

# LA MIRADA QUE PINTA. ESCRITURA Y PINTURA EN PETER HANDKE

Stella Wittenberg

«Él estaba contemplando una obra de arte y un amor olvidado volvió de nuevo a la vida. Él se puso en camino»<sup>1</sup>.

La contemplación de una obra de arte dispone al poeta para iniciar el camino de retorno hacia la fuente originaria. Peter Handke versus V. Sorger protagonista de *Lento Regreso*, emprende el viaje hacia lo utópico, lugar nunca coronado por el escritor nómada, que se pregunta, en la figura de Sorger, por la existencia. Los lugares donde reposará su mirada serán los ámbitos de la Naturaleza y el Arte. A sabiendas del riesgo que entraña su aventura, el escritor/personaje se adentra por los territorios del alma, del paisaje y de la pintura, tratando de descubrir sus misterios y el secreto de la comunicación entre los humanos. P. Handke es un escritor erudito cuyo interés no solamente aborda todos los rincones de la literatura universal, sino que también se introduce en las diferentes expresiones artísticas, observando minuciosamente sus manifestaciones e incorporándolas a su bagaje de conocimientos. Es así como la pintura será el arte que Handke ha dejado más explícitamente plasmado en la Tetralogía llamada *Lento retreso*. En *La doctrina del Sainte-Victoire* el escritor se refiere directamente a la pintura con nombres concretos de artistas cuya producción

<sup>1</sup> Handke, Peter: *Historia del lápiz*. Barcelona, Península, 1991, p. 87.

le ha impresionado; incluso el último capítulo de esta obra «El gran bosque» está inspirado en un cuadro de Ruisdael, última obra del pintor. *Lento regreso* está igualmente impregnada de imágenes plásticas con referencias concretas a cuadros. Esta obra la escribió P. Handke en Nueva York a finales de la década de los ochenta. Sus itinerarios urbanos, como él mismo manifestara en diversas ocasiones, dibujaban un triángulo mágico entre los museos Guggenheim, Metropolitan y Whitney, donde ejercitaba el mirar, el contemplar, una actividad primordial soporte de su escritura. Esta mirada escudriñadora tanto sobre los cuadros minuciosamente estudiados, vivenciados e interiorizados a sus experiencias vitales aflorando en cualquier quiebro de su pluma, sin que se note, como espíritus recobrados para la vida y plasmados en su ductus narrativo. Nos encontramos, por tanto, en la tradición de la polémica respecto a la imbricación de la pintura y la poesía mantenida vida desde los tiempos en que Lessing la planteara en su *Laocoonte*.

Es a partir de la publicación del ensayo de G. E. Lessing, donde se propone aclarar los rasgos diferenciales de las artes plásticas y la poesía, cuando el grupo escultórico Laocoonte se convierte en un signo que recoge el lema horaciano –ut pictura poesis– (como la pintura es la poesía) y que se refiere a la obra de arte total: esto es, «ars una species mille»; en definitiva, la correspondencia de los distintos lenguajes artísticos. Este debate de valoración estética se ha mantenido vivo durante los últimos tiempos y el contenido de su problemática sigue en pie: es decir, las relaciones analógicas que se establecen entre los lenguajes poético y pictórico. La unión entre poesía y pintura seguirá hasta los venecianos y Poussin, que llegaba a denominar a sus cuadros «poemas». Esto no significaba que ellos, como pintores, quisieran imitar a los poetas, sino más bien, destacar la existencia de un principio creativo único y común.

Precisamente el concepto de «mímesis» griego, por el que pintores y poetas eran imitadores de la naturaleza adquiere una doble dimensión. Por un lado tiene una enorme actualidad en estos tiempos de postmodernismo, donde la imitación se ha apoderado de la falsa creación artística, es decir, se ha impuesto el poder del simulacro. Por otro lado, hay escritores, como es el caso de P. Handke, que se alejan del concepto griego de «mímesis» para aproximarse al planteamiento de Cézanne, padre de la pintura moderna, que postulaba la huida de la imitación y «hacer construcciones paralelas a la naturaleza». En el arte moderno se constata, por tanto, que aspira a tener un carácter polidimensional, herencia del romanticismo.

---

Stella Wittenberg (Madrid, 1949) es profesora de lengua alemana en la Universidad Complutense. Traductora de Schwitters y Hesse, alterna la actividad académica con la pintura. Próximamente publicará el libro *Experiencia y existencia en Peter Handke*.



Figura 1  
C. David Friedrich, *Der Grosse Wald*, 1832.

El paisaje en esta obra de Carl David Friedrich es un ejemplo de la estética del Romanticismo. La pintura muestra un vasto paisaje con una gran extensión de terreno plano y una línea del horizonte muy alta. En el centro del cuadro, una gran vía o camino se extiende desde el primer plano hacia el fondo, creando una fuerte sensación de profundidad y perspectiva. A lo largo de este camino, se ven algunas formas oscuras que parecen ser árboles o pequeños grupos de edificios, pero que se funden con el paisaje por su tamaño reducido. El cielo es gris y nublado, lo que contribuye a la atmósfera melancólica y solemne de la obra. La paleta de colores es limitada, basada en tonos grises, blancos y negros, lo que resalta la forma y el espacio sobre el color. Este tipo de paisaje era común en el Romanticismo alemán, donde se buscaba representar la naturaleza en su estado más salvaje y sublime, a menudo desde una perspectiva elevada que enfatizaba la pequeñez del ser humano frente a la inmensidad del mundo natural.

