

# De Handke a Goethe: para una lectura “herética” del Clasicismo

[From Handke to Goethe: For a “heretical” reading of Classicism]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-88372547282>

Francisco Salaris Banegas<sup>1</sup>

**Abstract:** This article explores Handke's “heretical” reading of Classicism, and especially of Goethe, in his works of the 1980s. The Handkean concept of “das Klassische” acquires its own characteristics from considerations of *form*, a fundamental aesthetic element that arises from a dynamism between perception, production, result and artistic effect. Handkean form, as we will seek to demonstrate here, does not pre-exist the thing but comes with it, and the function of the artist is to illuminate it from within; accordingly, the possible formless character of form will be discussed. Handke's dialogue with Goethe's Classicism allows us to explore his formal conception of the work of art in greater depth, and also, in the background, to study new readings of Goethe's aesthetic evolution.

**Keywords:** Classicism; Form; Writing; Nature.

**Resumen:** El presente artículo indaga sobre la lectura “herética” o a contrapelo que realiza Handke en sus obras de los años 80 del Clasicismo, y especialmente de Goethe. El concepto handkeano de “das Klassische” adquiere rasgos propios a partir de las consideraciones en torno a la *forma*, elemento estético fundamental que nace de un dinamismo entre la percepción, la producción, el resultado y el efecto artístico. La forma handkeana, como se buscará demostrar aquí, no preexiste a la cosa sino que viene con ella, y la función del artista es iluminarla desde adentro; de acuerdo a esto, se discutirá el posible carácter informe de la forma. El diálogo que entabla Handke con el Clasicismo de Goethe permite profundizar en su concepción formal de la obra de arte, y también, en un segundo plano, estudiar nuevas lecturas en torno a la evolución estética de Goethe.

**Palabras clave:** Clasicismo; Forma; Escritura; Naturaleza.

## 1 Introducción

La presencia de lo clásico se ha instalado como un vector indispensable en la obra de Peter Handke a partir de la década de 1980. La enorme tradición crítica handkeana acuerda en situar un punto de transición fundamental en la tetralogía *Lento regreso* –

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Córdoba, Avenida Haya de la Torre, s/n, Córdoba, 5000, Argentina. Email: franciscosalaris@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5519-3976



*Lento regreso* [1979], *La doctrina del Sainte-Victoire* [1980], *Sobre los pueblos* [1981] e *Historia de niños* [1981]–: allí se daría vuelta a la página de la *Neue Subjektivität*, que había dominado la literatura alemana de los años 70 y en particular las obras tempranas de Handke, como *El miedo del arquero al penal* o *Desgracia indeseada*. En *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, un texto de corte programático que Handke publica en 1967, se encuentra una clave posible para esta variación y para otras que dominan la obra de Handke. De la literatura, Handke espera “una *posibilidad* aún no pensada ni consciente de la realidad”<sup>2</sup> [“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 irreales, pierden su eficacia de impresión [*Überwältigung*]: “Un modelo de representación aplicado por primera vez a la realidad puede ser realista, pero si se aplica por segunda vez es ya una manera, es irreal, incluso aunque pueda describirse como realista” [“Ein Darstellungsmodell, beim ersten Mal auf die Wirklichkeit angewendet, kann realistisch sein, beim zweiten Mal schon ist es eine Manier, ist irreal, 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 está sometida –o debería estarlo– a un virtuoso proceso de renovación, que el ensayo reclama como necesario.

La palabra *forma* –que, en una primera aproximación en *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, aparece bajo la fórmula del *método*– es central para el Handke maduro, ya que simboliza no solo la producción artística, sino también la reflexión estética sobre la propia práctica. En este proceso exploratorio, Goethe es una referencia insoslayable, que sobrevuela tanto sus novelas –la clasificación es aproximativa: el problema del género de obras como *La doctrina del Sainte-Victoire* o *Sobre los pueblos* es tema de discusión crítica– como, de manera mucho más explícita, sus diarios. De hecho, aunque Harold Bloom haya sentenciado que en la literatura occidental Goethe es más un fin que un principio por la escasa continuidad de su legado (BLOOM 2011: 216), la reconfiguración de la poética handkeana que inicia *Lento regreso* se lleva a cabo al calor del pensamiento estético del Goethe maduro.<sup>3</sup> Lo interesante, sin embargo, son las

---

<sup>2</sup> Cuando no se dispone de una versión en español de los textos, las traducciones pertenecen al autor de este artículo. A continuación se coloca el original entre corchetes.

<sup>3</sup> Jürgen Sang analiza la presencia y la consideración de Clasicismo en la literatura de la posguerra tardía, y divide claramente entre Oeste y Este: “Auf westlicher Seite wirkte die kapitalistische Leistungsgesellschaft. Sie verdrängte jede geschichtsbewußte Subjektivität durch indifferenten Konsumgenuß, frühbürgerlichen »individualistischen Protest« oder »abstrahierte Innenwelt«. Auf östlicher

actualizaciones que esta revisión produce sobre la estética clásica de Goethe, y que bien podrían clasificarse como una lectura herética o heterodoxa en relación con una tradición crítica ya consolidada. Lo que Handke defiende del Clasicismo –al menos en sus intervenciones más claras– se diferencia de los valores de armonía y belleza que constituyen el motor de la búsqueda permanente del Goethe clásico. La hipótesis que recorrerá este trabajo es que, con su lectura heterodoxa del Clasicismo, Handke consigue una nueva perspectiva de la obra de Goethe que tiene como principal rasgo el borramiento –o, al menos, la problematización– de fronteras entre las etapas estéticas que desde siempre se han identificado en la obra del autor alemán: lo clásico implicaría, para Handke, una continuación de la estética temprana del *Sturm und Drang*, e incluiría también elementos típicos del estilo de la vejez. De esta forma, lo clásico sería más un procedimiento que un resultado, y articularía una relación frágil y equidistante en el sujeto y el objeto, entre la idea y la representación.

## 2 Primera aproximación a lo clásico: la forma, entre lo salvaje y lo natural

En *Die Geschichte des Bleistifts*, un tomo de diarios/apuntes<sup>4</sup> que Handke publica en 1982, hay un fragmento que tiene como tema lo clásico [“das Klassische”] y que convendría citar *in extenso*:

« Vamos en busca de lo clásico... pero primero tenemos que decir por qué » (Boileau citado por Francis Ponge). Ahora bien: lo clásico surgiría de algo doble. Por un lado, de la reconstrucción: ¿Cómo ocurrió realmente?; y por el otro: ¿Qué lengua corresponde a lo realmente ocurrido, lo hace presente? ¿Cuál es el lenguaje auténtico para lo realmente ocurrido? Este doble esfuerzo hace consistente el texto (la mayoría de los escritores prestan atención a uno de los dos, o, mejor, pierden uno de los dos a través del otro). Y el

---

Seite mußte ein sozialistischer »Klassikzentrismus« erst wieder lernen, klassische Ideen und gesellschaftliche Haltungen nicht mehr harmonisch und wider spruchlos zu entwickeln” (SANG 1983: 542).

<sup>4</sup> El problema del género de los tomos que Handke publica entre 1977 y 1983 (*Das Gewicht der Welt*, *Die Geschichte des Bleistifts* y *Phantasien der Wiederholung*) continúa produciendo debates en la crítica. Algunos de los términos usados son “Notizbuch”, “Notatsammlung”, “Tagebuch”, “Journal”, “Tagebuchaufzeichnungen”, por lo que parece adecuado utilizar el conjunto diario/apuntes como una primera aproximación en español. Manfred Jürgensen, en uno de los escritos más tempranos sobre *Das Gewicht der Welt*, reconoce allí la “Urform der Literatur” (JÜRGENSEN 1979: 190); de hecho, como afirma Handke en el prólogo al mismo libro, los fragmentos allí recogidos estaban destinados, en un primer momento, a formar parte de historias mayores. En cualquier caso, son el producto de una forma de percibir y de recorrer el mundo, que Renner vincula con la “Beobachtungsform des Reisens und des Flanierens” (RENNER 1985: 154).

