



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Martínez, Juan Carlos Meana
Peter Handke: algunos conceptos fundamentales en relación con las artes plásticas
Káñina, vol. 47, núm. 1, 2023, Enero-Abril, pp. 7-23
Universidad de Costa Rica

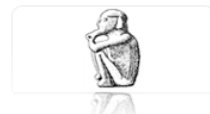
DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v47i1.53579>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44275134001>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

LUZEM 

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



PETER HANDKE: ALGUNOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES EN RELACIÓN CON LAS ARTES PLÁSTICAS

Peter Handke: Some Fundamental Concepts Related to Plastic Arts

Juan Carlos Meana Martínez*

RESUMEN

Este escrito es un acercamiento a algunos conceptos de la producción literaria de Peter Handke. A lo largo de su trabajo, Handke se apoya en imágenes y procedimientos pictóricos para lograr una mirada literaria. El presente ensayo sobre el escritor y su relación con las artes plásticas gira en torno a conceptos como el paisaje, el tiempo, la transformación, las cosas, la mirada y el conocimiento, además de otros temas que aportan datos sobre su idea del arte, como son las relaciones topográficas, la ausencia, la ética del creador, el «des-poder» y otros. Asimismo, se han tomado estos conceptos como modelo para entender el desarrollo de las artes plásticas. Como metodología, la reflexión se ha basado en las lecturas de varios textos de Handke, en paralelo a la creación de algunas obras plásticas por nuestra parte.

Palabras clave: Peter Handke, mirada, transformación a través del arte, conocimiento, paisaje, artes plásticas.

ABSTRACT

This paper is an approach to some key concepts in Peter Handke's literary production. Throughout his work, Handke refers to and is supported by pictorial images and painting procedures in order to achieve a literary gaze. This article about the writer and his relation to plastic arts revolves around motifs such as landscape, time, transformation, things, the gaze and knowledge as well as some other concepts that provide information about his idea of art, namely topographic relations, absence, "dis-empowerment", the creator's ethical stance and others. Also, all of these topics are studied as a model to understand the development of plastic arts. As a methodology, this article is based on the readings of several of Handke's texts in parallel to the creation of some of our own plastic artwork.

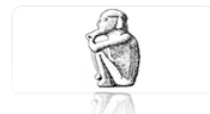
Keywords: Peter Handke, gaze, transformation through art, knowledge, landscape, plastic arts.

* Universidad de Vigo, Vigo, España. Profesor titular en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes y artista plástico. Doctor en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, España. Web: juancarlosmeana.es. Correo electrónico: juancarlosmeana@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5165-9663>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v47i1.53579>

Recepción: 5/5/2022

Aceptación: 31/7/2022



1. Introducción

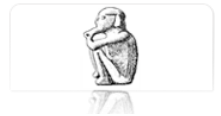
En algunos libros como *La doctrina del Sainte-Victoire*, *La repetición* o *La ausencia*, del escritor austriaco Peter Handke (P. H. en adelante), se encuentran referencias al arte pictórico. La narrativa de P.H. está salpicada de alusiones a pintores e imágenes que se han agregado para conferir un matiz pictórico a su producción. Entre los pintores más citados por el austriaco están Paul Cézanne, Nicolas Poussin o Edward Hopper. Tales referencias invitan a estudiar varios conceptos clave en relación con la experiencia creativa de un artista plástico.¹

Así, el presente ensayo indaga sobre el paisaje, el tiempo, la transformación, las cosas, la mirada y el conocimiento. Su elaboración ha significado una oportunidad para profundizar en los procesos creativos, en tanto la identificación de estos conceptos en la narrativa de P.H. ha permitido trazar una similitud entre estos y el trabajo del autor del ensayo como artista plástico. El título del ensayo pretende precisamente establecer un paralelismo entre ambos y, a su vez, un punto de encuentro para que otros autores desarrollen la inspiración, pues algunos elementos de la escritura handkeana como el paisaje, el tiempo, la transformación, las cosas, la mirada o el conocimiento sirven como puntos de reflexión también para las artes plásticas.

En cuanto a su metodología, el ensayo expone cómo las preocupaciones de P.H., en tanto escritor, se relacionan conceptualmente con las de un artista plástico que trabaja en el estudio en

¹ La obra plástica transcurre en un interés por la identidad entre el sujeto y el colectivo, además de una identificación con el lugar.

