



De Handke a Pron: traumas intergeneracionales y quiebres narrativos

From Handke to Pron: intergenerational traumas and narrative breakdowns

Francisco Salaris¹
Universidad Nacional de Córdoba
francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

Resumen: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, novela publicada por Patricio Pron en 2011, establece estrechas relaciones con *Desgracia indeseada*, de Peter Handke (1972). En ambos casos, los narradores intentan reconstruir la vida de sus padres y así progresar en el descubrimiento de la propia identidad. Proponemos leer ambas obras de forma comparada, atendiendo a la ruptura que operan en la lógica narrativa del lenguaje y a las proyecciones que realizan desde la historia familiar hacia la historia nacional. Los dos aspectos del análisis resultan complementarios: el resultado es una presentación fragmentaria del territorio desde el que los autores escriben y a la vez una reflexión sobre lo traumático en la escritura.

Palabras clave: padres – hijos – escritura – trauma

Abstract: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, a novel published by Patricio Pron in 2011, is closely related to Peter Handke's *Desgracia indeseada* [1972]. In both cases, the narrators try to reconstruct their parents' lives and thus progress in the discovery of their own identity. We propose to read both works in a comparative way, paying attention to the rupture they operate in the narrative logic of language and to the projections they make from family history to national history. The two aspects of the analysis are complementary: the result is a fragmentary presentation of the territory from which the authors write and at the same time a reflection on the traumatic in writing.

Keywords: parents – children – writing – trauma

¹ Francisco Salaris es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Fue becario de SeCyT-UNC, del CONICET y del DAAD. Actualmente se desempeña como profesor a cargo en la cátedra Literatura Europea Comparada (UNC).

Introducción

Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto doctoral del autor, que estudia las formas en las que se constituye una *escritura traumática* en la literatura alemana y argentina contemporánea. En una línea secundaria de investigación, resulta interesante ver los diálogos que se establecen entre ambas tradiciones literarias, especialmente en el panorama literario contemporáneo; en efecto, los autores argentinos del corpus seleccionado (Sergio Chejfec, Patricio Pron y Alberto Montero) no solo son grandes lectores de los autores alemanes trabajados en el proyecto (Thomas Bernhard, Peter Handke, W. G. Sebald), sino que, de alguna manera, han construido buena parte de su poética tomándolos como punto de referencia. La literatura de Chejfec resulta difícil de pensar sin la presencia de Bernhard (que se expresa fundamentalmente en su primera obra, *Lenta biografía*) y de Handke (una filiación que el mismo autor reconoce en numerosas oportunidades); su relación con Sebald, quizás más cercana, no puede sin embargo adscribirse a la influencia, ya que Chejfec, cuyas obras comienzan a publicarse en 1990, anticipa en algunos aspectos a Sebald. El caso de Montero, un escritor muy poco conocido incluso en Argentina, es más explícito si cabe. Montero solo publicó una novela, *Los incapaces*, un texto cuyo referente espectral es Thomas Bernhard. El narrador de la novela se confiesa un fanático del autor austriaco, y su estilo permite reflexionar sobre la productividad de las relecturas, de los préstamos e, incluso y en términos meramente creativos, del plagio. La literatura de Pron es también deudora de estos escritores alemanes –entre tantos otros–y, tanto por su experiencia biográfica como por sus afinidades literarias, Alemania es un país siempre presente en su obra, no solo a nivel cultural sino también a nivel social y político.²

² La experiencia alemana le sirve a Pron como filtro para leer también la experiencia social y política de su propio país. Quizás el ejemplo más cabal sea *El comienzo de la primavera*, una de las novelas más conocidas de Pron. Allí el develamiento de ciertos traumas latentes aún

El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia, una de las más importantes e íntimas novelas de Patricio Pron, no es el ejemplo más cabal de la centralidad de Alemania, pero sí puede leerse, desde un punto de vista temático, estructural e incluso estilístico, como una reescritura de *Desgracia indeseada*, novela que Peter Handke publica en 1972 y que contribuye a cimentar su fama. Los paralelismos abundan. En ambos casos, la escritura es propulsada por la muerte —ya concretada en el caso de Handke, potencial e inminente en el caso de Pron— de una madre/de un padre. Este hecho desata una serie de pesquisas sobre el pasado —tanto de los padres como de los propios narradores—y, fundamentalmente, reflexiones sobre las formas en que se puede contar una historia: la escritura, entonces, se carga de reflexividad y comienza a interrogarse a sí misma en tanto mecanismo posible para narrar experiencias. En las dos novelas los pasajes reflexivos son tan numerosos que difuminan las distancias entre el escritor y el narrador; el resultado puede definirse bajo la categoría de la *autoficción*, de enorme —quizás exagerada—pregnancia en la literatura contemporánea.

El objetivo de este trabajo, entonces, radica en proponer un contrapunto, desde una perspectiva estético-hermenéutica, entre dos obras muy cercanas, que ponen en escena la voz de los *hijos*³ para reflexionar y revisar experiencias paternas. En ambos casos, las “experiencias paternas” remiten también a experiencias nacionales, por lo que la reconstrucción de una vida supone también la reconstrucción de una generación y la consecuente toma de distancia crítica de quienes la revisan. La Alemania del nazismo y de la división y la Argentina de la última dictadura cívico-militar no aparecen como telón de fondo, sino como *partenaires* necesarios de un

en la sociedad alemana permite entrever, diagonalmente, una reflexión más o menos velada sobre Argentina.

