



La experiencia traumática en la prosa de Peter Handke. *De Wunschloses Unglück a Die Wiederholung*

Francisco Salaris Banegas¹

Recibido: 28 de julio de 2022 / Aceptado: 19 de septiembre de 2022

Resumen. El presente artículo propone un recorrido por dos novelas de Peter Handke (*Wunschloses Unglück* y *Die Wiederholung*) a partir del análisis de las formas en que aparece la experiencia traumática. Ambas obras poseen muchos puntos de contacto y pueden leerse en continuidad, aunque, de acuerdo con la hipótesis, *Die Wiederholung* propone un camino de redención del trauma que conducirá también a una nueva forma de entender la narración y la práctica escritural en general. Este eje de lectura posibilitará un acercamiento a la evolución estética de Handke, que se concretiza alrededor de los años 80 y que adquiere –de acuerdo a las conceptualizaciones de la crítica y del propio autor– caracteres épicos.

Palabras clave: Trauma; escritura; repetición; narración.

[en] Traumatic Experience in Peter Handke's Prose. From *Wunschloses Unglück* to *Die Wiederholung*

Abstract. This article proposes a journey through two novels by Peter Handke (*Wunschloses Unglück* and *Die Wiederholung*) based on an analysis of the ways in which traumatic experience appears. Both works have many points of contact and can be read in continuity, although, according to the hypothesis, *Die Wiederholung* proposes a path of redemption from trauma that will also lead to a new way of understanding narration and writing practice in general. This axis of reading will make possible an approach to Handke's aesthetic evolution, which takes shape around the 1980s and which acquires – according to the conceptualisations of critics and the author himself – epic characters.

Keywords: Trauma; Writing; Repetition; Narration.

Sumario. 1. Introducción. 2. Primer momento: *Wunschloses Unglück*. 3. Segundo momento: *Die Wiederholung*. 4. Conclusiones.

Cómo citar: Salaris Banegas, F., «La experiencia traumática en la prosa de Peter Handke. De *Wunschloses Unglück* a *Die Wiederholung*», *Revista de Filología Alemana* 31 (2023), 79-99

¹ Universidad Nacional de Córdoba – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)
E-mail: francisco.salaris@mi.unc.edu.ar
ORCID: 0000-0002-5519-3976

1. Introducción

En su ensayo sobre *Die Wiederholung*, incluido en el libro *Unheimliche Heimat* (1989), Sebald llama la atención sobre la “desproporción entre cultura y negocio de la cultura” que caracteriza a la nueva etapa estética de Peter Handke. A grandes rasgos, Sebald distingue dos proyectos escriturales en la obra de su contemporáneo; del primero, conformado por obras como *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* o *Wunschloses Unglück*, dice que “sin hacer concesiones como textos literarios, correspondía[n] a las necesidades del mercado”, y que “apenas contradecía[n] lo que la crítica estaba dispuesta o en condiciones de aceptar como literatura”. Una línea más abajo el juicio es de una aprobación dudosa: “Los textos de Handke eran accesibles; se podía hacer al respecto, ya tras una lectura rápida, toda clase de consideraciones progresistas” (Sebald 2005: 209).

El segundo proyecto de Handke, al que Sebald otorga un carácter programático, comienza con la tetralogía *Langsame Heimkehr*. “Mucho más reservados y mucho más difíciles de describir, esos libros que contemplan de otra forma el mundo me parecen casi concebidos para dejar sin trabajo a la crítica y a la ciencia” (210); lo que la crítica descuida de estos nuevos textos, sostiene Sebald, es la metafísica de Handke, “que quiere trasladar a la escritura lo visto y lo percibido” (210). Este estilo maduro de Handke, que alcanza su apogeo en *Die Wiederholung*, será una influencia central para el propio estilo de Sebald.

Las discusiones en torno a las continuidades y discontinuidades en la obra de Handke requieren obligatoriamente al menos un capítulo en cualquier estudio crítico dedicado al autor; el aporte particular de Sebald consiste en mencionar la incompreensión del mercado y de la crítica ante las producciones handkeanas de los 80, un aspecto que no suele ser mencionado. Más allá de las particularidades de cada propuesta, en términos generales suelen marcarse tres grandes fases: una fase temprana, entre 1964 y 1969, caracterizada por una fuerte crítica del lenguaje, una fase que participa de la *Neue Subjektivität* o *Neue Innerlichkeit*, movimiento que domina la literatura alemana de los años 70 y una fase de más difícil clasificación, que inicia con la aparición de *Langsame Heimkehr* en 1979 pero que, con retrocesos y discontinuidades, domina el espectro estético de Handke hasta nuestros días. Algunos críticos hablan de etapa clásica (cfr. Höller 2013), de tradición épica (cfr. Carstensen 2013) o de misticismo (cfr. Wagner-Egelhaaf 1989); lo cierto es que, más allá del aspecto en que cada investigador coloque el énfasis, todos esos conceptos aparecen entremezclados.

Una clave para entender esta evolución estética se halla en un ensayo fundamental de Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, publicado en 1967. De la literatura, Handke espera “eine noch nicht gedachte, noch nicht bewußte *Möglichkeit* der Wirklichkeit” (2018: 24); cuando los métodos se fosilizan y se toman como naturales, los modelos de representación de la realidad se tornan irrealles, pierden su eficacia de impresión (*Überwältigung*): “Ein Darstellungsmodell, beim ersten Mal auf die Wirklichkeit angewendet, kann realistisch sein, beim zweiten Mal schon ist es eine Manier, ist unreal, auch wenn es sich wieder als realistisch bezeichnen mag” (24-25). Es decir, las formas tienen un período de vida útil, y luego la realidad se escabulle a la representación. De esta forma, la praxis literaria

debería estar sometida a un virtuoso proceso de renovación, que el ensayo reclama como necesario.

Sin embargo, la renovación que lleva a cabo Handke a fines de los años 70 no se asume solo como un estadio más en un proceso de incesante transformación, sino que supone una posición casi ética en torno a la representación del mundo y al papel de la escritura. De allí que algunos críticos planteen el pasaje de una *Sprachskepsis* hacia una *Wortverehrung* (Carstensen 2013: 14). En la etapa que se abre con *Langsame Heimkehr*, el objetivo consistiría en recuperar los estrechos lazos perdidos entre el individuo y el mundo, un proyecto que enmarca a Handke en una crítica a la cultura que se remonta al *Sturm und Drang* y al romanticismo alemán. La escritura (*Schrift*) aparece como el nexo posible, y se dota de un halo de misticismo que hace crípticos muchos pasajes de las novelas del Handke maduro. De hecho, muchos de esos pasajes están contruidos como salmos en honor a la escritura, como el que cierra la novela *Die Wiederholung*.

Si en los primeros libros de Handke la escisión entre el mundo y el lenguaje era percibida como una experiencia traumática, cabe preguntarse cuál es el papel que juega el trauma y su proyección a la escritura en este camino de refundación que inicia Handke a partir de los años 80². Para ello, el texto *Die Wiederholung* resulta especialmente apropiado: la desaparición del hermano, que nunca volvió de Yugoslavia cuando se fue a luchar con los partisanos, es el móvil del relato y estructura todas las acciones del narrador, Filip Kobal. La propuesta de este artículo consiste en aproximarse a la evolución estética de Handke a partir de las formas en que la escritura asume la experiencia traumática, y para ello se trabajará con dos obras de diferentes períodos: *Wunschloses Unglück* (1972)³ y *Die Wiederholung* (1986). Ambas novelas giran en torno a una ausencia familiar (el suicidio de la madre en el primer caso, la desaparición del hermano en el segundo) y articulan respuestas diversas, que no dejan de entablar diálogos y de tener puntos en común.

2. Primer momento: *Wunschloses Unglück*

La anécdota de *Wunschloses Unglück* es autobiográfica: la madre de Peter Handke se suicida en la noche del 19 al 20 de noviembre de 1971. De hecho, se trata de la primera obra que introduce con fuerza elementos de corte autobiográfico, algo que

² El trauma es un elemento central en la literatura alemana de la inmediata y tardía posguerra, y se ha convertido, también, en uno de los elementos de análisis más recurrentes en la crítica especializada. Aunque fue y es objeto de numerosas reformulaciones y revisiones, proponemos entender aquí el trauma como una experiencia que no fue asimilada completamente cuando se vivió, sino tardíamente, tras una latencia que le da forma de repetición y no de recuerdo (Caruth 1995). La definición de Caruth retoma a Freud, quien sin embargo fue ambivalente en sus definiciones del trauma: el lugar del trauma –exterior o interior al individuo– ocupó un lugar de preeminencia en sus estudios. Llevada a la literatura, la experiencia traumática reclama diferentes renovaciones estéticas y estilísticas para hacerse presente, pero sobre todo hace énfasis en la crisis e insuficiencia del lenguaje.