El trabajo de P. H. ha dejado una impresión en nuestra experiencia lectora. Algunos de sus libros que nos han acompañado han contribuido a mejorar nuestra elaboración del viaje. Siempre parecíamos encontrar puntos de vista extraños, contemplados o en los entornos recorridos, que estaban listos para ser descubiertos en su literatura al ser leída por un artista plástico. Nuestros recuerdos de libros están relacionados con las experiencias del lugar y la elaboración del tiempo en el que se leyeron. Es muy probable que podamos construir una mirada sobre nuestra historia al enumerar y citar nuestras experiencias de los libros y cómo estos han modificado nuestra posición. Entendemos aquí elaboración como la preparación y el procesamiento contemplativo de lo que tenemos ante nuestra visión y que experimenta una transformación poética. Mientras se desarrollaba la lectura, escribimos todo sobre el proceso que seguimos. La presente reflexión es el resultado de la lectura de los textos de P. H. que nos han ayudado a obtener una visión más amplia de la propia producción como artista plástico y una mejor autointerpretación.



fotografías, esculturas e instalaciones y pinturas a partir de los conceptos mencionados, ya que se trata de un proceso creativo similar, interdisciplinar.

2. Proceso creativo

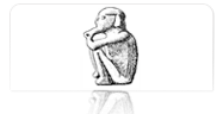
2.1. El paisaje

Las lecturas de *La doctrina del Sainte-Victoire*, *La repetición* y *La ausencia* han contribuido a acrecentar nuestra experiencia como caminantes por la naturaleza, de tal manera que, en los parajes contemplados parecían encontrarse las extrañas formas de mirar que se descubren en la literatura de Handke. Esto conduce a pensar en la relación que los libros mantienen con la geografía, por lo que se teje una relación entre el personaje, la narración y la propia topografía que se describe: es ahí donde se construye y se teje toda la experiencia del espacio.

Hemos de admitir que esta relación de los personajes de P. H. con la geografía nos ha enseñado a mirar el paisaje de otra manera. Contemplar un determinado paisaje se ha convertido en una experiencia en la que se construye una mirada y se configura el lugar. Es así como el acto de mirar se transforma en conocimiento. Uno no puede ir a la montaña de Sainte-Victoire de igual manera si previamente conoce la obra de Cézanne o si ha leído a P. H., lo mismo que no puede ascender de igual modo el Mont Ventoux si previamente ha leído el relato que Petrarca nos presenta. Aquí toma sentido lo que dice P. H. acerca de Cézanne en su libro *La doctrina del Sainte-Victoire*: «Cézanne decía que él no pintaba al “natural”, en absoluto, que sus cuadros eran más bien “construcciones y armonías que guardaban un paralelismo con la Naturaleza”» (Handke, 1985, p. 64).

Lo natural y lo cultural mantienen un diálogo que requiere de una experiencia. En su libro *La ausencia*, el autor habla de lo que él denomina la «fuerza de los lugares». Dice:

Creo en aquellos lugares, los que no suenan ni tienen nombre, que se caracterizan tal vez sólo por el hecho de que allí no hay *nada* (...). Creo en los oasis del vacío, no en los que se

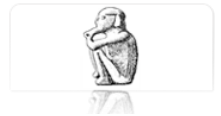


encuentran apartados sino en los que están en medio de la abundancia de aquí. Estoy seguro de que aquellos lugares, aunque nadie los pise realmente, de un modo renovado, se convierten en lugares fértiles, solamente con la decisión de partir y con el sentido del camino. Allí yo voy a rejuvenecer (...) en aquel lugar, sobre los cimientos del vacío, habremos visto simplemente la transformación de las cosas y lo que ellas son. Estando en camino, solo por haberla mirado nosotros, una brizna de hierba, antes rígida, habrá empezado a balancearse; y al revés, delante de un árbol, por un momento nuestro interior habrá crecido hasta llegar a ser la correspondiente forma de árbol. (Handke, 1993, pp. 73-74)

La cita muestra cómo lo que denomina «la fuerza de los lugares» es una especie de interiorización de la experiencia del lugar, como bien dice: «habremos visto la transformación». Así, se debería hablar de recorrer el paisaje en términos de transformación.

Parece necesario hacer un alto en el camino para recordar lo que supone la experiencia física de caminar por un paisaje en busca de «la paz y la calma, nada más» (Handke, 1993, p. 74). En estos tiempos resulta necesario pararse a contemplar. Un acto contemplativo es percibir esa fuerza de los lugares, la cual no es otra que la que nos conecta con lo que no controlamos, con lo que se nos escapa, con la sombra de las cosas. La relación que se establece con el paisaje es la de una contemplación que lleva al autor y al lector al abismo de una sucesión de pliegues que no tienen un carácter sublime. Así, la observación y el reconocimiento de lo contemplado abre nuevas interrogantes e inquietudes, tal como dice el narrador acompañado de D. en *La doctrina de Sainte-Victoire*:

Algo estaba aminorando la marcha. Cuanto más tiempo miraba el fragmento que yo había recortado, tanto más seguro iba estando...: ¿de una solución?, ¿de un conocimiento?, ¿de un descubrimiento?, ¿de una conclusión?, ¿de algo definitivo? Poco a poco la falla de la lejana cresta iba entrando en mí e iba cobrando la virtualidad de un *centro de giro*. (Handke, 1985, p. 89)



