

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas

**De *La mujer zurda* de Peter Handke al hiperrealismo pictórico:
un viaje por la hiperrealidad y el simulacro**

**Tesis que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Modernas Alemanas**

Presenta

Laura Yukiko Nishikawa Valladares

Asesora: Dra. Susana González Aktories

Ciudad Universitaria, México, D.F.

Octubre 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A Dios

A mis abuelos, Jesús, Luz, Noboru y María.

A mis padres, Juan y Mary, de quienes he recibido el ejemplo más grande de amor y de bondad, pero también de disciplina y de responsabilidad.

A mi hermana Rytzuko, a mi sobrina Aiko y a mi cuñado Alfonso, por su apoyo y su amistad sin condiciones.

A Massimo, porque el sueño que compartimos fue una de las razones más importantes para concluir esta tesis.

A mis tíos, en particular a mis padrinos Marco y Elia.

A mis primos, especialmente a Claudia Luz, a Claudia Emiko y a Rodrigo.

A todos mis amigos, por su gran cariño y por animarme a conseguir mis metas y por ayudarme a encontrar el coraje para superarlas.

A la Universidad, a mi Facultad y a cada uno de mis profesores.

Al Dr. Sergio Sánchez Loyola, a la Dra. Mónica Steenbock, al Mtro. Andreas Ilg y a la Dra. Ana Elena González Treviño por encontrar el tiempo para leer mi tesis, por sus correcciones y por sus comentarios tan valiosos.

A la Dra. Rosa Beltrán por inspirar en gran medida las ideas que dieron origen a esta tesis.

Y, de manera especial, extendiendo mis agradecimientos a la Dra. Susana González Aktories, asesora de este proyecto, por su constante dedicación a pesar de la distancia. Le doy las gracias porque siempre creyó en esta investigación aun cuando yo había dejado de hacerlo.

ÍNDICE

1. Introducción.....	3-7
2. Apuntes sobre posmodernidad e hiperrealidad.....	8-19
2.1. Posmodernidad y literatura.....	19-28
2.2. Posmodernismo y literatura en lengua alemana.....	29-43
3. Handke y una aproximación hiperrealista a su obra.....	43
3.1. Handke como autor posmoderno.....	43-48
3.2. <i>La mujer zurda</i> : una mirada a la hiperrealidad y al simulacro.....	48-75
4. Conclusiones.....	76-79
5. Bibliografía.....	80-83

1. Introducción

“Es la ilusión lo que se ha convertido en realidad y, a la inversa, la realidad, agrandada desmesuradamente hasta abarcar las dimensiones del cosmos, elude toda captación directa y muchas veces no está presente en el horizonte del hombre contemporáneo sino a través de la imagen”.
Jeanne-Marie Clerc

“El arte puede convertirse en una especie de testigo sociológico, o sociohistórico, o político. Se transforma en una función, en una suerte de espejo de lo que ocurrió efectivamente en el mundo, de lo que va a ocurrir, incluyendo las iniciativas virtuales”.
Jean Baudrillard

Con la aparición y el fortalecimiento del capitalismo han surgido en los últimos años nuevos modos de correlación entre el ser humano y la sociedad; al mismo tiempo los medios de comunicación masivos, la presentación de otros más novedosos, e incluso fenómenos como el consumo masificado, han originado del mismo modo cambios cada vez más ostensibles en el panorama cultural del sujeto moderno. Si bajo el concepto de cultura entendemos todas aquellas formas y expresiones de una sociedad determinada, tales como costumbres, códigos de comportamiento, normas y creencias, resulta no sólo interesante sino también pertinente examinar a qué nivel operan estos cambios, de qué modo se efectúan, a qué causas obedecen y qué consecuencias tienen para la expresión y el tratamiento de los diversos discursos.

