

Tres claves para la lectura de la obra de Peter Handke: la imagen, la narración, el viaje

EUSTAQUIO BARJAU

Universidad Complutense de Madrid
eumusfil@hotmail.com

Recibido: 2 de febrero de 2009

Aceptado: 5 de abril de 2009

RESUMEN

De la mano de las tres claves señaladas en el título, en el presente artículo se intenta esbozar el sentido general de la obra de P. Handke como búsqueda de lo que cabría llamar "el paraíso olvidado": un paraíso (terreno, por supuesto) que no es ni el "paraíso perdido" ni el "paraíso recobrado" (Milton) ni el paraíso al que se podría entrar por la puerta trasera (Kleist), sino el paraíso que tenemos al lado mismo de nosotros y que extrañas fuerzas que no sabemos de dónde vienen (Kafka) nos han impedido ver durante siglos. Un intento de "hacerse digno de habitar la Tierra" (P. Handke).

Palabras clave: imagen, narración, viaje, Peter Handke, *Dankrede*.

Three keys to reading the work of Peter Handke: image, narration, journey

ABSTRACT

By means of the three key words stated in the title, the present article aims to outline the general meaning of Peter Handke's work, as a search for what could be named "the forgotten paradise": a paradise (an earthly one, naturally) which does not correspond with a "paradise lost" or "paradise regained" (Milton), but rather that paradise which is so close, but which we are not able to see because strange forces, whose origin we ignore (Kafka), have prevented us from noticing it. An attempt to "become worthy to inhabit the Earth" (P. Handke).

Palabras clave: image, narration, journey, Peter Handke, *Dankrede*.

El año 1973 P. Handke ganó el premio Büchner de Literatura, un galardón que concede anualmente la Academia Alemana de la Lengua y la Literatura y que, en el ámbito de las letras alemanas, viene a corresponder a lo que es el premio Cervantes en el del mundo hispano. En el discurso de agradecimiento, pronunciado por este autor en Darmstadt, la sede de esta entidad (publicado en el anuario de la “Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung” y que apareció traducido y glosado por mí en el número 214 de *Revista de Occidente* - marzo de 1999) se encuentran, a mi entender, las claves de lectura que he citado en el título de este artículo y de las que voy a ocuparme en las páginas que siguen. Se trata, en esta “Dankrede”, de un discurso errático y bastante alejado de los hábitos y convenciones frecuentados en estos casos. En él, en una especie de monólogo interior, Handke nos habla de diversas cosas, que aparentemente no tienen nada que ver con su obra literaria, desde incidentes con su casero y recuerdos de infancia hasta intentos de insultar a Nixon y a los generales chilenos. Por aquel entonces este autor tenía 31 años; eran los tiempos de la guerra del Vietnam, del postsesentayochismo, del golpe de estado de Augusto Pinochet. El discurso, para seguir moviéndose en el plano de lo inconventional, termina dando las gracias a la Academia por el dinero que va aparejado al premio (importe, dicho sea de paso, que Handke, al renunciar a este premio como protesta por la actitud de Alemania ante la guerra de los Balcanes, devolvió a la entidad que se lo había entregado).

Pues bien, entresaco tres breves pasajes de este discurso que estarían en la base de las tres claves que propongo para la lectura de la obra de este autor y sobre las que voy a hablar en estas páginas. En el primero de estos pasajes el autor se refiere a una fotografía de un prisionero de un campo de concentración nazi. De esta imagen a Handke le llama la atención algo que puede haber pasado inadvertido al espectador: éste verá seguramente –y el fotógrafo probablemente se ha esforzado para que esto sea así– unas mejillas hundidas, unos ojos saltones, unos huesos sobresaliendo por debajo de la piel. Nuestro autor advierte otro detalle, la posición de los pies, en ángulo agudo, con las puntas de los dedos tocándose unas con otras. Es una posición, dice Handke, que se advierte en los niños cuando son presa de un gran miedo.

Vayamos al segundo de los pasajes sobre los que quiero llamar la atención y que correspondería a la segunda de las claves que he propuesto. Hacia el final del discurso, refiriéndose a las razones por las cuales ha escogido el oficio de escritor, Peter Handke dice que cuando alguien le pregunta sobre esta cuestión, en vez de “sorprenderle” con razonamientos tomados de la lógica occidental –así mismo es como se expresa nuestro autor–, contesta diciendo que “esto es una historia larga”, es decir, a la pregunta introducida por la fórmula interrogativa “por qué”, en lugar de responder con una frase introducida por la conjunción causal “porque” –de ahí probablemente la alusión a la lógica occidental–, el preguntado indica que se debería contar una larga historia para acceder a los deseos del interlocutor.

