

“YO SOLA SOY TRES CAMINANTES”
De la triple narración “adaptada
libremente de Wolfram von Eschenbach”
en *La ladrona de fruta* de Peter Handke

“I ALONE AM THREE WALKERS” *From the triple narrative
“freely adapted from Wolfram von Eschenbach” in Peter Handke’s
The Fruit Thief*

RESUMEN: Este ensayo pretende llevar a cabo una lectura detallada de una imagen del texto épico de Peter Handke del año 2017 *La ladrona de fruta o viaje de ida al interior del país*: en ella, Alexia, la heroína de la historia, es acompañada en parte de su viaje por un perro que lleva un cuervo en la boca; ambos animales simbolizan diferentes aspectos de la narración. Alexia aleja al perro y se libera con las palabras: “Yo sola soy tres caminantes” dice a la narradora y sigue al cuervo. La frase de Alexia es una alusión a Wolfram von Eschenbach, que en su prólogo de *Parzival* se adjudicó a sí mismo como narrador, con las palabras “ahora déjame ser un tres”, la imagen de la Trinidad divina. Handke desarrolla esta Trinidad para su narrador al principio de su *La ladrona de fruta*, lo que es retomado en la imagen del perro y el cuervo. El autor interpreta esta imagen y muestra cómo pequeños fragmentos de texto contienen ya toda la poética del autor, cómo la desarrollan y aplican. Lo anterior, a través del estilo narrativo de Handke, variado, simbólico y autorreferencial, que alude a sus propios textos y a los de otros.

PALABRAS CLAVE: Águila, imagen, tres, triple salto, el tercero, narrar, halcón, pluma, caminar, perro, cuervo, fantasía, pájaro, trinidad, Wolfram von Eschenbach, repetición.

Katharina Pektor

katharina.pektor@gmail.com

Universidad de Viena, Austria

Traducción:
Alfredo Barragán Cabral
Carlos César Solís Becerra

Recibido: 29/11/2020

Aceptado: 22/12/2020

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 17

ENERO / JUNIO 2020

ISSN 2007-7319

ABSTRACT: This essay aims to carry out a close reading of an image from Peter Handke’s 2017 epic text *The Fruit Thief: Or One-Way Journey into the Interior*: in it, Alexia, the heroine of the story, is accompanied on part of her journey by a dog carrying a raven in its mouth; both animals symbolize different aspects of the narrative. Alexia drives the dog away and frees herself with the words, “I alone am three walkers” she says to the narrator and follows the raven. Alexia’s phrase is an allusion to Wolfram von Eschenbach, who in his prologue to *Parzival* claimed himself as narrator, with the words “now let me be a three”, the image of the divine Trinity. Handke develops this Trinity for his narrator at the beginning of his *The Fruit Thief*, which is taken up in the image of the dog and the raven. The author interprets this image

and shows how small fragments of text already contain the whole poetics of the author, how they develop and apply it. This, through Handke's varied, symbolic and self-referential narrative style, which alludes to his own texts and those of others.

KEYWORDS: eagle, image, three, triple jump, the third, narrate, hawk, feather, walk, dog, raven, fantasy, bird, trinity, Wolfram von Eschenbach, repetition.

Tres caminar

Después de que Alexia, la ladrona de fruta, ha salido del laberinto de la nueva ciudad de Courdimanche y ha emprendido su camino hacia Chars por el Voisne, la acompaña un perro que lleva un pájaro muerto en la boca. A ella no le gusta esta escolta, así que le explica al animal en voz alta:

“Oh, vosotros: una vez leí, vosotros los perros, olfateáis a los solitarios, olfateáis a los perdidos, jadeáis por los abandonados. Escucha, ganado: no estoy solo, y ciertamente no estoy perdido y abandonado. Yo solo soy tres caminantes, si no más, bajo el cielo. No te necesito. Tira de la cola. Piérdete. Corre a casa con tu mamá, con tu papá. No necesito ningún apego, ¿entiendes?” (DO 284)

El perro comprende, se aparta, suelta el cuervo de la boca y se da la vuelta. El pájaro vuelve inmediatamente a la vida y acompaña a la ladrona de fruta durante un rato con los “triples saltos” (DO 285) típicos de su especie, que Alexia, para disipar su cansancio, traslada “a sus pasos” (DO 286). Cuando el cuervo también se aleja al cabo de un rato, deja caer una pluma de color azul púrpura, cuyo “brillo azul”, como escribe Handke, provoca una “imagen posterior” al perro expulsado en la imaginación del caminante, a saber, “que

el perro había tenido ojos azules, diferentes ojos azules” (DO 286).

