



## Hacia una estética de la nominalización: la prosa temprana de Thomas Bernhard

Francisco Salaris Banegas<sup>1</sup>

Recibido: 9 de marzo de 2020 / Aceptado: 29 de abril de 2020

**Resumen.** Muchos críticos han marcado dos grandes fases en la producción en prosa de Thomas Bernhard; la primera abarcaría desde *Frost* (1963) hasta *Korrektur* (1975) y la segunda las obras restantes. El propósito de este trabajo es estudiar cómo en la prosa temprana el estilo se articula en torno a grandes conceptos que, mediante un proceso de nominalización, son despojados de su significado tradicional e inscriptos en un nuevo orden filosófico-perceptivo. De esta forma se reflexiona sobre las capacidades representativas del lenguaje y se instaura una escisión entre el mundo común y el mundo individual de los personajes.

**Palabras clave:** Estética de la nominalización; prosa temprana; lenguaje; nombre; frase.

### [en] Toward an Aesthetic of Nominalization: Thomas Bernhard's Early Prose

**Abstract.** Many critics have marked two major phases in Thomas Bernhard's prose production; the first would cover from *Frost* (1963) to *Korrektur* (1975) and the second the remaining works. The purpose of this article is to study how in early prose style is articulated around great concepts that undergo a process of nominalization that strips them of their traditional meaning and establishes them in a new philosophical-perceptual order. In this way, the representative capacities of the language are reflected and a split between the common world and the individual world of the characters is established.

**Keywords:** Aesthetic of Nominalization; Early Prose; Language; Noun; Sentence.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Juego y contagio de voces. 3. La estética de la nominalización. 4. La frase/máxima. 5. Conclusiones.

**Cómo citar:** Salaris Banegas, F., «Hacia una estética de la nominalización: la prosa temprana de Thomas Bernhard», *Revista de Filología Alemana* 28 (2020), 75-90

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)  
E-mail: franciscosalaris@gmail.com

## 1. Introducción

El problema de la unicidad de la obra de Thomas Bernhard sigue despertando debates entre los críticos. Es indudable que sus obras poseen un sello de autor que permite identificarlas fácilmente —lo que ha llevado a muchos estudiosos a considerar toda su producción como un único gran libro—, pero también es cierto que, en numerosos casos, esta homogeneización ha descuidado diferencias —e incluso contradicciones— sumamente productivas. La obra de Eva Marquardt *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards* (1990) se ha ocupado de estas cuestiones, haciendo hincapié en la historia de la crítica bernhardiana y en las vertientes que podrían constituir puntos neurálgicos de desarrollo, evolución o cambio en la prosa.

En términos generales y aunque se postule la unicidad de la prosa, la crítica ha identificado dos grandes fases en la narrativa de Bernhard; la primera abarcaría su producción de los años sesenta<sup>2</sup> y comienzos de los setenta (*Frost* (Helada 2014a), *Amras*, *Verstörung* (Trastorno 2012b), *Ungenach*, *Watten*, *Das Kalkwerk* (La calera 2003) y, más discutibles, *Gehen* y *Korrektur* (Corrección 2014b<sup>3</sup>)) y la segunda incluiría sus obras desde fines de los setenta hasta su muerte (*Ja*, *Beton*, *Wittgenssteins Neffe*, *Der Untergeher*, *Holzfällen*, *Alte Meister* y, quizás, *Auslöschung*). Los criterios para esta división difieren; por citar solo algunos: Gößling (1987: 1-2) sostiene que la primera fase se caracteriza por una “feudale Provenienz”, ya que sus protagonistas son siempre terratenientes casi feudales y la tenencia del feudo es lo que está en discusión<sup>4</sup>; Long (2001: 64 y ss.) hace una diferenciación estilística que tendría a *Korrektur* como punto bisagra y Mittermayer (1995: VIII) distingue entre la prosa anterior y posterior a los relatos autobiográficos (*Die Ursache*, *Der Keller*, *Der Atem*, *Die Kälte* y *Ein Kind*).

En la mayoría de los casos, sin embargo, la prosa temprana de Bernhard se ha visto como un espacio exploratorio para el estilo que luego se consolidará: ya en los discursos de los personajes emblemáticos de estos libros (Strauch, Saurau, Konrad) se anticipa el modo de enunciación típico de la obra tardía. Discutir el lugar de los relatos autobiográficos escapa un poco a las pretensiones de este trabajo, pero me atrevería a sugerir, como Mittermayer (1995: 81-84), que debería leerse como una serie más o menos individualizada, aunque postular un antes y un después de su publicación parece excesivo. Creo que los relatos abarcan características tanto de las primeras novelas como de las últimas, y que poseen además una fuerte

<sup>2</sup> Dejo aquí de lado, como suelen hacer muchos críticos, los breves textos en prosa que Bernhard publica en los años cincuenta y que luego serán publicados bajo el título de *Ereignisse*.

<sup>3</sup> A partir de ahora, las obras analizadas se citarán en alemán y en la bibliografía final se encuentra la traducción en español.

<sup>4</sup> Este criterio, bastante pobre, obligó a Gößling a la inclusión de una tercera fase, constituida solo por *Auslöschung*, en donde el motivo de la proveniencia feudal vuelve a aparecer pero entremezclado con las preocupaciones del Bernhard tardío. A pesar de que este criterio se recuerde por ser el más altisonante, Gößling también hace diferenciaciones estilísticas, que tienen que ver fundamentalmente con las voces enunciativas que aparecen en las novelas. Unos años antes, Mauch ya había identificado el estatus social de los personajes como un patrón unificador de las primeras novelas: “Der Roman [*Korrektur*] berichtet über einen nun schon seit *Amras*, *Ungenach*, *Verstörung* und *Watten* typischen Bernhardschen Helden aus wohlhabender Familie, privater Naturwissenschaftler, der die Aufrechterhaltung und Weiterführung des Familiensitzes verweigert” (Mauch 1979: 121).

impronta propia. Para esta propuesta de análisis consideraré a *Korrektur* como una obra perteneciente a la primera fase, aunque en realidad esta decisión podría ser rebatible. Es posible leer a *Korrektur* como la clausura de una etapa de experimentación y también como el punto culminante de un estilo que luego será explotado —de manera, tal vez, un tanto automática— por las obras siguientes. En esta posición de bisagra se cierran muchos aspectos de las obras iniciáticas, y por eso creo conveniente incluirla en mi lectura.

