

ISSN 2007-7319

VERBUM ET LINGUA

DIDÁCTICA
LENGUA Y
CULTURA

REVISTA ELECTRÓNICA

DEPARTAMENTO DE LENGUAS MODERNAS



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

ENERO/JUNIO 2021

AÑO 9, NÚMERO

17



Verbum et Lingua, Año 9,
No. 17, enero-junio 2021, es una
publicación semestral editada por
la Universidad de Guadalajara,
a través del Departamento de
Lenguas Modernas por la División
de Estudios Históricos y Humanos
del CUCSH; Guanajuato No. 1045,
Col. Alcalde Barranquitas, planta
baja, C.P. 44260. Guadalajara,
Jalisco, México, tel. (33) 38 19 33
00 ext. 23351, 23364 y 23555,
[http://www.verbumetlingua.cucsh.
udg.mx](http://www.verbumetlingua.cucsh.udg.mx), verbum.udg@gmail.com.

Editor responsable: Humberto
Márquez Estrada. Reservas de
Derechos al uso exclusivo 04-2013-
081214036300- 203, ISSN: 2007-
7319, otorgados por el Instituto
Nacional de Derechos de Autor.
Responsable de la última
actualización de este número:
Departamento de Lenguas
Modernas, CUCSH; Alexis Missael
Vizcaino Quirarte, secretario técnico.
Fecha de la última modificación:
1 de diciembre de 2020, con tiraje
de un ejemplar.

Las opiniones expresadas por los
autores no necesariamente reflejan
la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida
la reproducción total o parcial de
los contenidos e imágenes de la
publicación sin previa autorización de
la Universidad de Guadalajara.

Rector general

Dr. Ricardo Villanueva Lomeli

Vicerrector ejecutivo

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea

Secretario general

Mtro. Guillermo Arturo Gómez

Mata

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Rector

Dr. Juan Manuel

Durán Juárez

Secretaría académica

Mtra. Ana María de la O

Castellanos Pinzón

Secretaría administrativa

Lic. Xóchitl Ferrer Sandoval

Directora de la División

de Estudios Históricos y

Humanos

Dra. Patricia Córdova Abundis

Jefa del Departamento de

Lenguas Modernas

Dra. Olivia C. Díaz Pérez

VERBUM ET LINGUA

Dirección colegiada

Sara Quintero Ramirez

Gerrard Edwin Mugford Fowler

Editor responsable

Humberto Márquez Estrada

Secretario técnico

Alexis Missael Vizcaino

Quirarte

Consejo editorial

Dra. María Luisa Arias Moreno

Universidad de Guadalajara,
México

Dra. Ruth Ban

Barry University, Estados
Unidos

Dr. Martin Becker

Universidad de Colonia,
Alemania

Dra. Olivia C. Díaz Pérez

Universidad de Guadalajara,
México

Prof. Dr. Christian Fandrych

Universidad de Leipzig,
Alemania

Dr. Mario López Barrios

Universidad de Córdoba,
Argentina

Dra. Dora Meléndez Vizcarra

Universidad de Guadalajara,
México

Dr. Juan Gabriel Nadal Palazón

Universidad Nacional
Autónoma de México, México

Dra. Margarita Ramos Godínez

Universidad de Guadalajara,
México

Prof. Dr. Rolf G. Renner

Universidad de Friburgo,
Alemania

Dra. Angela Schrott

Universidad de Kassel,
Alemania

Dra. Haydée Silva

Universidad Nacional
Autónoma de México, México

Dr. David Guadalupe Toledo

Sarracino Universidad
Autónoma de Baja California,
México

Prof. Dr. Erwin Tschimer

Universidad de Leipzig,
Alemania

Dr. Alfredo Urzúa

Universidad Estatal de
California en San Diego,
Estados Unidos

Dr. Dominique de Voghel

Lemercier
Universidad Autónoma del
Estado de Morelos, México

Comité Científico

Internacional

Dr. Adam Borch

Abo Akademie, Finlandia

Dra. Patricia Bou-Franch

Universitat de València, España

Dr. René Ceballos

Universidad de Leipzig,
Alemania

Dr. Michael Dobstadt

Universidad de Leipzig,
Alemania

Dr. Peter Ecke

Universidad de Arizona,
Estados Unidos

Dr. Cesar Félix-Brasdefer

Universidad de Indiana, Estados
Unidos

Dra. Lucía Fernández Amaya

Universidad Pablo de Olavide,
España

Dra. Ana María Galbán

Universidad de la Habana,
Cuba

Dra. Deniz Göktürk

Universidad de California,
Estados Unidos

Dra. Beatriz Granda

Universidad Nacional Autónoma
de México, México

Dr. Gerardo Gutiérrez Cham

Universidad de Guadalajara,
México

Dr. Werner Heidermann

Universidade Federal de Santa
Catarina, Brasil

Dra. María Magdalena

Hernández Alarcón

Universidad Veracruzana,
México

Dra. María de la O Hernández

López
Universidad Pablo de Olavide,
España

Dra. Laura Aurora Hernández

Ramírez
Universidad Autónoma de
Tlaxcala, México

Dr. Rafael Jiménez Cataño

Universidad de la Santa Cruz,
Italia

Dr. Dale Koike

Universidad de Texas, Estados
Unidos

Dra. Yolanda López Franco

Universidad Nacional Autónoma
de México, México

Mtra. Elisa Mai

Deutscher Akademischer
Austauschdienst (DAAD),
México

Dra. Carmen Maíz Arévalo

Universidad Complutense
Madrid, España

Dr. Manuel Maldonado Alemán

Universidad de Sevilla, España

Dra. Carlotta von Maltzan

Universidad de Stellenbosch,
Sudáfrica

Dra. Kundalini Muñoz

Cervera Aguilar

Universidad Autónoma de
México, México

Dr. Manuel Padilla Cruz

Universidad de Sevilla, España

Dra. Juliana P. Pérez

Universidade de São Paulo,
Brasil

Dr. Bernardo Enrique Pérez

Álvarez
Universidad Michoacana
de San Nicolás de Hidalgo,
México

Dra. María Elena Placencia

Birkbeck, Universidad de
Londres, Inglaterra

Dra. Karen Pupp Spinassé

Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Brasil

Mtro. Reynaldo Radillo

Enríquez
Universidad de Guadalajara,
México

Dr. Leonel Ruiz Miyares

Centro de Lingüística Aplicada
de Santiago de Cuba, Cuba

Dra. María Elena Sánchez

Aroba
Universidad de Quintana Roo,
México

Dra. Carmen Santamaría

García
Universidad de Alcalá, España

Mtro. Carlos César Solís

Becerra
Universidad de Guadalajara,
México

Mtro. Hugo Trejo González

Universidad de Guadalajara,
México

Dra. Rosa H. Yáñez Rosales

Universidad de Guadalajara,
México

Dra. Christiane Weller

Universidad de Monash,
Alemania

Verbum et Lingua está incluida en dos índices de calidad: LATINDEX; coordinado por el Sistema Regional para Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, y LatinREV; coordinado por FLACSO Argentina. También, está anexada a dos bases de datos: Actualidad Iberoamericana; manejado por el Centro de Información Tecnológica de La Serena-Chile, y MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas); editado por la Universitat de Barcelona. Por último, la revista firmó la Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación de la Investigación (DORA).

VERBUM ET LINGUA

ÍNDICE

Introducción al número

- Alexander Honold
Contemporáneo contra su voluntad,
clásico en vida. La Biblioteca Peter
Handke y los temas de su vida y obra **6**

Ensayos

- Rolf G. Renner
Un Premio Nobel y su
controversia entre poesía y política **12**
- Thorsten Carstensen
Tradición épica de la paz:
El narrador Peter Handke **31**
- Bernd Stiegler
Cinco lecturas de la novela
El miedo del portero al penalti de
Peter Handke **44**
- Olivia C. Díaz Pérez
Desgracia impenable (1972) de Peter
Handke: la historia de la muerte de la
madre y el proceso de creación literaria **57**

VERBUM ET LINGUA

REVISTA ELECTRÓNICA DEPARTAMENTO DE LENGUAS MODERNAS UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA / AÑO 9 NÚMERO 17 / ENERO - JUNIO 2021

Karl Wagner
“...pausa... continuación”
(a Zelter, 26 de marzo de 1816)”.
La danza de la vacilación. *La ladrona de
fruta* de Peter Handke **68**

Katharina Pektor
“YO SOLA SOY TRES CAMINANTES”
De la triple narración “adaptada
libremente de Wolfram von Eschenbach”
en *La ladrona de fruta* de Peter Handke **76**

Margarita Ramos Godínez
Samantha Guadalupe Medina Pérez
Los límites de la memoria en *El Lector*:
Análisis Crítico del Discurso **90**

INTRODUCCIÓN AL NÚMERO



Contemporáneo contra su voluntad, clásico en vida. La Biblioteca Peter Handke y los temas de su vida y obra

Contemporary against his will, classic in life. The Peter Handke Library and the themes of his life and work

Peter Handke es un escritor asombrosamente prolífico que ha publicado casi un centenar de relatos, novelas, obras de teatro, ensayos, notas de viaje y volúmenes de diarios en los últimos cincuenta años. *La Biblioteca Peter Handke*, publicada por Suhrkamp, la casa editorial de Handke, es un impresionante testimonio de la diversidad de formas, textos y períodos de trabajo. La edición es majestuosa, casi monumental; sólo su juego de colores, que recuerda un poco a la gran época del arcoiris de los antiguos volúmenes de la Edition Suhrkamp, crea un contra acento ligero y lúdico al aspecto macizo de las tres secciones de obras organizadas en estuches individuales. La edición pretende reunir por primera vez todas las publicaciones de libros de Handke en un formato uniforme y con la misma presentación, de forma completa y compacta en el marco de una edición de obra completa. No se trata de una edición comentada, ni mucho menos de una edición crítica de la obra; algunas de las fechas de origen son aún demasiado recientes para ello, y la situación de los archivos es aún demasiado confusa, especialmente en lo que se refiere a la evaluación de la correspondencia y los numerosos cuadernos del autor. La “biblioteca” de Handke evita deliberadamente el término “edición de obras” o “edición completa” porque la productividad del autor no cesa y, con el volumen en prosa *La ladrona de fruta* publicado el año pasado, ya ha producido un elemento de peso de la obra que no podía incluirse en la nueva edición.

Para quienes hayan seguido la obra de Peter Handke a lo largo del tiempo y se hayan mantenido al día con el inmenso número de sus publicaciones como lectores -y los hay, incluso en número asombroso-, la nueva edición no ofrecerá grandes sorpresas ni hallazgos espectaculares. Más bien, este desfile de obras evocará

Alexander Honold

alexander.honold@unibas.ch

Universidad de Basilea, Suiza

Traducción:

Olivia C. Díaz Pérez

Alfredo Barragán Cabral

Recibido: 23/10/2020

Aceptado: 30/11/2020

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 17

ENERO / JUNIO 2021

ISSN 2007-7319

uno u otro *déjà vu*, al considerar de nuevo los diferentes hitos y giros que ofrece la inmensa obra de este escritor. Y sin embargo: la fuerza de esta obra ha creado un nuevo tipo de podio para este autor; una oferta de lectura exuberante y atrayente que permite reconsiderar muchas cosas, sopesar ahora algunos acentos de manera diferente y comprobar algunos reflejos obstinados de juicio que la mera mención del nombre de Handke todavía desencadena en algunas personas.

Al menos en un aspecto, la estrategia del editor de llamar a la nueva edición de sus obras una “biblioteca”, que al principio se percibe como afán de notoriedad, parece justificada. En efecto, en los catorce extensos volúmenes de esta nueva edición, algunos de los cuales contienen más de mil páginas, se estima que se han colado un número ocho veces mayor de publicaciones de libros individuales que, colocados uno al lado del otro, conformarían una extensión considerable de metros de estantería. El conjunto de todas estas publicaciones a lo largo de medio siglo documenta, incluso con cierta modestia, que Peter Handke, con su enorme diligencia, su alcance internacional y su perseverancia a veces brusca, no tiene rival ni comparación en el mundo literario en lengua alemana. Es una extraña combinación de ligereza y fragilidad, de belleza lingüística y robusta terquedad, lo que hace que la forma de escribir de Handke sea tan inconfundible, más allá de todos los cambios estilísticos y las incursiones culturales. Tampoco hacen falta los numerosos honores que ahora vuelven para demostrar que Handke hace tiempo que alcanzó el estatus de clásico en vida.

En la gran presentación de la Biblioteca Handke, coexisten tres casetes de libros de diferentes volúmenes: los “Diarios”, los ensayos y discursos titulados “Ensayos” y, sobre todo, la obra genuinamente literaria con los volúmenes de prosa, poesía, obras de teatro y narraciones cinematográficas, que como secciones individuales están de nuevo separadas entre sí por el color. En principio, las publicaciones de cada sección están ordenadas cronológicamente, con una importante excepción. Un volumen entero de ensayos está reservado a los ensayos políticos, las polémicas y las notas de viaje de Handke sobre las guerras de desintegración yugoslavas de los años 90 y sus réplicas. No falta nada, no se deja de lado ninguna de las contribuciones controvertidas en el tiempo, no se reedita ninguna. La masiva secuencia demuestra una vez más que este “enfoque” periodístico no estaba previsto en el plan de vida del autor, y que algunas de sus intervenciones sorprenden con el pie cambiado al escritor, por la frenética actualidad del día: con afirmaciones que no salen bien paradas cuando se releen. Pero también se pone de manifiesto hasta qué punto el compromiso de Handke con la idea de Yugoslavia deriva, por un lado, de su biografía personal y de sus primeros traumas y, por otro, debe entenderse como una confrontación desplazada con el pasado multiétnico del Imperio de los Habsburgo, en el que existía un asombroso abanico de multilingüismo y diferencias culturales.

Incluso la historia de la infancia de Handke estuvo atrapada entre esferas culturales opuestas. Por un lado, estaba la familia eslovena-socializada de su madre

Maria Siutz y sus hermanos en la Baja Carintia; por otro, la capital del Reich, Berlín, desde donde había llegado a Carintia el padrastro de Handke, el conductor de tranvías Adolf Bruno Handke, que dotó al hijo adoptivo Peter de un apellido que hasta hoy se reconoce inmediatamente en Austria y en todas partes como un cuerpo extraño. Entre el nombre del padre prusiano y los sonidos de la madre eslava, había poco espacio para la lengua propia del adolescente en el estrecho mundo de las casas pequeñas y los agricultores. Tal vez sea ésta la razón de la predilección del autor por los umbrales topográficos y las costuras culturales, como se expresa en la novela salzburguesa *El chimo del dolor*, 1983. Y no es casualidad que un texto escrito mientras se viaja, como *Ensayo sobre el Jukebox* de 1990, esté sintonizado con la melodía básica de la añoranza y el vagabundeo; la repite el autor con la pegadiza canción *Apache*, un “himno” de los apátridas, como denomina la gran narrativa balcánica *La noche del Morava* de 2008 al instrumental de guitarra. Estar en la carretera no siempre fue voluntario. La infancia de Peter Handke se vio alterada por varios cambios drásticos de residencia que la joven madre, abandonada a su suerte, se vio obligada a realizar en los últimos años de la guerra y los primeros de la posguerra. Una de las redacciones escolares de Handke contiene recuerdos de un paso fronterizo clandestino; posteriores reminiscencias autobiográficas se refieren a situaciones de amenaza existencial y a los sonidos de los ataques aéreos.

Nacido en diciembre de 1942, Handke, hay que decirlo, se ha convertido en un escritor político contra su voluntad debido a las coordenadas externas de la vida. Sus

textos hablan a menudo de la dicotomía entre las salidas inquietas y el asentamiento deliberado. El estilo de hablar de Handke, no muy diferente de sus apariciones en persona, es a veces ligero y flotante, y luego inquieto y nervioso. Para un bando de críticos, el autor ha sido demasiado sacerdotal y consagrado desde la ruptura estilística de 1979 con el relato *Lento regreso* (es decir, *Lento regreso a casa*); para la otra facción de opositores, fue considerado como el epítome de la militancia ideológicamente obcecada tras su Elegía de Eslovenia al comienzo de las guerras de desintegración post-yugoslavas en la década de 1990. A esto le siguió un mayor giro hacia los paisajes, con los largos relatos sobre la *Bahía de Nadie* de París (1994) y de la Meseta española (*La pérdida de la imagen*, 2002), en los que Handke actúa como un maestro de la “aprobación” volcado hacia lo cotidiano.

En sus libros en prosa, Handke, de formas siempre nuevas, acaba por atacar un mismo motivo básico al plantear la cuestión de lo que significa la escritura, la escritura tomada como forma de vida, como modo de observación y como movimiento de búsqueda del pensamiento. Como escritor y figura pública, Handke ha sido etiquetado de formas muy diferentes a lo largo de las décadas. En los salvajes años sesenta se le vio inicialmente como un rebelde del Grupo 47 en Princeton, en los medios de comunicación se le consideró como un “5º Beatle” con la foto de la máquina expendedora de su peinado en forma de seta, más tarde se le vio más como un caballero de la «nueva interioridad» o como un «monje de la montaña» de Salzburgo que hablaba de una actitud ascética de retiro. Más tarde, desde mediados de los años 90, el

autor se volvió tan vehementemente contra la corriente occidental durante las guerras yugoslavas que su alegato contra la ruptura violenta de esta asociación de Estados amenazó con aislarle dolorosamente ante la opinión pública.

Hay que reconocer que estas facetas no están tan alejadas como podría parecer a primera vista. Hay contradicciones en la vida de Handke como escritor, sí, pero es precisamente en las formas de autocontradicción donde se mueve con asombrosa continuidad en el tiempo. Desde su juventud, su actitud combativa contrasta extrañamente con la elegancia del estilista. Igualmente paradójica es su extraña combinación de popularidad personal y esfuerzo literario. Peter Handke es mundialmente conocido como autor, aunque sus obras de teatro suelen considerarse más bien académicas e incluso sus textos narrativos nunca han sido fáciles de consumir. Muchos de los títulos de sus obras han experimentado una inmensa difusión, algunos se han convertido en giros proverbiales: como *Insultos al público* o *El miedo del portero al penalti*, en cierto modo también *Carta breve para un largo adiós*, *Desgracia impenable* o *La mujer zurda*. La especial sonoridad de estos títulos hizo que el autor fuera conocido incluso en círculos ajenos a los lectores de los libros en cuestión.

En la imagen global de la biblioteca, los contornos de los grupos de obras individuales y los contextos de desarrollo surgen ahora de forma más concisa que antes. Esto queda especialmente claro en el segundo volumen de la sección de prosa, que comienza con *Carta breve para un largo adiós* (1972) y al que siguen los dos relatos parisinos *El momento de la sensación verdadera*

y *La mujer zurda*, de mediados de los años setenta, a los que siguen las cuatro partes de *Lento regreso*. Hasta ahora, uno se ha acostumbrado a ver las dos obras en prosa publicadas en 1972, el viaje por Estados Unidos, por un lado, y la despedida de la madre (*Desgracia impenable*), por otro, como testimonios coherentes de un cambio estilístico, una salida de Handke hacia una narración más directa. En la estructura de la biblioteca, *Desgracia impenable*, como último texto del primer volumen de prosa, se sitúa en un contexto más cercano a los primeros escritos de Handke, que, en forma de su primera novela *Los avispones* (1966), también tenía ya un fuerte acento autobiográfico e histórico-familiar.

El orden que impera en la biblioteca es también una forma de política laboral. La obra en prosa más extensa de Handke, *La pérdida de la imagen* (780 páginas), se reúne en la nueva edición con otros dos textos vecinos en el tiempo, más que en el tema, para formar un enorme volumen de casi mil cien páginas, mientras que *Mi año en la bahía de nadie* (con sus 650 páginas en la nueva edición) ocupa un solo volumen, formando así, en cierta medida, su propio grupo de obras. También se sale un poco de la cronología el volumen que ofrece primero los escritos en prosa salzburgueses de la década de 1980, comenzando por *El chino del dolor*, seguido de *La repetición*, *La tarde de un escritor* y *La ausencia*, para luego incluir en su segunda mitad los cinco llamados *Intentos*, de los cuales sólo los tres primeros con fechas de origen en torno a 1989-1991 forman una unidad temporal. El hecho de que el sexto y último volumen de prosa se abra con la narración del *Don Juan* de Handke de 2004, y con ello abra en realidad

otra nueva serie de obras que apuntan al presente, se hace visible en las primeras páginas de la relectura en una intensificación casi opresiva. Handke ha situado infaliblemente al antiguo donjuán mujeriego, que ha mutado de libertino a figura simpática, en una de las fronteras exteriores de la fortaleza europea, ahora tan asediada, en esa “franja fronteriza minada y atravesada por varios alambres de espinos” en el límite del exclave norteafricano español, donde ni siquiera las barreras marciales podían impedir que “los pueblos de los desiertos marroquíes circundantes y mauritanos más amplios trataran de pasar de contrabando a través de la Ceuta reclamada por España hacia la Europa prometida más allá del Mediterráneo”.

Se ha criticado que las historias de Handke carecen de giros argumentales dramáticos. Pero también es cierto que su estilo narrativo, formado en la “ley suave” de Adalbert Stifter, puede oír literalmente crecer la hierba y, por lo tanto, a menudo es capaz de describir las convulsiones sociales en sus mismos inicios. Precisamente la mirada

de este solitario caminante del paisaje, aparentemente alejada de todos los focos de los acontecimientos contemporáneos, ya había descrito hace quince años en *La pérdida de la imagen* un sur de Europa sacudido por las migraciones de la guerra. Poco percibidos por el discurso público, los relatos de Handke recorrieron sonámbulos las zonas en las que los refugiados vivían en alojamientos improvisados y los que buscaban protección eran repelidos por la fuerza militar. Y esto también es notable: Precisamente Handke, que había rechazado sistemáticamente el concepto de literatura políticamente comprometida, ha proporcionado los ejemplos más impresionantes de “escritura sobre la naturaleza” reflexiva de las últimas décadas, en la que la experiencia pedestre del paisaje se contraponen a su disección digital. La lentitud narrativa y el tener tiempo, el efecto de desaceleración que inevitablemente surge con la dicción de Handke, también encajan en esto; pues el tiempo es, en última instancia, el recurso más preciado del que depende toda lectura de Handke y al que siempre conduce de forma fiable.

Bibliografía

- Peter Handke Bibliothek (2018), Tomos 1-9: Prosa, poesía, obra de teatro, 7008 páginas, 198 Euros; Tomos 10-11: ensayos, 1784 páginas, 68,- Euros; Tomos 12-14: Revistas, 2632 páginas, 89 Euros; Berlin, Suhrkamp.

ENSAYOS



Un Premio Nobel en el campo de tensión entre poesía y política

A Nobel Prize winner in the field of tension between poetry and politics

RESUMEN: En primer lugar, este ensayo esboza el desarrollo significativo y momentos decisivos en la obra de Handke. Destaca las orientaciones teóricas y biográficas que permiten comprender el papel especial de la obra de Handke en el contexto de la modernidad y la posmodernidad. Se presta especial atención a la concepción de Handke sobre el papel de la poesía frente a la política. En el contexto del discurso sobre las guerras en la antigua Yugoslavia, el autor adopta una posición decidida que lo confronta con la opinión de los medios de comunicación. Esta confrontación culmina con motivo de la concesión del Premio Nobel en 2019, la que desafía una reacción de Handke que retoma y al mismo tiempo condensa muchas de sus opiniones anteriores.

PALABRAS CLAVE: Peter Handke, Premio Nobel de Literatura, Literatura y política, ästhetisches Erzählen, medios de comunicación.

ABSTRACT: First, this essay outlines the significant development and turning points in Handke's work. It highlights the theoretical and biographical orientations that allow us to understand the special role of Handke's work in the context of modernity and postmodernity. Special attention is paid to Handke's conception of the role of poetry vis-à-vis politics. In the context of the discourse on the wars in the former Yugoslavia, the author adopts a resolute position that confronts him with the opinion of the media. This confrontation culminates on the occasion of the awarding of the Nobel Prize in 2019, which challenges a reaction from Handke that takes up and at the same time condenses many of his previous opinions.

KEYWORDS: Peter Handke, Nobel Prize for Literature, Literature and politics, ästhetisches Erzählen, media.