Tres narrar

“Sólo yo soy tres caminantes”: esta afirmación de la ladrona de fruta recuerda un pasaje del prólogo de Parzival, de Wolfram von Eschenbach, en el que Wolfram se autodenomina narrador triple. De este modo, rompe conscientemente la convencional “fórmula humilde” de la poética medieval, que identifica al narrador como mero médium de Dios (o al menos de otra fuente verdadera), y se coloca en el lugar de la Trinidad divina, que en la Edad Media era la verdadera autoridad de la palabra escrita:

nu lât mîn eines wesen drî
Ahora déjame ser tres
der ieslicher sunder pflege
que cada uno individualmente
daz mîner künste wiederwege
que es según mi capacidad
dar zuo gehôrte wilder vunt
al que pertenecía la invención libre/
salvaje
ob si iu gerne teten kunt
si te dijeran bien
daz ich iu eine künden will
lo que quiero decirte a solas
sie heten arbeits vil
tendrían muchos problemas
Verso 4,1-8
(Según mi propia traducción)

En cambio, el Willehalm de Wolfram demuestra que conoce bien la fórmula de la humildad y se ha sometido a ella en alguna ocasión. El prólogo de este texto, que fue escrito después de Parzival, comienza incluso con una dirección en forma de oración al Dios trino, verdadero y perfecto: “tú te desvías y sin embargo eres uno” y la petición de que su poder “aleje de él, el narrador, los pensamientos que conducen a la destrucción” (verso 1,1-8). Así, Wolfram procede aquí exactamente al revés, tal vez porque expresa en la narración pensamientos casi heréticos de tolerancia religiosa: exime al narrador de su responsabilidad y atribuye todo a Dios. El motivo de la Trinidad divina recorre entonces todo el texto. Sin embargo, en el prólogo de Parzival, y esto es sorprendente, transfiere casi blasfemamente el motivo religioso de la Trinidad a sí mismo como narrador. Desde la perspectiva actual, se podría decir: contrapone el arte a la religión y lo afirma con un primer toque de “autonomía” moderna.

Triple narrar

El hecho de que el “Sólo yo soy tres caminantes” de Handke recuerde a los tres narradores de Wolfram no sólo tiene que ver con la peculiaridad de las dos imágenes triádicas o la poderosa autoconfianza de los dos escritores, sino, por supuesto, principalmente con la poética de Handke. En dicha poética se pueden encontrar los ecos de la escritura de Wolfram, imágenes o estados de ánimo “libremente adaptados de Wolfram von Eschenbach” (DO 244, 306), como Handke se refiere en dos ocasiones en *La ladrona de fruta*, algo que la ha caracterizado durante muchos años y de muchas maneras, a veces en la adopción

explícita de un personaje (“Parzival”), a veces en los paralelismos estructurales, a veces en detalles menores. El pasaje de Los tres caminantes de *La ladrona de fruta* y su reflejo en el prólogo de Parzival de Wolfram es justo lo que se necesita para hablar de un aspecto central de la poética de Handke, que a partir de ahora se llamará también “narración triple”. Lo que podemos entender con esto se puede desarrollar sólo a partir de esta imagen del perro y el cuervo: La narrativa de Handke es tan compleja, simbólica y exhaustiva que incluso los pasajes cortos contienen toda su poética.

¿Por qué los tres?

La forma o número “tres” destaca aquí por partida triple: la ladrona de fruta y sus dos compañeros animales van *de tres en tres*, hasta que despide al perro con el cuervo supuestamente muerto, porque ya ella misma es *tres* caminantes. El cuervo la acompaña durante un rato a su manera de *tres* saltos, que ella adopta como marcha. ¿Por qué precisamente los tres?

El cristianismo conoce varias tríadas, la más destacada de las cuales, además de la trinidad de la Sagrada Familia (padre, madre, hijo) o de los Reyes Magos, es, por supuesto, la Trinidad divina -Dios Padre, Cristo Hijo y el Espíritu Santo-, a la que hay que asignar inmediatamente la imagen de Handke del triple caminante por medio de Wolfram. Pero el tres no es sólo un número simbólico en el cristianismo. La tríada desempeña un papel en muchas mitologías y cuentos de hadas, por ejemplo, cuando un héroe tiene tres deseos o debe superar tres pruebas. Esta determina la concepción mítica del tiempo en el ciclo del nacimiento, la vida y la muerte o abarca la teleología desde el principio hasta el final. En socio-

logía, el tres se considera el grupo más pequeño, en filosofía permite el pensamiento dialéctico, la antigua psicología europea divide al hombre en tres facultades (cuerpo, alma, espíritu); para Andy Warhol, una fiesta empieza por el tres (“Pero yo siempre digo, uno es una compañía, dos es una multitud, tres es una fiesta”).

Para la imagen del perro y el cuervo, la idea del grupo más pequeño no es del todo irrelevante, ya que sólo en un grupo de tres personas (o digamos mejor “seres” aquí) puede uno convertirse en el observador de los otros dos y ser así testigo de sus acciones. Esta tercera persona objetiva lo que está sucediendo: lo que los otros dos observan o hacen, él lo observa o hace de nuevo y así hace que el hacer y el observar sean conscientes, autorreferenciales, accesibles y cambiantes. Se trata de una estructura epistemológica general que el sociólogo Niklas Luhmann denominó observación de la observación y que constituyó la base de las sociedades modernas y su teoría de las mismas, pero también la base del arte moderno. (Luhmann, 2008: 194-195) Veremos que el aspecto de hacer-conciencia-y-cambiar juega un papel tan importante como el de la autorreferencialidad en el tratamiento de Handke a la trinidad premoderna, después de que Wolfram ya ha hecho lo mismo casi modernamente. Por cierto, en la obra de Handke se encuentra a menudo algo parecido: la obra de teatro *Rastros de lo perdido* (2006) está prácticamente intercalada con estos grupos de tres e incluso conoce a un personaje que se llama explícitamente *El Tercero* y que cumple la función de observar la observación, por así decirlo, profesionalmente. (SV: 19, 38, 63) Esta dinámica de observación autorrefe-

rencial también funciona en la imagen de la trinidad secularizada.

