

Tradición épica de la paz: El narrador Peter Handke

Epic Tradition of Peace: The Storyteller Peter Handke

RESUMEN: El redescubrimiento épico del mundo que Peter Handke persigue en sus diarios y relatos de viaje se basa en el programa de una transfiguración consciente. Al recurrir a los monumentos silenciosos, a las formas y colores cotidianos, a los olores, a los sonidos y a los gestos, los textos de Handke ofrecen una resistencia estética a los signos omnipresentes del poder y la autoridad políticos. Sin embargo, es precisamente esta notable difusión del potencial pacificador de la literatura lo que deja claro que el horror de la historia no puede ser simplemente ignorado: la narración de Handke está muy marcada por el signo de la guerra, cuyas consecuencias experimenta repetidamente el yo escritor como un alejamiento de la realidad y del lenguaje. Al mismo tiempo, Handke examina en sus escritos las pretensiones y los límites de su propia estética: y los límites de su propia estética: ¿se puede contar la paz de forma "emocionante"?

PALABRAS CLAVE: Peter Handke, literatura contemporánea, Premio Nobel, narrativa épica, vida cotidiana.

ABSTRACT: The epic rediscovery of the world that Peter Handke's journals and travelogues strive for is based on a poetics of conscious romanticization. By turning to the overlooked monuments of everyday life, to patterns and forms, colors, smells, sounds, and gestures, Handke's texts practice aesthetic resistance to the omnipresent signs of political power and authority. However, it is precisely this emphatic promotion of literature's capacity for peacemaking that makes it clear that the horror of history cannot simply be ignored. Handke's writing is, after all, very much marked by the wars of the twentieth century, the consequences of which his narrators experience again and again as a deprivation of reality and language. Meanwhile, Handke also scrutinizes the aspirations and limitations of his own aesthetics: Is it even possible to make peace "exciting"?

KEYWORDS: Peter Handke, contemporary literature, Nobel Prize, epic storytelling, everyday.

Thorsten Carstensen

tcarsten@iupui.edu

Indiana University – Purdue University
Indianapolis, Estados Unidos

Traducción:

Olivia C. Díaz Pérez

Margarita Ramos Godínez

Recibido: 18/11/2020

Aceptado: 19/12/2020

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 17

ENERO / JUNIO 2021

ISSN 2007-7319

“La paz eterna es posible”: Handke y el Premio Nobel

Cuando el escritor austriaco Peter Handke recibió el Premio Nobel de Literatura el año 2019, rápidamente se generó un debate irreconciliable en los medios de comunicación en lengua alemana sobre su postura ante la guerra de Yugoslavia. El autor fue acusado de haber relativizado los crímenes de guerra cometidos por los serbios en sus ensayos de viaje escritos a mediados de la década de 1990, pero también en entrevistas publicadas desde entonces. En la discusión pública sobre el partidismo de Handke por Serbia, que le valió la acusación de “gran ceguera ideológica serbia” (Breitenstein 2019), el resto de su obra literaria quedó a menudo como un extraño espacio en blanco. Sin embargo, es precisamente el fundamento ético de las novelas, novelas, obras de teatro y diarios de Handke lo que puede iluminar la controversia que rodea sus declaraciones políticas. El extravío de Handke en los desfiladeros de los Balcanes es paralelo a su búsqueda de una nueva epopeya de la paz, una escritura que se supone que se desenvuelve sin conflictos y que está completamente absorta en la hermosa cotidianidad.

El hecho de que la política y la estética difícilmente pueden separarse en la obra de Peter Handke quedó claro, entre otras cosas, por su aparición en la ceremonia de entrega del Premio Nobel en diciembre de 2019. Aunque su discurso en Estocolmo no se refirió explícitamente a las protestas contra la decisión del Comité del Nobel, la conferencia podría entenderse como una vehemente réplica a sus críticos. Las largas referencias a su propia obra -el poema dramático *Sobre los pueblos*, 1981- llamaron

la atención sobre los orígenes poetológicos del programa de transfiguración consciente que también brilla en los textos de Yugoslavia:

La guerra está lejos de aquí. Nuestros ejércitos no son gris sobre gris sobre asfalto gris, sino amarillo sobre amarillo sobre las corolas amarillas de las flores. Puedes humillarte para mostrar respeto por una flor. Se puede hablar con un pájaro en una rama. Así que, en un mundo desquiciado por tantos colores artificiales, haced espacio para los colores de la naturaleza, que puedan revivirlo. El azul de las montañas *es real: el marrón de la funda de una pistola no lo es [...]*. La forma es la ley, y os eleva. La paz eterna es posible. (Handke 2019)