<sup>1</sup> Ibidem, p. 552.  
<sup>2</sup> Handke Peter. La escritura del mundo. Visión. Madrid, Alianza, 1982, pp. 70-71.

Los románticos plantean la imbricación de las Artes y establecen su fundamento en las misteriosas correspondencias de lo fugaz y lo eterno. La versión romántica de *ut pictura poesis* surgió de la aceptación de que tanto el poeta como el pintor inspiran sus imágenes en un mismo centro espiritual. En esta época, muchos poetas se aproximan a la pintura como continuación de su propio «entusiasmo» creativo. Por ejemplo, Blake o Victor Hugo; incluso Goethe quiso también ser poeta y pintor, pues en sus comienzos literarios participaba de la idea de un principio común en las Artes. Sin embargo, él mismo, después de su viaje a Italia, reconoció su incapacidad para la plástica y, al final de sus divagaciones pictóricas, llegará a aceptar las tesis de Lessing. La influencia de Goethe sobre Handke es evidente. En numerosas ocasiones el escritor ha dejado constancia de ello, sintiéndole como «maestro».

«No abandonar a Goethe (insistir en él)»<sup>2</sup>.

En *La doctrina del Sainte-Victoire* P. Handke deja patente su presencia en el recuerdo al tratar de incorporar en esta obra *La teoría de los colores* de Goethe y formular con su aprendizaje una nueva estética del color y de la forma. Se hace necesario destacar cómo los dos escritores han hecho del acto perceptivo, de la experiencia sensorial, el núcleo central de su creación poética.

«Luego, por la noche, desde el puente que cruzaba la carretera, en el extremo de la ciudad, miraba la autopista de circunvalación que se mostraba en colores dorados móviles, y ahora me parece todavía sensato lo que pensé en aquella ocasión: Que alguien como Goethe tendría que envidiarme porque yo vivía a finales del siglo XX»<sup>3</sup>.

El Romanticismo, como ya se ha mencionado, se niega a aceptar la «compartimentación» de las Artes. Para los románticos, por la propia concepción intrínseca de la existencia, «el límite» como tal no existe ni en el arte ni en la vida. La ensoñación que inunda al romántico, bajo el lema de la unión de las artes, se mantiene viva en el tiempo. Gracias a este sueño, que embargó a estos artistas, han sido posibles las vanguardias artísticas del siglo XX. Sin embargo, este proyecto, hermanar el Arte y la vida, tenía objetivos más allá de la realidad y en consecuencia utópicos: la mutación del universo a través de los poderes de la imagen y de la palabra poética. En este sueño utópico es donde se entronca la figura de Peter Handke, que participa con el entusiasmo de un creador en este proyecto prodigioso de conferir al arte la gracia extraordinaria para regenerar al hombre escindido en la sociedad moderna y permitir la recuperación de la moral perdida. Para Handke la ética se circunscribe al ámbito más inmediato de la

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>3</sup> Handke, Peter: *La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid, Alianza, 1985, pp. 70-71.