Otro significado de la tríada relevante para la imagen del perro y el cuervo es que hace que tres pasos se relacionen entre sí de tal manera que el último se considera una consecuencia de los dos anteriores. Esta tríada evolutiva, entendida temporal y causalmente, constituye la estructura básica de la literatura épica tradicional con el triple paso: crisis, prueba y redención. El cuervo de Handke, que corre en tres pasos junto a la heroína, retoma estos pasos épicos y se los ofrece a Alexia para que los ensaye, por así decirlo, justo antes de que ella misma comience a narrar.

Finalmente, un tercer significado de la tríada es efectivo en el cuadro de Handke: la tríada dialéctica - más conocida bajo la fórmula tesis, antítesis, síntesis. También aquí hay un desarrollo que ve la tercera como una consecuencia de la primera y la segunda, pero no entendida en términos literarios o incluso empíricos, sino formalizada conceptualmente, como la unificación de dos cosas diferentes en una tercera. La unificación puede ser metafísicamente cerrada y rígida si las dos anteriores se olvidan y se sellan en la inequívoca tercera, pero también puede permanecer autorreferencialmente consciente y abierta si la tercera sigue jugando con ellas, por así decirlo. Handke ha encontrado, para la representación del mundo en su literatura, una adaptación libre y estética de la dialéctica filosófica y política, que sin embargo está considerablemente agotada y cargada. Un ejemplo ilustrativo lo encontramos en la migración conjunta de Mauerschauer y Spielverderber en la obra de teatro *El juego de las preguntas* de 1989. Los discursos an-

tagónicos de ambos se cierran, o más bien se abren, en algo nuevo, el tercio común sin integrarse del todo en él. En nuestro cuadro del perro y el cuervo, esta tríada dialéctica se inserta de forma algo más oculta en un punto crucial, no tanto en la trinidad abiertamente proclamada del caminante (aunque también la hay), sino más bien en la pluma que deja el cuervo con ella, cuyo color evoca una imagen posterior en el ladrón de fruta: ambas impresiones se unen para formar un tercero poético. Volveremos a hablar de esto al final de la descripción de la imagen.

Dos se convierten en tres: ladrón de fruta, perro y cuervo

Empecemos con una primera impresión: Handke juega con la composición del grupo. La ladrona de fruta está acompañada por un perro que tiene un cuervo en la boca, que ella cree que está muerto, lo que significa: sólo son dos, no un grupo. El grupo de dos simboliza un arte todavía premoderno, la observación sin observación de la observación: el caminar juntos es por tanto igualmente incómodo para la narradora. Sólo cuando ella despide al perro, éste abre la boca y el cuervo, sólo aparentemente muerto, pero ahora vivo, cae, son tres por un breve momento.

La constelación de tres hombres del pequeño grupo de excursionistas, la ladrona de fruta, el perro y el cuervo, recuerda a los cuentos de hadas en los que la heroína o el héroe suelen unir fuerzas con sus ayudantes animales después de haber superado la primera dificultad y se ponen en marcha juntos para resolver la tarea en su totalidad. También se aprecian ecos de mitos religiosos en las tres criaturas: el perro como per-

sonificación del inframundo, el caminante como representante del mundo humano y el cuervo como signo del mundo de los dioses. Este grupo de tres también es todavía rígido y cerrado: cada uno tiene su papel, el caminante todavía no narra, y el pájaro divino todavía no se ha transformado en arte en la imagen posterior emplumada. Sin embargo, en tercer lugar (¡otra vez: el tercero!), La ladrona de fruta, el perro y el cuervo ya forman una etapa preliminar humorística, un anticipo, por así decirlo, de la trinidad de narradores a la que aspira Handke. En esta trinidad, el ladrón de fruta errante se convierte en el narrador, el cuervo sigue siendo un espíritu aéreo, el perro el inframundo terrenal sin arte. La narración, explica el narrador de Handke al principio del libro, es una “actividad ilegal” (DO 54) que en cierto modo conduce a la exclusión de la sociedad. Sin embargo, esta “soledad” o “abandono”, que crece y emerge en Alexia, ha sido olfateada por el perro prosaico de los bajos fondos, con su indeseada compañía (una especie de aguafiestas, además). Mientras sea un elemento de la tríada, la imaginación alada permanece atrapada en su boca o, para usar la frase de Ferdinand Raimund, “encadenada”.

De hecho, la tríada estética se desprende de la tríada mitológica: así como Handke en el ensayo *Pequeño intento sobre el Tercero* compilado en *Lento en la sombra* (LS), interpreta al caminante como un lector cuya percepción de las frases y palabras prefabricadas del mundo prosaico (que automáticamente sólo ve lo mismo una y otra vez) permanece bloqueada hasta que las ahuyenta recurriendo a la voz viva del tercero, del arte, de la imaginación, así también debe desaparecer el perro, el falso

compañero, el submundo de la muerte en que se ha convertido el mundo. Inmediatamente, el caminar en un mundo verdadero con el liberado caminar-narración-tres saltos del cuervo se presenta a Alexia. (Por cierto, el arquetipo de Handke de tal perro del infierno, que se apodera del narrador como un demonio y perturba su percepción y narración, se puede encontrar en *La doctrina de la Sainte-Victore* de 1980 (DLS: 44); aquí el narrador expulsa a su demonio en un sueño - el perro se convierte en un cerdo, como en la expulsión bíblica de los demonios (Mc 5,1-20). (DLS: 49))

