiene noticia en cuanto que la subjetividad se ve afectada por ella.

Para Nietzsche el mundo moderno --del que la ciudad es el punto culminante-- con sus conflictos sociales y su moral nihilista de progreso, no es más que un estadio intermedio de tinieblas como lo fue el mundo escolástico para los humanistas: más allá de este *intermedio* del pasado descifrado, se levantará el *por-venir*. Nietzsche apunta la idea de una forma de vivir en la que todas las cosas quedan restituidas, un camino hacia la eternidad. Si la ciudad es resultado del azar, reflejo del cambio y *cinematográfica* metafóricamente, resulta obvia la necesidad de una separación entre el Artista y la Ciudad.

Hasta aquí la relación que hemos ido desvelando, entre los dos autores que nos sirven de paradigma y la ciudad, ha estado sometida siempre a la idea de que la ciudad se adapta a los cánones de la ciudad *moderna*, con todo lo que esto comporta. Como indiqué anteriormente, con Bernhard ahora nos encontramos con una ciudad --Salzburg-- a la que difícilmente le pueden ser aplicados los términos de simultaneidad y azar.

El intento de T. Bernhard en *El Origen* difiere mucho del que nos presenta Baudelaire o Nietzsche, por ejemplo: el autor no intenta mostrarnos ni el despliegue del alma sobre la ciudad ni el divorcio entre ambas, intenta describir el ser suyo, es decir, está proponiendo un tratamiento ontológico de la ciudad: *no hay nada más difícil, pero tampoco más útil, que describirse a sí mismo. Hay que ponerse a prueba, darse órdenes a sí mismo y situarse en el lugar exacto. A esto siempre estoy dispuesto, porque me describo siempre, y no describo mis actos sino mi ser.* Y no puede existir ninguna otra clase de tratamiento, puesto que la ciudad nutre esencialmente al autor: *Todo lo que hay en mi interior (y en mi exterior) viene de ella, y yo y la Ciudad somos una relación*

perpetua, inseparable, aunque también horrible. Porque realmente todo lo que hay en mí se refiere y se remonta a esta ciudad y a ese paisaje. La ciudad ha dictado también su propia forma de ver el mundo, tanto como pensamiento o como relación con la exterioridad, y precisamente esto es lo que crea la angustia: el saber-se (o intuir-se) hijo de aquello que íntimamente se odia. Esta monstruosa relación está tratada bajo fórmulas de muerte: y cada vez tengo conciencia más viva de este hecho (hace referencia al párrafo anterior) ... un día tendré una conciencia tan viva de él que, por ese hecho como conciencia, pereceré. Porque todo lo que hay en mí está a merced de esa ciudad que es mi origen. Quien se suicida es aquel que tiene ya una verdadera respuesta a la pregunta de porqué no se suicida; Bernhard sabe porqué se suicidan sus compañeros de internado, él está viviendo al filo de lo imposible. Sin embargo, también nos podríamos preguntar qué es lo que lo mantiene con vida en la ciudad de Salzburg: una íntima convicción en el ser humano, pese a todo en el hombre y, sobre todo, una confianza en la sensibilidad.

Para actuar (crear) se tiene que olvidar, nos dice Nietzsche. Y precisamente esto es lo que niega la ciudad de Salzburg. Esta urbe, por decirlo de algún modo, únicamente recuerda, está muerta.

La capacidad destructiva que muestra dicha ciudad y que encorseta de manera reductiva la sensibilidad, sin dejar espacio para la actuación, es el espíritu universal.

Así que el único momento en que Bernhard parece estar impresionado por la ciudad de Salzburg es cuando ésta, bajo el frenesí de las bombas durante la guerra, muestra cierta sensibilidad: se muestra desesperada, adquiriendo de ese modo características humanas: *ciudad caótica de pies a cabeza, le daban de pronto rasgos humanos, y por eso pude amar realmente con fervor, y amé con fervor, a esa ciudad mía, sólo en esa época ni antes ni después. Ahora, en la mayor tribulación, esa ciudad era de pronto lo que antes jamás fue: una naturaleza viva, aunque también desesperada, como organismo urbano, el museo de belleza y mentiroso que había sido siempre hasta ese momento de su mayor desesperación se llenó de humanidad, su embrutecimiento petrificado como cuerpo muerto era de repente soportable en su desesperación y falta de esperanzas supremas, y yo la amaba así.*

BIBLIOGRAFÍA

- .-Thomas BERNHARD, El Origen, Anagrama, Barcelona, 1984.
 - ... El sótano, Anagrama, Barcelona, 1983.
 - ... El Frío, Anagrama, Barcelona, 1983
- .-Walter Benjamin, Poesía y capitalismo, Taurus, Madrid, 1972.
- .-Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Union Générale d'Éditions.
 - ... Diarios Intimos, Galerna, Buenos Aires, 1977
- .-Pierre Klossowski, Tan funesto deseo, Taurus, Madrid, 1980.
- .-Milán Kundera, L'art de la novela, Destino, Barcelona, 1987.
- .-Gilles Deleuze, Nietzsche y la Filosofía, Anagrama, Barcelona, 1986.
- .-F. Nietzsche, La Gaya Ciencia, Laya.
- .-Eudenio Trias, El Artista y la Ciudad, Anagrama.