Clasicismo no implica crear desde la tradición, sino crear exclusiva y absolutamente desde mí mismo, desde mi cabeza más clara y mi corazón más cálido, desde mi vida, que reclama para sí el *comienzo*, y, sin embargo, cada una de mis líneas sabe que viene de trescientos años de una antigua tradición, y de ninguna manera debe hacer como si viniera solo de mi siglo y de mi medio: lo clásico es, en oposición a lo naturalista, lo natural, lo legítimo. Y eso clásico, o su necesidad, provienen en mí de lo siguiente: algo que me impresionó debe (quiere) ser dicho de forma impresionante. Pero no dispongo de la forma para eso, solo balbuceo (de lo contrario, no me habría impresionado). Al mismo tiempo, sin embargo, me hacen señas formas y más formas: el post-balbuceo naturalista, la fragmentaria elusión romántica, la salmodia clásica, o también el silencio –diferentes formas de la traición. Pero yo no puedo traicionar la impresión (sobre todo cuando se repite), no puedo callarla. Entonces busco consejo en la historia de las formas, como lector, y vuelvo a su principio conocible. Y cuando por fin formulo por mí mismo, me dejo llevar –sin tomar posesión de ellas– por aquellas formas en las que yo –en un principio, impresionado informe– me hago nuevamente, en la vuelta, salvaje... pero ahora salvaje con forma. Lo clásico llega entonces hacia mí de la necesidad de algo con forma, por lo cual lo salvaje, lo primitivo, siempre se repite de nuevo. ¿Quién dice, entonces, que ya no hay más aventuras? El camino desde lo salvaje informe, único, hacia lo salvaje con forma, hacia lo salvaje repetible, es una aventura (desde el espíritu infantil hacia el niño espiritual).

[« Wir sind auf Klassisches aus – aber zuvor müssen wir sagen, warum » (Boileau, zitiert von Francis Ponge). – Nun denn: Klassisches entstünde aus etwas Zweifachem: einmal aus der Rekonstruktion: Wie ist es wirklich gewesen?, und zweitens: Welche Sprache entspricht diesem wirklich Gewesenen, macht dieses gegenwärtig – was ist die wirkliche Sprache für das wirklich Gewesene?; diese zweifache Anstrengung erst machte den Text beständig (die meisten Schreibenden beachten nur eins von beiden, besser: verlieren eins von beiden durch das andere). Und Klassik hieße nicht: ich schöpfe aus der Tradition; sondern: ganz und gar, ausschließlich, aus mir, aus meinem klarsten Kopf und heißesten Herzen, aus meinem für sich den *Anfang* beanspruchenden Leben, und jeder meiner Sätze weiß dann doch, daß er aus einer dreitausend Jahre alten Tradition kommt und keimlich so tun darf, als käme er nur aus meinem Jahrhundert und meinem Milieu: das Klassische ist, im Gegensatz zum Naturalistischen, das Natürliche, das Gesetzmäßige. – Und dieses Klassische, oder das Bedürfnis danach, entsteht bei mir folgend: etwas, das mich überwältigt hat, soll (will) überwältigend gesagt werden. Aber ich verfüge nicht über die Form dafür, stammle nur (sonst hätte es mich ja auch nicht überwältigt). Zugleich winken mir freilich noch und noch Formeln: das naturalistische Nachstammeln, das romantisch-fragmentarische Ausweichen, das klassizistische Geleier, oder auch nur das Stillschweigen – die verschiedenen Arten des Verrats. Doch ich kann die Überwältigung (zumal wenn diese sich wiederholt) nicht verraten, nicht einmal durch Verschweigen. So suche ich Rat in der Geschichte der Formen, als Leser, und gehe zurück zu deren wißbarem Anfang. Und wenn ich dann endlich selbst formuliere, lasse ich mich *leiten* – ohne sie freilich zu übernehmen - von jenen Formen, bei denen ich, der zuerst formlos Überwältigte, im Zurückgehen wieder wild wurde: jetzt aber förmlich wild. Das Klassische kommt also bei mir aus dem Bedürfnis nach etwas Förmlichen, wodurch das Wilde, das Ursprüngliche, immer neu wiederholbar wird. Wer sagt also, daß es keine Abenteuer mehr gibt? Der Weg vom formlos, einmalig Wilden zum förmlichen Wilden, zum wiederholbar Wilden, ist abenteuerlich (vom Kindergeist zum Geisteskind)] (HANDKE 1982: 182-183).

Como ya se verá más adelante, la cita recoge, en realidad, muchas ideas que ya habían sido exploradas en *Lento regreso* y en *La doctrina del Sainte-Victoire*. De hecho, el personaje de la primera novela, Valentin Sorger, tiene como oficio “buscar formas,

diferenciarlas y describirlas, más allá del paisaje” (HANDKE 2014: 11).<sup>5</sup> La primera conclusión que podría extraerse del paisaje citado es que las formas auténticas no son moldes preexistentes, sino que vienen con los objetos, con la cosa [*Ding*] a representar. Ahora bien, esa afirmación, que resumiría también uno de los principios de la estética clásica de Goethe, necesita de una aclaración: lo que Handke entiende por *Ding* no es tanto la materialidad atemporal, objetual y preexistente, sino más bien la impresión [*Überwältigung*] que imprime sobre el sujeto (“etwas, das mich überwältigt hat, soll (will) überwältigend gesagt werden”). La forma, entonces, nace de una dialéctica y busca representar una realidad (*meine Wirklichkeit*, había escrito Handke en *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*) determinada y efímera. La constelación de la Naturaleza, regida y determinada por leyes universales, aparece en la propuesta handkeana abismada a un momento particular, a una forma de relación con el mundo que pone en jaque los medios disponibles de representación de la realidad. La perspectiva rehúye el subjetivismo y el objetivismo: aunque la forma (ese balbuceo primero, casi ininteligible) proviene de lo más profundo del individuo (“aus mir, aus meinem klarsten Kopf und heißesten Herzen”), requiere de un componente de realidad que haga justicia a lo existente, y quizás este es el punto de contacto más cercano con el Clasicismo. Sin embargo, la paradoja que esconde el fragmento radica en que la forma, al no preexistir a la impresión, impugna su propio concepto, por lo que sobrevuela la intuición de que la forma handkeana escamotea en verdad la forma: es lo que bulle sin contornos y requiere justamente de una no-forma para expresarse (los momentos más herméticos de las novelas, las frases que interrumpen la narración bajo la forma de una revelación, el carácter heterogéneo, incluso inconexo, de los fragmentos, son ejemplos de esto). Por supuesto que toda formulación implica ya una forma, pero se trata de una forma que nunca acaba de crearse: la experiencia del umbral, de la que pronto se hablará aquí, se convierte en una representación de este proceso.

---

<sup>5</sup> Convendría no caer aquí en una simple identificación entre la búsqueda geológica y existencial del personaje Sorger y la búsqueda estética del autor Handke. Sin embargo, las posibilidades de traslación y de lectura conjunta de la novela y de los diarios resultan evidentes; de hecho, los críticos no han dejado de marcar que el carácter autobiográfico de los textos de Handke –que ya había aparecido con enorme intensidad en *Desgracia impenable* [1972] o en *Carta breve para un largo adiós* [1972]– es un aspecto fundamental de la producción de los años 80, que abre tempranamente *Lento regreso*. Renner, por ejemplo, habla de “autobiographische Durchblicke” (1985: 118). Por otra parte, los libros de la tetralogía pueden leerse, como bien lo dice W. G. Sebald en su ensayo dedicado a *La repetición*, como un “proyecto, podría decirse que programático” (2005: 210), por lo que su proyección hacia los intereses del autor está más que justificada.

En su interpretación del citado pasaje, Hans Höller lee la constitución de la forma como una domesticación de lo salvaje (“das Wilde”) primitivo, por lo que el Clasicismo recuperaría su pátina ortodoxa y tendería a armonizar las irrupciones de lo informe:

La obra de arte posibilita la transformación liberadora del potencial agresivo que hay en nosotros, y podría llamarse « clásico » a un arte que no solo considera al Yo como parte del contexto natural, sino que también quiere hacer más abierta y libre la vida cotidiana del individuo.

[Das Kunstwerk ermöglicht die befreiende Verwandlung des aggressiven Potentials in uns, und « klassisch » wäre eine Kunst zu nennen, die das Ich nicht nur als Teil des Naturzusammenhangs begreift, sondern auch den sozialen Alltag der Menschen offener und freier machen will.] (HÖLLER 2013: 68).