Contemplar viene de estar con el templo, de *contemplum*; es participar del templo, de la adquisición de temple. P. H. es panteísta, en tanto participa de las fuerzas de lo natural², unas fuerzas que se sienten en el sujeto mismo que forma parte del conjunto de la naturaleza; de ahí esa experiencia de transformación a la que alude el autor. No se trata de una dualidad entre experiencia exterior e interior, entre la sensibilidad íntima y la realidad de fuera, sino que, en un diálogo entre ambas experiencias, busca nuevas perspectivas y miradas que resitúen la narración. No son excluyentes ni siquiera simétricas, pues más bien gozan de una porosidad traspasable en la que es el espacio el testigo y caja de resonancia de lo que se está experimentando dentro de los personajes de la narración.

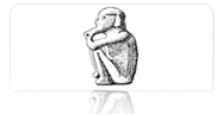
2.2. El tiempo

Existe una dimensión ética en la obra de P. H., una dimensión que es importante destacar en estos momentos en los que la creación, en varios ámbitos, se nutre y participa, en gran medida, de las estrategias del espectáculo y del escándalo como mero entretenimiento, ya en el propio tratamiento del tiempo —una de las obsesiones de PH se presenta un posicionamiento en el que se pretende huir de la velocidad de lo mediático y hacer consciencia sobre el paso de cada momento. Así habría que hacer una matización entre

la vivencia del “tiempo como discontinuidad” y la vivencia del “tiempo como azar”. Mientras que la primera implica consciencia y dominio del presente, la segunda supone ausencia de voluntad, pasividad ante una realidad en la que se descarga toda la responsabilidad de escoger el camino que seguir. (Cruz Sánchez, 2002, p. 56)

P. H. ahonda en el espacio sensible intentando continuamente no olvidar y no perder la sensación primera que le ha causado una imagen, un recuerdo, una experiencia o un paisaje. El acto sensible, dado por lo que contempla, provoca un mundo de afectos que el autor trasmite en sus libros:

² Ver más adelante la sección 2.3. *La transformación*.



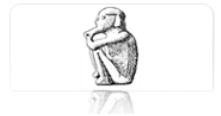
Pintar el tiempo es, claro está, eternizar el momento que, al devenir Espacio, queda al margen del curso del tiempo y del discurso de la historia del sujeto y sus fines, y nos mira desde el cuadro como una forma de la antigüedad remota (a pesar de ser quizás efímera, quizá contemporánea de nuestra mirada) que pone en entredicho la sensibilidad ordinaria al dar a luz un órgano capaz de *sentir* las fuerzas. (Pardo, 1991, p.71)

Esta idea de tiempo no está exenta de una cierta melancolía. La construcción melancólica ha de ser lenta por necesidad, se erige con la lentitud con la que se van superponiendo las capas de pintura sobre el lienzo, es un tejer que hace de la imagen una experiencia única y es esta la sensación que nos ha ido persiguiendo en las sucesivas lecturas de los libros mencionados. Una imagen, a modo de haiku, sobre esta idea de tiempo relacionada con la transformación queda perfectamente reflejada en esta pequeña cita: «Cuando al fin el tren, tras una sacudida, se ha puesto otra vez en marcha, las líneas de las gotas de lluvia que se han formado durante el viaje han cruzado las del tiempo de la espera» (Handke, 1993, p. 75).

Su dimensión ética tiene su profunda raíz en lo estético, se sirve de la escritura para ahondar en la postura que el individuo ha de tener frente al mundo en una construcción paralela de imagen del mundo y de la persona. Esto le hace tener una dimensión subjetiva que va encaminada la idea esencial de la *transformación*.

2.3. La transformación

Es la idea de transformación o de construcción permanente del individuo la que más influencia la obra de P. H. Su continua búsqueda del efecto de la experiencia estética en el individuo le lleva a adentrarse en el mundo de lo sensible-individual. Se produce un salto desde la belleza y de la descripción de la imagen contemplada o de la experiencia de lo cotidiano hacia los afectos del individuo. Se establece una ligazón entre el mundo y el yo, entre la razón y los sentimientos, entre lo formal y lo experimentado. El arte de la escritura consecuentemente cobra sentido como herramienta para descubrir y transformar, en una constante regeneración del



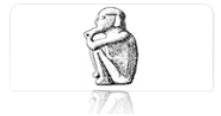
individuo. Transformar significa moverse a través de las formas, ir cambiando el aspecto exterior visible, como si fuese el resultado de una transformación interior invisible. Una idea muy en relación con la de viaje, en la que se manifiesta también la noción de cambio en todas sus obras, se presenta en la siguiente frase handkeana: «mi patria (...) pasaron a ser mis viajes, las esperas en paradas y estaciones, en una palabra, el estar en camino» (Handke, 1995, p. 54). El cambio resulta entonces esencial en su obra, y así hemos de asumirlo como artistas plásticos.