Rolf Renner

rolf.renner@googlemail.com

Universidad de Friburgo, Alemania

Traducción:

Olivia C. Díaz Pérez

Carlos César Solís Becerra

Recibido: 19/11/2020

Aceptado: 11/12/2020

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 17

ENERO / JUNIO 2021

ISSN 2007-7319

El dominio de la repetición:

Fundamentos de la obra de Peter Handke
El Comité del Premio Nobel describe a Peter Handke, galardonado en 2019, como uno de los “escritores más influyentes en Europa después de la Segunda Guerra Mundial” y destaca que “explora la periferia y la especificidad de la experiencia humana con genio lingüístico”. Esta fórmula, acertada pero ampliamente definida, se dirige a textos que inicialmente desafían cualquier clasificación general, y a un conjunto de obras que a menudo utilizan diferentes registros de la literatura del siglo XX con un desfase temporal y en deliberada demarcación de las tendencias imperantes de la época. También entra en juego la auto-dramatización. Un ejemplo de ello fue el ataque de Handke al Grupo 47 en 1969 - a través de una conferencia- dirigido contra la crítica literaria establecida y a autores como Heinrich Böll o Alfred Andersch. El joven autor los acusó de “impotencia descriptiva” y presentó textos y obras de teatro experimentales. Su principio rector era que la literatura se hacía con el lenguaje y que demostrar sus normas de funcionamiento era más importante que contar una historia. La obra *Kaspar* y el cuento *El miedo del portero al penalti* siguen este enfoque.

Posteriormente, Handke se orienta cada vez más hacia una pauta de modernismo clásico. Al igual que Hofmannsthal, Musil y Proust, busca la manera de hacer narrable el mundo tan diverso de la experiencia de la modernidad. *El momento de la sensación verdadera*, en particular, lo representa. Propaga una concentración radical en la percepción subjetiva que no rehúye transformar las percepciones cotidianas en imágenes de epifanía. Muchos de los

prejuicios contra Handke, que son comunes hoy en día, se dirigen a esta fase de su escritura. Se le acusó de “murmuración mítica”, así como de autorreflexión narcisista. En el discurso de la época, sus textos se atribuyen a una “nueva interioridad”, en definitiva, elitista y alejada de la sociedad. Sin embargo, tres años antes, el autor había sorprendido a sus críticos con un giro radical hacia la realidad social. Encontró su expresión en *Desgracia impenable*, donde describe con agudeza el lenguaje y los métodos de la represión social con motivo del suicidio de su madre.

Esta forma de crítica social se correspondía con una condena de la puesta en escena de lo político por parte de los medios de comunicación durante la guerra de Vietnam, que más tarde se intensificó de forma decisiva con respecto a la información occidental sobre la guerra de Yugoslavia. También determina los últimos textos de Handke como *Kali*, *La gran caída* y *La ladrona de fruta*, que, además de recurrir deliberadamente a la tradición literaria y a las formas narrativas históricas, despliegan un certero análisis de la evolución social moderna. En esta fase tardía de su obra, el autor pasa no sólo a variar lúdicamente sus estilos y temas de escritura anteriores, sino fundamentalmente también a ironizarlos. Al hacerlo, consigue una sorprendente serenidad que combina la intensidad de la observación con la compostura distante.

La llamada tetralogía, *Lento regreso*, *La doctrina de Sainte-Victoire*, *Historia de niños* y el poema dramático *Por los pueblos*, al que Handke vuelve a referirse en su discurso del Premio Nobel, habían marcado previamente dos líneas cuyo significado sigue desarrollándose en su obra tardía. En primer

lugar, una huella autobiográfica cada vez más clara en la escritura, que ya determina de forma encubierta el texto temprano de *Los avispones*, y, en segundo lugar, una orientación filosófica influida por la filosofía del lenguaje de Heidegger.

Lento regreso esbozó la línea biográfica que luego se extendió a *Mi año que pasé en la bahía de nadie*. Este texto combina la vida real del autor Handke con la historia y los nombres de sus personajes narrativos a modo de sobreescritura. La frontera entre la vida y la narración se vuelve tan permeable como el contorno del narrador. La fórmula “yo que digo que soy, pero no soy”, con la que Proust caracteriza la actitud narrativa de su *A la búsqueda*, también se aplica aquí (Proust 1963, 61; Keller 1991, 207s). De la misma manera, en la última obra *Siempre tormenta*, una historia familiar inventada se entrelaza con la real del autor. Algo comparable puede observarse en sus *Journalen*, anotaciones a modo de diario, y en los llamados *Intentos*, combinaciones casi experimentales de imágenes de situación pictórica con reflexiones, en las que la experiencia y la escritura también están directamente vinculadas.

El hecho de que para Handke la vida signifique escribir y que sólo la escritura le haga posible la vida es visible aquí como línea orientadora de su obra. Es tan simple como exigente, y sigue un patrón existencial que también determina la escritura de Kafka. A Handke le resulta cada vez más claro que este autor, al que en su día despreció como “el hijo eterno” (PW 94), proporciona el patrón básico de su propia vida.

La referencia a la filosofía de Heidegger, cuyo *Ser y Tiempo* se cita en el título de *La repetición* de Handke, tiene una con-

secuencia poetológica y vital en estas condiciones. Desde el punto de vista poético Handke se define precisamente no como un genio original, afirmación que se le atribuye a menudo de forma errónea, sino como un “maestro de la repetición” (GB 20). Se ve a sí mismo como un autor que quiere redescubrir la tradición literaria y hacerla efectiva de nuevo para el presente. *Kali*, *Don Juan* o *La ausencia* se orientan hacia el género del cuento de hadas, mientras que, en *La pérdida de la imagen*, *La noche de Moravia* y *En una noche oscura* las estrategias narrativas de la épica medieval se vuelven decisivas. No es la libertad del sujeto lo que está en el centro de este escrito, sino su vinculación a un orden determinado tanto en el contexto cultural como en el familiar. No es la inmediatez de la expresión sino la “escucha” de un lenguaje ya existente lo que ahora resulta decisivo. Este giro es trascendental. Conecta a Handke con los autores que cuestionan fundamentalmente la libertad del sujeto, con los posmodernos. Además, la historia le parece catastrófica. En una entrevista, habla de ella como un “demonio”. En consecuencia, la narración de la *La noche del Morava* responde también a la guerra étnica en la antigua Yugoslavia; la pérdida de imágenes enfrenta a sociedades de niveles en desarrollo cultural y técnico incompatibles entre sí. En *La gran caída*, la imagen de una modernidad que no puede superar sus contradicciones internas aparece con el trasfondo de la guerra de Irak.

De aquí parte la construcción de Handke de contramundos estéticos que cuestionan lo existente, como en *Kali* y *La ladrona de fruta*, una figura que elude todas las regulaciones sociales. Sin embargo, su capacidad de persuasión no la obtiene de la

coherencia de una historia o de las características psicológicas de la protagonista, sino únicamente a través del juego de la narración en sí. Esto demuestra su importancia una vez más a través de su capacidad de seguir transformando y reescribiendo la realidad y las experiencias de vida.

Dado que esta narración se desarrolla en las condiciones del mundo moderno, también se pregunta qué papel puede seguir teniendo el lenguaje en una sociedad determinada por los medios visuales. La monumental novela sobre la pérdida de imágenes o La pérdida de imagen o *Por la Sierra de Gredos* se convierte aquí en un texto clave. Describe cómo las imágenes transmitidas por los medios de comunicación amenazan con destruir nuestras propias imágenes; al mismo tiempo, intenta contrarrestar esta pérdida colectiva de imágenes con la percepción no distorsionada del individuo. Lograrlo es el objetivo que se propone Handke. “Qué difícil es ver. Y no hay escuela para ello; cada uno sólo puede aprenderlo por sí mismo, día a día, de nuevo. Pero entonces, en la contemplación, incluso el negro de las hojas muertas tiene ahora un brillo” dice Handke en *Felsenther morgens* (AF 539). Para este autor, escribir comienza como describir, y al seguir a Stifter se convierte en un observador y descriptor impresionantemente preciso de la naturaleza y los fenómenos naturales. Es precisamente esto lo que le asigna un lugar especial en la literatura contemporánea en lengua alemana.

Al mismo tiempo, los textos de Handke yuxtaponen repetidamente imágenes de la tradición pictórica o las imágenes cinematográficas de la modernidad con imágenes de la naturaleza. Se reproducen de forma

descriptiva, se vuelven a contar o se recuerdan. *La Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne en *La Doctrina de la Sainte-Victoire* (LSV 36), así como la reflexión sobre la pintura de paisaje que presentan allí Ruisdael (LSV 18, 118s.), pasando por Courbet (LSV 31-33) hasta Edward Hopper (LSV 19s.). Por último, cabe mencionar también *El Gran Bosque* de Ruisdael en *Historia del lápiz* (GB 214), *El día sombrío en la Bahía de Nadie* (MJN 629), la pintura *Vista de Delft* de Vermeer en los textos serbios (TD 22), *La representación de los sacramentos* de Poussin en *Ensayo sobre el cansancio* (VM 57) o de *Ruth et Booz* en *La ladrona de fruta* (VM 57). Sin embargo, la particularidad de esta remisión a las imágenes transmitidas es que éstas se vinculan en la narración con mundos pictóricos muy personales. Son imágenes que Handke percibe en sus viajes o en su entorno, que recuerda, imagina o anota en sus cuadernos (NB 34s). Así, al final, toda imagen narrada se convierte en un documento de sobreescritura, se desprende de la mera representación y se transforma en un signo de lectura múltiple. Handke habla explícitamente de sus “imágenes internas” (KG 28; Bürger 1983, 501); más adelante queda claro que estas imágenes también abren una dimensión biográfica: en *Bahía de nadie* las llama “imágenes de la infancia” (MJN 771). A esta conexión entre imágenes culturales e individuales le corresponde la construcción de la memoria en *A la búsqueda* de Proust. Es todo menos un mero juego estético, pues nos hace conscientes de que los contornos de nuestro yo surgen de una confluencia de memoria, experiencia e imaginación, que en definitiva consideramos nuestra vida.

A esta figura de reflexión le sigue también el tratamiento de la relación entre la

palabra y la imagen que caracteriza la colaboración de Handke con el cineasta Wim Wenders, especialmente en el proyecto cinematográfico conjunto, *El cielo sobre Berlín*. A Handke le impresiona el hecho de que las imágenes cinematográficas, en particular, puedan entrelazar lo imaginario y lo real, las imágenes interiores y exteriores. En la imagen, “el exterior y el interior pueden fundirse en algo tercero”, dice en *La pérdida de la imagen* (BV 745; cf. también GU 85). No es casualidad que las últimas obras de Handke, que se han calificado de posdramáticas, tampoco apunten al lenguaje, sino al poder de la realización escénica y pictórica, y al hacerlo se orienten repetidamente hacia las imágenes cinematográficas.

Dado que los textos narrativos de Handke también se apoyan decisivamente en las imágenes y en las pruebas visuales espontáneas, a veces eluden la lógica discursiva de la interpretación. En cambio, siguen una técnica narrativa de transformación permanente y de interconexión sistemática, lo que lleva a que los segmentos individuales del texto puedan abrir campos de referencia completamente diferentes. De este modo, también desarrollan una cercanía con Proust. Además, los textos individuales de la obra completa resultan ser elementos de un metatexto global, que utiliza un stock limitado de piezas narrativas para producir constelaciones textuales siempre nuevas. En estas condiciones, la lectura se convierte no sólo en el desciframiento de un texto de lectura múltiple. Más que eso, también se convierte en un desciframiento de lo que nos determina. El hecho de que esta experiencia se mantenga presente en la secuencia de sus obras es el logro especial de la escritura de Handke.

El discurso público sobre la entrega del Premio Nobel a Peter Handke

Con motivo de la concesión del Premio Nobel a Peter Handke, la tragedia de la guerra entre las etnias de la antigua Yugoslavia se repitió en la farsa de un discurso público sobre la guerra. Al principio, la crítica anglosajona marcó la pauta. *El New York Times*, en el que Aleksandar Hemon califica a Handke de “Bob Dylan de los apologistas del genocidio”, transmitió a uno de sus críticos lo siguiente como supuesto comentario de Handke: “Pueden meterse sus cadáveres por el culo” (Hemon 2015). Este drástico comentario fascinó al resto de la prensa, que lo repitió con gusto. Pero la supuesta cita era una falsificación de hace casi veinte años del *Irish Times* del 3 de abril de 1999. La difícil situación de la fuente a la que aducía el SPIEGEL no existió en absoluto: hay tomas filmicas sobre la discusión pública de entonces y participantes cuestionables.

Llama la atención que los críticos periodísticos de Handke no hayan mencionado lo mismo que su texto *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o Justicia para Serbia*. Se trata precisamente de ellos mismos. Allí, el autor critica explícitamente la forma de informar de los medios de comunicación occidentales, que redujeron los complejos conflictos étnicos de la disuelta ex Yugoslavia a presentar repetidamente a Serbia como la única culpable. Esto no es en absoluto nuevo. “Serbia debe morir” ya había sido formulado por la propaganda austriaca en 1914 (Bittermann, 2000).

Para los que no tuvieron que sufrirla, la nueva guerra serbia se convirtió también en un debate periodístico sometido a sus propias leyes y cuyas imágenes e informa-

ciones se instrumentalizaron políticamente. Era difícil separar la información de la sugerencia, especialmente en el caso de las imágenes. Aquí es donde entra la crítica de Handke. En *Preguntando entre lágrimas* cita a un portavoz de la agencia de medios Saatchi & Saatchi: la “era de la información ha terminado”, proclama, “necesitamos un contexto que dé sentido a la información” (UT 157; Wagner 2010, 265).

Handke ya había criticado los rituales periodísticos y las puestas en escena de los medios de comunicación en los reportajes sobre el acuerdo de paz en Vietnam. Sin embargo, ahora provoca deliberadamente a la prensa y le recuerda su responsabilidad. Distingue explícitamente entre los reporteros sobre el terreno y los que considera que apoyan principalmente la visión occidental de forma propagandística. Porque para él “la primera víctima de la guerra [...] es la verdad” (UT 23), en su texto contrasta sus imágenes de prensa, y de eso se trata la discusión actual, con las imágenes de paz detrás del frente serbio. No se trata de un sentimentalismo reaccionario ni de un mero deseo de superar los “estándares mediáticos arraigados” mediante la “sensibilidad del lenguaje y las imágenes” (WR 69). Por el contrario, señaló explícitamente: “Mi trabajo es diferente. Para sostener los hechos malos, de acuerdo. Para la paz, sin embargo, es necesario que haya algo más, que no es menos valioso que los hechos (WR 159)”. Handke se apoya en el “otro fundamental de la poesía” como contraimagen necesaria de la “cadena de calamidades” de la “historia del siglo” al no continuar la guerra en un texto discursivo (WR 157). Esto no es en absoluto ingenuo, sino una figura de pensamiento que la

Teoría Crítica también había desarrollado a partir de la experiencia del Holocausto (Adorno GS-7, 158 y ss.). El autor subraya explícitamente que su texto es una “narración” y su lógica interna es diferente a la de un reportaje periodístico. Sigue la utopía de una coexistencia pacífica de los grupos étnicos en un Estado federal organizado, que él considera finalmente destruida por la guerra de los Balcanes.

En el proceso, formuló repetidamente dudas sobre su propia actitud. En *Apéndice de verano* sobre el viaje a Serbia y con la destruida Višegrad como trasfondo y en donde ya no hay más minaretes, ya no le parece posible volver a las imágenes poéticas. En el siguiente texto *Preguntando entre lágrimas*, se horroriza ante el “nihilismo total de las expulsiones mutuas [...] la expulsión sin reparos de musulmanes y croatas por parte de éstos y de los serbios mayoritarios” (UT 97). Su clara declaración en 2006 de que Srebrenica fue el “peor crimen contra la humanidad cometido en la Europa de la posguerra” responde a estas percepciones (Müller 2006). Este autor no ridiculiza a las víctimas bosnias, ni relativiza las acciones serbias, como le acusan sus críticos. Pero sí critica la forma en que el periodismo escenifica a las víctimas y, a su juicio, apoya sobre todo la visión occidental de la guerra.

Esta visión de las cosas, sin embargo, requiere una clasificación en un discurso específicamente alemán. Incluso en el debate sobre las consecuencias del 11 de septiembre, los alemanes habían exigido una aceptación de la alteridad con base moral como respuesta necesaria a la culpa de las potencias coloniales europeas y, en el caso de Alemania, a la culpa histórica del fascismo. Sin embargo, en la discusión sobre

esto, fueron principalmente ellos los que olvidaron que el cambio de actitud hacia la Guerra de los Balcanes y el cambio en el discurso político imperante también habían surgido de la manipulación de una producción mediática.

Una imagen en particular adquirió una importancia central: En su obra *Die Fahrt mit dem Einbaum*, Handke se refiere a una foto tomada por la agencia británica ITN el 5 de agosto de 1992, en la que se ve a hombres demacrados detrás de alambradas (FE 98). El reportero Gutmann recibió el premio Pulitzer por ello, y tres días después el *Daily Mirror* proporcionó un contexto interpretativo para la imagen: publicó el titular “Belsen 92” (Deichmann 1999, 229). Al final, las consecuencias llegaron hasta el Parlamento alemán, donde el Ministro de Asuntos Exteriores y el de Defensa se refrieron al cuadro. La frase “Nunca más la guerra desde suelo alemán”, que había sido válida hasta entonces, fue sustituida por la fórmula “Nunca más los campos de concentración”. Los medios de comunicación y los políticos lo retomaron, y el bombardeo de Belgrado con participación alemana y sin mandato de la ONU también parecía justificado, ya que la justificación de la entrada de Alemania en el esfuerzo bélico de la OTAN se basaba en la referencia histórica a los campos de concentración alemanes (Renner 2019, 334). Esto último parecía tan obvio que, en el esfuerzo de la prensa escrita por apuntalar la imagen con la historia, el discurso periodístico cobró vida propia y posteriormente continuó en el discurso de los intelectuales alemanes. Hubo una llamativa conformidad voluntaria de la mayoría de los medios de comunicación, que no se consideró autocrítica

hasta muy tarde, cuando quedó claro que el supuesto campo de concentración de Omarska no aparecía aquí y que la fotografía no podía tomarse en absoluto como prueba de un campo cercado: se había planeado. Las investigaciones en este sentido no pueden ser refutadas (Deichmann 1999, 228-258).

Sobre todo, esto demuestra de forma concluyente que las objeciones de Handke a la información predominante sobre Serbia tenían una base fáctica. No cuestionaron los hechos, pero objetaron, con razón, las representaciones truncadas y los juicios prematuros, que no pocas veces se apuntalaron con material visual inapropiado. Se trataba también de una puesta en escena que, si se sigue el pensamiento de Agamben, convertía a las víctimas de la violencia real de nuevo en víctimas a través de la violencia de los medios (Agamben 2002). Con razón, pues, Handke se refiere explícitamente a esta supuesta imagen del campo en su *Fahrt im Einbaum* (FE 98), y con razón la WDR, que investigó la génesis de ésta y otras imágenes, tituló así su documental sobre la primera intervención bélico alemana después de 1945: “Comenzó con una mentira” (Angerer/Werth 2001).

Historia de vida y obra en un contexto social

El tratamiento de Handke sobre Serbia tras la disolución de la antigua Yugoslavia marca un momento decisivo que cambia fundamentalmente la vida y la obra del autor (MJN 158). Cuando este último se convirtió en el centro de una crítica pública que ciertamente provocó pero que probablemente no esperaba de esta manera, pareció repetirse la imagen principal de su

papel como escritor en el discurso público después de 1966.

En aquel momento, se basó en las reservas de Handke sobre el papel del hasta entonces dominante Gruppe 47, del que surgió también casi toda la crítica del feuilleton alemán. En aquella época, todos los autores de la literatura de posguerra se enfrentaban a nuevas cuestiones sociales. Por un lado, Allen Ginsberg comentaba la actual “explosión de felicidad” en Estados Unidos, que iba a tener lugar con el popular psicofármaco LSD, y se mostraba impresionado por la nueva civilización pop y kitsch. Por otra parte, autores como Enzensberger, Lettau y Weiss participaron en un acto pedagógico contra la intervención estadounidense en Vietnam durante la reunión del grupo, donde también intervino Susan Sontag. Ellos y otros acabaron impulsando una politización de la literatura, que hizo estallar el consenso del grupo en 1968 (Zimmer 1966, 17 ss.).

En el caso de Handke, esto le llevó, por un lado, a perfilar cada vez más su propia postura y, por otro, a la autocrítica y la duda, que más tarde se plasmaron en textos narrativos y dramáticos. *La noche de Moravia*, *Siempre tormenta* o *El viaje en el banquillo o la obra de teatro para la película de la guerra* son ejemplos de ello. Al enfoque de la realidad social reflejado en *Desgracia impenable* le sigue ahora un examen de la realidad política. Contornea la tensión entre el mundo real y el poético que se ha tratado una y otra vez en textos anteriores, pero se sitúa en un contexto más complejo. Por un lado, porque la opinión pública y publicada sobre la actitud adecuada de Occidente hacia Serbia, que comenzó a imponerse después de 1996, sólo fue posible sobre la

base de un cambio de discurso entre los literatos e intelectuales alemanes, que no se completó hasta el año 1989. En segundo lugar, porque la formación del discurso público en la sociedad mediática desarrollada estaba sujeta a sus propias leyes. Parece una ironía de la historia que este mismo hecho haya determinado también la renovada discusión pública sobre la actitud de Handke hacia Serbia con motivo de la concesión del Premio Nobel de Literatura 2019. Esto radicalizó las críticas y tomó la forma de una “cacería” (Melle 2019). La autocrítica de los medios de comunicación formulada después de la primera ola de discusión parecía haber sido olvidada, ahora se producían confusiones de hechos en parte cuestionables y en parte absurdas, así como lecturas erróneas demostrables de los textos de Handke (Stokowski 2019; Bremer 2019), las declaraciones conscientes de los problemas eran la excepción (Assheuer 2019; Müller 2019).

Con su mirada hacia la guerra de Yugoslavia, Handke dirige, ya en la introducción de *Un viaje de invierno*, la atención hacia las peculiaridades del discurso público mediado por los medios de comunicación. Allí también aborda de forma fundamental y crítica el contenido de verdad de la información en la era de los medios de comunicación (WR 56). Además, su compromiso con Serbia tiene también consecuencias poetológicas, porque retoma y refuerza dos pautas que siempre han determinado su propia escritura (WR 69). Por un lado, la recodificación autoficcional se remonta a la historia de su familia, perteneciente a la minoría eslovena de Carintia. En él, el autor encuentra coordenadas de su propia vida que ya conformaban *La repetición*, pero

que ahora podrían relacionarse con el actual conflicto de Occidente con Serbia. Por otra parte, la disonancia fundamental entre la visión poética del mundo y la escritura, la imagen mediática de la realidad y la historia vivida, llega a su punto álgido.

Un ejemplo de ello es el texto *En torno al gran tribunal*, en el que la *Vista de Delft* de Vermeer se convierte en un contra-diseño de un sistema político imperante que intenta hacer incuestionables sus acciones en términos legales y mediante el recurso a los modernos medios de comunicación (RGT 21, 35). Las imágenes y los *leitmotivs* desarrollados en la confrontación con la guerra de Serbia y su revalorización jurídica por el Tribunal Internacional de Justicia organizan también posteriormente las obras y los textos de Handke. Temáticamente, son reconocibles en *Fahrt im Einbaum* y *La noche del Morava*. Al mismo tiempo, ya sea como referencias o citas, estas imágenes recorren todos los textos posteriores, hasta *La ladrona de fruta*. La pérdida de imágenes, en particular, describe constelaciones sociales que recuerdan a los Balcanes antes, durante y después de la guerra. Además, estas referencias a Serbia están estrechamente vinculadas al tema general de la historia, que adquiere un papel central no sólo en los textos y adaptaciones cinematográficas de *La ausencia* y *Los hermosos días de Aranjuez*, sino especialmente en los textos críticos de la civilización como *Kali* y *La gran caída*. El ensayo *Una vez más para Tucídides* resulta ser el texto principal para interpretar esta referencia alternante.

El mencionado cambio de discurso en la discusión pública de los intelectuales alemanes, en cuyo contexto hay que situar el especial papel de Handke, revela dos regis-

tros claramente diferenciados. La primera, de 1945 a 1989, marca un modo de escritura que buscaba unir la estética y la moral, girando en torno a la historia alemana y la culpa alemana en la historia. Esta culmina en una controversia literaria alemana, primero sobre el papel de la vanguardia y luego sobre la responsabilidad moral de los autores en la antigua RDA, y finalmente en el debate de Paulskirchen sobre el tratamiento literario e intelectual del tema del Holocausto y la culpa alemana (Jaspers 1946; Anz 1995, 9, 80; Schirmacher 1999; Brumlik 2000).