Volvamos a la imagen del perro y el cuervo: la expulsión del perro habla de una crisis que la ladrona de fruta domina: el arte moderno es autónomo, nadie se lo exige al artista, pero quien, en sentido figurado, no expulsa él mismo a sus perros nunca llegará a ser un autor. La imaginación, que vuelve a estar viva, incluso resucitada por su propia mano, proporciona un nuevo ritmo durante un breve tiempo, hasta que Alexia se pone en el lugar de la trinidad. - No es casualidad que los saltos de Alexia le recuerden a los “saltos del cielo al infierno que se daban en los juegos infantiles” (DO 286). - Las figuras son cada una por sí mismas, no tienen ninguna relación particular entre sí, ni se transforman. Están esperando algo, y lo decisivo es que ese “algo” puede ocurrir ahora realmente.

Uno es tres: la Trinidad del caminante
Sólo yo soy tres caminantes - con esta exigencia, el narrador de Handke disuelve la supuesta dualidad, la trinidad mitológica de los caminantes de los cuentos de hadas, destruyéndola así, bajándola a la tierra, secularizándola, sólo para realzarla de nuevo

en el siguiente movimiento con la ayuda de la trinidad de los caminantes, pero al hacerlo, no devuelve lo estético a lo religioso, como aspiraba a hacerlo el arte-religión romántico, sino que, como hizo Wolfram von Eschenbach, mantiene el motivo religioso-mitológico y el significado de la tríada en un arte abiertamente entendido y omnipresente en la autorreferencia que sigue desarrollándose. Además, y esto debe señalarse explícitamente hoy en día, coloca a una mujer joven en la posición decisiva.

En esta imagen de trinidad terrenal, el caminante o narrador sustituye a Dios como creador. En la revista de 1998 *Am Fenster morgens*, Handke ya señaló un sueño en el que “el narrador era un dios, el dios de la narración” (AF 249). (La transformación de la trinidad religiosa en estética puede, hay que decirlo de paso, remontarse a los años de Salzburgo; en cualquier caso, hay varias notas al respecto en la revista). En *La ladrona de fruta*, Handke vuelve a explicitar el paso de Dios religioso a narrador. Justo al principio del libro convierte al Dios religioso: “¡Fuera el ‘Todopoderoso!’”. - en un “narrador” y añade a su nuevo nombre “el testigo”, ‘el atestiguador’” y “el paciente” (DO 29). En una conversación con Peter Hamm, Handke es más específico sobre la conexión entre el narrador y Dios: preguntado por el narrador en primera persona de *Mi año en la bahía de nadie* y su observación, Handke establece una comparación en el “Gedankenspiel” con Dios como un espectador omnipresente, activo y al mismo tiempo dejante. (Handke y Hamm, 2006, p. 33s.)

Sin embargo, la Trinidad no sólo desempeña un papel en la imagen del perro y el cuervo, sino que es más bien una ima-

gen posterior de una Trinidad narradora colocada por Handke al principio de su libro: el narrador allí, sentado en una silla de jardín, asume la pose del jardinero Vaillier de Paul Cézanne (DO 16), sin rostro, sin “órganos de los sentidos”, sin individualidad. Despierto y con los ojos cerrados, de repente le “vuela” una voz, como en las escenas de avivamiento o de anunciación o en un rostro de sueño profético (DO 16). Esta voz procede de la ladrona de fruta que, guardando las distancias, se dirige formalmente al narrador y le hace una pregunta (cf. VB 222, AF 488). (Sobre esta primera pregunta “¿Qué le pasa, señor?” (DO 16) y su referencia al Parzival de Wolfram, por cierto, se podría decir mucho). En ese mismo momento, el narrador ve un águila sobrevolando el jardín (DO 20). Esta primera trinidad formada por el jardinero-narrador, la ladrona de fruta (ser mediador) y el águila (espíritu que todo lo ve, conecta y atestigua) se reanuda en la imagen del perro y el cuervo. La trinidad de caminantes es una imagen posterior de esta primera trinidad de narradores, que a su vez se despliega explícitamente como trinidad en las memorias de Wolfram: “lât mîn einen wesen dri”, o como dice la ladrona de fruta: “yo sola soy tres”.

Al igual que Wolfram, Handke incluso sitúa su reflexión en un prólogo comparable al de Wolfram, en el que el narrador entra en contacto con sus lectores y presenta su proyecto, “la historia la ladrona de fruta” (DO 10). - Por cierto, el “Prólogo” de Handke, la secuencia de imágenes de la partida en el viaje narrativo, contiene muchas más alusiones al Prólogo de Wolfram, no sólo el pasaje de los tres narradores. Sin embargo, es mucho más extensa: abarca una cuarta

parte del libro y, en rigor, no termina hasta la página 137. Poco antes de que comience la historia propiamente dicha de *La ladrona de fruta*, el narrador en primera persona se adelanta al futuro narrativo a través de un telescopio “Marca: LEYENDA” (DO 124):

“La ladrona de fruta, con su pesado equipaje, caminaba con paso ligero, entre tropezones, incluso a tropicónes, como si estuviera sola en un juego de rayuela, no sólo por el terreno irregular, ahora obstruido, ahora libre de rastros, sino porque, recién llegada de la ciudad y siendo una niña de ciudad, aún no había encontrado la manera de caminar por el especial país de aquí.” (DO 125)