Hacia el final del discurso también, Handke, intentando caracterizar el designio fundamental de su obra literaria, echa mano de una página del diario de trabajo de Bertold Brecht y arremete contra lo que en ella se lee. El dramaturgo alemán dice que siente un especial aturdimiento siempre que alguna de las instituciones que para él se han manifestado como algo sólido y fiable -la música o la política, por ejem-

plo- se desmoronan y pierden sentido. Contra esta actitud, a la que Handke califica de mezquina, nuestro autor propone “dejar que el mundo nazca de nuevo siempre que uno, en su empecinamiento, lo ve como sellado”. Y ésta es para él una de las virtualidades del pensamiento poético.

I

Empecemos con la primera de nuestras tres claves, la imagen. En *La historia del lápiz* (1985, 1992), un libro de aforismos, o pensamientos breves, se lee: “Ante lo que estás viendo, piensa que esto tal vez ya te ha salvado” (p. 188).

En otro libro de aforismos, *Fantasías de la repetición* (1983, 2000), leemos: “No olvides que lo que está cerca, lo verde y las hojas que se mueven, están al otro lado del muro del pecho: el muro resultante de la cháchara dirigida hacia ti, y de tu propia cháchara.” (p. 37)

Llamemos a lo visto la imagen, un término que aparecerá más adelante reiteradamente en la obra de Handke. No es fácil, pues, llegar a esta imagen que puede salvarnos: antes hay que atravesar la barrera de la cháchara que han dirigido hacia nosotros y de nuestra propia cháchara. ¿Qué significa todo esto? Ante todo llama la atención un palabra aquí, el verbo “salvar”.

Detengámonos un momento en este término. La palabra “salvación” la encontramos ya en la primera página de una de las obras centrales, y más densas, de nuestro autor, el relato *Lento regreso* (1979, 1985), que es la primera parte de una tetralogía que lleva el mismo título. La novela, definiendo a su protagonista, Sorger, empieza así:

Sorger había sobrevivido a algunos seres humanos próximos a él y ya no sentía ninguna nostalgia, sin embargo experimentaba a menudo un gusto desinteresado por la existencia y de vez en cuando una necesidad de salvación que se había convertido en algo animal y que pesaba sobre sus párpados. (p.11).

¿Qué significa todo esto?, nos preguntábamos. Si se hacen las precisiones necesarias y si a la fórmula que voy a proponer se la libera de posibles interpretaciones extraviadas, podemos calificar la obra de Peter Handke como “literatura de salvación”, una fórmula tomada de la terminología de corrientes de “espiritualidad” muy alejadas del contexto presente. Empecemos diciendo que se trata aquí de una salvación “de”, no de una salvación “en” —en un eventual “paraíso” prometido, y preexistente, pongamos por caso—. ¿Salvación de qué, entonces? De la barrera de la cháchara a la que nos han sometido los demás y a la que nos sometemos nosotros mismos, por ejemplo. Seguiremos planteándonos esta pregunta e intentando responder a ella. En la cuarta parte de la tetralogía a la que acabo de referirme, en el “poema dramático” *Por los pueblos* (1981, 1986), evitando de un modo explícito toda asociación religiosa, se vuelve a hablar de salvación, o para ser más exactos de “consuelo”, y de “imagen”. En el discurso final de esta obra, un parlamento en el que se esboza algo así como un mundo distinto, que no va a tener nada que ver con el que

se quiere dejar atrás, Nova –el nombre de este personaje es ya suficientemente significativo– dice: “No es posible esperar lo sobrenatural. ¿Pero no os consuela ver cómo por el agua que corre avanza lentamente la hoja?” (p. 113).

La imagen, la visión de la imagen como un momento gozoso, “salvador”, es un tema viejo en la obra de Peter Handke. Kaspar, protagonista de la obra del mismo título (1968, 1982) –tomada de la figura histórica de Kaspar Hauser–, sometido a la “tortura lingüística” del aprendizaje de la lengua, y consiguientemente al “sistema” que ésta implica, vive algunos momentos de “liberación” de este proceso de esclavización, ve imágenes que no están previstas en el entramado de signos que le suministran sus “Einsager”, sus “apuntadores”: “caballos y pus: escarcha y ratas: anguilas y buñuelos: cabras y monos”.