³ Resulta difícil asociar de manera directa *Wunschloses Unglück* con las obras anteriores de Handke. Sin embargo, *Wunschloses Unglück* puede leerse, como se desarrollará más adelante, en el marco de un escepticismo lingüístico que dominará la producción handkeana hasta fines de los años 70. Entre estos dos polos se debatió la crítica temprana de la novela: por un lado, la apertura a nuevas formas narrativas y por otro, el análisis de los problemas de individuación y socialización. Handke, por su parte, renegaba de cualquier división en fases (cfr. Paver 1999: 460ss.).

se continúa en la novela inmediatamente posterior, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, publicada en el mismo año. Más allá de la diferencia de intensidad en el tipo de los acontecimientos narrados, ambas novelas fundan una tendencia que será constante en la obra posterior de Handke, a pesar de su dificultad declarada para contar cosas de su vida⁴.

En términos generales, entonces, puede plantearse que el trauma es el elemento fundador de una escritura de corte íntimo. La paradoja no tarda en salir a la luz: el trauma es también lo que vuelve inexpresable lo íntimo, precisamente porque obstaculiza el pasaje de la vivencia (*Erlebnis*) a la experiencia (*Erfahrung*), y mediante ese obstáculo intensifica la vivencia como forma única e intransferible. Es en ese doble movimiento contrario que hay que leer toda escritura traumática, que tiende a convertirse en una escritura autodestructiva: pervive en tanto se cuestiona a sí misma. Si la poética del Handke temprano se explicita en *Wunschloses Unglück* y no en *Der kurze Brief zum langen Abschied* es porque el acontecimiento fundante reclama formas nuevas, no prefiguradas. En última instancia, el problema que debe afrontar el narrador es igual al del ensayo *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*: lo realista es lo nuevo, la forma que se gesta para nombrar no la realidad, sino una realidad concreta e intransferible. El realismo, por otra parte –que aquí equivaldría a las fórmulas biográficas prefabricadas– resulta artificial. La forma que consigue la novela, entonces, se nutre de un lamento por la escasez de las formas.

Luego de la nota mortuoria extraída del *Volkszeitung* de Carintia con la que se abre la novela, el narrador se refiere a este movimiento contradictorio típico de la escritura traumática:

Es ist inzwischen fast sieben Woche her, seit meine Mutter tot ist, und ich möchte mich an die Arbeit machen, bevor das Bedürfnis, über sie zu schreiben, das bei der Beerdigung so stark war, sich in die stumpfsinnige Sprachlosigkeit zurückverwandelt, mit der ich auf die Nachricht von dem Selbstmord reagierte. Ja, an die Arbeit machen, denn das Bedürfnis, etwas über meine Mutter zu schreiben, so unvermittelt es sich auch manchmal noch einstellt, ist andererseits wieder so unbestimmt, daß eine Arbeitsanstrengung nötig sein wird, damit ich nicht einfach, wie es mir gerade entsprechen würde, mit der Schreibmaschine immer den gleichen Buchstaben auf das Papier klopfe. (Handke 1992: 7)

Por encima de la necesidad de escribir sobre la madre se cierne la sombra del trauma, y por ello se marcan allí dos aspectos: por un lado, una necesidad nítida (la del entierro); por el otro, aquella “stumpfsinnige Sprachlosigkeit”. Ante el peligro

⁴ En una de las conversaciones entre Herbert Gamper y Peter Handke, que fueron recopiladas en el libro *Pero yo vivo solamente de los intersticios*, Handke se refiere así a la escritura de *Wunschloses Unglück*: “Narrar algo vivido me resulta sumamente difícil y, además, no tengo ninguna pasión erótica al hacerlo. [...] *Desgracia indeseada* [en español en el original] me resultó muy pesada, porque en esencia era sólo una narración posterior de la vida de mi madre. No sentí ningún placer en la punta de los dedos, ni calidez en el corazón y también la cabeza intervino sólo dividida, pensó en vez de reflexionar –esto es siempre para mí una diferencia–, y por eso no pude reflexionar en ninguna imagen” (2021: 18). En otra conversación incluida en el mismo libro agrega: “en verdad *Desgracia indeseada* es mi propia historia. De lo contrario, tampoco hubiera podido contarla. Precisamente, este pasaje es enteramente autobiográfico, yo no sabía nada de mi madre, tuve un poquito de instinto y presentimiento” (143).

de esto último, que además replica el funcionamiento de la compulsión a la repetición del trauma (“immer den gleichen Buchstaben auf das Papier...”), el esfuerzo del trabajo aporta una directriz. A pesar de la crítica al lenguaje que se desarrollará posteriormente, hay desde el principio una confianza en cierto poder terapéutico de la escritura, que será central en la estética madura de Handke.

La escritura traumática da testimonio en la novela de Handke de la imposibilidad de la escritura, y por eso el relato avanza –dificultosamente– hacia atrás y no hacia adelante. El narrador se propone, además, rescatar a la persona de su madre de la despersonalización de la muerte –simbolizada por el obituario del inicio–, para mantener viva su individualidad. Como bien apunta Durzak, el relato cobra entonces la forma de un “umgedrehter Entwicklungsroman” (1982: 118)⁵. De hecho, los primeros párrafos contienen una estructura programática, en la que el narrador cuenta qué se propone hacer: escribir la historia de su madre “einmal, weil ich von ihr und wie es zu ihrem Tod kam mehr zu wissen glaube als irgendein fremder Interviewer [...], dann im eigenen Interesse, weil ich auflebe, wenn mir etwas zu tun gibt, und schließlich, weil ich diesen FREITOD [...] zu einem Fall machen möchte” (Handke 1992: 10-11)

Los tres motivos que enumera el narrador adelantan la interrelación entre él mismo –y su praxis escritural– y la figura de su madre. En primer lugar, el programa deja en claro el intento de individuación para rescatar a su madre de la etiqueta de víctima en un caso policial. El énfasis en la palabra *Freitod* acentúa dicha individuación al situar el suicidio como un acto voluntario, libre. Pero además el programa contiene un “interés propio”, que consiste en volver a vivir. Los efectos del trauma son mucho más explícitos en estas primeras páginas de *Wunschloses Unglück* que hablan de un antes y un después en la vida del narrador. Nuevamente una contradicción: el trauma provoca un entumecimiento pero también un desentumecimiento, que surge de una dislocación forzada en la actividad de la escritura. La “Erinnerungs- und Formuliermaschine” (Handke 1992: 10)] –así se describe el narrador, con cierta amargura– no puede ya funcionar como siempre, porque ahora la materia narrativa da “Unwirklichkeitsgefühle” (9). La escritura traumática no es, entonces, una disponibilidad de formas nuevas, sino el impulso hacia ello, una corriente en permanente movimiento que reclama formas a la vez que las rechaza. Una de las anotaciones de *Phantasien der Wiederholung*, libro publicado por Handke en 1983, puede resultar de gran ayuda: “Das Nach-Zittern: müßte in jeder Form spürbar sein (sonst Klassizismus)” (Handke 2020: 23). Cada forma debe hacer visible un temblor, una vibración que delate su no-conclusividad, su permanente transitividad. Es decir, en cada forma palpita el gen de la escritura traumática, que rechaza las concreciones.

El relato “biográfico” –la palabra se discutirá más adelante; de todas formas, suele ocurrir que las obras que satirizan un género sean incorporadas al género y lo amplíen, lo enriquezcan– inicia con una frase que ya adelanta el carácter que tendrá lo que sigue: “Es begann also damit...” (Handke 1992: 12). La historia de la madre adquiere el carácter de anotaciones apresuradas, en las que convergen no solo una biografía personal sino también momentos históricos: la escasez de entreguerras, el

⁵ Renner conecta *Wunschloses Unglück* con *Langsame Heimkehr*, porque en la primera se opera, también, un camino pausado hacia los orígenes de la personalidad del narrador / autor (1985: 87).

nazismo, la segunda guerra, el milagro alemán, la apertura de la República Democrática. El relato del narrador da cuenta de la vida en una región pobre y rural de Austria, del poder coercitivo de las costumbres y de la religión, del rol absolutamente sometido de la mujer –que incluye abusos físicos– y de los apuros económicos. Todos estos elementos contribuyen a atomizar el proyecto de rescatar una personalidad de la muerte, y la madre, por momentos, se pierde en una enumeración vertiginosa de costumbres, hechos históricos y fragmentos de radio o de periódicos. Muchas oraciones carecen de verbos, lo que alimenta el espíritu de rapidez que Handke quiere rescatar:

Das Stadtleben: kurze Kleider (»Fähnchen«), Schuhe mit hohen Absätzen, Wasserwellen und Ohrklipse, die unbekümmerte Lebenslust. Sogar ein Aufenthalt im Ausland!, als Stubenmädchen im Schwarzwald, viele VEREHRER, keiner ERHÖRT! Ausgehen, tanzen, sich unterhalten, lustig sein: die Angst vor der Sexualität wurde so überspielt, »es gefiel mir auch keiner«. Die Arbeit, das Vergnügen; schwer ums Herz, leicht ums Herz, Hitler hatte im Radio eine angenehme Stimme. (Handke 1992: 20-21)

Por momentos la enumeración no se detiene e incorpora referencias a fotos y discursos públicos entrelazados. Como bien advierte Norberg, la historia que rescata el narrador “resists his efforts of storytelling”; es decir, que la biografía se convierte en una sucesión de hechos históricos (Norberg 2008: 477).

