

NARRATIVA Y CORPORALIDAD. REFLEXIONES EN TORNO A “EL CHINO DEL DOLOR”, DE PETER HANDKE

Antonio Castilla Cerezo
Universidad de Barcelona (España)

Recibido: 15-07-10

Aceptado: 14-09-10

Resumen: En una entrevista con H. Gamper, Peter Handke definió su actividad como narrador por medio de los siguientes tres rasgos: primero, por un intento de “narrar anticipadamente”, no “posteriormente”; segundo, tratando de que la cabeza no “trabajase dividida”, es decir, separada de la sensibilidad; por último, reflexionando “en” una imagen. La intención de este artículo es mostrar cuáles son las principales consecuencias de estas tres afirmaciones, con una especial atención a la manera en que son expresadas en una novela corta de Handke titulada *El chino del dolor*.

Palabras-clave: Narrativa; cuerpo; Handke; reflexión.

Abstract: In an interview with H. Gamper, Peter Handke defined his activity as narrator by the following three features: first, by an attempt to “narrate anticipatedly”, not “subsequently”; second, trying that head doesn’t “work divided”, that is to say, separated from sensibility; finally, reflecting “on” an image. The aim of this article is to show what are the main consequences of this three affirmations, with an special attention to the way that they are expressed in Handke’s short novel called *The Chinaman of Pain*.

Key-words: Narrative; body; Handke; reflection.

En la primera de las entrevistas que Peter Handke concedió entre el 9 y el 12 de abril de 1986 a Herbert Gamper, recopiladas y traducidas al castellano en el volumen titulado *Pero yo vivo solamente de los intersticios*, el escritor austríaco describió su actitud general con respecto a la narrativa en los siguientes términos:

“quisiera narrar siempre anticipadamente. Limitarme a narrar posteriormente lo que ya he vivido (...) me resulta sumamente difícil, y además no tengo ninguna pasión erótica al hacerlo. (...) *Desgracia indeseada* me resultó muy pesada, porque en esencia era sólo la narración posterior de la vida de mi madre. No sentí ningún placer en los dedos, ni calidez en el corazón, (...) la cabeza intervino sólo dividida, pensó en vez de reflexionar (esto es siempre para mí una gran diferencia), y por eso no pude reflexionar en ninguna imagen”¹

Hay en estas líneas cierto número de ideas en las que me parece que sería conveniente detenernos. En ellas se intenta discernir entre el pensamiento y la reflexión por recurso a tres criterios: en primer lugar, la reflexión está vinculada a un determinado tipo de narración, el “narrar anticipadamente”, contrapuesto al “narrar posteriormente” lo ya vivido; segundo, en el pensamiento no reflexivo la cabeza interviene “sólo dividida”, lo que imposibilita el “placer de los dedos” y la “calidez en el corazón”, es decir, la “pasión erótica” por la que el “narrar anticipadamente” se torna sensible; tercero y último, la reflexión tiene lugar “en” una imagen. A lo largo de estas páginas, intentaré mostrar cuáles son las principales consecuencias que, a mi juicio, se siguen de estas tres afirmaciones, dedicando una atención particular al modo en que aparecen reflejadas en una novela de Peter Handke, *El chino del dolor*.

Comencemos examinando la última de ellas, sin duda la más críptica de las tres. En otro momento de esa misma entrevista, Handke llama “imagen interior” a esta imagen “en” la que tiene lugar la reflexión y nos dice que, sin ella, le resulta imposible “repensar nada y tampoco surge de la reflexión ninguna oscilación, ningún ritmo”.² La imagen interior es, así, una condición, no sólo para que la reflexión sea posible, sino también para que sea fructífera. Pero la reflexión arranca antes incluso de que se disponga de una imagen interior; en efecto, para Handke, en el comienzo de la reflexión hay que situar no ya un contenido concreto del pensamiento, sino justamente la ausencia de todo contenido, es decir, el vacío. ¿Qué significa esto? Continuamente nos decimos cosas a nosotros mismos, nuestro monólogo interior tiene la forma de un flujo de pensamientos que no se detiene nunca, como un río cuyas aguas no quisieran dejar entrever en ningún punto el cauce sobre el que se sostienen. La reflexión es una forma de pensamiento que se distingue de todas las demás por las interrupciones que introduce en ese flujo. Lo decisivo en ella no es, por

[1] P. HANDKE, *Pero yo vivo solamente de los intersticios. Diálogo con Herbert Gamper*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 26.