Este intento de paralelismo entre el discurso estético y el político siguió los pasos de Sartre. Preparó el giro estético y político de 1968 y se radicalizó con él al mismo tiempo. El desarrollo del trabajo de Peter Weiss y Hans Magnus Enzensberger es un ejemplo de ello. Abarca desde el primer tratamiento de Weiss sobre Auschwitz hasta la lectura subversiva de Enzensberger de la historia alemana en *El hundimiento del Titanic*, donde los lugares y fechas “La Habana 1968” y “Berlín 1977” marcan los cambios y decepciones de la izquierda alemana.

De todas las cosas, es este entrelazamiento del discurso estético y político lo que en última instancia se convierte en un problema en una sociedad que ha sido moldeada por los medios de comunicación. Esto también se aplica a las habituales referencias al pasado alemán en el discurso político. También es cierto para ellos que las recodificaciones históricas, al igual que los signos de la política, la literatura y el mundo de las mercancías, ya no pueden distinguirse entre sí porque la propia información se ha convertido en una mercancía.

Aparte del hecho de que la visión mediada por los medios de comunicación produce en el espectador una reacción diferente a la de la experiencia inmediata (Habermas/Derrida 2004, 52 ss.), el juicio de la audiencia a menudo no resulta del acontecimiento por sí solo, sino sobre todo de la forma particular de su mediación comunicativa (Borradori 2004, 75). Especialmente en la evaluación de los conflictos bélicos como el de Serbia, la construcción mediática de la realidad observada por Niklas Luhmann ganó importancia y se volvió cada vez más decisiva. Quedó claro que la “verdad” y la “información” tienen un valor diferente en los medios de comunicación. Para los medios de comunicación, no se trata de distinguir entre lo verdadero y lo falso, sino únicamente de información o no información (Luhmann 1996, 36, 44). La verdad se convirtió en un mero complemento de la información en los medios de comunicación de masas (Luhmann 1996, 64 ss.).

Esto se hizo evidente en 2001 con el ejemplo de otro acontecimiento: en el tratamiento periodístico y mediático del atentado terrorista del 11 de septiembre. Se demostró que el cambio en la norma del discurso público estaba directamente relacionado con la interrelación entre los medios impresos y los visuales. Era evidente que el poder de las imágenes adquiriría un impulso propio y deslegitimaba el juicio racional tanto como la observación directa. Esto es precisamente lo que toca el tema principal del texto de Handke *La pérdida de la imagen*, que siempre ha determinado una escritura para la que la imagen obtenida de la contemplación se convirtió en el elemento central del proceso poético. Ahora el autor se enfrenta al hecho de que el discurso

público, junto con la moral y para contornear sus posiciones políticas, se apoya repetidamente en la supuesta irrefutabilidad de las imágenes.

Esto fue especialmente evidente en Alemania a través de un discurso sobre Serbia basado en la imagen. Al final, convirtió en belicistas incluso a los que hablaban en nombre de la razón ilustrada. Handke, por su parte, señaló este hecho de forma totalmente partidista al equiparar la opinión del filósofo Jürgen Habermas con la de los medios de comunicación que rechazaba (GT 18; Wagner 2010, 262).

Esta constelación llegó a su punto álgido con una mayor diferenciación del discurso público, directamente relacionada con la difusión digital de la opinión pública y el aumento de la información basada en imágenes. Esto podría reaccionar y evaluar los acontecimientos políticos casi en tiempo real. La guerra también se convirtió en una guerra mediática. El hecho de que las partes enfrentadas también emplearan agencias de comunicación como *Ruder Finn Public Affairs* para difundir su visión de las cosas a la opinión pública exacerbó esta situación (Wagner 2010, 265; Lengauer 1998, 353-370). En la introducción de *Un viaje de invierno*, Handke no sólo aborda estos desarrollos, sino que los conecta con una reflexión crítica que tiene que ver con el contenido de verdad de la información en la era de los medios de comunicación. «¿Qué se sabe, cuando sólo se tiene la posesión del conocimiento antes de todo el trabajo en red y en línea, sin ese conocimiento real que puede surgir únicamente mediante el aprendizaje, la mirada y el aprendizaje? ¿Qué sabe uno que, en lugar de ver la cosa, sólo ve su imagen, o, como en los telediarios, una

abreviatura de una imagen, o, como en el mundo de la red, una abreviatura de una abreviatura? (WR 56)”

La transformación de lo político en el “otro fundamental de la poesía”.

Como participante del discurso público, en el prefacio y el epílogo de su diario de viaje desde la República Srpska, creada por el Tratado de Dayton, Handke se concentra, inicialmente en criticar la información anti-serbia de los medios impresos occidentales y también el compromiso de otros autores e intelectuales con los croatas y los musulmanes bosnios. Básicamente, quiere cuestionar las imágenes enemigas desarrolladas por los medios de comunicación contra “los serbios”. Tenía poderosos oponentes en *Le Monde*, *FAZ* y *Spiegel*. Resultó que nadie allí estaba dispuesto a cuestionar el modo y la calidad de sus propios informes. En cambio, se formó un amplio frente de rechazo contra Handke, desde los medios de comunicación burgueses hasta los de izquierda. La acusación de demagogia lanzada contra *Justicia para Serbia* fue finalmente adoptada por la mayoría de los medios de comunicación impresos. Esto se combinó con ataques personales. Handke fue acusado de negar la masacre de Srebrenica, en el *Tagespiegel* Hans-Christoph Buch lo situó en compañía de autores cercanos al fascismo como Ezra Pound y Louis-Ferdinand Céline. Por último, en el *Standard* del 14 de mayo de 1999, Hans Rauscher calificaba al “reincidente contra el pensamiento humano” el nivel de los trivializadores del Holocausto y le acusaba de haber alcanzado “la podredumbre moral-intelectual de aquellos intelectuales que alababan a Stalin y Mao por haber creado un ‘hom-

bre nuevo” (Gritsch 1999, Colbin 1999; Reinhardt 1999). Este debate público encontró una nueva culminación con motivo de la prevista concesión del Premio Heine en 2006, lo que llevó a Handke a seguir la postura de Zola con la fórmula “Je refuse” y a insistir en la continua reivindicación de la literatura como crítica de lo político (Wagner 2010, 268; Handke 2006).

La muy criticada participación de Handke en el funeral de Milošević demuestra que el intento de contrarrestar el discurso político con negaciones específicas, o incluso con simples signos, estaba destinado a fracasar en esta situación. Aunque esta apariencia ostentosa no puede considerarse en absoluto como una apreciación o incluso una aceptación de las acciones serbias en la guerra, dio lugar a interpretaciones erróneas. En el fondo estos no estaban justificados, pero eran previsibles. El hecho de que ninguno de los críticos abordara el contenido del recién publicado texto de Handke marca la fatal esquematización del debate público (Kastberger 2009, 62-64). Handke pudo preverlo; tuvo que contar con el hecho de que su presencia en última instancia hacía fracasar la pretensión de la iluminación (Brokoff 2011, 61-88; Sexl 2011, 89-106).

La provocadora afirmación del autor “Nadie sabe lo que pasa en Kosovo, porque nadie puede entrar [...] Los refugiados dicen todos lo mismo. Por lo tanto, ¿tiene que ser creíble?” (Reinhardt 1999) deja claro que sus textos serbios ciertamente se comprometen con el discurso público y también adoptan una posición política más allá de la consideración crítica de los medios (Brokoff 2011, 66). *Despedida del soñador del noveno país* de 1991, escrita antes de

la guerra, *El viaje de invierno* publicado en 1996 y *Apéndice de verano* del mismo año, por último, *Preguntando entre lágrimas*, el informe sobre el viaje de Semana Santa de 1999 y el texto *En torno al gran tribunal* de 2002, que informa sobre un viaje a La Haya en 1998, lo expresan de diferentes maneras. Estrechamente relacionada con esto está la obra *El viaje en el banquillo o la obra de teatro para la película de la guerra*, cuyos ensayos para el estreno tuvieron lugar en Viena después del viaje de Semana Santa y todavía durante la operación de la OTAN “Operación Fuerza Aliada” del 24 de marzo al 10 de junio de 1999. Por último, los *Kuckucke von Velika Hoća* ofrecen imágenes de Kosovo, que se convirtió en el escenario de un enfrentamiento entre serbios y albaneses que provocó la intervención de la OTAN.

Las ideas políticas y las imágenes poéticas están estrechamente vinculadas. *Despedida del soñador* se centra en una imagen de Yugoslavia con la metáfora de la “Novena Tierra”, que está estrechamente vinculada a los recuerdos de Eslovenia de Handke y a su fantasía simultáneamente política y poética de la otredad de los Balcanes (WR 86s.). *Un viaje de invierno* contrasta la cobertura mediática de la guerra en Serbia y lo que Handke considera prejuicios evidentes de la prensa internacional con una descripción poética del interior de Serbia. La primera parte del libro, que se caracteriza por una aguda crítica a los medios de comunicación, es sin embargo una narración y no un simple informe de hechos. La segunda parte, sin embargo, ya presagia lo que luego también determina el *Apéndice de verano*: A la vista de los paisajes destruidos por la guerra, ciertamente tiene dudas sobre su proyecto de un contraproyecto poético a

la información de los medios de comunicación sobre la guerra (SN 188). Sin embargo, el texto de *Preguntando entre lágrimas*, escrito durante los bombardeos aéreos en el transcurso de la llamada guerra de Kosovo, formula, al igual que *En torno al gran tribunal*, un nuevo ataque a la información de los medios de comunicación occidentales y a la política de Occidente hacia Serbia, y finalmente también a las actividades del Tribunal Internacional de Justicia de La Haya (RGT 21, 35).

La historia de Dragoljub Milanović es el último de los textos serbios que aborda un acontecimiento que Handke considera emblemático de la revalorización jurídica de la guerra de Yugoslavia. Un tribunal serbio condena a diez años de prisión al ex director de la emisora RTS por no haber evacuado el edificio de la emisora y por la muerte de dieciséis empleados durante el ataque de la OTAN. En cambio, el bombardeo de este edificio civil fue calificado por el Tribunal Yugoslavo de La Haya un año después como “error”, pero no como crimen de guerra (GDM 6f.). El tenor de esta historia sigue la crítica fundamental de Handke al Tribunal de La Haya, como escribió más tarde en su *En torno al gran tribunal* (DFE 91, RGT 30s.). Al mismo tiempo, encuentra sus paralelos con la condena de Novislav Djajić Lovis por un tribunal alemán, que constituye un episodio central en la obra del *Banquillo* (RGT 52, 56s., 539). En opinión de Handke, en este juicio no se valoraron adecuadamente los hechos que podrían haber llevado a la exoneración del acusado. Así lo demuestra, en su opinión, el hecho de que el Tribunal Internacional de Justicia hable de tropas regulares serbias a las que supuestamente pertenecía Lovis,

mientras que el tribunal alemán calificó el incuestionable crimen de guerra como una acción de fuerzas armadas libres.

En este contexto, cobra importancia que la actitud señalada por Handke en su texto *Las Tablas de Daimiel. Un informe de testigos en el juicio de Slobodan Milošević* que también se encuentra en *Preguntando entre lágrimas* y en *En torno al gran tribunal*, ciertamente tenía justificación legal. Esto es especialmente cierto para la evaluación del papel de Milošević. Con razón, Handke criticó algunas de las orientaciones jurídicas del Tribunal de La Haya, en particular la aceptación de una “empresa criminal conjunta” (ECJ), que supuestamente establecería la responsabilidad de Milošević y no de los comandantes locales por la masacre de Srebrenica, una conclusión a la que luego en última instancia no sólo no llegó el Tribunal, sino que planteó dudas razonables (DT 25, 34; TPIY: Karadžić, caso no. IT-95-5/18-T, párrafo 3460, p. 1303 y nota 11027). Aquí, la actitud del autor y observador Handke es reveladora. Para él, un “detalle significativo”, tal como lo entiende LeGoff, adquiere más evidencia que una sentencia basada en dicha construcción jurídica. Un gesto mímico de Milošević le muestra la realidad de las estructuras de poder de los Balcanes de la época. Le hace cuestionar fundamentalmente el supuesto jurídico básico de la responsabilidad única, que juzga en última instancia como un defecto ideológico (DT 18) (DT 32).

Sin embargo, la crítica presentada en *En torno al gran tribunal* sigue un esquema binario, que no prevalece en todo momento, sino que se modifica en el relato del viaje a Serbia y en textos posteriores. Incluso *El viaje en el banquillo*, que -en consonancia con

el reportaje sobre el viaje a Serbia- prolonga algunas de estas líneas, contribuye a diferenciar los “malos hechos” a través del discurso poético con el juego discursivo que escenifica. *Las tablas de Daimiel* y los *Kuckucke von Velika Hoća* siguen en esta línea cuando, como una continuación de *Viaje de verano*, yuxtaponen las imágenes de la guerra con un mundo cotidiano poéticamente transfigurado, en parte serio, en parte irónicamente roto.

En estas condiciones, no se puede invadir fácilmente la suposición de que la naturaleza problemática de *El viaje de invierno* de Handke, así como de *Apéndice de verano*, no reside tanto en su juicio político como en su lenguaje y perspectiva totalmente ambivalentes. Esto es aún más sorprendente cuando, en contraste con estos textos, se considera *El viaje en el banquillo o la obra de teatro para la película de la guerra*. Allí, los dos directores de cine, enfrentados a una situación compleja, renuncian al final a su proyecto cinematográfico conjunto sobre la guerra de Yugoslavia. No consiguen convertir su percepción de los hechos en una historia agradable para el público, en la que todo sucede “agradablemente en orden” (EF 123).

Aunque *La noche del Morava* crea una geografía imaginaria, también, al igual que el texto sobre *Velika Hoća*, es al mismo tiempo un libro sobre Yugoslavia, los Balcanes o Europa, que en cada punto transgrede las coordenadas políticas (Fetz 2009, 199). No es casualidad que la descripción de la región desempeñe un papel central, que ya había aparecido en el anterior cuaderno de viaje serbio de Handke como “epítome del tranquilo y pacífico centro del continente europeo” (UT 60s.). En la Semana Santa

de 1999, el autor tuvo la impresión de que “estos aldeanos de aquí son incapaces de comprender las noticias de la guerra; pero como tienen que creer en ella, su vida cotidiana también se vuelve irreal con esta dicotomía irreal” (UT 63).

En el texto de *Kuckucke*, el reportero despliega imágenes comparables, pero contextualizadas de forma diferente. Esto comienza con el hecho de que el contra-discurso de lo político y las consignas del periodismo no son ahora agresivamente rechazadas, sino que son usadas lúdicamente.

Sólo por esta razón, es para poner a un lado *el Apéndice del Kuckucke del Apéndice de verano a un viaje de invierno*. Ambos retoman una fantasía del Epílogo de *El viaje de invierno*, que conjura un “desvío hacia otra historia” que podría oponerse a la “cadena de desastres” de la “historia del siglo” (WR 157).

Lo que parece significativo aquí es que esta renovada “reescritura” es posible únicamente a través de la retrospectiva de la escritura y está “marcada por la reflexión” (Höller 2009, 206), a pesar de que el autor encuentra una situación política en Albania comparable a la de los serbios en Bosnia-Herzegovina, porque la población tiene que vivir en un “estado extranjero” (KVH 7). Pero también aquí los datos políticos se superponen a los nombres y signos de una geografía mítica. De este modo, el texto sigue un doble movimiento significativo que resulta de la lectura y relectura de los hechos a los que se refiere. En primer lugar, la “Desaparición de la lengua de los vencidos” (Höller 2009, 208) cobra sentido en una observación que también se encuentra con motivo del borrado de la escritura cirílica en el episodio de Porodin

de *La Noche del Morava* (MN 100, 521). La lectura cartográfica del autor se convierte en una lectura criminalista de un cambio de registro cultural y político (Höller 2009, 209) y la posdata no oculta la pérdida del lenguaje y los traumas que caracterizan a los habitantes de la zona; es un pasaje que con razón ha sido remitido al espacio narrado de *Los avispones* (Höller 2009, 217).

Pero al mismo tiempo, el texto, que también demuestra el fracaso de la investigación periodística de las causas, evalúa (KVH 8f., 44f., 46; Höller 2009, 211), los cambios de registro culturales en la zona albanesa-serbia como una “polifonía” y lee en el presente los signos de un posible futuro. Se ponen de manifiesto a través de la “fuerza descubridora de la narración”, que se dirige inicialmente al jardín oculto de Vekoslav, al proyecto de un hombre que, por lo demás, sólo aparece en la comunidad del pueblo como un “medio y sin futuro” (KVH 69; Höller 2009, 214).

Se condensan en el cruce del puente de Mitrovica, donde una imagen casi utópica se abre a la vista de la parte albanesa tras apartar los rollos de alambre de espino: La “paz tenía su razón -estaba en el aire y era tan evidente-” (KVH 26s.).

Es significativo para este otro texto serbio que esta imagen esté libre de patetismo y romanticismo social. La concentración en los Kuckucke abre un contramundo a Rambouillet, el lugar de la toma de decisiones políticas, descrito con humor y no sin autoironía: es una “verdadera reunión o consejo mundial de cucos” (KVH 39). Al mismo tiempo, la gran utopía política es sustituida por una visión de las cosas simples, que guía la narración y al mismo tiempo asegura que no se sobrevalore. El

“sin sentido”, como señala el hombre que regresó a Francia, “sigue teniendo un efecto, una parte duradera y perdurable; al menos, ahora y ahora, en mí. Y por eso quiero transmitirlo, aquí y aquí” (KVH 97; Höller 2009, 219).

Esto capta el núcleo poético hacia el que se dirigen en última instancia todos los textos sobre Serbia. Por eso es significativo que el discurso de Handke en el Premio Nobel 2019 se centre por completo en la noción de la autonomía de lo estético. No sólo confronta su texto con el discurso público, sino que al mismo tiempo lo rechaza. No es casualidad que se refiera al antiguo borrador estético de *Por los pueblos*. En una situación de ataques punzantes y muy personales contra él como ganador del premio, marca sin reparos el núcleo interno tanto de sus orígenes como de su escritura. En un doble movimiento característico, este recuerdo radical recurre a los textos -también se menciona *Desgracia impenable* - y a los recuerdos auténticos de la infancia, la familia y el hogar en partes iguales. Al mismo tiempo, su memoria vincula los signos culturales, las referencias al texto de Parzival y los signos de la naturaleza. Estos, que son también el punto de partida de la escritura, se determinan como guía de la vida. “La naturaleza es la [...] única promesa válida” formula el personaje Nova de *Sobre los pueblos* cuando habla del diseño de su mundo (ÜD 97). Resulta irónico que en 2019 el patetismo de este personaje se convierta no sólo en un discurso necesario, sino en el último contradiscurso posible de una discusión pública que una vez más lleva la guerra a la lengua sin escuchar su promesa.

En el relato *La segunda espada*, escrito poco después, Handke también excluye la dimensión política de sus reflexiones; además, define la “apariencia” estética independientemente de la idea o concepto de belleza, que estaría referida a un contexto social. “La apariencia, es por sí misma, y de sí misma, materia; es sustancia; sustancia primordial, sustancia de las sustancias”, dice (ZS 125), y un poco más adelante el texto anota: “Todos los desiertos y malestares de la belleza. ¡En cambio, los manantiales, arroyos, ríos y mares de la apariencia! Pacífico de la apariencia” (ZS 126).

Por lo tanto, el castigo de la culpable, a quien buscan, no se produce a través de una acción real, sino únicamente a través del poder de la narración: la mujer es expulsada de la historia. “¡Tú, el culpable, tú y los de tu clase no pertenecen a la historia, ni a ésta ni a ninguna otra! No había lugar para ella en él. Y esa fue mi venganza. Y eso fue suficiente venganza. Eso fue y es suficiente venganza” (ZS: 156.).

Este giro apunta más allá de la trama de la narración. Se convierte en signo de una figura básica de la narración que trasciende el texto, a la que Handke vuelve una y otra vez en sus textos posteriores y con la que suspende las normas del discurso político. El recuento, que constituye el núcleo de la narración, también pretende rediseñar el mundo más allá del texto individual. Esto ocurre en un movimiento continuo en el que el autor trabaja constantemente. No es casualidad que se desencadene y garantice al mismo tiempo una visión de la naturaleza. Mirando a la meseta de Vélizy, el narrador señala en nombre de su inventor: “¡Sí! ¡Y no una cosa, sino una

palabra!”. - “¿Posiblemente el Eterno Retorno?” - “¡No! Lo que vi, como palabra y como cosa, fue la Continuación”. - “¿El Eterno?” - “Nada más que la continuación.

A la continuación”. (ZS 37). El hecho de que la narración deba continuar incluye también la llamada a poner en su lugar lo “otro fundamental de la poesía”.

Bibliografía

A= Handke, P. (1990). *Die Abwesenheit. Ein Märchen*. Frankfurt a.M.

[*La ausencia* (1993). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza]

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

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

AT= Handke, P. (1998). Abschied des Träumers vom Neunten Land. In *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Frankfurt a.M.: S. 5–32.

[La despedida del soñador al noveno país]

BV= Handke, P. (2002). *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Roman, Frankfurt a.M.

[*La pérdida de la imagen o Por la Sierra de Gredos* (2003). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza]

FE= Handke, P. (1999). *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*, Frankfurt a.M.

[*El viaje en el banquillo o la obra de teatro para la película de la guerra*, sin traducción al español]

GDM= Handke, P. (2011). *Die Geschichte des Dragoljub Milanović*. Salzburg und Wien.

[La historia de *Dragoljub Milanović*, sin traducción al español]

GF= Handke, P. (2011). *Der Große Fall*. Berlin.

[*La gran caída* (2014). Trad. Carmen Gauger. Madrid: Alianza]

GU= Handke, P. (2005). *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990*. Salzburg.

[*Ayer de viaje. Anotaciones noviembre 1987 a julio de 1990*]

IS= Handke, P. (2010). *Immer noch Sturm*. Berlin.

[*Siempre Tormenta* (2019). Trad. Antonio Bueno Tubía. Madrid: Ed. Casus Belli.]

K= Handke, P. (2007). *Kali. Eine Vorwintergeschichte*. Frankfurt a.M.

[*Kali. Una historia previa al invierno, sin traducción*].

KVH= Handke, P. (2009). *Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift*. Frankfurt a.M.

[Los Kuckucke de Velika Hoča. Una posdata].

LSV= Handke, P. (1980). *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt a.M.

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

MJN= Handke, P. (2007). *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*. Frankfurt a.M.

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

MN= Handke, P. (2008). *Die morawische Nacht*. Erzählung. Frankfurt a.M.

[*La noche del Morava* (2013). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza]

- NB= Handke, P. (2015). *Notizbuch 31. August 1978 – 18. Oktober 1978*. Hg. von Raimund Fellinger. Berlin.
[*Cuaderno de notas, 13 de agosto de 1978 a 18 de octubre a 1978*].
- OD= Handke, P. (2017). *Die Obstdiebin*. Frankfurt a. M.
[*La ladrona de fruta o viaje de ida al interior del país* (2017). Trad. Anna Montané Forasté. Madrid: Alianza].
- RGT= Handke, P. (2003). *Rund um das Große Tribunal*. Frankfurt a.M.
[*Alrededor del gran tribunal*, sin traducción]
- SN= Handke, P. (1998). Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise (1996). In *Abschied des Träumers vom Neunten Land (1991). Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien (1996)*. Frankfurt a.M., S. 163-250.
[*Apéndice de verano a un viaje de invierno*]
- T= Handke, P. (1972). *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Erzählung*. Frankfurt a.M.
[*El miedo del portero ante el penalty* (1979). Trad. Pilar Fernández Galiano. Madrid: Alfaguara].
- THU= Handke, P. (1997). *Noch einmal für Thukydides*. München.
Una vez más para Tucídides (1990), trad. Cecilia Dreymüller (Barcelona: Tres Molins, 2018)
- TD= Handke, P. (2006). *Die Tablas von Daimiel. Ein Umwegzeugenbericht zum Prozeß gegen Slobodan Milošević*. Frankfurt a.M. []
[*Las Tablas de Daimiel. Informe de testigos en el juicio de Slobodan Milošević*]
- ÜD= Handke, P. (2002). *Über die Dörfer*. Frankfurt a.M. 2002.
[*Por los pueblos* (1986). Trad. Eustaquio Barjau (Madrid: Alianza)].
- UT= Handke, P. (2000). *Unter Tränen fragend. Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg*. März und April 1999. Frankfurt a.M.
[*Preguntando entre lágrimas* (2011). Trad. Cecilia Dreymüller. Madrid: Alento]
- VM= Handke, P. (1998). Versuch über die Müdigkeit. In *Drei Versuche*. Frankfurt a.M.. S. 5–80.
[*Ensayo sobre el cansancio* (1990). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza.].
- W= Handke, P. (1999). *Die Wiederholung*. Frankfurt a.M.
[*La repetición* (1991). Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza]
- WR= Handke, P. (1998). Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien (1996). In *Abschied des Träumers vom Neunten Land (1991). Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien (1996)*. Frankfurt a.M. S. 34-161.
[*Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina (Justicia para Serbia)* (1996). Trad. Eustaquio Barjau y Susana Yunquera. Madrid: Alianza]
- WU= Handke, P. (1992). *Wunschloses Unglück*. Frankfurt a.M.
[*Desgracia impenable* (2018) Trad. de Eustaquio Barjau y María Parés. Madrid: Alianza]
- ZS= Handke, P. (2020). *Das zweite Schwert. Eine Maigeschichte*. Frankfurt a.M.
[*La segunda espada. Una historia de mayo* (2022). Trad. de Anna Montané Forasté. Madrid: Alianza]
- Adorno, Theodor W. (1970). Ästhetische Theorie. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 7, Frankfurt a.M. (= Adorno GS-7).