Ahora bien, la actitud tiene su reflejo en la forma y el cambio que implica. P. H. va observando el exterior de sí con el ánimo de encontrar un lugar, una conjunción de elementos donde reposar por unos instantes la mirada para que pueda hacer el papel de reflejo del yo interior. El sujeto se conforma a través de la forma que adquieren las cosas. Conformar es estar en consonancia con la forma, sentirse parte de esa relación que, habiendo nacido de las cosas exteriores, tiene su reflejo en el individuo. Así, los objetos expanden su forma hacia el exterior, buscan en el espacio una resonancia y una mirada cómplice que los active:

Y así es como veo ahora las «realizaciones» de Cézanne (...) transformación y puesta a buen recaudo de las cosas que están en peligro..., no en una ceremonia religiosa, sino en la forma de fe que fue el misterio del pintor. (Handke, 1985, p. 68)

En esto radica la experiencia de lo artístico. Contemplar la obra de arte es una forma activa de participación. La obra de arte ha sido siempre una red en la que nos quedábamos atrapados, no para reconstruir la experiencia del autor, sino para desarrollar la nuestra y posibilitar un encuentro y así erigir nuestra propia subjetividad.

P. H. recurre a las artes visuales en su escritura, en especial a la pintura, y a autores como Cézanne, en un intento de aprehender desde la contemplación del cuadro la mirada que los pintores han construido. Es esta construcción de la mirada una de las constantes en la obra del escritor. La continua descripción de lo contemplado le sirve para trazar nexos de reflexión con su propio yo interior, ya sean momentos de estado personal, de su pasado, de experiencias familiares o del aprendizaje del mundo.

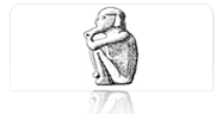


2.4. Las cosas

P. H. siente una especial atracción por los pintores de *las cosas*, por aquellos que, partiendo de los objetos concretos, han sabido transmitir una atmósfera: Ya se ha mencionado a Cézanne, pero es preciso hablar también de Hopper o Poussin como otros de los pintores citados por el escritor. Los pintores de las cosas son pintores del silencio, de las cosas mudas. Las cosas se pintan «sin relación a nada externas a ellas mismas, que están en su ser, están quedas» (Jiménez 2000, p. 61). De ahí que sea necesario diferenciar las cosas de los objetos, los cuales son propios de la fabricación en serie de nuestro tiempo, en el cual pintores como Andy Warhol hacen pinturas de estos porque «pintan pedagógicamente, como una moralidad posmoderna, como proclamación de la genialidad del pintor que trata de imponerse por sí misma como si fuese la sustancia de la realidad artística» (Jiménez, 2000, p. 66).

Habitar el espacio es una manera de proceder del artista. En el paso de las cosas a la imagen es donde se centra la tensión creativa de muchos pintores. P. H. no anda lejos de este espíritu. Podríamos ver esas imágenes que aparecen en los catálogos de los artistas donde se aprecia el lugar de trabajo con una acumulación de obras, bocetos, restos de materiales, cosas que se van guardando y coleccionando, todo ello predispuesto sin otro orden que el del hábito del taller. Asimismo, habría que decir que debemos entender como taller no solo el lugar de trabajo, sino también el mundo.

Aunque las fotografías del taller parecen anecdóticas, nos muestran la densidad del espacio donde han sido creadas las obras. La relación y conexión que poseen los objetos en el taller es el punto de partida para configurar la posibilidad de la imagen. El artista ha de observar, captar y desentrañar las posibles relaciones que en el lugar de trabajo se están produciendo. La mirada continuada, lenta y reiterativa de toda esta colección de cosas es la que va construyendo la imagen. Las cosas poseen la imagen en potencia, pues no son imágenes, sino que permanecen a la espera para constituirse en una, en tanto son más bien estímulos para crearlas. En el taller, mantienen un



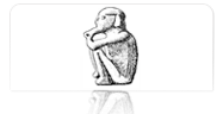
estado abierto, inconcreto, pero son el primer paso para la imagen; el taller sería así el «cosero», ese gran depósito de nuestras experiencias con las cosas.