[2] *Ib.*, p. 50.

tanto, lo que se dice, ni tampoco el modo en que se dice lo que en ella se dice, sino la manera en que el decir es interrumpido, interceptado por los silencios, por la emergencia recurrente del vacío.

Transmitir ese silencio es el objeto prioritario de la reflexión, y por ello también de la escritura de Handke. Pero el silencio, como ha señalado Jorge Larrosa en el capítulo que ha dedicado a nuestro autor en su libro *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*, no se transmite simplemente callando, sino como “resultado de un determinado tipo de relación con un determinado tipo de palabra”³, esto es, como un corte en el flujo del pensar. El vacío al que Handke se refiere aquí exige, desde luego, ser llenado, pero no de cualquier modo, sino de tal manera que pueda retornarse una y otra vez a él, que sea posible interrumpir el flujo que lo atraviesa sin por ello detenerlo absolutamente. Cuando este último objetivo es alcanzado, se dota al vacío de una forma o de una expresión que le corresponde, que lo vuelve perceptible, convirtiéndolo en una “forma-vacío”. Ahora bien, para alcanzar la forma-vacío es preciso que el lenguaje funcione en la reflexión de un modo determinado. Y es aquí donde la cuestión de la imagen se vuelve problemática.

En la introducción a su ensayo sobre algunas novelas de Handke, titulado *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, José Luis Pardo ha distinguido entre imágenes (o “paisajes”) e historias, consistiendo la belleza de las primeras en su carencia de sentido, ya que el sentido de una imagen resulta siempre de su inserción en el seno de una historia, de una trama argumental. Cuando son arrancadas de su soledad, las imágenes ganan en sentido lo que pierden en personalidad, y a partir de entonces “se organizan como las palabras se insertan en oraciones y las oraciones en textos”.⁴ Pero si esa inserción no se produce, es posible que no sean las imágenes las que pasen a comportarse como palabras en el interior de un flujo de lenguaje, sino que sean las palabras mismas las que, al renunciar a narrar una historia, interrumpan ese flujo y pasen a funcionar a la manera de las imágenes. Es al resultado de esta inversión a lo que Handke llama “imagen mental”. Si es “en” ella donde la reflexión se produce, del mismo modo que la reflexión de la luz tiene lugar “en” una superficie reflectante, es porque sólo mediante una transposición como esta resulta posible dar forma al vacío sin detener completamente el flujo del pensamiento.

El segundo de los tres puntos mencionados más arriba nos decía que en el pensamiento no-reflexivo la cabeza funciona “dividida”, lo que quiere decir que en ella los conceptos del alma se hallan escindidos de los afectos corporales, situándose en un nivel superior a éstos para subordinárselos. En la reflexión, en cambio, conceptos y afectos se encuentran a un mismo nivel,

[3] J. LARROSA, *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*, Barcelona, Laertes, 1996, pp. 262-263.

[4] J.L. PARDO, *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991, p. 13.

relacionados entre sí por perceptos o sensaciones. No es extraño que en *La doctrina del Saint-Victoire* Handke haya reivindicado a Spinoza y a Cezanne, ya que ambos propusieron, uno desde el concepto, otro desde el afecto, un término para designar a esa instancia mediadora entre el pensamiento y la materialidad, entre lo abstracto y lo físico. Desde la filosofía, Spinoza sostuvo que la totalidad de lo existente era la expresión de dos de los atributos, infinitos en número, de la sustancia divina, a saber: el pensamiento y la extensión. Pero no se limitó a afirmar esto, sino que defendió además que entre estas dos series expresivas existe un estricto paralelismo, que intentó traducir conceptualmente en la doctrina de los perceptos expuesta en el libro V de su *Ética*. Por su parte, Cezanne acuñó desde la pintura el término “sensación” (o “Figura”) para designar a esa instancia intermedia entre la forma abstracta, que actúa por mediación del cerebro, y la figuración, en la que se confunde la sensación con lo “sensacional”, con lo fácil y acabado, con el cliché. Handke añade a este tipo de planteamientos cuanto menos la siguiente observación: al quebrantar el nexo que vincula al pensamiento con la corporalidad, no es el alma, sino el cuerpo - y con ello el ser humano mismo, que no es nada sin la conjunción de estos dos elementos - el que se echa a perder.