Es esta insistencia en la realidad más elevada del azul de la montaña frente a los omnipresentes signos de la guerra lo que provocó la irritación, especialmente en el contexto de su *Viaje de invierno* a Serbia, el relato publicado en la sección de reportajes del *Süddeutsche Zeitung* en enero de 1996.¹ Esta narración idiosincrática del viaje realizado a finales del otoño de 1995, unos meses después de la masacre de Srebrenica, se basa, al fin y al cabo, también en la pretensión de “crear percepción” a través de la escritura (Honold 2017: 341). Cuando Handke da prioridad a los cálices amarillos en *Über die Dörfer* (Sobre los pueblos) y más tarde a los “diferentes

¹ El título completo del informe tiene como título Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o Justicia para Serbia.

nidos de fideos amarillos” descubiertos en el mercado en Winterliche Reise (Viaje de invierno) (Handke 1996: 71), atribuye a la percepción estética el poder de enfrentarse incluso a los hechos históricos (cf. Renner 2020: 147; Kunz 2017: 436). Esta era ya la “doctrina de Sainte-Victoire”: en el ensayo del mismo nombre (1979), Handke vinculaba el derecho a seguir apareciendo como autor a su especie de percepción reanimadora de lo pasado por alto: A través de la actuación del espectador, la literatura participa en la salvación de lo visible (Véase Carstensen 2019).

La saludable aventura de la narración, enraizada en una percepción profunda de lo cotidiano, Handke la plasma como un decidido alegato a favor de la función pacificadora de la literatura. Los lectores saben hasta qué punto la guerra y la paz son, en efecto, “el leitmotiv con cara de Jano” (Federmaier 2011: 28) de la obra de Handke no sólo desde que Filip Kobal se embarcó en un viaje por el paisaje de la infancia en *Die Wiederholung* (1986) y descubrió en la lengua eslovena una “tradicción de paz” (Handke 1986: 215) que debía contraponerse a la historia familiar y global del siglo XX. En *Langsame Heimkehr* (1979), el protagonista Valentin Sorger ya había logrado utilizar los dibujos geológicos para pensar en la historia “no sólo [como] una sucesión de males”, sino para reconocer en ella “una forma de pacificación que puede ser continuada por todos (incluido yo)” (Handke 1979: 168). Tanto los diarios como las epopeyas de viajes llevan a cabo su “investigación cosmopolita de la paz” (Höller 2003: 62) proclamando la necesidad de ofrecer una resistencia estética a través de la narración de formas y colores, olores

y sonidos, expresiones faciales y gestos, una resistencia a la amenaza siempre presente del oscurecimiento metafóricamente real del cielo. “¡Describeme un lugar! Si todos los hombres pudieran hacerlo, habría paz” (Handke 1983: 43; el subrayado es nuestro): esta máxima, registrada en el diario, sustenta la escritura de Handke hasta el día de hoy.

Familiarizarse con el lugar: Pioneros en la periferia²

Los protagonistas de Peter Handke se ven abocados a los límites del mundo suficientemente representado por la literatura, el arte y los medios de comunicación. Su percepción desinteresada de la naturaleza está ligada a la periferia, a los suburbios, a las carreteras arteriales y a los paisajes remotos, porque el trabajo pionero puede realizarse en estas zonas umbrales e intermedias, los “lugares aún no ocupados por el sentido” (Handke 1977: 276): Aquí las narraciones de Handke pueden descubrir una pacífica historia alternativa de colores y formas, configurada como una “fenomenología topográfica” (Pichler 2006: 66). De este modo, Handke idealiza su escritura como una salvación poética de la realidad, en la que la fenomenología y la imaginación entran en una alianza constructiva. Encontrar las cosas con una mirada paciente y lenta y luego desdoblarlas en el acto repetitivo de la narración, que siempre se concibe también como una meditación sobre las limitaciones de las propias aspiraciones: Esta es la tarea de una literatura

² Ya he presentado algunas de las consideraciones elaboradas en los siguientes apartados, aunque en un contexto diferente, en mi monografía *Romanisches Erzählen. Peter Handke y la tradición épica* (2013).

que, más allá de las descripciones realistas del mundo -como “reproducción a través de la transformación” (Handke 1994: 514)- también quiere plantear cuestiones éticas.