No me interesa aquí trazar diferencias entre ambas fases sino postular tres grandes características de la prosa temprana de Bernhard, que permitirán indagar sobre el estatus del lenguaje en tanto estilo y en tanto interpelación de la realidad.

- a- Las primeras obras muestran un narrador en primera persona, cuya participación está bastante cercana a la de un testigo, y un protagonista (el pintor Strauch en *Frost*, Walter en *Amras*, el príncipe Saurau en *Verstörung*), en cuyo discurso ya se perciben las características estilísticas de la obra tardía.
- b- En el discurso de los protagonistas se construyen esquemas opositivos que confrontan conceptos o nombres —en muchos casos, de gran ambigüedad semántica— y mediante los cuales se articula el sistema perceptivo bernhardiano. Esto, que se gesta en la primera etapa y luego se profundizará, constituye la columna vertebral de este trabajo y lo llamaremos *estética de la nominalización*.
- c- La presencia densa de determinados nombres o conceptos es el eje de la unidad expresiva del primer Bernhard: la frase, articulada en tanto máxima o pensamiento —naturalmente, bajo el fuerte influjo de Pascal. Las frases de Walter, que constituyen un apartado particular en *Amras*, y las frases del pintor Strauch son ejemplos paradigmáticos. *Korrektur* clausuraría esta característica e introduciría con fuerza uno de los grandes elementos estilísticos de la segunda fase narrativa de Bernhard: la disolución de la frase/máxima en frases mayores, que pierden tanto sus contornos como su concentración de expresividad poética y que constituyen la “prosa musical”, una característica muy señalada de su obra tardía (véanse Eyckeler, 1995; Mittermayer, 1995; Höller, 2011).

El objetivo general de este trabajo es analizar algunos aspectos del lenguaje de las primeras obras de Bernhard, atendiendo fundamentalmente al rol que tienen los nombres y a la relación siempre problemática entre lenguaje y realidad. Para ello se estudiará de manera más pormenorizada cada uno de los puntos enumerados anteriormente. El primer apartado reflexiona sobre las voces que intervienen en las novelas y sobre la capacidad del lenguaje para pasar de personaje en personaje. El segundo apartado intentará definir la estética de la nominalización y sus implicancias en el nuevo orden de percepción que se construye. Por último, se propondrá entender el estilo temprano de Bernhard como una búsqueda permanente de frases que se vinculen de manera directa con el pensamiento de los personajes.

## 2. Juego y contagio de voces

El juego de narradores es una constante en todas las novelas de Bernhard y se da con diferentes modulaciones: confrontación entre dos voces narrativas mayores (como ocurre en *Korrektur*), mezcla de discursos entrelazados que proponen diversas verdades (en *Das Kalkwerk*) o presencia de un narrador efímero, que se limita a presentar un escrito de otro personaje (en *Beton*). Suele haber, en términos generales, una tensión entre la terciarización del discurso —que se presenta referido, con una utilización sostenida del *Konjunktiv I*, que en alemán representa el *indirekte Rede*— y la potencia actual de lo dicho, que posee una vitalidad que desafecta la circulación mecanizada del lenguaje<sup>5</sup>.

Para pensar el intercambio de voces en la prosa temprana de Bernhard, Andreas Gößling (1987) propone una tríada hegeliana que rompe la cronología de producción y pone el acento en el aspecto agonal de los discursos. En este sentido, *Verstörung* [1967] ocuparía el lugar de la tesis, porque la voz del príncipe Saurau es dominante en la segunda parte de la novela, reduciendo la intervención del narrador en primera persona a unas pocas palabras. *Korrektur* [1975] ocuparía el lugar de la antítesis: aunque el narrador confiesa la influencia que tuvo Roithamer sobre su lenguaje, también hace intervenciones que discuten con su amigo, incluso en el capítulo “Sichten und ordnen”, que refiere al escrito de Roithamer sobre Al-tensam<sup>6</sup>. *Frost* [1963], a pesar de ser la primera obra publicada, representa para Gößling la síntesis, el rozamiento de voces que no entran necesariamente en una oposición. El discurso del pintor, aunque acaba tiñendo el del practicante, aparece como el ladrido de los perros que tanto acosa a Strauch: es una presencia permanente pero también distanciada, que se instala por la ferocidad de su planteo<sup>7</sup>.

Ya en las primeras obras se inaugura la operación típicamente bernhardiana de hacer girar el discurso en torno a ciertos conceptos clave —incluso los mismos de obra en obra— que funcionan como una suerte de eje de repetición y como una matriz de percepción que reorganiza el mundo. Estos conceptos —en general están acompañados de un antónimo— pueden o bien impulsar la desintegración de todos los conceptos ya establecidos —como ocurre con el lenguaje de Strauch, que mezcla dimensiones simbólicas y descontextualiza vocablos— o bien funcionar como fuertes puntos de apoyo sobre los que se monta un lenguaje de resistencia —la tajante oposición que Roithamer sostiene entre el arte de la construcción (*Baukunst*) y la arquitectura (Bernhard 2014b: 18-19).

Sobre esta estética de la nominalización me detendré en el apartado siguiente, pero lo que me interesa apuntar aquí es que a través de ese procedimiento el len-

<sup>5</sup> Bianca Theisen (2006) hace hincapié en la cadena de voces narrativas para leer la literatura de Bernhard desde la posmodernidad: un observador observa el método de observación de otra persona. Esto produciría lo que Theisen llama “the art of erasing art”: la experiencia se desgasta en su reproducción retórica. Lo que la autora parece no advertir es que el proceso no conlleva también un borramiento del lenguaje, que mantiene su fuerza intempestiva de narrador en narrador.

<sup>6</sup> Gößling utiliza la figura del dueto para explicarlo y argumenta que, con sus intervenciones, el narrador intenta territorializar el recuerdo de Roithamer, no solo mediante la utilización de un lenguaje semejante sino también instalándose en la buhardilla de los Höller y repitiendo los ritos de su amigo.