Este interés prioritario por el “entre”, por el espacio intermedio que evita la ruina del cuerpo, se halla ligado en Handke a la vivencia del vacío, la cual, según manifiesta en otro punto del libro de entrevistas con Herbert Gamper, nunca se le abrió “en la naturaleza vacía de hombres, sino siempre en la vecindad de los hombres (...) siempre en los límites o, mejor dicho, en los umbrales (...); donde uno no sólo percibe la proximidad de los hombres sino [que], por decirlo así, casi la puede aprehender”.⁵ Y es que la transmisión del silencio, que como hemos visto constituye el objeto último del “narrar anticipadamente”, requiere por parte del escritor tanto una cierta distancia con respecto a los hombres, para no verse involucrado en sus historias, como la proximidad de los mismos, sin la cual no sería posible transmitirles nada en absoluto. Lo que impugna la poética de Handke no es, por consiguiente, la definición de un orden propiamente humano, ni tampoco la configuración de un discurso antropológico del tipo que sea, sino la entronización de la mirada antropomórfica, aspecto éste en el que coincide con algunos escritores de la generación que precede inmediatamente a la suya, y muy en particular con Alain Robbe-Grillet.

Llegados a este punto, pienso que podemos intentar entender algo mejor en qué consiste ese “narrar anticipadamente” al que Handke se refería en el fragmento citado al comienzo de esta intervención. Ante todo, vimos que el “narrar anticipadamente” se contraponía al “narrar posteriormente” lo ya vivido, que no es sino la forma habitual de narración. Ésta presupone la idea de que el narrador conoce tanto los acontecimientos anteriores como los poste-

[5] HANDKE, *Pero yo...*, p. 88.

riores y puede, por ello, seleccionar los elementos del pasado que sirven para conducir la historia hasta su final. Pero implica, además, cierta forma de necesidad entre lo sucedido anteriormente y lo ocurrido con posterioridad; en efecto, si como lectores hubiéramos dispuesto de la misma información que el narrador, es decir, si hubiéramos sido omniscientes, habríamos entendido los motivos por los que éste retenía determinados acontecimientos y no otros. La forma narrativa convencional se sostiene, pues, sobre tres principios en los que con bastante frecuencia no se repara: en primer lugar, en ella ciertas experiencias pasadas son retenidas, en tanto que otras no lo son, y es a la exposición sucesiva de esas experiencias a lo que llamamos *planteamiento*; segundo, las experiencias pasadas y retenidas son utilizadas como regla para el porvenir, de modo que su sucesión no es únicamente cronológica, sino también “lógica”, lo que significa que configuran una trama en la que se conectan las experiencias y se entrecruzan estas conexiones, en un proceso al que damos el nombre general de *nudo*; tercero y último, la regla mencionada explica no sólo cómo las cosas sucedieron, sino cómo tenían que suceder, o sea, cómo la totalidad de las conexiones trazadas apuntaban desde el principio hacia un punto de convergencia cuya misión consiste en dotar de sentido a la totalidad de la trama, y al que solemos llamar *desenlace*.

Para entender por qué un narrador puede llegar a sentirse incómodo con este esquema, acaso no sea del todo ocioso recordar aquí un lúcido párrafo sobre la Historia (esta vez en el sentido de “Historia de la humanidad” y no de “historia narrativa”) que Elias Canetti incluyó en *La provincia del hombre (1942-1972)* y que a continuación cito íntegramente:

“La Historia lo expone todo como si no hubiera podido acontecer de otra manera. Sin embargo, hubiera podido acontecer de ciertos de maneras. La Historia se pone del lado de lo ocurrido y lo separa de lo no-ocurrido mediante un contexto sólidamente imbricado. Entre todas las posibilidades se apoya en una, la que ha sobrevivido. Y así, la Historia da siempre la impresión de estar a favor de lo *más fuerte*, es decir de lo efectivamente ocurrido: no hubiera podido no ocurrir, tenía que ocurrir.”⁶

Si Handke desconfía de la forma narrativa convencional, es porque en ella encuentra siempre en un grado u otro la tendencia a identificar el ser con el deber ser, la realidad con la necesidad y al vencedor con el elegido del destino. La violencia (más aún, el crimen) que con ello se ejerce sobre la realidad de nuestra percepción (es decir, tanto sobre la realidad sin más como sobre nosotros mismos) reviste una importancia que no debe ser minimizada. Aquello a lo que se da muerte por medio de esta operación puede recibir muchos nombres, pero es la simplicidad misma: el narrar no reducido a historia es el trasunto literario de la experiencia previa a la constitución del sujeto humano. Pero no