La presente investigación, que procura mantener un enfoque comparativo entre las técnicas narrativas utilizadas en una de las novelas más destacadas del autor austriaco Peter Handke, *La mujer zurda*,¹ y aquellas aplicadas a ciertas tendencias plásticas de carácter hiperrealista, tiene como fundamento precisamente la inquietud dada a partir del hallazgo de transmisiones mutuas de carácter temático y narratológico que surgen en determinada época y permean una serie de fenómenos culturales y que, a su vez, permiten de manera casi natural relacionar ambas poéticas.

Probablemente se preguntará el lector, ¿en qué se relacionan la literatura y la pintura con esos cambios históricos y socio-culturales antes mencionados? Dado que el arte forma parte capital de los tipos de expresión de una sociedad, ya que es generalmente mediante la actividad artística que -atendiendo a niveles estéticos- se emiten ideas, juicios, emociones y, en general, visiones particulares del mundo, resulta difícil sustraerse a las nuevas formas artísticas que plantean diversas realidades a través de las cuales se evidencian los cambios a los que la sociedad y el individuo se encuentran sujetos. A lo largo de este ensayo exploraremos ciertos mecanismos desarrollados en la narrativa, utilizados desde mediados del siglo anterior hasta la fecha, y manifiestos en las creaciones de Handke; procuraremos dilucidar de qué modo se plantean en su obra determinados temas y con qué intenciones. Intentaremos analizar qué fue lo que motivó tales creaciones y, al mismo tiempo, estudiaremos cómo se crean, más allá del discurso literario, otras redes de significación que a su vez influyen y modifican las formas actuales

¹ Del original: Peter Handke. *Die linkshändige Frau*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, de esta edición fueron extraídas las citas para esta investigación. Las citas en castellano, se obtuvieron de la traducción de Eustaquio Barjau de la edición: Peter Handke. *La mujer zurda*. Madrid, Alianza, 2002.

de hacer arte y ver el arte. Dichos descubrimientos irán ligados al fenómeno de la posmodernidad y en particular a ciertos conceptos que se derivan de ésta, tales como el proceso de individualización, la hiperrealidad, el pluralismo y relativismo culturales, el simulacro, la importancia de la imagen (en términos de comunicación visual), el manejo de un discurso altamente crítico con una clara voluntad irónica, así como en las paradojas y contradicciones insertos en el ámbito posmoderno.

Una de las primeras hipótesis que motivaron esta investigación fue que dentro de las estrategias empleadas por Handke en *La mujer zurda* está la de tratar la presencia del narrador como un intermediario de la realidad² a la manera que ha sido sugerida por la estética posmoderna, en particular, por las obras plásticas pertenecientes al hiperrealismo que, en tanto buscan manipular y crear un artificio de la presencia, se encuentran estrechamente vinculadas a nociones como el “simulacro”, en el estricto sentido que le da Jean Baudrillard. Así, referirnos exclusivamente al posmodernismo no basta para entender la perspectiva desde la cual se interpreta aquí la obra de Handke, sino que se vuelve fundamental apelar a las nuevas formas discursivas de carácter intertextual e interdiscursivo que éste originó dentro de la narrativa contemporánea, en este caso específico, entre la literatura y el arte plástico.

² Ya mucho antes, en el siglo XIX, la ironía romántica aludía a la posibilidad intermediadora del narrador, como se aprecia por ejemplo en *Die Nachtwachen von Bonaventura* (1804) de Ernst August Friedrich Klingemann.

He mencionado ya la importancia que ha adquirido la imagen en el contexto de la posmodernidad con el afianzamiento de los medios masivos de comunicación, en particular con la televisión, pues ha demostrado que, debido a la rapidez con la que es captada y el efecto duradero que proporciona, se impone cada vez con mayor frecuencia en detrimento del signo lingüístico. Pero aun en el campo del propio signo lingüístico la imagen se vuelve clave, por ejemplo, en obras literarias cuyo eje central es el culto a la imagen. Tal es el caso de Handke, quien en sus obras parece perseguir un efecto visual, como puede corroborarse en *La mujer zurda*. En esta novela, el autor adopta con premeditación técnicas descriptivas por medio de las cuales pareciera dar cuerpo y volumen a sus escenas, en un sentido similar al de un retrato. Aquí el narrador, como lo hiciera un director de cámara, asume un enfoque que, más allá de las apariencias de distancia y objetividad con las que describe dichas escenas como momentos estéticos y hechos consumados, comunica una intención crítica y comprometida con los problemas que presentan sus personajes, y que sintetizan en temas como la soledad, el relativismo y el individualismo extremo, tan propios de un contexto urbano posmoderno.