- Agamben, Giorgio. (2002). *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring*. Frankfurt a.M.
- Angerer, Jo/Mathias Werth. *Es begann mit einer Lüge*. Monitor-Dokumentation, Erstaussstrahlung in der ARD am Donnerstag, 8.02.2001, um 21.45 Uhr, Manuskript: <http://www.wdr.de/online/news/kosovoluege/sendung_text.pdf>, 20.5.2003 [nicht mehr verfügbar].
- Anz, Thomas. (Hg.) (1995). *Es geht nicht um Christa Wolf*. Frankfurt a.M.
- Assheuer, Thomas. (1999). Die Verwandlung des Krieges. Peter Handkes Kontemplation im politischen Raum – Von der Niemandsbucht bis an die Ufer serbischer Flüsse, in: *Frankfurter Rundschau*, 17.2.1996. Wiederabdruck in Thomas Deichmann (Hg.): *Noch einmal für Jugoslawien*: Peter Handke. Frankfurt a. M.. S. 63–70.
- Bittermann, Hans. (Hrsg.) (2000). *Serbien muss sterben: Wahrheit und Lüge im jugoslawischen Bürgerkrieg*. Berlin.
- Borradori, Giovanna. (2004). Die Rekonstruktion des Terrorismusbegriffs nach Habermas. In: Jürgen Habermas, Jacques Derrida: *Philosophie in Zeiten des Terrors*. Berlin. S. 70–116.
- Bremer, Alida: Die Spur des Irrläufers. In: *perlentaucher*, 25.10.2019, verfügbar unter: <<https://www.perlentaucher.de/essay/peter-handke-und-seine-relativierung-von-srebrenica-in-einer-extremistischen-postille.html>>, 19.12.2019.
- Brokoff, Jürgen. (2011). »Srebrenica – was für ein klingvolles Wort«. Zur Problematik der poetischen Sprache in Peter Handkes Texten zum Jugoslawien-Krieg. In: Carsten Gansel, Heinrich Kaulen (Hg.). *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen. S. 61–88.
- Brumlik, Micha, Hajo Funke, Lars Rensmann. (Hg.) (2000). *Unkämpftes Vergessen: Walsler-Debatte, Holocaust-Mahnmal und neue deutsche Geschichtspolitik*. Berlin.
- Bürger, Christa. (1983). Arbeit an der Geschichte. In: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.). *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M.. S. 493-507.
- Colbin, Marie. *Du bist ein Ideologe des modernen Balkanfaschismus*. In: Burgenland-Online, <http://www.burgenland.com/Tmh/Zr-lokal/Kultur/news-17380.asp>
- Deichmann, Th. (Hg.) (1999). *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke*. Frankfurt a.M.
- Fetz, Bernhard (2009). Peter Handkes balkanische »Geographie der Träume«. Die morawische Nacht. In: Klaus Kastberger (Hg.). *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien. S. 194–204.
- Gritsch, Kurt. Keine Gerechtigkeit für Peter Handke. In: *Hintergrund. Das Nachrichtenmagazin*. 6.12.2012. Verfügbar unter: <<https://www.hintergrund.de/medien/keine-gerechtigkeit-fuer-peter-handke/>>, 12.3.2019.
- Habermas, J. und Derrida, J. (2004). *Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori*. Berlin.
- Heidegger, Martin. (1954). *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen.
- Heidegger, Martin. (1967). *Sein und Zeit*. Tübingen.
- Heidegger, Martin. (1975). *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen.
- Hemon, Aleksandar. The Bob Dylan of Genocide Apologists. In *New York Times*. 15.10.2019. Verfügbar unter: <<https://>

- www.nytimes.com/2019/10/15/opinion/peter-handke-nobel-bosnia-genocide.html>, 24.10.2019.
- Höller, Hans (2009). Ein Kommentar zu Peter Handkes Die Kuckucke von Velika Hoča. Eine Nachschrift. In: Klaus Kastberger (Hg.). *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien. S. 205–221.
- International Tribunal for the Prosecution of Persons Responsible for Serious Violations of International Humanitarian Law Committed in the Territory of the former Yugoslavia since 1991 (ICTY). Prosecutor V. Radovan Karadžić. Public. Public Redacted Version Of Judgement Issued On 24 March 2016. Den Haag 2016, verfügbar unter: <https://icty.org/x/cases/karadzic/tjug/en/160324_judgement.pdf>, 04.01.2020.
- Jaspers, Karl. (1946). *Die Schuldfrage*. Heidelberg.
- Kastberger, Klaus. (Hg.) (2009). *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*. Wien.
- Keller, Luzius (1991). *Proust lesen*. Frankfurt a.M.
- Kümmel, Peter. »Die Geschichte ist ein Teufel«. Der Schriftsteller Peter Handke im Gespräch über den Brand von Notre-Dame und das Unglück Europas. In *Die Zeit*, Nr. 18, 25.04.2019.
- Lengauer, Hubert. (1998). Pitting Narration against Image: Peter Handke's Literary Protest against the Staging of Reality by the Media. In: Arthur Williams, Stuart Parkes, Julian Preece (Hg.) *Whose story? – Continuities in contemporary German-language literature*. Bern [u.A.]. S. 353–370
- Luhmann, Niklas. (1996). *Die Realität der Massenmedien*. Opladen.
- Melle, Thomas. Clowns auf Hetzjagd. In: FAZ, 20.10.2019.
- Müller, Lothar. Gespenster. Der Kontroverse um Peter Handke fehlt die historische Tiefenschärfe. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 242, 19./20.10.2019.
- Proust, Marcel. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu*. Hg. von Jean-Yves Tadié, I-IV, Paris.
- Reinhardt, Bernd. Der Schriftsteller Peter Handke, die öffentliche Meinung und der Krieg in Jugoslawien, hg. vom Internationalen Komitee der Vierten Internationale (IKVI). World Socialist Web Site. 22.07.1999 Verfügbar unter: <<https://www.wsws.org/de/articles/1999/07/hand-j22.html>>, 19.12.2019.
- Schirmacher, Frank. (Hg.) (1999) *Die Walsler-Bubis-Debatte: Eine Dokumentation*. Frankfurt a.M.
- Sexl, Martin. (2011). Literatur als Bildkritik. Peter Handke und die Jugoslawienkriege der 1990er-Jahre. In: Karsten Gansel, Heinrich Kaulen (Hg.). *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen. S. 89–106.
- Stokowski, Margarete. Perfide Mülltrennung. In: *Spiegel online*. 15.10.2019. Verfügbar unter: <<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/peter-handke-und-der-nobelpreis-perfide-muelltrennung-a-1291617.html>>, 24.10.2019.
- Wagner, Karl: Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke, Bonn 2010. (darin ders.: »Übersetzer her, für beide Seiten«. Die Fahrt im Einbaum oder das Stück vom Film zum Krieg, S. 153–159 und ders.: Handkes Endspiel: Literatur gegen Journalismus, S. 251–270.
- Zimmer, Dieter E. Gruppe 47 in Princeton. In *Die Zeit*, Nr. 19, 6.05.1966.

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” (Fедermair 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 “tradición 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 disjuntos:

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 receptor 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 insoportable. 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 gegliederten 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.

Federlair, 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. 135-168.
- 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. 65-80.
- 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.

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 desgarran. “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 duels, 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.

Desgracia impeorable (1972) de Peter Handke:
la historia de la muerte de la madre y el
proceso de creación literaria

*A Sorrow Beyond Dreams (1972) by Peter Handke: the story of the
mother's death and the process of literary creation*

RESUMEN: Este ensayo aborda el papel que juega la historia del suicidio de la madre de Peter Handke -a la edad de 51 años – como espacio para la reflexión sobre las condiciones del proceso creativo y de su propia narración.

PALABRAS CLAVE: Peter Handke, madre, *Desgracia impeorable*, proceso de creación, reflexión literaria.

ABSTRACT: This essay looks at the role of the story of Peter Handke's mother's suicide - at the age of 51 - as a space for reflection on the conditions of the creative process and his own narrative.

KEYWORDS: Peter Handke, mother, *A sorrow beyond dreams*, creative process, literary reflection.

Olivia C. Díaz Pérez

olivia.diaz@academicos.udg.mx

Universidad de Guadalajara

ORCID: 0000-0001-7174-0231

Traducción:

Margarita Ramos Godínez

Carlos César Solís Becerra

Recibido: 10/10/2020

Aceptado: 27/11/2020

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 17

ENERO / JUNIO 2021

ISSN 2007-7319

Introducción

El relato y la novela del año 1972 de Handke, *Desgracia impenable* y *Carta breve para un largo adiós* de Peter Handke pueden ser consideradas como un cambio en la narrativa de Handke, su enfoque temático y de forma se ha considerado en ocasiones como “un distanciamiento del juego narcisista” (Nägele/Voris, zit. nach Renner 1985: 85) con el que fue etiquetado después de su aparición en la conferencia del Grupo 47 en Princeton el año 1966, cuando el joven autor hizo un gran revuelo al atacar duramente a toda una generación de la literatura contemporánea de lengua alemana: “El hecho de que Handke haya infringido una norma interna del Grupo 47 con su aparición no molestó a nadie. Por el contrario, la honorable asociación, que había ejercido una influencia casi monopolística en la literatura alemana en las primeras décadas de la posguerra, se percibía en ese momento como un grupo de veteranos al que le vendría bien un soplo de aire fresco. (Handkeonline). En este momento fue cuando Handke hizo su conocido reclamo de una “impotencia descriptiva”, apenas poco tiempo de haber publicado su primera novela, *Los avispones* (1966), un texto que parecía contradecir su propia crítica. De esta manera, con la publicación de obras como *Insultos al público* (1966), *El miedo del portero al penalti* (1969) y el relato *Desgracia impenable* (1972), Handke provocó un debate y se convirtió en una especie de estrella del pop de los años sesenta, el *enfant terrible* de la literatura en lengua alemana. Estos textos se convirtieron incluso en lecturas de culto para toda una generación de escolares y estudiantes. Al mismo tiempo, estas primeras

publicaciones determinaron la recepción de su obra y los prejuicios contra ella. Mientras que los dos primeros pertenecían a su obra experimental, *Desgracia impenable* se cuenta ahora ampliamente entre “los logros literarios más válidos de Handke” (Stoffel 1985:1) y entre “sus libros más íntimos y veraces” (Greiner 2012). Al día de hoy, es una de las narraciones más leídas de Handke.

Handke escribió *Desgracia impenable* en noviembre de 1972, siete semanas después del suicidio de su madre. La historia es interpretada principalmente como una biografía literaria en la que el hijo de una mujer que murió por suicidio intenta reconstruir la vida de su madre. En *Desgracia impenable* se cuenta la biografía eslovena-austriaca-alemana de una mujer de origen campesino y sencillo. Su destino retrata el entorno social de toda una generación de mujeres a las que se les negó una vida de libertad. Al mismo tiempo, el narrador habla de su infancia y juventud y de la relación con su familia. La narración es fuertemente autobiográfica, pero sería un error considerarla como un mero reflejo de la vida del autor.

En esta novela de Handke nos encontramos con una constante reflexión sobre la relación entre biografía, autobiografía, historia y ficción, teniendo como telón de fondo el proceso de creación literario y como punto de partida una experiencia muy concreta: el suicidio de Maria Handke y el entorno histórico, social y político en el que creció. Es a partir de la historia de su madre que Handke comienza a escribir después de su suicidio y al mismo tiempo sobre la Austria campesina-proletaria y el desarrollo histórico de Europa en la prime-

ra mitad del siglo XX que definió el pasado del autor y la vida de toda su familia.

En este ensayo, por consiguiente, se pretende abordar la reconstrucción literaria de un proceso de duelo y de vida en el que se alternan la biografía de la madre del narrador (y también del autor) con reflexiones sobre el proceso literario. El decisivo carácter autobiográfico del texto nos obliga a ocuparnos también de la relación entre las formas del lenguaje y las posibilidades de representación de la realidad. La última frase de la narración deja preguntas abiertas sobre el desarrollo de la literatura alemana en ese momento: “Más adelante escribiré algo más preciso sobre todo esto” (Handke 1979: 104).

La novela *Desgracia imposible*

En noviembre de 1971, el mes en que se suicidó su madre, el autor austriaco Peter Handke, se separaba también de su primera esposa, después de cinco años de matrimonio y con quien tuvo a su hija mayor, Amina. En ese momento, su vida como escritor también era bastante agitada. Estaba terminando su relato *Breve carta para un largo adiós* (publicada luego en enero de 1972) y al mismo tiempo estaba concluyendo el guión de su novela *El miedo del portero al penal* (que había sido publicada en 1970). Es en este periodo cuando asiste al entierro de su madre, la que, de acuerdo a un registro al reverso de una fotografía de su hija Amina, se suicidó el 19 de noviembre de 1971: “Una Polaroid en la que Handke fotografió a su hija Amina el 20 de noviembre de 1971 lleva la siguiente nota en el reverso: “20.11.71 en Kronberg Amina tiene hoy 2 años, 7 meses, y la noche antes de que mi madre se suicidara”. (Handkeonline Wunschloses Unglück).

La noticia sobre la muerte de su madre la recibió de Libgart Schwarz, quien trabajaba en el teatro de Frankfurt am Main. La última ocasión que había visto a su madre había sido en agosto de 1971. Desde noviembre de este año también vivía ya en su propia casa de Kronberg. Siete semanas después del suicidio Handke comenzó con la redacción del texto, el que inicialmente había titulado *Horror desinteresado* (*Interesseloses Entsetzen*) y que terminó después de dos meses, a finales de febrero de 1972. Para entonces lo había titulado ya como *Can-sancio desinteresado* (*Interesselo-ser Überdruß*). Se publicó por primera vez con este título en el número de mayo de 1972 en *Mercur*, y posteriormente, en otra preimpresión en el *Weltwoche* de Suiza, con el título definitivo, *Desgracia impeorable* (*Wunschloses Unglück*). (Handkeonline, Wunschloses Unglück) Este título fue cambiado realmente por sugerencia de la editora Gertrud Frank, como el mismo Handke lo aclararía posteriormente: “No es mío en absoluto. La reedición en el “Mercur” todavía se llamaba, basándose libremente en Kant: “Can-sancio desinteresado”. Me pareció un poco torpe. Quería mantener el ritmo y le hice algunas sugerencias al editor. Pero creo que “Desgracia impeorable” fue una invención de la editora de *Residenz*, Gertrud Frank. No se puede traducir realmente, en inglés se publicó como “A Sorrow Beyond Dreams”. (Weinzierl, 2009).

El libro fue finalmente publicado en septiembre de 1972 y su tirada fue sorprendentemente alta, de 30,000 ejemplares. Hasta octubre de 2019, el año que le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura y a tres años previos de cumplirse 50 años de su primera edición, la editorial Suhrkamp ha vendido 400,000 ejemplares en su edi-

ción de bolsillo. (Gasser; Dietrich, 2019) La novela se filmó para la televisión en 1974 - dirigida por Wolfgang Glück y Ferry Radax (Film Archiv Austria, 1974).

Desgracia impeorable fue recibida por la crítica con entusiasmo, como un cambio en la narrativa de Handke, aunque al mismo tiempo un tanto arriesgado, como el crítico literario Marcel Reich-Ranidcki lo comentaba en el momento de su publicación: “una prosa de este tipo, se quiera llamar realista o no, es siempre algo arriesgada: pues muestra al autor sin visera, revela rápidamente sus debilidades, pero también sus posibilidades, Peter Handke no debe temerle.” (Reich- Ranidki 1972). El otorgamiento del premio Nobel de literatura el año 2019 ratificó las posibilidades de Handke y la importancia de su postura narrativa. Con este premio de nuevo se convirtió en objeto de una gran polémica que obligó a remitirse a la conferencia de Princeton del año 1966. Sus detractores condenaron su obra al calificarlo de “apologista del genocidio”, sus seguidores consideraban incluso tardío tal galardón. Una vez más la controversia que acompaña a su obra en la literatura alemana contemporánea nos obliga a cuestionarnos lo siguiente: “Independientemente de la postura que se adopte, una cosa se puede decir: Casi todas las discusiones actuales conducen a la cuestión recurrente de si el autor y la obra pueden considerarse por separado o, como resume acertadamente Christoph Schröder en ZEIT ONLINE, por ejemplo, si las “transgresiones políticas tienen un efecto de devaluación literaria o no””. (Maatz 2019).

Delego a Greiner el resumen de su contenido:

“Los hechos abrumadores: una infancia en el sur de Carintia, en la región fronteriza entre Austria y Eslovenia, marcada por la pobreza y la religiosidad osificada. Es impensable que las mujeres reciban una educación. Tienen hijos, trabajan en el hogar, en la agricultura. Son “raramente deseables y en cierto modo felices, casi siempre deseables y un poco infelices”. Y entonces, la agitación, en cierto modo, bienvenida: los alemanes ocupan el país. “Por primera vez hubo experiencias comunitarias”. Se enamora de un oficial nazi, se queda embarazada y el marido vuelve con su familia. Se casa con otro alemán que la corteja, se va con él a Berlín, pronto vuelve a Carintia, el hombre la sigue, se vuelve adicto a la bebida, la golpea. “Esta historia”, se dice, “trata de estados de shock, tan breves que el lenguaje es siempre demasiado tarde para ellos”. Y sin embargo, no es una vida del todo miserable. La mujer es bonita, poco a poco va adquiriendo confianza en sí misma, es popular en el pueblo. Ella lee los libros que le envía su hijo, se escriben cartas. Y entonces algo se rompe. El médico lo llama crisis nerviosa. La madre se suicida. Y el secreto de esta triste historia es que se lee sin aliento. Esto es lo que hace el lenguaje de Handke, que combina el fervor y la distancia, la poesía y la precisión de la manera más ingeniosa.” (Greiner 2012)

En una entrevista Handke afirma que la muy citada frase de su texto “Nacer mujer en un mundo así es ya de antemano algo mortal” (DI:10) fue una “mala frase.

No es exactamente que me moleste. Tenía 28, 29 años en ese momento. Pero eso no tiene nada que ver con la literatura. Vino de la inmediatez de la muerte. Salió del “dolor-cercano”, de la pena. Sí, lo hizo: por pena. Es una palabra hermosa”. (Weinzierl, 2019)¹ Sin embargo, esa contundente expresión es de las más citadas de la obra y ha sido interpretada como crítica social, como una clara referencia al papel que se veía obligada a jugar la mujer en ese tiempo, también su madre. Dicha aseveración ubica al texto en un contexto histórico y social muy concreto. La falta de perspectiva y estrechez con las que se describe la situación de la madre del narrador y también de la mujer de su época encuentra una síntesis en una canción infantil a la que recurre el narrador: “los distintos pasos de un juego l que en aquella región jugaban mucho las niñas se llamaba así: Cansancio / Agotamiento / Enfermedad / Enfermedad grave / Muerte”. (Ibid.: 10)

La muerte de la madre y la literatura frente a “lo que no tiene nombre”, frente a “los segundos de espanto para los que no hay lenguaje”

En la sección de DIVERSOS de la edición dominical del *Volkszeitung*, de Carintia, venía: «En la noche del viernes al sábado una mujer de 51 años de edad, de A (municipio de G), madre

¹ “Das ist ein schlechter Satz. Nicht gerade, dass ich ihn mir übel nehme. Ich war damals 28, 29 Jahre alt. Das hat aber nichts mit Literatur zu tun. Das kam aus der Unmittelbarkeit des Todes. Es kam aus dem „Schmerz nahabstand“, dem Kummer. Doch: Aus dem Kummer. Das ist ein schönes Wort.” (Weinzierl, 2019).

de familia, se suicidó tomando una sobredosis de somníferos». (Handke 2018: 5)

Con esta nota periodística comienza el relato *Desgracia impeorable* de Peter Handke. El inicio de algunos textos literarios como éste han marcado la historia propia de la literatura y el texto de Handke es sin lugar a dudas uno de esos inicios. Es imposible incluso dejar de relacionarlo con el inicio de otro texto clásico que también se ocupa del tema de la muerte de la madre del narrador, *El extranjero* de Albert Camus: „Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: “Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias.” Pero no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer.” (Camus 2012: 7) Tanto el telegrama en *El extranjero* como la noticia de periódico en *Desgracia impeorable* resultan muy impersonales, lo que en el caso del texto de Handke se contrapone con la intención y necesidad de narrar la historia de la madre.

Ya han pasado casi siete semanas desde que murió mi madre y quisiera ponerme a trabajar antes de que la necesidad de escribir sobre ella, que en el entierro fue tan fuerte, se convierta de nuevo en aquel embotamiento, aquel quedarse sin habla con que reaccioné a la noticia de su suicidio. (Handke : 2018: 5)

La muerte de la madre no sólo es una experiencia dolorosa, sino también un reto para el narrador. Aquí, el lenguaje es el que se convierte en la instancia principal en la confrontación con el problema de la

muerte. La consternación personal con la que inicia la narración no hace que el lenguaje sea el único problema, sino ante todo la escritura y la experiencia de escribir del autor (Renner 1985: 85).

Así, a la experiencia de la muerte se le atribuye un valor liminal, “porque uno necesita la sensación de que lo que está viviendo en aquel preciso momento es algo incomprensible e incommunicable: sólo de este modo siente uno que el terror tiene sentido y es real” (Ibid.: 6). El narrador, que aparece como una figura anónima y ocupa una posición de poder omnisciente, trata de retratar la vida de la madre en el pasado a través del recuerdo y la escritura, garantizando al mismo tiempo una distancia suficiente con su muerte:

“Llevo a cabo una ocupación literaria, como de costumbre, convertido -como si fuera algo externo, una cosa - en una máquina de recordar y encontrar formulaciones adecuadas. Y escribo la historia de mi madre, en primer lugar porque creo saber más de ella y del modo como murió que cualquier entrevistador ajeno a la cuestión, que, probablemente, sería capaz de resolver sin esfuerzo este interesante caso de suicido echando mano de un cuadro sinóptico de los sueños en el que se manejan categorías religiosas, sociológicas o de psicología individual; luego por interés propio, porque vuelvo a vivir cuando algo me tiene ocupado, y, por último, porque a esta MUERTE LIBRE, al igual que cualquier entrevistador que no tuviera nada que ver con ella -pero de otro modo-, quisiera convertirla en un caso”. (Ibid.: 7).

Pero este trabajo es difícil para el narrador: “Estos dos peligros –por una parte, el mero contar lo ocurrido; por otra, el hecho de que, sin dolor alguno, una persona desaparezca entre frases poéticas – frenan el tempo de la escritura, porque en cada frase que escribo tengo miedo de perder el equilibrio. No hace falta decir que esto ocurre con cualquier ocupación literaria, pero de un modo especial en este caso, en el que los hechos tienen un poder tan grande que apenas hay nada que imaginar (...) Luego me di cuenta de que en esta búsqueda de formulaciones me alejaba de los hechos. (...) De este modo, frase por frase, voy contrastando el arsenal general de fórmulas que sirven para escribir la biografía (Ibid.: 24).

Al abordar el suicidio de la propia madre el narrador se enfrenta a la impotencia de la lengua para describir tal suceso: ““No hay palabras”, se dice a menudo en las historias, o bien: “no se puede describir”, y las más de las veces considero que esto son excusas para la pereza; sin embargo, esta historia tiene que ver realmente con lo que no tiene nombre, con segundos de espanto para los que no hay lenguaje”. (Ibid.: 25).