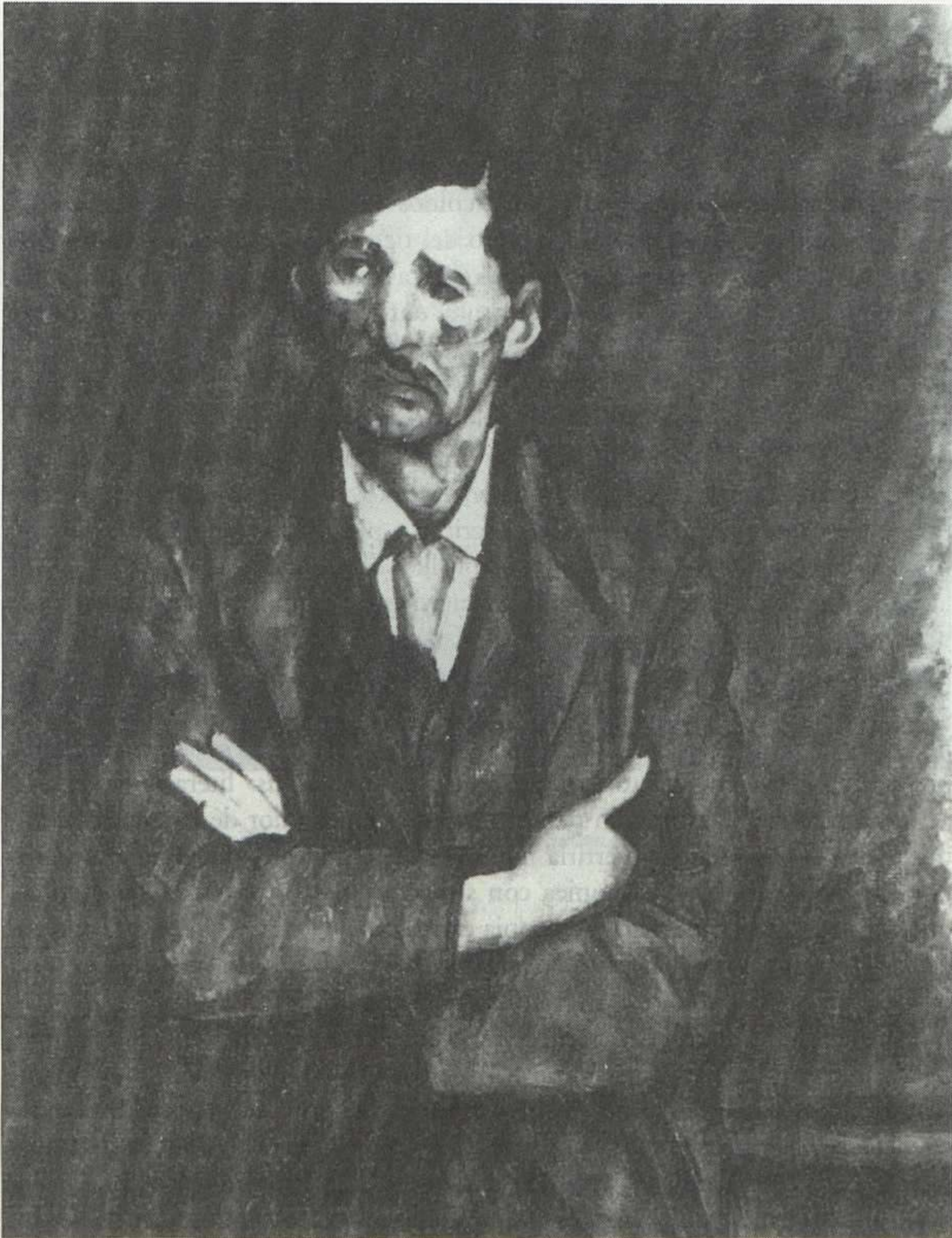


Figura 2  
Paul Cézanne, *L'homme aux bras croisés*, 1889.

en Francia, junto con el poeta René Char donde comentó que entendía su pensamiento filosófico como una evolución del espíritu de Cézanne. De la misma manera Kandinsky en su obra *De lo espiritual en el arte* define la creación como lo bello, porque procede de una necesidad del alma, así Kandinsky en *Historia del lápiz* se refiere también al Arte como aquello que duele y satisface al alma.

\* Historia del lápiz op. cit. p. 206.

existencia y tiene una importancia primordial en su obra. Para este escritor una manifestación del éxito personal es precisamente el hecho de que el individuo lleve una vida que sea digna de ser narrada. Para P. Handke esto es ya ética. Las existencias humanas que no constituyen modelo alguno para el prójimo no son objeto narrativo de su escritura. Esta actitud del artista que establece en su mensaje la reformulación entre los contenidos éticos y estéticos del hombre es la resonancia que se mantiene a lo largo del tiempo hasta nuestros días, y que confiere al creador un carácter profético. Estas relaciones y estrechos vínculos que se establecen entre literatura y pintura, entre escritores y pintores, se van a incrementar en el período de las vanguardias. Al igual que Rilke, cuyo contacto con la obra de pintores como Klee, Picasso, Cézanne, Rodin, el Greco, por los que sentía una gran admiración, imprime una huella cromático-plástica a su creación literaria, sucede con Handke y pintores como Caspar David Friedrich, Ruisdael, Cézanne, de Chirico, Hopper, Rothko, relación a la que hago referencia en este escrito. Rilke y Klee, escritor y pintor de sensibilidades afines, inician su escisión en el punto de el que Rilke se inclina por aceptar las formulaciones estéticas del *Laocoonte*. Las vanguardias del siglo XX se desarrollarán en una actitud antilaocoontiana, ya que, por su carácter de ruptura, huyen de toda sistematización o codificación. En este sentido Klee, como artista consecuente con la vanguardia utópica, defiende la intercomunicación de las artes. En esta misma línea se encuentra la actitud de Handke. Su obra *Lento regreso* está impregnada de imágenes pictóricas que sostienen el «ductus» literario-emocional de la narración y le estimulan para profundizar en el valor de la palabra, restituirla en sus contenidos y vertirla renovada. Este hombre, que ama el silencio por encima de todo, se comunica con sus semejantes a través de sus escritos, que constituyen el soporte de su propia existencia y la expresión de su conciencia. Así lo asegura en el aforismo de *Historia del lápiz*, donde manifiesta que él no hace propuestas con otras propuestas, sino con obras<sup>4</sup>.