Hay para Höller, de esta manera, un aspecto de crítica cultural en la estética de Handke, y la forma adquiere un “carácter social” [“gesellschaftlichen Charakter”] (68) que la hace transmisible. Sin embargo, esta lectura parece sobreinterpretar lo que el propio pasaje dice. En ningún momento se habla de una domesticación de lo salvaje que lo despoje de su carácter agresivo: más aún, tanto en el pasaje de *Die Geschichte des Bleistifts* como en las novelas de la tetralogía, el lenguaje no se asocia con una disminución de la realidad, con una simplificación de sus partes de acuerdo a los moldes disponibles. La insuficiencia del lenguaje, que es una constante en toda la literatura del siglo XX, aparece en los textos aquí analizados como una amenaza –Sorger intenta rehuir de la “Gran Carencia de Formas” (HANDKE 2014: 17)– pero, una vez que el peligro ha pasado, el sujeto se refugia en las formas, vive el mundo desde allí, sin una escisión lacerante. Por supuesto que la escisión no era tampoco una preocupación necesaria del Clasicismo, y de hecho Handke y Goethe comparten, en su etapa madura, una cierta visión optimista de las relaciones entre mundo y lenguaje, pero resulta difícil percibir la obra de arte como una despotenciación de las cosas. Hay, en la citada entrada del diario, un juego de palabras que parece indicar que lo salvaje se mantiene intacto, y que incluso consigue un poder de expresión mucho mayor que el de la mera experiencia: “ich, der zuerst formlos Überwältigte, [wurde] im Zurückgehen wieder wild [...]: jetzt aber förmlich wild”. “Förmlich wild” podría traducirse como “salvaje con forma” pero también como “literalmente [u oficialmente] salvaje”. La inmediatez se concretiza una vez más en la expresión, por lo que lo clásico es también “lo natural” [“das Natürliche”]. Handke realiza una distinción entre eso “natural” y “lo naturalista” [“das Naturalistische”] que resulta sintomática: el segundo concepto alude a un método prefabricado, a un arsenal de recursos para narrar las miserias de las clases populares, los impulsos salvajes, los problemas de herencia genética, la enfermedad, etc. Pero al situar la práctica literaria en

el intersticio entre experiencia y lenguaje, Handke habilita un espectro expresivo del que el Clasicismo había renegado: para el Goethe maduro, la experiencia debía ser el fruto, antes que nada, de un conocimiento profundo de la naturaleza y no de las premuras de una impresión. De allí la importancia de sus trabajos científicos y su crítica a la teoría de los colores de Newton, que escamoteaba la experiencia situada y proponía un artilugio demasiado mecanicista. Y de allí, también, su exaltación del estilo [*Stil*] como máxima capacidad artística, en contraposición a la simple imitación [*einfache Nachahmung*] y a la manera [*Manier*]: “...el estilo se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas, en la medida en que la podemos reconocer en formas visibles y tangibles” (GOETHE 2018a: 69).

Convendría traer a colación aquí un eslabón entre Goethe y Handke que ayuda a entablar un campo de discusión en torno al Clasicismo y su relación con lo natural: Nietzsche. En la diatriba que lleva a cabo en *Humano, demasiado humano* contra la depravación del estilo en Alemania [“Verderbnis[s] des Stils” (NIETZSCHE 1988: 611)], Nietzsche carga las tintas contra una excesiva, casi impostada, expresividad en el habla: “Querer *mostrar* más sentimiento por una cosa del que realmente se *tiene*” [“Mehr Empfindung für eine Sache *zeigen* wollen, als man wirklich *hat*”] (611). Contra la inmediatez y el principio naturalista, el reclamo de Nietzsche pretende restituir un *ethos* del estilo:<sup>6</sup> así se conseguiría superar la *maniera* que Goethe había descrito, expresión más bien subjetivista del artista que pretende imponer su voz por sobre la Naturaleza. Resulta útil recordar, en este contexto, la deconstrucción que efectúa Nietzsche del concepto de “ingenuidad” [*Naivität*], baluarte de la crítica cultural alemana de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Si el Clasicismo simbolizaba mediante la figura del poeta ingenuo una relación directa y espontánea con la Naturaleza, típica de los antiguos [“Der Dichter [...] ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven,

---

<sup>6</sup>Los conceptos son, en realidad, de Karl Heinz Bohrer (2007), quien entiende la postura de Nietzsche como una contraposición entre “Unmittelbarkeit und naturalistisches Prinzip” por un lado y “Abstraktion und Zitation” por el otro (21); de allí la escueta lista de las mejores obras de la literatura alemana según Nietzsche: Goethe (¡especialmente las conversaciones con Eckermann!), *Der Nachsommer*, *Die Leute von Seldwyla*, etc. Bohrer advierte también que de la perspectiva de Nietzsche no surge ninguna capacidad expresiva que pueda también llamarse “estilo” (un gesto que sí está en Handke, cuando reconoce una forma a cualquier expresión que pueda dar cuenta de lo salvaje). Además, Bohrer señala que la influencia del “Gegenstil” naturalista –y está pensando en la etapa *stürmer* de Goethe– tuvo mucha más presencia que el estilo clásico: “Und es ist in dieser Perspektive auf die Entstehung des deutschen Gegenstils interessant, daß das Werk Goethes, des berühmtesten Shakespeare-Adepten, in Deutschland eigentlich nur in seinem naturalistisch-empfindsamen Teil, nicht aber in seinem symbolistisch-klassizistischen Teil wirklich rezipiert worden ist” (BOHRER 2007: 26).

dieses den sentimentalischen Dichter” (SCHILLER 1952: 478)], Nietzsche advertirá, en *El nacimiento de la tragedia*, el carácter artificial de esa figuración, que oculta una serie de luchas entre lo apolíneo y lo dionisiaco:

Allí donde nos topamos con lo «ingenuo» en el ámbito artístico, nosotros reconocemos también ya el efecto más poderoso de la cultura apolínea, la cual siempre tiene antes que abatir a un imperio de titanes, matar monstruos y enseñorearse, recurriendo a poderosos espejismos e ilusiones agradables, sobre la terrible profundidad derivada de la mirada al mundo y la más excitable sensibilidad para el sufrimiento. (NIETZSCHE 2009: 37)

Lo naturalista es entonces una expresión impostada, que corroe el estilo, y lo natural (lo clásico), paradójicamente, es para Nietzsche una construcción deliberada, un *ethos* que funda tradición. La inmediatez [*Unmittelbarkeit*] es un concepto negativo asociado con el primer método de representación, y, aunque Handke también lo intuye, su *forma* intenta crear la sensación de inmediatez, como si no hubiera obstáculo entre la cosa y la expresión. En esta nueva fundación de la ingenuidad<sup>7</sup> se suman, también, los impulsos primitivos que exigen la palabra, lo salvaje informe. De esta manera, Handke incorpora tangencialmente a “lo clásico” un rasgo central del *Sturm und Drang*, que ya Goethe había exaltado en múltiples oportunidades: “Este arte característico es pues el único verdadero. Cuando actúe con una sensación interna, única, propia e independiente, y se mantenga despreocupado e inconsciente de todo lo extraño, ya nazca de la aspereza salvaje o de la refinada sensibilidad, es pleno y está vivo” (GOETHE 2018b: 38). El hiato desaparece, y es necesario que el escritor se quede siempre del lado de las cosas: “Al escribir debo permanecer siempre del lado de mi cosa, de mi objeto, las cosas; no debo estar nunca en la lengua” [“Schreibend muß ich stetig bei meinem Ding, meinem Gegenstand, den Dingen bleiben, darf nie in der Sprache sein”], dice otro de los fragmentos de *Die Geschichte des Bleistifts* (HANDKE 1982: 200). El pasaje declara indirectamente la vacuidad de buena parte de la literatura del siglo XX, que, desde la crisis de representación *fin de siècle*, constataba una y otra vez la imposibilidad de salirse

---

<sup>7</sup> Martina Kurz (2003: 90) hace hincapié en que Handke no se enfrenta de manera ingenua al fenómeno, precisamente porque sabe que la naturaleza ya no está intacta. Por esto plantea una distinción fuerte entre el conocimiento de las cosas que exigía Goethe (desde un punto de vista científico) y la percepción handkeana.



el lenguaje para alcanzar la realidad.<sup>8</sup> De hecho, este reconocimiento del mundo<sup>9</sup> –que podría postularse también bajo la fórmula de la confianza– es algo que Goethe, en otro tiempo y en otras circunstancias, había entrevisto como el punto más alto del arte y como una solución posible al problema de la *Bildung*.

### 3 Visiones de la naturaleza

*Lento regreso* se inicia con pausadas y majestuosas descripciones del paisaje de Alaska, donde Sorger está llevando a cabo sus investigaciones. Aunque sin formar una unidad homogénea, ya desde un primer momento naturaleza y sujeto aparecen interrelacionados:

Sorger estaba transportado, como en volandas, por la idea de que esta naturaleza salvaje que había ante él, con los meses de observación, en la experiencia (progresivamente más cercana) de sus formas y de la génesis de éstas, se había convertido en su espacio más propio y personal; al estar presentes ante él las distintas fuerzas que habían tomado parte en la configuración del paisaje [...] en el mero proceso de percepción, simultáneamente con la aprehensión de la gran masa de agua, de su fluir torrencial, de sus remolinos rápidos, una vez transformadas por sus leyes en una benéfica fuerza interior [...], aquéllas actuaban como algo que infundía fuerza y al mismo tiempo sosiego. (HANDKE 2014: 13-14)

La importancia de los espacios en la obra de Handke ha llevado a que algunos críticos lo consideren un “escritor de lugares” [“Orts-Schriftsteller”] (Cfr. BANDEILI 2014: 260). Por lo general, los espacios privilegiados en sus obras son los apenas urbanizados; es decir, aquellos en donde el ambiente natural aún no ha sido conquistado del todo y que por lo tanto acentúan la extranjería del individuo.<sup>10</sup> La Alaska descrita en

---

<sup>8</sup> Se puede recordar, en este punto, el alejamiento de la poética de Kafka que Handke hace expreso precisamente en su discurso de aceptación del Premio Franz Kafka, en 1979, mismo año de la publicación de *Lento regreso*. Se trata de un texto fundador, casi programático, en el que Handke reconoce a Kafka como un maestro pero a la vez postula un camino alternativo, vinculado con lo clásico: “Arriesguemos la palabra: yo ando, esmerándome con las formas para mi verdad, en busca de belleza, de belleza conmovedora, de la conmoción a través de la belleza; sí, de lo clásico, de lo universal, de lo que, según la enseñanza práctica de los grandes pintores, solo gana forma en la constante observación de –y sumersión en– la naturaleza” (HANDKE 2012a: 24).

