
La fuerza pacificadora de la palabra poética

Apuntes sobre el teatro político de Peter Handke*

Cecilia Drey Müller

Con la aparición en los años 60 de Peter Handke en el asentado paisaje de la literatura alemana de postguerra, esta sufrió una sacudida irreversible. «Espero que la literatura rompa todos los conceptos del mundo aparentemente definitivos», postuló el veinteañero en un ensayo de 1967 que llevaba el desafiante título de *Soy un habitante de la torre de marfil*. El suyo fue un programa que entusiasmó a toda una generación de lectores. Un austriaco de pueblo, un estudiante de Derecho que aún no había obtenido la graduación se presentaba con la firme determinación de acabar con el consenso en torno a la narrativa realista, de echar bombas fétidas sobre la poesía predominante y de darle la vuelta a la práctica teatral. Handke arrasaba. Su primer libro de poesía vendió ciento cincuenta mil ejemplares.

* Véase, en la sección Libros de este mismo número, la reseña del libro de Peter Hamm y Peter Handke *Vivan las ilusiones* que firma la autora de este artículo.

Muchos le reprocharon entonces a este chico provocador –que pronto se convertiría en una estrella mediática– que simplemente estuviese ensayando una pasajera pose de rebeldía juvenil. Hoy, a una distancia de casi cincuenta años, sabemos que no era así. Las frecuentes apariciones públicas de Handke, sus artículos y ensayos –no pocos de ellos firmes tomas de posición frente a cuestiones políticas del momento–, demuestran una decidida voluntad de intervención. Handke era un escritor políticamente comprometido desde el principio, pero se oponía a la instrumentalización de la literatura por parte de los sesentayochistas. Pues perseguía un objetivo de mayor alcance que la lucha política convencional: por un lado, cuestionar cualquier orden establecido, y, por otro lado, insistir en el derecho a una visión individual y no mediatizada del mundo.

El teatro era el vehículo ideal para este cometido. Desde sus primeras obras, Handke atacaba los sistemas dominantes, y en primer lugar los que delimitan la libertad de percepción y expresión del individuo. Los mecanismos de represión inherentes del lenguaje fueron ejemplarmente expuestos en su pieza de teatro hablado *Gasper* (publicado en español con *Insultos al público* y *El pupilo quiere ser tutor*, por Alianza, 1983). Anteriormente, con su anti-novela *Los aviopones* (Nórdica, 2010), ya había puesto en evidencia la manera en que las convenciones del lenguaje condicionan la percepción del mundo. La obra de teatro más famosa de Handke, *Insultos al público*, llevaba esta línea teórica hasta el extremo: los monólogos de los cuatro actores pretendían defraudar todas las expectativas del público respecto al medio teatral. Prescindía de la acción y de la función representativa de los personajes y negaba las convenciones de la escena, si bien permanecía dentro de ella. *Insultos al público* constituía una ofensiva frontal contra el institucionalizado aparato del teatro. Para el espectador de hoy ha perdido gran parte de su carácter rompedor, ya que su crítica se ha incorporado por completo a la dramaturgia actual, hasta el punto de que se podría decir que a su vez se ha convertido en un sistema.

Si algo caracteriza la escritura de Handke, es su empeño en superar los límites de lo alcanzado con cada nueva obra. Lejos de darse por satisfecho con el análisis de los sistemas de símbolos de la conciencia, en los años 70 Handke empieza a ocuparse de los problemas de la existencia. En 1972 publica *Desgracia impenable* (Madrid, Alianza, 2010), una novela en la que, partiendo de la vida de su madre –que se había suicidado ese mismo año–, describe las opresivas circunstancias de una existencia femenina en la Austria provinciana de los años 50 y 60. En el terreno dramático da el paso hacia la problemática existencial con *los insensatos están en vías de extinción**. La feroz crítica anticapitalista que contiene este complejo juego conceptual en forma de farsa, se había anticipado ya en relatos como *Bienvenidos al consejo de administración*. Pero ahora Handke expone muy a las claras y con los medios del teatro popular el conflicto del individuo entre rol social y privado, entre razón del mercado y persona. Es asombrosa la clarividencia con que se describe la relación entre el poder del dinero y la desvinculación moral y afectiva del ser humano. Deslumbra su penetración en el mecanismo económico al que se ha sometido la comunicación humana, aparte del conocimiento que demuestra de la psicología empresarial y de sus premoniciones acerca de la economía globalizada. *Los insensatos están en vías de extinción* está fechada en 1973, pero posee una rabiosa actualidad.