Este es justamente el punto de unión que los críticos más avezados han señalado entre la parte “narrativa” y la parte “ensayística” de la novela: las convenciones que oprimen a la madre a lo largo de su vida y que la llevan al suicidio se reflejan en las convenciones que oprimen al narrador al escribir su obra. Se trata de convenciones de todo tipo, pero que acaban impactando de modo ineludible en la forma de usar el lenguaje. El núcleo del texto, de hecho, es la explicitación del principio que mueve a la escritura traumática: la dificultad de contar algo personal con fórmulas convencionales. Mientras mayor es la recaída en el lenguaje, como constata el narrador, mayor será la lejanía con el objeto a representar. En un largo paréntesis que interrumpe la historia temprana de su madre, el narrador lo dice de esta forma: “...aber ist nicht ohnehin jedes Formulieren, auch von etwas tatsächlich Passiertem, mehr oder weniger fiktiv? Weniger, wenn man sich begnügt, bloß Bericht zu erstatten; mehr, je genauer man zu formulieren versucht?” (Handke 1992: 25). La obra temprana de Handke es muy deudora de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein: lo no dicho –y este es uno de los principios de la escritura traumática, su vector de salvación y de desesperación a la vez– conserva cierta pureza de la vivencia porque no se adaptó a los límites del lenguaje.

Como piedra basal de toda convención social, el lenguaje se encuentra ya prefigurado ante cualquier experiencia. Rainer Nägele lo resume así: “Ehe man zu schreiben beginnt, gibt es eine Sprache, gibt es Codes, Begriffe, Schemata, Konventionen” (1983: 388). El narrador también se encuentra con esto: para empezar, con un arsenal de formulaciones tradicionalmente apropiadas para escribir una biografía. Este es el tema de un largo paréntesis de reflexión metaliteraria en el que el narrador detiene la biografía. En primer lugar, el narrador señala la necesidad de recurrir a abstracciones y generalizaciones sobre su madre

para evitar caer en el mero contar lo ocurrido. Sin embargo, confiesa estar entre dos peligros siempre inminentes:

Das Gefährliche bei diesen Abstraktionen und Formulierungen ist freilich, daß sie dazu neigen, sich selbständig zu machen. Sie vergessen dann die Person, von der sie ausgegangen sind [...]

Diese zwei Gefahren – einmal das bloße Nacherzählen, dann das schmerzlose Verschwinden einer Person in poetischen Sätzen – verlangsamten das Schreiben, weil ich fürchte, mit jedem Satz aus dem Gleichgewicht zu kommen. Das gilt ja für jede literarische Beschäftigung, besonders aber in diesem Fall, wo die Tatsachen so übermächtig sind, daß es kaum etwas zum Ausdenken gibt.

Anfangs ging ich deswegen auch noch von den Tatsachen aus und suchte nach Formulierungen für sie. Dann merkte ich, daß ich mich auf der Suche nach Formulierungen schon von den Tatsachen entfernte. Nun ging ich von den bereits verfügbaren Formulierungen, dem gesamtgesellschaftlichen Sprachfundus aus statt von den Tatsachen und sortierte dazu aus dem Leben meiner Mutter die Vorkommnisse, die in diesen Formeln schon vorgesehen waren; denn nur in einer nicht-gesuchten, öffentlichen Sprache könnte es gelingen, unter all den nichtssagenden Lebensdaten die nach einer Veröffentlichung schreienden herauszufinden. (Handke 1992: 43-44)

Ante el hiato entre realidad y lenguaje, que obliga a caminar siempre por la cornisa, la voz narrativa no puede sino decantarse por el lenguaje, que es lo que ofrece una materialidad fácilmente almacenable. El trauma opera siempre como un punto de fuga frente a la densidad de la lengua, que ofrece un arsenal limitado de posibilidades de expresión. Es por eso que resulta complejo, para algunos críticos, hablar de mimesis o de representación de la realidad: Sergiooris, por ejemplo, advierte que “Die Darstellung mit der Sprache ist eine Darstellung in der Sprache” (1979: 2), rechazando así cualquier variable de transitividad desde la lengua hacia el exterior. Una de las particularidades de *Wunschloses Unglück* es que el lector tiene acceso a la conciencia que construye el texto, y que está perfectamente al tanto de estos problemas. En su análisis de la novela, Sergiooris señala con acierto que el narrador *controla* el lenguaje (66) pero se equivoca al afirmar que la lengua tiene una función terapéutica que logra ahuyentar el horror de lo no decible (67). De hecho, se trata más bien de la constatación del dominio del lenguaje y de un tenso intento de dejar constancia de lo descubierto para poder así rastrear resquicios: “...diese Geschichte hat es nun wirklich mit Namenlosem zu tun, mit sprachlosen Schrecksekunden” (Handke 1992: 47).

En la última parte del pasaje citado, la preeminencia del lenguaje por sobre la realidad invierte el procedimiento normalmente asociado a la práctica escritural: partir de los hechos y buscar formulaciones adecuadas. Si el narrador opta en cambio por contar solo aquello que se encuentra ya determinado en la “öffentliche Sprache” es porque de lo contrario la historia corre el riesgo de quedar vacía, y así al menos se rescatan los hechos más acuciantes. La confesión –las últimas frases del pasaje cobran el cariz de una confesión– no es cómoda porque contradice el

espíritu handkeano que estaba ya explícito en *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*.

Sin embargo, a pesar de la declaración del narrador, no podría afirmarse que *Wunschloses Unglück* esté escrito en la “lengua pública”. Las partes más decididamente ensayísticas sí conservan, quizás, una cadencia tradicional, pero la narración de la vida de la madre cobra un tono particular, que cuestiona los modelos biográficos: la escritura traumática, tensionada y puesta en alerta ante un tema íntimo, se relaja al reflexionar sobre sí misma. En la ausencia de verbos, en la hibridez de los discursos, en la despersonalización que logra el narrador cuando habla de su madre y en la fragmentación de la narración se cifra una crítica al género biográfico como representante de la relación entre literatura y vida. La escritura traumática, que se revela mediante las anteriores características, abre entonces una grieta en el seno de la lengua pública, pero lo hace desde la declamación de su ausencia: el trauma se muestra al mismo tiempo que se niega y se esconde.

En el temprano artículo “Freedom and remembrance: The language of biography in Peter Handke’s *Wunschloses Unglück*”, Cecile Cazort Zorach traza una interesante diferencia entre dos modos entrecruzados de entender la biografía en el texto:

Language provides an obdurate yet indispensable medium for the narrator as he tries to formulate his mother’s biography (biography in the primary definition of a written account of a person’s life) and for the anonymous woman protagonist as she seeks to formulate an identity and shape her own biography (biography in the secondary definition of the course of events constituting a person’s life). (Zorach 1979: 486)

El lenguaje es un medio indispensable fundamentalmente porque niega su indispensabilidad; más allá de esto, es cierto que hay una doble necesidad en el proyecto programático de *Wunschloses Unglück*: construir un libro y construir una vida. En el terreno estético del Handke temprano, sin embargo, ambas necesidades acaban naufragando en el océano de la lengua.

Hay una tensión más entre lenguaje y trauma a la que se refiere el narrador en el paréntesis. Si normalmente la escritura permite delinear los contornos de un objeto para poder verlo desde arriba, el trauma introduce una mirada miope, ya que el narrador no puede distanciarse de lo que narra. La madre, entonces, “wird und wird nicht [...] zu einer beschwingten und in sich schwingenden, mehr und mehr heiteren Kunstfigur” (45). La escritura traumática, justamente porque se pierde en la compulsión a la repetición y no puede acceder a la verdad de las cosas, declama su carácter artificial, artístico: todo lo que produce son restos inútiles, preludios y adornos que no poseen ningún significado concreto.