<sup>9</sup> En otro ensayo, Höller (2019) afirma que el mundo [*die Welt*] está cargado de significado, y lo define así: “...sie [die Welt] ist das Erstrebte, im Sinne von Frei-Werden für die Welt und in der Welt” (9).

<sup>10</sup> Fatima Naqvi (2019) utiliza la interesante expresión “beleidigte Landschaft” para referirse a las fachadas urbanas reconstruidas tras la Segunda Guerra Mundial: “Die Gleichförmigkeit der Bauten und die Wiederholung einer verwässerten modernen Sprache, die als architektonische Banalität und daher als Beleidigung empfunden wird [...] führt zu einer semantischen Entleerung” (22). De allí la preferencia de Handke por los lugares descentralizados, que Naqvi entiende como una réplica a la alabanza desmedida de las grandes ciudades: “Handke spürt die dezentralisierte Stadt auf und verwandelt sie in einem Ort der Transformation” (27). Sobre este tema también puede verse el conocido libro de Alexander Mitscherlich *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden* (1965).

*Lento regreso*, de hecho, contiene apenas algunas viviendas, de la misma forma que la región de América a la que se traslada Sorger en la segunda parte del libro es una zona marginal, descentralizada, que Handke llama, como en otros textos, “urbanización”. De todas formas, la naturaleza se deja ver aún en las grandes ciudades, como una presencia subterránea que palpita bajo las edificaciones: “Sorger necesitaba la naturaleza; sin embargo, no sólo aquello que había sido dejado ‘en estado de naturaleza’, sino que en cualquier gran ciudad, por ejemplo, le bastaba con descubrir las protuberancias o depresiones apenas perceptibles, recubiertas incluso por el asfalto” (HANDKE 2014: 15).

En el pasaje citado al principio de este apartado, las resonancias del Goethe clásico son notorias: la naturaleza es a la vez fenómeno y metafísica (es decir, se encuentran allí “las distintas fuerzas que habían tomado parte en la configuración del paisaje”), y mediante un estudio profundo se hacen visibles las leyes universales que la entretejen, que a la vez cobran la forma de una revelación. De esta forma, la naturaleza se orienta hacia todas las direcciones temporales y adquiere un carácter de eternidad reguladora de la vida. La mirada amplia de Sorger, además, se detiene particularmente en las estructuras geológicas, que Handke llama también las *formas fundamentales* [*Grundformen*]. Visibles tras un largo entrenamiento en la percepción, las *Grundformen* son las estructuras originarias, la esencia de la naturaleza; no en vano Kurz (2003: 97) las llama también *Urformen* y, en tanto tales, las equipara con los *Urphänomene* goetheanos.

La relación con la naturaleza sigue en *Lento regreso* un camino que no está explícito en Goethe, pero desde el que bien se pueden pensar ciertas prácticas y capacidades artísticas que Goethe desarrolló en sus ensayos y en sus novelas. Luego de un primer momento, efímero, en que el paisaje se abre “como algo abarcable en su uniformidad” (HANDKE 2014: 15), sobreviene “el estúpido extrañamiento, vivido como una perturbación del equilibrio, de estar otra vez ante un nuevo telón de fondo” (16). Para combatirlo, el observador debe, “por medio de la observación y la anotación de lo que veía, recobrar los espacios que había estado desperdiciando con tanta facilidad” (16). Hay en este proceso una tensión entre lo particular y lo general que es tema común de discusión en el realismo en su sentido más amplio. En realidad, se trata de un debate necesario en cualquier estética de la representación, y las respuestas marcan posiciones bien diferenciadas en torno a la relación entre el artista y la realidad. La búsqueda de formas de Sorger intenta romper la percepción de la naturaleza como un telón de fondo uniforme y crear, así, lo que el narrador llama “micro-espacios”: “espacios peculiares” (93-94) que

no pueden verse a simple vista y que surgen del trato cotidiano del hombre con ellos. Los micro-espacios, entonces, fundan la historia en el seno de la naturaleza, la despojan de su carácter eterno y la introducen en el tiempo mortal de los hombres.

A pesar de su interés por extraer (la palabra francesa *dégager* es más elocuente) lo particular del todo más o menos uniforme, Handke no cae en la simple imitación de la naturaleza, valorada negativamente por Goethe.<sup>11</sup> Como ya se dijo antes, Handke está más preocupado por representar la impresión que la realidad misma, por lo que las formas no deben pensarse en relación con objetos concretos sino con los micro-espacios, cápsulas de carácter casi narrativo. De allí que el topógrafo Sorger pueda pensarse como un “inventor del paisaje” (HANDKE 2014: 95), ya que su intervención puede equipararse a la del artista: para aprehender la naturaleza, Sorger suele dibujarla, y así descubre en ella lo que ni siquiera el científico, con su rigurosa investigación, puede descubrir. *Lento regreso*, de hecho, está plagado de visiones del paisaje que sobrecogen a Sorger con el carácter de una revelación. Al dibujar, Sorger se propone descubrir el acontecimiento (es decir, la narración) que está por detrás del mutismo de la naturaleza, y de esta forma establecer conexiones entre el paisaje y otros elementos de su vida y de la historia. La visita a la bahía del “Parque del Terremoto”, “un terreno que con la catástrofe se había resquebrajado” (96), concluye con una de las revelaciones más acabadas de la novela. Sorger se halla dibujando “una panorámica del paisaje” (96):

El dibujante perseguía algo y sus trazos, que al principio estaban muy pegados los unos a los otros, de un modo pedante casi, mostraban distancias más anchas; iban sólo en busca del acontecimiento. Excitado, advirtió cómo el montón informe de barro se metamorfoseaba y se convertía en una mueca; y luego supo que esta mueca la había visto ya: en la casa de la india había una máscara de madera que los indios se ponían para bailar y que, según decían, representaba “el terremoto” (97).

---

<sup>11</sup> Hay un pasaje paradigmático en *Wilhelm Meisters Wanderjahre* que sirve para ejemplificar la simple imitación de la naturaleza: Hilarie muestra, con cierta timidez, bocetos de sus trabajos pictóricos. La observación general es que se detecta allí un potencial artístico enorme pero que, sin embargo, hay cierta “insuficiencia de expresión en los objetos, [...] era como si temiese profanar el asunto si no lo reproducía con fidelidad, defecto que traía como consecuencia un exceso de detalles” (GOETHE 2017a: 346-347). Y es que el arte, de hecho, es para Goethe el mecanismo de superar la dispersión de los objetos de la naturaleza en pos de un significado más humano (Cfr., por ejemplo, “Sobre verdad y verosimilitud en las obras de arte”: GOETHE 2018c). Stifter, gran sucesor de Goethe, advierte que “Los ojos solo debían practicar y aprender, el alma debía crear, los ojos habían de obedecerla” (STIFTER 2008: 352). El planteo es filosóficamente parecido al de Goethe, aunque la concepción goetheana del ojo [*Auge*] parece ser mucho más amplia que la de Stifter. De todas formas, cuando el narrador de *Der Nachsommer* observa los cuadros del dueño de la casa de las rosas, observa lo siguiente: “Los grandes maestros que mi anfitrión poseía en su colección sabían captar, en líneas generales, los pormenores de la Naturaleza y representarlos con medios sencillos –a menudo con una sola pincelada–, de manera que uno pensaba estar mirando los detalles más ínfimos, pero, vistos más de cerca, se comprobaba que sólo eran el resultado de un tratamiento amplio y general” (STIFTER 2008: 419).

No en vano se utilizó anteriormente la expresión “mutismo [*Stummheit*] de la naturaleza”. El pensamiento de Walter Benjamin –especialmente de sus primeros escritos– es fundamental para entender la propuesta de Handke, aunque la crítica se haya ocupado pocas veces de esta relación.<sup>12</sup> La pelea que entabla Handke por la forma puede verse como un intento de escapar de lo comunicacional del lenguaje, de lo que Benjamin llama la *cháchara* [*Geschwätz*]. No en vano la forma debe desprenderse directamente de la cosa, como si fuera su extensión natural; quizás no resulte vano decir una vez más que la forma no modera ni regula lo salvaje, sino que lo salvaje se ilumina mediante la forma. La forma, en última instancia, ya está en lo salvaje, y el artista, tal como lo entiende Handke, debe aplicar una suerte de reflector. La inmersión en muchos conceptos handkeanos supone un extrañamiento de su significado más común: la palabra *forma*, que evoca moldes rígidos e incluso la ya perimida distinción entre forma y contenido, debe pensarse en realidad bajo los semas de la búsqueda, de lo dinámico y lo incierto.