El empresario Hermann Quitt recibe en su villa en las afueras de la gran ciudad a cuatro amigos empresarios para montar con ellos un cártel que acabe con la competencia. En un tono de conversación ligera los cinco exhiben, cada uno a su manera, la gama completa de las más péfidas prácticas de explotación y represión. Quitt representa al empresario sin escrúpulos, ideología o religión, cuya perso-

* Recientemente representado en Barcelona y Madrid, con el título *Quitt: los insensatos están en vías de extinción*, con dirección de Lluís Pasqual.

nalidad se va deformando conforme va optimizando sus negocios. Antes del encuentro, todavía se lamenta ante su mayordomo Hans de un repentino sentimiento de soledad. Hans le señala lo inapropiado de estas reacciones humanas, que Quitt, por otra parte, controla casi a la perfección. Solo en la relación con su mujer y en el *affaire* con la empresaria Paula Tax le sobrevienen todavía momentáneos atisbos afectivos. Quitt se sabe deshumanizado y asume su progresiva enajenación humana con cinismo. Disfruta del juego del poder, y para ganar no duda en romper el acuerdo con sus socios y hundirlos económicamente. En el segundo acto estos vuelven para acusarle de traición. Quitt rechaza cualquier responsabilidad, pero al final se golpea la cabeza contra una roca hasta morir.

Los procesos de conciencia del personaje, que se permite con gesto soberbio momentos de reivindicación individual, contienen una lucidísima reflexión moral sobre las consecuencias últimas de la economía del mercado. Handke echa mano de la filosofía de la razón de Hegel, como ha señalado Eustaquio Barjau. Y, habría que añadir, de la ampliación de aquella al terreno económico y psicológico por parte de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt (omnipresente en el discurso público de los años 70). La razón comercial invade todos los ámbitos de la vida. Quitt comprende en un momento dado que ha de renunciar a ser persona para seguir desempeñando su papel: «De repente me doy cuenta de que juego a algo que no existe, y esa es la diferencia. Esto es la desesperación».

Los insensatos están en vías de extinción es la primera obra de teatro de Handke no experimental, la primera que tiene personajes y acción; también sería la última en bastante tiempo. A partir de ese momento Handke dio prioridad a la prosa narrativa, y hasta finales de los 80 no volvería a escribir para el escenario. De las dos piezas que creó entonces, la primera, *El juego de las preguntas o El viaje al país sonoro* (de 1989) deja atrás la desconfianza en el lenguaje literario y plantea la idea contraria: la fuerza salvadora de la palabra

poética. Para los personajes alegóricos que se mezclan en el viaje hacia «el último rincón del continente», se trata de recuperar la capacidad de preguntar. Hay que volver a la verdadera pregunta; no en vano el personaje principal se llama Perceval (el necio puro de la epopeya medieval que ha de redimir al guardián del grial con la pregunta verdadera). Las preguntas facilitan a los viajeros salir de sus supuestas certezas y pasar al desconcierto, que los lleva a nuevas posibilidades de expresión y desarrollo personal. El teatro, con su inmediatez expresiva, permite a Handke explorar cuestiones filosóficas candentes. Con *El juego de las preguntas* muestra una vez más ser uno de los principales pensadores europeos.

Preparativos para la inmortalidad, de 1997, sitúa al espectador en un contexto mucho menos abstracto y altamente polémico. La obra, subtitulada «Un drama real», es la primera de varias piezas teatrales que en un tono grave y amargo tratan de las guerras yugoslavas. Está situada en un país donde vive un pequeño pueblo que no participa en los asuntos del mundo. Sería un lugar idílico, si no estuviese amenazado por el agresivo pueblo vecino. Una guerra amenaza al pequeño reino, en busca de su identidad y su soberanía. Debe luchar contra una gran superpotencia. Solo un nuevo rey puede salvarlo y para ello habrá que narrar la historia del pueblo. Los relatos traerán la paz. El irónico tono de cuento de hadas se mantiene hasta el final, aunque la ilusión de la armonía conseguida con medios poéticos se destruya con la irrupción de una nueva amenaza bélica.

Preparativos de la inmortalidad, donde Handke se sirve de la alegoría para llamar a la reflexión sobre la situación en los Balcanes, constituye un primer contrapeso literario a sus siete libros de viajes por la ex Yugoslavia*, que están a medio camino entre el ensayo, el diario y el reportaje. Igual que en sus piezas de teatro, en es-

* Iniciados en 1991, con la escisión de Eslovenia de la federación yugoslava, y especialmente controvertidos a partir de *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Sava, Morava y Drina o Justicia para Serbia* (Alianza, Madrid, 1996).

tas crónicas Handke protesta contra la esquematización de los discursos y aboga a favor de subvertirlos poéticamente. El escritor, sostiene Handke, percibe la realidad de forma más «justa» que el periodista. Por «justicia» entiende que las dos partes de un conflicto tengan la misma posibilidad de expresarse y ser escuchadas. Handke aboga por la poesía como medio de pacificación, el medio apropiado para un escritor.