Joseph Bloch, el protagonista de *El miedo del portero al penalty* (1970, 1979), sometido a una tortura semántica, al ser objeto, supuestamente, de una persecución policial, no muy clara, que hace que todo lo que ve y lo que oye lo interprete como posibles signos de esta persecución, hasta tal punto que para él el mundo se ha convertido en un jeroglífico y que el que se cree perseguido ya no ve ni oye nada sino es “leyéndolo” desde esta perspectiva, tiene breves, gozosos momentos de tregua dentro de este suplicio: aquellos en los que ve algo que –¡por fin!– ya no significa nada, “como en los tiempos de la paz”: “ya no había que pensar en ningún significado para el gallo silvestre disecado que estaba encima del tocadiscos”.

El título de la novela *La hora de la verdadera sensación* (1975, 1976) hace referencia al momento climático de este relato, aquel en el que el protagonista, Gregor Keuschnig, encaminándose hacia su “transformación”, intentando salir del “viejo sistema” y entrar en “el nuevo”, en un momento determinado, “la hora de la verdadera sensación”, después de haber abandonado su puesto en la Embajada de Austria en Francia, de haber dejado a su mujer y a su amante, en un parque de París ve una constelación de objetos que hasta ahora probablemente no había visto nadie –la visión salvadora–: una hoja seca, un trozo de un espejo de bolsillo y un pasador de pelo de niña, y a continuación exclama alborozado: “¿quién dijo que el mundo estaba descubierto?”

Decíamos que Sorger, el protagonista de *Lento regreso* era un ser necesitado de salvación. Pues bien, esta “salvación” es, parece, lo que este personaje busca en “el Gran Norte” –Alaska–, y tal “salvación” tiene que ver con la imagen: en este extremo rincón del continente americano, el geólogo que protagoniza este insólito relato busca “ver” las formas de la Tierra, unas formas que hasta aquel momento ha visto sólo desde los nombres de la historia de Europa, la historia del crimen. El sistema de nombres de su ciencia, como nombres de una historia absolutamente irreductible a la de la Tierra, supone, en formulación feliz de J. L. Pardo, un “geocidio”. La visión nueva, originaria que se propone Sorger en “el Gran Norte” no solamente va a suponer una purificación epistemológica, por así decirlo, sino una purificación moral, personal y social. Esta nueva manera de mirar no sólo va a llevar consigo una recuperación de la realidad –porque supone atravesar la barrera de la cháchara que nos han aplicado y que nos hemos aplicado a nosotros mismos– sino también el nacimiento de un nuevo modo de comunicarse con los otros, va a suponer de hecho la

recuperación de estos otros. En el caso de Sorger, “la india”, la enfermera de la colonia del “Gran Norte” en la que vive el protagonista de la novela, y más, la familia de vecinos de “la ciudad de la costa occidental”, la estación intermedia del viaje de regreso a Europa del protagonista –del “lento regreso al hogar”, ésta sería la traducción completa del título de este libro y de la tetralogía entera-: en una escena gloriosa de la segunda parte del relato Sorger levanta a los niños en alto, los lleva a la cama, éstos le hacen confidencias que no han hecho ni siquiera a sus padres; antes ha dicho a sus vecinos: “Están ustedes tan lejos”. Veamos cómo Handke cuenta la “visión” que el protagonista tiene de la cabeza de la madre de estos niños:

Empezó llamándole la atención el pelo; era un placer ver aquellos rizos, la línea de piel que dejaba al descubierto la raya, la misma masa de los cabellos. Poco a poco fue viendo los detalles del rostro: ahora su belleza era incuestionable, pero al mismo tiempo adquirieron un carácter dramático: una línea (era así y no quería ser de otra manera) llevaba de un ojo al otro. “Esto está ocurriendo para mí”, pensó. (p. 107).