<sup>7</sup> En las escenas en que Strauch habla del ladrido de los perros parece haber una referencia velada al poema de Christine Lavant “Der Mondhof war noch nie so groß”, cuyos primeros versos son “der Herr hält seinen Zorn bereit/ und läßt gewiß die Hunde los/ sobald ich etwas träume” y que termina así: “In meinen Augen knirscht der Sand/ wie hundert Hundezähne”.

guaje recorre dos caminos que a menudo se entrecruzan: sumergirse en una gran ambigüedad connotativa (como puede verse en muchas de las frases herméticas de Strauch o de Saurau) o estancarse en una superficialidad denotativa que dificulta el avance de la narración (lo que ocurre con las oraciones extensas y repetitivas de la producción tardía). Ambos casos evidencian la dificultad de representación, el obstáculo contra el que chocan siempre los narradores de Bernhard. Tarde o temprano, la narración conduce a una reflexión sobre la capacidad de verdad del texto escrito (como ocurre, por solo citar dos ejemplos, en *Frost* y en los relatos autobiográficos) que acaba por poner entre paréntesis todo lo dicho. Eyckeler sostiene que, aunque en Bernhard la verdad siempre se ponga en entredicho, hay un impulso dinámico de búsqueda que nunca se detiene: “Im Bewußtsein, daß die Wahrheit unerreichbar ist, geben sie [los personajes de Bernhard] doch den *Willen* zur Wahrheit nicht auf. Denn der Wille zur Wahrheit ist gleichbedeutend mit der Bejahung des Lebens, der Bedingung des Weiterlebens.” (Eyckeler 1995: 10). El fracaso al que está destinada la operación induce a Eyckeler a hablar de escepticismo del lenguaje (*Sprachskepsis*) en la obra de Bernhard, escepticismo que obtendría su estructura de determinadas formas retóricas como la exageración, la repetición, la obsesión. De esta manera, las incertidumbres e inseguridades en que están sumidos los personajes se enmascaran con la sólida fachada de un lenguaje que paradójicamente termina por relevarse impreciso. Esto ocurre fundamentalmente a partir de *Korrektur*, cuando la lengua alcanza una cadencia que obstaculiza el avance de la narración; Roithamer advierte la falsedad de su escrito casi cuando está acabado, y eso lo llena de miedo y lo induce a una permanente corrección:

Realmente estoy asustado de todo lo que he escrito ahora, porque todo fue muy distinto, pienso, pero corregiré lo que he escrito, no ahora, lo corregiré cuando llegue el momento de esa corrección, entonces lo corregiré y entonces corregiré lo corregido y lo corregido lo corregiré entonces otra vez y así sucesivamente, así Roithamer. (Bernhard 2014b: 331)

La continuación del pasaje es conocida: las correcciones se perpetúan una y otra vez y la corrección final y definitiva es el suicidio. El lenguaje bernhardiano alcanza a partir de *Korrektur* una fuerza retórica que consiste en el amontonamiento de correcciones, en una acumulación paulatina de capas y capas de aseveraciones terminantes. El efecto parece distinto en las primeras obras, donde el impulso hacia la verdad estaba desde un principio vinculado a la muerte, no como una revelación tardía sino como un conocimiento primigenio, latente en el fondo del ser humano. Esto explicaría la lírica tan funesta pero a la vez tan espontánea que sobrevuela las obras de los años sesenta. De allí se desprende también la predominancia de la palabra hablada, rescatada por los narradores y proveniente de la espontaneidad de los protagonistas —en *Frost*, en *Verstörung*, en *Das Kalkwerk*—, por sobre la palabra escrita —que aparece en *Korrektur*, cuando el narrador ordena los escritos de Roithamer, y se acentúa en las obras tardías. Ocurre que Bernhard invierte la lógica de los discursos y sitúa la corrección como característica intrínseca de la lengua escrita, ya que allí quedan sedimentados los intentos desechados y corregidos del discurso. El lenguaje hablado está más cerca del “lenguaje del músculo del corazón”, como dice el narrador de *Frost* a propósito de Strauch (Bernhard 2014a: 172). El pintor es cons-

ciente de la cercanía entre la verdad y la muerte, y por eso su búsqueda es siempre hacia abajo, sondea las profundidades del lenguaje y de la materia:

La verdad es siempre un proceso de muerte lenta, tiene usted que saber. La verdad es algo que lleva hacia abajo, que *denota* lo que hay abajo, la verdad es siempre un *abismo*. La falta de verdad es una ascensión, un arriba, sólo la falta de verdad *no* es la muerte, como la verdad es *la* muerte, sólo la falta de verdad *no* es un abismo, pero la falta de verdad *no* es una inverdad, comprende: las grandes taras no sobrevienen, las grandes taras, sorprendentemente, estaban desde hace millones de años en nosotros mismos... (Bernhard 2014a: 316).

Las atribuciones destinadas al lenguaje son particulares en las primeras obras justamente porque el camino de los pensamientos —una de las obsesiones de Strauch y de Saurau es convertir el pensamiento en lenguaje y viceversa— es paralelo al hundimiento en la muerte. Teniendo en cuenta esto, resulta más difícil hablar de *Sprachskepsis* en la prosa temprana, donde el lenguaje alcanza una hondura poética de gran seriedad e intensidad vital. Aunque Eyckeler no sugiere que el escepticismo radica en la psique de los personajes sino en la impresión general que produce el texto, el lenguaje de los primeros protagonistas adopta la forma de cápsulas de verdad, de pequeñas maquinarias que exigen un desciframiento. Todo esto suena muy distinto de lo que comenta Bernhard en un reportaje de 1978 —posiblemente influido por la pregunta del entrevistador—: “Vielleicht ist es ein leerer Raum, den ich ausfülle. Man selbst füllt die Leere aus. Ich fülle sie mit Sätzen aus. Ich versuche, Gedanken zu haben, und die Gedanken werden zu Sätzen, wenn ich Glück habe.” (Bernhard 2012a: 153). La ambición de convertir pensamientos en frases se mantiene, pero la intención de Strauch —si es que se me permite confrontar a un personaje con las intervenciones de su autor, un problema muy recorrido en la bibliografía sobre Bernhard (Marquardt 1990: 8)— no parece consistir para nada en llenar un espacio vacío con sus alocuciones, sino más bien en dotar de vacío a lo existente, para así aniquilarlo. De allí sus visiones tan funestas de la naturaleza y el paisaje, que los primeros críticos de *Frost* confundieron con un realismo crudo que la literatura alemana de posguerra aún no había experimentado (Göbbling 1987: 17).