En *Desgracia impenable* el narrador se enfrenta a la muerte de su madre y anuncia desde la primera página “la necesidad” de ponerse a trabajar “para escribir algo sobre mi madre” (Ibid.: 7). Esta necesidad surge de una “rabia impotente” (Ibid.: 91) durante el funeral y determina las autorreflexiones sobre el lenguaje, la memoria y la muerte a lo largo de la narración. Al final del texto, el narrador se plantea incluso tratar el tema con una obra de teatro o incluso con música: “A menudo, mientras trabajaba en la historia, sentía que se adap-

taría mejor a los acontecimientos escribir música, Sweet New England” (Ibid.: 103). La referencia a otros discursos como el de la música inicia ya con uno de los dos lemas que anteponen la novela, una cita a Bod Dylan (*He not busy being born is busy dying*), junto a otra cita de Patricia Highsmith, de su thriller *A Dog’s Ransom* (*Dusk was falling quickly. It was just after 7 p.m., and the month was October*). (Handke Ibid.: 43)

La historia de la madre se retrata como parte de una generación de mujeres que tuvo una infancia en el sur de Carintia, en la región fronteriza entre Austria y Eslovenia, donde todavía prevalecían las condiciones del siglo XIX. La infancia de la madre está marcada por la pobreza y la religiosidad. Las mujeres no pueden pensar en ningún tipo de educación y, por lo tanto, no pueden encontrar ninguna realización personal: “Mi madre contaba que le había “mendigado” a mi abuelo que le dejara aprender algo. Pero de esto no se podía ni hablar: me dijo que le había “rogado al abuelo que la dejara aprender algo”. Pero de esto no le podía ni hablar “ (Ibid.: 12). Se trata de mujeres que tienen hijos, trabajan en el hogar y en la agricultura. En este contexto se sitúa la ocupación de Austria durante la Segunda Guerra Mundial. Se enamora de un oficial nazi, se queda embarazada y el marido vuelve con su familia. Se casa con otro alemán que la corteja, se va con él a Berlín, pronto vuelve a Carintia, el hombre la sigue, se vuelve adicto a la bebida, la golpea. Una frase de la narración es una de las reflexiones más citadas en este contexto: “Nacer en estas circunstancias como mujer ha sido fatal desde el principio” (Ibid.: 10). Y esta crítica se confirma con una reflexión similar: “El simple he-

cho de existir se convirtió en una tortura” (Ibid.: 47). La madre del narrador es descrita como bonita y gradualmente segura de sí misma. Tiene una posición especial en su pueblo, lee los libros que el hijo le envía, también se describe un intercambio de cartas entre ellos. Pero después sufre una crisis nerviosa y se suicida. En una entrevista Handke afirma que esa contundente afirmación sobre las mujeres de la época de su madre fue una “mala frase. No es exactamente que me moleste. Tenía 28, 29 años en ese momento. Pero eso no tiene nada que ver con la literatura. Vino de la inmediatez de la muerte. Salí del “dolor-cercano”, de la pena. Sí, lo hizo: por pena. Es una palabra hermosa”. (Weinzierl, 2019)² Sin embargo, esa expresión ha sido interpretada como crítica social, como una clara referencia al papel que se veía obligada a jugar la mujer en ese tiempo, también su madre. Dicha aseveración ubica al texto en un contexto histórico y social muy concreto. La falta de perspectiva y estrechez con las que se describe la situación de la madre del narrador y también de la mujer de su época encuentra una síntesis en una canción infantil a la que recurre el narrador: “los distintos pasos de un juego l que en aquella región jugaban mucho las niñas se llamaba así: Cansancio / Agotamiento / Enfermedad / Enfermedad grave / Muerte”. (Ibid.: 10)

² “Das ist ein schlechter Satz. Nicht gerade, dass ich ihn mir übel nehme. Ich war damals 28, 29 Jahre alt. Das hat aber nichts mit Literatur zu tun. Das kam aus der Unmittelbarkeit des Todes. Es kam aus dem „Schmerz nahabstand“, dem Kummer. Doch: Aus dem Kummer. Das ist ein schönes Wort.” (Weinzierl, 2019).

Por otro lado, a través de los libros que toma prestados de su hijo, tiene acceso a otro mundo, “le gustaba más todavía leer libros, libros en los que pudiera comparar las historias que se contaban con su propia vida (Ibid.: 36). Irónicamente, la lectura no le proporciona una visión de las posibilidades existentes de la existencia, sino que subraya aún más que todas estas posibilidades han desaparecido definitivamente: “La literatura no le enseñaba a pensar en sí misma de ahora en adelante, sino que le decía que era demasiado tarde para esto. Ella HUBIERA PODIDO jugar un papel. Ahora todo lo más pensaba ALGUNA VEZ en sí misma y, de este modo, yendo de compras, se permitía de vez en cuando tomar un café en el restaurante; ya no se preocupaba TANTO por lo que la gente iba a pensar”. (Ibid.: 36).

Peter Handke consigue combinar artísticamente este difícil momento de su vida con distancia y pasión, poesía y precisión. La narración también confirma su tendencia a anteponer el lenguaje a la historia. El propio Handke lo confirma: “Con cada frase... podría decirte exactamente por qué la escribí, por qué está en este lugar, qué relación tiene con las demás frases del libro” (Stoffel 1985: 4). En este punto me gustaría destacar especialmente la naturalidad con la que se describe la despedida de la madre, es decir, las cartas de despedida que escribió a todos sus familiares: “Tú no lo vas a entender”, escribió a su marido. “Pero seguir viviendo resulta impensable. A mí me mandó una carta certificada con la copia del testamento hecha con papel de calco, además de urgente” (Ibid.: 48) Mediante el uso deliberado del lenguaje, Handke es crítico con la sociedad, pero al

mismo tiempo muestra los límites de las posibilidades del lenguaje: “El día siguiente fue con el autobús a la capital del distrito y, con la receta sin fecha que le había hecho el médico de cabecera, se procuró unos cien comprimidos de somníferos. A pesar de que no llovía, se compró además un paraguas rojo con un mango muy bonito, un poco curvado” (...) “Al día siguiente tomó el ómnibus hasta la capital del distrito y se hizo con un centenar de pequeños somníferos con la receta permanente que le había dado el médico de cabecera. Aunque no llovía, se compró un paraguas rojo con un bonito palo que le había salido un poco torcido” (...) El día anterior había estado en la peluquería y se había mandado hacer la manicura”. (Ibid.: 48).

Tras el suicidio de su madre, Peter Handke reconstruyó las condiciones de su vida y, al mismo tiempo, las de su narración:

“Al día siguiente, por la noche, después de recibir la noticia de su muerte, cogí el avión y me fui a Austria (...) La noche siguiente, al conocer la noticia de su muerte, volé a Österreich. (...) Sí, pensaba una y otra vez, y, sin decir nada, de un modo cuidadoso y exacto, iba dando expresión a mis pensamientos: FUE ASÍ. FUE ASÍ. FUE ASÍ. MUY BIEN. MUY BIEN. MUY BIEN. Y durante todo el vuelo estuve lleno de orgullo de que mi madre se hubiera suicidado. una y otra vez, recitando en silencio los pensamientos cuidadosamente cada vez: ESO ERA, ESO ERA. ERA MUY BUENO, MUY BUENO, MUY BUENO. Y durante todo el vuelo me sentí orgulloso de que se hubiera suicidado” (Ibid.: 49).

Conclusión

Desgracia impenable consta de dos niveles narrativos: la biografía narrada cronológicamente de la madre desde su nacimiento hasta su suicidio y las reflexiones sobre la insuficiencia del lenguaje para describir el dolor y la pena.

Con *Desgracia impenable* Peter Handke escribió una narración autobiográfica que utiliza a una sola persona para señalar sus circunstancias sociales y ejercer así una crítica social. Con esta narración, realiza una labor de duelo a nivel literario y cuestiona el papel de la literatura. Describe a una mujer que nunca tuvo tiempo para ocuparse de sí misma y, por tanto, nunca pudo encontrar el camino hacia su propio desarrollo y emancipación.

La madre de la historia intenta hacerse valer y escapar de las limitaciones sociales. Pero al final fracasa, al igual que su hijo, el autor, que no consigue retratar y concluir del todo la imagen y la muerte de su madre, como en la última frase del relato: “Más tarde escribiré sobre todo esto con más detalle”.

Desde su publicación en 1972 la novela *Desgracia impenable* ha sido interpretada principalmente como una biografía, una autobiografía o como una biografía ficcionada del autor Peter Handke. En este contexto, una de las principales discusiones giran alrededor de hasta qué punto es apropiado

identificar al narrador con la vida del autor. El marcado carácter autobiográfico de la novela, sin embargo, hace difícil este cuestionamiento. Si el narrador del relato es un personaje ficticio, entonces ninguno de los comentarios relacionados con la vida del autor pueden ser tomados como una experiencia personal del mismo. De esta forma el texto puede ser concebido más bien como una especie de propuesta teórica sobre la creación literaria.

A través de su novela *Desgracia impenable* y la reconstrucción biográfica del suicidio y vida de su madre, Handke crea un espacio para analizar y reflexionar la problemática de la biografía (y aquí un suceso decisivo como la muerte) y su lugar en el proceso creativo. El texto mismo es una revisión y cuestionamiento de las convenciones y formas establecidas de la lengua y su relación con su posibilidad de representar la realidad. La última oración del texto cita anteriormente (*Más adelante escribiré algo más preciso sobre todo esto*) no la entendemos realmente como una forma de enfrentar y trabajar el duelo del suicidio de la madre, sino más bien como una expectativa hacia las posibilidades del discurso literario, de la memoria y del lenguaje poético: “Se refiere a un proceso que no termina, es la confirmación de un significado continuo de lo autobiográfico, que se convierte en el centro de la escritura”. (Renner 1985: 93)

Bibliografía

- Camus, A. (2012). *El extranjero*. Madrid: Alianza.
- Chloe E. M. Paver. (1999). “Die Verkörperte Scham”: The Body in Handke’s “Wunschloses Unglück.” *The Modern Language*

Review, 94(2), 460–475. <https://doi.org/10.2307/3737122>

Film Archiv Austria (1974). WUNSCHLOSES UNGLÜCK. En línea en: <https://www.filmarchiv.at/program/film/wunschloses-unglueck-forum-dichter-graz/>

- (consultado por última vez el 14 de noviembre de 2019)
- Gasser, E.U.; Dietrich, N. (2019), Peter Handkes “Wunschloses Unglück”. Radiogeschichten. En: Ö1 Online-Archiv, 11.10.2019. En línea en: <https://oe1.orf.at/programm/20191011/573936/Peter-Handkes-Wunschloses-Unglueck> (consultado por última vez el 14.11.2019).
- Greiner, U. (2012), Wunschloses Unglück. Peter Handke nimmt in einem berührenden Buch Abschied von seiner toten Mutter. In: *Die Zeit* Nr. 32/2012. En línea en: https://www.zeit.de/2012/32/L-Handke-Wunschloses-Unglueck?utm_referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (consultado por última vez el 24 de noviembre de 2019).
- Handke, P. (1974). Wunschloses Unglück. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Handke, P. (2018). Desgracia impeorable. Madrid: Alianza.
- Handkeonline. Wunschloses Unglück: Quellenlage. En línea en: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1471> (consultado por última vez el 3 de junio de 2020). (= Handkeonline, Wunschloses Unglück).
- Handkeonline. En línea en: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/11>((consultado por última vez el 3 de junio de 2020)). (= Handkeonline).
- Handkeonline. Wunschloses Unglück: Quellenlage. En línea en: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1471> (consultado por última vez el 3 de junio de 2020)). (= Handkeonline, Wunschloses Unglück).
- Handkeonline. Erster Auftritt Princeton (1966). En línea en: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1871> (consultado por última vez el 3 de junio de 2020)).
- Mauser, W. (1982). Peter Handke: „Wunschloses Unglück“ – erwünschtes Unglück?. In: *Der Deutschunterricht* 34 (1982), Sonderdrucke aus der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, S. 73 – 89.
- Maatz, S. (2019), Heimat und Handke? Auch das schon. Ein Versuch. En: 05-12-2019. En línea en: <https://affective-societies.de/2019/zeitgenossenschaft/heimat-und-handke-auch-das-noch-ein-versuch/> (consultado por última vez el 15 de diciembre de 2019).
- Pfeiferová, D. (2019). Der Text als Grab-schrift oder als Ort der Auferstehung? Peter Handkes *Wunschloses Unglück*. In: Bombitz, A; Pektor, K.; Handke, P. “Das Wort sei gewagt”: ein Symposium zum Werk von Peter Handke. Wien: Praesens Verlag.
- Reich-Ranidki, M. (1972). Peter Handkes “Wunschloses Unglück”: Die Angst des Peter Handke beim Erzählen. In: *Die Zeit* Nr. 37/1972. En línea en: https://www.zeit.de/1972/37/die-angst-des-peter-handke-beim-erzaehlen/komplettansicht?utm_referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (consultado por última vez el 10 de noviembre de 2019).
- Renner, R. G. (1985). Peter Handke. Stuttgart: Metzler.
- Renner, R.G. (2020). Peter Handke: Erzählwelten - Bilderordnungen. J.B. Metzler.
- Schindler, S. K. (1996). Der Nationalsozialismus als Bruch mit dem alltäglichen Faschismus: Maria Handkes typisiertes Frauenleben in “Wunschloses Unglück.” *German Studies Review*, 19 (1), 41–59. Online unter: <https://doi.org/10.2307/1431712> (consultado por

- última vez el 3 de noviembre de 2019).
- Stoffel, G.M. (1985). Antithesen in Peter Handkes Erzählung Wunschloser Unglück. In: *Colloquia Germanica*. Vol. 18, No. 1 (1985), pp. 40-54.
- Weinzierl, U. Als Peter handke den Selbstmord der Mutter erlebte. In: *Welt*. 07.11.2009. En línea en: <https://www.welt.de/kultur/article5110963/Als-Peter-Handke-den-Selbstmord-der-Mutter-erlebte.html> (consultado por última vez el 4 de noviembre de 2019).
- Zorach, C. C. (1979). Freedom and Remembrance: The Language of Biography in Peter Handke's Wunschloses Unglück. *The German Quarterly*, 52(4), 486-502. <https://doi.org/10.2307/405881> (consultado por última vez el 3 de noviembre de 2019).

“...pausa... continuación”
(a Zelter, 26 de marzo de 1816)”.
La danza de la vacilación.

La ladrona de fruta de Peter Handke

“...pause...continuation” (to Zelter, March 26, 1816).
The Dance of Hesitation. The fruit thief by Peter Handke

RESUMEN: La “última epopeya” de Peter Handke, “La ladrona de fruta”, según la tesis, amplía y renueva las formas lúdicas de la narración y las características de las formas de la gran epopeya mediante el recurso a los antiguos relatos de todas las partes del mundo. La narración sin trama, sin héroes, explora las posibilidades de la contemplación, la reflexión y la autoironía. Las aventuras de la *vita* contemplativa y la atención a lo discreto se escenifican con tanta delicadeza como fragilidad, entre otras cosas mediante una relectura de Goethe.

PALABRAS CLAVE: Goethe, Handke, idilio, diario, formas mayores de la épica (epopeya; novela), nuevas formas de narración, aventuras de contemplación, reflexión y autoironía, poética de la prosa sin trama ni héroes

ABSTRACT: Peter Handke’s „last epic “, „Die Obstdiebin” extends and renews the ways of telling and the characteristics of the forms of great epic literature by going back to very old, even archaic stories from all parts of the world. Narrations without plot and heroes explore the potentials of contemplation, reflexion and self-irony. The adventures of a *vita* contemplativa and the attention for the seemingly unremarkable are invoked in a tender and fragile way by a highly original re-reading of Goethes classical works.

KEYWORDS: Goethe, Handke, idyll, diary, major forms of the epic (epos; novel), new forms of narration, adventures of contemplation, reflection and self-irony, poetics of prose without plot or heroes.

Karl Wagner, Prof. em. Dr

karl.wagner@ds.uzh.ch

karl.wagner@gmx.ch

Universidad de Zürich, Suiza

ORCID: 0000-0002-9644-

5420

Traducción:

Margarita Ramos Godínez

Alfredo Barragán Cabral

Recibido: 29/10/2020

Aceptado: 7/12/2020

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 17

ENERO / JUNIO 2021

ISSN 2007-7319

Introducción

Esta cita de la correspondencia de Goethe con Zelter en la revista de Handke *Vor der Baumschattenwand nachts* puede calificarse justificadamente de frágil. Esto no habla en contra de su urgencia, que se indica de varias maneras. En la cita completa, que se presenta como un montaje de dos citas de las cartas de Goethe, la frase que precede a mi cita del título dice: “Debo concederle los caminos de la perspectiva, aunque yo, frente al “frontón koppenfelsiano”,¹ gozo de un horizonte muy limitado” (a Constanze v. Fritsch en Petersburgo, 2 de marzo de 1816). (Handke, 2016: 411; Goethe, SW II/7: 573).² Se relaciona varias veces con el diario y sus innumerables referencias a Goethe, pero sobre todo con el lema, que, a diferencia de la mayoría de las anotaciones del diario, está fechado. Dice simplemente: “el frontón del granero Koppenfels” (7 de febrero de 2016)” (Handke, 2016: [5]). La fecha del lema sitúa la revista publicada en 2016 200 años después de las cartas citadas de Goethe; las propias anotaciones concluyen con el final de 2015.

En el diario publicado, hay otra entrada de peso sobre el granero(s) a dos aguas de Goethe. Unas páginas antes del montaje

¹ “Frontón koppenfelsiano”. Se refiere al frontón de la casa del vecino de Goethe en Weimar, von Koppenfels. (N.T.)

² La sigla SW, número romano para el departamento, número árabe para el volumen más número de página, se refiere a la edición de las Obras Completas de Goethe publicada por la editorial Deutscher Klassiker. La sigla M.A. más el número de volumen y el número de página se refiere a la edición de Múnich de las Obras Completas de Goethe publicadas por la editorial Hanser.

de la cita, dice: “Guíame Dios fortalecido hacia el frontón koppenfelsiano”. Cuadro del regreso a casa de G. - el frontón (del granero) de la casa vecina (a su esposa, agosto de 1814)” (Handke, 2016: 398; Goethe, SW II/7: 360). ¿Pero cuál es la cita completa de la carta de Goethe a Zelter?

Además de la cita de dos palabras de Handke, hay ahora un pasaje necesariamente más largo que vincula el proyecto de Goethe y Handke a otro nivel: “Mi edición del Rin y de Mayn está cerrada, el envío se retrasó por coincidencia. Es una intención honesta y al final me será muy útil [...]. No me arrepiento de haber asumido este trabajo, sobre todo porque recientemente he encontrado muchos de los archivos que había recogido cuidadosamente en mis viajes, pero a mi regreso nunca encontré tiempo para editarlo y también esta vez lo hice con el mayor esfuerzo. Seguramente le interesará saber dónde me detengo y qué digo sobre la continuación”. (Goethe, MA 20.1: 405). La reducción casi bruta de este pasaje a “pausa” y “continuación” deja claro que Handke tenía en mente algo más que el no menos relevante trabajo editorial de Goethe para sus contribuciones a *Arte y Antigüedad*, que también puede leerse como una referencia a la edición de Handke de sus cuadernos para las ediciones en libro de sus diarios (Véase Pektor, 2017: 292).

También está la cuestión de cómo se relacionan las dos citas montadas: Es concebible que la segunda cita, radicalmente recortada, se comporte como un comentario sobre la primera, también en el sentido de un imperativo para una lectura diferente. De hecho, Handke ha relacionado lector y escritor en varios lugares: “Escritor y lector: el pre-rastreador y el post-rastreador. ‘¿Au-

tor emocionante? - Lector emocionante” (Handke, 2016: 412). Y en varias ocasiones se vincula la lectura con una pausa productiva, por ejemplo, cuando se dice en *La ladrona de fruta*: “Al seguir leyendo en el catre en la historia del niño veloz que pasó un día, una noche y otro día en otro país sin que sus familiares lo echaran de menos al volver a casa ³, la narración pasó a otra en la lectora, adquirió, mientras hacía una pausa en la lectura, una nueva variante, que no estaba en el libro, pero que no podría haber surgido sin el libro.” (Handke, 2017: 450). Sin embargo, la lectura fantasiosa que se libera al hacer una pausa conduce en este caso a una historia de terror y fantasmas. Sólo la “vuelta al libro, a la lectura, palabra a palabra” (Handke, 2017: 453) y, no hay que olvidarlo, “la cámara” como “el lugar adecuado para leer” (Handke, 2017: 453) se despliegan y reafirman su poder protector como “[e]l juego por encima y más allá de todo el juego inveterado, demasiado inveterado...” (Handke, 2017: 454). En una cita de *Ayer de viaje*: “Leer: la gran pausa y luego convertirse en uno (sólo eso es leer...)” (Handke, 2005: 212).

Imágenes del regreso a casa - Goethe y Handke

Incluso este contexto mínimo abre múltiples “camino en perspectiva”. Parece necesario interpretarlos analíticamente. En primer lugar, debemos aclarar si la fórmula formada por la reducción: “pausa” - “con-

tinuación” en *La ladrona de fruta* y en la obra de Handke puede aportar información sobre sus implicaciones poetológicas y de qué manera. No es difícil ver la tríada “caminar, pausar, caminar” (Handke, 1985, p. 352), que ya ha sido modificada varias veces y por períodos más largos en la obra de Handke, así: “pausar, hacerse uno, ver más allá”⁴, es decir, una figura de *vita* contemplativa, de vacilación, de desvíos, de aristas y de ralentización. También se refiere a un lema que une una larga serie de obras, acentuado además por las comas desplazadas. Si en *Historia del lápiz* se lee “Poco a poco, me convierto” (Handke, 1985: 231), el eco, más de treinta años después bajo la rúbrica recurrente de la cópula “y” se lee así: “Lentamente se va haciendo, y se convierte” (Handke, 2016: 419).

La imagen del regreso a casa de Handke, el frontón del granero vecino de Goethe, denota la energía asociada de la añoranza; al mismo tiempo, es complementaria de ésta: recuerda la definición de Jean Paul del idilio como “representación épica de la felicidad plena en la limitación”, para la que, sin embargo, es constitutiva la exclusión de la “violencia de las grandes ruedas del Estado” y, habría que añadir, de los caminos en perspectiva. Handke, al igual que Goethe, prefiere evitar tal definición y abogar por la permeabilidad de tales demarcaciones. Sin embargo, el “interior”, la Picardía, corresponde perfectamente a la afirmación de

³ Handke se refiere a la “historia de San Alejo bajo la escalera” (Handke, 1980: 69), que se menciona varias veces en su obra; primero en *Los avispones*; más recientemente de nuevo en el discurso del Premio Nobel.

⁴ Peter Handke: En: *Frente al muro de sombra de los árboles por noche*. En: *literatur/a*. Jahrbuch 2007: 10 (no incluido en la edición del libro); véanse las contribuciones a esta tríada en el número de cumpleaños 2011/2012, pp. 9-64.

Jean Paul de que para el idilio “el escenario” es indiferente (Jean Paul, 1974: 261), ya que el paisaje francés aparece inicialmente bastante prosaico y sin signos. La forma en que se transforma poéticamente en la progresión épica del texto a través de la atención a lo incidental es el todo y el fin de esta “última epopeya”.

Es lo fortuito lo que muta en la imagen del regreso a casa, es lo discreto y raramente notado lo que significa el hogar, en la medida en que es reconocido. De este modo, adquiere una importancia que el margen no tendría sin este cambio de perspectiva, ni se le concedería de una vez por todas. La valorización de lo limitado, en este caso el frontón, se produce también a través del segundo lema de Goethe que precede a la revista: “Otros habrán dado noticias de cosas importantes; mientras que en mi limitado círculo me esfuerzo por mantener vivo lo convencional” (Johann Wolfgang v. Goethe al duque Carl August, 19 de febrero de 1814)” (Handke, 2016: [6]).

La oposición de lo convencional, del círculo limitado que es, las cosas importantes como las calles de Petersburgo desplegadas en perspectiva, no congenia en una oposición inmutable, sino que Goethe se esfuerza por darle vida.

Esto también puede relacionarse con el sentido de sus “Folletos del Rin y Mayn”, donde Goethe rompió la obra en el arco decimotercero, “como Scherezada” (Goethe, MA 20.1: 403), añade astutamente. Romper como Scheherezade es sin duda una variante audaz de hacer una pausa y continuar. Acentúa una técnica narrativa que mantiene viva la curiosidad del oyente por la continuación de la narración; un truco elemental no sólo para una novela de aventuras como *La ladrona de fruta*, que se

construye según la técnica de la secuencia. Sin embargo, Goethe no lo deja así, sino que en su escrito ‘*Arte y Antigüedad en el Rin y Mayn*’ pone otro acento para evitar que el acoplamiento de la pausa y la continuación se vuelva rígido: «No me gusta tomarme la libertad de hacer una pausa aquí, pues precisamente lo que ahora habría que relatar en la serie tiene mucho de gracioso y agradable» (Goethe, MA 11.2: 81). En el sentido literal de «lógico», anuncia algo más, pero nunca llegó a producirse. Por lo tanto, Zelter y nosotros los lectores no sabemos nada de la «hermandad de canteros» (MA 11.2: 88), que también podría haber sido de interés para Handke en relación con la *Bahía de Nadie* y la figura del cantero que allí se encuentra.