³ En el caso de Pron, esto remite directamente a las producciones literarias de *hijos* de víctimas de la dictadura. Teresa Basile se ha ocupado fuertemente de este asunto, especialmente en su libro *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Allí, distingue entre los hijos de quienes fueron asesinados, secuestrados o torturados en la última dictadura y aquellos que sienten una pertenencia generacional.

diálogo íntimo, cuyo objetivo mayor es reconocer la identidad de los propios narradores. Para narrar ciertas experiencias traumáticas del pasado, ambos narradores intentan también romper la lógica narrativa del lenguaje, es decir, un funcionamiento ya naturalizado que implica relaciones directas de referencialidad entre el lenguaje y el mundo exterior. Esto se produce tanto desde una impugnación implícita, dicha, como desde una interferencia en la estructura del relato. Esto, por supuesto, se dará de manera diferente en cada una de las obras.

En un primer apartado se trabajará con los procedimientos mediante los cuales se gesta una escritura reflexiva, vuelta sobre sí misma, y sobre los efectos que provocan estas rupturas en la lógica narrativa. En un segundo apartado se continuarán estos análisis pero desde la contraposición entre la memoria individual y la memoria colectiva, para considerar la forma en que ambos textos, desde la perspectiva de la generación de los hijos, proponen revisar el pasado.

1. Rupturas narrativas y reflexividad de la escritura

Tanto *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (desde aquí en adelante: *El espíritu*) como *Desgracia indeseada* se basan, casi completamente, en experiencias autobiográficas de los escritores. La madre de Peter Handke se suicidó, con una sobredosis de somníferos, la noche del 19 de noviembre de 1971. De esta manera, el elemento íntimo ingresa en la obra de Handke para mantenerse durante buena parte de su producción.⁴

⁴ Esto se continúa en su siguiente novela, *Carta breve para un largo adiós*, publicada también en 1971. En una de las conversaciones entre Herbert Gamper y Peter Handke, que fueron recopiladas en el libro *Pero yo vivo solamente de los intersticios*, Handke se refiere así a la escritura de *Desgracia impeorable*: “Narrar algo 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 una narración posterior de la vida de mi madre. No sentí ningún placer en la punta de los dedos, ni calidez en el corazón y también la cabeza intervino sólo dividida, pensó en vez de reflexionar –esto es siempre para mí una diferencia–, y por eso no pude reflexionar en ninguna imagen” (18). En otra conversación incluida en el mismo libro agrega: “en verdad *Desgracia indeseada* es mi propia historia. De lo contrario, tampoco hubiera podido contarla. Precisamente, este pasaje es enteramente autobiográfico, yo no sabía nada de mi madre, tuve un poquito de instinto y presentimiento” (143).

Sin embargo, como ya se verá más adelante, la expresión *autobiográfica* no resulta del todo adecuada. En primer lugar, el narrador de *Desgracia indeseada* se propone en realidad contar una vida; es decir, su proyecto es más biográfico que autobiográfico. En segundo lugar, la escritura se articula en esta obra cuestionándose permanentemente no su poder de verdad, pero sí su poder de exactitud, de precisión y de individuación. La discrepancia entre las fórmulas lingüísticas y la palpitación de lo vivo alcanza en la obra dimensiones desesperantes, en las que el narrador se ve obligado a detener su relato para reflexionar sobre la condición escritural. De allí que pueda incluso leerse *Desgracia indeseada* como una crítica de la biografía (Perry 25). El movimiento, sin embargo, no es lineal: a medida que avanza la historia de la madre y que se insertan las pausas reflexivas en el relato, se delinea también la figura del hijo, tanto en su papel de persona como de narrador. Tras el motivo biográfico, entonces, se construye tangencialmente un modo de escribir y de hacer literatura.⁵

Tras enterarse, mediante un obituario, de la muerte de su madre, el narrador decide reconstruir su vida, que comenzó durante el nazismo en una aldea rural de Carintia y se desarrolló al pulso frenético de la Alemania capitalista. Las dificultades en torno al proyecto parten de la forma de narrar una vida:

Ya han pasado casi siete semanas desde que murió mi madre y quisiera ponerme a trabajar antes de que la necesidad de escribir sobre ella, que en el entierro fue tan fuerte, se convierta de nuevo en aquel embotamiento. aquél quedarse sin habla con que reaccioné a la noticia de su suicidio. Sí. ponerme a trabajar: porque la necesidad de escribir algo sobre mi madre. por muv inoportunamente que se esté presentando aíñ de vez en cuando. es. por otra parte. algo tan difuso que en mi trabaio va a ser necesario que me esfuerce, simplemente para que no ocurra que con la

⁵ Una lectura crítica relativamente temprana reflexionó sobre la relación entre las partes biográficas y las partes ensayísticas de *Desgracia impeorable*, rechazando así las primeras aproximaciones a la obra, que veían allí una gran disociación. Walter Weiss, en “Peter Handkes Wunschloses Unglück oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart”, lee la escritura de doble faz de Handke como un intento de replicar, en un nivel literario, el proceso emancipatorio de su madre.

máquina de escribir le esté dando siempre a la misma letra sobre el papel, que es justamente lo que ahora me saldría hacer. (Handke *Desgracia* 9-10)

Por encima de la necesidad de escribir sobre la madre se cierne la sombra del trauma, y por ello se marcan allí dos aspectos: por un lado, una necesidad nítida (la del entierro); por el otro, “aquel embotamiento, aquel quedarse sin habla” —que en alemán está condensado en una sola expresión, de más intensidad, “stumpfsinnige Sprachlosigkeit” (*Wunschloses* 7)—. Ante el peligro de esto último, que además replica el funcionamiento de la compulsión a la repetición del trauma (“siempre a la misma letra sobre el papel...”), el esfuerzo del trabajo —“Arbeitsanstrengung”— aporta una directriz.⁶ A pesar de la crítica al lenguaje que se desarrollará posteriormente, hay desde el principio una confianza en cierto poder terapéutico de la escritura, que será un núcleo central en la estética madura de Handke.