“¿No fueron los grandes poetas ante todo localistas?” (Handke 1982: 168) Detrás de esta pregunta retórica, que el diario plantea mientras trabaja en la novela *Langsame Heimkehr*, se encuentra un motivo central: la necesidad del yo escritor errante de familiarizarse con el lugar, de asegurarse de los “paisajes, lugares, ríos, cordilleras, horizontes de llanura”, de absorberlos, porque: “¿para qué otra cosa estoy en el camino?” (Handke 2005: 285).³ Desde finales de la década de 1970, los textos de Handke han documentado el continuo intento de “inmortalizar los paisajes” con la ayuda de “las historias de la gente” (Handke 1982: 227). Una anotación en la revista *Phantasien der Wiederholung* (1983) deja claro que los lugares en los que son visibles los restos arquitectónicos de los asentamientos humanos⁴ pueden ser movi-

La naturaleza en sí misma se resiste a ser descrita, al igual que la civilización en sí misma; pero me gustan mucho

³ En una conversación con Herbert Gamper, Handke se definió a sí mismo como un “escritor de lugares”: “Para mí, los lugares son los espacios, los límites, que dan lugar a las experiencias. Mi punto de partida nunca es una historia o un acontecimiento, un incidente, sino siempre un lugar”. Handke/Gamper 1987: 19. Handke se distancia conscientemente del flâneur, porque: “El flâneur no puede apreciar la belleza” (Handke 1983: 29).

⁴ A menudo se trata de huellas del trabajo humano (véase Schmidt-Dengler 2006: 158).

los lugares en los que la naturaleza y la civilización juntas forman una especie de arcada; me gustan los elementos de construcción de la Ciudad Blanca que se pueden encontrar en todas partes. No es el pequeño lago de morrena aquí, en la naturaleza virgen, lo que me calienta el corazón, sino el puente del río en el que me apoyaba antes, o los bajos muros de piedra en el paisaje de pastos (Handke 1983: 55).

La referencia a los muros de piedra contruidos por el hombre expresa la necesidad de descubrir esas “huellas de un antiguo pasado material” (Braudel 1990: 614) que el historiador Fernand Braudel utiliza como guía para trazar la *longue durée* de los procesos continuos que tienen lugar por debajo del nivel de los acontecimientos políticos. Por eso, los caminantes de Handke no se sienten atraídos por la naturaleza virgen: la imaginación poética se enciende con las vías del tren abandonadas en la meseta española o con una vieja casa transformadora que La noche de Moravia sitúa en el enclave serbio de Porodin, donde sirve a los lugareños como “lugar de encuentro” (Handke 2008: 546). En esta interacción de naturaleza y civilización, dice el mantra de Handke, se puede fantasear otra historia de la humanidad, una historia de duración, pero siempre amenazada por la aparición de la violencia y la guerra.

“Historia de las copas de los árboles tambaleantes”: Un sentido del presente y una mirada cansada

Lo característico del estudio narrativo de la periferia de Handke es una forma de sinopsis épica que refuerza el “sentido del pre-

sente” (Handke 2005: 346) y permite que el cuerpo se convierta en un “cuerpo ahora resonante” (Handke 1983: 45). Tal relación de mundo (cf. Rosa 2016) surge cuando la percepción atenta y la imaginación “conectora de espacios” (Handke 1983: 47) se complementan. En *La tarde de un escritor* (1987), esta imaginación está vinculada a un día de trabajo exitoso, que llena la sala de escritura con el olor del sudor (Handke 1987a: 14). Al ser activo, el escritor, antes ajeno a las cosas, experimenta su entorno como un espacio familiar en el que -en el sentido de la visión mítica del mundo esbozada por Hans Blumenberg (1986: 118)- se sincronizan procesos temporalmente distantes:

Afuera, en el jardín, un pájaro se deslizó, como un pulgar, en la oscura piña de tejo y no salió de la espesura. El zumbido de los aviones monomotores sobre el paisaje recordaba a Alaska, y el sonoro tañido de los trenes al girar alrededor de la ciudad parecía provenir de una vasta tierra acuática. El estruendo de las ruedas sobre un puente ferroviario se oyó claramente en el horizonte durante un momento, y al mismo tiempo la mascota arañó al pie de la escalera y el frigorífico tintineó en la despensa. (Handke 1987a: 14)

Handke entiende tal reclamación del mundo como un trabajo sobre la paz, ya que el momento de la participación repentina libera una realización a través de la cual no habría “ninguna guerra” (Handke 1994: 305). Los textos de Handke sugieren que este enfoque narrativo de las cosas

tiene una cualidad religiosa⁵ al ponerlo en analogía con la misa católica:

Con la ayuda de la misa, los sacerdotes aprenden a manejar las cosas con belleza: la delicada sujeción del cáliz y de la hostia, el pausado borrado de los recipientes, el paso de las páginas del libro; y el resultado del bello manejo de las cosas: una reconfortante alegría (Handke 1983: 8).

