

Cinco lecturas de la novela *El miedo del portero al penalti* de Peter Handke

Five readings of the novel The Goalkeeper's Fear of the Penalty by Peter Handke

RESUMEN: *el miedo del portero al penalti* de Peter Handke se lee como un texto que implementa narrativamente la reflexión lingüística de los años setenta de manera especial. Se presentan cinco lecturas diferentes, cada una de las cuales interpreta al *Portero* de una manera diferente como un texto clave para este período.

PALABRAS CLAVE: reflexión lingüística, crítica del lenguaje, Grupo 47, codificación múltiple, Wittgenstein, Wenders, intermedialidad, historia criminal, historia de caso, fútbol.

ABSTRACT: Peter Handke's *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (The Goalkeeper's Fear of the Penalty) is read as a text that, in a special way, narratively implements the linguistic reflection of the 1970s. Five different readings are presented, each of which interprets *The Goalkeeper* in a different way as an illuminating key text for this period.

KEY WORDS: language reflection, language criticism, group 47, multiple coding, Wittgenstein, Wenders, intermediality, criminal history, case history, soccer.

Bernd Stiegler

bernd.stiegler@uni-konstanz.de

Universidad de

Konstanz, Alemania

ORCID: 0000-0001-6092-

828X

Traducción:

Olivia C. Díaz Pérez

Alfredo Barragán Cabral

Recibido: 24/10/2020

Aceptado: 29/11/2020

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 17

ENERO / JUNIO 2021

ISSN 2007-7319

Como casi ningún otro texto, la novela de Peter Handke, *El miedo del portero al penal-ti* representa de forma tan impresionante como sutil, un rasgo particular de la literatura de alrededor de 1970 que se apoya decididamente en una reflexión lingüística. La novela de Handke, publicada en febrero de 1970, es su tercera obra de prosa narrativa después de *Los avispones* y *El vendedor ambulante*, pero tuvo un éxito incomparablemente mayor que las dos primeras novelas. El primer tiraje en su momento fue de 25.000 ejemplares y hubo que reimprimirla rápidamente. En el primer año se vendieron unos 55.000 libros. Así, Handke se convirtió también en un autor de best-sellers y lo seguiría siendo. Ya se había hecho famoso -o más bien notorio- gracias a una legendaria aparición en una conferencia del Grupo 47 en Princeton en 1966 y luego por sus obras de teatro, que aparecieron en rápida sucesión. Friedrich Christian Delius recuerda la famosa e inmensamente eficaz acusación de “impotencia descriptiva” dirigida a todo el grupo literario de gran tradición denominado Grupo del 47:

“No dijo nada sobre el texto leído en voz alta, ninguna cita, ningún ejemplo, lanzó palabras irritantes en el cansancio y la desgana general de la tarde, palabras como ridículo, poco creativo, barato e impotencia descriptiva. El público se espantó, ese vocabulario despectivo era nuevo, especialmente la palabra impotencia parecía haber tocado un punto sensible. En cualquier caso, la insolencia de la afirmación y de la imposición surtieron efecto: quien llama públicamente a otros impotentes está, al fin y

al cabo, presumiendo de su potencia. Toda la atención se centró en el joven, que ahora sí que se puso en marcha y calificó no sólo el texto de Piwitt [que había sido leído previamente por el autor, B.S.], sino toda la prosa alemana contemporánea de ridícula e idiota, ningún autor tiene ya potencia creativa para alguna literatura, gritó en voz alta. Reina una nueva objetividad, una descripción de libro ilustrado, todo es terriblemente convencional, los gestos de este lenguaje son completamente aburridos y ridículos e idiotas. Hubo murmullos, risas y aplausos dispersos, y esto lo impulsó al clímax de su filípica y agregó que la crítica era tan ridícula como la literatura”. (Delius, Cicerón)

La aparición de Handke anunció -lo quisiera o no- el fin del Grupo 47, y su provocación fue al mismo tiempo el comienzo de su propia carrera como escritor. Por lo tanto, constatamos un cambio radical que tiene que ver directamente con la reflexión sobre el lenguaje que el portero debía poner en práctica de manera coherente en la narración.

A Handke se le reconoció así menos por sus dos primeras novelas bastante experimentales -en Princeton había suspendido una lectura de la novela, en conjunto bastante retorcida, *El vendedor ambulante* (1967),- que por sus provocadoras obras de teatro, en particular *Insultos al público*, de 1966, y *Kaspar*, de 1968, ambas estrenadas en producciones de Claus Peymann. En la primera, intenta hacer estallar las nociones clásicas de teatro al poner en escena a cuatro oradores que no hacen más

que abordar sus propios papeles y los del público. No hay trama, sólo una tematización y un cuestionamiento simultáneo de lo que ocurre o, más exactamente, de lo que se convierte en una trama teatral a través de los actos de habla (estamos en la época del descubrimiento de la “performance” y la pragmática en la lingüística). Al final, la obra se convierte en el título de su obra, insultos para el público. Le siguieron otras obras de teatro y diversos experimentos literarios, entre ellos la ya mencionada obra hablada: *Kaspar*.