Un tanto al pasar, Höller (2013: 49) dice que la lectura que hace Handke de Goethe sería incomprendible sin la intermediación de Benjamin. La observación es muy certera, fundamentalmente porque la desnaturalización que opera Benjamin en el concepto clásico de *naturaleza* de Goethe se halla también en Handke. En su temprano ensayo “*Las afinidades electivas de Goethe*”, Benjamin afirma que “Para Goethe, [la naturaleza] es sólo el caos de los símbolos” (BENJAMIN 1996: 32), ya que allí los fenómenos puros (los *Urphänomene*) se mezclan, sin ninguna jerarquía, con los empíricos, dando lugar a un grandioso rostro mítico. Al respecto, al ámbito artístico constituye para Benjamin el único espacio en que los fenómenos primigenios pueden “transformarse con la contemplación”:

Este parecer [el de pensar la naturaleza como un modelo] jamás habría cobrado poder si Goethe [...] hubiera descubierto que solo en el ámbito del arte los fenómenos primigenios se presentan adecuadamente –como ideales– a la contemplación, mientras que en la ciencia los representa la idea que puede iluminar el objeto a la percepción, pero nunca transformarse con la contemplación. Los fenómenos primigenios no están ante el arte sino en él. En realidad, jamás pueden proporcionar parámetros. Si ya en esta contaminación

---

<sup>12</sup> De acuerdo a mi rastreo bibliográfico, más allá de referencias ocasionales, hay solo dos intervenciones que se han ocupado de trabajar en conjunto a Walter Benjamin y Peter Handke, ambas con temas ajenos a este artículo: “Phenomenological Redemption and Repressed Historical Memory: Benjamin and Handke in Paris”, de John Pizer (1989) y “Das Konzept der Montage in der Ästhetik der Moderne und der Postmoderne: Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Peter Handke”, de Julia Matveev (2011). Como ya se sabe, para Benjamin la utilización del lenguaje humano, que comunica solo hacia el exterior, deprava el lenguaje primigenio, arrojado con inmediatez sobre las cosas, y por lo tanto la naturaleza se sume en un segundo mutismo: “Pero ahora empieza otro mutismo, al que nos referimos cuando hablamos de la profunda tristeza de la naturaleza. Constituye sin duda una verdad metafísica el que la naturaleza comienza a lamentarse desde el mismo momento en que se le concede el lenguaje” (BENJAMIN 2007: 159).

del ámbito puro y el empírico la naturaleza sensible parece exigir el sitio más elevado, su rostro mítico triunfa en la manifestación completa de su ser. (BENJAMIN 1996: 32)

Por supuesto que Goethe reconocía la supremacía del arte por sobre la naturaleza, ya que el primero “reúne objetos dispersos en uno, e incluso les confiere significado y dignidad a los más vulgares” (GOETHE 2018c: 126), pero Benjamin hace hincapié en el diferencial de artificio del arte para brindar los *Urphänomene* a la contemplación. La desjerarquización que detecta en la naturaleza goetheana lo lleva a afirmar que esta “crece monstruosamente” (41), y el desenlace previsible es la recuperación de la famosa cita de *Dichtung und Wahrheit* en la que Goethe habla de lo *demónico* [*das Dämonische*] que a veces detecta en la naturaleza.<sup>13</sup>

Quizás pueda retomarse, en este punto, las fases que sigue la relación de Sorger con la naturaleza. Si se acepta la lectura benjaminiana de Goethe, el extrañamiento que siente el personaje proviene de un caos de símbolos desorganizados, y es a través del arte –del dibujo, que convierte al topógrafo en un inventor– que ese complejo se organiza y empiezan a demarcarse los micro-espacios, en los que el hombre se siente más cómodo. Y el arte, además, se constituye como una voz que, lejos de proyectarse hacia afuera, se habla a sí misma: la forma es respuesta a una necesidad de nombrar las cosas en su inmediatez, es una revitalización del lenguaje primigenio del hombre. Por eso la ciudad, en *Lento regreso*, es llamada, con cierto dejo despectivo, el “mundo de los nombres” (78); allí el lenguaje ya está cristalizado por el uso, las formas son el producto de automatismos que intensifican la mediación con las cosas.

Mediante su dibujo del “Parque del Terremoto”, Sorger consigue también visualizar conexiones escondidas entre su vida, la historia y la naturaleza. Lo demónico, como principio generador y articulador de la naturaleza, se habilita mediante el arte y

---

<sup>13</sup> “Creyó reconocer en la naturaleza, tanto en la viva como en la inerte, tanto en la animada como en la inanimada, algo que sólo se manifestaba mediante contradicciones y que por eso no podía ser retenido en ningún concepto y aún menos en una palabra. No era divino, pues parecía insensato; no era humano, pues carecía de entendimiento. No era diabólico, pues era benefactor; no era angelical, pues a menudo permitía reconocer cierto placer por la desgracia ajena. Se parecía al azar, pues no demostraba tener causa alguna; se parecía a la predestinación, pues hacía pensar en cierta coherencia. Todo lo que a nosotros nos parece limitado, para ello era penetrable. Parecía disponer arbitrariamente y a su antojo de los elementos necesarios de nuestra existencia. Comprimía el tiempo y extendía el espacio. Sólo en lo imposible parecía moverse a sus anchas mientras rechazaba desdeñosamente lo posible. A este ser que parecía abrirse paso entre todos los demás, segregándolos y uniéndolos, di en llamarlo «demónico» [*das Dämonische*] siguiendo el ejemplo de los antiguos y de quienes habían percibido algo similar” (GOETHE 2017b: 810). Se trata de un concepto central en la filosofía de la vejez de Goethe, y aparece, incluso, en alguna de sus obras: el ejemplo paradigmático es *Die Wahlverwandtschaften*.

revela allí todo su potencial. La última fase de la investigación de Sorger es lo que él llama la “visión de conjunto”: luego de abstraer la particularidad del conjunto –pero una particularidad que tiende hacia lo universal, hacia el develamiento de las conexiones ocultas–, el artista observa nuevamente la unidad –los micro-espacios y los ensambles que generan– y se recrea en el juicio estético:

Para la adecuada descripción de una zona de trabajo, cuando en ella se empleaban todos y cada uno de los métodos de la especialidad, la ciencia de Sorger exigía además una última técnica, una técnica peculiar que se llama “visión de conjunto”; a la vista de la noche ártica, con su juego de negro-dentro-de-negro, esta visión de conjunto tenía lugar ciertamente sin plan previo, sin la frialdad y la objetividad que se requería en otras ocasiones: [...] al que se estaba viendo a sí mismo en las franjas de oscuridad, lo estaba invadiendo una calma, una calma que sólo él podía comprender con esta palabra, “bella” (71).

La conclusión es por completo clásica: la visión de conjunto, que presupone una interiorización entre el hombre y el paisaje, produce calma y sosiego, acompañantes ineludibles de la belleza antigua. La forma responde, entonces, no solo a la necesidad de las cosas –y de los hombres de nombrarlas–, sino también a un ansia estética, por lo que también debe perfilarse, a su manera íntima, como bella. Lo salvaje no deja de serlo, al contrario: descubre una formulación que respeta su espíritu y lo convierte en revelación. Las conexiones, así, quedan expuestas a flor de piel, pero hay una estación de paso que es indispensable en la poética de Handke: la fantasía. “Existe un vínculo inmediato; lo único que tengo que hacer es ‘liberarlo con la fantasía’”, escribe Sorger (98).

#### 4 Aspectos de la *réalisation*: “Cosa-cuadro-escritura unidos...”

Hay, en *La doctrina del Sainte-Victoire*, una revelación que evoca a Proust. El narrador recuerda el efecto que produjeron en él, en el año 1974, los *pins parasol*: “Entonces (no «de repente»), junto con la carretera y los árboles, el mundo estuvo abierto” (HANDKE 2019: 26). El pasaje remite inmediatamente a los espinos rosas de *Du côté de chez Swann* o, quizás con más intensidad, a los tres árboles de Hudimesnil de *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, ampliamente estudiado por los críticos como un caso de reminiscencia trunca. A diferencia de Marcel, el narrador de Handke no se pregunta por el origen de esta revelación –la poética handkeana no indaga en esas explicaciones–, pero sí admite recurrir a la visión de los *pins parasol* “cuando ante mí se convertían en bóvedas los vestíbulos de las casas de los otros” (27): el mundo abierto es un mundo que se ofrece amable al hombre, que propone y promete una comunión entre las cosas y el individuo.