Paradójicamente, la escritura da testimonio en la novela de Handke de la imposibilidad de la escritura, y por eso el relato avanza —dificultosamente— hacia atrás y no hacia adelante. El narrador se propone, además, rescatar a la persona de su madre de la despersonalización de la muerte —simbolizada por el obituario del inicio— para mantener viva su individualidad. Como bien apunta Durzak, el relato cobra entonces la forma de una “novela de formación hacia atrás” (118).⁷

El espíritu comienza con un acontecimiento límite similar: el narrador, un escritor que se encuentra trabajando en una universidad alemana y que

⁶ Aquí puede hacerse una breve digresión. Si la escritura se entiende como trabajo y como esfuerzo, el cansancio —resultado de lo anterior— es el estado propicio para la escritura. El cansancio se estructura en el intersticio entre el trabajo y el sueño, por lo que incita a una producción certera de formas. Handke tratará este tema particularmente en un texto de 1989, *Ensayo sobre el cansancio*: “El cansancio articulaba —un articular que no rompía en pedazos, sino que proporcionaba conocimiento— la maraña habitual, gracias al ritmo del cansancio, en beneficio de la forma —forma hasta donde alcanzaban los ojos—, gran horizonte del cansancio” (52).

⁷ La traducción es nuestra. Renner conecta *Desgracia indeseada* con *Lento regreso*, porque en la primera se opera, también, un camino pausado hacia los orígenes de la personalidad del narrador/autor (87).

tiene problemas con el consumo de drogas, vuelve a la Argentina tras enterarse de que su padre está por morir. El regreso supone un reencuentro traumático con el núcleo familiar, al que no veía desde hacía ocho años. A diferencia de la novela de Handke, el narrador no se propone aquí reconstruir la historia de su padre, sino más bien averiguar quién es y, consecuentemente, quién es él mismo. *El espíritu* no es, entonces, una biografía, sino más bien un ajuste de cuentas con el pasado, cuyo verdadero vértice traumático es la experiencia familiar durante la última dictadura militar. El final del primer capítulo resume todo esto:

Un día. supongo. en algún momento. los hijos tienen necesidad de saber quiénes fueron sus padres y se lanzan a averiguarlo. Los hijos son los detectives de los padres. que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y. de esa manera. puedan comprenderla. No son sus jueces. puesto que no pueden juzgar realmente con imparcialidad a padres a quienes se lo deben todo. incluyendo la vida. pero pueden intentar poner orden en su historia. restituir el sentido que los acontecimientos más o menos pueriles de la vida y su acumulación parecen haberle arrebatado, y luego proteger esa historia y perpetuarla en la memoria. (12-13)

El intento de “poner orden” tendrá su limitación en el escaso poder de representación del lenguaje, producido a su vez por una serie de heridas internas —de “desórdenes”— que el narrador aún no pudo resolver. El movimiento resultante potencia cada vez más la ruptura de la narración: la experiencia traumática disuelve el lenguaje, y este a su vez pierde cada vez más su potencia referencial. Luego de un primer desconcierto inicial frente a su casa, que no reconoce como propia, el narrador intenta llenar los huecos de su memoria, pero no puede hacerlo de forma lineal. Su capacidad de recordar es parecida a la del padre —“...mi padre siempre había tenido una mala memoria. Él decía que la tenía como un colador, y me auguraba que yo también la tendría así” (21)—, solo que atrofiada aún más por el consumo de pastillas. De allí que, a pesar de convertirse en un “detective” o un “policía” de sus padres, el narrador desecha el género policial como estructura narrativa para contar su historia. El pasaje en el que habla de ello resulta clave

no solo porque enlaza con el fragmento ya citado, sino porque además reflexiona sobre lo que podría considerarse una “ética de la escritura”: “...narrar su historia [la del padre] a la manera de un relato policial apenas contribuiría a ratificar la existencia de un sistema de géneros, es decir, de una convención, y [...] esto sería traicionar sus esfuerzos, que estuvieron dirigidos a poner en cuestión esas convenciones” (170). Además, el género policial sirve para contar crímenes individuales, y los crímenes sociales (como los de la dictadura) requieren “de una narrativa que adquiriese la forma de un enorme friso” (170).⁸

Al desviarse de las convenciones que imponen los géneros —y es precisamente allí, en los géneros, en donde se halla la estructura más tradicional del relato— la escritura se torna fragmentaria, pierde linealidad y se ve volcada permanentemente sobre sí misma, al igual que ocurre en *Desgracia indeseada*. Los brevísimos capítulos de *El espíritu* divagan sobre diferentes temas (recuerdos, descripciones, sueños, reflexiones) y su numeración, sobre todo en la primera y en la tercera parte de la novela, es entrecortada (del 7 se pasa al 9, del 15 al 18, etc.). Para utilizar un verbo que es muy significativo en la novela, los capítulos *desaparecen*.⁹ El narrador, revisando unos papeles de su padre, descubre que ha estado siguiendo de cerca la desaparición de Alberto Burdisso, un habitante de El Trébol, producida hace pocos años. La segunda parte de la novela, de hecho, consiste fundamentalmente en una recopilación de artículos periodísticos sobre la desaparición de Burdisso, cuyo cuerpo es finalmente encontrado en una zanja. La explicación de por qué el padre estaba interesado en un

⁸ Pron amplía esta idea en una entrevista que concede a Carina González en 2012: “Me daba la impresión además de que cualquier tipo de texto que trabajara sobre las convenciones genéricas que preceden a los hechos, el testimonio, la novela policiaca, etc. solamente contribuirían a traicionar *El espíritu de mis padres*. Y quería hablar del pasado, no por el pasado en sí, sino con la intención de invitar a una discusión en torno a cuánto de la experiencia política de quienes nos han precedido es útil y relevante aquí y ahora” (394). Sin embargo, Villanueva abunda con razón que “el escritor juega también con las convenciones del género policial” (2).