“En plena época del movimiento estudiantil alemán aparece el *Kaspar* de Peter Handke. Según el autor, la obra podría haberse llamado también “Tortura del habla”. Basado en el modelo histórico de *Kaspar Hauser*, muestra a una persona en escena que sólo tiene una frase al principio. Oradores anónimos lo han instruido con palabras y gramática. Esto le da un comportamiento convencional e imágenes preconcebidas del mundo”. (Handkeonline, *Kaspar*)

El lenguaje -y esto es crucial aquí- se presenta como, según se dice en la obra, “tortura del habla”: la obra muestra “cómo se puede hacer hablar a alguien por hablar”. (Handke, 1968: 7) En otras palabras: el lenguaje es un instrumento de poder y de alienación al mismo tiempo. La frase “traída” por *Kaspar* en este contexto es: “Me gustaría llegar a ser tal como alguna vez otro lo fue” (Handke, 1968: 18). Los interlocutores le roban esta frase, intentan vencerlo, le enseñan las reglas del lenguaje y de la sociedad, lo atosigan con normas y

reglas hasta que finalmente afirma: “Ya caí en la trampa con mi primera frase.” (Handke, 1968: 82)

La reflexión sobre el lenguaje también determinaría enfáticamente *El miedo del portero al penalti*. La historia comienza lacónicamente así:

“Al mecánico Josef Bloch, que había sido anteriormente un famoso portero de un equipo de fútbol, al ir al trabajo por la mañana, le fue comunicado que estaba despedido. Sea como sea, Bloch lo interpretó así, cuando al aparecer por la puerta de la garita donde los obreros estaban descansando, solamente el capataz levantó la vista del almuerzo, así que se marchó de la obra.” (Handke 1979: 13)

Aquí comienza una historia sencillamente complicada que casi parece una parábola. Ya desde el principio se aborda uno de los temas centrales de la narración: la interpretación de los signos. Esto determina todos los niveles del texto. La cuestión de la relación del lenguaje con el mundo, de la autoevidencia y la extrañeza de los gestos, y de la relación de los seres humanos con la realidad externa y social determinada por el lenguaje y los signos es el verdadero tema de este texto. La trama casi pasa a un segundo plano. Delego su resumen a Karl Heinz Bohrer y su todavía muy legible reseña del año de su publicación:

“La historia de una fuga: el mecánico y ex portero Josef Bloch no vuelve a su lugar de trabajo porque - erróneamente - piensa que ha sido despedido. Este error, o más exactamente, la

mala interpretación de un gesto -el leitmotiv de la historia- conduce a lo que sigue: el desempleado deambula por la gran ciudad entre el fútbol, los cines, los restaurantes y las calles. Lo lleva de un lado a otro. Cada vez más sin rumbo, cada vez más maniático. Se acuesta con la cajera del cine, Gerda. La estrangula. Huye en autobús hasta algún lugar perdido de la frontera para esconderse. Lo consigue a través de una conocida del pasado, Herta, la dueña de un restaurante. El asesinato permanece sin resolverse. Apparentemente olvidado. Sólo las observaciones y percepciones de Bloch siguen siendo las observaciones y percepciones de un hombre perseguido. En el pueblo donde se esconde cerca de la frontera, -¿para volver a escapar? - hay niños muertos, gendarmes que buscan, aduaneros que hacen difícil su huida, habitantes que hablan con ambigüedad. El fugitivo queda atrapado en el mal tiempo. El pueblo se convierte en un campo de experimentación para su miedo, su sospecha, su temor a la percepción. La narración no termina con una solución a la situación delictiva inicial, sino con una imagen que concluye la conversación del fugitivo durante una visita a un partido de fútbol: “El portero se acercó corriendo de repente. El portero, que llevaba un jersey amarillo brillante, se quedó completamente inmóvil y el lanzador del penalti le tiró el balón a las manos”. (Bohrer, 1972: 64).