Contenga en su interior un germen de escepticismo o no, el lenguaje de los protagonistas de Bernhard posee una fuerza propia que no se extingue, y que da lugar a lo que podría llamarse un *contagio de voces*. Si en las primeras obras hay un capital material que se hereda —Hochgobernitz en *Verstörung*, Ungenach en *Ungenach*, Altensam en *Korrektur*, etc.— y que en el proceso de heredad tiende a la aniquilación —en un circuito que antes alcanzó también a los habitantes del lugar—, el lenguaje es lo único que no se pierde, sino que incluso se robustece de generación en generación; es el único capital que los protagonistas pueden dejar para la posteridad. Así, su potencia se transmite de Strauch al ayudante, de Roithamer al narrador de *Korrektur*, etc. Esta transfusión del estilo no suele ser unidireccional, sino que permea todas las voces narrativas que intervienen en la obra: en el discurso del abogado que domina la primera parte de *Ungenach*, por ejemplo, se percibe el reflejo de la voz del tutor muerto, y esto a la vez se traslada al narrador

protagonista. En algunos casos las voces parecen distorsionarse y asemejarse al ser incluidas en un mismo aparato retórico —es lo que ocurre con el complejo juego narrativo de *Das Kalkwerk*, donde todas las voces son referidas por un narrador ajeno pero a la vez adoptan el estilo de Konrad—, y en otras oportunidades el contagio se evidencia como inevitable y sorprende incluso a los mismos narradores (el ejemplo paradigmático es la muy citada confesión del narrador de *Frost*, cuando afirma no ser ya él mismo: “Pero también esa idea, pensé, es una idea del pintor. Ya no soy yo. No, no, ya no soy yo, pensé.” (Bernhard 2014a: 349)<sup>8</sup>).

Si el lenguaje es lo único que en el universo de Bernhard no tiende a la aniquilación, entonces hay allí un método de acercamiento a la verdad, no siempre efectivo pero sí combativo<sup>9</sup>. La estructuración del pensamiento es nominal y responde a un esquema móvil de oposiciones.

### 3. La estética de la nominalización

En su famoso texto “Als ich *Verstörung* von Thomas Bernhard las”, Peter Handke es uno de los primeros en notar el valor que tienen los nombres en el discurso de los protagonistas de Bernhard. Handke habla concretamente de los nombres de lugares (*Ortsnamen*) y los percibe como símbolos de la desesperación del príncipe Saurau, que a la vez se acrecienta con las repeticiones y las generalizaciones. El príncipe refiere insistentemente cada palabra concreta pero a la vez varía el modo de habla (*Sprechweise*) para recorrer diferentes campos lingüísticos (el jurídico, el filosófico). Así consigue borrar el contexto original y producir lo que Handke llama “die Auslöschung aller Begriffe” (Handke 2007: 288)<sup>10</sup>.

Quizás concebir los nombres como símbolos implica una visión demasiado unilineal de la operación retórica de Bernhard, que consiste en la reorganización del mundo para canalizar su comprensión. Las atribuciones que se otorgan a los nombres son variables y no estáticas: no conservan calidad de símbolo en tanto logran una ambigüedad semántica que se actualiza con el contexto de enunciación. Sin embargo, por detrás de la lectura de Handke se halla el intento de trazar puentes entre el exterior y el interior de los personajes; se trataría, también, de una forma de polemizar con el complejo uso que Bernhard hace del realismo.

A pesar de la variabilidad de sus usos, en los conceptos se produce lo que podríamos llamar una fosilización nominal. Esta ocurre cuando dichas palabras se

<sup>8</sup> Sobre esta “mimetización” entre el narrador y el pintor Strauch hay infinidad de comentarios críticos. Sirvan como ejemplo dos de ellos: Gößling (1987) propone ver ambas figuras (sumadas a la del hermano del pintor, el médico) como aspectos de una misma personalidad (32). Rush (2014) sostiene que la pérdida de identidad en realidad revierte el carácter de objetividad de la observación: “He [el narrador] finds increasingly that he cannot report on Strauch without becoming Strauch. More precisely, he finds that the objectivity presupposed by observational writing —perhaps by any writing— must give way to taking on the subjectivity of the subject of the observation” (Rush 2014: 352).

<sup>9</sup> Hermann Dorowin vincula la búsqueda de Bernhard con la de los primeros románticos, teniendo en cuenta sus anhelos de congeniar lo individual con la totalidad perdida. El camino, por supuesto, difiere: “[der Weg] ist nicht mehr wie bei Schlegel und Novalis utopisch an den Horizont der Geschichte projiziert, sondern nur noch als Negation [...] denkbar” (Dorowin 1983: 177). La negación funcionaría para Dorowin como la ironía romántica: la posibilidad de atisbar lo absoluto perdido desde una estética negativa.

<sup>10</sup> Höller describe así la operación hermenéutica de Handke: “Handke konnte darin die Zustandbeschreibung der erzählten Figur wie die dekonstruktive literarische Methode des Textes erkennen” (Höller 2011: 82).

repite permanentemente y dejan de funcionar solo en un contexto determinado para convertirse en una suerte de escudo que sortea cualquier circunstancia. La fosilización no conlleva un desuso o un milenarismo desgaste, sino más bien el endurecimiento potenciado de los nombres para aumentar su fuerza dinámica. La “confusión de líneas” a la que se refiere permanentemente el príncipe Saurau (Bernhard 2012b: 176) carece de contenido específico, pero domina todo el mecanismo mental del príncipe, renueva su significación con cada nueva intervención. Es a partir de su recurrencia que el concepto alcanza una intensidad sonora que degrada cualquier posibilidad de definición. Lo mismo ocurre con la repetición de la expresión “lo físico”:

Mientras visitaban a los colonos, después de la muerte del administrador, el príncipe decía siempre, al parecer, que los colonos eran “elementos físicos” con los que tenía que “arreglar cuentas”. Había dicho con frecuencia, al parecer, que había que arreglar cuentas con esos elementos físicos. “Hay que arreglar cuentas con *lo físico*. Todo es un arreglo de cuentas con *lo físico*”. (Bernhard 2012b: 176).

Aunque aparentemente la primera mención a “elementos físicos” se refiere a los colonos, ¿puede afirmarse lo mismo de “*lo físico*”, donde incluso el artículo aparece en *itálica* en el original? En el discurso del príncipe, como en el de muchos personajes de Bernhard, los conceptos endurecen su carácter nominal para poder evadir una predicación original, que se encuentra o bien en la tradición o bien en las primeras aproximaciones del personaje.

La estética de la nominalización consiste en alterar la matriz de percepción para que todo gire en torno a unos nombres establecidos, con dos objetivos primordiales: la desintegración de los conceptos tradicionales y la adaptación del mundo a la escala de observación de los protagonistas. De allí que los razonamientos de los personajes concentren contradicciones internas de gran magnitud, producidas por la desesperación de una búsqueda incesante. Saurau insiste en sus intentos de “*clarificar y aclarar y clarificar* nuevamente el concepto de la Naturaleza” (Bernhard 2012b: 139), pero en realidad nunca hay una visión clara de lo que la Naturaleza efectivamente significa para el príncipe —y esto ocurre con todos los protagonistas de Bernhard: es tanto una fuente como un destino de aniquilación, el paraíso perdido y la putrefacción de las profundidades terrestres.