[6] E. CANETTI, *Obras completas IV*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 178.

adelantemos acontecimientos. Un narrador que quisiera desembarazarse del modelo que vengo describiendo no tendría suficiente con prescindir del último de sus tres principios, el del punto de convergencia final, ya que entonces no habría hecho otra cosa que dejar inacabada la historia que pretendía narrar, en lugar de narrar renunciando a la pretensión misma de narrar una historia. Para alcanzar este objetivo, tendría que deshacerse igualmente de los otros dos principios, el de retención de experiencias pasadas y el de asociación entre experiencias previamente retenidas. Pues bien, como nos recuerda Pardo en el ensayo ya citado, estos son precisamente los dos rasgos que definen la noción de “hábito” según Hume. En efecto, según este filósofo las ideas de la mente representan impresiones perceptivas, las cuales no se nos aparecen como vinculadas por nexo alguno, pese a lo cual nosotros hablamos de nexos (de causalidad, de contigüidad, de semejanza) entre ellas. Dado que en nuestra experiencia no hay ninguna impresión que corresponda a tales conexiones, cabe preguntarse legítimamente de qué modo llegan a establecerse éstas. Como es sabido, para el racionalismo tales nexos eran introducidos por la existencia *a priori* de ciertas ideas que se hallarían de manera innata en la subjetividad humana, mientras que para Hume este enlace sólo puede establecerse *a posteriori*, es decir, partiendo de la experiencia. Es sólo porque adquirimos el hábito de relacionar entre sí determinadas impresiones que llegamos a considerar que tales vínculos son innatos, olvidando de ese modo su carácter derivado. Esta manera de proceder implica la existencia de una memoria (por la que se retiene la relación establecida entre dichas impresiones en ocasiones pasadas) y de una capacidad de previsión (por la que se presume que esa misma relación podrá seguir estableciéndose entre tales impresiones en el futuro). Ahora bien, si el “hábito” es la contracción de todas las “veces anteriores” retenidas y de todas las “veces siguientes” pretendidas, dicha síntesis tendrá que ser presente para alguna subjetividad; por ello, la subjetividad misma (o el “yo”) se construye a la manera de una historia, esto es, articulando las imágenes inicialmente solitarias (o “impresiones”) en el seno de una trama que dota de sentido al instante presente por su remisión a un pasado retenido y a la expectativa de un desenlace futuro. De ello se sigue, nuevamente según Pardo, que “para poder <<percibir>> (el sinsentido de) las percepciones, (la extemporaneidad de) los espacios o (la pre-historicidad de) las imágenes haría falta que pudiéramos desprendernos de nuestros hábitos, lo que significaría desprendernos de nosotros mismos, disolver la subjetividad de la experiencia.”⁷ Liberarnos en la medida de lo posible de nuestra propia historia personal y, en último término, de la Historia universal que aspira a vincular entre sí todas las historias per-

[7] PARDO, *Sobre los...*, p. 19.

sonales por recurso a la noción de “ser humano”, convertida ahora en una mera idea sin cuerpo, es la tarea que afronta la escritura de Handke.

Con todo, no hay que ser tan ingenuo como para pensar que una aventura semejante está exenta de riesgos. En un aforismo de *El peso del mundo*, nuestro autor se ha referido en los siguientes términos al principal de todos ellos: “El peligro de este estado de reflexión, de soledad, de observación, de ‘meditación’, es que al final uno ya no puede brindarse a otra existencia, a otra persona”.⁸ En efecto, ya para Hume el hallazgo de una serie de semejanzas entre las ideas de un individuo, es decir el hábito, era la condición para el establecimiento de la semejanza entre los hábitos de individuos distintos, y por lo tanto de la intersubjetividad. La disolución de los propios hábitos por medio del “narrar anticipadamente” nos enfrenta, así, al riesgo de no reconocer en ninguna parte a nuestros “semejantes”, por ser la semejanza misma lo que ha sido puesto en entredicho a lo largo de este proceso. Para prevenirnos de ese peligro, es preciso que ese narrar remita siempre a otro, al menos a un individuo lector, que ejerza el papel de testigo de la tarea a la que el escritor se enfrenta.