Esa es ya -más o menos- toda la trama. Parece poco y, sin embargo, se convierte en mucho, ya que Handke logra con esta

historia, por un lado, una compleja reflexión sobre el lenguaje y la sociedad, y por otro lado, una exploración de las posibilidades de la literatura. Su acusación de impotencia descriptiva -podía estar seguro de ello- se volvería también contra él si no conseguía perfilar otra forma, nueva, más emocionante, más innovadora y al mismo tiempo más contemporánea, de representación de la realidad frente a las formas tradicionales. Y eso es exactamente lo que hizo en *El miedo del portero al penalti*. Esto hace que leerlo hoy sea una experiencia especial y, en mi opinión, impresionante. Lo que destaca del *Portero* de Handke es la peculiar codificación múltiple del texto. A continuación, me gustaría presentar cinco lecturas diferentes del texto, cada una de las cuales es también una posible interpretación. Cada una de ellas representa opciones muy diferentes, pero en parte también complementarias, y no son -no hace falta decirlo- las únicas posibles.

Lectura uno: una historia criminal

La primera opción de interpretación, bastante obvia, es leer el texto como una historia de crímenes. En cualquier caso, se trata de un caso de asesinato, que se describe con bastante ligereza, y la posterior persecución del autor. Así, se despliega una narración que ciertamente sigue el género de la novela policíaca, aunque el texto no trabaje con la generación de suspenso de manera convencional y la crítica contemporánea lo califique en ocasiones como aburrido. El género de la novela negra proporciona así una determinada organización del texto y -según la opción elegida- también una actitud de expectativa y un determinado patrón. Dado que ya se ha respondido a

la pregunta de quién cometió el asesinato, la atención se centra en la persecución del autor. Huye de la gran ciudad de Viena a un pueblo fronterizo del sur, como dice el texto. La zona de Jennersdorf, en Burgenland, que Handke también visitó -y en la que hizo numerosas anotaciones in situ-, sirvió de inspiración, pero permanece sin nombrarse en la narración. Más importante que la ubicación exacta es la proximidad del lugar a la frontera, ya que el tema de la frontera y el cruce de fronteras es uno de los leitmotiv de la narración. A medida que se desarrollan los acontecimientos, la red de perseguidores se estrecha en torno a Josef Bloch, que también llega a interpretar gradualmente su entorno y su ambiente en términos de persecución. “Todo”, observa Bohrer, “se vuelve circunstancial. Su existencia en la aldea fronteriza es toda circunstancial”. (Bohrer, 1972: 67)

En una novela policíaca está implícito que las cosas que en realidad son insignificantes se convierten en señales y pasan a ser significativas. Aquí, sin embargo, son signos especiales los que literalmente rodean al protagonista, se activan, parecen mirarlo y poner su mirada en él.

Al principio, todo transcurre con normalidad: como era de esperar, la lectura del periódico le sirve a Bloch para saber qué se ha sabido hasta el momento del asesinato y qué pistas o indicios podrían ser peligrosos para él. Después, basa sus propias acciones en lo que se puede enterar por el periódico y abandona Viena.

Pero entonces la historia toma un giro diferente y las cosas empiezan a cobrar vida propia: no son circunstanciales por sí solas, sino que parecen apuntar hacia él. Cada uno parece mirarlo y seguir sus cami-

nos. La naturalidad de la vida cotidiana ha desaparecido. El mundo lo observa y él lo observa como lo observa a él. El mundo se convierte en signos, en pistas que quieren ser interpretadas *nolens volens*.

Como es sabido, ésta es la reinterpretación característica del espacio de los signos en las novelas policíacas o criminales desde el detective Auguste Dupin de Edgar Allan Poe y el Sherlock Holmes de Conan Doyle: los relatos policíacos transforman la realidad en un cosmos de signos legibles que desplazan al espacio de la visibilidad lo que está oculto, lo que hay que descubrir. (Véase Ginzburg, 1995) En este sentido, la narrativa de Handke es también una reflexión sobre los signos. Sin embargo, la atención no se centra en el descubrimiento del crimen y la condena del autor mediante pruebas circunstanciales, sino en la transformación de la percepción, que paso a paso se vuelve más opresiva para Bloch y finalmente lo rodea de verdad.

Esta historia de una persecución está flanqueada por una segunda: en la ciudad fronteriza, según nos enteramos, ha habido varias muertes y justo cuando llega allí, un alumno mudo y con problemas de habla ha desaparecido. Bloch descubre su cuerpo en un estanque, pero no informa de su hallazgo a la policía local. La muerte del alumno resulta ser al final un accidente, pero la doble búsqueda estructura el campo de observación del pueblo fronterizo a partir de entonces. Al final, la historia no ofrece ninguna solución, pero tampoco ninguna escapatoria. Más bien muestra los efectos opresivos de una realidad que se ha convertido en un signo.