La frase final de la novela se conecta especialmente con la cadena de repeticiones que instaura el trauma: “Später werde ich über das alles Genaueres sprechen” (102). La repetición, concepto central en la estética clásica de Handke, debe entenderse aquí como uno de los efectos del trauma y del escepticismo lingüístico, que detecta la artificiosidad de todo enunciado. Renner, apurando un tanto su análisis, ve en el final de la novela el anuncio de la nueva poética de Handke: “Er [der letzte Satz] ist vielmehr Programm eines zukünftigen Schreibens, in welchem die authen-

tische Erfahrung, die Kraft der Erinnerung und der poetische Entwurf aneinander vermittelt werden” (1985: 93). Al escribir en 1985, Renner conoce ya los derroteros de la estética handkeana y le resulta fácil leer ciertos pasajes como anticipos de lo que vendrá. Norberg, en la misma línea, lee el pasaje como la promesa de un relato más exacto, que llegará cuando “the emotional turmoil has settled and writing is no longer shadowed by speechlessness” (2008: 475). Lo que ocurre es que Norberg percibe la escritura de *Wunschloses Unglück* como un *Trauerarbeit*: sin duda es esa la intención que mueve al narrador a contar la historia de su madre, pero una lectura que asuma el carácter inacabado del relato le hace más justicia a las intervenciones del narrador. Zorach es más partidaria de esta última interpretación, ya que lee tras la frase un sentimiento de temor (1979: 490).

En la segunda mitad de la novela, la madre adquiere poco a poco una individualidad más densa, alentada por la enfermedad que contrae. Las descripciones de esta enfermedad son acuciantes. La madre pierde la sensación de su cuerpo, ya no puede reírse más, no tiene sentido del espacio ni del tiempo. A eso se le suma una incapacidad de percepción de las cosas en su completitud y continuidad, como lo exige el sistema lingüístico. A través de la madre, el paroxismo del problema escritural llega a un límite somático. Si la propuesta de leer las partes ensayísticas y las partes narrativas de la obra en conjunto se mantiene, entonces las dificultades de la madre se espejan en la dificultad del narrador por apresar las cosas con el lenguaje. El fin último, tal como lo teme el narrador, es la pérdida de todo lenguaje, algo contra lo que la madre lucha escribiendo cartas sin parar, como si fuera un proceso respiratorio.

Cuando la biografía llega a su punto final y la madre se suicida, se restaura el tiempo presente de la narración y el hijo cobra nuevamente la centralidad de las partes ensayísticas. Dos cosas conviene marcar de estas últimas páginas de la novela: en primer lugar, el orgullo que siente el narrador ante la muerte libre (*Freitod*) de la madre. Allí se delinea la forma más potente de resistencia frente a lo preexistente; tan revolucionario es el suicidio que, bajo la forma del trauma, el lenguaje pierde su eje articulador y se falsea su funcionamiento. Sin embargo, el perjuicio es solo para el sujeto, que quiere nombrar lo que ocurrió. “Es stimmt nicht, daß mir das Schreiben genützt hat” (95), dice el narrador, quien afirma además estar “ohne Schwerpunkt” (96). Mientras tanto, la narración se vuelve más y más fragmentaria, uno de los lugares comunes de las escrituras de la memoria traumática. En el fracaso de su proyecto se halla el segundo aspecto interesante a marcar: precisamente por no lograr del todo su objetivo, la escritura se independiza de la realidad e inaugura un espacio propio que solo a ella pertenece. En la última página de *Wunschloses Unglück* puede leerse: “Die Vorstellung bildet sich gerade und merkt plötzlich, daß es ja nichts mehr zum Vorstellen gibt. Darauf stürzt sie ab, wie eine Zeichentrückfigur, die bemerkt, daß sie schon die längste Zeit auf der bloßen Luft weitergeht” (102). Ese momento de la ilusión antes de la caída, el momento artificial del dibujo que, violando cómicamente las leyes de la gravedad, aún se mantiene flotando es el espacio de la escritura traumática: unos instantes después —aunque el lector no suele verlo—, todo se precipita en el vacío.

3. Segundo momento: *Die Wiederholung*

Sin dudas, *Die Wiederholung* es un libro clave en la producción madura de Peter Handke, y en muchos aspectos puede leerse como una poética, como la fundación de un programa que restituye el valor mágico de la palabra. Si *Langsame Heimkehr* anunciaba una nueva forma de percibir y de relacionarse con el paisaje, *Die Wiederholung* profundiza la transformación y desprende de allí una búsqueda estética cuyo principio rector será también una estabilidad cadenciosa del relato. Herbert Gamper, de hecho, considera que *Die Wiederholung* es una “große Erzählung über das Erzählen” (1998: 172).

En *Die Wiederholung* se entrelazan dos niveles temporales. Por un lado, el tiempo de la narración es el presente, en el que el narrador tiene alrededor de cuarenta y cinco años. Por otro lado, el tiempo de lo narrado –que domina la historia– ocurrió hace un cuarto de siglo: el narrador, Filip Kobal, recuerda su viaje a Jesenice, en la antigua Yugoslavia. Este juego temporal aparece ya en la primera frase de la novela: “Ein Vierteljahrhundert oder ein Tag ist vergangen, seit ich, auf der Spur meines verschollenen Bruders, in Jesenice ankam” (Handke 1989: 13). El motivo del viaje es justamente ese, la búsqueda del hermano Gregor, que hace ya un tiempo ha partido para luchar en la resistencia partisana y aún no ha regresado. A este motivo, que funciona como un eje articulador del relato, se le suma una fascinación misteriosa por Eslovenia, tierra de los ancestros, que poco a poco va convirtiéndose en un espacio mítico. La novela avanza con un ritmo lento y sosegado narrando descripciones de diferentes espacios eslovenos (la estación de trenes de Jesenice, la Wochein, el Karst) y las experiencias de Filip Kobal, que se entremezclan con recuerdos de su pasado. La acción es escasa, y los cambios de escena son apenas perceptibles⁶.

Aunque de manera tangencial, *Wunschloses Unglück* y *Die Wiederholung* pueden leerse como un díptico por la cantidad de vinculaciones que poseen. Ambas novelas, en primer lugar, tienen como móvil de la narración una ausencia, por lo que el narrador avanza intentando recuperar –de forma diferente, es cierto, ya que la potencia traumática no es la misma– las figuras de sus familiares. Esto lo conduce también hacia una exploración de su propia identidad, que acaba por desembocar, en las dos obras, en la pregunta por su identidad como escritor⁷.

Central en este apartado será la pregunta sobre el papel de la experiencia traumática en *Die Wiederholung*, para ensayar así una proyección hacia la estética clásica de Peter Handke. Como se intentará mostrar, la novela desarrolla un programa estético –presentado no como una propuesta ya construida, sino como un descu-

⁶ Un buen esquema que distingue “momentos” de la obra de acuerdo al tiempo y al espacio puede encontrarse en el libro de Butzer *Fehlende Trauer*, que contiene un capítulo dedicado a *Die Wiederholung* (Butzer 1998: 297).

⁷ Klaus Bonn, en su estudio sobre la repetición en la obra de Handke, establece incluso una relación entre la madre del narrador de *Wunschloses Unglück* y la de Filip Kobal, bajo el presupuesto de que se produce allí una repetición que carga el potencial traumático de la primera novela (1994: 69). Desde una perspectiva más estética, Carstensen 2013 vincula ambas obras a partir de la última frase de *Wunschloses Unglück* (“Später werde ich über das alles Genaueres sprechen”). La crítica al realismo, que se expresa mediante la tensión entre el intento de reconstruir una biografía y la deconstrucción del relato biográfico, tendría su revancha en *Die Wiederholung*. Alejada de los presupuestos epistemológicos del realismo pero también del pesimismo lingüístico de la época temprana, *Die Wiederholung* propondría una síntesis y una conclusión a la búsqueda de la identidad del narrador.

brimiento— que puede leerse bajo la fórmula de la elaboración (*Verarbeitung*) de los obstáculos traumáticos. El encuentro con la lengua eslovena, que establece una relación nueva y mucho más espontánea con los objetos, introduce en el espíritu de la narración un tono parecido al de las obras clásicas de Goethe. La escritura traumática, entonces, se encontraría en un camino de sanación, que combina a la vez el reconocimiento de lo real y la fundación de un mundo nuevo, dependiente exclusivamente del poder de la letra. A pesar de todo —o quizás por ello—, aceptar la solución de las tensiones a partir del mundo artificial del relato implica reconocer que el núcleo traumático se encuentra en el seno mismo de la escritura, y no afuera de él. Es en la relación entre los objetos y las palabras que se halla el trauma, y aquí hay, como ya se verá, resonancias benjaminianas: el pecado original del lenguaje humano, que limita sus funciones a la comunicación, es atacado por Handke a partir de la propia escritura.