“Las palabras con que hablamos no existen en realidad, dijo el príncipe Saurau. Todo el instrumental verbal que utilizamos no existe ya. Sin embargo, tampoco es posible enmudecer totalmente. No, dijo, no es posible utilizar la vida como una ciencia, en forma contable, dijo.” (Bernhard 2012b: 177). El pasaje sintetiza la afrenta del príncipe al pensamiento racional, que considera ya muerto y caducado. En un mundo que tiende a la aniquilación, el lenguaje contable no tiene ninguna capacidad expresiva, ha perdido su fuerza de aserción. Quizá sea útil en este punto destacar el mundo social de bisagra que presentan *Frost* y *Verstörung*. El pueblo de Weng, donde vive el pintor Strauch, se halla en lo alto, y la distancia que lo separa de la estación de ferrocarril —unos cinco kilómetros— solo puede sortearse a pie. Abajo están las industrias y, especialmente, la gran fábrica de celulosa en donde trabaja el ingeniero, que adquiere connotaciones casi demoníacas. Strauch no está

explícitamente en contra del progreso, aunque lo horroriza la naturalidad con que la fábrica puede acabar con la vida de algunas personas en pos del bien común, y no deja de advertir que la naturaleza se vio alterada con el desarrollo industrial: "... Toda esta comarca, dijo, no era antes más que una formación biológica vegetal, bastante salvaje y maravillosa..." (Bernhard 2014a: 181). En otro momento dice: "También la hija del pastelero está tuberculosa, eso parece estar relacionado con las aguas residuales de la fábrica de celulosa, con el vapor que las locomotoras han escupido durante decenios, con la mala alimentación de esta gente" (Bernhard 2014a: 186). Aunque la modernización no esté explicitada mediante algún desarrollo industrial, también la residencia del príncipe Saurau, Hochgobernitz, se encuentra a merced de los nuevos cambios tecnológicos. Hubo una época de oro en Hochgobernitz, y el momento que rescata la visita del narrador es de enorme decadencia social. En ambas obras, entonces, la modernización palpita como una amenaza y pervierte la visión que los protagonistas tienen de la realidad. Decir esto no debería implicar una exacerbación de la dimensión política o social en las obras de Bernhard —dimensión que, como sostiene Sebald (2012: 112), se diluye ante su sátira antropofágica— ni tampoco considerar a los protagonistas de las primeras obras como reaccionarios medievales, sino solo llamar la atención sobre la visión que se tiene del lenguaje tradicional. Tanto Strauch como Saurau rechazan el lenguaje emanado del progreso, que simula una relación despojada de conflictos con el mundo natural. Su posición tampoco podría enmarcarse dentro de la *Kulturkritik*, porque, aunque los personajes tengan cada tanto imágenes más amables de la Naturaleza —por ejemplo, en los sueños de Strauch—, lo cierto es que nunca hay un pasado que pueda valorarse en términos positivos. El origen (*die Ursache*, para usar el título de otra obra de Bernhard) de la aniquilación de la vida se halla en la vida misma, más concretamente en las condiciones de procreación de esa vida. Mittelmayer, de hecho, observa que *Frost* es la primera de todas las historias negativas de familia en la obra de Bernhard<sup>11</sup>, algo que queda en claro con los reproches que el narrador le dirige al médico Strauch en algunas de sus cartas.

Los críticos han polemizado sobre el alcance existencial o coyuntural de la afrenta bernhardiana sin llegar a ningún acuerdo concreto; muchos intentos acaban con la construcción de un esquema de niveles —Martin (1995) y Price (2003)— que gradúa los blancos de la crítica, aunque esto tiende a sistematizar demasiado el torbellino retórico de Bernhard. Los estudios más clásicos, sin embargo, hacen hincapié en la desintegración del mundo antiguo que estaría dominando en las primeras obras en prosa. Sorg (1992) vincula el tormento del pintor Strauch con el eclipse de lo individual, y Donnerberg (1997) habla de la pérdida de las tradiciones culturales; ambos aspectos pueden verse en la tensión individuo/modernidad que caracteriza a las primeras obras.

En este marco cambiante, el lenguaje es una herramienta que desarticula la organización impuesta y se interroga sobre nuevas formas de representar. Los conceptos se fosilizan, adquieren una dureza que paradójicamente los hace permeables a cualquier contexto y comienzan a desfilar por diferentes dimensiones con una

<sup>11</sup> Mauch ya había observado que *Frost* constituye un modelo para el resto de las obras: "Der Roman *Frost* legt die weltanschauliche, stoffliche und stilistische Grundlage für das weitere Werk Bernhards und zwar in solch einem Ausmaß, daß man behauptet hat, der Autor schreibe mit 'manischer Verbissenheit' an einem einzigen Roman" (Mauch 1979: 117).

potencia de interpelación igualmente fuerte. El concepto “Estado”, por ejemplo, que en las obras de Bernhard es siempre blanco de críticas durísimas, aparece a menudo en contextos semánticos extraños e impropios: “Un cerebro es la imagen de un Estado” (Bernhard 2014a: 27), dice Strauch; y el príncipe Saurau, mucho más duro aún, reclama: “...a ver si el Estado se expropia pronto a sí mismo. ¡Que se expropie cuanto antes!, exclamo, ¡que se *suicide!*” (Bernhard 2012b: 118). Esta mezcla disciplinar habla también de la cercanía que tiene el primer Bernhard con el discurso poético.