La narrativa de Handke no pretende captar lo metafísico en sí mismo, “sino lo metafísico incidental, en la vida cotidiana” (Handke 1983: 10), por lo que, para hablar con Blumenberg, surgen experiencias de “evidencia momentánea”, experiencias que permiten un “reconocimiento instantáneo y el reconocimiento de la realidad última” (Blumenberg 1969: 11). Las deducciones causales o las motivaciones psicológicas son irrelevantes para esta narración, que se reduce de forma fiable a las constelaciones de un ser-en-el-mundo tan entusiasta como emocionante. Una y otra vez, los textos de Handke crean escenas primigenias de inmersión en el “tiempo narrativo” (Handke 1998: 113), en las que se hace palpable un amplio contexto de percepciones y sensaciones. Así, en la tentativa sobre el bufón de las setas, el hijo del vecino experimenta este hundimiento en el ahora, que no es una huida del mundo sino

⁵ Es cierto que sólo algunas cosas parecen prestarse a este tipo de percepción adoradora y transfiguradora: “Sí, eso es: ya no tengo ningún respeto por la mayoría de los objetos cotidianos porque no están hechos por el hombre” (Handke 1983: 35).

un “impulso a actuar” (Handke 2013: 22), en el crujir de los árboles caducifolios en la linde del bosque:

El movimiento de las copas de los árboles en el viento, en sí mismo insonoro, esféricamente desordenado, lo experimentó como un reglamento, o como la otra ley; ese movimiento lo hizo girar hacia él, hacia los cielos. Y al mismo tiempo era una historia en sí misma, una historia de copas de árboles que se balancean, y nada más, una historia de nada, y de todo. De la mirada y el oído pasó al pensamiento, en el que se sentía mucho más a gusto que en cualquier otro tipo de pensamiento. ¡Oh, y cuando el susurro y el rugido pasaron a lo vocal, se convirtió en una voz! ¡Y cómo le emocionó la voz! ¿Para qué? Para nada y nada más. ¿Entró o pasó al movimiento de las copas de los árboles? Funcionó como un cálculo, después de un largo error de cálculo, finalmente funciona. (Ibid.: 21)

Presagio y presente: en pasajes como este, la intensa experiencia de la naturaleza conduce a una epifanía narrativa (Lötscher 2019). La fantasía redentora terrenal de Handke de la evidencia inmediata, en la que finalmente todo se “desvela” para el bufón de la seta infantil, permite al ego del escritor una “visión sin mediaciones metódicas” (Stegmüller 1969: 168). Esto, por supuesto, requiere, como Byung-Chul Han ha demostrado con referencia a Nietzsche, “una pedagogía especial de la visión” (Han 2013: 41). El escritor debe entrenarse para mirar el mundo con una mente abierta -con el espíritu o, al menos,

“con la imaginación [...] de una misión superior” (Handke 2013: 21), como dice en el Versuch über den Pilznarren (Tentativa sobre el tonto del hongo)- que aprecia sin intención en lugar de categorizar. Es precisamente por esta mirada que Handke acuñó tempranamente el concepto de buena fatiga (véase Carstensen 2013: 62-79). Elevado a emblema de una forma épica de ver y narrar, este tipo de cansancio no denota un estado de agotamiento, sino que es sinónimo de una gran “receptividad” (Handke 2016: 55) para los colores y las formas: La mirada cansada, que capta el entorno de forma intuitiva y pictórica, “sin ninguna premeditación” (Handke 2013: 75), permite una mayor participación en los fenómenos a los que otorga un aura de tranquilidad: “Lo percibido pacíficamente irradia un resplandor y lo recibe de vuelta de mí” (Handke 1983: 33). La tarea del escritor activo, que vuelve “su gran ojo sobre el mundo” (ibid.: 9), es reconocer el núcleo pacífico de las cosas para luego preservarlo en la escritura:

Los alerces, con sus brillantes agujas marchitas, me recuerdan a algo: a algo que no se puede determinar - a algo: y sólo así las cosas se vuelven nombradizas para mí: recordándome algo. - Me recuerdan a algo en la paz. Son objetos del reino de la paz, que se trasladan -se convierten en transferibles por un momento- al reino del arte (Ibid.: 78)

En contraste con un interés hiperactivo por el conocimiento, el “cansancio arbitrario, ordenador y tambaleante” ofrece la perspectiva de una evaluación justa de las circunstancias (Handke 2005: 371), por-

que da al mundo confuso el “beneficio de la forma” y lo hace “conocible” (Handke 1989: 53): “Las imágenes del mundo fugaz se aferran, unas y otras, y toman forma” (ibíd.: 57). La mirada cansada estructura, pero al hacerlo no crea jerarquías, sino espacios perceptivos en los que el poeta épico “se ve penetrado por el mundo, por cada uno de sus movimientos, por insignificantes que sean (las algas arrojadas por la tormenta a la rampa del ferry, represadas allí con el tiempo para formar una muralla)” (Handke 2005: 262). Al acoger “los sonidos, las vistas, los olores” (Handke 1998: 115) sin jerarquizarlos, el sujeto perceptor hace un servicio de paz al mundo. En la gran epopeya de viajes *La noche de Moravia* (2008), se describe esa percepción “con tranquilo entusiasmo” como una aproximación a las cosas del presente que rechaza explícitamente las valoraciones estéticas y, por tanto, también entiende lo feo o lo repulsivo como digno de la tradición:

El entusiasmo significaba: todo parecía igual de genial. O bien: nada parecía grande, y nada parecía pequeño, y sucedía, mientras caminábamos hacia la ciudad, a través del campo, una constante toma de conciencia, una toma de conciencia completamente irreflexiva, de las vistas, los sonidos, los olores (incluso el hedor, incluso el olor de la descomposición, mientras se levantaba de repente de un corzo muerto, con los ojos bien abiertos, reflejando el cielo todavía brillante, todavía en la zanja). (Handke 2008: 286)

En intentos siempre nuevos, los textos de Handke ponen la actitud básica

desprejuiciada de la mirada fenomenológica al servicio de la imaginación poética para hacer visible lo oculto y provocar una participación enfática en el presente. Si el yo logra “fantasear en secuencias de figuras”, como en la tarde de un escritor, el mundo puede desentrañarse: bajo la mirada apreciativa del escritor, “las cosas y las personas presentes se revelan sin que tenga que contarlas, como las hojas de ese árbol de verano enlazadas para formar un gran número” (Handke 1987a: 67).

Semillas de cartón y aviones militares:
narrar bajo el signo de la guerra

La escritura de Handke se caracteriza por un “anhelo de una narración histórica (histórica)” que dejaría fuera la opresión y los actos de violencia y que, sin embargo, “no se presentaría como una falsificación de la historia”: “¿Existe ya eso?”. (Handke 1998: 144). Con este telón de fondo, Handke practica una mirada en sus cuadernos que busca preservar todos aquellos fenómenos que de otra manera se evaporarían en la corriente del tiempo -son, según el subtítulo de la revista más reciente, “signos y aproximaciones desde la periferia” (Handke 2016). En el proceso, se hace evidente que incluso la apacible vida cotidiana, caracterizada por rutinas repetitivas, siempre guarda alternativas épicas a las “narrativas de aventuras de los bien viajados” (Handke 1998: 217) recortadas para el suspenso: “Esa es la épica humana, esas son las cosas reales: la gente se para en la parada del autobús -el autobús se detiene un poco más adelante- y los que esperan van tras él y se suben, día tras día” (Handke 1982: 218). Una visión del mundo de este tipo entiende como “sagrado” incluso “el lavado de los

vasos de la camarera, el acarreo tan atento de los dos vasos de agua por parte del niño a la madre” (Handke 2005: 13).

La tarea del poeta épico en la modernidad tardía, según Handke, es extraer de la contemplación de lo visible el material para una narración que no se vea socavada por “la vieja historia de fantasmas” (Handke 1990: 27). Sin negar los acontecimientos concretos de los siglos XX y XXI -los hechos históricos de la guerra y el genocidio- la literatura debe mantener la confianza en la posibilidad de la paz. Al escribir, dice Handke en conversación con Peter Hamm, cree en la posibilidad de establecer, más allá del mundo histórico, “un acontecimiento mundial decididamente diferente y verdaderamente alentador” y de “hacer de lo pasado por alto los lugares centrales de los acontecimientos mundiales y del mundo” (Handke/Hamm 2006: 72). La historia política es sustituida por un enfoque orientado a la historia natural, que se inspira en la fantasía de ser absorbida por el presente:

Sí, siempre me alegro; siempre estoy como liberado cuando percibo, puedo percibir lugares más allá de la historia. Solía rezar a Tomás de Aquino o a quien fuera... *nunc stans*: de pie ahora. Él ahora está ahí y nada más, el gran y amplio ahora que sirve de reducto para una vida liberada, para una Jerusalén liberada. Eso es lo más glorioso de todo, la felicidad de no sentir más la historia. (Handke/Hamm 2006: 14)

Handke es muy consciente de los problemas asociados a este enfoque: “Por supuesto, también se puede decir: aquí se está

negando la historia. ¿Pero por qué? Es un regalo, para algunos momentos en el ojo y en el oído, permitirse negar la historia. Eso es casi no sólo un regalo, ¡se acerca a la gracia!” (Handke/Hamm 2006: 14)

Según Handke, la responsabilidad ética de la literatura⁶ es rebelarse contra la inevitable incursión de la violencia promoviendo una visión diferente de la historia. Pone la expectativa en el artista para renovar “los signos de paz que siempre están amenazados con desaparecer” (Handke 1998: 251). En el diario, el “hombre poético” aparece incluso como una autoridad para la que el mal es “impensable” (Handke 2005: 193). Pero, aunque el escritor tenga que mantener las “historias de desgracias [...] lo más breves posible” (Handke 2005: 449), esta instrucción de escritura no equivale a un desprecio total de la realidad deficiente. Más bien, expresa la esperanza de que la percepción de la realidad pueda guiarse por fenómenos que no estén sujetos a la metáfora de la violencia y la muerte: “Para mí, la narrativa es una especie de altar, un altar aéreo, incluso profano. Los villanos no deben ser elevados al altar [...]”. (Handke/Hamm 2006: 37)