Esta estrategia de retomar el género de la novela negra de forma alienante es bas-

tante común en la historia de la literatura, si se piensa en las novelas de Haruki Murakami o Thomas Pynchon, por ejemplo, o también en las de Friedrich Dürrenmatt o Juli Zeh. Cuando se publicó por primera vez, la historia de Handke fue comparada con la novela de Albert Camus *El extranjero*, que está contada de manera similar, lacónica y distanciada, y que, al igual que *El portero*, tiene tendencia a lo parábólico. “Se puede”, dice Handke, “decir también con ‘Tormann’: es la reanudación de un sentimiento existencial que ya se formuló hace treinta años, digamos en Camus o algo así”. (Mixner, 1977: 128) En Camus, sin embargo, había un “sistema filosófico” detrás del texto parábólico, mientras que en *El portero* “en realidad [por otro lado] se ha convertido en algo bastante práctico”. (Mixner, 1977: 128) Así pues, no se trata de la aplicación de una filosofía existencialista, sino de una observación concreta y práctica de la vida cotidiana, que ya -y no sólo para Bloch- se ha transformado completamente en signos.

Lectura dos: historia de un caso

Cuando le preguntaron a Peter Handke cuál era el libro del año 1968, respondió: “*La esquizofrenia incipiente*, de K. Conrad. Porque allí me di cuenta de que [...] un cambio radical de conciencia en el adulto, en el ser humano medio adulto, de hecho, sólo es posible a través de un shock esquizofrénico.” (Mixner, 1977: 124) Handke conectó después explícitamente la historia de Josef Bloch con su lectura de Conrad. La narración se convierte así en una historia de un caso. (Véase Müllder Bach [eds.] y Ott, 2015 y Pethes, 2016) También esto es un giro completamente familiar en la

historia literaria, si se piensa en Lenz de Georg Büchner, Marte de Fritz Zorn o la Antología *Marginados de la sociedad. Los crímenes del presente*, en el que aparecen textos de Döblin y Ungar, pero también Haarmann, de Theodor Lessing. La historia de un hombre lobo. La transición entre los casos penales -véase la primera lectura- y la ca-suística psicopatológica es fluida.

Handke escribió entonces a la revista *Text + Kritik*:

“El principio era mostrar cómo, a raíz de un acontecimiento (un asesinato), los objetos que alguien percibe se verbalizan cada vez más y, a medida que las imágenes se verbalizan, se convierten también en mandatos y prohibiciones. [...] El esquizofrénico percibe así los objetos como alusiones a sí mismo, como “juegos de palabras”, metafóricamente. Este es el principio de la narración, salvo que este mismo procedimiento no se aplica a un esquizofrénico (si es que los esquizofrénicos existen), sino a un héroe “normal”, un portero de fútbol. Este proceso de ver los objetos como *normas* no debe ser minimizado como *patológico*, sino presentado como normal en la vida.” (Renner, 1985: 14)

Una vez más, una historia particular se convierte en una historia general y la historia de un episodio esquizofrénico se convierte en un diagnóstico del presente. Lo decisivo, pues, citando una vez más a Karl Heinz Bohrer, “es que Handke no da el psicograma de un asesino ni el aparato social de una persona en situación límite. Más bien, lo particular aparece en una for-

ma más general, que a su vez es particular”. (Bohrer, 1972: 65) Se supone que el general particular resulta ser una constitución específica de la realidad social, que se analiza aquí como ejemplo. La narración tiene, pues, un rasgo de diagnóstico cultural subyacente que se explicita en forma de historia clínica. En otras palabras, Handke no se ocupa de un caso patológico particular e individual, sino de la patología de la sociedad en su conjunto. El lenguaje, como demuestra de forma impresionante el texto, como medio de comunicación es al mismo tiempo un instrumento de dominación que aplica de forma muy activa las normas sociales. En su conferencia inaugural en el Collège de France, Roland Barthes lo expresaría más tarde con la fórmula de que el lenguaje es fascista porque obliga a las personas a hablar y les impone reglas sociales. (Barthes, 1980) *El Portero* de Handke es uno de los primeros textos en aplicar este tipo de crítica radical y al mismo tiempo fundamental y global del lenguaje de forma programática en la literatura.