Si bien es cierto que, debido a la consabida arbitrariedad del signo lingüístico, las palabras como tales no pueden crear imágenes y sólo en contados casos (como por ejemplo en la poesía visual) pueden ser imágenes en sí mismas, es precisamente en los mecanismos narrativos que utilizan autores contemporáneos como Handke donde se logra esa simulación, ese artificio de fusionar en la palabra espacio y tiempo, lo visual y lo verbal.

Peter Handke ha sido a menudo vinculado con escritores pertenecientes al posmodernismo, pues como éstos, también él ha explorado de manera insistente las relaciones entre lenguaje y realidad, en cómo es posible la manipulación de ésta última por medio de la palabra y, dado que todo ha sido escrito y se asume que no puede haber novedad temática, se ha concentrado más en el “cómo” se escribe que en el “qué” se escribe. Handke, como muchos de estos autores, experimenta la realidad como una construcción lingüística, por lo que logra conciliar la diferencia que pudiera haber entre realidad fáctica y la ficción literaria. Más allá de lo anterior, y tal como se confirma si se aplica la perspectiva posmoderna a la obra del escritor austriaco, hay un diálogo abierto entre discursos que genera relaciones intertextuales e intermediales, además de privilegiar formas como la parodia y de emplear técnicas autorreflexivas.

Al hablar de posmodernidad en este contexto será imposible dejar de lado conceptos señalados por Gilles Lipovetsky, uno de los estudiosos más importantes de este fenómeno. Tales conceptos se refieren a la autonomía del individuo, a la creciente “libertad” para decidir sobre su vida, al relativismo que esto conlleva y finalmente al vacío de ideologías, a la alienación y al drama humano, mismos que también se reflejan en el sujeto en las obras de Handke.

Lo que se espera alcanzar a lo largo de este ensayo, en el que se transitará de un planteamiento general de los rasgos posmodernos a una definición de hiperrealismo, para luego aplicar dicha estética a la literatura, corroborada en ciertos rasgos de la obra de Handke —en concreto en *La mujer zurda*, cuyas estrategias se analizan más allá de lo temático a nivel estilístico-narratológico—, es evidenciar las realidades simuladas en la obra

literaria, que retratan de manera vívida el drama de la soledad y el aislamiento del individuo en la época actual. Con ello, además, se espera arrojar luz sobre esa estrategia efectista de carácter visual que hace tan singular la narrativa de Handke.

2. Apuntes sobre posmodernidad e hiperrealidad

Existe y ha existido a lo largo de este nuevo siglo y desde mediados del anterior una transformación constante en todos los ámbitos culturales de las sociedades occidentales;¹ se ha registrado una modificación histórica que deriva en nuevos modos de interacción entre el individuo y la sociedad; sobre dichos cambios, particularmente en la cultura, en la literatura y en el arte se puntualizará a lo largo de esta investigación. Esta evolución ha sido ocasionada por diversos mecanismos, tanto económicos como políticos. La dialéctica del capitalismo ha originado, entre otras cosas, la aparición de nuevas formas sociales. Todos estos cambios en la sociedad han sido habitualmente relacionados con la época posmoderna. Sin embargo, no hay que olvidar que los antecedentes de la posmodernidad se hallan precisamente en la modernidad, aquel momento histórico en el que la sociedad preindustrial desaparece y el capitalismo gana terreno, y cuyos orígenes remiten a su vez a la Ilustración y a la Revolución Industrial. La modernidad como concepto filosófico y sociológico atiende principalmente a la preponderancia de la razón, del proceso tecnológico y científico y de la comunicación. Estos giros en el orden social y económico generaron una evolución en todos los ámbitos, y, de manera concreta, en el aspecto cultural, derivaron en movimientos de carácter idealista y progresista. De ahí que a finales del siglo XIX y principios del XX apareciera en Europa el modernismo,² movimiento

¹ Bien podría incluirse el término “occidentalizadas”, puesto que el fenómeno de la posmodernidad incluye a todas aquellas sociedades de consumo y mediatizadas. Es importante remarcar que el proceso posmoderno se desarrolló con mucha mayor rapidez en la sociedad estadounidense que en otras sociedades occidentales.