Al igual que en *Lento regreso* –del que *La doctrina del Sainte-Victoire* es una continuación natural–, estas revelaciones son fruto de diferentes etapas en la relación con la naturaleza; las formas resultantes funcionan como talismanes para circunstancias futuras porque logran que el objeto se celebre y se ilumine por sí solo (36), sin la necesidad de recurrir a comparaciones para poder nombrar (73-74).

En *La doctrina del Sainte-Victoire* hay otro elemento que entabla también relaciones con la estética proustiana, y que permite regresar con una luz distinta al camino trazado en *Lento regreso*. Los objetos resultantes de la búsqueda de formas –es decir, el producto artístico– devuelven una imagen de la naturaleza que parece extraída de un sueño. “Representarse los objetos que hay que apresar, de tal modo que parezca que los estoy viendo en un sueño, con el convencimiento de que allí, y sólo allí, es donde aparecen en su esencia” (28). De esta manera, las formas restituyen un estado de duermevela, que también se representa con la figura del “*nunc stans*: momento de eternidad” (14). Estas formas de recuperación, más propias de una estética idealista que del Clasicismo, se alejan de las pretensiones del Goethe embebido por la cultura italiana, que reclamaba el reconocimiento lúcido de las condiciones objetivas del mundo. Las figuras del sueño, de la duermevela y de la fantasmagoría son propias de la modernidad, y por lo tanto su lugar original es el *Segundo Fausto*, el gran poema de la vejez de Goethe.

El gran personaje de *La doctrina del Sainte-Victoire* es sin dudas Paul Cézanne, a quien puede pensarse como un intermediario disruptivo entre Goethe y Handke: en buena medida, Handke piensa el Clasicismo a partir de Cézanne, que aporta elementos centrales para consolidar su lectura “herética”. La búsqueda de un maestro,<sup>14</sup> que en la novela se articula como una necesidad (34), marca muy firmemente diferentes etapas en la producción de Handke; sus cambios, así, pueden entenderse como la adopción de nuevos círculos de influencias. En el caso de Cézanne, la fuente de inspiración surge para Handke no solo de sus cuadros –en los que también hay una evolución, desde una primera etapa temprana, más naturalista, hacia sus pinturas más conocidas– sino, particularmente, de sus cartas y de los recuerdos de su amigo Émile Bernard. En uno de sus últimos recuerdos, Bernard anota que “Cézanne tenía una ejecución demasiado lenta, le aportaba una reflexión extrema. Nunca hizo una pincelada sin haberlo pensado lentamente” [“Cézanne avait l’exécution trop lente, il y apportait de plus une extrême réflexion. Il n’a jamais

---

<sup>14</sup> Debido a la búsqueda estética y al carácter iniciador que posee la novela, Barth la caracteriza como un “Pilgerreise” (1998: 82).

donné une touche qui ne fût pas longuement pensée”] (BERNARD 1921: 90). Handke anota también que Cézanne producía “meditando lo visto” (2019: 25), es decir que la búsqueda de formas requiere de un trabajo de reflexión que desmiente la apariencia ingenua despertada por la auto-celebración de los objetos. La reflexión se continúa también, como lo demuestran los contornos inestables de muchas pinturas de Cézanne, en la realización de los propios objetos, por lo que la forma, una vez más, adquiere un carácter dinámico y nunca conclusivo.

La palabra clave en la estética de Cézanne es *réalisation*, concepto que aparece en los documentos originarios y que ha despertado también multitud de comentarios teóricos. Handke acude a él a partir de una contraposición entre la primera etapa del pintor y su producción madura:

Es cierto que al principio Cézanne pintaba cuadros de terror, como las tentaciones de San Antonio. Pero con el tiempo su único problema fue la realización («*réalisation*») de lo terreno, puro y sin culpa: de la manzana, de la roca, del rostro de un ser humano. Lo real era entonces la forma alcanzada; la forma que no lamenta la desaparición de las cosas en los avatares de la historia, sino que transmite un ser en paz. (24).

Como bien apunta Kurz (2003: 81), la *réalisation* supone tanto el proceso de reconocimiento (por lo que puede leérselo desde el verbo inglés “to realize”) como la representación de la forma dada.<sup>15</sup> A través del concepto de *réalisation*, Handke traza una genealogía pictórica-literaria en la que conviven, entre otros, Goethe, Cézanne, Courbet y Adalbert Stifter, todos ellos preocupados por proporcionar a cada cosa una ley: y tras esa ley, como dice a propósito de Stifter en un ensayo de 1991, no se ocultan segundas intenciones.<sup>16</sup> Rilke, que también quedó fascinado ante los cuadros de Cézanne, señala en una de sus cartas que la *réalisation* es para Cézanne el nivel mínimo indispensable. Se trata de “lo concluyente, la realización de la cosa, la realidad que, a través de su propia experiencia del objeto, conseguía elevar hasta su indestructibilidad intrínseca” (RILKE 1958: 27). El producto de la *réalisation*, entonces, es un objeto despojado de historia, que

---

<sup>15</sup> Muñoz (2012) agrega un posible significado más: “La palabra realización tiene en francés, como en español, dos acepciones fuertes. Por una parte se entiende como construcción, producción, hacer que algo llegue a tener existencia (pasar del estado de la concepción al de la ejecución), en otras palabras «hacer real», y, por otra, también se comprende como logro, cumplimiento, como alcance de una meta” (254).

<sup>16</sup> “Completa falta de segundas intenciones en Stifter. Ningún tipo de ambigüedades o de sesgos. Solo las ‘primeras intenciones’ cuentan y (se) cuentan. De ahí la narración (anti-histórica) de un ideal de mundo, de un mundo ideal” (HANDKE 2012b: 54). El paréntesis que envuelve al adjetivo “anti-histórica” parece dar por sentado que toda narración lo es: para Handke, del reconocimiento de los objetos y de la suspensión del tiempo nace el derecho a escribir. En Courbet hay una celebración similar de los objetos: “En el Louvre, ante los cuadros de Courbet, lo único que hacía [Cézanne] era ir diciendo en voz alta, gritando, los nombres de las cosas: «Aquí la jauría, el charco de sangre, el árbol. Aquí los guantes, los encajes, la seda roda de la falda»” (HANDKE 2019: 34).



logra toda su densidad solo a partir de su misma existencia y de la experiencia que engendra en el artista. A pesar de que puede conducir a procesos epifánicos, el objeto (o la cosa, *das Ding*) handkeano no se proyecta hacia espacios de intensidad cósmica, como ocurre en algunos textos de Francis Ponge, sino que permanece inocente, rodeado de una forma que lo mantiene en todo su esplendor y que en realidad surge de él mismo.

Ahora bien, la *réalisation* no se agota, tampoco, en presentar uno a uno los objetos rescatados por el arte. A partir de la descontextualización que se opera (“la forma que no lamenta la desaparición de las cosas en los avatares de la historia”), se crea, como bien dice Benjamin a propósito del coleccionismo, “una enciclopedia mágica, cuya quintaesencia no es otra que el destino del objeto” (BENJAMIN 2012: 35). Handke recurre nuevamente a Cézanne para explicar los lazos que se tejen a través del arte:

Cézanne, una vez que le pidieron que describiera lo que entendía por «motivo», acercó «muy despacio» los dedos abiertos de ambas manos, unos frente a otros, los dobló y los entrelazó. Cuando leí esto recordé que al mirar un cuadro vi los pinos y las rocas como signos entrelazados de una escritura tan clara como indeterminable. [...]

Cosa-cuadro-escritura unidos: es lo inaudito..., y, sin embargo, todavía no transmite la totalidad de mi sensación de cercanía. [...] Las rocas y los árboles de Cézanne eran más que estos signos; más que puras formas sin rastro de la tierra: además de eso estaban entrelazadas unas con otras por el trazo dramático (y por los pequeños trazos) de la mano del pintor y se habían convertido en conjuros..., y a mí, que al principio sólo podía pensar, me parecen esto: «¡tan cercanas!», enlazadas ahora con los primeros dibujos de cuevas. Eran las *cosas*; eran los *cuadros*; eran la *escritura*; eran el *trazo*... y todo formaba un acorde. (Handke 2019: 80-81).