En la imagen estética de la Trinidad, la creación del narrador -la narración y sus héroes- ocupa el lugar del Hijo unigénito. Para comprender mejor la relación entre el narrador, la ladrona de fruta y la ladrona de fruta como heroína de la narración, les recuerdo una característica especial de la Trinidad cristiana: ni Cristo es sólo un ser humano dotado, ni es un segundo Dios (como en las religiones politeístas), sino que doctrina de dos naturalezas es tanto ser humano como Dios. Aplicado a la figura de la ladrona de fruta, esto significa: como creación del jardinero-narrador-dios, ella es por un lado su hijo (la narración), pero por otro lado es también su propio padre, es decir, ella misma un narrador - ambos en sí misma, pero no uno con el narrador que construye esta tríada estética - que, sin embargo, se refleja en la conciencia y la actividad del narrador en la narración. El ladrón de fruta es narrador y

narratorio: en este desdoblamiento, el arte del narrador se abre y se vuelve autorreferencial. En el Pequeño intento sobre el Tercero, Handke parafrasea la incomprendible “esencia de ese tercero” (LS 171) con “el texto de la Atlántida de Platón, Kritias: como ‘el dios que en la realidad hace tiempo que ha surgido, pero en el discurso acaba de surgir...’”. (LS 171). Al expulsar (contradecir) al sabueso del infierno, la ladrona de fruta se rebela no sólo contra una narración tradicional, sino también contra un narrador tradicional (omnisciente y, por así decirlo, omnipotente), y reclama conscientemente su derecho, es decir, su derecho a participar en la narración de la historia, pero eso también significa: el derecho de la narración a una narración sin religión dogmática.

En la imagen cristiana de la Trinidad, Dios y el Hijo están unidos por el Espíritu Santo, por lo que este Espíritu también debe encontrar su lugar en el narrador. Una nota en la ventana de la roca ve al Espíritu Santo como el “tercero” (AF 488). La Tercera es, como vuelve a explicar Handke en *Kleiner Versuch über den Dritten*, la voz del arte que se ha transmitido desde tiempos inmemoriales. (LS 167 ss.) El Tercero se manifiesta de manera diferente en cada narrador según su experiencia; es, según Handke, en cada autor “especial, pero de ninguna manera único o irrepetible” (LS 171). El tercero, el espíritu, es la imaginación alada, el conocimiento cultural de la humanidad, que aviva o “calienta” las experiencias del narrador con el conocimiento tradicional, las sitúa en nuevos contextos y las ordena (VJ 72, AF 201, cf. DGB 182). - En el juego de preguntas, por ejemplo, los pájaros del ca-

pitel de una columna de aspecto antiguo, de la que suenan las “sonoridades de la civilización” (DSF 124) al pulsar un botón, sacan las voces equivocadas de la cabeza del confundido Parzival.

En el cuadro del perro y el cuervo, el cuervo asume el papel de esa fantasía “sagrada”. Los cuervos también son portadores de narraciones en otros libros de Handke, a veces en forma de fruta, como en *Don Juan* (narrado por él mismo) de 2004 (DJ 24). En la trinidad de jardineros del “Prólogo”, la fantasía está simbolizada por el rey de los pájaros, el águila; también es un motivo antiguo y ha sido un invitado permanente en los relatos y obras de Handke desde *Langsame Heimkehr* (1979) (LH 52, MJN 231, VM 62, ZU 126, DGF 57 y siguientes). Los pájaros fantásticos son compañeros del narrador y sus personajes, a veces son sustituidos por halcones, buitres, cometas, búhos o incluso aviones. Estos pájaros dan señales al narrador, dejan huellas con sus plumas, como el actor de *El gran caso* (2011) en su migración a París (DGF 57ss, 109, 253), o ahora de nuevo en *La ladrona de fruta*: Antes de que Alexia parta en busca de su madre, se encuentra con su padre, quien, en sus instrucciones para su viaje (que, por cierto, recuerdan mucho a los consejos de Herzeloide a su hijo Parzival cuando éste parte en busca del mundo artúrico de su padre (verso 127,13 ss.)), le explica sobre todo dónde se pueden encontrar hermosas plumas. El caminar de la ladrona de fruta no es sólo una recolección de fruta, sino también de plumas, una cosecha de plumas. En la foto del perro y el cuervo, sobre todo, el cuervo deja a Alexia una pluma tan pionera cuando la deja.

Salto triple tipo cuervo

Antes de seguir considerando este importante motivo, que, además, está en estrecho contacto con Wolfram, hay que señalar otro aspecto trinitario del cuervo en su calidad de Espíritu Santo de la narración, mientras el pájaro sigue ahí, por así decirlo, y el narrador no anda realmente solo de tres en tres. La espantada y la condena del perro han cansado a la autoproclamada narradora, pero el acompañamiento vivaz y alegre del cuervo, el animal que salta a su lado con pasos triples, la despierta de nuevo: el paso significativo y al mismo tiempo ligero como una pluma la incita a imitar esa forma de movimiento y a reafirmarse en su recién descubierto, al principio sólo desafiante, papel de narradora (DO 284). Se abre paso lúdicamente en los saltos triples y a su ritmo. Por así decirlo, en los pasos de la vagabunda, el triple salto del cuervo hace nacer la narración desde el espíritu del caminar.