En un esfuerzo por preservar “las microestructuras de un mundo pacífico” (Höller 2007: 106) en la escritura, Handke se apropia del concepto de *longue durée* acuñado por Fernand Braudel: En lugar de centrarse en acontecimientos e individuos, la narrativa épica pretende evocar un “tiempo diferente” (Handke 2002: 191) de fenómenos naturales casi inmóviles, rituales tradicionales y gestos y costumbres

⁶ Sobre la relación entre ética y estética en Handke, véase Kunz (2017).

superhistóricos. De este modo, los textos de Handke contribuyen a un archivo de imágenes cotidianas “discretas y poco dramáticas” (Handke 1979: 186), como las que convoca Valentin Sorger en *El lento regreso*: “Lo que era real era el dibujo del niño sobre la pared de las llaves; lo que era real eran los ojos cansados e inmóviles de la telefonista; [...] lo que era real eran los mechones de pelo pulcramente paralelos y tiesos por el peinado húmedo, los hombros caídos y los brillantes zapatos de charol del anciano” (Handke 1979: 188). Los escritos de Handke sobre la guerra de Yugoslavia también surgen de esta constelación. En su reportaje sobre Serbia, quería centrarse en la vida de la gente y contar “cómo es el país, cómo es la gente”, recuerda en conversación con Hamm: “Ahora me sigue pareciendo insopportable. Que nadie ha contado nunca: ¿Cómo se mueve la gente en la calle? ¿Cómo pasan la noche? ¿O cómo cultivan sus campos? ¿Qué aspecto tiene su tierra? ¿Por qué no dejar que el pueblo lo cuente?” (Handke/Hamm 2006: 178)

En vista de la larga duración de los rituales cotidianos, la narración épica de *Winterliche Reise* se acerca a ese “tren de paz felizmente duradero” (Handke 1980: 32) que une las escenas de género de Gustave Courbet con las imágenes de la vida cotidiana en Berlín en *La Doctrina de la Sainte-Victoire*. Lo que en los cuadros de Courbet son las figuras del pueblo, captadas en sus actividades cotidianas, en los relatos de Handke son las personas encontradas en el camino en su interacción con las cosas. Para el poeta épico, el mundo cotidiano aparece como una serie de puntos individuales que se narran a sí mismos y

que, como una constelación, forman una constelación:

El guión de la cotidianidad: es un vasto guión pictórico silencioso: el conductor del autobús, el escolar, el zapatero, el hombrecillo del semáforo; el río que lleva a la estrecha luna creciente, la media luna que lleva a la anciana que viene hacia mí, la anciana a su vez me lleva al vagón de tren aparcado. (Handke 1998: 246)

Handke invierte así las prioridades de la épica antigua, pues se supone que es homérica,⁷ pero precisamente en el sentido en que Cézanne reinterpretó la tradición épica: “como Homero, extendió las regiones del mundo, pero sin guerra” (Handke 1982: 186). Frente a la apropiación de la narrativa por el discurso de la guerra y la violencia, Handke contrapone la “epopeya de la paz” (Handke 1998: 347), que sabe apreciar los acontecimientos secundarios en lugar de los centrales:

Los grandes poetas épicos utilizaron en su día mucho de lo que ahora escribo como algo en sí mismo, como meras comparaciones para hacer más vívidos sus acontecimientos “mayores”. Sus sucesos eran bélicos, y las pequeñas comparaciones provenían de la paz: “... como las innumerables

⁷ Véase Handke 1983: 7: “No debe aparecer más Jesús, sino una y otra vez un Homero; y no debe ser una apariencia, sino un sonido. (Acabo de imaginar a Homer como un camarero infantil y regordete, del que inesperadamente zumbaba, resonaba, tintineaba, sonaba)”.

bandadas de moscas, cuando la leche baja de la mantequilla, pululan inquietas por el recinto de los pastores rurales en la brisa de la primavera...”, o: “como las cigarras posadas en los árboles, haciendo zumbir los bosques con sus brillantes voces...”. (Homer). (Handke 1982: 19)