P. Handke es, pues, un escritor respetuoso con la tradición; sin embargo, condena rotundamente toda imposición alienante y en este sentido se manifiestan rasgos comunes con la postura del arte moderno en general. En consecuencia, se hace patente que las barreras, los límites entre las Artes, han desaparecido. El pensamiento y la creación artística se hermanan incluso con la filosofía. Así lo manifestó Heidegger en uno de los «Cuatro Seminarios» realizados en Francia, junto con el poeta René Char, donde comentó que entendía su pensamiento filosófico como una prolongación del camino de Cézanne. De la misma manera Kandinsky, en su obra *De lo espiritual en el Arte*, define la creación como lo bello, porque procede de una necesidad del alma, así Handke en *Historia del lápiz* se refiere también al Arte como aquello que duele y satisface al alma.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>4</sup> *Historia del lápiz, op. cit.*, p. 206. *Historia del Arte*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 70/71.

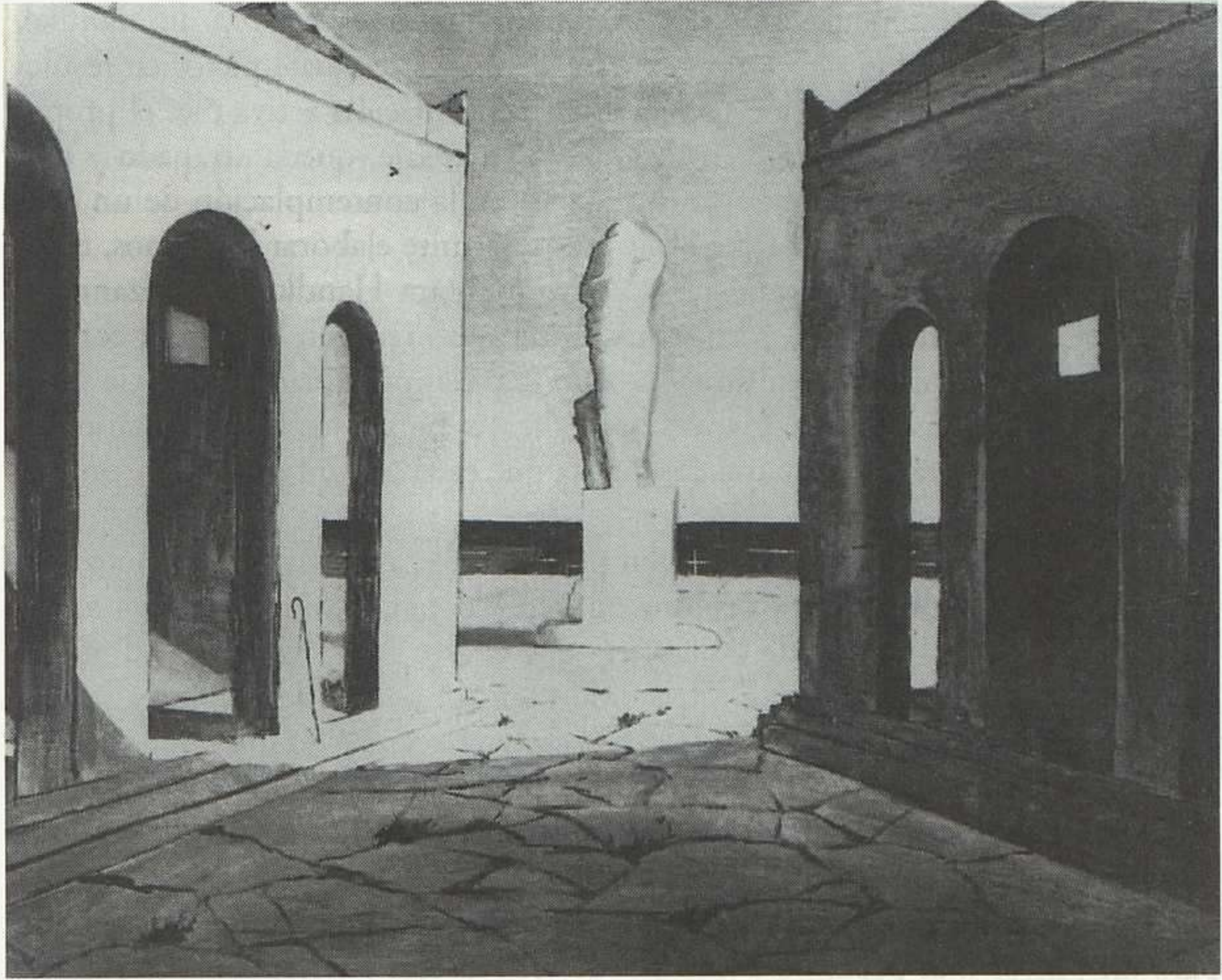


Figura 3  
 Giorgio de Chirico, *Meditation autumnale*, 1912.