El uso que los personajes de Bernhard hacen de la literatura también responde a lo que aquí llamo la “estética de la nominalización”. Son conocidos los nombres de escritores que aparecen siempre, como un mantra, en las obras de Bernhard: fundamentalmente Montaigne, Pascal, Novalis, Wittgenstein, Voltaire y Diderot. La valoración de los protagonistas sobre estos escritores es absolutamente implacable, pero nunca se fundamenta en razones de peso, que parecen estar descontadas. Ni siquiera la famosa diatriba contra Stifter que domina una buena decena de páginas en *Alte Meister* suena del todo convincente<sup>12</sup>. Lo que aporta verdaderamente gravitación a la crítica es el nombre, que contiene una capacidad evocativa de gran concentración: parece condensar no solo una estética sino también una visión filosófica del mundo. Así, el universo de Konrad y el de su esposa se enfrentan en *Das Kalkwerk* mediante los nombres de Kropotkin, un pensador y naturalista ruso, lectura favorita de Konrad, y el *Ofterdingen* de Novalis, única lectura de su mujer: “Él pensaba, decía, que ella quería que le leyera el *Ofterdingen*, y le leía el Kropotkin, y con eso la mataba, ningún otro castigo era más eficaz que leerle en lugar del *Ofterdingen*, el libro de ella, el Kropotkin, el libro de él” (Bernhard 2003: 101). En el libro nunca se aclara por qué Konrad *ama* a Kropotkin y *odia* a Novalis —aunque el lector, dada la oposición, podría intuirlo—, y lo mismo ocurre con su esposa. Como los otros nombres, los propios han sufrido un vaciamiento de contenido coherente y expresan tan solo posiciones de batalla. El *Ofterdingen*, además, siendo una novela, se pone a la misma altura que Kropotkin, lo que da cuenta también de otro proceso que Bernhard aplica a los nombres: la homogeneización. Obras y autores, filósofos y escritores, naturalistas, poetas y ensayistas; las distinciones se han perdido y todo convive y se entremezcla en el discurso de los personajes. Se trata, a primera vista, de un mundo caótico, de un agolpamiento de nombres que pierden su función y se convierten en cápsulas de impacto. Sin embargo, la repetición novela tras novela del mismo procedimiento instaura un principio de orden que desde el discurso de los personajes actúa como una suerte de vector moral, como la única forma decente y posible de mirar la realidad. El problema de la moral en Bernhard es un tema de gran debate en la crítica (véase Martin 1995) y excede a los objetivos de este trabajo, pero en todo caso el discurso de sus personajes se tiñe de los artificios retóricos de un discurso moral, que dictamina qué está bien y qué está mal en el mundo. La exageración y la implacabilidad de su crítica contribuyen a esta patina de moralidad y delimitan el frente bélico del lenguaje.

La potencia de los nombres antecede a cualquier otra forma de conocimiento, y el pintor Strauch lo reconoce como práctica epistemológica:

<sup>12</sup> Sobre esto, véase el texto “Thomas Bernhards *Alte Meister*. ‘Stifterexperiment’ und ‘Stifterprobe’”, de Alfred Doppler (1999).

Solo hace falta oír un nombre determinado, y se retrae ya uno. Le presentan a uno una persona, y se ha clasificado ya a esa persona. Esa persona puede decir entonces lo que quiera, pero no puede levantarse ya del hoyo donde la hemos hecho caer, no puede salir ya. Todo lo que esa persona nos muestra entonces lo consideramos una desvergonzada puesta en escena de un indeseable, de alguien que, sencillamente, nos parece repugnante [...] Nunca se ve uno decepcionado cuando une a un nombre, que ha digerido y ha escupido, la persona a la que corresponde. (Bernhard 2014a: 159-160).

El lenguaje, entonces, tiene cuando se enuncia una carga de verdad mucho más densa que la propia realidad. Aunque luego la verdad se cuestione y el personaje sufra la irreconciliable separación entre mundo y representación, el momento de la enunciación se nutre de una firmeza revelada, arremete con la violencia de una verdad que se sabe única.

#### 4. La frase/máxima

Tanto *Frost* como *Amras* contienen sendos apartados con recopilaciones de frases de Strauch y de Walter. Las frases, de gran hermetismo, son puestas a disposición por los narradores de las obras como pequeñas muestras del pensamiento de los protagonistas: “Yo soy el límite, continuamente, *la muerte*”; “Tengo una relación ideal con mi muerte”; “La cabeza lo comprende todo... y entonces muere” (Bernhard 1987: 51); “La tragedia está relacionada con todas las tragedias”; “Todo está *casi negro*” (Bernhard 2014a: 381-382).

Por supuesto que no son los únicos ejemplos de frases; en general los personajes parecen tantear el lenguaje para condensar sus pensamientos en una unidad expresiva más o menos pequeña, pero la letra no deja de recoger también los sedimentos de la lengua, los intentos de concretar la frase. No hay que olvidar que las frases que se presentan aisladas —bajo la forma de “colecciones”, como las dadas en el párrafo anterior— han sido filtradas más que nunca por el narrador, que limpia la expresión de su contexto y la presenta en su compleja pureza.

El producto final deseable es lo que podríamos llamar la frase/máxima, en donde los conceptos alcanzan un alto grado de ambigüedad, ya despojados de su utilización práctica en el lenguaje racional. La influencia de Pascal es en este punto inmensa, y también podría agregarse la tradición francesa que inaugura La Rochefoucauld con sus *Maximes*. Se trata, como dicen muchos personajes de Bernhard, de encontrar el mecanismo más eficaz para convertir los pensamientos en lenguaje, sin que el filtro de la representación entorpezca demasiado el sentido. En realidad, la gran tragedia de los personajes radica en las trampas que les tiende el lenguaje y que dificultan cualquier forma de expresión. La frase es la articulación deseable porque emerge luego de un esfuerzo y, al esquivar las interpretaciones unilineales, logra proyectar un prisma de sentidos. Esta es la causa por la que, por ejemplo, el narrador de *Frost* se muestra estupefacto ante algunas frases enigmáticas del pintor.

El matiz semántico de las frases toma forma de las características de los personajes, como muchos ejemplos lo demuestran. El lenguaje de Strauch está repleto de

metáforas en donde la luz y el color juegan un rol central, logrando así una gran potencia visual, casi expresionista: “El mundo es una disminución progresiva de la luz” (Bernhard 2014a: 379); “Todo está casi negro”; “La tierra, el mundo, está inyectado en sangre” (382). Walter, en cambio, parece más preocupado por la inminencia de la muerte, de la que fue arrebatado cuando lo salvan del suicidio familiar pero que ahora como una especie de paraíso perdido. Se trata, entonces, de frases que encierran en su ambigüedad lo indecible del espíritu de los personajes; funcionan como un mediador entre lo irrepresentable y el lenguaje de la vida común.

La búsqueda de frases/máximas que caracteriza a la primera prosa de Bernhard podría considerarse como su primer aporte a la novedad en el lenguaje que exigía la literatura alemana de posguerra. El estilo se fue luego modificando —los críticos marcan diferentes nexos articuladores, como *Das Kalkwerk*, *Gehen* o *Korrektur*— hasta alcanzar el estilo musical y obsesivo de la obra tardía.