El motivo de caminar o vagar, de estar en el camino, de viajar, es una metáfora narrativa bien establecida en la literatura de Handke. Handke refleja la narrativa y el caminar en innumerables lugares de su obra. Ya en la primera novela, *Los avispones*, caminar por un campo de nieve al final del libro es la metáfora de la narración, en la que el narrador debe tener cuidado de mantener el ritmo para no atravesar la capa de nieve congelada. (DHo 276) O casi un cuarto de siglo más tarde, en *Ensayo sobre el Jukebox*, las observaciones hechas al caminar por la sabana española se unen al narrador como si fueran realizadas por sí mismas para formar una narración de estos elementos (VJ 70) -el caminar proporciona ritmo y coherencia y hace que las

percepciones sean épicas: el narrador ya *se experimenta* a sí mismo en el pasado. Los triples saltos de los de los cuervos determinan así la poetología de la percepción de Handke: en *La historia del lápiz*, por ejemplo, declara que el “triple paso” de calma - excitación - tranquilidad es la condición previa de su escritura (DGB 181); una nota de *Am Felsfenster morgens und andere Ortszeiten* explica el “andar de la narración” como “vacilante, arremetiendo, avanzando” (AF 331). El triple paso del cuervo en *La ladrona de fruta* da una micro versión de la mencionada macroestructura de la narración de la crisis, la libertad condicional y la redención: después de la crisis -la expulsión del perro- el asentamiento en el ritmo del paseo del cuervo simboliza ahora, en segundo lugar, la libertad condicional de la narradora la ladrona de fruta. Al igual que el narrador de la *Jukebox* en la sabana española despierta súbitamente su imaginación a través del caminar rítmico, también la narradora en la imitación del cuervo encuentra su camino en un caminar o narración estructurada que permite que el cuervo pronto (tercero: redención) la deje en paz.

La imagen posterior: los tres juntos

Cuando el cuervo se aleja de Alexia, le deja una pluma. Lo que hemos llamado “triple narración” puede ahora ilustrarse finalmente con un motivo que Handke llama “Vista posterior”, “Imagen posterior” (DO 286) o “Vista siguiente” (DO 158) en *La ladrona de fruta*. El especial “azul púrpura” de la pluma del cuervo evoca así una “imagen posterior” en Alexia, a saber, el especial color de los ojos del perro que había sido perseguido. El narrador lo anota casualmente y no dice nada más al respecto, pero con-

cluye la escena del perro y el cuervo con este acontecimiento, en el que por última vez utiliza toda su poética en la secuencia.

El requisito previo para la imagen posterior es la presencia y más tarde, la ausencia del perro. El color de los ojos del perro era inconsciente para la ladrona de fruta antes de mirar la pluma, aunque debió haberlo percibido en algún momento. Ambas imágenes se refuerzan, se complementan mutuamente: el color especial de la pluma despierta primero la impresión, la imagen posterior (sin la pluma probablemente se habría olvidado simplemente de los ojos del perro); a la inversa, la imagen posterior hace primero consciente la impresión de color de la pluma o, más exactamente, consciente de una manera especial al intensificarla, ampliarla, estirla. La ahora doble impresión de ambos cuadros contiene en sí misma una tercera parte significativa, a saber, la narrativa de ambos cuadros. Implícitamente, al igual que la trinidad del orgullo de autoafirmación de Alexia sola (“¡Solo yo soy tres!”), esta narración contiene también la autorreferencialidad de la narración, ya que narra también, con los fragmentos de animales y el asombro del color, el surgimiento repentino o “espasmódico” de este asombro a partir de los fragmentos, que es lo que realmente dota y sostiene las imágenes narradas en primer lugar.

“Sólo percibo realmente en la repetición” (DGB 98), dice una nota de *La historia del lápiz*. En otro, Handke explica que la “sensación de realidad” sólo surge “en la reunión repetida” (DGB 166). Repitiendo medios, Handke escribe en *Felsfenster*: “Narro, subliminalmente, la narración” (AF 330). Handke también encuentra una

confirmación en Goethe (a quien llama característicamente “conservador de viajes”): una cita de lectura afirma que lo que ha entrado en “apariencia” (como el azul de la pluma) sufre primero una intensificación (aquí a través de la imitación del azul del ojo del perro) y “a través de la conexión de las etapas intensificadas hace surgir una tercera cosa, nueva, más elevada, inesperada” (DGB 193s.).

Lo superior y tercero no es un objeto superior, ni un concepto sintetizador o un Dios que marca, sino nada más que la narración misma de las dos cosas elevadas -estetización, materialización, “aquietamiento” (Benjamin) de la dialéctica más allá de lo volátil o adicta al progreso en la imagen involuntaria (Tiedemann, 1983). “B]leib in dem Bild” es el lema del oráculo de *La hora en que no sabíamos nada el uno del otro*, y Handke se amonesta a sí mismo una y otra vez en sus diarios para permanecer “en el cuadro” o en la imagen producida por la imagen posterior. Una nota de *Felsfenster* llama precisamente a este “estar en la imagen” (AF 409) finalmente una redención - la última etapa de la épica de tres pasos. La imagen del perro y el cuervo en su conjunto -los tres caminando juntos, el alejamiento del falso compañero, el salto en el paso del cuervo y la continuación en solitario de tres en tres- es una narración pictórica del surgimiento del arte.