El paisaje.  
 cas por ejemplo:  
 nes descubiertas en las que se pueden vislumbrar descripciones de obras plásti-  
 nua directa, cuando títulos de los cuadros de Cézanne, o bien como particio-  
 en múltiples pasajes narrativos a las referencias pictóricas, en ocasiones de ma-  
 figura la abstracción por medio de la imagen. Handke, en *Y una vez más*, recurre  
 que, de modo metafórico, se reserba que pinta y su percepción externa con-  
 de encontrar la conexión interior, mirada  
 Kierke, debe hallar el equilibrio entre la acción y abstracción. Handke trata

que discuta hacia el Oeste.  
 también en torno a las nubes, podía seguir siendo también la corriente  
 inundada por las aguas, y la última claridad del cielo, que allí arriba se  
 allí las nubes podían ser también las islas más extremas de aquella tierra  
 modo de símbolo del título polar; las líneas curvas negras que formaban  
 franja del cielo, una franja que abarcaba toda la lejana el horizonte y  
 posible distinguir la línea divisoria alguna, se fundía con la luminosa  
 todo en ella, tampoco descartaba ya en sí misma, sino que, sin que fuera  
 «Pero esta superficie, con los bancos de arena que se habían deposi-

\* Handke, Peter. *Y una vez más*. Madrid, Alianza, 1985, p. 26.

Los vínculos estético-plásticos que se manifiestan en la obra de Handke, surgen de la convicción del propio escritor de que el lenguaje pictórico resulta más libre y es más puro para establecer una participación activa con el propio receptor. Handke sostiene que en lenguaje, el mensaje, queda atrapado y mediatizado por la propia palabra; no sucede así en la contemplación de un cuadro, donde el mundo interior del observador permite elaborar los signos, colores y líneas que observa. No resulta casual que para Handke sea Cézanne el «maestro de la humanidad», porque sus pinturas no recogen la crónica concreta de un acontecimiento determinado, sino la intemporalidad, la esencia fuera del tiempo. Los paisajes de Cézanne están ahí y el pintor los refleja en su pureza, tal como son, transmiten una enseñanza que es vivida interiormente en forma de apaciguamiento.

Los cuadros de Cézanne adquieren para Handke el valor de una nueva escritura, donde los objetos y los colores allí representados configuran una nueva forma de expresión escrita, de tal manera que el arte cobra carácter casi mítico de auténtica regeneración, y en este sentido tanto las relaciones con los individuos como con los objetos con los que se convive reciben su dignidad y su ley a través de la obra de arte y comienzan así a brillar en su existencia y en su reciprocidad. Este escritor define este proceso como «transfiguración divina» que es propio a la obra de arte.

Para Handke, la literatura es un «ir alrededor», lo mismo que lo es el arte para un pintor más próximo como puede ser Anselm Kiefer; el artista, señala Kiefer, debe hallar «el equilibrio entre concreción y abstracción». Handke trata de encontrar la concreción en ese deambular por el paisaje interior, mirada que, de modo metafórico, he reseñado que pinta, y su percepción externa configura la abstracción por medio de la imagen. Handke, en *Lento regreso*, recurre en múltiples pasajes narrativos a las referencias pictóricas, en ocasiones de manera directa, citando títulos de los cuadros de Cézanne, o bien como narraciones encubiertas en las que se pueden vislumbrar descripciones de obras plásticas, por ejemplo:

El paisaje.

«Pero esta superficie, con los bancos de arena que se habían depositado en ella, tampoco descansaba ya en sí misma, sino que, sin que fuera posible distinguir la línea divisoria alguna, se fundía con la luminosa franja del cielo, una franja que abarcaba toda la lejanía el horizonte a modo de símbolo del círculo polar: las finas cintas negras que formaban allí las nubes podían ser también las islas más extremas de aquella tierra inundada por las aguas, y la última claridad del cielo, que allí arriba se ramificaba en torno a las nubes, podía seguir siendo también la corriente que discurría hacia el Oeste»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Handke, Peter: *Lento regreso*. Madrid, Alianza, 1985, p. 25.





Figura 4  
Eduard Hopper, *Solitude*, 1930.

La obra de Hopper, como ya he referido, parece abierta a describir la soledad del hombre moderno en el entorno que genera la segunda naturaleza técnica. Como si de una descripción literal de un cuadro de Hopper se tratara, sosteniendo los rasgos de la pintura de los románticos, el paisaje, en el que habita el artista, no representa únicamente un paisaje, sino que es el mundo que el artista ve y siente. Como si de una descripción literal de un cuadro de Hopper se tratara, sosteniendo los rasgos de la pintura de los románticos, el paisaje, en el que habita el artista, no representa únicamente un paisaje, sino que es el mundo que el artista ve y siente.

De modo más directo, esta vinculación con la mirada que mira la parte de la naturaleza, se refleja en la voluntad de Hopper de establecer relaciones culturales del hombre moderno con la naturaleza, fundiendo poéticamente la coexistencia de las dos naturalezas en diferentes pasajes de sus

La obra de Hopper, como ya he referido, parece abierta a describir la soledad del hombre moderno en el entorno que genera la segunda naturaleza técnica. Como si de una descripción literal de un cuadro de Hopper se tratara, sosteniendo los rasgos de la pintura de los románticos, el paisaje, en el que habita el artista, no representa únicamente un paisaje, sino que es el mundo que el artista ve y siente.

La doctrina del Zaini-Vitoli, op. cit., p. 18.  
 Ibidem, p. 73.  
 Ibidem, p. 97.  
 Ibidem, p. 93.  
 Letta negra, op. cit., p. 35.  
 Historia del léxico, op. cit., p. 193.