La parte central del primer capítulo de *Die Wiederholung* —“Das blinde Fenster”— se ubica temporalmente en el pasado austríaco de Filip Kobal, es decir, en los años anteriores a su viaje a Yugoslavia. El narrador retrotrae su relato a la vida de la familia Kobal en Rinkenbergl, una ciudad de la Austria rural.

La recuperación de la vida austríaca —que va desde la historia de la familia hasta la actualidad de Filip, pasando por su niñez— está plagada de experiencias negativas. Austria es en la novela un espacio caracterizado por la falsedad, y entabla una contraposición con el universo mítico de Eslovenia. Una de las hipótesis que recorrerá este apartado, como ya se dijo antes, es que existe un proceso de sanación o purificación de la lengua que se vincula estrechamente con el descubrimiento de Eslovenia. Si en Austria el lenguaje es fundamentalmente un aparato farragoso que tiene como efecto tan solo establecer una pesada mediación entre las cosas y la posibilidad de nombrarlas, en Eslovenia la relación retoma un curso natural, es decir, los nombres parecen emanar de las mismas cosas y no de los individuos que se esfuerzan por nombrarlas.

Hay un estadio fundamental por el que debe pasar la lengua para conseguir su depuración: la escritura. De hecho, *Die Wiederholung* evidencia un claro movimiento desde la lengua —en la vida familiar de Austria— hacia la escritura —en Eslovenia—, que aparece materializada en elementos claves del relato: las cartas del hermano Gregor donde habla maravillas de Eslovenia, el diccionario esloveno-alemán, el cuaderno de apuntes del hermano durante su curso de agronomía en Maribor.

En la vida austríaca, la lengua aparece falseada, como si la concordancia entre las palabras y las cosas fuera fruto de un esfuerzo desmesurado por acoplar dos entidades diferentes. Esto resuena en la lengua del propio padre de Filip, de procedencia eslovena, a la que el narrador se refiere como “dieses fremdelnde, ernste, mühsam ein jedes Wort bedenkende und in ein Bild verwandelnde Deutsch-Sprechen”: allí se cifra, agrega el narrador, “die klarste, reinste, am wenigsten verballhornte und am meisten menschenähnliche Stimme, die ich zeitlebens in Österreich gehört habe” (Handke 1989: 71). Lo humano está en el habla del padre porque la fatiga con la que articula la lengua da cuenta de un desajuste previo que es necesario corregir. Hay en este hablar fatigoso del padre un derroche de trabajo propio de lo que Schiller llamaba poetas sentimentales, que se lamentan por la rup-

tura de la unidad y para quienes, paradójicamente, la modernidad supone un lento detenerse en la mediación a la vez que un vértigo veloz.

Esta visión de Austria como una apariencia vacía y pretenciosa conecta el comienzo del libro con el final, cuando Filip regresa a su ciudad. La sensación de contento por el regreso pronto se torna oscura, y el narrador, en uno de los pasajes más polémicos, se refiere al pasado y al presente del nazismo en Austria: “In dem Zwanzigjährigen lebte auf, wie in dieser Menge nicht wenige ihre Kreise zogen, die gefoltert und gemordet [...] hatten” (325). El contraste con Eslovenia, entonces, vuelve a hacerse acuciante: “In mir war geradezu ein Lechzen nach dem einen, ja, christlichen Blick, den ich hätte erwidern können. Idioten, Krüppel, Wahnsinnige, belebt diesen Geisterzug, nur ihr seid die Sänger der Heimat” (325). La invocación a los locos y los lisiados como única fuente de vida en Austria aparece ya prefigurada al principio de la novela, cuando Filip cuenta con quiénes se siente más a gusto. La identificación del narrador se completa con una figura que anticipará el papel que juega la escritura en la novela: el peón caminero, convertido en pintor de letreros. Filip describe el trabajo del pintor como una proeza alquímica, ya que las letras, que parecen haber estado allí desde siempre, se materializan como por arte de magia:

Wenn ich ihm zuschaute, wie er dem fertigen Buchstaben, mit einem äußerst langsamen Pinselstrich, noch einen Schattenbalken ansetzte, wie er die dichte Letter durch ein paar feine Haarlinien gleichsam lüftete und das nächste Zeichen, als sei es schon längst dagewesen und er ziehe es nur nach, aus der Leerfläche zauberte, erblickte ich in der entstehenden Schrift die Insignien eines verborgenen, unbenennbaren, dafür umso prächtigeren und vor allem grenzenlosen Weltreichs. (50)

Para W. G. Sebald, el peón caminero / pintor de letreros funciona como uno de los personajes mesiánicos que pueblan la obra de Handke: provienen de la tradición narrativa del exilio y oponen una resistencia al poder instituido. En el pintor, dice Sebald, se funden con especial maestría el “trabajo duro” y la “magia ligera” (Sebald 2005: 225). La escritura, que parece descubrirse más que construirse, se presenta ya bajo la forma de un relato continuado que se extiende hasta nombrar el mundo, un “reino universal que no tenía fronteras”. Huber, por su parte, vincula al pintor con una suerte de genio poético, que busca “die Spur der Natur” y hace legible el texto del mundo, que de lo contrario permanecería sin descifrar. “Der Schrifttakt”, dice Huber, “ist demnach performativ” (Huber 2005: 266), pero no implica una creación sino más bien un descubrimiento.

El gran acontecimiento traumático de *Die Wiederholung* es, como ya se dijo, la desaparición del hermano Gregor, y, vinculado con esto, la condición de desarraigo en la que se encuentra la familia Kobal en Austria. Ambos acontecimientos –uno coyuntural, otro estructural– se mencionan juntos, casi como interdependientes, en la novela:

Später dann dachte ich, das komme daher, daß unser Haus, zwanzig Jahre nach dem Verschwinden meines Bruders, immer noch ein Trauerhaus war; daß der Verschollene, anders als ein mit Sicherheit Toter, den Angehörigen keine Ruhe

ließ, sondern ihnen, ohne daß sie das Kleinste tun konnten, mit jedem Tag neuerlich wegstarb.

Aber auch das war es nicht, zumindest nicht allein. Jenes sämtliche Ecken des Anwesens gleichsam verzerrende Bewußtsein, da nicht heimisch zu sein, ja sogar, mit dem Ort bestraft zu sein, war noch viel älter, es war eine – die einzige – Familientradition, überliefert auf den Vater von dessen Vater, und sofort... (Handke 1989: 69).

El estatuto de desaparecido supone, para la familia Kobal, una muerte incesante, que se *repite*. El hecho traumático alcanza así toda su magnitud, ya que está sometido a la compulsión a la repetición: la ausencia del cuerpo –de lo material tangible– anula la clausura del trauma y altera los estatutos tradicionales del duelo. Sin embargo, más allá del hecho traumático, la desaparición del hermano tiene el poder de evocar una fuga, una posibilidad de escapatoria hacia el mundo anhelado. La figura de Gregor Kobal es entonces contradictoria, porque por un lado simboliza la oscuridad de la historia –familiar y nacional– y la repetición de lo traumático, pero por otro lado representa un eslabón más –de carácter íntimo, y, justamente por eso, central– en la lucha independentista del pueblo esloveno.