“El modelo de comportamiento del héroe es el del esquizofrénico”, (Mixner, 1977: 126) afirma Mixner en su primer libro sobre Handke, y especifica: “El texto tiene la forma de un estudio de caso, como podría haber sido escrito por un médico después de su propia observación, reconstrucción a través del testimonio de otros y después de una extensa “exploración” del “caso”.” (Mixner, 1977: 124) El libro de Conrad, que tanto había impresionado a Handke, se remonta a una gran cantidad de informes clínicos de enfermos de esquizofrenia, todos ellos soldados en el año de guerra 1941/42. A Conrad le interesa especialmente el “episodio fresco”, es de-

cir, la primera aparición de la enfermedad junto con los cambios de percepción que se pueden observar. Conrad los describe como un “cambio estructural de la experiencia”. (Conrad, 1958: 158)

¿Cómo se puede definir esto con más precisión? Conrad lo reduce a dos términos: «apofenia» y «anastrofia». Por «apofenia» entiende «la experiencia de una conciencia anormal de sentido» que se apodera súbitamente del enfermo, y por «anastrofia» la idea «como si todo en el mundo girara en torno al enfermo», ya que se imagina irremediablemente en el centro de todos los acontecimientos. En la percepción cotidiana, según Conrad, existe la posibilidad de un continuo cambio de perspectiva que nos permite mirar el mundo que nos rodea desde distintos ángulos y, por tanto, cambiar los puntos de referencia.

“Aunque cada individuo es el centro de su “mundo”, es capaz de “cruzar” en cualquier momento: él mismo desde “fuera” o desde “arriba”. Experimentarse a sí mismo a “vista de pájaro”, como un ser entre otros seres, como un habitante de la tierra entre otros habitantes de la tierra, como un usuario del tranvía entre otros usuarios del tranvía, etc., para alinear su “mundo” con el mundo general. Así, es capaz de cambiar el marco de referencia a voluntad”. (Conrad, 1958:157)

Pero el esquizofrénico no puede hacer esto. Ha perdido la “posibilidad de ‘cruzar’”. [...] Dondequiera que caiga su mirada, su rayo de atención, se “aplica” a él”. (Conrad, 1958: 158) Así se convierte en un “prisionero en el ego” alrededor del cual

parecen girar todos los acontecimientos del mundo. Al mismo tiempo, su percepción del lenguaje cambia de forma dramática para mí, pues ya no puede captar “los significados de las palabras de varios tipos”. El enfermo, observa Conrad, entiende el lenguaje literalmente, como si le afectara directamente, como si fuera a la vez una petición y una apelación. Handke ilustró este fenómeno con el ejemplo de “El queso suda”, que se entiende como una petición de la cosa de hacer lo mismo y sudar a su vez. “La pared divisoria entre el mundo y el ego se ha vuelto permeable”, dice Conrad (Conrad, 1958: 159). Pero luego, a medida que la enfermedad avanza, esta red de mediación entre el ego y el mundo también se desgarrar. “Con esto, también se pierde el orden de todos los contextos de pensamiento, se produce una ruptura del lenguaje, “voces” que se han vuelto completamente independientes del ego dominan el campo interior”. (Conrad, 1958: 160) La curación sólo podía producirse entonces gracias a un “giro copernicano”, en el que el enfermo comprendía que el cambio no había tenido lugar en el mundo sino en él y que su experiencia era la causa del “cambio estructural de la experiencia” (Conrad, 1958: 160).

Este “giro copernicano” no se produce en la narrativa de Handke, ya que se esfuerza por convertir la historia de un caso individual en una historia general y por entender el fenómeno del empuje esquizofrénico como un acceso de la realidad lingüística al sujeto en su conjunto. El estudio de caso muestra el poder normativo del lenguaje como si fuera a través de un cristal ardiendo. Al hacerlo, Handke invierte la perspectiva: No es el individuo el que convierte su realidad en el mundo, sino que

es el lenguaje el que da forma, determina y transforma cualquier mundo. “Tan claro como es”, escribe Rolf Günter Renner en su libro sobre Handke, “que Handke no quería ofrecer un estudio de caso psicopatológico, es por otro lado igual de claro que las acciones y el comportamiento de Bloch pueden describirse en el esquema de la psicopatología.” (Renner, 1985: 15) El estudio de caso es más bien un medio para alcanzar un fin, revelar y demostrar los efectos performativos del poder del lenguaje a través de la historia de un ser humano. Se demuestra la patología del cuerpo social.

Tercera lectura: una historia de personajes

“Había planeado”, dice Peter Handke en una conversación, “utilizar un estilo de escritura como el de Sallust para la historiografía, un estilo de historiografía aplicado a una sola persona. Las frases resultantes parecen bastante artificiales y bastante gramaticales, pero siguen contando una historia. En realidad, quería reproducir la impresión que uno tiene cuando lee las cosas en latín ahora, es decir, la impresión de que siempre se lee de alguna manera junto con la gramática”. (Mixner, 1977: 125)

Esto suena algo enigmático, pero significa sobre todo una cosa: la historia que Handke cuenta aquí tiene un fondo transparente como un barco de fibra de vidrio en el que se puede navegar sobre el agua y al mismo tiempo mirar en las profundidades del mar. El desarrollo de la historia de Bloch es un fenómeno superficial, la estructura del lenguaje, sus leyes y su funcionamiento el otro, más profundo. Ambos están en juego y ambos están estrechamente entrelazados aquí.