En *Mi año en la bahía de nadie*, Gregor Keuschnig decide poner en práctica este plan y, como “espectador brillante” (Handke 1994: 691), se encarga de preparar un “registro anual” (ibíd.: 693) de los sucesos cotidianos en el suburbio de París. No quiere aceptar que la narración de libros “no puede prescindir de las catástrofes”: “Discuto esta supuesta ley. Ya no debería aplicarse. Quiero que sea diferente” (ibíd.: 700). Si la tarea de la narración es imaginar otra historia de la paz, mantenida fuera de la historia, la mirada épica debe dirigirse estoicamente hacia lo cotidiano:

Comprendo a todos los perpetradores, locos homicidas, guerreros. Pero la única visión que conozco es la de la reconciliación. ¿Por qué no hay paz? ¿Por qué no hay paz? Los grandes, son los que hacen que la paz sea emocionante, no la guerra. Homero entonaría hoy la epopeya de los comedores de souvlaki en el tren de Corinto a Atenas. (Ibid: 1063)

Sin embargo, precisamente en su pretensión de “hacer emocionante la paz”, la narrativa de Handke está siempre marcada por la guerra, cuyas consecuencias el yo escritor experimenta como un alejamiento de la realidad y del lenguaje. Los viajeros de

Ausencia, por ejemplo, tienen que corregir su esperanza de “escapar de la historia” (Handke 1987b: 190) cuando, en su expedición de cuento de hadas a una meseta europea, se encuentran de repente en un ejercicio de combate y el paisaje se reduce a un mero “terreno” (ibíd.: 194). En un pasaje similar de Intento de día exitoso, el idilio se ve amenazado por el “estruendo de los bombarderos que despegan del aeropuerto militar de Villacoublay, más allá del bosque de la ladera, intensificándose de día en día, con la guerra que se aproxima” (Handke 1991: 89). Del mismo modo, en Kali, el narrador observa cómo “los aviones salen disparados de repente de las nubes bajas” (Handke 2007: 89), destrozando esa esperanza de paz que ha llevado a un grupo de refugiados a exiliarse en una mina de sal. También en la pérdida de la imagen hay una violenta reorientación de la percepción que contrarresta la utopía de la paz desarrollada desde la práctica de la vida. Cuando aparece un avión en el cielo, “más macizo y más grande que incluso la mayor de las fincas centenarias de bloques de granito que hay debajo” (Handke 2002: 459), y finalmente se hace visible toda una escuadrilla, la amabilidad del mundo llega a un abrupto final: en el plano de las impresiones sensoriales, el suave y silencioso “meneo” de los peces da paso al “zumbido” adormecedor de los aviones, que se empujan frente al sol y oscurecen todas las casas (Handke 2002: 459). El horror y la catástrofe, queda muy claro, se resisten a la anulación completa, y ese es el verdadero mensaje de esta narración, que tanto anhela la paz.⁸

⁸ Sobre la intrusión de la historia en los mundos narrativos de Handke, véase Gottwald 1997: 144-146.

“Trasmundo en el mejor sentido”:

las buenas noticias de Handke

Cuando Peter Handke busca una conexión con una amplia variedad de tradiciones épicas en sus narraciones de viajes y, en el proceso, somete sus propias ideas poetológicas a una revisión permanente, siempre resuena la cuestión de la relevancia de la literatura en la modernidad tardía. “¿Qué es lo que realmente vale?” es la pregunta que recoge el diario ya a mediados de los años 80: “¿Los premios? ¿Lamentarse? ¿El qué? ¿La puesta en valor del interior del mundo? ¿Cuál era el juego de los artistas a finales de este siglo? ¿Aún había uno?” (Handke 1998: 376). Incesantemente, los textos de Handke, como testimonios de una vida orientada a la escritura, discuten la cuestión de la “materia” real de la narrativa épica. Por encima de estas reflexiones, llegan a la conclusión de que el presente ya no conoce esas historias heroicas tal y como las relata la literatura antigua o medieval. Esto se lleva al punto en la tarde de un escritor:

¿Existía algo así en su siglo? ¿Qué clase de hombre, por ejemplo, podría nombrarse cuyas hazañas o sufrimien-

tos clamaban no sólo por ser relatados, archivados o materia de los libros de historia, sino además por ser transmitidos en forma de epopeya o incluso de una pequeña canción? (Handke 1987a: 71)

Si bien los textos de Handke negocian este tema en contextos siempre nuevos al trasladar las historias de aventura al mundo interior de sus personajes, los diferentes despliegues de su estilo narrativo épico revelan, sin embargo, una preocupación común. No se trata de una limpieza de la literatura: su transmisión épica de los paisajes de paz debe entenderse como un intento de mantener la creencia en un otro mundo posible. El programa alternativo de “hacerse uno con las formas” promete la liberación de las narrativas históricas y la transición a una “otra historia” (Greiner 2006) de apropiación estética del mundo. En la época de la secularización tardía, la narración de la atención a los patrones, los colores, los sonidos y los olores, de la incrustación del ser humano en la larga duración del “mundo posterior en el mejor sentido” (ibíd.), es la buena nueva que la literatura de Handke sigue proclamando.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Blumenberg, Hans (1969). Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Jauf, Hans Robert (Hg.). *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorträge und Verhandlungen*. 2. durchges. Auflage. München: Fink, S. 9-27.