El pasaje citado acentúa el carácter plástico que posee la escritura de Handke y que también pretendía Goethe. De hecho, hay una fuente común de la que se nutren tanto Cézanne como Goethe –y, por extensión, también Handke–: los pintores venecianos. Como bien testimonia su *Viaje a Italia*, Goethe veía en los cuadros de la escuela veneciana una presentación mucho más diáfana de la realidad, que impregnaba el ojo y lo moldeaba como filtro de percepción (Cfr. GOETHE 2011: 93). Sin embargo, el entrelazamiento no supone una fusión: cada uno de los conceptos que nombra el narrador de *La doctrina del Sainte-Victoire* (cosa, cuadro, escritura, trazo) aparecen diferenciados, como aristas distintas para un mismo elemento. Borgards (2003) los distingue de la siguiente forma: “El *trazo* es la huella del pintor, la *escritura* es el modo de percepción válido tanto para el arte como para el mundo, el *cuadro* señala el contenido de la percepción. De esta manera se describen la procedencia, el método y el proceso de la imagen, pero aún no el objeto” [“Der *Strich* ist die Spur des Malers, die *Schrift* ist die für Kunst und Welt gleichermaßen gültige Wahrnehmungsweise, das *Bild* bezeichnet die

Wahrnehmungseinheit. Damit sind das Woher, das Wie und das Daß des Bildes bezeichnet, noch nicht jedoch das Was”] (27). El tema de investigación del libro de Borgards es la *imagen lingüística* [*sprachliches Bild*] en la obra de Handke, y, según su tesis, para un adecuado análisis de este fenómeno estético es necesario retrotraerse a la poetología del siglo XVIII. Lo novedoso en su análisis es que concibe a la escritura no como la transformación lingüística de la cosa, sino más bien como un método avezado de percepción; las cosas revelan su verdadera esencia porque son vistas como escritura: “No es que algo *sea* escritura, sino que se percibe *como* escritura” [“Etwas *ist* nicht Schrift, sondern wird *als* Schrift wahrgenommen”] (BORGARDS 2003: 26). La escritura, así, no es el producto final sino un principio necesario para la revelación; una vez más puede afirmarse que la *forma* se encuentra ya en la *cosa* misma. La imagen [*Bild*] es la unidad porque allí se reúnen los elementos, que, sin embargo, jamás inmovilizan sus lazos de unión. Es en la imagen donde se logra la celebración, y su esencia es la del duermevela, ya que los átomos de su interior continúan en movimiento y es difícil trazar con precisión sus contornos. Las fijaciones son siempre esquivas en la estética de Handke, y en este sentido hay que entender una de sus figuras más recurrentes, la del umbral [*Schwelle*]. Se trata de un lugar de paso, de un intersticio en el que se localiza toda la propuesta artística. La conciencia del umbral [*Schwellenbewußtsein*] implica, como dice el narrador de *Lento regreso*, “estar de nuevo en el juego del mundo” (2014: 116), ya que, al igual que en Goethe, en Handke la estética es una disciplina que se ocupa de las relaciones entre mundo y lenguaje. El perito en umbrales (así se nombra al protagonista de *El chino del dolor*, una novela que se publica en 1983) es tanto el buscador de formas como el topógrafo-inventor o el artista, y su espacio es siempre un *entre*, un movimiento que escapa de lo anterior pero nunca consigue llegar a ninguna meta estable. En *Die Geschichte des Bleistifts*, el concepto de *umbral* aparece asociado con una anécdota: Kafka entra a una habitación en la casa de sus padres, encuentra allí a un extraño que duerme, le dice que no se preocupe, que lo tenga por inexistente, y se retira. La presencia es marcada –por los pasos, por la indicación pronunciada a viva voz–, pero sin embargo el cuerpo desaparece. Una vez más, la sombra de Benjamin sobrevuela la poética handkeana: la palabra *Schwelle*, muy cara a Benjamin, es una de las formas del pasaje, y representa en el *Libro de los pasajes* lo imprevisto de la gran ciudad, que devela, con tan solo dar la vuelta, una nueva visión: “Sólo en apariencia es uniforme la ciudad. [...] En ningún sitio, a no ser en los sueños, se experimenta todavía del modo más primigenio el

fenómeno del límite como en las ciudades. [...] Como umbral discurre el límite por las calles; una nueva sección comienza como un paso en falso, como si nos encontráramos en un escalón más bajo que antes nos pasó desapercibido” (BENJAMIN 2005: 115).<sup>17</sup> En el caso de Handke, el espacio físico más vinculado con el umbral es, como ya se mencionó antes, la urbanización: allí se percibe una contaminación que, sin llegar a consolidarse, afecta sin embargo el paisaje natural. En este sentido debe leerse el espacio como una metáfora de la praxis literaria, ya que condensa –y el caso del “Parque del Terremoto” es aquí emblemático– una dialéctica nunca resuelta. El umbral es entonces una metáfora poetológica<sup>18</sup> de gran peso en Handke, que revela el artificio literario y renueva el sentido del Clasicismo. Por supuesto que para Goethe el dinamismo era un componente fundamental de la Naturaleza, vinculado con sus ciclos y con su poder creador –y demoníco–, y el arte, en tanto catalizador de sus momentos ideales, puede evocar también ese dinamismo. Sin embargo, lo novedoso en la estética de Handke es que la conjunción de todos los elementos –trazo, escritura, imagen, cosa–, cuya metáfora es la del umbral, aspira a una figuración móvil, híbrida, cuya forma es precisamente la disolución de la forma. Al final de la segunda parte de *Lento regreso*, hay una comparación entre Sorger y su ayudante Lauffer que, aún a riesgo de contradecir otros pasajes de la novela, resulta especialmente elocuente: “Éste [Sorger] buscaba la desmaterialización y él [Lauffer], en cambio, la plenitud material” (2014: 127).

## Conclusiones

De acuerdo con su propio testimonio, Cézanne percibía la naturaleza bajo la forma de la lectura: “Leer la naturaleza es verla bajo el velo de la interpretación, mediante manchas de colores que se suceden según una ley de armonía” [“Lire la nature, c’est la voir sous le voile de l’interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d’harmonie”] (CÉZANNE 1904: 27). Descifrar los elementos naturales como si fueran signos escritos es

---

<sup>17</sup> No en vano la obra de Winfried Menninghaus, titulada *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito* y publicada en 1986, propone la categoría del *umbral* para entender tanto el tema como la forma del pensamiento de Benjamin. El libro se ocupa de la evolución del mito en la obra de Benjamin y propone que, desde *Infancia en Berlín hacia 1900* hasta el *Libro de los pasajes*, el concepto está determinado por la fugacidad de los mitologemas que impregnan la vida moderna, en particular el recorrido por la ciudad. (Cfr. MENNINGHAUS 2013).

<sup>18</sup> La expresión “Poetologische Metapher” le pertenece a Martina Wagner-Egelhaaf, quien advierte que en la obra de Handke las metáforas no solo representan un estado poético sino que también traslucen un movimiento predicativo que permanece siempre dinámico (WAGNER-EGELHAAF 1993).

una operación que también puede percibirse en el Goethe maduro, fundamentalmente a partir de su conocida máxima sobre la importancia de encontrar el significado en los mismos fenómenos y no en las abstracciones que estos pueden evocar. La idea, rescatada por Handke en algunas de sus anotaciones, invita a algunas consideraciones sobre la relación entre lenguaje y naturaleza en el pensamiento de Goethe.

En su tesis doctoral *Goethes Ästhetik. Eine Genealogie der Schrift*, el profesor Christian Schärf realiza un interesante análisis sobre los diferentes niveles de representación de la naturaleza, a la que concibe como un metatexto. En la fase que él denomina “Dogmatische Kanonisierung” y que corresponde aproximadamente a las investigaciones científicas de Goethe, la naturaleza se extiende hacia el área imaginativa del lenguaje a partir del concepto de *Urphänomen*. Como dice Schärf, el *Urphänomen* representa “el principio ordenador de una gramática, en el que se articula el lenguaje de la naturaleza” [“die Gesetzlichkeit einer Grammatik, in welcher die Natursprache sich artikuliert”] (1994: 105). Unas líneas más adelante agrega que “Goethe tomó el profenómeno como quintaesencia del lenguaje de la Naturaleza, y, por tanto, como su concepto de lenguaje en general” [“Am Urphänomen hat Goethe den Inbegriff der Sprache der Natur und damit seinen Begriff von Sprache überhaupt”] (105). Si el profenómeno encarna la gramática de la naturaleza, y a partir de allí su extensión puede leerse como un texto, es porque condensa en su esencia toda la potencialidad de significado, y por lo tanto no delega en otro signo el acto interpretativo. A partir de entonces, la naturaleza toda puede entenderse como fenómeno lingüístico, y la fractura entre sujeto y objeto –entre individuo y mundo– puede superarse en el propio lenguaje.