Handke lo especificó en su carta a la revista *Text + Kritik*, de nuevo de forma algo enigmática:

“En detalle, en las frases se observa un principio flaubertiano: el progreso de la historia no depende de lo que pueda ocurrir en la segunda frase, sino de qué tipo de frase tendría que ser la segunda después de la primera: ahora, por ejemplo, debe venir una frase posterior, y después de ésta una frase relativa, y después de ésta necesariamente una frase final. Después surge la historia, sin que este principio se le haya metido a uno en la cabeza mientras lee, uno se da cuenta, se da cuenta de cómo se hace, pero siempre sigue la narración, si sólo se viera cómo se hace, sería literatura experimental tonta”. (*Texto + Crítica*, 1978: 3)

En otras palabras, la historia está determinada decisivamente por la lengua y sus reglas. Por tanto, el verdadero y secreto protagonista de la historia no es el mecánico y portero Josef Bloch, sino el lenguaje. Y el lenguaje, por su parte, es a la vez ensamblador y portero, ya que, por un lado, se construye, se ensambla y, por otro, sigue ciertas reglas, que Wittgenstein describe célebremente como un juego de lenguaje. Su libro *Investigaciones filosóficas*, en el que se esboza este concepto, se publicó póstumamente en 1953 y fue de lectura obligatoria en la década de 1960.

En *El Portero* de Handke, sin embargo, los signos lingüísticos son menos reglas abiertas de un juego libre que directivas e imperativos. Mediante el artificio de combinar una historia criminal alienada y una

historia de caso adoptada, los signos también se convierten en instrucciones, normas y reglas a nivel de la trama. Se trata, en abstracto y, en palabras de Otto Breicha, de un “estado de conciencia [...] en el que ‘la sensualidad se convierte en lo reflexivo’”. (Mixner, 1977: 128) Lo reflexivo, sin embargo, es una sola cosa: las palabras. Son los que determinan las acciones del ensamblador Bloch. El texto lo demuestra con bastante coherencia.

Cuatro breves ejemplos entre muchos otros:

Después de que Bloch ha pasado la noche con la cajera del cine, Gerda, las cosas desaparecen de repente, cuando no están escritas en la lengua:

“Con los ojos cerrados le sobrevino una extraña incapacidad para imaginarse algo. Aunque intentaba reproducir en su mente los objetos de la habitación con todos los detalles posibles, no podía imaginarse nada; ni siquiera hubiera podido copiar en sus pensamientos el avión que hacía un momento había visto aterrizar [...]. Abrió los ojos y se quedó un rato mirando hacia un rincón, donde estaba el hornillo: intentó grabarse en la mente la marmita y las flores marchitas que colgaban de la pila del fregadero. Apenas cerró los ojos ya no fue capaz de imaginarse las flores y la tetera. Intentó prestarse ayuda construyendo frases para aplicarlas a estos objetos y poder así prescindir de las palabras, pues pensaba que componiendo una historia con esas frases quizás le resultaría más fácil imaginarse los objetos.” (Handke 2019: 25)

Lo que se describe es una alienación lingüística que ha expulsado toda evidencia de la vida cotidiana y que, al mismo tiempo, es experimentada por Bloch como opresiva. La intromisión de las palabras se convierte en la intromisión de Gerda, que le pregunta si va a trabajar hoy. Luego la mata. Esta es la lógica lacónica-marcial del texto de Handke. Las cosas desaparecen en cuanto desaparece el lenguaje. La realidad se da como lingüística, antes que nada. La noción estructural y postestructural de un mundo como texto se encuentra aquí contada.

Otro ejemplo:

“El armario, el lavabo, la bolsa de viaje, la puerta: entonces se dio cuenta de que, como si alguien le forzara a ello, le venía a la mente la palabra correspondiente a cada objeto. Cada vez que divisaba un objeto seguía inmediatamente la palabra. La silla, la percha, la llave”. (Handke,1979: 52)

Sin lenguaje no hay mundo. Y poco a poco el mundo material se transforma también en un lenguaje que parece comunicar algo a Bloch. Percibe un mensaje en cada cosa. El lenguaje se convierte en un instrumento de dominación que parece tener a todo el mundo en el punto de mira, incluso antes de los tiempos de la videovigilancia. Es el nuevo superego que habla de una vez. También en este caso se trata de un ejemplo oral en el sentido más estricto de la palabra:

“Además le parecía que todo lo que veía tenía algún parecido con alguna otra cosa; todos los objetos le recorda-

ban unos a otros. ¿Qué significaba que el pararrayos hubiera vuelto a presentarse? ¿Cuál era la interpretación del pararrayos? “¿Pararrayos?” ¿Existía la posibilidad de que no fuera más que otro juego de palabras? ¿Significaba que no podía pasarle nada? ¿O indicaba quizás que tenía que contarle todo a la posadera? ¿Y por qué tenían forma de pez las galletas que había en aquel plato? ¿A qué aludían? ¿Tenía que quedarse “callado como un pez”? * ¿Ya no podía decir nada más? ¿Era esto lo que le indicaban las galletas del plato? Era como si no estuviera viendo todo aquello, como si lo estuviera leyendo en alguna parte, en el cartel anunciador de las normas de conducta de un sitio cualquiera”. (Handke,1979: 132-133)

Probablemente el ejemplo más famoso es un pasaje al final del texto en el que las cosas se transforman gradualmente en una especie de escritura jeroglífica. (Handke,1970: 142)

Lectura cuatro: una historia especial de fútbol

Josef Bloch es, como sugiere el título, un portero, más exactamente un jugador conocido, incluso antiguamente famoso, que ya no es reconocido por el público, pero que tiene todo tipo de historias y anécdotas que contar, así como instrucciones para los jugadores que observa. Puede decirles cómo deben comportarse como jugadores si quieren tener éxito. Una cuarta interpretación podría intentar describir con más detalle este campo temático, con el que se juega bastante intensamente en

el texto, y al hacerlo también perseguir la metáfora del juego regido por reglas. Sin embargo, también es posible otra aproximación temática a través de una película bastante desconocida hoy en día, que se estrenó en 1970 y, por tanto, después de la novela de Handke, y que fue realizada por el ahora casi olvidado director Hellmuth Costard (Costard, 1970 y extracto de Costard). La película, que recibió mucha atención en su momento, llevaba el título un tanto peculiar de “El fútbol como nunca”, pero es un homenaje especial a uno de los mejores futbolistas de todos los tiempos: George Best.

¿De qué trata esta película, que al fin y al cabo dura más de 100 minutos? La nota promocional de hoy dice:

“Un monumento intemporal a uno de los mejores jugadores británicos de todos los tiempos: Las cámaras enfocan exclusivamente a George Best. En tiempo real, se le ve actuar a lo largo de 90 minutos, entrando en los duelos, dando pases, disparando a puerta. El norirlandés fue la primera estrella pop del fútbol, incluso fue considerado el “quinto Beatle” a finales de los años 60. Pelé dijo del extremo izquierdo que era el mejor jugador técnico que había visto. Con ocho cámaras de 16 mm [probablemente sólo había seis], Hellmuth Costard vio el partido de campeonato entre el Manchester United [para el que jugaba Best] y el Coventry City el 12 de septiembre de 1979. Fue un golpe de suerte para el cineasta experimental alemán que George Best marcara dos momentos estelares en este partido: marcó el pri-

mer gol y preparó el segundo con un pase”. (Moviepilot)

Esto está formulado de forma bastante sensacionalista y orientado a la estrella George Best. Sin embargo, el remate de esta película es infinitamente más quebradizo, pero también más esclarecedor: A lo largo de la película, de hecho, sólo vemos a George Best, pero no -o sólo de pasada- a sus compañeros de equipo o incluso el gol que marca en el partido. Sólo vemos su celebración del gol. De los once amigos y once adversarios -sin contar las sustituciones- sólo queda George Best.

La restricción cinematográfica-experimental de Costard se corresponde también con el enfoque narrativo de la historia de Josef Bloch. Lo que se pone de manifiesto a través de esta reducción de la perspectiva es un fenómeno particular de nuestra percepción, que es completamente impotente sin contexto. El hecho de que la película de Costard se haya estrenado poco después de la narración de Handke no es en absoluto casual, aunque se desconozca su lectura. Lo más decisivo es la abreviación experimental típica de la época, que muestra y al mismo tiempo aliena el comportamiento dentro de determinados juegos -ya sean los del lenguaje, el deporte o la sociedad- en primer plano. La literatura y el cine escenifican con fiabilidad los efectos V que suspenden las percepciones evidentes, pero al mismo tiempo muestran cómo las reglas del juego y del lenguaje determinan al individuo y, en un solo movimiento, acaban con el margen de maniobra que le queda. Al fin y al cabo, George Best marca un gol y pone otro. En la vida real, sin embargo, murió joven de cirrosis hepática. Pero esa es otra historia.