Gregor Kobal: tal es el nombre también del líder de la revuelta campesina de 1713, que fue asesinado por las tropas imperiales. De la coincidencia se entera el lector cuando Filip entra a Eslovenia y unos policías de frontera le explican el significado de su apellido (14) Aunque se pueda deducir que también procede de Handke 1989, personalmente lo volvería a añadir, por una mayor claridad. Kobal remite entonces al pasado más popular y auténtico de Eslovenia, y significa también *paso, pasaje*: las observaciones de los policías anticipan el (auto)descubrimiento que va a experimentar Filip en el nuevo país. El hermano, espejado en el líder campesino, funciona como un faro que ilumina la marcha del narrador; él y el Karst, como lo comentará Filip ya entrada la novela, constituyen el móvil del viaje. Más allá de las lecturas en clave religiosa que se han hecho del hermano, interesa aquí particularmente cómo ese móvil del viaje, de carácter traumático, instala una estructura místico-religiosa que va a conducir a la salvación y sanación de la escritura. Martina Wagner Egelhaaf, en su libro *Mystik der Moderne*, dedica un capítulo a *Die Wiederholung* e indica que la novela parece seguir el esquema místico *via purgativa, via illuminativa y via unitiva* (Wagner-Egelhaaf 1989: 173). El problema de la redención es uno de los temas clave del libro, y permite pensar el lugar del trauma. Ya se insinuó antes que la desaparición del hermano es la cara visible de la experiencia traumática, una experiencia que vincula una coyuntura política con un abismo de rasgos míticos: la pérdida del lenguaje como inmediatez, como capacidad directa de nombrar las cosas. Las lecturas solapadas que Handke hace de Benjamin dan sustento a esta escisión, basada en una filosofía de la historia muy común a la crítica cultural alemana. Si la Europa Occidental representa el movimiento vertiginoso del milagro alemán, que tan bien se representa en *Wunschloses Unglück*, en los países orientales el tiempo parece no transcurrir con la misma intensidad: se trata de otro tiempo y de otro espacio, como dice Filip Kobal (104). Allí, entonces, se localizan algunos reductos de lo natural

que el mundo occidental cree perdido, y es por lo tanto desde los márgenes que puede iniciarse la construcción de un nuevo mito.

El origen del mito, dice Hans Blumenberg, aparece bajo dos categorías antitéticas pero a la vez complementarias: como *terror* y como *poesía*, es decir, “como expresión desnuda de la pasividad frente al hechizo demoníaco o como excesos imaginativos de una apropiación antropomorfa del mundo y una elevación teomorfa del hombre” (Blumenberg 2004: 15). Ambos motivos, aunque quizás organizados en una estructura de causa / consecuencia, aparecen en el descubrimiento de Eslovenia como tierra ideal. El terror es la reacción de Filip cuando pasa la primera noche en la estación de trenes de Jesenice, en un túnel que había en una valla al lado de las vías. La escena simboliza, bajo la figuración de un parto, la creación de un mito que redimirá lo traumático de la literatura. El narrador sucumbe primero a una serie de pesadillas en las que la narración del sueño anterior no parte del sujeto, sino que lo persigue, lo acosa y lo oprime: el imperio de la realidad se alza tenebrosamente sobre quien desea nombrarlo. El resultado es entonces la incapacidad del habla, de la articulación y del sentido: “Das schlimmste war, daß kein Satz zu seinem Ende kam, daß alle Sätze mittendrin abgebrochen, verworfen, verstümmelt, verballhornt, für ungültig erklärt wurden, und daß zugleich das Erzählen nicht aufhören durfte, daß ich, ohne Atempause, immer wieder neu anfangen, einen neuen Anlauf nehmen, einen neuen Ansatz finden mußte” Handke 1989: 109.

Estos balbuceos que aparecen en la pesadilla parecen anunciar la llegada de algo nuevo, como un mecanismo que produce estertores porque se acomoda para su nuevo funcionamiento. El carácter onírico de la escena también podría remitir la crisis del lenguaje al pasado austríaco, pero lo que vive luego Filip le da un carácter de iniciación borrosa: se está operando una transformación, el pasaje del mundo de las apariencias al mundo de la realidad, y las apariencias que perviven en el túnel lanzan sus últimos sonidos.

El verdadero terror sobreviene cuando Filip despierta definitivamente –luego de un duermevela que funcionaba como compañía– y es víctima de lo que él llama un *castigo*:

Und diese [‘castigo’, Bestrafung] bestand nicht in einem Ausgesetztsein an einem vielleicht unwirtlichen Ort, sondern in einem allgemeinen Verstummen: So außerhalb der menschlichen Gesellschaft hatten auch die Dinge keine Sprache mehr und wurden zu Widersachern, ja Vollstreckern. Wohlgemerkt: Das Vernichtende war nicht etwa, daß die aus der Stollenwand ragende, einwärts verdrehte Eisenstange an Folter oder Hinrichtung erinnerte – vernichtend, bei lebendigem Leib, war, daß ich, ohne Gesellschaft und auch mir selber nun keine Gesellschaft mehr, vor ihr, so wie sie vor mir, stumm blieb. (111-112)

Son fundamentalmente dos las intertextualidades que se entrecruzan en este fragmento y que ayudan a complejizarlo. En primer lugar, como ya se dijo, la filosofía del lenguaje de Benjamin, sobre la que Handke ensaya una respuesta en su producción madura. Establecer paralelismos detallados excedería los objetivos de este trabajo, pero es posible leer la formación poética que expresa *Die Wiederholung* como una inversión de la reconstrucción del paraíso y del pecado lingüístico que efectúa Benjamin en algunos de sus textos, especialmente en “Sobre el lengua-

je en general y sobre el lenguaje de los humanos” (1916). La lectura sería así: tras el parloteo o la cháchara (*Geschwätz*) del lenguaje, que es instrumento (*Mittel*) más que medio (*Medium*), y que se expresa en el balbuceo incomprensible y estertóreo de la pesadilla, asoma la mudez restituida de las cosas, lo que Benjamin llama “mudez comunicativa” (*mitteilende Stummheit der Dinge*) (Benjamin 2019: 35). Se trata de un lenguaje mudo del que aún no se ha efectuado la traducción al lenguaje de los hombres, una traducción que aporta conocimiento. Pero este desconcierto ante las cosas –con las que aún no se han establecido los puentes de unión del conocimiento, y que solo se reconocen en la palabra creadora, divina– evidencia otro antecedente que es imposible no tener en cuenta: la *Carta* de lord Chandos, de Hofmannsthal. La barra de hierro, entonces, es una resonancia de los objetos que ve lord Chandos y ante los cuales se queda petrificado. Hacia el final de su carta, lord Chandos se refiere al *lenguaje mudo de las cosas*, por lo que el tríptico Hofmannsthal-Benjamin-Handke se consolida: “Nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache [...] in welcher die stummen Dinge zum mir sprechen” (Hofmannsthal 1961: 348). Visto en retrospectiva –es decir, a Hofmannsthal a partir de Benjamin–, lord Chandos habría forzado el tiempo hasta la época edénica, y precisamente lo siniestro radica en esa anacronía: la inmediatez del lenguaje como medio genera terror en el seno del mundo burgués, donde la instrumentalización del lenguaje es imposible de sortear.

El terror de Filip Kopal frente a la barra de hierro es el mismo que siente lord Chandos ante la regadera, pero la poética de Handke articula una superación del mero desconcierto que supone un más allá de la *Carta* y a la vez una respuesta a la crítica temprana de Benjamin⁸. Y es que el *castigo* que había creído sufrir Kopal se revela en realidad como el inicio de una nueva forma de ver y de *nombrar*. La culpa aparece, quizás, como un resabio del pecado lingüístico que, aunque el narrador aún no lo sabe, ya ha remitido. Se inicia entonces un trabajo de *traducción* en el que el paisaje aparecerá como un gran texto para ser descifrado: “In mich aufgenommen hatte ich die Einzelheiten des Tals auch zuvor, nun aber erschienen sie mir in ihrer Buchstäblichkeit, eine im nachhinein, mit dem grasrupfenden Pferd als dem Anfangsbuchstaben, sich aneinanderfügende Letternreihe, als Zusammenhang, Schrift” (Handke 1989:114). Y así, a medida que avanza el desciframiento, las cosas se revelan como entidades aéreas, que han perdido la fuerza de la gravedad. Kopal siente incluso que sus hombros se expanden,

so als werde die Erdschwere, durch die Entzifferung, aufgehoben in eine Luftschrift, oder in ein frei dahinfliegendes einziges Wort aus lauter Selbstlauten, wie es sich zum Beispiel findet in dem lateinischen Ausdruck *Eoae*, übersetzbar mit »Zur Zeit der Eos«, »Zur Zeit der Morgenröte«, oder einfach: »Des Morgens!« (115)

⁸ El hincapié en los medios puros, que Benjamin indaga en textos posteriores, decanta en su concepción mesiánica de la historia. En este sentido, sería interesante, para futuras investigaciones, analizar la relación entre la evolución del pensamiento de Benjamin y la propuesta redentora de Handke.