Escribiendo unas notas³ sobre nuestro proceso creativo en el taller, distinguíamos tres momentos en la configuración de algunas de las obras de arte y al leer a P. H. encontramos una cierta correspondencia con ellas. A saber: el momento de la impresión de las cosas con su posibilidad de formar parte de una imagen; el de las imágenes, que no son sino el descubrimiento de una trama, de un sistema de relación entre los objetos mismos, y un último momento en el que las imágenes del taller se confrontan con la experiencia del sujeto artista dando lugar a la obra. Recalamos que debemos entender como taller no solo el lugar de trabajo, sino también el mundo, o mejor dicho el lugar del mundo donde nos enfrentamos a la experiencia de las imágenes. Por lo tanto, el momento del objeto, el momento de la imagen y el momento de la obra se articulan en una superposición en la que cada uno va integrando al anterior. Todo el conjunto crea una sedimentación encadenada que es la que determina la propia razón de ser de las obras.

El momento en el que aparece una primera imagen es aquel en el que el espacio de trabajo, con las cosas que alberga, provoca el diálogo con el mundo del sujeto creador. Es ahí donde nace lo que se quiere contar, donde comienza a nacer la configuración de una obra, donde lo ordenado comienza a prevalecer sobre lo caótico, donde la forma toma sentido frente a lo anterior informe. Cuando la impresión del mundo se enfrenta con la percepción del sujeto se da el primero de los estadios por los que ha de pasar la edificación de la obra como imagen definitiva, (Meana, 2001).

Los acontecimientos que ocurren en el taller, y que toman ese carácter de ensayo permanente, van encaminados a desprender de los objetos la mirada habitual que tenían en el mundo como cotidianeidad y, en una nueva disposición y orden, los despojan de ese hábito para constituirlos en una nueva cosa desprovista de su sensibilidad cotidiana. Se descubre así en la cosa una nueva función sensible que no se percibía antes (Meana, 2001).

³ Ver Meana (2001), en donde analizo el proceso creativo, fundamentalmente, desde la óptica del espacio y del taller como lugar de pensamiento.

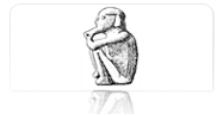


Por lo tanto, observar las cosas que se amontonan en el taller es cargarlas de sentidos nuevos. Su presencia permanente en el taller acaba abriendo nuevas perspectivas en el acto de la mirada. Se descubre y se desvela la capacidad que tienen para ejercer sobre nosotros una nueva impresión. Es entonces cuando se convierten en nuestros «enseres». Nos pertenecen por la relación que ellos establecen con nuestro mundo sensible, con nuestros afectos. Este sería el único título de propiedad posible. La idea de transformación a través de la obra tendría aquí su origen en la propia transformación por la que pasan las cosas en el lugar de trabajo y, en consecuencia, se haría extensible a la transformación de la persona por medio de la creación y de la contemplación de las obras (Meana, 2001).

2.5. La mirada

El interés de P. H. por la mirada tendría también su origen en las cosas que se desvelan cuando estamos preparados para percibir las, en aquellas que arrojan su luz sobre nosotros y nos impregnan de sensibilidad. El alumbramiento se produce cuando reconocemos un lugar nuevo en nuestra mente sensible, un espacio de apertura que viene dado por el nuevo orden que toman las cosas. Es en la obra donde se produce una identidad con lo que estamos haciendo. Establecemos una identidad con la imagen cuando somos capaces de mostrarnos con humildad ante la obra y dejamos que nos transforme. La obra es entonces autónoma y somos capaces de reconocer su diferencia, pues no establecemos ninguna relación de superioridad, sino que somos capaces de reconocer su disparidad, ya que es ella la que nos construye. La identidad que podemos establecer con la obra no es otra más que aquella que reconoce nuestras necesidades como sujetos capaces de desarrollar un conocimiento sensible y solo podemos ser consecuentes con él. El lugar de la obra será así una prolongación de nuestro espacio de identidad, de nuestro pensamiento sensible que se ha de reconocer en términos de necesidad.

Vemos que el territorio sobre el que trabajamos determina nuestra mirada y va guiando nuestro comportamiento como artistas plásticos; vamos definiendo aquello que podemos entender



necesario para la obra de arte y, en la experiencia de su construcción, también necesario para nosotros como individuos. Lo necesario resulta ser entonces la determinación de nuestro espacio, es la creación de un espacio propio que continuamente está cambiando, que permanece en una redefinición constante.