Lectura cinco: una historia intermedial

Muy brevemente, cabe destacar una última lectura. Si se observa la narrativa de Handke desde una perspectiva intermedial, se notarán dos cosas. En primer lugar, el patrimonio de Handke en vida contiene toda una serie de fotografías, algunas de las cuales las tomó él mismo y otras junto con Otto Breicha en el curso de la investigación para *El Portero*. Por aquel entonces, Breicha era editor de la revista literaria *Protokolle* y, más tarde, director de la colección fotográfica Rupertinum de Salzburgo, que ahora se encuentra en el Museo de arte moderno de esa ciudad. Cabe destacar que Breicha fue la primera persona en Austria que estableció la fotografía como parte del arte contemporáneo de forma sistemática y sostenible. No se sabe casi nada de las actividades de Handke como fotógrafo, pero sí de sus dibujos, algunos de los cuales se publicaron posteriormente, por ejemplo, en el hermoso libro *Lucie en el bosque con estas cosas de ahí*. Sin duda merecería un estudio más profundo el cuestionamiento de si las fotografías, por su parte, también están sujetas al veredicto lingüístico que con tanto énfasis escenifica *El miedo del portero al penalti*. Para llevarlo a cabo habría que explorar el inventario fotográfico y no limitarse sólo a su obra en lápiz.

Bibliografía

- Barthes, R. (1980). *Lektion/Leçon. Antrittsvorlesung im Collège de France*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bohrer, K. H. (1972). *Wo Hören und Sehen vergeht*. In Michael Scharang (Hg.). Peter Handke, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 64-68.

Sin embargo, en segundo lugar -y esto debería aplicarse también a otros textos de Handke- el libro encuentra su continuación en forma de una película dirigida por Wim Wenders, con quien Handke era amigo y presumiblemente lo sigue siendo hoy. La adaptación cinematográfica literaria fue también la primera obra de Wenders. La historia sirvió de base para la película, que no se estrenó hasta 1972, aunque se planeó mucho antes. De hecho, Wenders ya había leído el manuscrito de la novela de Handke antes de la publicación del libro. Sería el comienzo de una maravillosa amistad: Las películas de Wenders *Falso movimiento* y *El cielo sobre Berlín* se remontan a los guiones de Handke, al igual que *Los bellos días de Aranjuez* de 2017 y el cortometraje *3 American LP's* de los primeros años de Wenders (Handke y Wenders, Vimeo).¹ Lo importante -y esto también es característico de algunas partes de la literatura de finales de los años sesenta en adelante- es que un libro no siempre, y cada vez menos, viene solo, sino que a veces le sigue una película y más tarde otras formas de presencia en los medios de comunicación.

¹ Este último puede encontrarse (aunque con subtítulos en portugués) en: <https://vimeo.com/135498856> (consultado por última vez el 2-01-2021).

- Conrad, K. (1958). *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns (= Sammlung psychiatrischer und neurologischer Einzeldarstellungen)*, Stuttgart: Georg Thieme.
- Costard, H. (1970). *Fußball wie noch nie*. BR Deutschland. 105 Minuten.

- Costard, H. (1970). Fußball wie noch nie. BR Deutschland. 105 Minuten. Ausschnitt und Präsentation online unter: <https://superatomovision.com/2020/05/05/fubball-wie-noch-nie-x-mogwai/> (letzter Zugriff am 2.1.2021) (= Costard-Ausschnitt)
- Delius, F.C. Meister der Provokation. Online unter: <https://www.cicero.de/kultur/literaturnobelpreis-2019-peter-handke-friedrich-christian-delius> (letzter Zugriff am 2.1.2021) (= Delius, Cicero)
- Ginzburg, C. (1995). Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli - Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst [1979]. In: *Spurensicherung Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin: Wagenbach, S. 7-44.
- Handke, P. (1968). Kaspar. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Handke, P. (1970). Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Handke, P. (1979). *El miedo del portero al penalti*. Traducción de Pilar Fernández-Galiano. Madrid: Alfaguara.
- Handke, P. und Wenders, W. 3 amerikanische LP'S. Online unter: <https://vimeo.com/135498856> (letzter Zugriff am 2.1.2021). (= Handke und Wenders, Vimeo)
- Handkeonline. Kaspar. Online unter: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1868> (letzter Zugriff am 2.1.2021). (= Handkeonline, Kaspar)
- Mixner, M. (1977). Peter Handke. Kronberg: Athenäum.
- Moviepilot. Fußball wie noch nie. Online unter: <https://www.moviepilot.de/movies/fubball-wie-noch-nie> (letzter Zugriff am 2.1.2021). (= Moviepilot)
- Mülder Bach (Hg.), I. und Ott, M. (2015). Was der Fall ist. Casus und Lapsus. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Pethes, N. (2016). Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise. Konstanz: Konstanz University Press.
- Renner, R. G. (1985). Peter Handke. Stuttgart: Metzler.
- Text + Kritik (1978). Peter Handke. Nr. 24 und 24a.