La referencia concreta a un cuadro:

«Al apartar la vista era como si, una vez más, mirara a una lejanía que él a menudo sólo simulaba, quería impedir que los demás le vieran (...) como “el hombre del vaso de vino”; o bien se encontraba con otros desconocidos en un cine porno como “el hombre en los brazos cruzados”»<sup>6</sup> (Fig. 2).

El espacio metafísico de la ciudad:

«A veces, cuando Sorger se imaginaba la ciudad, veía emerger de ella el puerto, irreal, deshabitado e incluso sin vegetación, hundido en el granito gris oscuro de una montaña rocosa; y al final de su estancia allí se le hizo igualmente irreal su propia persona»<sup>7</sup> (Fig. 3).

La casa de «tejado a doble vertiente», que habita el geólogo Sorger junto con su compañero Lauffer:

«La casa de Sorger, con otros edificios parecidos de pequeño tamaño, estaba en un bosque de pinos, en una franja costera llana junto al Océano Pacífico. Entre el mar y las casas ya no había carretera, sólo matorrales y dunas bajas cubiertas de hierba. Las calles, que dividían el bosque, llevaban al mar en ángulo recto y terminaban ante las dunas en forma de calles sin salida; (...)»<sup>8</sup> (Fig. 4).

Como si de una descripción literal de un cuadro de Hopper se tratara:

«Sin embargo, los paisajes de Hopper tienen menos de amenaza onírica que de realidad abandonada. Uno puede encontrarlos a la luz del día y de la razón en el lugar donde están; y cuando hace unos años fui a Cape Cod, adonde tenía ganas de ir desde hacía tiempo, y busqué allí sus cuadros, por primera vez, dondequiera que estuviera en aquella franja de tierra, sentí que estaba en el reino de un pintor»<sup>9</sup> (Fig. 5).

De modo más directo, esta vinculación con «la mirada que pinta» la hará refiriéndose al dibujo, estableciéndose un paralelismo entre él y Cézanne, en cuanto que los dos van al «motivo», objeto de la creación:

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>9</sup> *La doctrina del Sainte-Victoire*, *op. cit.*, p. 18.

«Durante el día, gracias a su trabajo, él y el paisaje se convertían casi siempre en una sola cosa; estaba “ante el lugar”»<sup>10</sup>.

La referencia a los colores es un medio expresivo que Handke descubre a través de la pintura para dar contenido plástico a sus imágenes descritas. En este aspecto, Handke se encuentra dentro de la tradición clásica de un Goethe con su *Teoría de los colores*:

«Un niño me instruyó en la teoría de los colores: el azul de los granos de adormidera no se ve en el plato; en él los granos de adormidera son negros»<sup>11</sup>.

Y en esta misma línea la obra *Lento regreso* se transforma en una paleta de rico cromatismo que despierta la atención perceptiva del lector: color pálido, neblina gris, brillo metálico, de un magnetismo azul, amarillo rojizo, color de aragonita, puntos amarillentos, blancos surtidores, color marfil, vientre blanco, color gris roca, un fulgor de gris azulado, etc. La estética en la obra de Handke se presenta como una vía alternativa que comparte la dimensión de una nueva ética, postulando el escritor una regeneración del individuo a través de lo estético. La subjetividad del hombre moderno, acosado por la soledad en la que vive, requiere una mirada interiorizada de las cosas que contempla, la percepción reveladora de la belleza última que constituye la existencia; de este conocimiento Handke postula, por medio de la percepción sensible, una función mediadora entre sensibilidad y razón, entre lo sensible y lo formal, y vislumbra una posibilidad de regeneración ética del individuo a través de lo estético.

La obra de Handke, como ya he referido, parece abierta a describir la soledad del hombre moderno en el entorno que genera la segunda naturaleza técnica que le rodea. Para Handke, como ocurría en la pintura de los románticos, el paisaje, en el que habita el discurrir de sus personajes, no representa únicamente el escenario narrativo, sino que es el marco físico cargado de tensiones y diferencias entre las raíces de las dos naturalezas que se enfrentan en la civilización contemporánea y en la propia existencia humana. Como bien es sabido, el paisaje moderno se caracteriza por un cierto abandono de los objetos en la naturaleza: de ahí, su carácter de *lejanía*, de penumbra y silencio en que se ven envueltos los artefactos que constituyen la segunda naturaleza, y que, de alguna manera, con este carácter distanciador, rompe y se aleja definitivamente de la herencia romántica. El carácter renovador de la obra de Handke, que parte de esta herencia, se refleja en la voluntad de indagar una reformulación de las *relaciones culturales del hombre moderno con la naturaleza*. Handke manifiesta poéticamente la coexistencia de las dos naturalezas en diferentes pasajes de sus

<sup>10</sup> *Lento regreso*, op. cit., p. 35.

<sup>11</sup> *Historia del lápiz*, op. cit., p. 193.