² El modernismo fue denominado como *Art Nouveau* en Francia y Bélgica, *Modern Style* en Inglaterra, *Sezession* en Austria, *Jugendstil* en Alemania, *Liberty* o *Floreale* en Italia y *Modernisme* o *Estil modernista* en

verdaderamente revolucionario y contestatario cuya constante era la necesidad de distanciarse de los valores tradicionales, no solamente de los estéticos, sino también de los burgueses, con el fin de conquistar una renovación total en todas las esferas de la sociedad, pero específicamente en el terreno artístico. Los primeros antecedentes teóricos de este movimiento los expresó Baudelaire, “para quien lo bello es inseparable de la modernidad, de la moda, de lo contingente” (Lipovetsky, 2005a: 81). Asimismo, los artistas y grupos de vanguardia se caracterizaron por ostentar siempre un carácter violento que rebatía tajantemente los principios de la academia y del orden preestablecido. Pero, tomando en cuenta todas estas consideraciones, es imposible dejar de pensar en las paradojas que el modernismo encierra. Por un lado, se buscó eliminar los contenidos convencionales dentro del arte, mientras que por el otro era vital “destruirlo” para renovarlo, de tal modo que todo lo que era renovado adquiriría rápidamente la condición de lo ya visto. He aquí uno de los tantos rasgos paradójicos del modernismo, pues éste “destruye y desprecia ineluctablemente lo que instituye, lo nuevo se vuelve inmediatamente viejo, ya no se afirma ningún contenido positivo, el único principio que rige al arte es la propia forma de cambio. Lo inédito se ha convertido en el imperativo categórico de la libertad artística” (Lipovetsky, 2005a: 82).

Pero, ¿dónde inicia propiamente el posmodernismo? Existen diversas reflexiones a este respecto. Por una parte, según el argumento del filósofo alemán Jürgen Habermas, el modernismo no es otra cosa que un proyecto inconcluso, y el posmodernismo, por tanto, su continuación lógica. Paralelamente, otros filósofos como Jean-François Lyotard (1924-

Cataluña. Si bien existe cierta relación que los hace reconocibles como parte de la misma corriente, en cada país tuvo características peculiares.

1988), quien abriera el debate en torno a la posmodernidad con la publicación de su libro *La condition Postmoderne* (1979) y quien asimismo llevara a términos filosóficos el concepto teórico del posmodernismo, arguyen que el modernismo ha fracasado y llegado enteramente a su fin, y que con el fin de éste se reafirma la existencia del fenómeno posmodernista: “Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, ‘liquidado’. Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolos de ello. ‘Auschwitz’ puede ser tomado como un nombre paradigmático para la ‘no realización’ trágica de la modernidad” (Lyotard, 2000: 30). El modernismo, con todo y la rebeldía ideológica que suponía, era una apuesta a ciegas por la literatura, por el arte y sus representaciones; se creía firmemente en la posibilidad de logro. No obstante, el posmodernismo es ya todo aquello que en un principio plantearon los modernistas, pero como apunta Anthony Giddens, “no vivimos el fin de la modernidad, sino la agudización de sus características y contradicciones” (1993: 43). El posmodernismo resulta entonces una suerte de resolución del modernismo pero sin la feliz utopía que éste representa. La movilización estética de finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, junto con toda la producción artística que siguió apareciendo a partir de entonces hasta nuestros días, dan fe de la “decadencia o la extinción del ya centenario movimiento modernista” (Jameson, 1991: 9). Aquella confianza que significaban los principios de la modernidad en aras de alcanzar una mejor sociedad, se convirtió, con el fortalecimiento del “capitalismo de avanzada”, en una apatía generalizada que eventualmente conllevó a la irrefrenable alienación del sujeto y de su identidad. Si la modernidad ha concluido o si