La imagen, la imagen que no ve nadie, porque todo lo que vemos nos lo enseñan los otros. En *El año que pasé en la bahía de nadie* (1994, 1999), el protagonista-narrador, Gregor Keuschnig –la figura central de *La hora de la verdadera sensación*, que reaparece en aquella larga novela casi veinte años después-, para ver la textura de las paredes de las casas de la población periférica de París, “la bahía de nadie”, en la que va a vivir en lo sucesivo, se acerca a ellas, a muy poca distancia, tocándolas con la nariz, y de este modo ve en ellas valles, crestas, desprendimientos, pequeños animales. En otra ocasión, para ver bien las formas de las plantas de la estepa, se deja caer ladera abajo, rodando, y de este modo ve las hojas, los tallos y las flores muy de cerca y en todas las posiciones. Cabría aducir más ejemplos de “visiones” este tipo en la obra de Handke.

II

Podemos pasar ya a la segunda de las claves de lectura que me he propuesto considerar, la narración. Recordemos: ante la pregunta relativa al porqué de algo –¿por qué se dedicó usted a escribir?, por ejemplo-, en vez de contestar al interlocutor sorprendiéndole “con la lógica occidental”, se le puede contar una historia: “oh, esto es una larga historia”. (Éste es, como he dicho, un ejemplo tomado del discurso de Darmstadt de 1973. En el documental sobre Peter Handke que hizo hace dos años Peter Hamm con motivo del sesenta aniversario de aquel autor –una larga entrevista acompañada de paisajes y gentes frecuentados por él-, el autor austriaco vuelve a abogar por este tipo de discurso).

¿Por qué la narración? ¿Cómo se explica la fijación de nuestro autor en este modo de decir? Porque el hecho es que este motivo, análogamente a lo que ocurre con la imagen, aparece de un modo insistente en su obra, por lo menos desde finales de los años ochenta. El *Ensayo sobre el cansancio* (1989, 1990), una obra que,

después de *La mujer zurda* (1976, 1979), es la que ha tenido mayor aceptación en España, tiene varias páginas dedicadas a la narración.

¿Qué es la narración? Repasemos algunos conceptos de la “Teoría Literaria”, no para refrescar conocimientos sino para hacer bajar un telón de fondo sobre el cual podamos ver la nueva perspectiva desde la que hay que considerar este tipo de discurso en la concepción handkeana.

La narración, junto con la descripción, es una de las dos formas del género épico. En él, digamos de un modo drásticamente simplificado, la realidad pasa al lenguaje de un modo mediado –por el que narra o por el que describe-, una mediación que no tiene lugar en el género dramático. Siguiendo con nuestras simplificaciones, digamos que se narra la realidad temporal y se describe la realidad espacial: se narra la Revolución Francesa y se describe la fachada de una catedral. Pero, para paliar en alguna medida unas definiciones tan esquemáticas como las que acabo de formular, debemos añadir algunas precisiones: se describe también, no se narra, una puesta de sol o una tempestad en el mar, a pesar de que son realidades temporales. Terminemos este breve excursus diciendo también que se narran sucesos temporales en los que participa el hombre y se describen realidades espaciales y realidades naturales, sin el hombre, que se suceden en el tiempo.

Pues bien, oigamos los títulos de algunos de los capítulos del libro que Peter Handke escribió el año 1990, *De nuevo para Tucídides*: “Algunos episodios de la nevada japonesa”, “Epopéya de las luciérnagas”, “Una vez más una historia sobre la fusión del hielo”, “Pequeña fábula del arce de Munich”, “Epopéya de la desaparición de los caminos”. Son títulos que, sin ninguna duda, quieren llamar la atención, tienen una intención claramente provocadora.

Volvamos, muy brevemente también, a nuestra “Teoría Literaria”. Las narraciones, las historias suelen tener un “cierre”: ya ha terminado lo que queríamos contar, ya no se cuenta nada más. Suelen tener también intenciones concretas; esto es muchas veces lo que determina el cierre y lo que define los distintos tipos de narración: el apólogo, la parábola, el mito –como historia explicativa, o explicación por medio de una historia– o incluso también la historia como narración de lo ¿importante? acontecido –“historia magistra vitae”–, para que no volvamos a incurrir en los errores del pasado...