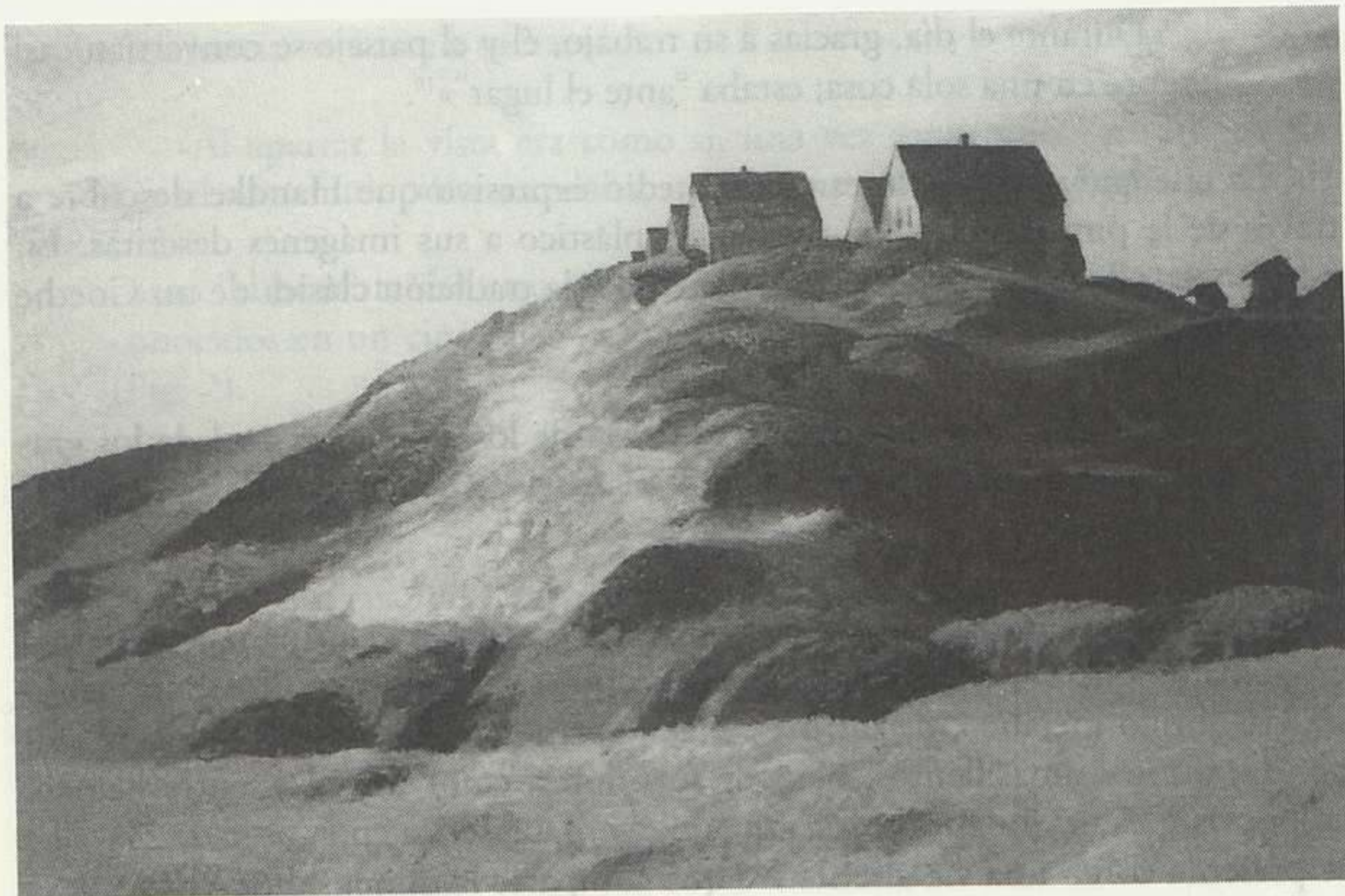


Figura 5  
Eduard Hopper, *Corn Hill*, 1930.

La obra de Hopper, como ya he referido, parece abrirse a describir la soledad del hombre moderno en el entorno que genera la segunda pintura única que le rodea. Para Hopper, como ocurre en la pintura de los románticos, el paisaje, en el que había el discurrir de sus personajes, no representaba única y exclusivamente un escenario narrativo, sino que es el marco físico cargado de tensiones y diferencias entre las raíces de las dos naturalezas que se encuentran en la civilización contemporánea y en la propia existencia humana. Como bien es sabido, el paisaje moderno se caracteriza por un cierto abandono de los objetos en la naturaleza, de ahí su carácter de espacio de penumbra y silencio en el que se ven envueltos los arbolitos que constituyen la segunda naturaleza. Y que, de alguna manera, con este carácter disociador rompe y se aleja definitivamente de la tradición romántica. El carácter renovador de la obra de Hopper, por parte de esta tradición, se refleja en la voluntad de indicar una revaloración de las relaciones culturales del hombre moderno con la naturaleza. Hopper muestra cómo poco a poco la coexistencia de las dos naturalezas en diferentes pasajes de sus

<sup>1</sup> Ibidem, p. 93.  
<sup>2</sup> Ibidem, p. 97.  
<sup>3</sup> Ibidem, p. 73.  
<sup>4</sup> La doctrina del Santo-Victor, op. cit., p. 11.  
<sup>5</sup> El mundo negro, op. cit., p. 55.  
<sup>6</sup> El mundo del lípico, op. cit., p. 107.