Blumenberg, Hans (1986). *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Braudel, Fernand (1990). *Sozialgeschichte des 15.-18. Jahrhunderts*. Bd. 1: *Der Alltag*. München: Kindler.

Greiner, Ulrich (2006). „Ich komme aus dem Traum.“ Interview mit Peter Handke. In: *Die Zeit* 06/2006 (1. Februar 2006).

Handke, Peter (1977). *Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977)*. Salzburg: Residenz.

Handke, Peter (1979). *Langsame Heimkehr*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1980). *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1982). *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg/Wien: Residenz.

Handke, Peter (1983). *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1986). *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1987a). *Nachmittag eines Schriftstellers*. Salzburg/Wien: Residenz.

Handke, Peter (1987b). *Die Abwesenheit. Ein Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1989). *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1990). *Versuch über die Jukebox*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1991). *Versuch über den gegliückten Tag. Ein Wintertagtraum*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1994). *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1996). *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (1998). *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987)*. Salzburg/Wien: Residenz.

Handke, Peter (2002). *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (2005). *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 – Juli 1990*. Salzburg/Wien: Jung und Jung.

Handke, Peter (2007). *Kali. Eine Vorwintergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (2008). *Die morawische Nacht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Handke, Peter (2013). *Versuch über den Pilznarren. Eine Geschichte für sich*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Handke, Peter (2016). *Vor der Baumschatenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007–2015*. Salzburg/Wien: Jung und Jung.

Handke, Peter (2019). Nobelvorlesung. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2019/handke/105007-peter-handke-lecture-german/>

Handke, Peter/Gamper, Herbert (1987). *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper*. Zürich: Ammann.

Handke, Peter/Hamm, Peter (2006). *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*. Göttingen: Wallstein.

Bibliografía secundaria

Breitenstein, Andreas (2019). Die Stunde der falschen Empfindung. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 06.12.2019. <https://www.nzz.ch/meinung/peter-handkes-serbien-die-stunde-der-falschen-empfindung-ld.1525766>

Carstensen, Thorsten (2013). *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition*. Göttingen: Wallstein.

Carstensen, Thorsten (2019). Einleitung: „Ich muß zu Meinesgleichen!“ Lesen, Ahnenkult und Autorschaft bei Peter Handke. In: Ders. (Hg.). *Die tägliche Schrift. Peter Handke als Leser*. Bielefeld: transcript, S. 9-40.

Federmair, Leopold (2011). Der Pilzkrieg. Friedenswirren im Werk Peter Handkes. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 1/2011, S. 28-42.

Gottwald, Herwig (1997). Das fragile Gleichgewicht des epischen Prozesses.

- Beobachtungen zu Peter Handkes *Versuchen*. In: *Studia austriaca* 5 (1997), S. 135168.
- Han, Byung-Chul (2013). *Müdigkeitsgesellschaft*. 8. Auflage. Berlin: Matthes & Seitz.
- Höller, Hans (2003). Geschichtsbewusster Kosmopolitismus. Peter Handkes Raum-Poetik. In: Patricia Broser/Dana Pfeiferová (Hg.). *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*. Wien: Praesens, S. 51-66.
- Höller, Hans (2007). *Peter Handke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Honold, Alexander (2017). *Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*. Stuttgart: Metzler.
- Kunz, Tanja (2017). *Sehnsucht nach dem Guten. Zum Verhältnis von Literatur und Ethik im epischen Werk Peter Handkes*. Paderborn: Fink.
- Lötscher, Christine (2019). Die Politik der Pilze. In: *Republik* vom 09.12.2019. <https://www.republik.ch/2019/12/09/die-politik-der-pilze>
- Pichler, Georg (2006). Inszenierung fremder Landschaften. Peter Handkes spanische Reisen. In: Amann, Klaus/Hafner, Fabjan/Wagner, Karl (Hg.). *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Wien: Böhlau, S. 6580.
- Renner, Rolf Günter (2020). *Peter Handke. Erzählwelten – Bilderordnungen*. Stuttgart: Metzler.
- Rosa, Hartmut (2016). *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (2006). Laboraverimus. Vergil, der Landbau und Handkes Wiederholungen. In: Amann, Klaus/Hafner, Fabjan/Wagner, Karl (Hg.). *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Wien: Böhlau. S. 155-165.
- Stegmüller, Wolfgang (1969). *Metaphysik, Skepsis, Wissenschaft*. Berlin: Springer.