Las secuencias de continuidad de Goethe “Serie” y, sobre todo, “secuencia” son palabras goethianas, o deberíamos decir fórmulas narrativas, que no sólo se consideran extensamente en *La ladrona de fruta* de Handke. Su *Ensayo sobre el loco de las setas* está lleno de reflexiones sobre “secuencia” y “surtir efecto” (Handke, 2013: 51, 52, 55). Secuencia” en Goethe significa continuación, continuidad de actividades, por lo tanto, también resultado, efecto. Una entrada en el *Muro de sombra de los árboles* dice: “¿Cuál es mi tipo de alegría? La alegría de la continuación (la ‘secuencia’ de Goethe)” (Handke, 2016: 13).

En un sentido más amplio, pues, “secuencia” denota una cualidad del pensamiento y la acción humanos, de la conducta de la vida, por lo tanto, constancia, consistencia.⁵ En *La ladrona de fruta*, estas

⁵ Véase: Diccionario Goethe; edición en Internet: wörterbuchnetz.de

cualidades no sólo abren el esquema de una novela familiar (o de un clan) que difícilmente podría ser más frágil, sino que también establecen la autoridad paterna en y a través de la narración. La seriedad y el juego pueden alternarse y fundirse para reforzar el “episodio” precisamente de esta manera. En consecuencia, la novela familiar de Handke se aleja de los patrones actuales de este género.

Pues estas son las premisas del “episodio” de *La ladrona de fruta*:

“Como ahora, cuando le preguntaba qué debía cenar en el *Mollard*, esto con la autoridad paterna, como la única válida para ella, era una y otra vez también parte de un juego. Pero de un caso a otro se convirtió en algo serio, y ella necesitaba esta autoridad; se volvió necesitada de ella, como si, si no toda la vida, el día y también el día siguiente, en general, sí, la consecuencia dependiera de ella. Y ese fue el caso hoy. Se trataba de algo. Se trataba de la consecuencia”. (Handke, 2017: 146). Es una jugada calculada que a esta frase principal le siga un largo párrafo sobre las divagaciones del padre al hablar, “una de sus especialidades” (Handke, 2017: 147). Un estudio sobre la inconsecuencia, un canto practicado a la digresión y a la guirnalda: sólo así la obra es garante de seriedad.

La continuación y la digresión parecen estar tan intrincadas como la pausa y la continuación, y las variaciones de esta duplicación que hacen posible lo esperado a través de la vacilación. Por mucho que *La ladrona de fruta* esté ansiosa por el teorema doctrinal, se ve traicionado. El cambio de perspectiva escenificado de forma auctorial, no narrando el padre sino la hija (Handke, 2017: 166), es el que menos diferencia

hace. Porque las dos voces narrativas son demasiado simbióticamente independientes como para colapsar realmente. Su potencialidad se insinúa en una imagen poética al principio del texto y se reafirma al final, en la fiesta. Es la imagen de la danza de dos mariposas, “en la que las dos, girando una alrededor de la otra, formaban una trinidad” (Handke 2017: 25). El comentario del narrador se resiste a la necesidad de separar manualmente a la pareja de bailarines: “¿Pero por qué separarlos, por qué querer verlos como realmente eran, como simples dos? Ah, tiempo. Tiempo en abundancia”. (Handke, 2017: 26).

Nuevas formas de contar

Bajo esta perspectiva desdramatizada, se abren espacios narrativos que durante mucho tiempo han sido enterrados por una versión dogmatizada de lo que se supone que es la narración moderna. El desdoblamiento de las figuras del narrador en el *Ensayo sobre el loco de las setas* prelude estas nuevas formas de juego al retroceder sistemáticamente a las viejas historias; pero precisamente no con el propósito de arcaizar la restitución, sino de renovar y potenciar la ficción a través de la recuperación.

Debería dar que pensar el hecho de que alguien tan persistentemente asociado a los márgenes esté escribiendo una “epopeya final” (uno de los títulos de trabajo llamada *La ladrona de fruta o Viaje de ida al interior del país*, “casi como una impresión de billetes”, según Alexander Honold (Honold, 2020: 243). Allí no se indica nada sobre bordes o desvíos. El “viaje de ida” puede incluso tomarse literalmente, también en el sentido de que no hay billete de vuelta: el idilio habría que soportarlo y aguantarlo. Sólo la

nostalgia tiene billete de vuelta y echa de menos el rotundo aquí y ahora. La descripción que hace Handke de este “viaje de ida al interior” evita lo inevitable y se apoya en los efectos poéticos de la “segunda mirada”, como la autopista como “la ruta de blues” o las estaciones de ferrocarril con los claustros y los caminos tortuosos y cubiertos de maleza a lo largo de los ríos cuyos nombres, como los de las ciudades, ritman la narración. A diferencia de Thoreau, apenas dispone de una “naturaleza salvaje”, y no quiere fingir una para el presente; lo que hay es un paisaje cultural resentido por la civilización y los descubrimientos que son posibles en ella a pesar de todo, - en contra de todos los acuerdos. El interior del país, tal y como muestran los utensilios de la guerra y los daños que ha causado, desde los vasos militares hasta los cráteres de las bombas, es un espacio interior marcado por la violencia de la historia, en el que el exterior está encapsulado, hasta las huellas de la fosilización.

Pausa vs. desbocamiento

Las ‘pausas’ y ‘continuaciones’ no sólo denotan un movimiento de escritura y una forma de moverse que se ha descrito varias veces. En *Frente al muro de sombra de los árboles por noche* puede leerse: “El verbo activo para tener tiempo: ‘Pausa’: tengo tiempo y hago una pausa” (Handke, 2016: 146). Una de las “lecciones” que el padre le da a *La ladrona de fruta* “en el camino” es: “prevea los tiempos intermedios, todos los que pueda”. Cómo respiraba de alivio cada vez que una historia dramática se interrumpía con un “tiempo intermedio”. Los interinos, están en su poder. [...] En los tiempos intermedios, en los tramos intermedios, es donde sucede, es

donde se convierte, es donde está. Buscar, hacer una pausa, llamar, correr [...]” (Handke, 2017: 153). En un volantazo contra el alado consejo lírico de Enzensberger de no leer odas sino los libros de texto porque son más precisos, el padre de *La ladrona de fruta* sugiere: “Desconfía de los horarios de los autobuses” (Handke, 2017: 154).⁶

Se abre así el paradigma de las invectivas contra el tiempo contable y medible, que culmina con el elogio del “tiempo interespacial e intermedio” (Handke, 2017: 555), que proclama “otro tiempo real en tiempo real”. Es evidente que estas implicaciones de “pausa / continuar / seguir / ver más”, etc., transmiten un impulso de movimiento que también mantiene el paso épico, la progresión épica y su ritmo. El alto grado de peligro de esta poética implícita se aprecia en las claras contra-imágenes de los estallidos de pánico y los desenfrenos que no son infrecuentes en la obra de Handke. Hacia el final, el hermano y la hermana también se muestran “constantemente chocando a través del país sin detenerse nunca” (Handke, 2017: 400) o incluso, en el caso de *La ladrona de fruta* en la “hora de la desesperación”, que también se asocia con la “La gran caída” (Handke, 2017: 503), sólo como agitación interior (véase Handke, 2017: 504). Esta hora “transcurrió sin que jamás se produjera una interioridad, ni una sola -aunque de nada y otra vez de nada- ¡que la ayudara en su pánico hacia adelante! a la pausa adecuada”. (Handke, 2017: 505). El paso del éxtasis al

⁶ Véase: Hans Magnus Enzensberger: En el libro de lectura para bachillerato. En: *The Poems*. Frankfurt 1983; 81, que empieza así: “No leas odas, hijo mío, lee los horarios: / son más precisos.

pánico apuntala el drama del loco de las setas, artísticamente despotenciado según el programa narrativo de Handke, con un final de cuento que no tiene parangón: “El tiempo se detuvo / en Blueberry Hill”. El final feliz ya no lo proporcionan los clásicos, sino las canciones pop, en este caso Fats Domino, y el “bien preparado elogio del cuarto sorprendente” (Handke, 2013: 217): “Oh, juventud. O mundo rejuvenecido” (Handke, 2013: 216).

La conclusión de *La ladrona de fruta*, por el contrario, es más sombría, pero está opulentamente saturada de imágenes de la felicidad de lo antiguo y de todas las variantes que se han considerado y/o ensayado en la obra anterior de Handke. El discurso del padre es una letanía y, sin embargo, inesperadamente corto. Se despista con él, hacia la confusión y el tartamudeo, “incluso tartamudeando” (Handke, 2017: 552). Es decir, un buen requisito para la realización de la exigencia ideal de Handke para el final del texto: “Al final de la narración habría que conseguir que las meras palabras puedan representar cosas” (Handke, 1985: 320). En el camino, la última epopeya termina con el elogio consistente de doble sentido de la “salida, el enjambre; el dejarse llevar” (Handke, 2017: 559) y los “sonidos del secreto” evocados repetidamente (Handke, 2017: 558).

Conclusión

En *Am Felsfenster morgens* dice: “La pausa como cortesía; la cortesía de la pausa” (Handke, 1998: 483). Para apreciar el carácter distintivo de esta notación, hay que recordar que Handke es especialmente estricto con esta cualidad tan proclamada y exigida. Así, la posición superior de “pausa”

en la tríada “pausa - toma de conciencia - ver más” no tiene nada de cortés, sino que indica una urgencia particular. Sólo los que se detienen pueden participar en lo que sigue; en primer lugar, en el “llegar a ser uno mismo”. Tomar conciencia de uno mismo sin terror es una de las lúcidas “ideas” de Walter Benjamin sobre la felicidad (en *Calle de una sola vía*).⁷ Este “llegar a ser uno mismo” sólo se concede, según el sintagma de Handke, cuando se hace una “pausa”. En *Fantías de la repetición* de Handke ya está escrito: “‘Concientizar’: pero hay que amar la lengua alemana” (Handke, 1983: 40). Los actos de conciencia que se interrumpen prometen un aumento de la conciencia sin, sin embargo, prometer certeza para el futuro. El “*Ver más lejos*”, sin embargo, adquiere un doble sentido logrado con la consonancia: primero contiene la versión bastante prosaica: ‘tropezar’ sería aquí cantado por los cantantes, como Richard Thompson. Junto a la improvisación de “ver más lejos”, el “ver más lejos” (es decir, ser capaz de ver más y también de forma diferente) pasa discretamente a primer plano.

El verso final⁸ del célebre poema de Celan “Yaces en intensa escucha”⁹, cuya génesis describió Peter Szondi de forma tan impresionante, se titula “Nada/se es-

⁷ Walter Benjamin: *Calle de una sola vía*. En: GS IV.1, p. 113.

⁸ Peter Szondi: *Eden*. En: Ders: *Schriften II*. Frankfurt: Suhrkamp 1978, 390-98; aquí el texto del poema p. 390; el comentario de Szondi (posteriormente suprimido) sobre el método *ibda*, p. 430.

⁹ DU LIEGST im großen Gelausche, en: Paul Celan: *Die Gedichte*. Edición completa comentada en un solo volumen. Ed. y comentada por Barbara Wiedemann. Frankfurt: Suhrkamp 2005, p. 315.

tanca”, y es difícil hacer caso a su máxima de que la historia de la génesis de un texto debe excluirse de su interpretación. La tríada de Handke también afirma, con énfasis, la interrupción. Pero a diferencia del estancamiento del poema de Celan, su razón no está específicamente designada. Con Celan, “Pausa/ Concientizar” de Handke comparte la indeterminación de lo que se puede contraponer al mal curso de esta manera, tan determinado como sea posible. El tríptico de la reflexión de Handke sugiere un “repliegue” sin, por supuesto, estar completamente absorto en él. El estancamiento que se produce en el verso es una cierta negación de lo que es el caso: una continuación irreflexiva. Esta determinación inmediata de la forma es difícilmente posible con un registro en un diario. Pero se puede entender el género del registro, el llevar un diario, como un acto continuado de “pausa, toma de conciencia, mirada”, es decir, como habilitación de un modo de

ser, como Handke añadió y postuló enfáticamente a su tríada anterior. Porque el gesto imperativo también es inherente a todos estos infinitivos: “Ve - pausa - ve”: Forma ideal de ser” (Handke, 1985: 352). La versión posterior no acentúa el ideal, sino el requisito de esa forma de ser en primer lugar. Las anotaciones en su conjunto son una invitación a una danza especial: “La danza de la vacilación: transformar la vacilación en preocupación y elegancia”, como se dice en la revista de Salzburgo *Am Felsfenster morgens* (Handke, 1998: 506).¹⁰ En primer lugar, esto denota una actitud hacia la escritura de cuya automaticidad Handke desconfía y, por tanto, enseña a toda escuela de fluidez, especialmente a la suya, a hacer una pausa.

¹⁰ Véase también la entrada: “La vacilación que se produce en la marcha continua es el movimiento que más corresponde al pensamiento (Bedenken)” (Handke, 1998: 330).

Bibliografía

- Handke (1980): *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt.
- Handke (1983): *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt.
- Handke (1985): *Die Geschichte des Bleistifts*. Frankfurt. (Erstausgabe: Salzburg und Wien 1980).
- Handke (1998): *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*. Salzburg und Wien.
- Handke (2005): *Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 – Juli 1990*. Salzburg und Wien.
- Handke (2013): *Versuch über den Pilznarren*. Eine Geschichte für sich. Berlin.

- Handke (2016): *Vor der Baumschattenwand nachts. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015*. Salzburg und Wien.
- Handke (2017): *Die Obstdiebin*. Berlin.
- Jean Paul (2017): *Vorschule der Ästhetik*. Studienausgabe. Hrsg. u. kommentiert von Norbert Miller. 2. Aufl. München.
- Honold, A. (2020): Bruder Wolfram und die aventure. Peter Handkes „Die Obstdiebin“ als Zeitreise ins eigene Werk. In: *Die tägliche Schrift*. Peter Handke als Leser. Hrsg. v. Thorsten Carstensen. Bielefeld.
- Pektor (2017). *Peter Handke*. Dauerausstellung Stift Griffen. Begleitbuch. Hg. v. Katharina Pektor. Salzburg und Wien.

“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 arbeite 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 atestigüador’” 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 eines 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.

Los límites de la memoria en *El Lector*: Análisis Crítico del Discurso

*The Limits of Memory in The Reader: Critical Discourse
Analysis*

RESUMEN: En este trabajo, se utilizó el modelo tridimensional de Análisis Crítico del Discurso (ACD) de Fairclough (2001) con el objeto de analizar segmentos de *El Lector* de Schlink para dar cuenta de la dimensión del texto donde analizamos algunos recuerdos del personaje masculino relacionados con el romance que tuvo con el personaje femenino, sobre todo, analizamos los recuerdos sobre el Holocausto y los juicios relacionados con los perpetradores después de la Segunda Guerra Mundial. Además, analizamos las estrategias de persuasión utilizadas por el personaje femenino cuyo fin es ocultar su analfabetismo. Asimismo, observamos algunas metáforas en el texto, pero también las prácticas discursivas en algunos segmentos en relación con los límites de la memoria sobre los acontecimientos mencionados. Es importante mencionar que la dimensión discursiva se presentó aislada, pero también entrelazada con el texto y con la dimensión sociocultural. Finalmente, esta última dimensión del modelo se exploró a través de la identidad de los personajes, la ideología del autor y del traductor y el poder que la propia novela tenía a través de la editorial y la distribución de la novela como producto literario.

PALABRAS CLAVE: Análisis Crítico del Discurso, literatura de memorias del Holocausto, tiempos verbales, estrategias persuasivas.

ABSTRACT: In this paper, the tridimensional Critical Discourse Analysis (CDA) model by Fairclough (2001) was used in order to analyze segments of *The Reader* by Schlink to account for the dimension of the text where we analyze some of the male character's memories about the romance he had with the female character, but above all, the memories about the Holocaust and the trials related to the perpetrators after WWII. In addition, we analyze the persuasive strategies used by the female character to hide her illiteracy. Moreover, we observe some metaphors in the text, but also the discursive practices in some segments regarding the limits of memory about the events above mentioned. It is important to say that the discursive dimension was presented isolated, but also interwoven with the text and with the socio-cultural dimension. Finally, the latter dimension of the model was explored

Margarita Ramos Godínez

margarita.rgodinez@academicos.udg.mx

Universidad de Guadalajara, México

ORCID: 0000-0002-5509-6893

Samantha Guadalupe

Medina Pérez

samanthamedina17@gmail.com

Secretaría de Educación Jalisco

ORCID: <https://orcid.org/>

0000-0002-9785-5931

Traducción:

Reynaldo Radillo Enríquez

Alexis Missael Vizcaino Quirarte

Recibido: 19/10/2020

Aceptado: 13/12/2020

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 17

ENERO / JUNIO 2021

ISSN 2007-7319

through the identity of the characters, the ideology of the author and translator and the power the novel itself had through the publishing house and the distribution of the novel as a literary product.

KEY WORDS: Critical Discourse Analysis, Holocaust memories literature, tenses, persuasive strategies.

Introducción

Hemos utilizado el modelo de Análisis Crítico del Discurso (ACD) con el fin de analizar la traducción al inglés de la novela escrita por Schlink. En este sentido, nos pareció relevante trabajar con el analfabetismo de la protagonista femenina y cómo supera su analfabetismo con sus estrategias persuasivas, así como con su exagerada limpieza y sentido de la organización. Por otro lado, analizamos los recuerdos del personaje masculino y los tiempos que el autor utilizó para expresarlos ya que dichos recuerdos son importantes en el juicio porque son el *leitmotiv* de la novela. Además, nos centramos en dos de las metáforas principales de la novela que son la memoria y el analfabetismo. Por último, revelamos la dimensión discursiva y sociocultural utilizando los recursos establecidos por Fairclough (1993,1995, 2001) y van Dijk (1999, 2005).

Revisión de la literatura

En este apartado vamos a presentar brevemente la memoria histórica en general, avanzando hacia la memoria histórica del Holocausto, pasando por la posguerra (Segunda Guerra Mundial) retratada en el arte, concretamente en la literatura. Todo ello, con el fin de contextualizar algunos aspectos de la novela: *El Lector*. De igual forma se establecen algunas de las razones de los límites de la memoria en hechos históricos como el Holocausto durante la Se-

gunda Guerra Mundial y los juicios que se llevaron a cabo posteriormente.

Memoria histórica

Es importante mencionar que en ocasiones la gente busca la manera de volver al pasado a través de los recuerdos. Sin embargo, no se puede confiar al cien por cien en los recuerdos debido a diferentes factores. Por ejemplo, los recuerdos están influenciados por los sentimientos, la moral, el contexto social y la situación económica, entre otras razones. No obstante, hay recuerdos que marcaron la Historia y las generaciones. En ese sentido, la memoria colectiva es “una representación del pasado compartida por un grupo o comunidad”. (Kansteiner 2002, 180).

De hecho, la memoria colectiva ayuda a definir a los grupos que han formado parte de una guerra, una crisis o cualquier tipo de inestabilidad, así como a otros movimientos sociales y políticos. Desgraciadamente, la memoria colectiva sólo está viva hasta que los últimos participantes están vivos.

En cuanto a la memoria histórica, cabe mencionar que está influenciada por la memoria comunicativa, cultural o educativa siguiendo el mismo camino de la memoria colectiva. Durante la Segunda Guerra Mundial se acuñó el concepto de memoria comunicativa ya que los historiadores realizaron investigaciones sobre las formas en

que se recordaban públicamente los acontecimientos históricos como afirma (Kans-teiner 2002, 179).

En consecuencia, los historiadores trataron de conceptualizar los acontecimientos históricos dando cuenta de la forma en que el mundo vio el Holocausto y sus efectos. En este sentido, cabe mencionar que la memoria cultural creó un espacio para que todo el mundo escribiera sobre sus experiencias durante un determinado periodo de tiempo, pero también dio la oportunidad de que los libros de texto explicaran esta cuestión. De hecho, se construyeron monumentos y museos para mostrar los procedimientos y la metodología aplicados durante esta época. Además, las escuelas son el primer lugar en el que las nuevas generaciones aprenden sobre un acontecimiento histórico como el que nos ocupa. Esto significa que la educación juega un papel importante a la hora de proporcionar a los estudiantes información sobre un acontecimiento que cambió a la humanidad.

Memoria histórica del Holocausto

En cuanto a la Memoria Histórica del Holocausto, Elie Wiesel, un judío que fue sobreviviente de un campo de concentración y que emigró a los Estados Unidos, expresó, al igual que otros investigadores, que la historia no suele ser escrita por alguien que estuvo en el lugar y el espacio donde ocurrió (1997, 24). No obstante, el Holocausto es el episodio de la historia que creó a los derechos humanos y que cambió a los países, impactando en las siguientes generaciones. Así pues, el Holocausto debe considerarse como uno de los episodios escritos por las víctimas en busca de justicia. De hecho, contar una historia sobre un pe-

riodo de tiempo que traumatizó todos los aspectos de la vida de esta persona no sólo es duro, sino que resulta desgarrador revivir esos recuerdos. Sin embargo, recordar no es sólo una tarea de la persona, debido a que las imágenes mentales afectarán a su presente para recordar su pasado. Halbwachs (1992, 15) sostiene que las personas no sólo pueden recordar por sí mismas, sino que también necesitan que otras personas les ayuden a recordar. De hecho, la memoria colectiva es selectiva porque es cuando el grupo de personas decide lo que permanece en el pasado y lo que puede cambiar el presente.

Es importante tener en cuenta que la memoria nunca debe ser sensacionalista, porque detrás de esos recuerdos colectivos hay personas que sufrieron el régimen nazi. Es más, la memoria colectiva se convierte en el “carné de identidad” de cada víctima. De hecho, esos recuerdos se han representado en los museos como una forma de recordar el pasado y de identificar a los grupos afectados. (Cooper y Morrison, 1991 en Cooke, 2000, 451) apoyan la idea de que “[...] la libertad tiene un precio [...] El dolor se agrava por el hecho de que la propia condición de la libertad es callar, no expresar el dolor [...]” La memoria colectiva del Holocausto debería permitir a las víctimas encontrar la libertad y la paz a través de esos monumentos y museos, del arte en general, porque es su historia la que deben contar y expresar a través de sus recuerdos.

Memoria histórica de la posguerra y el Holocausto en el arte y la literatura

Ha habido un sinnúmero de obras de arte, libros, novelas y películas que representan los acontecimientos posteriores a la Se-

gunda Guerra Mundial y el Holocausto de muchas maneras diferentes. Estamos de acuerdo con Richardson (2005, 2) cuando expresa que “[...] cualquier representación de ese momento histórico en la literatura o el arte nunca puede transmitir adecuadamente una representación de esa experiencia particular a la situación en la que se produjo”. En la misma línea de pensamiento, Richardson (2005, 6) sugiere que, en la literatura o el arte podríamos, por ejemplo, encontrar a un superviviente de Auschwitz representando el Holocausto como un infierno, pero también podríamos encontrar a un oficial de los SS (Servicios Secretos) superviviente representando la misma experiencia como una excelente oportunidad profesional, así como diferentes y variadas representaciones en ambos lados. Esta idea lleva a cuestiones éticas: ¿es moral representar escenas así en la literatura o el arte? Sin duda, estos temas pueden ofender a las personas y a las culturas, como afirma Adorno (1997, 248). Asimismo, Adorno (1997, 252) sostiene que olvidar lo que sucedió no es la solución. En ese sentido, escribir sobre el Holocausto, producir arte en torno a él, da algún sentido a ese periodo histórico. Sin embargo, nos encontraremos con que los supervivientes del Holocausto se sitúan en una dicotomía con diferentes matices entre ellos, ya que están los que guardan silencio y los que levantan la voz. En cierto modo, testificar y hablar sobre lo sucedido ayuda “en el reconocimiento y procesamiento de la memoria traumática”. (Felman y Laub, 1992, 75-92 en Richardson 2005, 5).

Además, Lang (2000, 20) destaca que escribir sobre el Holocausto implica una “conexión moral con la escritura de la his-

toria”. De hecho, la escritura sobre el Holocausto se ha convertido en un género con los subgéneros de ficción y no ficción. En nuestro trabajo, nos centramos en las propiedades de la literatura de ficción porque, como escribe Richardson (2005, 4-19), es “más accesible que las memorias de los supervivientes”, “se puede considerar que tiene un valor pedagógico”, “puede provocar un interés en el género más amplio que, de otro modo, podría no haberse realizado” y porque “tiene el poder de llevar la narración a lugares que el testimonio de los supervivientes no puede”.