Pues bien, no es ésta la narración por la que apuesta Peter Handke. Cabría preguntarse: ¿por qué la historia termina con el encuentro del culpable, con la victoria de uno de los dos contendientes, o con su reconciliación, y no, por ejemplo, tres minutos antes, o siete días después? El cierre, lo que le da unidad a la narración, traiciona un “concepto” que está detrás de ella (y en el concepto suele estar agazapado el Poder); pero la literatura, dijo también Handke en su discurso de Darmstadt, tiene “el poder de disolver los conceptos y, con ello, de hacerse con el futuro”. La narración por la que aboga Handke no tiene “cierre”, tiene que poder continuar en cualquier momento con un “y...” –así es como termina su novela *La repetición* (1986, 1991)–. Abrir la ventana, mirar e ir contando lo que vamos viendo, nada más. ¡Nada menos!: “la epopeya de la paz”. El modelo de ésta nos lo da la naturaleza, siempre que la miremos con los ojos limpios de la historia de Europa: lo que busca Peter Handke con sus “epopeyas” de su libro a favor de Tucídides es algo parecido a lo

que buscaba Sorger en “el Gran Norte”, ver la historia de la Tierra –para el protagonista de *Lento regreso* los resultados de esta historia, las formas que ella ha grabado en el suelo– con los ojos limpios de la historia del viejo –¡y del nuevo!– continente.

Una de las situaciones que propician este discurso inocente es el cansancio. En el *Ensayo sobre el cansancio* (1989, 1990) encontramos explicitado este *desideratum*; en la página 33 de la traducción castellana leemos: “el arte de narrar como la forma de hablar más generosa y que originariamente está más libre, casi siempre, de las opiniones del que narra”.

En este ensayo Peter Handke clasifica los cansancios en cansancios buenos y cansancios malos; entre los primeros se encuentra uno que propicia de un modo especial la narración.

Detengámonos unos momentos en este punto. ¿Qué tiene que ver el cansancio con este modo de decir inocente?, ¿por qué el cansancio es la situación adecuada para la narración? El cansancio es un estado que nos coloca al margen de nuestros hábitos, de nuestros proyectos y nuestros afanes; viene a ser algo así como “la hora veinticinco” de la jornada. En la página 61 de este *Ensayo* de Handke leemos: “Gracias al cansancio el mundo se liberaba de sus nombres y se hacía grande.”

En la misma página de la que he tomado esta cita, nuestro autor explica los cuatro estados en los que se puede encontrar su Yo-Lenguaje en relación con el mundo: en el primero este yo está “dolorosamente excluido de los acontecimientos”; en el segundo, la cháchara de fuera entra en el yo y éste sigue estando mudo, lo más que puede hacer es gritar; en el tercero llega al fin la narración, de un modo involuntario, frase por frase, dirigida a alguien, generalmente a un niño; en el cuarto se produce la apoteosis del cansancio: éste se convierte en la gran puerta de la narración:

en la clarividencia del cansancio de entonces, el mundo, bajo el silencio, sin decir una sola palabra, se cuenta a sí mismo, a mí al igual que al vecino espectador de pelo canoso que hay aquí, que a la señora estupenda que pasa contoneándose; todos los acontecimientos pacíficos eran ya narración, y ésta, a diferencia de lo que ocurría en las acciones bélicas y las guerras, que primero necesitaban un cantor o un cronista, se articulaba por sí misma ante mis ojos cansados en forma de epopeya. (61-62).

Es la epopeya de la paz a la que me he referido antes. Pero aquí son las cosas las que se narran; el Yo del autor-contemplador se ha hecho absolutamente permeable a las cosas de fuera, se ha convertido en un gran fanal en cuyo seno aparecen éstas, y esta aparición tiene forma de relato. En las últimas páginas de *La ausencia* (1987, 1993), Handke pinta la escena glorificada que rodea a los tres personajes, después de la desaparición del El Viejo:

Las escaleras de piedra se lanzaban rectas hacia arriba. Las sombrillas se abovedaban. La camarera estaba apoyada. Nosotros estábamos sentados. Los jardineros estaban de pie. Los muros estaban de pie. Las ramas del cedro se entrelazaban. Las raíces se estiraban. El magma llameaba. El mar batía. El espacio cósmico zumbaba. En el cielo los pájaros, ala con ala, estaban suspendidos en el aire.

Las pinochas verdeaban. El tronco se redondeaba. El humo hacía un signo. (p. 193-194).