Quisiera pensar que, en función de lo que he expuesto hasta aquí, la estructura de *El chino del dolor* es poco menos que evidente. La novela en cuestión consta de tres partes y un epílogo. Al comienzo de la primera parte, titulada “El observador es distraído”, nos encontramos con un narrar sin historia hasta el momento en que Andreas Loser, personaje central que es al mismo tiempo el narrador, nos describe cómo derribó a una persona en plena calle. Este acto, de una violencia absurda, le hace recordar las otras dos ocasiones en que ha pegado a alguien. De la segunda de ellas (la primera fue insignificante y no le hizo sentir culpable, en tanto que esta última le afecta aún) recuerda en particular una sensación que es la que en ese momento retorna, y que se resume en la siguiente frase: “Yo, hasta aquel entonces sólo uno de tantos, demostré ser protagonista”.⁹ En la segunda parte, “El observador interviene”, Loser se encamina a una casa en el monte Mönch en la que participa de un juego de tarot mensual. En el camino de la cima del monte, se encuentra unas cruces gamadas que aún no están secas. Coge entonces un pedrusco y echa a correr hasta encontrar al individuo que sigue haciendo esas pintadas. Lo persigue y le lanza la piedra, matándolo. Luego transporta el cuerpo moribundo desde el desfiladero hacia la pendiente y deja caer al muerto. De regreso al desfiladero, siente “el triunfo de haber matado”, y se dice a sí mismo “«Ésta es ahora mi historia» (...) «Mi historia es mi sostén»”.¹⁰ Llega a la casa donde tiene lugar la partida de cartas, durante la cual sucede algo insólito: ante una pregunta del narrador, los participantes en el juego comienza a hablar de sus

[8] P. HANDKE, *El peso del mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 36.

[9] P. HANDKE, *El chino del dolor*, Madrid, Alfaguara, 2002., p. 23.

[10] *Ib.*, p. 69.

recuerdos, tomando en cada momento uno de ellos la palabra allí donde la deja otro, con lo que resulta una única narración a varias voces. Tras prolongar este “entusiasmo narrativo” durante un rato, uno tras otro callan, pero no para marcharse, sino más bien para alargar la narración en el silencio, acontecimiento del que el protagonista permanece excluido, pero que describe del siguiente modo: “Cada cual se abismó más profundamente en sí mismo, encontrándose allí con el otro, con el que ahora libremente compartía todo”.¹¹ De regreso a su casa, Loser experimenta un vacío, que no es ya aquel del que he hablado y del que arrancarí­a la reflexión, sino la ausencia de amor. Esta expresión le parece, sin embargo, engañosa, y en su monólogo interno se refiere a ella como si otros estuvieran intentando inculcársela: “A qué amor os referís continuamente. (...) La incapacidad [de amar] sólo os la habéis inventado para comenzar con vuestras discusiones, faltas del más mínimo amor”.¹² Al comienzo de la tercera parte, “El observador busca testigo”, el narrador, cada vez más abrumado por la culpabilidad, declara que “Al mirar al espejo, no había ojos. Ya no percibía en absoluto mi cuerpo (...). Yo era, tal y como yacía allí, una mera envoltura doliente, una envoltura sin el ser humano”.¹³ Un encuentro sexual con una mujer que parece conocerle desde hace algún tiempo le reafirma en la idea de que su cuerpo no está presente del todo y por ello irradia descontento. Otro encuentro más, esta vez con un amigo, abunda en esa misma dirección. Esta sucesión de experiencias le llevan a buscar un testigo, que finalmente será su propio hijo, al que narrar su historia. En el “Epílogo”, Andreas Loser recupera el tono descriptivo de las primeras páginas del libro, e incluso se extraña cuando escucha a otros adoptar un tono que parece hacer pensar en el comienzo de una historia. Tras recuperar la inocencia narrativa, pues, el círculo de la novela se ha cerrado. Lo que a lo largo de la misma se ha aprendido parece poca cosa y es, sin embargo, mucho: se trata de la fragilidad del hilo de la sensación que nos mantiene ligados a nuestro propio cuerpo y que en algún punto ha de ponerse en peligro, ya que no podemos vivir sin historias, sino únicamente aspirar a que éstas no nos absorban por completo.

[11] *Ib.*, p. 83.

[12] *Ib.*, p. 100.

[13] *Ib.*, p. 104.