⁹ Un esquema que muestra la estructura de capítulos de *El espíritu* se encuentra en Kaminski (5-6).

desconocido no tarda en aparecer: Burdisso tenía una hermana, Alicia, que había militado con su padre en los años setenta y que había sido desaparecida por la dictadura militar. Una tercera desaparición completa la tríada: el narrador intenta indagar en el vínculo con sus padres y en su propia identidad, que él también considera desaparecidos.

Como se dijo, el estilo de Pron se fragmenta y pierde, por momentos, su poder narrativo. De hecho, la memoria encuentra en la novela nuevas formas de almacenamiento, que acometen con violencia al narrador: “Mi memoria, que se había visto interrumpida durante largos años, había comenzado a funcionar otra vez al recordar estos hechos, pero no lo hacía de forma lineal: la memoria regurgitaba imágenes y recuerdos...”, explica hacia el final de la novela (205). Antes que otra cosa, el narrador realiza *listas*, largas enumeraciones que rescatan retazos de un pasado apenas entrevisto. Desde la lista de libros que los padres tienen en su biblioteca (en los capítulos 29 y 30 de la primera parte) hasta la lista de lo que no podría haber sido una posible novela de su padre (capítulo 9 de la tercera parte), la prosa avanza con un vértigo que muestra la despersonalización del individuo y la incapacidad emocional de articular los recuerdos. Tala se dedica especialmente a estos usos del lenguaje, y propone clasificaciones aún más específicas: habla de *listado*, de *lenguaje procedimental*, de *inventario*, de *expediente* y de *lenguaje prescriptivo* (126ss). En cualquier caso, la lista es el formato bajo el cual se presentan las diferentes modalidades del discurso, y eso supone una clara ruptura en el flujo narrativo del texto.

Resulta imposible no advertir las semejanzas con la prosa de *Desgracia indeseada*, que parece haber funcionado en gran medida como molde para la escritura de *El espíritu*. La historia de la madre que rescata el narrador handkeano adquiere el carácter de anotaciones apresuradas, en las que se dan cita no solo escenas de la vida íntima, sino también episodios históricos fundamentales: la escasez de entreguerras, el nazismo, la segunda guerra, el milagro alemán, la occidentalización de la República Democrática. El relato

del narrador da cuenta de la vida en una región pobre y rural de Austria, del poder coercitivo de las costumbres y de la religión, del rol absolutamente sometido de la mujer y de los apuros económicos. Todos estos elementos contribuyen a atomizar el proyecto de rescatar una personalidad de la muerte, y la madre se pierde a veces en una enumeración vertiginosa de costumbres, hechos históricos y fragmentos de radio o de periódicos. Muchas oraciones carecen de verbos, lo que alimenta el espíritu de rapidez que Handke quiere rescatar:

La vida en la ciudad: vestidos cortos («unos trapitos»). zapatos de tacón alto. permanente v pendientes de clip. una despreocupada alegría de vivir: ¡Incluso una estancia en el extranjero!. como enfermera en la Selva Negra. muchos ADMIRADORES. ¡no hizo caso a ninguno! Salir. bailar. divertirse. hacer bromas: al miedo a la sexualidad se lo disfrazaba así: «de todos modos no me gustaba ninguno». El trabajo. la diversión: sentirse bien, sentirse mal; por la radio Hitler tenía una voz agradable. (23)¹⁰

Por momentos la enumeración no se detiene e incorpora referencias a fotos y discursos públicos entrelazados, al estilo de las novelas modernistas de principio de siglo. Como bien advierte Norberg, la historia que rescata el narrador “resists his efforts of storytelling”; es decir que la biografía se convierte en una sucesión de hechos históricos:

On the most basic level. the mother's life is eventless. dominated by the monotony of never-ending work in the constricted domestic realm as well as the dreary dramaturgy of married life. But the story does produce. despite its brevity, something of a panorama of a turbulent century. (477)

La sensación de turbulencia es la contracara de las dificultades que implica narrar una vida, y más aún una vida atravesada por la experiencia traumática. En *El espíritu* el resultado no es tanto el vértigo de la prosa –que en la novela de Handke expresa, sutilmente, el *American way of life* que vivió

¹⁰ En la traducción tiende a perderse el estilo inmediato y telegráfico del original. La frase “muchos ADMIRADORES, ¡no hizo caso a ninguno!” es mucho más escueta en alemán (viele VEREHRER, keiner ERHÖRT!), y podría traducirse mejor como “muchos ADMIRADORES, ¡ninguno CORRESPONDIDO!”.

la Alemania occidental—como una melancolía profunda que obtura cualquier tramitación significativa del pasado.