Como es sabido, Peter Handke hizo luego de este relato un guión cinematográfico y una película (en la que tuve la fortuna de, con mayor o menor acierto, más bien menor, encarnar a uno de sus personajes). Pues bien, en la última secuencia de este film vemos a un niño, subido en los hombros de un adulto que anda arriba y abajo por la orilla del mar, diciendo: “Mi padre anda. El pez nada. El árbol está de pie. El fuego arde. El agua corre. La luna brilla. El tren corre. El barco navega. Mi padre anda...”

El cansancio ha propiciado la presencia de las cosas. Una vez acallada la cháchara que nos separa de éstas —esta cháchara que se interponía entre nosotros y el verde de las hojas—, y esto ha ocurrido cuando, por la gracia del cansancio, hemos salido de los sistemas, las opiniones y las costumbres, ha aparecido la imagen, y la aparición de ésta tiene lugar en forma de narración, la narración que las cosas hacen de ellas mismas. Con lo cual se juntan las dos primeras claves de lectura que estoy considerando en las presentes reflexiones, la imagen y la narración.

III

¿Y el viaje, la tercera de las claves que he propuesto? En la película *La ausencia*, en uno de sus muchos monólogos El Viejo dice:

Andar. Golpear el suelo con las suelas de los zapatos, regular los latidos del corazón, limpiarse los ojos. [...] Y es andando, andando, andando como salían a mi encuentro las cosas del mundo, acontecían, se narraban. [...] Sólo andando, andando, andando, hacia bajar yo la luz del cielo, del padre cielo. Airear la tierra andando. Hacer que el azul azulée, que el verde verdezca, que el marrón luzca, que el gris florezca.

El viaje —aquí el viaje a pie— y la narración; la narración como un modo privilegiado de presencia de la imagen.

En la obra de Peter Handke se viaja. Se viaja por Europa y por América; de Europa a América y de América a Europa. Se viaja en tren, en coche, en autocar, en avión, a pie. Viaja Sorger en *Lento regreso*; viajan el autor y D en *La doctrina del Sainte-Victoire* (1980, 1985); viajan el autor y su hija en *Historia de niños* (1981, 1986); Loser en *El chino del dolor* (1983, 1988); el yo narrador en *La repetición* (1986, 1991); el viejo, el soldado, el jugador y la mujer en *La ausencia* (1987, 1993); viajan “al país sonoro” los siete personajes de *El juego de las preguntas* (1989, 1992), viajan el conductor, el poeta y el antiguo campeón olímpico en *En una noche oscura salí de mi casa sosegada* (1997, 2000); viajan los siete amigos del yo narrador en *El año que pasé en la bahía de nadie* (1994, 1999); viaja la banquera en *La pérdida de la imagen o por la Sierra de Gredos* (2002, 2003).

¿Qué sentido tiene el viaje en la obra de nuestro autor? Es ésta una pregunta que podemos intentar contestarla desde la perspectiva de la “literatura de salvación” de

la que he hablado antes (no olvidemos que el “itinerarium” es una de las categorías de las “literaturas de salvación” de muchas corrientes de “espiritualidad”). También se viaja en un subgénero narrativo que ha tenido tanta importancia en la tradición alemana como es la llamada “novela de formación”. En el viaje, dice Eugenio Trías en el capítulo “Viaje dramático, viaje clásico” de su libro *Drama e identidad* (Barral Ed., Barcelona 1974), el nombre propio de uno “parece fluidificarse y perder con ello su rígida compostura. La referencia al hogar, al municipio pierde su carácter opresivo y se vuelve implícita”. Esta observación de Trías está muy en la línea de la tendencia de nuestro autor a no dar nombres a sus personajes, a los que muchas veces identifica sólo con rótulos como “el niño”, “la mujer”, “el viejo”, “el soldado”, “el jugador”, “el sacerdote”. La lejanía del hogar y de su ámbito habitual le depara al “viator” la posibilidad de una distancia en relación con él mismo y por tanto algo así como una nueva identidad, una identidad “purificada”. En el *Ensayo sobre el día logrado* (1991, 1994) leemos: “En el día logrado no habrá ninguna costumbre, desaparecerá toda opinión” (p. 75). El viaje parece propiciar este estado. No olvidemos que la idea de escribir este ensayo le ha venido a Handke de una canción de van Morrison en la que se habla de una pareja que, en un viaje, durante un fin de semana, ha conseguido este “día logrado”: “pescar en las montañas, continuar el viaje, comprar el periódico del domingo, continuar el viaje, tomar algo, continuar el viaje, el brillo de tu cabello, la llegada al anochecer, y el último verso más o menos así: <<¿Por qué no pueden ser todos los días como éste?>>”. El viaje parece favorecer la disolución de “el mundo sellado” por la que aboga Peter Handke en su discurso de Darmstadt. El viaje, que nos va poniendo siempre delante de algo distinto, parece ayudar también a este nacimiento de un mundo nuevo todos los días del que habla nuestro autor en este mismo discurso. Lo que se busca en estos viajes es, en muchas de las obras de Handke, una “transformación” del viajero. Éste es, por ejemplo, el caso de Wilhelm en *Falso movimiento*, de Gregor Keuschnig en *La hora de la verdadera sensación*, de Sorger en *Lento regreso*, para mencionar sólo algunos ejemplos.