Eoae, la exclamación vocálica, se convierte entonces en la cifra del mundo que debe fundarse mediante la palabra. Y aquí la palabra *handkeana*, que se materializa en el léxico esloveno, es el equivalente de la traducción que según Benjamin vincula al hombre con las cosas, una traducción que conserva la medialidad del lenguaje, la identificación entre la esencia lingüística y la esencia espiritual de las cosas. Y es que la fundación comienza por el léxico y se extiende hacia los meandros de la narración, esa armonía definitiva que hace discurrir todo en tranquilidad⁹. Sin embargo, la expresión *traducción* debe entenderse en un sentido inverso al original: son las cosas del mundo las que develan su clave frente al hombre, de manera tal que el mundo se ofrece como un libro. Lectura, escritura y traducción son entonces conceptos que se funden, y, tal como dice el narrador en la *Wochein*, “es war, als entstünde dann das Schriftbild zugleich mit dem Bild der Sache in mir” (161).

Ahora bien, Carstensen (2013: 33) detecta una paradoja en *Die Wiederholung*, que se expande en realidad hacia toda la producción madura. ¿Cómo se corresponden la inmediatez de los fenómenos —que son capturados mediante el lenguaje como medio— y la estructura alegórica del texto, que tiende a simbolizar algo que no está diciendo? Como ya se ha dicho, la novela está repleta de elementos místicos que habilitan diversas interpretaciones y que, por lo tanto, dilatan la interpretación inmediata de cualquier signo. Hay, entonces, una diferencia entre lo que se enuncia y el enunciado que nunca acaba de resolverse y que podría perpetuar, quizás, el carácter traumático del que la escritura parecía haberse despojado. De acuerdo con esta perspectiva, la dimensión místico-religiosa concibe aún el lenguaje como instrumento y es equiparable a los rodeos fatigosos que daba el padre de Kopal para expresar algo en alemán. *Die Wiederholung*, a pesar de su decantación por la lengua eslovena, está escrita en alemán, y hay algo de falsedad intrínseca en su propia concepción.

Sin embargo, la percepción de Handke como poeta ingenuo —que los críticos, siguiendo la tradicional distinción de Schiller en el marco de su crítica cultural, han postulado a partir de determinados pasajes de su obra madura y de su cambio general de estilo— surge del presupuesto de la transparencia de su prosa, y en este sentido suele hablarse también de una reactualización de la tradición épica¹⁰. La idea debe matizarse, porque la ingenuidad de Handke (el encuentro no mediado con las cosas del mundo) se da en un mundo re-fundado a partir de la escritura. Es en lo escrito y no necesariamente en lo vivido en donde aparecen la transparencia y la espontaneidad. Una de las primeras frases de la segunda parte de la novela plantea esta dialéctica a partir de lo vivido (*das Erlebte*) y de lo recordado (*das Erinnererte*):

Und Erinnerung hieß nicht: Was gewesen war, kehrte wieder; sondern: Was gewesen war, zeigte, indem es wiederkehrte, seinen Platz. Wenn ich mich erinnerte, erfuhr ich: So war das Erlebnis, genau so!, und damit wurde mir dieses erst bewußt, benennbar, stimmhaft und spruchreif, und deshalb ist mir die Erinnerung

⁹ Según Jürgen Egyptien, el proceso se consolida en el “Noveno País” de la última parte de *Die Wiederholung*: allí se adquiere “die begütigende, friedentiftende Form, die den Schuldzusammenhang der Geschichte, die Folge der Erbsünde austilgt” (1989: 56).

¹⁰ Michler, de hecho, analiza las relaciones entre Handke y la épica clásica, y llega incluso a detectar elementos estructurales del género épico en *Die Wiederholung* (Michler, 2006).

kein beliebiges Zurückdenken, sondern ein Am-Werk-Sein... (Handke 1989: 101).

Cuando se lo recuerda, lo vivido no solo cobra forma –es decir, abandona la fragilidad de la vivencia, que es mucho más frágil cuanto más traumática– sino que también se *elabora*, en el sentido psicoanalítico del término. Roland Borgards, en su interesante libro sobre la poetología de Handke y su relación con la imagología del siglo XVIII, realiza la siguiente lectura sobre el pasaje citado:

...was er damals erlebte, das war kein erzählbarer Inhalt, sondern das Erzählen selbst, das waren die Formen und Rhythmen der Erzählung. Ihren Inhalt findet diese Erzählung nicht im Erlebnis, sondern erst in der Erinnerung an das Erlebte. [...] Erst der Vorgang des Erinnerns überträgt das Erlebte in den gewünschten und damals entbehrten «Zusammenhang einer Schrift», nur nachträglich gibt es neben dem *Dass* auch ein *Was* der Erzählung. Die Erzählung ist also erstens nicht der dokumentarisch getreuen Wiedergabe vergangener Erlebnisse verpflichtet, sondern grundsätzlich offen zum Bereich der Fiktion. (Borgards 2003: 217)

A la interpretación de Borgards, sin embargo, le falta argumentar por qué considera que en la vivencia se encuentran “las formas y los ritmos” de la narración, que recién se complementarán con el contenido cuando sobrevenga el recuerdo. En realidad, la división entre forma y contenido no parece muy apropiada para la experiencia estética de Handke, que tiende a reconciliar a las cosas con el lenguaje mediante una operación inmediata. La narración se funda con el recuerdo, y en esa fundación contenido y forma aparecen simultáneamente, de manera intuitiva, antes de que la conciencia del narrador comience a conceptualizarlos. La sucesión, como bien indica Bonn, se da a un nivel más general, y no tiende a distinguir etapas dentro de la misma narración: “Erlebnis, Erinnerung, Erzählung und Erfindung bilden die Glieder einer Kette im Spektrum der Wiederholung” (Bonn 1994: 61).

Lo que no se pone en duda en ninguna corriente de interpretación es el valor que tiene la repetición en la poética de Peter Handke. Habría que aclarar, en este sentido, dos cosas: en primer lugar, repetición y recuerdo forman un díptico dialéctico; en segundo lugar, la repetición funda narración, por lo que las sucesivas repeticiones se realizan en un terreno nuevo y sosegado: a partir de allí, no queda más que continuar el relato.

Cuando el pasado se repite, entonces se ve despojado del esfuerzo de la reconstrucción intelectual, que tiende a introducir la inestabilidad en el texto literario. *Wunschloses Unglück* es un ejemplo de ello: las dudas del narrador sobre cómo contar la vida de su madre acaban convirtiéndose en materia literaria. En *Die Wiederholung* no hay lugar para tales disquisiciones, porque –tal es la propuesta del narrador– Eslovenia supuso el restablecimiento de la relación entre el mundo y el lenguaje. La clave poética de Handke radica en descubrir que tal relación, que lleva inevitablemente a la escritura traumática, no debe resolverse mediante la recurrencia consolatoria a la mimesis –es decir, obviando el núcleo del problema–, sino mediante la declamación absoluta del carácter artificial de la narración.

La fundación de un mundo artificial en el que las palabras y las cosas entablen relaciones distintas, más espontáneas e inmediatas, sitúa lo traumático en el seno mismo de la experiencia lingüística. La solución, entonces, radica en volver a lo que el narrador de *Die Wiederholung* llama las “preformas”. El Karst o el Carso esloveno, la región calcárea montañosa en la que el narrador pasa unos días hacia el final de su viaje, es el territorio donde las preformas todavía pueden encontrarse:

Wenn Natur und Werke des Karstes archaisch waren, dann nicht in dem Sinn eines »Es war einmal«, sondern eines »Fang an!« Wie ich bei dem Anblick einer steinernen Dachrinne nie »Mittelalter« dachte, sondern, wie bei keinem Neubau, hier wie dort, »Jetzt!« (Paradiesesgedanke), so empfand ich auch in Gegenwart eines Dolinentrichters nie den Vorzeit-Moment nach, wo sich die Erde da plötzlich gesenkt hatte, sondern sah, verlässlich, immer wieder, aus der leeren Schüssel etwas Kommendes aufsteigen, Schwade um Schwade eine Vor-Form: Man mußte diese nur festhalten! (Handke 1989: 285).

El Karst está, ante los ojos del narrador, resguardado del paso del tiempo, y es por eso que contiene en sí la posibilidad del futuro. Al igual que en el mito de las edades, la filosofía de la historia que Kobal intuye en el Karst augura el retorno del reino de las preformas, o de las formas que aún conservan el “temblor posterior” (*Nach-Zittern*), es decir, que son más proceso que producto. Sin duda, la noción de preforma (*Vor-Form*) está reformulando la *Urform* goetheana: si esta es la forma definitiva, que se encuentra en el origen de todo fenómeno, aquella mantiene en vigor su relación viscosa con la realidad, lo que limita cualquier utilización instrumental que pueda darle el lenguaje. En el Karst, de hecho, las palabras buscan resguardar cada fragmento de lo real, no solo destacando sus particularidades sino también mediante nombres que suenen cariñosamente (294).