En su siguiente obra de teatro, *El viaje en canoa o La pieza sobre la película sobre la guerra*, de 1999, Handke se vuelve más explícito. Dos directores de cine, John O'Hara y Luis Machado (sendos homenajes a John Ford y Luis Buñuel), se encuentran diez años después de terminar la guerra en un hotel, «en lo más profundo de los Balcanes», para preparar una película sobre el conflicto. Pretenden reclutar a los actores entre los lugareños; conversando con ellos esperan aclararse sobre los hechos bélicos, para así poder escribir el guión. Los actores hacen las veces de víctimas y agresores, periodistas, observadores internacionales e historiadores. Relatan las más encontradas experiencias y pronuncian todo tipo de acusaciones. El historiador admite: «Lo que llamamos historia está falsificado de cabo a rabo.» El casting termina en caos. Atónitos ante las atrocidades escuchadas, los dos directores deciden renunciar a su proyecto.

El viaje en canoa es la continuación dramática de los libros de viajes de Handke durante la guerra del Kosovo y su posterior visita al Tribunal Internacional de La Haya, publicados en *Preguntando entre lágrimas* (Alento, Madrid, 2011). Handke insiste en su reivindicación de la palabra poética. Y también en su exhortación al espectador a formarse su propia idea, a no fiarse de las imágenes presentadas por los medios de comunicación. A diferencia de lo que ocurre en los ensayos, aquí no toma partido por ningún bando, se ocupa simplemente de la guerra como catástrofe humanitaria. El odio y la destrucción sin sentido son los males que se atacan en *El*

viaje en canoa. El fracaso de cualquier estética ante su terrible poder, simbolizado en el abandono del proyecto cinematográfico, también contiene un punto de autocrítica por parte del autor.

El odio y un latente estado de guerra general rondan también *Las huellas de los perdidos*, 2006. A pesar de su *setting* deliberadamente vago –un espacio escénico abierto, falta de antecedentes, personajes sin nombre que deambulan como en sueños–, se reconocen claramente reminiscencias del tema bélico. Los personajes son supervivientes, refugiados, seres traumatizados, heridos, furiosos, que buscan en sus encuentros fugaces un reconocimiento humano, un momento de paz, a la vez que denuncian la amenaza de nuevas guerras. Un personaje dice: «Ya estamos otra vez con las viejas fronteras. Y ya existen fronteras completamente nuevas. Otra vez están cerrando las fronteras que hace un momento parecían aún abiertas para siempre. (...) Ya se engrasan las armas escondidas y no entregadas. Ya vuelven a despertar las enemistades mortales y milenarias. Y en medio del verano cuelgan de los tejados carámbanos afilados como dagas.»

Las huellas de los perdidos pregunta por las secuelas de las guerras, por el impacto socio-psicológico de los conflictos armados. Una vez terminada la agresión, pronto se olvida a los supervivientes. Ya nadie se interesa por el destino de los desplazados, por las personas que lo han perdido todo y que quedarán desorientadas durante años en improvisados lugares de acogida. Handke no se olvida de ellos. Sigue escribiendo sobre la guerra, no la deja en paz. Aunque parezca que el primer conflicto armado en suelo europeo después de la Segunda Guerra Mundial esté olvidado, el escritor austriaco da cuenta en nuevas y poéticas crónicas de viaje de la situación desolada de la región, como hace en sus notas sobre un viaje a Kosovo, *Los cucús de Velika Hoça* (*Die Kickucke von Velika Hoça*. Suhrkamp, Berlín, 2009), o nos acerca a destinos individuales torcidos brutalmente por la guerra, como en *La historia de Dragonlub*

Milanovic (Die Geschichte des Dragonlub Milanovic. Suhrkamp. Berlín, 2011). Ahora, una década después de terminar la guerra de Kosovo, se les reconoce algo de razón a sus denuncias. Sin embargo, hasta hace muy poco, por el hecho de negarse a demonizar a un pueblo entero y por protestar contra los bombardeos de la OTAN, Handke fue sometido a una campaña internacional de difamación sin precedentes. También en su más reciente obra de teatro, *Sigue la tormenta (Immer noch Sturm*. Editorial Suhrkamp. Berlín, 2011), vuelve de alguna manera al tema yugoslavo. Pues indaga en sus raíces eslovenas, en el pasado histórico ignorado de la minoría eslovena de Carintia durante la Segunda Guerra Mundial. Y probablemente con este sueño de un gran encuentro con los muertos de la familia, Handke consigue hacer más «justicia» a los eslovenos austriacos de lo que hicieron los historiadores en los setenta años transcurridos desde entonces.

C. D.