2.6. Conocimiento

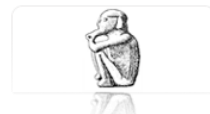
P. H., al ahondar en el conocimiento como parte de lo que llama transformación, dice:

La ignorancia la siento siempre como un estado de precariedad y de ella surge entonces un ansia de saber de la que no sale ninguna idea, precisamente porque no tiene «objeto» con el cual pudiera «coincidir». Pero entonces puede ser que una sola cosa dé a entender algo y de este modo instaure «el espíritu del comienzo»; y puede ser que el estudio, que en todas las otras ocupaciones no pasó de ser un anhelo, se convierta en algo serio. (Handke, 1985, p. 29)

Toda obra de arte tiene una parte de la expresión de quien la realiza, pero lo que se debe dar es un conocer, o sea, un conocimiento en el sentido de organizar, queremos decir, de acercamiento e inmersión que nos permita interiorizar y situarnos en la realidad y así identificarnos con las obras de arte, reales o ficticias, y un dar a conocer, es decir, también comunicación, transmisión, que no es otra cosa que la puesta en común de una acción. P. H. hablando de su experiencia con los cuadros de Cézanne advierte:

...el silencio de los cuadros actuaba aquí de un modo tan perfecto y total porque las líneas oscuras de una construcción fortalecían un rasgo-general con «cuya oscuridad» podía yo «identificarme» (...). Vivencia del salto con el que dos pares de ojos, distantes en el tiempo, se encontraban en la superficie de un cuadro. (Handke, 1985, p. 30)

El arte no es solo expresión de quien lo hace, sino que es más complejo por su movilidad y sus cambios, por una operatividad que siempre ha de ser cuestionable y siempre se está redefiniendo. A medida que parece que nos adentramos en su modo de operar, aparecen zonas de



sombra que nos impiden ver todo; de ahí que la noción de certeza no está bien acomodada en la disciplina artística.

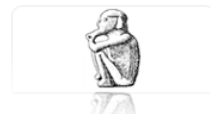
El conocimiento es especular, es ver en el espejo, reflexionar sobre las cosas mismas, es ahí donde nos hacemos conscientes y «la posibilidad de la consciencia es, en sí misma la imposibilidad de cualquier otra situación» (Cruz Sánchez, 2002, p. 54). El arte acude siempre al espejo, otra cosa es nuestro grado de consciencia o inconsciencia sobre el mismo. Para P. H. el sujeto se define y se construye por:

la reflexividad y la voluntad; por la transformación reflexiva de sí mismo y de su entorno; por su recuperación de la imaginación como capacidad de creación simbólica y no meramente por la defensa de la intimidad o de los derechos de la personalidad. (Selma de la Hoz, 2001, p. 242)

Como parte del conocimiento también se encuentran los saberes más ocultos que se han demostrado eficaces en arte⁴, los cuales impregnan los proyectos de riqueza. Es así como P. H. nos habla de «la fuerza de los lugares». Conocer «construyendo» una obra es esencialmente un diálogo con otros. En una primera instancia este conocer se produce con nosotros mismos. Somos entes que dialogamos con nosotros mismos, pues hay otro yo que es el interlocutor primero en todo acto creativo. Nos conocemos por lo que nos falta y la obra se activa en su propia incompletud. La distancia entre el sujeto y el objeto es lo que a P. H. le permite crear su proyecto. En la esencia misma del conocimiento del autor está la duda.

En esta relación entre el interior y el exterior del sujeto existe otra idea. Se trata de una relación de desarraigo que muestra la imposibilidad de una trascendencia o de una profundidad excesiva. El cruce de miradas sobre las cosas teje una superficie donde las imágenes, los recuerdos, el lenguaje y la experiencia del momento configuran una red a modo de permanente apertura al

⁴ Sobre esta cuestión, ver los videos publicados en la página web de Arteleku (<https://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A2033>) sobre el proyecto «Arte + Saber» de Juan Luis Moraza, José Luis Brea y Juan Martín Prada.

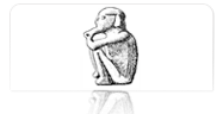


mundo, en la que resulta imposible fijar un centro que ejerza como verdad. No exento de melancolía por la pérdida de esta idea de centralidad, P. H. despliega una pantalla donde el acercamiento a los objetos del mundo está presente más desde la idea de pérdida y consiguiente expulsión del mundo que de la plácida convivencia y ejercicio de poder que pueda suponer su posesión. El sujeto se reconoce en el permanente cambio y la permanente construcción de una mirada. Así la transformación no es sino una conducción a través del mundo por medio de una permanente sensación de «des-poder»⁵. Se trata de un despojar al que el acto creativo nos somete en tanto en cuanto permanecemos en lo «abierto».

Cuando proyectamos, como parte del conocimiento, estamos echándonos hacia delante, pretendemos erigir algo y es ahí cuando, a la vez que intentamos construir algo nuevo, nos cuestionamos el origen de las cosas. Creamos desde un origen, compartimos estados de creación con otros creadores, particularizamos la realización del proyecto en una obra, pero acudimos al origen, al punto cero de lo que somos. Crear supone siempre una puesta en crisis de la obra misma, un fracaso. En la creación no hay lugar para la autocomplacencia. Nos hace conscientes de nuestro yo y del contexto. Cada vez que creamos algo estamos estirando y reinventando el lenguaje. Hay siempre una esperanza que no llega, o más bien una espera sin esperanza, que es la que nos permite avanzar en el proyecto. El saber se produce porque se genera un deseo de saber, es ese deseo el que ejerce de motor. La obra de P. H. participa de este estado de espera sin esperanza, su «día logrado», como dice él, no es sino el rechazo a la construcción mental que tenemos sobre este, «es el grado cero de la esperanza...una suerte de estado sin porvenir, en el que precisamente se trata de evaluar la posibilidad y las consecuencias» (Gomte-Sponville, 2001, p. 19).