Hacia el final de *El espíritu* el narrador insinúa una relación —que los críticos parecen no haber advertido—entre dos tipos de discursos: el de la misma obra y el que ideaban los detenidos de la dictadura ante los militares. Para el último caso el narrador utiliza el símbolo del *minuto*, es decir, el lapso mínimo de tiempo con el que cuenta el detenido para dar explicaciones.

Un minuto bueno, una buena historia, era simple y breve e incluía detalles superfluos porque la vida está llena de ellos. Quien contara su historia de principio a final estaba condenado, porque ese rasgo específico, la capacidad de contar una historia sin dubitaciones, que tan raramente se encuentra entre las personas, era para quienes los perseguían una prueba de la falsedad de la historia. (200)

El pasaje resulta revelador no solo porque el narrador está hablando también de su propia historia —una historia que no resultaría verosímil si se la contara “de principio a final”, “sin dubitaciones”—, sino también porque hace hincapié en la actividad consciente y controlada de la escritura. En este punto entra en tensión la noción de una pulsión traumática en la escritura, coaccionada por las experiencias que el sujeto no puede archivar, y la decisión técnica de romper la narrativa para que el lector —que en el paralelismo ocuparía el lugar de los militares— quede conforme. Sin duda, ambos aspectos de la tensión se entrelazan: ¿Cómo podría ser creíble el relato de las secuelas de la dictadura si la escritura no da cuenta de cierta quebradura traumática? La tradición literaria de la postdictadura se cierne sobre la novela de Pron, y el narrador parece muy consciente de eso, tanto que responde a su mandato.

2. Del trauma familiar al trauma nacional

La dialéctica entre memoria individual y memoria colectiva es constitutiva tanto de *Desgracia indeseada* como de *El espíritu*, aunque con sentidos diferentes. En la novela de Handke, el personaje a rescatar se

despersonaliza en la materialidad de la sociedad capitalista: la madre se convierte en tipo, y el género biográfico debe lidiar permanentemente con una posible desestabilización: “En una descripción así, como tipo, uno se sentía liberado incluso de su propia historia, porque el modo como uno se sentía a sí mismo se parecía al modo como un extraño enjuicia a otro como objeto erótico, con sólo verlo” (41). En otras palabras: cierta memoria colectiva de tipo visual, construida sobre la base del desenfreno de imágenes de una modernidad compartida –algo así como el Kitsch endemoniado al que se somete Fausto en la segunda parte de la obra de Goethe—amenaza el rescate de la individualidad. En *El espíritu*, por otro lado, lo que prima es la historia íntima –la relación con los padres, ciertos recuerdos que aparecen como epifanías, la conexión entre búsquedas en cierto modo existenciales—, que, por su misma intimidad, se proyecta hacia la memoria colectiva, reclamando imperiosamente su lugar. La novela muestra, así, las formas en que la violación de lo privado por parte del Estado se convierte en un asunto público. En los dos casos, sin embargo, hay una remisión de las experiencias paternas a experiencias nacionales, y de esto nos ocuparemos en este apartado.

En la revisión que realizan los hijos de las historias de sus padres se cifra el complejo diálogo entre dos generaciones: tanto en Handke como en Pron, la segunda generación (la del narrador) está subordinada a la primera porque aparece como heredera de buena parte de sus miedos y de sus traumas.¹¹ De hecho, si el destino de la primera generación fue la acción, la de la segunda será la reflexión, una reflexión que parte de un agotamiento y que se expresa en las posibilidades de verter todo en la escritura. Los largos pasajes meta-escriturales que pueblan *Desgracia indeseada* dan cuenta del carácter epigonal de la segunda generación, y también de las dificultades de

¹¹ Para el caso argentino, en su ya clásico *Los prisioneros de la torre*, Elsa Drucaroff distingue entre una primera y una segunda generación de la postdictadura (en esta última podríamos citar a Pron). La autora dice que “Cada generación es entonces un resumen del pasado, está hecha de ese pasado” (34).

entrecruzar el oficio de escritor con el rescate de la vida de los padres. Y es que el proyecto handkeano oscila entre la conversión de la madre en tipo y la imposibilidad del narrador de *distanciarse* de un personaje que le es tan cercano:

...en este caso, en el que soy el que describe, sin que pueda hacer el papel de aquél a quien se está describiendo, no logro distanciarme: sólo de mí mismo puedo distanciarme: mi madre, como normalmente me ocurre a mí mismo, se convierte y no se convierte en un personaje artístico, alado. (47)

Es el lazo familiar lo que empuja al narrador a escribir, porque a la madre no se le reconoce en sí ninguna potencia heroica, más allá de haber sufrido en carne propia ciertos procesos sociales e históricos que la nueva generación no había presenciado. La madre es un personaje más de la masa femenina que vivió el nazismo, la guerra y la división alemana, y su lucha, en todo caso, se restringe al ámbito doméstico, donde no podía entreverse aún la revolución feminista que se gestaría años después. A los padres de *El espíritu*, en cambio, sí se les reconoce, a pesar de su anonimato, una actitud heroica: se trata de un patrimonio generacional compartido, del que la nueva generación, condenada a la errancia, al olvido y al consumo de pastillas, no puede hacerse cargo. Las vinculaciones con lo nacional alcanzan en la novela de Pron una altura aún mayor porque el narrador cree ver en la vida de sus padres la cifra del espíritu argentino. El espíritu que sube en la lluvia no es solo el de los padres rescatados, sino, en general, el de la generación que en los años 60 y 70 lucharon en Argentina por los ideales que la dictadura reprimió severamente. Hay en las páginas finales de la novela un dejo culpable del narrador, como si se lamentara de la poca justicia que su propia generación les hizo a los ideales revolucionarios. Se construye entonces una suerte de trasvasamiento de culpabilidades: el padre siente haber iniciado a Alicia Burdisso en la militancia y no haber muerto también él y el narrador siente no haber continuado el mandato interrumpido de la lucha social. Esto último se presenta bajo la forma de un imperativo ético:

Me pregunté qué podía ofrecer mi generación que pudiera ponerse a la altura de la desesperación gozosa y del afán de justicia de la generación que la precedió, la de nuestros padres. ¿No era terrible el imperativo ético que esa generación puso sin quererlo sobre nosotros? ¿Cómo matar al padre si ya está muerto y, en muchos casos, ha muerto defendiendo una idea que nos parece acertada incluso aunque su ejecución haya sido indolente o torpe o errónea? (213)

La crítica que establece el narrador a la “ejecución” de estas ideas se nutre además de una desconfianza absoluta en su éxito, como si se hubiera tratado desde un principio de una empresa destinada al fracaso. El narrador, además, se identifica como un hijo que creyó en el proyecto neoliberal de los 90, por lo que el exilio interior y exterior que lo caracteriza tiene correlato también con las consecuencias nefastas de esa época. El consumo de pastillas, que nubla la percepción e intercepta la memoria —o es tal vez la memoria interceptada la que conduce al consumo de pastillas?, se preguntará el narrador—es una respuesta a esa declinación de los proyectos políticos, que convirtieron a la Argentina, como ya lo veremos, en un territorio de fronteras difusas. Mientras tanto, los padres transmitieron sus sueños políticos a sus hijos como un mandato:

Alguien alguna vez había afirmado que los hijos serían la retaguardia de los jóvenes que en la década de 1970 habían peleado una guerra y habían perdido y yo pensé también en ese mandato y en cómo ejecutarlo. Yo pensé que una buena forma era escribiendo algún día acerca de todo lo que nos había sucedido a mis padres y a mí y esperando que alguien se sintiera interpelado y comenzase también sus pesquisas acerca de un tiempo que no parecía haber acabado para algunos de nosotros. (219)

El pasaje, que subsume la tarea filial a la búsqueda de una escritura apropiada,¹² ofrece indicios para leer la problemática intersección entre

¹² En su trabajo sobre *El espíritu*, Victoria García se detiene precisamente en los mecanismos mediante los cuales se gesta la escritura en relación con los hechos históricos: al respecto, detecta cuatro elementos fundamentales que contribuyen a la ambigüedad y que pueden sintetizarse en tres: 1) la supresión de los nombres del narrador y de su familia, 2) el distanciamiento que opera la narración sobre los “materiales factuales incorporados al texto” y 3) “las referencias metadiscursivas sobre el género literario del libro” (4).

memoria individual y memoria colectiva en *El espíritu*. Lo que para la generación paterna era una causa en común por la justicia social se convierte, para los jóvenes de los 90, en una tarea solitaria por la forma. El mismo Pron señala esta complicación en una entrevista cuando dice que sus padres le permitieron contar la historia pero con una serie de concesiones:

...la máxima de esas concesiones era que si es una historia colectiva no tenía sentido que yo la articulase o pretendiera hablar de esa generación en forma individual. Esa fue una observación muy valiosa y pertinente para mí porque entendí que la experiencia política y revolucionaria en la Argentina de los años 50 fue una experiencia colectiva para ellos. (*El espíritu* 394)

Unas líneas más adelante agrega: “En nuestra generación, no sabemos articular nuestra experiencia de una manera colectiva, no podemos dar cuenta de lo que pasa como grupo”. De hecho, en el “Epílogo” de la novela el narrador dice que, aunque los hechos narrados son verdaderos, “algunos son producto de las necesidades del relato de ficción” (237), e incluye una dirección web en la que se consignan los datos exactos, tal como los contó su padre. Así, la novela, que desde un principio jugó con los límites entre la realidad y la ficción (aunque Pron se declara en contra de la categoría de autoficción, lo cierto es que sirve para hablar de *El espíritu*), dinamita hacia el final esos límites y habilita dos caminos posibles de lectura. El gesto establece además una dialéctica en el uso de los testimonios que resulta particular. En la entrevista ya citada, Pron indica que le interesaba “cuestionar la economía del testimonio, una economía de acuerdo a la cual tan sólo aquellos que son protagonistas de los hechos trágicos pueden hablar de ellos” (393). Ahora bien, parece tratarse de una *boutade*, porque al final de la obra el autor —puede imaginarse que es el autor quien habilita otros materiales discursivos— restituye el testimonio del protagonista, para que los interesados en la verdad *real* (no la verdad ficcional) no se queden con las manos vacías. La voluntad de evitar el impedimento ético que tradicionalmente gobernó las escrituras sobre acontecimientos traumáticos —solo pueden hablar de ellos quienes los vivieron— no se concreta en toda su

radicalidad, y en este sentido Pron parece sentir nuevamente sobre sus hombros el peso de la tradición de la literatura de la postdictadura. A pesar de esta tensión, es cierto que la selección de los materiales discursivos que se ofrecen al final de la novela es también producto de un recorte individual, y por lo tanto presupone una reactivación de la memoria en las generaciones posteriores, lo que Hirsch llama *posmemoria* (5).¹³

Al menos en este punto, aún con la posibilidad que habilita Pron de optar entre dos caminos, la versión del hijo parece completa, acabada. No ocurre lo mismo en *Desgracia indeseada*, donde el narrador afirma estar descontento con el resultado:

Escribir no fue, como creía aún al principio, una forma de recordar una etapa ya concluida de mi vida, sino únicamente un continuo trasiego de recuerdos en forma de frases que lo único que hacían era afirmar unas distancias que yo había tomado. (94)

La decepción tiene su eco en la conocida frase final de la novela: “Más adelante escribiré algo más preciso sobre todo esto” (100).¹⁴ La frase es fiel a la visión del hijo, cuyo destino es ser siempre incompleta, inacabada: el relato posterga su conclusión y se remite a una cadena infinita de repeticiones. La repetición, concepto central en la estética clásica de Handke, debe entenderse aquí como uno de los efectos del trauma y del escepticismo lingüístico, que detecta la artificiosidad de todo enunciado.