Un tercero especial:

Wolfram von Eschenbach

Handke ha contado una y otra vez historias similares haciendo referencia a películas, libros, autores e imágenes siempre diferentes. Por lo tanto, me gustaría volver al hecho de que Wolfram desempeña un papel

importante en *La ladrona de fruta* y en mi recuento de la imagen del perro y el cuervo.

La poetología de la imagen posterior, cuando se libera de los micromomentos de la percepción narrada y se relaciona con la presupuesta hermenéutica de la historia, contiene una teoría de la recepción. Los mismos pasos: tomar en algún momento, posteriormente una atención momentánea, volver a recordar lo que se tomó y entonces contarlos: así es como todo el mundo, no sólo Handke, trabaja con las obras de arte y cultura que se han transmitido, así como con las que acaban de nacer. Al igual que los momentos pictóricos, los sonidos, los sentimientos, los estados de ánimo o las historias de la propia vida, la imagen posterior también despierta las de otros y extraños, del pasado o, hablando con un ímpetu utópico del futuro. “Tal vez mi escritura no sea más que un ensamblaje de imágenes posteriores cuyas cosas y circunstancias hace tiempo que dejaron de existir. Pero, ¿qué significa “sólo”?”, se pregunta Handke en una nota en *Felsfenster* (AF 512); y el narrador de *La ladrona de fruta* señala: éstos que él considera “acontecimientos que abarcan todo el mundo, supuestamente pequeños” son “con algunas excepciones” los que no ha vivido él mismo, sino que “le han sido contados” (DO 48). Yacen en el fondo o bajo tierra “en algún lugar de mí, ¿en las celdas? ¿en cuáles? listas para revolotear arriba y abajo” (DO 34).

Handke tiene una especial preferencia por Wolfram von Eschenbach como uno de los autores que pueden “contarle algo” que luego pueda guardar en su memoria y en sus células. La imagen del perro y el cuervo es, a su vez, una imagen posterior de la trinidad del jardinero en el “Prólogo”

de *La ladrona de fruta*, que, como se acaba de mostrar, hace que el narrador recuerde el pasaje del prólogo de Parzival y la trinidad del narrador de Wolfram.

Wolfram ha sido un compañero de Handke durante años: su historia compartida se remonta a los cuadernos de notas de los años 70. Desde *Por los pueblos* de 1981, se pueden encontrar alusiones a Wolfram en sus obras - durante los últimos 15 años, de hecho, casi de forma segura en casi todos sus nuevos. *El Parzival* de Wolfram es un pariente por elección de Handke y una imagen para el narrador que primero debe aprender a hacer preguntas, primero debe encontrar la forma, debe probarse a sí mismo en su aventura.

En *La ladrona de fruta*, Handke alude a su colega medieval de diversas y múltiples maneras: a la figura del narrador de Wolfram, que comenta y reflexiona sobre la narración, al igual que él mismo; al bilingüismo de Wolfram; a técnicas narrativas como la narración interrogativa, el comentario o los rodeos; a la disposición de una enorme complejidad hermenéutica interna a través de innumerables referencias a sus propias obras anteriores; a figuras como Feirefiz (DO 371), y otros que sólo aparecen en una especie de repetición estructural, como el padre de la ladrona de fruta, que asume el papel de Herzeloyde (la madre de Parzival) con sus divertidos consejos de viaje a su hijo. En sus notas, Handke se refiere incluso a la ladrona de fruta como “la hermana de Parzival” (VB 196) con su instinto de trotamundos o *aventureur*, su búsqueda de parientes y la pregunta de curación - aquí al hermano, que también se llama “Wolfram” (DO 205), en el papel de Anfortas (el tío de Parzival que se ha recuperado a través de

la pregunta). Se encuentra con Trevrizent, el tío ermitaño de Parzival, en el episodio “Dibujante urbano”, que le ayuda a salir de una grave crisis, al igual que este Dibujante urbano ayuda a la ladrona de fruta.

El lema de *La ladrona de fruta* también proviene de Wolfram, y así llegamos a una conclusión ejemplar sobre la poética de la “imagen posterior”. Handke cita el *Willehalm* de Wolfram: “Man gesach den liechten summer | in sô maniger varwe nie” (verso 20,4-5) y traduce literalmente “Nunca se vio el brillante verano | en tan variado color” (DO). Helmut Moysich ve en ello la formulación del programa narrativo de una “simplicidad esencial”, que *La ladrona de Fruta* supuestamente realiza según el subtítulo -‘Viaje sencillo al interior’- por la “sencillez rasante y contundente estrechamente orientada al sonido original”. (Moysich, 2018: 126) Pero esta cita puede entenderse al revés: La narrativa de Handke es cualquier cosa menos “esencial” o “simple”. Varias capas, imágenes y narraciones se superponen, y el hecho de que esta estructura tan artificial también parezca “sencilla” al final se debe no sólo a la fuerte sensibilidad de Handke, sino sobre todo a su gran arte.