Sin embargo, ya en los intentos truncados de frases de las novelas tempranas — a los que podemos llamar también sedimentos o eslabones en la cadena de correcciones— se observa un trabajo insistente con determinados nombres o conceptos que conformarán el núcleo de la unidad expresiva. Tomemos un ejemplo de *Das Kalkwerk*, en donde la frase antecede a sus sedimentos:

En el fondo, no existía ninguna de esas llamadas enfermedades orgánicas. Sólo existían las llamadas enfermedades del espíritu, le dijo Konrad al parecer a Fro, y todas esas enfermedades del espíritu, todas las enfermedades por lo tanto que se conocían, lo que no quería decir que esas enfermedades conocidas fueran también enfermedades investigadas, y que en cualquier caso eran siempre las así llamadas enfermedades del espíritu, se convertían en definitiva, decía, por la falta de carácter y por la desatención falta de carácter y por la presunción falta de carácter y por la depravación y la grosería faltas de carácter de los médicos, en enfermedades orgánicas. (Bernhard 2003: 61).

La frase/máxima (“En el fondo, no existía ninguna de esas llamadas enfermedades orgánicas. Sólo existían las llamadas enfermedades del espíritu”) recupera, paradójicamente para Konrad, una cita de Novalis que usa Bernhard como epígrafe en *Die Kälte*: “Toda enfermedad puede llamarse enfermedad del alma”. La larga oración que le sigue —que, por otra parte, anticipa la prosa tardía— es un giro redundante y obsesivo en torno a la primera aseveración, particularmente a la palabra “enfermedad”. A esto se refiere Maier cuando, hablando del discurso del príncipe Saurau, indica que se producen, “in konzentrischen Kreisen und einer Mittelpunktfixierung, die sich nicht einfüllen läßt, hypotaktische großräumige Satzgebilde” (Maier citado por Judex 2018: 49). Este es el principio estructurador del estilo maduro de Bernhard, y el *Mittelpunkt* al que se refiere Maier es el concepto que ha sido violentamente nominalizado, dissociado de su significado original y contextual y cristalizado bajo el peso de su nombre. La hipotaxis —la subordinación a la centralidad de un nombre— se acentúa en las obras de los años setenta y ensancha cada vez más sus fronteras con el correr de los años, diluyendo así la concentración suprema de la frase/máxima. Con esto también se licúa su expresividad lírica y hermética y se incrementa la incapacidad representativa del lenguaje.

En las novelas maduras los puentes entre lo irrepresentable y la lengua común se rompen, y por tanto los personajes bucean en un lenguaje que no llega a pertenecerles nunca: lo violentan, lo rompen y abusan de él, pero siempre para acabar reconociendo su fracaso. Allí está el desconcierto de Roithamer al revisar su tratado sobre Altensam y descubrir que todo es falso, que la búsqueda de verdad no puede concretarse.

Pero aquella parte del pensamiento que nunca puede trasladarse a palabras se alude mediante el uso particular de la lengua. Aquí podrían citarse los procedimientos típicos de Bernhard, que han sido temas de investigación de numerosos estudios: la exageración, la repetición, la sátira, el énfasis, etc. Eva Marquardt presta especial atención a lo que denomina la *Peripatie*, definida como “plötzliches Zurücknehmen alles Mitgeteilten gegen Ende des Textes” (1990: 16). Toda afirmación contundente puede hacia el final revertirse y negarse con determinación, generando así una fuerte vacilación sobre el lenguaje e instaurando la contradicción como movimiento típico de la prosa bernhardiana. Esto dificulta el consenso sobre determinados conceptos siempre presentes en Bernhard (Naturaleza, arte, etc.) y pone también en tela de juicio la homogeneización de las obras. Lo irrepresentable hace su presencia mediante el uso de una lengua propia como una fantasmagoría apenas visible.

La dilución de frases que se lleva a cabo hacia fines de los setenta cambia también el aspecto de los nombres. Su sentido deja de ser ya elíptico y adquieren una transparencia contextual mucho mayor; aunque sus atributos pueden variar de acuerdo a la ferocidad en muchos casos contradictoria —o *contradicente*— de la prosa, resultan siempre inteligibles en el marco de lo que se dice. Esto podría estar relacionado a una disminución del componente lírico, sumamente presente en la prosa temprana —cerca a los libros de poemas de los años cincuenta—, pero sobre todo a la imposibilidad ya comprobada de trasladar los pensamientos al lenguaje. Lo que la prosa tardía registra es el esfuerzo por llevar a cabo ese traslado: es como el aserrín que resulta de un trabajo de ebanistería que acaba por pulverizar el objeto. El lenguaje se presenta en su faceta más impura, menos esencial, como un instrumento de incomunicación. De allí también la predominancia del monólogo, que empieza a devorar cualquier posibilidad de enfrentamiento agonal de voces.

## 5. Conclusiones

Los efectos de la estética de la nominalización deben diferenciarse si se respeta la división entre la prosa temprana y la prosa tardía de Bernhard. En la primera, como intenté mostrar, los nombres tienden a una realización ideal en frases, que resultan de un esfuerzo que conecta pensamiento y lenguaje y que resuelve —al menos provisoriamente— el problema de la representación. Las frases expresan, con su hermetismo poético, lo que los personajes quieren decir, y en todo caso la dificultad de referencialidad es un problema del narrador —recordemos el desconcierto del practicante en *Frost*— y del lector. La comunicación está obstaculizada, pero esto no es una preocupación de los protagonistas, que encuentran en sus frases un alivio y hablan sin establecer vínculos. La presencia de los narradores les sirve

para escucharse a sí mismos, ya que lo único que exigen es un oído atento y no un intercambio que implique críticas o confirmaciones.

La empresa nominalizadora que los personajes llevan a cabo supone una gran violencia sobre el lenguaje: le sustrae su lógica articuladora tradicional y le brinda una nueva cuya estructura tiene la forma de un jeroglífico que hay que descifrar. La operación es dolorosa porque suprime la función comunicativa e inteligible del lenguaje y lo obliga a retorcerse para expresar un desconcierto interno y tormentoso. En este sentido, el lenguaje de estas obras contiene el dolor que está en el centro de la práctica poética y que parte de una desautomatización forzada, de la ruptura de lazos con la cotidianeidad del decir.