Antes hemos hecho referencia a los medios de locomoción con los que viajan los personajes de las obras de Handke. Debemos detenernos unos momentos en uno de ellos, el autocar, uno de los “tópoi” de la obra de este autor, por su recurrente, casi obsesiva aparición en sus obras. El autocar y el viaje en este medio de transporte suponen, respectivamente, un “Zwischenraum” (espacio intermedio) y una “Zwischenzeit” (tiempo intermedio), dos categorías centrales en la obra de este escritor: un ámbito espacio-temporal en el que cesan las relaciones habituales de los que se encuentran en él; en el que dejan de estar vigentes los “papeles” que desempeña cada uno en su vida diaria. En este espacio y durante este tiempo se da una distancia de cada uno en relación con sus propios hábitos y sus costumbres, cesan los empeños que tienen al ser humano fuera de lo que él es; en ellos pueden nacer modos de ser y relaciones inéditos, ajenos al plexo de proyectos y de influencias exógenas que tienen al hombre en manos de alguien.

En ocasiones, los que viajan son un pequeño grupo que se ha formado de un modo aleatorio. Éste es el caso, por ejemplo, de *La ausencia* –“el viejo”, “el soldado”, “el jugador”, “la mujer”– o de *En una noche oscura salí de mi casa sosegada*,

donde en un coche con el que se dirigen al pueblo de Santa Fe se han reunido por casualidad “el conductor”, “el poeta” y “el antiguo campeón olímpico”. Los diálogos que se entablan entre los miembros de estos grupos formados al azar, que en ocasiones, como ocurre en *La ausencia*, son sólo largos monólogos de estos personajes, escuchados con atención por los otros miembros del grupo, son lo que puede depararle al hombre una nueva identidad y lo que puede ofrecerle una nueva vida.

IV

La imagen, la narración, el viaje. En la obra de nuestro autor, *La pérdida de la imagen o por la sierra de Gredos* encontramos reunidas, y presentes de un modo explícito, las tres claves que han estado ocupando nuestra atención a lo largo de estas páginas. Dos de ellas, la imagen y el viaje, están mencionadas de un modo expreso en el título de la novela. La tercera, la narración, es un hilo que recorre el libro entero. En efecto, lo que la protagonista va viendo y viviendo a lo largo de su travesía por la sierra castellana deberá contarle un autor que ella ha contratado, que vive en un pueblo de la Mancha, donde terminará el largo relato, Miguel... imposible reprimir el deseo de nombrar sus apellidos: de Cervantes Saavedra. La protagonista de esta novela no aspira a “pasar a la historia” sino a “pasar a la narración”. Sobre cómo debe ser y no debe ser ésta, el lector puede sacar deducciones fijándose en las indicaciones que la banquera, la figura central de la obra, le va dando a su autor. También comparando lo que de la Sierra de Gredos ve la protagonista de la novela y lo que ven los reporteros venidos de fuera. La imagen tiene también un papel central en este libro. En él vemos cómo las imágenes se pueden concitar, qué efecto surten, en el que las llama y en aquellos que se encuentran frente al que las tiene; cómo se pueden perder, que es algo que sólo puede ocurrirle al que una vez las tuvo.

No es posible, ni oportuno, intentar hacer una interpretación cerrada de este libro desde estas tres claves. Me parece suficiente con indicarlas y ofrecerlas para una lectura de esta novela.

Las tres claves que, anunciadas ya por Peter Handke en su discurso de Darmstadt, hace más de treinta años, recorren su obra entera y nos ofrecen un hilo que puede guiarnos dentro del fascinante dédalo de la obra este autor.