La permanente idea de ausencia, como parte del conocimiento, se manifiesta en el despojamiento al que P.H. somete a los personajes. Un despojamiento que va buscando la esencia en la relación y la situación de estos en el mundo. La voluntad no imperante y no impositiva de los

⁵ Sobre esta idea, ver el artículo de Samaniego, A. R. (2001). Destruir, dijo. *Archipiélago*, 49, 23- 26; a propósito de la obra de M. Blanchot



personajes handkeanos se manifiesta como cuestionamiento, como erosión de un sujeto que sabe de la fractura que existe entre él y el mundo, pero es ahí mismo donde se produce la apertura para seguir proyectando, a pesar de la dificultad para escoger. Se trata de una voluntad no impositiva que se nutre más de los estados de ausencias que de los de participación con el mundo.⁶

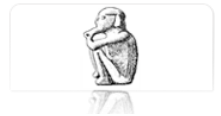
El arte, y esto es compartido como artista plástico, es la permanente construcción de un «despoder», el cual niega cualquier tipo de autoridad, como en los personajes que giran al borde de la desaparición como estrategia para huir de lo inmediato. Se procura la introspección, pero el resultado de la búsqueda interior apenas nos consuela: «Lo esencial está en mí, pero no soy yo. En mí: este vacío» (Gomte-Sponville, 2001, p. 18).

3. Conclusiones

Los conceptos aquí tratados en su interrelación de artes plásticas y literatura son rasgos que compartimos con P. H. como creadores.

En los libros *La doctrina del Sainte-Victoire*, *La repetición* o *La ausencia*, encontramos referencias a muchas pinturas. En su narrativa hemos podido establecer conceptos fundamentales que han servido de motivación también para nuestra labor como artistas plásticos y, de igual manera, creemos que servirán a otros artistas. Así, los conceptos de paisaje, tiempo, transformación, las cosas, la mirada y el conocimiento han sido tratados en este escrito, independientemente de que haya otros que también pueden ser de interés, como las relaciones topográficas, la ausencia, la ética del creador, el «des-poder», entre otros. El paisaje, tomado por P.H. a partir de Cézanne, está relacionado con la geografía y la transformación de los sujetos a partir de la contemplación. Por su parte, el tiempo es una constante en su obra y le sirve, en sus relatos, para expresarse con melancolía y ahondar en las sensaciones primarias que el escritor contempla. Asimismo, la

⁶ Para profundizar en los estados de ausencia ver Meana, J. C. (2015). *La ausencia necesaria*, Dauro; Meana, J. C. (2015). Los estados de ausencia como experiencia estética, *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, 2(1) y Marí, A. (2012). *Libro de ausencias*. Tusquets.

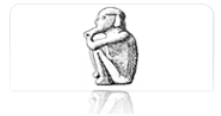


transformación, elemento clave en la obra de P.H., nos habla de la influencia de lo contemplado en el interior sensible del escritor. Transformar es entendido aquí como cambio a través de las formas, sin llegar a un estado estable. Por otro lado, las cosas son motivo de relato para el escritor y motivo también para los artistas plásticos, pues desprenden silencio e invitan a ser pintadas, para convertirse en imagen y para ver, a través de ellas, cómo se transforma el sujeto. También la mirada hacia estas cosas del mundo supone la construcción de una identidad humilde que nos sitúa en el espacio y siempre está en permanente construcción. Y, por último, el conocimiento se entiende también como parte de la transformación, en la que especular es parte del conocer y la expresión no es lo más importante de la obra.

De la idea handkeana del arte y, en concreto, del «des-poder» podemos decir que nos abre al desconocimiento en permanente flujo y diálogo con el mundo; su fin no es conocer los límites de sí mismo, sino desaparecer para dejar que aflore la vida. Es la transformación poética de los sujetos lo que el arte procura a través de la duda, a través del silencio para dejar al ser en el afuera. Con los personajes el escritor establece una suerte de compromiso del que nunca salen victoriosos porque la dualidad entre vencedores y vencidos no resulta posible. Los personajes van recorriendo un espacio de sombra que los alumbra. No es posible ninguna relación de poder, de ahí que el conflicto que se plantea sea de otro orden. Dirá el personaje principal del libro *En una noche oscura salí de mi casa sosegada*:

...Estaba bien que ya no pudiera hablar. Nunca más tendría que abrir la boca. ¡Libertad! Más: ¡ejemplaridad! ¿Fundar un partido, o incluso una religión: el partido de los mudos, la religión de la mudez? No, quedarse solo con ella. Mudo, libre, y al fin, como debía ser, solo. (Handke, 2000, p. 120)

Por eso, dichos personajes parecen no hacer nada en muchas ocasiones. Tan solo se «dejan hacer» sin ningún tipo de cálculo ni planificación, crean una suerte de posibilidad, se definen no por lo que están siendo, sino por la disponibilidad que presentan siempre a ser otra cosa, otro interludio



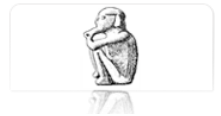
en el tránsito de la transformación. El poder no tiene sentido en sujetos que se reconocen en aquello que están dispuestos a ser.

La identidad es una constante en los personajes de P.H., una identidad que se pretende construir pero que se escapa porque de todas las maneras posibles acaba quedando desasistida. Buscan una identidad errante en el propio viaje, en la vuelta a los lugares de juventud, pero al final no asisten a los lugares a pesar de su fuerza. Los propios espacios y lugares que recorren sus personajes parecen retornarle continuamente a una soledad. Después del viaje, o más aún, mientras este transcurre, los personajes son devueltos a la soledad. Pero es una soledad productiva y ellos quedan predisuestos a permanecer abiertos. Como ejemplo tenemos la imagen que relata Kobal, el hombre protagonista que realiza un viaje desde Austria a la vecina Yugoslavia en busca de su hermano:

una vez mi padre abrió las piernas, con un pie aquí y el otro allí, y pronunció uno de sus breves discursos: Fíjate lo que significa nuestro nombre: no el que abre las piernas, sino el fronterizo (...) Un fronterizo es una existencia marginal pero no un marginado. (Handke, 1991, p. 189)

También en *La ausencia*, cuando la mujer habla a su hijo, que se ha hecho soldado, le dirá, lamentándose de que el hecho de ser soldado no le haya ayudado a salir de sí mismo: «estoy decepcionada porque no defiendes tu sitio ni en el cuartel ni fuera» (Handke, 1993, p. 29).

No podemos evitar pensar en la asociación que esta idea mantiene con la indecisión de *Bartleby*, el escribiente, y su «preferiría no hacerlo». Tal vez sean esta indecisión y esta duda las que permanentemente invaden a los personajes de P. H.; todo parece como si ellos se vieran envueltos en situaciones plenas de matices que no hacen sino acrecentar las dudas; no se encuentra el «día logrado». Resulta imposible determinar el camino de la verdad, pero es en su indecisión donde toma sentido y donde se profundiza en la subjetividad de los individuos. Por eso hemos de hablar en términos de transformación, porque no se pretende la defensa a ultranza de una verdad de la que se duda sobre su existencia, sino porque es la indagación y transmutación del sujeto lo que



importa. La actitud que mantienen muchos de los personajes rompe la relación entre el poder y el querer.

En la transformación se recurre a hablar de la fe que el autor tiene en el hombre. Diríamos que ha sido el mismo autor quien ha matizado esto que podemos denominar el auténtico acto artístico y creador como acto de fe. Se trataría de una fe en el hombre, en sus capacidades para transmutar, para plantear interrogantes que le pongan al borde de sus propios límites. La fe ha de entenderse como motor de la acción creativa, no tanto para la construcción de un pensamiento utópico, ni siquiera para una búsqueda de la verdad, sino como *la verosimilitud de la ausencia*. El encuentro con el otro se manifiesta en P. H. como gozo y deseo, perturbación del yo, pero siempre en vías de esa transformación.

Referencias bibliográficas

- Cruz Sánchez, P. A. (2002). *La inevitabilidad del arte. Sobre la necesidad de una ética de la muerte*. Ligia Comunicación y Tecnología.
- Gomte-Sponville, A. (2001). *El mito de Ícaro. Tratado de la desesperanza y de la felicidad / I. A. Machado Libros*.
- Handke, P. (1985). *La doctrina del Sainte-Victoire*, Alianza Tres.
- (1991). *La repetición*. Alianza Tres.
- (1993). *La ausencia*. Alianza Tres.
- (2000). *En una noche oscura salí de mi casa sosegada*. Alianza Editorial.
- Jiménez Lozano, J. (2000). *Retratos y naturalezas muertas*. Editorial Trotta.
- Meana, J. C. (2001). *El espacio entre las cosas*. Colección Arte y Estética, Diputación de Pontevedra.
- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Ediciones Del Barral.
- Selma de la Hoz, J. V. (2001). *Creación artística e identidad personal*. Instituto Alfons El Magnànim, Diputació de València.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)