Tras sus días en el Karst, Filip emprende su viaje de retorno a Austria. En Mari-bor, ciudad cerca de la frontera, visita la escuela de agricultura donde había estudiado su hermano, y allí descubre su nombre grabado en la fachada. El nombre se convierte, para el narrador, en el símbolo de una presencia, porque conserva lo más auténtico de Gregor: “Das [la grabación del nombre] war am Vortag seiner Abreise von der Schule gewesen, zurück in das feindliche Heimatland, wo ihn, statt einer Geliebten, die fremde Sprache erwartete und der Krieg” (321). A partir de ese momento, la transfiguración identitaria del narrador se completa, y comienza a ver todo con los ojos de su hermano, unos ojos que remiten también a los del fundador de la estirpe. El nuevo mundo real ha acabado de construirse (lo real / artificial) y, al igual que en la estética clásica de Goethe, el ojo ocupa un lugar primordial, ya que es allí donde se operan las transformaciones. La escritura, entonces, se ha despojado de su cualidad traumática porque ha logrado reinventarse, y, para Handke, el arte tiene la capacidad de abarcar e incluso reemplazar toda la esfera de lo real. La narración, entonces, es lo único que queda:

Erzähler in deiner verwachsenen Feldhütte, du mit dem Ortssinn, magst ruhig verstummen, schweigen vielleicht durch die Jahrhunderte, horchend nach außen, dich versenkend nach innen, doch dann, König, Kind, sammle dich, richte dich

auf, stütze dich auf die Ellenbogen, lächle im Kreis, hole tief Atem und heb wieder an mit deinem allen Widerstreit schlichtenden: »Und...« (333-334)

4. Conclusiones

La evolución estética de Handke, que intentó mostrarse en este trabajo a partir del análisis de dos novelas de diferentes períodos, puede percibirse desde el punto de vista del tratamiento de la experiencia traumática y de cómo esta aparece en la escritura. La idea de la escritura traumática, entonces, pretende pensar al trauma como motor de determinadas prácticas literarias, que se articulan de diferentes formas (por ejemplo, la fragmentación del discurso en *Wunschloses Unglück* o la fundación de un nuevo tipo de relato en *Die Wiederholung*).

Ambos textos contienen proyectos escriturales y pueden leerse, de manera más o menos explícita, como reflexiones sobre la escritura. Ahora bien, si en *Wunschloses Unglück* la reflexión parte de una crítica al lenguaje como método de representación – algo que entronca a Handke con la literatura experimental de la posguerra y también con la literatura de principios de siglo XX–, *Die Wiederholung* supone un abandono de la preocupación en torno a la mimesis, y habilita la posibilidad de restaurar la narración como centro de funcionamiento del mundo. De allí la posibilidad de pensar la obra de Handke como una nueva épica: la articulación del relato importa más que la recuperación siempre incontrastable de los hechos.

Sin embargo, como ya se insinuó a lo largo del trabajo, la solución propuesta en *Die Wiederholung* tiene como presupuesto tácito que lo traumático se encuentra más en la experiencia lingüística que en cualquier hecho concreto (en este caso, la pérdida del hermano). En este sentido, algunos de los problemas de la obra temprana encontrarían una continuidad, y tan solo la pérdida de interés en la representación literaria ofrecería una salida.

Por otra parte, y manteniendo a la experiencia traumática como eje de lectura, podría arriesgarse una interpretación posible de *Die Wiederholung* que acentúa las continuidades con respecto a *Wunschloses Unglück* y problematiza el carácter redentor de la obra. Si, como ya se dijo, la repetición es una forma de la narración y Filip Kobal repite su viaje a Eslovenia (25 años después), y si además el texto se encuentra exento de los esfuerzos intelectivos por decir aquello que no se puede decir, entonces, ¿hasta qué punto la novela no constituye, en realidad, una inmersión profunda en la experiencia del recuerdo como acto? O, dicho en otros términos: ¿hasta qué punto no se encuentra el narrador sumergido en el nivel más espeso de la escritura traumática, aquel que no tiende a reconocer siquiera –como sí ocurría con *Wunschloses Unglück*– las dificultades de afrontar el trauma? Esta hipótesis, que conviene dejar planteada tan solo como una posibilidad de lectura, invierte el estatuto más evidente de *Die Wiederholung* y dota al artefacto narrativo de la potencia de la repetición: Eslovenia cumple el papel de intermediario porque ofrece un mundo sin fisuras, en el que lo recordado tiene el valor de una experiencia actual. De acuerdo con esta interpretación, se anula la dialéctica entre repetición y realidad –que tendería a constituir una prosa obsesiva– y la repetición se convierte en relato: en eso consistiría la tarea estética de Handke. La ausencia de marcas identificables de la escritura traumática –la voz narrativa neurótica, los silencios, los juegos con la puntuación o la recurrencia de

determinadas frases— sería, entonces, el síntoma más evidente de su triunfo: la sanación de la escritura se produce mediante la construcción de un espacio habitable en el seno del trauma.

Esta hipótesis, que declama la interdependencia de la escritura y del trauma, bloquea la posibilidad de un más allá del trauma, pero resulta poco factible a la luz de otras obras —ensayísticas y ficcionales— de Handke, en las que la posibilidad de una nueva literatura se articula bajo la cifra de la celebración. En cualquier caso, hay un camino marcado que supone, al menos, una evolución en el tipo de escritura. En este camino, la relación entre experiencia traumática y lenguaje puede ser determinante.

5. Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*, traducido por Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Buenos Aires, Taurus, 2019.
- Blumenberg, Hans. *El mito y el concepto de realidad*, traducido por Carlota Rubies. Barcelona, Herder, 2004.
- Bonn, Klaus. *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994.
- Borgards, Roland. *Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert*. München, Wilhelm Fink, 2003.
- Butzer, Günter. *Fehlende Trauer. Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München, Wilhelm Fink, 1998.
- Carstensen, Thorsten. *Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition*. Göttingen, Wallstein Verlag, 2013.
- Caruth, Cathy (ed.). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- Durzak, Manfred. *Peter Handke und die Gegenwartsliteratur*. Stuttgart, Kohlhammer, 1982.
- Egyptien, Jürgen. „Die Heilkraft der Sprache. Peter Handkes *Die Wiederholung* im Kontext seiner Erzähltheorie“, *Peter Handke, Text und Kritik 24*, editado por Heinz Ludwig Arnold, edition text+kritik, 1989, pp. 42-58.
- Gamper, Herbert. „Stellvertreter des Allgemeinen? Über *Die Unvernünftigen sterben aus* und das Erzählprogramm von *Die Wiederholung*“, *Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt*, editado por Gerhard Fuchs y Gerhard Melzer, Droschl, 1998, pp. 165-201.
- Handke, Peter. *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.
- Handke, Peter. *Wunschloses Unglück*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.
- Handke, Peter. *Aufsätze I*. Berlín, Suhrkamp, 2018.
- Handke, Peter. *Phantasien der Wiederholung*. Berlín, Suhrkamp, 2020.
- Handke, Peter. *Pero yo vivo solamente de los intersticios*, traducido por María Gregor. Barcelona, Gedisa, 2021.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Zweiter Band: Erzählungen und Aufsätze*. Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg, 1961.
- Höller, Hans. *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*. Berlín, Suhrkamp, 2013.
- Huber, Alexander. *Versuch einer Anknüpfung. Peter Handkes Ästhetik der Differenz*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

- Michler, Werner. „Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke“, *Peter Handke. Poesie der Ränder*, editado por Klaus Amann, Fabian Hafner y Karl Wagner, Böhlau Verlag, 2006, pp. 117-135.
- Nägele, Rainer. „Peter Handke: *Wunschloses Unglück* (1972)“, *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts*, editado por Paul Lützel, Athenäum, 1983, pp. 388-402.
- Norberg, Jakob. „«Haushalten». The Economy of the Phrase in Peter Handke's *Wunschloses Unglück*.“ *The German Quarterly*, 81, 4, 2008, pp. 471-488.
- Paver, Chloe E. M. „Die Verkörperte Scham: The Body in Handke's *Wunschloses Unglück*.“ *The Modern Language Review*, 94, 2, 1999, pp. 460-475.
- Renner, Rolf Günter. *Peter Handke*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1985.
- Sebald, W. G. *Pútrida patria*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Sergooris, Gunther. *Peter Handke und die Sprache*. Bonn, Bouvier, 1979.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Mystik der Moderne*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1989.
- Zorach, Cecile Cazort. „Freedom and Remembrance: The Language of Biography in Peter Handke's *Wunschloses Unglück*.“ *The German Quarterly*, 52, 4, 1979, pp. 486-502.