En esta desautomatización el eje ya no está puesto en la concepción de la lengua como un sistema sino en el nombre. Como en cualquier proceso de nominalización, el nombre subsume en su interior lo que podría expresarse de manera más amplia en la superficie de la prosa. Lo que resulta es un nuevo orden feroz y apenas intuido, en donde el nombre recupera su valor mágico de descubrimiento del mundo. Se tiende, así, hacia una verdad pre-civilizatoria, con el objetivo de concretar la fundación de una lengua nueva. Esto, sin embargo, no se desprende de un malestar de Bernhard con el pequeño mundo de su tiempo, como se ha dicho varias veces. Indagar sobre la relación entre Bernhard y la política austríaca, como han hecho muchos críticos (véanse Dierick 1979; Fetz 1984, por solo citar dos ejemplos) es válido en tanto dicha relación sea percibida en un marco mucho más amplio, que exceda la coyuntura y reflexione sobre el problema de la existencia en la obra de Bernhard.

El nuevo orden que propugnan los personajes debe verse en su más compleja calidad de artificio, como un constructo que discute con la injusticia natural. Quizás sirva citar aquí el conocido pasaje del texto breve “Drei Tage” —incluido en *Der Italiener*— donde Bernhard se refiere a la artificialidad de su trabajo: “In meinen Büchern ist alles künstlich, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster... In der Finsternis wird alles deutlich... Es ist ein *Kunstmittel*, das ich von Anfang an angewendet habe.” (Bernhard 1973: 82). Un escenario totalmente oscurecido pero donde sin embargo todo se hace mucho más claro: ese es el espacio que crea Bernhard para escapar del mundo tradicional y calibrar de manera definitiva el órgano de percepción.

Barth, en su libro *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer* (1998) resume la propuesta bajo la oposición entre rutina (*Alltag*) y existencia artística (*Existenzkunst*). La rutina es la expresión de la mediocridad, de la caducidad y de la vida burguesa, y el método de combatirla es estetizar lo no-rutinario:

Der Alltag wird hier — im Gegensatz zu Handke — gerade nicht als potentielles Sinnreservoir entdeckt, als ein Probierfeld für die Ästhetisierung des Trivialen oder als Suchgebiet für versteckte transzendierende Bedeutungsoperatoren, sondern er wird, in jeder Hinsicht, bestritten, dementiert und bekämpft. Existenzkunst kann in dieser Konzeption nur gegen den Alltag gelingen. Sie ist schlechterdings Nicht-Alltag. Da aber der Alltag — auch in der außergewöhnlichsten Existenz — unvermeidlich ist, kommt die Lösung des

Problems bei den meisten Bernhardschen Figuren der »benediktinischen« nahe: Veralltäglichen des Nichtalltäglichen durch konsequente Ästhetisierung, durch radikale Formgebung. (Barth 1998: 146-147).

Hacer rutinario lo no rutinario puede implicar el riesgo de erosionar con la fuerza del lenguaje de los protagonistas, y este es el núcleo de la crítica que Handke hace de la obra tardía de Bernhard. También se desprende de esto la monótona repetición que muchos reprochan a la obra de Bernhard. Sin embargo, la voluntad de verdad no deja nunca de aportar sinceridad y verdadera vocación a la prosa. El arte es así el producto de una rebelión, un espacio que se construye para no poder salir jamás de él: es una forma de ingresar definitivamente en la muerte, cortando las cadenas del presente y del pasado y arriesgándose a una nueva dimensión de posibilidades.

## 6. Referencias bibliográficas

- Barth, M., *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 1998.
- Bernhard, T., *Der Italiener*. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag 1973.
- Bernhard, T., *Relatos*. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza 1987.
- Bernhard, T., *La calera*. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza 2003.
- Bernhard, T., *Der Wahrheit auf der Spur*. Berlín: Suhrkamp 2012a.
- Bernhard, T., *Trastorno*. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza 2012b.
- Bernhard, T., *Helada*. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza 2014a.
- Bernhard, T., *Corrección*. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza 2014b.
- Dierick, A. P., «Thomas Bernhard's Austria: neurosis, symbol or expedient?», *Modern Austrian Literature*, vol. 12, N° 1 (1979), 73-93.
- Donnenberg, J. *Thomas Bernhard (und Österreich)*. Stuttgart: Heinz 1997.
- Doppler, A., «Thomas Bernhards Alte Meister. Stifterexperiment und Stifterprobe», en: Hoell, J. / Luehrs-Kaiser, K. (comp.), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 71-75.
- Dorowin, H., «Die mathematische Lösung des Lebens. Überlegungen zur jüngsten Prosa Thomas Bernhard», en: Bartsch, K. / Goltschnigg, D. / Melzer, G. (ed.), *In Sachen Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Athenäum 1983, 168-178.
- Eyckeler, F., *Reflexionspoesie, Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlín: Erich Schmidt Verlag 1995.
- Fetz, G., «The works of Thomas Bernhard: Austrian literature?», *Modern Austrian Literature*, vol. 17, N° 3/4 (1984), 171-192.
- Gößling, A., *Thomas Bernhards frühe Prosa. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen Frost - Verstörung - Korrektur*. Berlín: De Gruyter 1987.
- Handke, P., *Meine Ortstafeln, meine Zeittafeln. 1967-2007*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Höllner, H., «Wie die Form der Sprache das Denken des Lesers ermöglicht. Der analytische Charakter von Bernhards Sprache», en: Knape, J., Kramer, O. (ed.), *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, 81-91.

- Judex, B., «Verstörung», en: Huber, M., Mittelmayer, M. (comp.), *Bernhard-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: J. B.: Metzler 2018, 47-53.
- Long, J. J., *The novels of Thomas Bernhard: Form and its function*. Rochester: Camden House 2001.
- Marquardt, E., *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: Niemayer 1990.
- Martin, C., *The nihilism of Thomas Bernhard. The portrayal of existential and social problems in his prose works*. Amsterdam: Rodopi 1995.
- Mauch, G. B., «Thomas Bernhard. Eine Einführung in sein Werk», *Modern Austrian Literature*, vol. 12, N° 2 (1979), 113-127.
- Mittermayer, M., *Thomas Bernhard*. Stuttgart: J. B. Metzler 1995.
- Price, D., «Thoughts of destruction and annihilation in Thomas Bernhard», *The Journal of English and German Philology*, vol. 102, N° 2 (2003), 188-210.
- Rush, F., «Bernhard, suffering, and the value of language», *The German Quarterly*, vol. 87, N° 3 (2014), 351-369.
- Sebald, W. G., *Die Beschreibung des Unglücks*. Frankfurt am Main: Fischer 2012.
- Sorg, B., *Thomas Bernhard*. München: Beck 1992.
- Theisen, B., «The art of erasing art. Thomas Bernhard», *MLN*, vol. 121, N° 3 (2006), 551-562.