Esto se ilustrará brevemente con la cita del lema. Según su origen etimológico, la palabra “reisen” significa “emprender una empresa combativa”. La lucha encaja ahora en el contexto del pasaje de *Willehalm*. Para Wolfram, el colorido de mayo no proviene de las flores y la naturaleza, sino de los caballeros combatientes de una gran batalla: sus coloridos estandartes, sus coloridas túnicas, sus coloridos escudos y mantas para los caballos; no son caballeros de una aventura de cuento, sino, como revelan

los versos anteriores, soldados en una cruel matanza entre paganos y cristianos (verso 19,28-20,3). El narrador de Handke alude al pasaje de *Willehalm* y a la guerra en la propia narración, pues el miedo al terror y a la guerra también prevalecen en su época. También aquí los paganos luchan contra los cristianos. Mientras el narrador está sentado en el tren que va de Chaville a París, mirando en sentido contrario de la dirección del viaje, por así decirlo, “de vuelta a Wolfram”, y viaja “por el túnel hacia Val Fleury, el valle de las flores (o algo así)” (DO 91 y ss.), se pregunta, por el silencio, dónde están los bombarderos, dónde están los lanzacohetes que suele oír despegar del cercano aeropuerto militar: si los aviones han sido trasladados más cerca de la ciudad debido al inminente peligro. También aquí los pensamientos del narrador mezclan la batalla y las flores.

En el caso de Wolfram, las flores siguen siendo sombrías: después de que *Willehalm* haya ganado la batalla contra los paganos, que, sin embargo, ha supuesto pérdidas increíbles para ambos bandos, dice: “uz dem her sin cundewieren was | ab dem blüemigen gras | von manegem riter sere wunt” (verso 467, 10-12), en la traducción de Dieter Kartschoke: “Fue conducido fuera del ejército | lejos del prado en flor | por muchos caballeros malheridos”.

La ladrona de fruta de Handke se aleja de otra manera, “del campo”, del prado, es escoltada de otra manera (pero es acompañada: por águilas, perros, cuervos, Wolfram); se encuentra con heridos de otra manera, tanto cosas como personas, y su lucha poética arroja colores diferentes. En el arte y con Handke, cuando uno tiene grandes expectativas: Aquellas que llevan

a la paz. Este color pacificador es el azul especial o azul púrpura, que según Goethe es el color de la imaginación. Al final del viaje de aventura, la ladrona de fruta se encuentra con sus padres y su hermano y con otras personas y celebran juntos una fiesta. El padre da un discurso festivo

ante la multitud reunida en el que pregunta: “¿Cuál es la composición química de la capa azul en las uvas, en las ciruelas? (Interjección con la fórmula química) ‘Esta fórmula salvará un día el mundo - o no. La aventura le espera. [...]’” (DO 554)

Bibliografía

AF = Handke, P. (1998). *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*. Salzburg und Wien: Residenz

[*En la ventaja de roca por la mañana*, sin traducción al español]

DHo = Handke, P. (1966). *Die Hornissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

[*Los avispones* (2010). Trad. Anna Montané Forasté (Madrid: Nórdica, 2010)]

DGB = Handke, P. (1982). *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg und Wien: Residenz.

[*Historia del lápiz: vida y escritura* (2003). Trad. José Antonio Alemany Barbero. Barcelona, España: Península].

DJ = Handke, P. (2004). *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

[*Don Juan contado por él mismo* (2006). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza].

DO = Handke, P. (2017). *Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere*. Berlin: Suhrkamp.

[*La ladrona de fruta o viaje de ida al interior del país* (2017). Trad. Anna Montané Forasté. Madrid: Alianza].

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

[*La doctrina del Sainte-Victoire* (2018). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza].

DSF = Handke, P. (1989). *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

[*El juego de las preguntas* (1993). Trad. Eustaquio Barjau y Susana Yunquera. Madrid: Alfaguara].

LH = Handke, P. (1979). *Langsame Heimkehr*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

[*Lento regreso* (1985). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza].

LS = Handke, P. (1992). Kleiner Versuch über den Dritten. In P. Handke, *Langsam im Schatten* (S. 167-171). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

[*Lento en la sombra* (2012). Trad. Ariel Maganus. Buenos Aires: Eterna Cadencia].

MJN = Handke, P. (2007). Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

[*Mi año que pasé en la bahía de nadie* (1999). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza].

VB = Handke, P. (2016). *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015*. Salzburg und Wien: Jung und Jung. [*Frente al muro de sombra de los árboles por la noche. Señalamientos y Aproximaciones desde la periferia 2007-2015*- sin traducción al español].

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

- [*Ensayo sobre el Jukebox* (1992). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza.].
- VM = Handke, P. (1989). *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [*Ensayo sobre el cansancio* (1990). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza.].
- SV = Handke, P. (2006). *Spuren der Verirrten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [*Las huellas de los perdidos*, sin traducción al español].
- ZU = Handke, P. (1997). *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*, Ein Königsdrama. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [*Equipamiento para la inmortalidad. Un drama de la realeza*, sin traducción al español].
- Handke, P. und Hamm, P. (2006). *Es leben die Illusionen*, Gespräche in Chaville und anderswo. Göttingen: Wallstein.
- Luhmann, N. (2008): Weltkunst. In N. Luhmann, *Schriften zu Kunst und Literatur* (S. 189–245), 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Moysich, H. (2018): Zauberische Bewegungen. Aufgelesenes in Peter Handkes neuer Erzählung Die Obstdiebin oder Einfache Fahrt ins Landesinnere. *manuskripte*, 219: 126-129.
- Tiedemann, R. (1983): *Dialektik im Stillstand*. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wolfram von Eschenbach (1989): *Willehalm*. Text von Werner Schröder, übersetzt und mit einem Vorwort von Dieter Kartschoke. Berlin und New York: Walter de Gruyter.
- Wolfram von Eschenbach (2006): *Parzival*. Text von Karl Lachmann, revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übersetzt von Dieter Kühn. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.