Como ya se dijo antes, el arte es el ámbito en que la multiplicidad de los fenómenos materiales de la naturaleza puede articularse en fenómenos ideales, y por lo tanto allí se lleva a cabo el intento de, como lo dice provocativamente Schärf utilizando resonancias novalianas, re-encantar la naturaleza. El paso previo indispensable es la identidad entre naturaleza y lenguaje (106), cuya gramática –o cuya *langue*, en términos saussureanos– son los *Urphänomene*. El arte, entonces, debe pensarse como *natura naturans* y no como *natura naturata*, es decir, como fuerza creadora y no como representación fija (KURZ 2003: 95); los cuadros del monte Sainte-Victoire que ve el narrador de Handke contienen un poder de evocación tan intenso justamente porque la forma allí está en ebullición, se consigue el efecto de que la creación está aún por darse. La lectura de Schärf, que establece diferentes niveles de poetización de la naturaleza,

ayuda sin embargo a problematizar las etapas estéticas tradicionalmente vinculadas con Goethe; lo que cambia, en todo caso, es la conciencia de que el mundo puede leerse, y de que una lectura comprensiva y atenta puede devolverle a la naturaleza su envergadura perdida. Una idea tangencialmente similar constituye la tesis del famoso texto de Adorno “Sobre el clasicismo de la *Ifigenia* de Goethe”. Allí Adorno sostiene que el Clasicismo no debe pensarse solo vinculado con la búsqueda formal de una armonía, sino que el lenguaje está en estrecha relación con el contenido: se objetiva a partir del choque entre el elemento civilizador –del mundo burgués– y el elemento bárbaro –del mito, que late aún en la obra–. En esa tensión, que el Clasicismo esconde con mucha fragilidad, se cifra la deriva hacia la naturalidad –Adorno habla de “*désinvolture*” – que conduce Goethe en *Ifigenia*. De esta manera, “el lenguaje ya no encuentra su autonomía mediante la autoafirmación, sino mediante la exteriorización en la cosa a la que íntimamente se acomoda” (Adorno 2003: 456). El Clasicismo de Goethe, según Adorno, no supone una revuelta contra la obra anterior, “sino consecuencia dialéctica de ésta” (455).

Las lecturas de Schärf y Adorno son semejables a la de Handke porque invitan a una reconsideración de la evolución estética de Goethe y a un derrumbamiento de los conceptos tradicionalmente asociados con el Clasicismo. En todos los casos, la forma no se revela como una imposición externa –Adorno advierte que esta es la diferencia con el Clasicismo francés, donde el lenguaje “aporta el elemento civilizador” (454)– sino como una derivación de la realidad, que debe ser leída para hallar allí las estructuras lingüísticas primigenias. La forma aparece tras un momento de reflexión pero, si el proceso no se somete a los preceptos en boga, restaurará una magia que se creía perdida: el artista de Handke es también un místico. La lectura a contrapelo del Clasicismo, entonces, supone matizar los cambios fundamentalmente con respecto al período *stürmer*, y salvar la esfera de lo formal de una artificiosidad engañosa. Una de las anotaciones de *Phantasien der Wiederholung* lo deja en claro: “El temblor posterior debería ser perceptible en cada forma (si no, Clasicismo)” [“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. Como se dijo antes, la dialéctica entre forma y no-forma está ya asimilada en Handke, un escritor que se hace cargo de las corrientes experimentales del siglo XX y que recurre a las figuras del

duermevela y la fantasmagoría. El “sonst Klassizismus”<sup>19</sup> articula una oposición con “das Klassische”, que Handke había defendido como principio poético: el Clasicismo mal entendido fosiliza las formas y las repite, alejando de esta forma el latido de lo real. De hecho, aunque esto ya supere los límites de este trabajo, el agón entre Handke y Goethe no solo permite revisar algunas cuestiones vinculadas con la estética clásica, sino también con el realismo.

## Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Sobre el clasicismo de la *Ifigenia* de Goethe. In ADORNO, T. *Notas sobre la literatura*. Madrid: Akal, 2003, 449-468.
- BANDEILI, Angela. *Ästhetische Erfahrung in der Literatur der 1970er Jahre*. Bielefeld: Transcript, 2014.
- BARTH, Markus. *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1998.
- BAUCH, Kurt. Klassik, Klassizität, Klassizismus. In: BAUCH, K. *Studien zur Kunstgeschichte*. Berlín: De Gruyter, 1967, 40-51.
- BENJAMIN, Walter. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. In: *Obras, Libro II, volumen I*. Madrid: Abada, 2007, 144-162.
- BENJAMIN, Walter. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Palma: Centellas, 2012.
- BERNARD, Émile. *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*. París: A. Clerc, 1921.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- BOHRER, Karl Heinz. *Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne*. Múnich: Carl Hanser Verlag, 2007.
- BORGARDS, Roland. *Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert*. Múnich: Wilhelm Fink, 2003.
- CEZANNE, Paul. Pensées. *L'Occident*, tomo 6, n° 32-37, 1904, 27-29.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Italianische Reise*, 2 tomos. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2011.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra, 2017a.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Poesía y verdad*. Barcelona: Alba, 2017b.
- GOETHE, Johann Wolfgang. Simple imitación de la naturaleza, manera, estilo. In: *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis, 2018a, 31-43.
- GOETHE, Johann Wolfgang. Sobre la arquitectura alemana. In: *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis, 2018b, 67-73.
- GOETHE, Johann Wolfgang. Sobre verdad y verosimilitud en obras de arte. In: *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis, 2018c, 121-129.
- HANDKE, Peter. *Die Geschichte des Bleistifts*. Viena: Residenz Verlag, 1982.

---

<sup>19</sup> Para una discusión de los términos “Klassizismus” y “Klassik”, véase el capítulo de Kurt Bauch “Klassik, Klassizität, Klassizismus” (1967).

- HANDKE, Peter. Discurso de otorgamiento del Premio Franz Kafka. In: HANDKE, Peter. *Lento regreso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012a, 23-26.
- HANDKE, Peter. Algunas observaciones sobre Stifter. In: HANDKE, Peter. *Lento regreso*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012b, 53-56.
- HANDKE, Peter. *Lento regreso*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014.
- HANDKE, Peter. Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: *Aufsätze I*. Berlín: Suhrkamp, 2018, 23-35.
- HANDKE, Peter. *La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid: Alianza, 2019.
- HANDKE, Peter. *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2020.
- HÖLLER, Hans. *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes*. Berlín: Suhrkamp, 2013.
- HÖLLER, Hans. Peter Handkes 'Weltliteratur'. In: BOMBITZ, A.; PEKTOR, K. (Eds.) «*Das Wort sei gewagt*». *Ein Symposium zum Werk von Peter Handke*. Viena: Praesens Verlag, 2019, 9-21.
- JÜRGENSEN, Manfred. Peter Handkes 'Journal' Das Gewicht der Welt (1975-1977). In: JÜRGENSEN, M. (Ed.) *Handke. Ansätze, Analysen, Anmerkungen*. Berna: A. Francke Verlag, 1979, 173-190.
- KURZ, Martina. *Bild-Verdichtungen. Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- MATVEEV, Julia. Das Konzept der Montage in der Ästhetik der Moderne und der Postmoderne: Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Peter Handke. In: NOOR, Ashraf (Ed.). *Walter Benjamin: Moderne und Gesetz*. Paderborn: Fink, 2011, 311-335.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- MITSCHERLICH, Alexander. *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- MUÑOZ, María Elena. La lectura del modelo y su realización: la tarea de Cézanne. *Aisthesis*, n. 52, 237-260, 2012.
- NAQVI, Fatima. Die beleidigte Landschaft. Peter Handkes 'merk-würdige' Räume und die Revokation. In: BOMBITZ, A.; PEKTOR, K. (Eds.) «*Das Wort sei gewagt*». *Ein Symposium zum Werk von Peter Handke*. Viena: Praesens Verlag, 2019, 21-40.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. In: *Obras I*. Madrid: Gredos, 2009.
- PIZER, John. Phenomenological Redemption and Repressed Historical Memory: Benjamin and Handke in Paris. *Monatshefte*, v. 81, n. 79-89, 1989.
- RENNER, Rolf Günter. *Peter Handke*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1985.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós, 1958.
- SANG, Jürgen G. Erwerb eines Klassikererbes? Rezeptionshaltungen bei Hacks und Handke. In: RICHTER, K.; SCHÖNERT, J. (Eds.) *Klassik und Moderne*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1983, 542-558.
- SCHÄRF, Christian. *Goethes Ästhetik. Eine Genealogie der Schrift*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1994.
- SCHILLER, Friedrich. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: *Schillers Werke, Band I*. Salzburgo: Verlag Das Bergland-Buch, 1952, 463-508.
- SEBALD, W. G. Más allá de la frontera (El relato de Peter Handke *La repetición*). In: *Pútrida patria*, trad. de Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2005, 209-226.
- STIFTER, Adalbert. *Verano tardío*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

WAGNER-EGELHAAF, Martina. Archi-Textur: poetologische Metaphern bei Peter Handke. In : CASSAGNAU, L., LE RIDER, J., TUNNER, E. (Eds.). *Partir, revenir. En route avec Peter Handke*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1993, 67-79.

*Recebido em 14 de dezembro de 2021*

*Aceito em 01 de fevereiro de 2022*