Según Mackery (2014, ii) existe una paradoja que afecta tanto a los escritores como a los lectores de este género literario. Esto es, encontrar un equilibrio en la presentación de un retrato realista del Holocausto y entender que nunca podríamos pensar profundamente en los horrores de esta etapa de la historia, ya que hay límites en tales recuerdos.

Metodología

Para analizar segmentos de *El Lector*, recurrimos al Análisis Crítico del Discurso (ACD), que es una perspectiva teórica utilizada en la investigación científica social. El ACD es capaz de revelar las relaciones hegemónicas, las ideologías y el poder que hay detrás de la producción, distribución y recepción de las obras de artistas, periodistas, discursos políticos, medios de comunicación, etc. que se producen en un periodo de tiempo determinado. Para ello, esta perspectiva teórica dialoga con otras teorías o métodos sociales que abordan un análisis transdisciplinar. Fairclough (2001, 122) establece un marco tridimensional para el ACD en el que considera el texto, las prác-

ticas discursivas y las prácticas sociales. En cuanto al texto, el investigador menciona que se manifiesta a través de textos verbales, escritos y visuales mientras que las prácticas discursivas, *ergo*, los procesos por los que se produce, se distribuye y se recibe el objeto de análisis se revelan a través de la escritura, el habla, el diseño y la lectura, la escucha, la visualización, etc. Finalmente, las prácticas socioculturales se evidencian por las condiciones sociohistóricas que rigen los procesos antes mencionados.

Para dar cuenta de la dimensión del texto, Fairclough (2001) propone analizar diferentes aspectos del mismo. Por ejemplo, la toma de turnos, la cohesión, la cortesía, el ethos, la gramática, el significado y la escritura de las palabras, las metáforas, entre otros elementos lingüísticos. Por razones de espacio en este artículo, nos centramos sólo en tres aspectos que son: la gramática (expresada a través del uso de los tiempos en algunas secciones narrativas de la novela que se refieren a los recuerdos de amor y de guerra del personaje masculino), el significado y la escritura de las palabras (aquí se tienen en cuenta las estrategias persuasivas que el personaje femenino utiliza para ocultar su analfabetismo) y las metáforas que se mencionan y analizan en el apartado de análisis y resultados.

En cuanto a la dimensión de la práctica discursiva del modelo, algunos elementos a analizar son la interdiscursividad e intertextualidad manifestadas, las cadenas intertextuales y la coherencia del texto. Por último, el modelo tiene en cuenta la dimensión de las prácticas socioculturales, que se basa en el análisis de pautas más generales; por ejemplo, la identidad, la ideología y el poder.

Además de describir el modelo de análisis en este apartado, cabe mencionar que, en primer lugar, nos centramos en el juicio y en cómo algunos de los recuerdos del protagonista masculino y del narrador omnisciente surgen para dar coherencia a la narración de la novela a través del uso de los tiempos. Además, hemos elegido trabajar con las referencias al analfabetismo de la protagonista femenina y cómo ésta sustituye su analfabetismo por estrategias persuasivas, su exagerada limpieza y su sentido de la organización. Y, aunque la novela tiene muchas metáforas, hemos seleccionado sólo algunas de ellas.

Análisis y resultados

En esta sección, utilizaremos el modelo ACD para describir cómo se comportan los tiempos, las estrategias persuasivas, las metáforas y la dimensión discursiva y sociocultural en algunos segmentos de la novela.

El texto

El Lector es una novela ficticia y semiautobiográfica escrita por el profesor de derecho y juez alemán Bernard Schlink, nacido en Bielefeld, Alemania, en 1944. Esta novela fue publicada en Alemania en 1995 y en Estados Unidos en 1997, traducida del alemán al inglés por Carol Brown Janeway, que es la versión que analizamos. El trabajo recoge las memorias de los juicios por crímenes de guerra, en concreto uno que tuvo lugar en un pequeño campo cerca de Cracovia, un campo satélite de Auschwitz. Por otro lado, es la historia romántica y dramática de un chico de 15 años con una señora de 36 años.

Gramática del texto: tiempos verbales. En cuanto a la gramática del texto, damos cuenta de los tiempos verbales utilizados en la traducción de la novela. Hay que tener en cuenta que *El Lector* trata de los recuerdos de Michael Berg en relación con su primer amor Frau Hanna Schmitz, pero el tema principal es el Holocausto, los campos de concentración y los juicios llevados a cabo contra los autores después de la Segunda Guerra Mundial. La historia se narra utilizando los tiempos verbales presente y pasado, así como alguna modalidad que interviene en la función y el significado de lo que se dice. Mientras que, en general, el tiempo verbal futuro es el menos utilizado. Al respecto, Weinrich (1975, 71) sostiene que el presente es el tiempo verbal principal para expresar el mundo comentado, designando así una determinada actitud comunicativa en la que el lector tiene que centrar su atención para entender lo que el autor quiere comunicar. Por otro lado, el pasado pertenece al mundo narrado, indicando al lector que puede relajar su tensión. Por ello, nos centraremos en los tiempos verbales presentes y pasados que marcan la historia de una u otra manera, pero sólo en la narración de la obra, dejando de lado los diálogos. Además, seleccionamos algunos segmentos de la novela en los que se narran los recuerdos de Michael sobre los lugares, los recuerdos de Hanna o los recuerdos del Holocausto y los juicios.

Para empezar, en el segmento de abajo, Michael está comparando los recuerdos que tiene de la ciudad donde creció y donde se enamoró de Hanna. Ha pasado el tiempo, Hanna se ha suicidado y Michael ha vuelto a esa ciudad para recuperar algunos recuerdos, tratando de entender

por qué Hanna se había culpado en el juicio. Incluso volvió al edificio donde vivía Hanna. Marcados en negrita, los tiempos presente simple y pasado simple coexisten para mostrar el contraste de cómo un edificio y su entorno fueron reemplazados a través del tiempo. Se hace hincapié en el hecho de que el nuevo edificio ha perdido sus balcones y arcos, mientras que su nueva arquitectura es sencilla y acoge a mucha más gente que antes, lo que probablemente muestra el sistema económico de la modernidad.

Por otro lado, la modalidad también muestra discursividad, por ejemplo, en el extracto “El nuevo edificio, **que debió haber sido levantado** en los años setenta u ochenta...” nos da la idea de que está adivinando cuándo se renovó el edificio. La memoria del autor está recurriendo a hechos históricos reales ocurridos en ese lugar en las décadas mencionadas. También ilustra cierta nostalgia al recordar la belleza que tenía ese lugar. De hecho, el autor podría estar insinuando el movimiento *kritischer Rekonstruktion*. En cuanto a “con los inquilinos **entrando y [saliendo]** tan casualmente **como si recogieras y devolvieras** un coche alquilado”, nos orienta a pensar que la gente tenía que mudarse muy a menudo por muchas razones diferentes: economía, trabajo, migración, etc. Sin embargo, también nos muestra lo rápido que se convirtió el mundo.

El edificio de la Bahnhofstrasse ya no existe. No sé cuándo ni por qué **lo derribaron. Estuve muchos años** fuera de mi ciudad. El nuevo edificio, **que debió haber sido levantado** en los años setenta u ochenta, **tiene** cinco plantas más el espacio termina-

do bajo el tejado, **carece** de balcones o ventanas arqueadas, y su fachada **es** un ejemplo de yeso pálido. Una pléthora de timbres **indica** una pléthora de pequeños apartamentos, con inquilinos **entrando y [saliendo]** tan casualmente **como si recogieras** y **devolvieras** un coche alquilado. En la planta baja **hay** una tienda de informática donde antes **había** una farmacia, un supermercado y un videoclub. (Schlink 1997, 6)

En el siguiente segmento, Michael describe un recuerdo de las sesiones de sexo que tuvo con Hanna. De hecho, Michael, como narrador omnisciente, utiliza el presente simple para describirlo. Este uso del presente simple, según Leech (2004, 7), “implica la escenificación total del evento justo en el momento de hablar”. A decir verdad, da un tono dramático a los acontecimientos. De repente, el narrador empieza a utilizar el pasado simple para hablar de la rutina que él y Hanna siguieron como amantes, y el pretérito perfecto se utiliza para describir que esa experiencia fue la primera que vivió en aquel entonces. Cabe mencionar que la elección de palabras como “tan rápida” y “tan densa”, además de la idea de una rutina hacen que Michael tenga esos recuerdos borrosos. En resumen, los recuerdos borrosos son como si hubiéramos olvidado el pasado o como si no supiéramos cuándo empezó todo y cuándo terminó. Esos recuerdos borrosos son los que no le ayudan a darse cuenta de que Hanna no debería haber sido declarada totalmente culpable en el juicio.

El recuerdo que **ilumina** y **fija** mis primeros encuentros con Hanna **hace**

que las semanas que transcurrieron entre nuestra primera conversación y el final del curso escolar sean un solo borrón. Una de las razones **es** que nos **veíamos** con mucha regularidad y nuestros encuentros **seguían** siempre el mismo curso. Otra es que mis días **nunca habían estado** tan llenos y mi vida **nunca había sido** tan rápida y tan densa. (Schlink 1997, 41)

En cuanto a los recuerdos del Holocausto y de los juicios posteriores, en el siguiente segmento Berg describe cómo se sintió él y cómo se pueden haber sentido otros estudiantes de leyes cuando asistieron a un juicio en el que se juzgaba a quienes habían cometido crímenes de guerra, ya que tuvieron que escuchar o ver testimonios durante horas, durante días. En relación con los tiempos, el presente simple fue el más utilizado en la narración que sigue. Una vez más, tenemos un uso dramático del presente simple en el que el autor está expresando una crítica a la indiferencia que la gente puede mostrar ante tales atrocidades o a lo normalizado que podemos percibir tales hechos. En cierto modo, es una metáfora de cómo, en este momento concreto, los juzgados son como lo que fueron los prisioneros de guerra y los jueces son como si fueran los autores.

[Estar en la sala de juicios]¹ **Era** como ser un prisionero en los campos de exterminio que **sobrevive** mes tras mes y **se convierte** en costumbre a la vida, mientras **registra** con una mirada objetiva el horror de los recién llegados: lo **registra** con el mismo

¹Esta es nuestra interpretación.

entumecimiento que **aporta** a los propios asesinatos y muertes. Toda la literatura de los supervivientes **habla** de este entumecimiento, en el que las funciones de la vida **se reducen** al mínimo, el comportamiento **se vuelve** completamente egoísta e indiferente a los demás, y el gaseado y la quema **son** hechos cotidianos. También en los escasos relatos de los autores, las cámaras de gas y los hornos **se convierten** en escenarios ordinarios, los autores se reducen a sus pocas funciones y **muestran** una parálisis mental y una indiferencia, una torpeza que les **hace parecer** drogados o borrachos. Los acusados **me parecen** atrapados todavía, y para siempre, en este estado drogado, en cierto modo, petrificado en él. (Schlink 1997, 102-103)

En el capítulo ocho, el narrador habla del libro escrito por la víctima judía del campo donde Hanna trabajaba como agente de los SS. Dicho libro fue escrito primero en inglés y la versión alemana apareció después del juicio. En relación con el uso de los tiempos, el narrador comienza con el pasado simple para contextualizar la relectura del libro, pero luego vuelve al uso del presente simple en su uso dramático para criticar el hecho de que pudo haber habido literatura o pruebas en las que los hechos eran borrosos, pero este libro en concreto no menciona pruebas claras sobre cómo eran las diferentes personas, implicadas en la explosión. No hay una visión clara sobre a quién culpar, ya que los hechos y los rostros no se describen eficazmente. En consecuencia, ¿cómo es que este libro fue utilizado para culpar y juzgar a los agentes

de los SS? A través de este extracto, el autor está haciendo reflexionar a sus lectores sobre lo objetivos y justos que fueron los juicios y las pruebas retroactivas.

Años después lo **releí** y **descubrí** que **es** un libro que crea distancia. **No invita** a identificarse con él y **no hace** simpatizar a nadie, ni a la madre ni a la hija, ni a los que compartieron su destino en varios campos y en el campo satélite cercano a Cracovia. Nunca **da** a los jefes de los barracones, a las guardianas o a las fuerzas de seguridad uniformadas rostros o formas lo suficientemente claras como para que el lector pueda relacionarse con ellos, para juzgar sus actos para bien o para mal. **Destila** el mismo entumecimiento que **he intentado describir** antes. Pero incluso en su adormecimiento la hija **no perdió** la capacidad de observar y [de] analizar[...] (Schlink 1997, 118-119)

En la misma línea, este último segmento es una crítica directa a las publicaciones de los testimonios de los presos, pues en su papel de personaje omnisciente, el autor menciona que diferentes tipos de literatura y películas retrataron los hechos de forma “complementada” y “embellecida” ya que los artistas involucrados en la producción de tales obras tuvieron que recurrir a testimonios y fotos. Sin embargo, en cuanto al uso de los tiempos, comienza este segmento con el pasado simple y el presente simple que coexisten una vez más para comparar cómo las obras relacionadas con ese episodio de la historia pueden haber cambiado con el paso del tiempo. Cuanto más cer-

canos eran los recuerdos, más “estáticos” eran, pero a medida que pasa el tiempo, más se tiene que recurrir a las fotos y a los testimonios hasta que los recuerdos se “congelaban en clichés”. Al final del segmento, el uso del pasado simple funciona como idea final: Schlink sugiere que la memoria tiene sus límites.

Eramos familiares a algunos de los testimonios de los prisioneros, pero muchos de ellos **se publicaron** poco después de la guerra y no se **reeditaron** hasta la década de 1980, y en los años intermedios **desaparecieron** de las listas de las editoriales. Hoy en día **hay** tantos libros y películas que el mundo de los campos forma parte de nuestro imaginario colectivo y **completa** el cotidiano. Nuestra imaginación lo **conoce** y, desde la serie de televisión *Holocausto* y películas como *La decisión de Sophie* y, sobre todo, *La lista de Schindler*, se **mueve** realmente en él, no sólo registrándolo, sino complementándolo y embelleciéndolo. En aquel entonces, el imaginario **era** casi estático: el hecho demoledor del mundo de los campos parecía propiamente ajeno a sus operaciones. Las escasas imágenes **derivadas** de las fotografías de los aliados y de los testimonios de los supervivientes se **repetían** una y otra vez en la mente hasta que se **congelaban** en clichés. (Schlink 1997, 147-148)

En términos generales, el presente simple coincide con lo que el autor o el narrador omnisciente transmiten a través de diferentes eventos comunicativos: la

descripción de la ciudad donde creció, los comentarios sobre sus sesiones de sexo con Hanna, sus prácticas de campo como estudiante de leyes en el juicio, la descripción de un libro y una opinión sobre cómo se utilizó el arte para recuperar la memoria del Holocausto. Al formar parte del mundo comentado, pudimos observar que el presente simple se utilizaba generalmente para criticar lo que se hacía política y socialmente para recuperar el pasado. Además, los tiempos verbales de pasado simple o pretérito perfecto del mundo narrado, tal y como lo categoriza Weinrich (1975, 61-82), se utilizaron para contrastar ideas o simplemente para narrar partes que no hacen que el lector se tense de las escenas.

Significado y escritura de las palabras. Las palabras han demostrado que su mayor habilidad es engañar al lector a través de algunos hechos parciales. Como menciona Henri Marrou (1966, 325), la gente puede entender el significado de una palabra, pero mientras la use y la escuche por sí misma, esto significa que el significado real de la palabra sigue oculto entre las acciones y los tiempos verbales, lo que puede convertirse en un ejemplo de ambigüedad al final. En el apartado 4.2.1, exploramos la función de las estrategias persuasivas que utiliza Hanna para ocultar su analfabetismo hasta el punto de ser juzgada y condenada a la cárcel.

El uso de estrategias persuasivas por parte de Hanna. Dentro de este apartado, son importantes para la novela las estrategias de persuasión que el personaje femenino utiliza para convencer a Michael o al jurado de que hagan algo por ella o para hacerles creer algo diferente a la realidad ficticia.

La persuasión, en Searle (1969, 32-36) se explica como una especie de compromiso o impulso para la realización de algunas acciones del hablante al oyente. La investigación pragmática sobre el acto de habla de la persuasión se ha llevado a cabo en varios campos, por ejemplo, en los tribunales y en la publicidad. Joan Mulholland (1994, 19) describe diferentes estrategias que posee la persuasión; por ejemplo, acomodar, disculparse, usar el anti-lenguaje, quejarse, halagar, confesar, criticar, enfatizar, prohibir, hipotetizar, usar metáforas, usar la cortesía, elogiar, simpatizar, usar preguntas de etiqueta, entre otros recursos. A continuación, el análisis de algunas de las estrategias persuasivas utilizadas por el personaje femenino en las tres partes en que se divide la novela. Obsérvese que hemos subrayado los elementos persuasivos.

Desde la primera parte de la novela, Hanna demuestra una gran manera de ocultar su analfabetismo haciéndolo a través de diferentes estrategias persuasivas. Por ejemplo, en las páginas 41 y 42, cuando Michael comienza a leer en voz alta para Hanna porque ella quería saber qué estaba aprendiendo en la escuela, el adolescente le dice que están repasando a Homero, Cicerón y Hemingway. Al principio, ella muestra “curiosidad” por escuchar cómo sonaban el griego y el latín², así que Michael comienza a leer en voz alta la Odisea. Inmediatamente después, ella le pregunta al chico si también está aprendiendo alemán produciendo en él un “efecto alienante”, por lo que tiene que volver a comprobar su pregunta. Como consecuencia, ella tiene que hacer otra pregun-

² Schlink 1997, 42.

ta: “¿Sólo aprendes lenguas extranjeras o todavía hay cosas que tienes que aprender en la tuya?”³. En realidad, estas preguntas entrelazan su estrategia persuasiva, ya que al final quiere que el chico empiece a leer en voz alta y en alemán para ella. A ella no le importan otros idiomas. La respuesta a estas dos últimas preguntas se convierte en una larga explicación de Michael cuando faltó a clase y tuvo que leer una novela romántica, por lo que ella le ordena: “¡Pues léemela!”⁴. En respuesta, él promete traerle el libro para que pueda leerlo ella misma, pero ella recurre a un cumplido⁵ para convencer al chico de que lea para ella: “Tienes una voz tan bonita, chico, que prefiero escucharte a ti que leerlo yo”⁶. En este punto del libro, Hanna ha acomodado su lenguaje, esto significa que “acomodar el estilo de comunicación de uno a la otra persona mejora una interacción [...] tratar de ponerse en el lugar del otro, y usar el lenguaje de la manera que el otro es más probable que entienda” (Joan Mulholland 1994, 153). Así es como Michael Berg se convierte en *El Lector* y, a cambio, mantiene relaciones sexuales con Hanna.

A medida que pasa el tiempo, la relación tiene altibajos. Un día, Michael decide hacer un viaje con Hanna y durante el mismo, se producen más acontecimientos en los que florecen las estrategias persuasivas de Hanna para ocultar que no sabe leer.

³ Schlink 1997, 43.

⁴ Schlink 1997, 43.

⁵ Un cumplido, como estrategia persuasiva, implica un juicio u opinión favorable, decir algo agradable a otro individuo con el fin de conseguir algo. Wolfson y Manes (1980, 395).

⁶ Schlink 1997, 43.

Una vez más, Hanna utiliza un cumplido para ocultar su analfabetismo: “Para variar, me gusta no tener que preocuparme por nada”⁷ cuando tienen que elegir las direcciones de un mapa, o registrarse en un hotel o al elegir qué comer del menú, dando a entender que Michael puede elegir por ella, lo que le hace sentirse bien.

Durante el mismo viaje, tuvieron una terrible pelea debido a una nota que Hanna no pudo leer. Michael salió a llevarle el desayuno, pero ella estaba durmiendo, así que le deja una nota; sin embargo, Hanna no pudo leerla y probablemente la escondió. Es entonces cuando su analfabetismo empieza a causarle problemas. Se asustó al no encontrar al chico. Cuando él vuelve, ella se enfada y lo golpea. Es entonces cuando Hanna pone en práctica una de las herramientas de persuasión, que se conoce como “invención” según Mulholland (1994, xvi), lo que significa que los recursos implementados en el acto de habla necesitan un reajuste para cumplir con el poder necesario para mantener el control de la situación. Él le dice que no se enfade; al final le había dejado una nota. Entonces, ella empieza a hacer preguntas y a negar la existencia de una nota: “¿Lo hiciste? [dejaste una nota] no veo ninguna nota”⁸.

En la segunda parte, se celebra un juicio. Se trata del pasado nazi y de los crímenes que se cometieron entonces. Una de las acusadas es Hanna Schmitz. En la sala del tribunal, Hanna recurre a otras estrategias persuasivas para que la gente no descubra su analfabetismo. En efecto, en la página 111, desafía al juez que preside el

tribunal para que responda a su pregunta: “Yo... quiero decir... ¿Qué habría hecho usted?”⁹ cuando él le pregunta si la razón por la que había mandado matar a las mujeres del campo era para hacer sitio a las nuevas. Esta estrategia es un “embaucamiento”, que es un tipo de acto de habla que solicita simpatía. Hanna quiere que el público comprenda las acciones de todos los agentes de los SS, por lo que necesita que alguien esté de acuerdo con su proceder y simpatice con sus acciones. Hanna rompe las reglas de un jurado y el juez tiene que responder de una manera u otra, ya que su *cara*, pragmáticamente hablando, está amenazada. Más tarde, le hace la misma pregunta al juez: “¿Qué habría hecho usted?”¹⁰, ya que el juez le había preguntado si tenía miedo de que si los presos se hubieran escapado la detuvieran, la condenaran o la fusilaran. Hanna explicó que se habría provocado un caos si hubiera permitido la fuga de los presos. Al final, quiso convencer al juez de que estaba siguiendo las reglas de su trabajo como agente de los SS. El hecho de conocer las reglas puede implicar que ella había leído el documento donde estaban escritas las políticas sobre cómo tratar a los prisioneros del campo. Aunque se trata de la misma pregunta, esta vez funciona de forma diferente, ya que Hanna ya sabe que el juez no le contesta y que se está condenando con lo que añade.

El segmento más importante de la parte II en cuanto a la persuasión es cuando Hanna admite que había escrito el informe que había provocado la muerte de mucha gente en ese campo como recurso para que

⁷ Schlink 1997, 54.

⁸ Schink 1997, 56.

⁹ Schlink 1997, 111.

¹⁰ Schlink 1997, 127.

la gente no supiera que era analfabeta, ya que el fiscal y el abogado de Hanna le sugirieron que trajera a un experto para que comparara su letra del pasado y su letra de cuando estaba siendo juzgada. Aunque alarmada, dijo: “No hace falta que llamen a un experto. Reconozco que yo escribí el informe”.¹¹ Mulholland (1994, 28) sostiene que las personas siempre tienen una interpretación de su verdad, en este caso Hanna presenta su versión de la verdad en el momento de decir que ella escribió el informe. En realidad, con esto afirma su participación. Al admitir que había escrito ese informe, hizo la vida de los otros acusados más fácil y la suya mucho más miserable, ya que fue condenada a cadena perpetua.

En la tercera parte, cuando Hanna está en la cárcel, aprende a leer con su propio método, ya que recibe audios en los que Michael graba la narración de diferentes historias. Se puede pensar que, al estar en la cárcel, no hace amigos allí, ni habla con la gente. En consecuencia, no necesita persuadir a nadie; sin embargo, sus estrategias de persuasión se han perfeccionado. En la cárcel, utiliza las palabras de forma escrita y escribe su primera “carta” a Michael: “Chico, la última historia fue especialmente bonita. Gracias, Hanna”.¹² Con esta nota viene una implicatura¹³: ahora puedo

¹¹ Schlink 1997, 129

¹² Schlink 1997, 187

¹³ Implicaturas, término introducido por Grice en “*Lógica y conversación*” (1967, 90). Se trata de mensajes adicionales transmitidos por los hablantes/escritores de forma indirecta. A veces las implicaturas complementan el significado de lo que la persona habla o escribe, a veces aportan información adicional y a veces transmiten algo completamente diferente de lo que ha

escribir, por favor, responde para que pueda leerlo y seguir en contacto contigo.