obras. Podemos observar acotaciones analógicas entre texto y pintura: la cueva, por ejemplo, desde donde contempla Caspar David Friedrich la airada naturaleza en tarde de tormenta, es sustituida, en una versión de la segunda naturaleza, por los perfiles de la ventana de los cuadros de Hopper, envuelta en una bruma de grises desde donde se contempla un paisaje urbano amenazador. El argumento geográfico y los fenómenos atmosféricos, que con tan impenitente obsesión preocupan al pintor romántico, se restituyen en Hopper por medio de la liberación de la luz o la uniformidad en el color, a través de los elementos industriales que requiere la arquitectura de la ciudad; también quedan patentes en la nitidez y en la delimitación que proporciona la lectura de la geometría metafísica en el paisaje urbano de un Giorgio de Chirico. El paisaje plástico que acompaña a los presupuestos narrativos de la obra de Handke se vincula con el sentido de pérdida, de ruptura, suscitando el abandono de la naturaleza un vínculo melancólico en el protagonista. El escritor va a encontrar, precisamente en el manifiesto plástico de estos pintores, esas imágenes que sobrevuelan el inconsciente y que, familiarizado con ellas, le suministran los estímulos metafísicos para desarrollar el trabajo de escritor, con unos materiales elaborados en el ejercicio perceptivo sobre la lectura del cuadro desde una mirada interior. Esta relación resulta elocuente, a nuestro juicio, en los trabajos ya mencionados de C. D. Friedrich, Cézanne, de Chirico y Hopper. Será precisamente este caudal narrativo expuesto ante el lector el que permite su renovación como individuo. De nuevo, el arte por medio de la percepción handkiana está verificando una tarea educadora de la dimensión interior del hombre. Lo decisivo en la percepción es, para Handke, la *vivencia* del tiempo que transmite el arte, y no tanto la conciencia de su medida. En consecuencia, la pintura viene a ser un pretexto privilegiado que le permite bucear en los reductos de su intimidad lírica. La pintura se entiende pues como visión, pero no en un sentido naturalista u óptico: más bien como visión reveladora del ser, visión originaria, poética, mítica, capaz de descubrir al hombre el sentido de las cosas, del mundo.

Es desde esta visión originaria, poética y mítica desde donde los textos handkianos desean soldar la escisión entre la naturaleza y el hombre que ya enunciaron los manieristas y confirmaron los románticos. Handke pretende que su protagonista, Sorger, retorne a esa naturaleza primigenia donde acontece la plenitud, naturaleza liberadora. A este escritor, como le ocurría a Piranesi, sólo la imaginación y la capacidad de ensoñación le permiten introducirse más allá de la apariencia de las cosas. «Estar de nuevo en el juego del mundo», menciona en *Lento regreso*, para poder describir mejor el paisaje del hombre moderno.

Handke con su escritura, como el cuadro de G. de Chirico «El enigma de una jornada» (1914), pretende iluminar lo cotidiano, extrapolando la percepción hacia las cosas y los objetos en su desierta soledad, haciendo elocuente el gesto de libertad que encierran, pero también el grado de distanciamiento. Handke trata de salvar, con todos los recursos literarios, tan significativo aleja-

miento instalando al hombre en una nueva topografía, donde los objetos que le rodean y el paisaje que los sustentan puedan adquirir mayor precisión espiritual. Los objetos, al situarse en una especialidad a la que no pertenecían, se transforman en irreales y extraños. El distanciamiento en Handke no se presenta como una modalidad retórica, sino como animación, renovación de una nueva realidad: otorgar un aspecto mágico a lo más vulgar, la gravedad de lo desconocido a lo ya conocido, y un sentido elevado a lo cotidiano.

Escribir, para Handke, es *existir*, es «preservar la esencia de las cosas y los hombres», es descender al abismo de la vida para conocer su fondo y desvelar su enigma:

«Como un hombre de los orígenes del mundo ser marchó para, en algún otro sitio, participar también en la luz del sol que empezaba de nuevo en cada objeto»<sup>12</sup>.

Es desde esta visión originaria, poética y mítica desde donde los textos handkeanos desean soldar la escisión entre la naturaleza y el hombre que ya enunciaron los maniristas y confirmaron los románticos. Handke pretende que su protagonista, Zörgler, retorne a esa naturaleza primigenia donde acontece la plenitud, naturaleza libertadora. A este escritor, como le ocurre a Pizani, sólo la imaginación y la capacidad de evasión le permiten introducirse más allá de la apariencia de las cosas. «Estar de nuevo en el juego del mundo», manifiesta en *Lento regreso* para poder describir mejor el paisaje del hombre moderno.

Handke con su escritura, como el cuadro de G. de Chirico «El enigma de una jornada» (1914), pretende iluminar lo cotidiano, extrapolarlo a percepción hacia las cosas y los objetos en su desierta soledad, haciendo énfasis el gusto de libertad que concierne, pero también el grado de distanciamiento. Handke trata de salvar con todos los recursos literarios

<sup>12</sup> *Lento regreso, op. cit.*, p. 128.