La visión negativa que Handke tiene de su país es bien conocida, y suele citarse su caso junto al de otros escritores que también renegaron de Austria (Thomas Bernhard o Elfriede Jelinek, por ejemplo). Una de las últimas escenas

¹³ Puede consultarse el trabajo de Leticia Gómez, que propone una articulación del ya clásico término “posmemoria” con tres novelas argentinas contemporáneas, entre ellas *El espíritu*. El análisis carece de profundidad pero señala algunas líneas posibles de trabajo.

¹⁴ Renner, apurando un tanto su análisis, ve en el final de la novela el anuncio de la nueva poética de Handke: “[La última frase] es más bien el programa de una escritura futura, en la que la auténtica experiencia, el poder de la memoria y el proyecto poético se transmiten mutuamente” (93). Norberg, en la misma línea, lee el pasaje como la promesa de un relato más exacto, que llegará cuando “the emotional turmoil has settled and writing is no longer shadowed by speechlessness” (475).

de Desgracia indeseada es la del retorno del narrador a Austria,¹⁵ y el viaje, aunque parece placentero, articula en realidad un imaginario ominoso del país centroeuropeo. En el avión, el narrador dice:

Sí, pensaba una y otra vez, y, sin decir nada, de un modo cuidadoso y exacto, iba dando expresión a mis pensamientos: FUE ASÍ. FUE ASÍ. FUE ASÍ. MUY BIEN. MUY BIEN. MUY BIEN. Y durante todo el vuelo estuve lleno de orgullo de que mi madre se hubiera suicidado. Luego el avión se preparó para el aterrizaje y las luces se fueron haciendo cada vez más grandes. Disuelto en una euforia invertebrada de la que ya no me podía defender me movía por el edificio del aeropuerto, bastante vacío. (90)

Aunque el sentido último del pasaje resulte ambiguo, la correspondencia entre el aterrizaje en Austria y el orgullo por el suicidio de su madre no es inocente. Los años iniciales, que transcurrieron en la profundidad rural de Austria, fueron de una opresión tan grande que dejaron su huella aun cuando la madre pasó buena parte de su vida en el fervor de la Alemania dividida. En *El espíritu* el regreso al país natal es en realidad el motivo que da inicio a la obra, pero las reflexiones del narrador sobre Argentina se concentran fundamentalmente en el final, cuando recuerda los motivos de su emigración hacia Alemania:

Entonces decidí que yo no iba a volver jamás, y cumplí esa promesa infantil a mí mismo durante un largo período de nieblas alemanas y de intoxicación, y, aunque en ese momento la suma de circunstancias que habían tenido lugar había hecho que yo regresara, mi regreso no era al país que mis padres habían querido que yo amara y que se llamaba Argentina sino a un país imaginario para mí, por el que ellos habían luchado y que no había existido nunca. (195)

El pasaje hace énfasis en lo vano de la lucha, una lucha por lo que el narrador considera un país inexistente. Bernardi vincula esa sensación del narrador con su nomadismo y con “una seña de identidad que no logra asumir como propia”, pero también es evidente que el fracaso de los ideales en

¹⁵ Es una escena que suele repetirse en las novelas de Handke. Puede pensarse, por ejemplo, en el retorno de Filip Kobal hacia el final de *La repetición*.

manos de la dictadura —y su liquidación final durante el menemismo—hizo lo propio para dislocar esa identidad. En otras palabras, el sujeto de *El espíritu* es en buena medida producto de su contexto social, que se tramita de manera íntima; de allí las paradojas de crear un espacio autoficcional tan particular a través de las coordenadas de un fracaso social y político. En ambas novelas, entonces, el retorno al país, al producirse con el desacople generacional, resulta significativo. Los hijos hacen balances y leen su propia vida —la de sus padres, y por lo tanto, como lo constatan los dos narradores, la suya propia— en el marco más general de la historia.

Consideraciones finales

Las dos novelas trabajadas aquí presentan numerosas vinculaciones, al punto que, desde cierta perspectiva, una podría leerse como una reescritura de la otra. La revisión de la vida de los padres, aunque en un caso se trate de la construcción de una biografía y en el otro de un ajuste de cuentas, acaba diciendo más sobre la identidad de los propios narradores que sobre la generación pasada; una vez más se hace patente, en *El espíritu*, el individualismo de los 90 (la juventud a la que pertenece Pron) frente al comunitarismo del movimiento revolucionario de los 60 y 70.

Los dos aspectos que analizamos en este trabajo —es decir, la disolución de la estructura narrativa del lenguaje y la vinculación de la identidad familiar con la identidad nacional—acaban uniéndose para dar la idea de un territorio disociado y estéril, anclado sobre una cultura materialista y consumista en el caso de *Desgracia indeseada* y sobre una cadena de fracasos históricos en el caso de *El espíritu*. La fragmentariedad es una característica que comparten ambas novelas, y se acentúa siempre hacia el final: los sueños que recoge Pron en capítulos brevísimos se parecen a las últimas reflexiones del narrador de Handke, que rozan incluso puntos de sentimentalidad un tanto excesivos. La prosa se descompone cuando las

novelas terminan, porque al fin y al cabo los proyectos —completos o no—no resultan satisfactorios.