En el decimoctavo año de prisión de Hanna, su petición de clemencia fue concedida y como Michael era su única conexión con el mundo exterior, ya que cuando estaba en la cárcel recibía paquetes de él, la guardia de la prisión le indica a Michael lo que debe hacer antes de su liberación. Después de eso, pasa un año y una semana antes de la liberación de Hanna, Michael tiene una charla con Hanna sobre que ahora sabe leer y escribir. Aunque los cumplidos continuaron cuando le preguntó si leía mucho después de haber aprendido a leer: “Un poco. Que te lean es más bonito”¹⁴ y añade una pregunta: “Eso se acabó, ¿no?”¹⁵ lo que implica que ‘me gustaría que me leyeras como lo hacías en el pasado.’ De hecho, Mulholland está de acuerdo en que a veces las preguntas con etiquetas son una falta de autoafirmación, lo que significa que a veces ese tipo de preguntas buscan una respuesta positiva o negativa. No obstante, “si afirma una creencia de cierta importancia intrínseca, entonces la etiqueta parece ser un debilitamiento de su fuerza” (Mulholland, 1994, p.296). En otras palabras, Hanna siente que ya no tiene poder sobre Michael.

Probablemente la última y más relevante estrategia persuasiva de Hanna fue una

dicho el orador o el escritor. El oyente/lector calcula las implicaturas a partir del conocimiento que comparte con el interlocutor, el conocimiento general que tiene del mundo el conocimiento de la situación concreta, el contenido semántico del enunciado producido y la suposición de que el hablante está cooperando.

¹⁴ Schlink 1997, 136

¹⁵ Schlink 1997, 136

especie de testamento escrito que dejó. La directora le leyó la parte de la carta que se refería a Michael: “Todavía hay dinero en la lata de té de lavanda. Dáselo a Michael Berg; debe enviarlo, junto con los 7.000 marcos del banco, a la hija que sobrevivió al incendio de la iglesia con su madre. Ella debería decidir qué hacer con ese dinero. Y que le salude de mi parte” (Schlink 1997, 207). Es una orden directa para realizar algunas diligencias, pero la implicatura más importante e inteligente: fue poco ético e inmoral haberme juzgado como lo hizo la sociedad. Por lo tanto, tú y la mujer testigo del campo tienen que resolverlo. Hagan lo que tengan que hacer con ese “testamento”. Al final, donaron el dinero en nombre de Hanna a la Liga Judía contra el Analfabetismo, a pesar de que el analfabetismo apenas era un problema para la comunidad judía. Con el tiempo, Berg recibió una carta de agradecimiento a la señorita Hanna Schmitz por su donación, lo que supuso una especie de redención para ella y toda la historia que vivió y los crímenes que se cometieron en los campos de concentración.

Resumiendo, las estrategias persuasivas utilizadas por Hanna para ocultar su analfabetismo o para convencer a Michael o a la sociedad de que hicieran algo por ella fueron las dobles preguntas, los cumplidos, las órdenes directas, la invención, el embaucamiento y las implicaturas, siendo esta última la estrategia persuasiva más compleja. Además, hay que añadir que el autor tuvo que suplir el analfabetismo de Hanna y sus estrategias persuasivas son muy inteligentes desde el principio, pero se refinaron en la cárcel después de que aprendiera a leer y a escribir.

Metáforas. Lakoff y Johnson (1980, 36) sugieren que las metáforas son herramientas que permiten a las personas utilizar sus conocimientos previos sobre sus experiencias físicas y sociales directas para comprender cosas más abstractas como el trabajo, el tiempo, las actividades mentales, los sentimientos, etc.

El segmento que sigue, trabaja con la metáfora recurrente de que la memoria es una cámara donde se almacenan las fotos, que se pueden proyectar y ver. En cierto modo, Schlink se refiere a la memoria o al proceso mental en el que almacenamos la información, primero en nuestra memoria a corto plazo (MCP) y luego en la de largo plazo (MLP), como afirma van Dijk (2005, 78). Sin embargo, también se refiere a los diferentes tipos de recuerdos que tiene Michael. De hecho, podríamos haber contado el número de veces que las palabras memoria, recuerdos, recuerdos borrosos, olvido y todas las palabras relacionadas con este campo semántico, pero no lo hemos hecho ya que no es nuestra intención hacerlo. Sin embargo, como es natural, Michael puede tener control sobre sus recuerdos, pero otras veces simplemente suceden. Aunque en este extracto está describiendo los recuerdos que tuvo con Hanna, también amplía esa metáfora a los victimarios y a las víctimas. Esa cámara mental que almacena las imágenes del pasado es voluntaria. Por lo tanto, la implicatura aquí es que no debemos confiar al cien por cien en ellas para dar pruebas fiables del pasado.

Es una de las fotos de Hanna que se ha quedado conmigo. Las he guardado, puedo proyectarlas en una pantalla mental y verlas, sin cambiarlas, sin

consumirlas. Hay largos periodos en los que no pienso en ellas. Pero siempre vuelven a mi cabeza, y entonces a veces tengo que pasarlas repetidamente por mi proyector mental y verlas. (Schlink 1997, 62-63)

Otra metáfora que obviamente abundaba en la novela era el analfabetismo de Hanna frente a la capacidad de lectura de Michael y la educación que recibió como abogado, además del hecho de que ambos pertenecían a dos generaciones diferentes. En primer lugar, Frau Schmitz vivió durante los tiempos de la guerra, mientras que Michael Berg era un niño de la posguerra. En resumen, observamos que Hanna representa a toda la generación que trabajó como agente de los SS y Michael representa a la generación siguiente. En relación con esto, en la parte II que se dedica básicamente a describir el juicio específico en el que Hanna fue condenada a la cárcel, observamos dos divisiones: por un lado, Michael menciona “Todos condenamos a nuestros padres a la vergüenza, aunque la única acusación que podíamos presentar era que después de 1945 habían tolerado a los perpetradores en el medio” (Schlink 1997, 67)¹⁶. Michael, con todo lo que sabe, juzga a la generación anterior. Por otra parte, en la segunda parte, capítulo catorce, Michael va a Struthof, en Alsacia, para investigar en un campo de concentración. Allí encuentra a un conductor que actúa como si fuera su conciencia diciéndole, en términos generales, que los perpetradores hicieron lo que hicieron en un acto de indiferencia y encontramos al conductor di-

ciendo: “Son un asunto de tal indiferencia para él que puede matarlos tan fácilmente como no” (Schlink, 1997, 107). La indiferencia o las actitudes normalizadas son una forma de analfabetismo. No sabemos necesariamente si Hanna cometió crímenes de guerra, pero tampoco sabemos si salva a la gente. Los únicos actos buenos que conocemos son que le ayudó cuando estaba enfermo en su época de adolescente. También sabemos que las niñas que leían para ella sólo prolongaban sus días en el campo antes de ser enviadas a la cámara de gas.

Para terminar con esta sección, creemos que Hanna en una forma de ocultar su analfabetismo o su pasado como guardia de los SS, tiene un comportamiento obsesivo-compulsivo de ser realmente limpia y organizada. Al final de la historia, aprende a leer y probablemente ya no se preocupa por su limpieza. El narrador hace toda una descripción de lo limpia que solía ser. Sin embargo, al envejecer en la cárcel, el narrador continúa “Me sentaba junto a Hanna y olía a mujer vieja”, y luego añade: “Hanna era demasiado joven para ello” (Schlink 1997, 136). Vale la pena considerar que, a medida que Hanna aprendía a escribir y a leer, también adquiría conciencia de lo que hacía o dejaba de hacer en su trabajo como agente de los SS, dándose cuenta de que no era correcto haber normalizado todas las actitudes y acciones de aquellos días.

La práctica discursiva

La práctica discursiva se evidencia a través de recursos como la interdiscursividad y la intertextualidad presente en una obra. Además, la coherencia y otros recursos pueden dar cuenta de esta dimensión. Según Fairclough (1995, 205), la coherencia

¹⁶ Esta es la página de kindle donde lo encontramos.

se centra en la forma que recibe el texto y es un factor esencial para que los sujetos construyan y reconstruyan la ideología. En cuanto a la interdiscursividad y la intertextualidad, aquí el investigador busca encontrar los diferentes discursos y los diferentes textos presentes dentro de un texto que también refuerzan la ideología.

Coherencia. La coherencia del texto viene dada por la escena retrospectiva que el autor utiliza para iniciar la novela. En la primera parte, se remonta a la adolescencia de Berg cuando estaba enfermo y Hanna fue su salvadora. Después, se traslada a su época en la que era estudiante de derecho y en la que descubrió que Hanna era analfabeta por todo lo ocurrido en los juicios en los que hacía trabajo de campo. La historia termina, cuando va al mismo pueblo donde conoció a Hanna para visitar su tumba. No hace falta mencionar, que la coherencia de la novela también se dio a través de los tiempos, argumentos y metáforas utilizados en la historia y que ya fueron analizados en la dimensión textual del modelo. Por último, los temas utilizados también fueron relevantes: memorias/recuerdos borrosos, analfabetismo/lectura, los juicios de posguerra y su vigencia.

Interdiscursividad e intertextualidad. La interdiscursividad de la novela se muestra a través de los diferentes discursos que ofrecen los distintos personajes. Por ejemplo, Hanna se niega a ser vista como perpetradora, por lo que prefiere ser vista como analfabeta. Berg se encarga de investigar, leer y descubrir lo que realmente ocurrió en ambos lados de los acontecimientos de la posguerra. El escritor judío *sólo quería culpar a los*

perpetradores sin importar si tenía que recurrir a «recuerdos borrosos», fotos o historias que se habían convertido en clichés. Por último, el autor sitúa a estos tres personajes en posiciones diferentes, de modo que el lector real de su novela tiene que sacar sus propias conclusiones.

En cuanto a la intertextualidad presente en la novela, localizamos algunas. Por ejemplo, hay textos que pertenecen a la historia cuando el autor habla de la guerra, además hay textos que pertenecen a los jurados donde se juzgaba a los perpetradores por los crímenes de guerra; además, había textos filosóficos donde se confrontaba la moral de los perpetradores y de las víctimas, hay una historia de “amor/odio” y hay esta mención a cómo se produjeron las películas y los libros tomando fotos y recuerdos como prueba.

La dimensión de las prácticas socioculturales

Dentro de la dimensión de las prácticas socioculturales del modelo ACD, Fairclough (1993, 1995, 2001), centra su atención en la identidad, la ideología y el poder. Estos tres términos son complejos, pero están políticamente relacionados con el producto final que, en este caso, es una novela. En cuanto a la identidad, van Dijk (1999, 31) la plantea como una representación mental de un constructo social o individual, por lo que podríamos trabajar con el autor, los personajes, el pueblo o la nación que los personajes representan en la novela. En relación con la ideología, Fairclough (1995, 25) la entiende como una representación natural o social de un aspecto del mundo que se asocia a una base social. Dicha representación puede imponerse hasta alcanzar la naturalización, como consecuencia la normalización. Finalmente, el

poder es definido por van Dijk (1999, 26) como el poder que un grupo o persona A ejerce sobre un grupo o persona B a través de limitaciones, prohibiciones. Sin embargo, el poder tiene la capacidad de cambiar de una persona a otra dependiendo de la situación y el contexto, de hecho, van Dijk lo pone como un péndulo que podría moverse continuamente.

Identidad. En relación con la identidad, nos interesaba sobre todo el modo en que Schlink retrata a los personajes principales, tanto femeninos como masculinos, y cómo percibimos que los relaciona con la Alemania de posguerra como nación.

En primer lugar, uno se pregunta cómo es que Hanna Schmitz no sabe leer ni escribir. Sin embargo, a medida que avanza la historia, el autor describe la identidad de Hanna y ofrece información de fondo sobre este controvertido personaje que nació en una comunidad alemana de Rumanía (Hermannstadt). No tuvo familia y se trasladó a Berlín a los 16 años. Trabajó para Siemens y se unió a los SS a los 21 años, en 1943. Nació el 22 de octubre de 1922, después de la Primera Guerra Mundial. Haber nacido en una crisis de posguerra, haber vivido durante la Segunda Guerra Mundial, su frecuente migración, no tener familia, probablemente ser de origen pobre y tener que empezar a trabajar a una edad muy temprana, pueden haber sido las razones por las que era analfabeta, aunque el autor nunca menciona claramente las razones de su analfabetismo. Sin embargo, ese analfabetismo es crucial para toda la novela y se utiliza como metáfora con las posibles explicaciones que se dan en la sección donde hemos hablado de ello.

Una persona de la edad de Hanna conoció las atrocidades de la Primera Guerra Mundial y vivió muy de cerca las de la Segunda. Ella misma formó parte de un periodo histórico desagradable. ¿Fue este contexto una de las razones por las que estaba tan obsesionada con el orden y la limpieza?

Por otro lado, Michael Berg era hijo de un filósofo cuyas principales actividades eran pensar, leer, escribir y enseñar. Michael conoció a Hanna cuando tenía 15 años y estaba muy enfermo. En la primera parte de la historia Hanna fue su salvadora, pero también lo utiliza como entretenimiento sexual y como persona que le leía cuentos. Más tarde, él estaba estudiando derecho y en algún momento tuvo que presenciar los juicios de posguerra contra algunas mujeres de los SS dándose cuenta de que Hanna era una de ellas. Los recuerdos borrosos le hacen ver que Hanna era analfabeta, pero por qué al final aceptó haber escrito el informe de lo que había sucedido en el campo donde muchas mujeres murieron quemadas tras un bombardeo. Berg representa la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial, como ya hemos comentado.

Ideología. Una de las principales ideologías reveladas a través de este modelo, fue la relativa a los crímenes posteriores a la Segunda Guerra Mundial y la forma de juzgarlos. Probablemente, las pruebas utilizadas no fueron todo lo objetivas que deberían haber sido. Las fotos y los testimonios de los prisioneros que se publicaron después de la guerra y no se reeditaron hasta la década de 1980, más tarde se descatalogaron, lo que provoca los límites de las memorias/

recuerdos sobre tales acontecimientos. Hay otras formas de recabar más información, así, el autor hace que el personaje visite un campo de concentración para recrear y comprender lo que pudo ocurrir tanto con los autores como con las víctimas. En definitiva, la Historia puede necesitar otras formas de recabar más información objetiva.

Podex. Es importante prestar atención a la traductora de la versión que analizamos. En este sentido, Carol Brown Janeway nació en Edimburgo, Escocia, en 1944. Fue editora y traductora premiada. En 1970 se trasladó a Nueva York, donde se incorporó a la editorial Alfred A. Knopf y se convirtió en editora senior, responsable de la compra de derechos de publicación a editoriales internacionales. Además, comenzó su carrera paralela en la traducción literaria, principalmente del alemán al inglés.

Asimismo, cabe mencionar que Alfred A. Knopf, de familia judía, nació en Nueva York. Él y Blanche Knopf fundaron la empresa Alfred A. Knopf, Inc. en 1915. Publicaron a escritores europeos, asiáticos y latinoamericanos. Esta editorial ha tenido más ganadores de premios Nobel literarios que otras editoriales de EE.UU. En 1960, fue adquirida por Random House. Con diferentes cambios, entre 2008 y 2009, el Knopf Publishing Group se fusionó con Doubleday para formar el Knopf Doubleday Publishing Group. En 2013, la fusión dio lugar a Penguin Random House, en la que Bertelsmann posee el 57% de la empresa conjunta, mientras que Pearson posee el 47%.

Otro factor que influye en el poder de publicación y distribución de un libro es el número de ejemplares de una impresión,

las traducciones, el contexto y la situación bajo la publicación de un libro, entre otras características. *El Lector* se vende incluso en su versión electrónica, ha sido traducido a 39 idiomas diferentes, y cuenta con una guía de lectura, al respecto, Mahlendorf (2003, 458) menciona, la novela se convirtió en un texto “canónico” en la enseñanza secundaria alemana, adoptado por los sistemas escolares de varios estados de la República Federal para enseñar a los jóvenes alemanes sobre el Holocausto.

Cabe mencionar que Bernard Schlink vive alternando su vida y su academia entre Alemania y Nueva York. En definitiva, el autor y la traductora adquirieron mucho poder tras la publicación de la misma.

Asimismo, las personas que han leído esta historia se han dado cuenta de que, desde el principio, Hanna ejerce poder sobre Berg, más tarde la víctima judía que escribió un libro sobre los autores ejerce poder sobre Berg y sobre Hanna. Al final, Hanna vuelve con una especie de voluntad de redimir su imagen ante las víctimas y ante Berg. El poder retratado en la novela es muy dinámico.

Conclusiones

En relación con el texto, observamos que el presente simple y el pasado simple fueron los más utilizados. Sin embargo, sólo se trata de cinco segmentos de toda la novela. Se puede analizar un corpus más amplio para descubrir realmente si el uso del presente simple coincide con las principales posturas de los autores sobre los fiscales, las víctimas del Holocausto y los acusados, así como sobre los límites de la memoria. Además, un corpus más amplio podría dar cuenta del pasado simple y el pretérito per-

fecto y su función de contraste con el presente simple para mantener al lector en el mundo narrado.

En cuanto a Hanna, era un personaje agudo que utilizaba muchas estrategias de persuasión para ocultar su analfabetismo. En cierto modo, ella representa a todos los autores de crímenes de guerra, que los cometen o bien porque se desentienden de lo que hacen, lo que comparamos con su analfabetismo, o bien porque les pagan por hacerlo y no tienen la oportunidad de desatender sus obligaciones, normalizando así tales hechos.

Con respecto a Berg, representa a la generación siguiente que juzgó a la anterior por haber tolerado “a los autores en su seno”. Al mismo tiempo, Berg se da cuenta de que “cuanto más horribles eran los acontecimientos sobre los que leíamos y oíamos, más seguros estábamos de nuestra responsabilidad de iluminar y acusar” (Schlink 1997, 93). En pocas palabras, da a entender que leer, investigar y documentar lo ocurrido era importante para reparar el pasado y no repetir los mismos errores, como afirman Hawlbacks (1992, 210), Adorno (1997, 249) y Richardson (2005, 7).

En cuanto a la novela en sí, *El Lector* llegó a diferentes públicos, ya sea a través de la versión original que fue escrita en alemán o a través de las diferentes traducciones que tuvo el libro. Para escribir la novela, el autor debería haber investigado sobre los juicios posteriores a la Segunda Guerra Mundial teniendo en cuenta las diferencias entre los informes escritos de los SS, las entrevistas de los SS en los juicios, la investigación de campo, etc. para que la gente estuviera informada o recordara lo sucedido. Al mismo tiempo, en su novela, planteó

diferentes argumentos sobre la moral de haber realizado los juicios. De hecho, en la segunda parte de la novela, el autor habla de un juicio que trata de un incidente en un campo satélite cerca de Cracovia donde habla de la justicia retroactiva, Schlink también menciona la generación que desempeñó diferentes papeles en el periodo del Tercer Reich o aquellos que mataron a judíos porque se les ordenó como parte de su trabajo. Además, menciona cómo la generación posterior condenaría a la anterior a la vergüenza sólo porque, después de 1945, habían tolerado a sus autores. Además, el personaje masculino se pregunta sobre cuál es la responsabilidad de la segunda generación con respecto al exterminio de los judíos y cómo cuanto más leía y oía su generación sobre los horrores de la Segunda Guerra Mundial, más responsable era de esclarecer y acusar a las personas que participaron en ellos. Su novela y las novelas relacionadas con ese periodo histórico tenían el objetivo de “explorar y arrojar luz”, como dice Schlink (1995, 76)¹⁷, pero su responsabilidad también es ayudar a sus lectores a optar por el cambio social, ya que es uno de los propósitos del ACD según Choulariaki y Fairclough (2005, 3).

Además, Schlink subraya los límites de la memoria a través de diferentes metáforas, procedimientos, argumentos o uso de palabras que ya hemos comentado. Sin embargo, la ironía hacia el hecho de que “Hoy en día hay tantos libros y películas que el mundo del campo forma parte de nuestro imaginario colectivo y completa nuestro día a día” (Schlink 1997, 147)

¹⁷ Esta cita y página fueron tomadas de *El Lector* en su versión Kindle.

coincide con la idea de que la memoria colectiva está viva hasta que muere el último superviviente del suceso abordado, pero también coincide con la idea de que “Aquí, la huida no es una preocupación por el pasado, sino una decidida focalización en el

presente y el futuro que es ciego al legado del pasado que nos marca y que debemos vivir” (Schlink 1995, 126)¹⁸.

¹⁸ Esta página fue tomada de la versión Kindle.

Referencias

- Adorno, Theodor W. (1997) (2003) “¿Se puede vivir después de Auschwitz? Un Lector Filosófico”, ed. de Rolf Tiedemann, trans. de Rodney Livingstone et al, Cultural Memory in the Present. Standford, Standford University Press.
- Cooke, S. (2000) *Negociando memoria e identidad: el monumento del Holocausto en Hyde Park, London*. Journal of Historical Geography, 26, 3 449-465 doi:10.1006/jhge.2000.0238, disponible en línea en <http://www.ideallibrary.com>. PDF
- Chouliaraki, L., & Fairclough, N. (2005). *El discurso en la modernidad tardía: Repensando el análisis crítico del discurso*. Edinburg: EUP.
- Fairclough, N. (2001) “El análisis crítico del discurso como método en la investigación científica social” en *Methods of Critical Discourse Analysis* (pp.121-138). London: Sage Publications.
- Fairclough, N. (1995) *Análisis crítico del discurso El estudio crítico del lenguaje*. Harlow, Essex: Longman.
- Fairclough, N. (1993) *Discurso y cambio social*. Malden, MA: Cambridge Polity.
- Grice, P. (1967) *Lógica y comunicación en Sintaxis y Semántica*. Harvard University.
- Gutiérrez Araus, M. L. (1998) Sistema y Discurso en las formas verbales de pasado. *Revista Española de Lingüística*, 28, 2, págs. 275-306.
- Hawlbaks, M. (1992) *Sobre la memoria colectiva. Editado y traducido por Lewis A. Coser*. The University of Chicago Press, EE.UU.
- Kansteiner, W. (May, 2002). “Encontrar el sentido de la memoria: Una crítica metodológica a los estudios sobre la memoria colectiva”. *History and Theory vol. 41*, pp 179-197.
- Lang, B. (2000) *La representación del Holocausto: El arte en los límites de la historia y la ética*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lakoff, G. and Johnson (1980) *Metaphors We Live By*. London: The University of Chicago press.
- Leech, G. (2004) *Meaning and the English Verb, tercera edición Gran Bretaña, Pearson Education*.
- Mackery, A. (2014) *Representación e imaginación del Holocausto en la literatura juvenil*. Recuperado el 18 de abril de 2019, de <http://stars.library.ucf.edu/honortheses1990-2015/1589>
- Mahlendorf, U. (2003) Trauma narrado, leído y (mal) entendido: “El lector” de Bernhard Schlink: “... Irrevocablemente cómplice de sus crímenes...”
- Monatshefte, Vol. 95, No. 3 (Fall, 2003), pp. 458-481. University of Wisconsin Press. DOI: 10.2307/30161685 <https://www.jstor.com/stable/30161685>

- Marrou, H. I. (1966). *El significado de la historia*. Baltimore: Helicon.
- Mulholland, J. (1994). *Manual de tácticas persuasivas*. New York: Routledge.
- Richardson, A. (2005). *Las limitaciones éticas de las representaciones literarias del Holocausto*. Recuperado el 18 de abril de 2019, de https://www.gla.ac.uk/media_41171_en.pdf
- Romano, P. (n.d.). *Commemorar el pasado: Una introducción al estudio de la memoria histórica*.
- Schlink, B. (1995) *El Lector. Traducido del alemán al inglés por Carol Brown Janeway (1997)*. Nueva York: Vintage International.
- Schlink, B. (1995) *El lector. Traducido del alemán al inglés por Carol Brown Janeway (1997)*. Weidenfeld & Nicolson para Kindle para la edición del 20º aniversario.
- Searle, J. R. (1969) *Actos de habla: Un ensayo de filosofía del lenguaje*. Cambridge University Press.
- van Dijk, T. (2005) *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo Veintiuno.
- van Dijk, T. (1999) *Ideología Una Aproximación Multidisciplinaria*. Barcelona, España, Gedisa Editorial.
- Weinrich, H. (1975) “Mundo Comentado-Mundo Narrado” en Weinrich (1987) *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Wiesel, E. (1997) *Ética y memoria*, Walter de Gruyter, Berlin-New York.
- Wolfson, N. and Manes J. (1980) *Investigación sobre el lenguaje y la interacción social*. Taylor & Francis.

Verbum et Lingua

Año 9. Núm. 17. Enero-junio 2021

Se terminó de editar en diciembre de 2020

en Epígrafe, diseño editorial

Verónica Segovia González

Niños Héroes 3045-A1, Colonia Jardines del Bosque

Guadalajara, Jalisco, México

La edición consta de 1 ejemplar