Un punto interesante en el análisis de *El espíritu* —que se señaló oportunamente—es la relación que Pron establece con la tradición literaria de la postdictadura. Tal relación expresa, en verdad, un problema central en las escrituras literarias sobre el trauma, que es en términos más generales un problema entre la realidad y el lenguaje. Cuando se ocupa de acontecimientos traumáticos, la escritura se deforma, se reescribe, se vuelve a construir a sí misma; se concreta, en definitiva, la afirmación de Deleuze —y de Proust, en realidad— de que los escritores fundan una lengua extranjera en el seno de la lengua común. Ahora bien, entender tal operación sobre la lengua como el producto de la recurrencia traumática implica dar por sentado vínculos demasiado efectistas de la realidad sobre el lenguaje. Además, limita la escritura —convertida en testimonio— a los sobrevivientes de los hechos, algo que Pron mismo intenta desmontar. Con su conciencia de la literatura de la postdictadura —y también, claro, de la dictadura europea de la posguerra—, Pron construye una respuesta frente al trabajo con la escritura que busca fundamentalmente resaltar su carácter artificial. Al final de la entrevista de González, Pron señala que “la política de los textos está en la forma mucho más que en los temas” (395); y tal forma pretende justamente hacerse visible no solo para desenmascarar la naturalidad que a veces se arroga la escritura traumática, sino también para darle entidad a la visión de los hijos.

Handke es también consciente de la importancia de la forma, y de allí las largas reflexiones metaliterarias que pueblan *Desgracia indeseada*. Sin embargo, la asunción de la artificialidad del lenguaje es radical en la obra madura de Handke, a partir de *Lento regreso*. Allí, Handke inicia un proyecto de refundación del mundo —algo que podría remitir, aunque con muchas diferencias, a la teoría estética del romanticismo de Jena— a partir de la narración. *Desgracia indeseada* es una novela aún vinculada con el

escepticismo del lenguaje, un escepticismo que aparece ante el gran proyecto biográfico. Ocurre que en la obra de Handke el punto de referencia es la biografía, es decir, un género que presupone determinadas continuidades y hasta evoluciones en el desarrollo de la vida. La novela de Pron es mucho más desarticulada en este sentido, y de hecho la inclusión de notas periodísticas en la segunda parte aporta al texto una textura híbrida.

La articulación entre *Desgracia indeseada* y *El espíritu* permite una aproximación a las relaciones entre las literaturas alemana y argentina recientes. La investigación puede extenderse hacia toda la obra de Pron, y el estudio de vinculaciones con otros autores contemporáneos a Handke (como Bernhard o Sebald) resultaría significativo. Naturalmente Pron, consciente de la literatura argentina posterior a la dictadura, reformula a Handke, lo reescribe e incluso lo interpela: en *El espíritu* la dislocación de lo narrativo parece provenir más del dolor de la forma que del dolor del trauma.

Bibliografía

Basile, Teresa. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Buenos Aires: Eduvim, 2019.

Bernardi, María Belén. “Dos novelas de Patricio Pron: la escritura ficcional y los derroteros de la memoria”. *Actas IV Congreso Internacional “Cuestiones críticas”*, 2015. En línea.

Chejfec, Sergio. *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

Durzak, Manfred. *Peter Handke und die Gegenwartsliteratur: Narziß auf Abwegen*. Stuttgart: Kohlhammer, 1982.

Gómez, Leticia. “El concepto de nosmemoria en tres novelas argentinas recientes”. *Moderna Språk*. 108. 1, (2014): 38-44. En línea.

Handke, Peter. *Wunschloses Unglück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

---. *Desgracia impeorable*. Madrid: Alianza, 2019.

---. *Ensayo sobre el cansancio*. Madrid: Alianza, 2019.

---. *Pero yo vivo solamente de los intersticios*. Barcelona: Gedisa, 2021.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press, 2012.

Kaminski, Norma. “Trauma nacional, amnesia personal en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron”. *Revista Estudios*. 31 (2015): 1-14. En línea.

Norberg, Jakob. “«Haushalten». The economy of the phrase in Peter Handke’s *Wunschloses Unglück*”. *The German Quarterly*. 81. 4 (2008): 471-488.

Perry, Petra. “Peter Handkes *Wunschloses Unglück* als Kritik der Biographie: Geschichte und Geschichten”. *Orbis Litterarum*. 39. 2 (1984): 160-168. Impreso.

Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2012.

Pron, Patricio. “La identidad de los hijos: Memoria y reconstrucción de la dictadura militar. Entrevista a Patricio Pron”. González, Carina. *A Contracorriente*. 9. 2 (2012): 391-396.

Renner, Rolf. *Peter Handke*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1985.

Tala, Pamela. “Migración, retorno y lenguaje en la narrativa latinoamericana de hoy. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron”. *Literatura y Lingüística*. 26 (2012): 115-133. En línea.

Villanueva, Graciela. “Patricio Pron y el espíritu de los padres que sigue subiendo en la lluvia”. *Crisol*. 6 (2015): 1-19. En línea.

Weiss, W. “Peter Handkes *Wunschloses Unglück* oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart”. *Austriaca. Beiträge zur österreichische Literatur*. Ed. W. Kodeszus. Tübingen, Niemeyer, 1975. 442-460