es una aspiración por concluir, es una incógnita que sólo puede intentar despejarse a partir del estudio profundo de los textos literarios, para lo cual es necesario estudiar también las posturas más destacadas que se han dado dentro del posmodernismo desde los años cincuenta hasta nuestros días y su relación directa con la literatura.

Es importante en relación con lo anterior señalar algunas nociones clave relacionadas con el posmodernismo y desarrolladas por el sociólogo y filósofo francés Jean Baudrillard (1929-2007): hiperrealidad y simulacro. Baudrillard explica su tesis basándose principalmente en observaciones y estudios aplicados a sociedades de consumo y mediatizadas, deduciendo que la hiperrealidad es una característica ingénita del proceso de la posmodernidad. La hiperrealidad es pues, un claro síntoma de todas las sociedades posmodernas. Lo hiperreal es el resultado que se deriva de la manipulación de la realidad, generando de esta manera “modelos” que no dependen de ésta y que al mismo tiempo la superan; lo anterior ha sido denominado como “simulacro”. Baudrillard apunta: “es la fase última de la imagen que termina por destruir o aniquilar su propio referente” (citado en Aseguinolaza, 2006: 148). En su ensayo titulado *La precesión de los simulacros*,³ el crítico francés explica que la realidad ha sido sustituida por signos de realidad, los cuales ponen en evidencia la desaparición del ingrediente básico en cualquier proceso de abstracción, y esto es la diferencia. No existe más la diferencia entre lo real y el simulacro, pues esos signos que empezaron a sustituir la realidad –como en el cuento de Borges “Del rigor en la ciencia”-, terminaron por rebasarla y consecuentemente por eliminar sus referentes. No se trata ya, según Baudrillard, ni de imitación, ni de

³ En Jean Baudrillard. *Cultura y simulacro*. Madrid, Kairós, 2004.

duplicación ni de parodia; disimular se refiere a una presencia, mientras que simular a una ausencia. La hiperrealidad, como se ha dicho, es una constante en la estructura social y cultural de todas las sociedades donde el consumo y los medios masivos de comunicación y de manera específica la televisión e internet tienen papeles substanciales, ya que se convierten en el seductor por excelencia de la opinión pública, promoviendo así nuevos valores que conllevan a la preponderancia de la imagen y de la representación.⁴

Entonces todo el sistema se vuelve ingrátido, y ya no es más él mismo sino un gigantesco simulacro: no irreal, sino un simulacro que jamás ha sido intercambiado por lo real, sino intercambiado por sí mismo, en un circuito ininterrumpido sin referencia ni circunferencia.⁵

De nuevo somos testigos del triunfo de la imagen frente al valor de la palabra. Incluso a nivel de escritura -en el caso de la escritura específica que abarca este estudio- la importancia de la imagen no se sustrae, pues implica cierta afirmación a partir de ésta. No obstante, esa imagen está ya “negada en cierta manera por los artificios a los que da lugar su simulación, y que el texto toma a su cargo como la única realidad a la que se apunta tras las palabras” (Brunel y Chevrel, 1994: 256). Es decir, la única realidad tras esas palabras es un simulacro de la realidad, o sea, la hiperrealidad. Quizás sea ésta la razón por la cual la novela contemporánea tratada en este ensayo comparte ciertos rasgos con la plástica hiperreal, ya que la primera le confiere cada vez más significación a la imagen dada por y a partir de las llamadas “máquinas de representación visual” (ibidem: 261).

⁴ Un ejemplo que también menciona el autor es el predominio de las imágenes en algunas de las religiones como el cristianismo. ¿Puede la divinidad y todo el poder que ésta implica ser representada mediante una imagen? Baudrillard concluye que sí, en efecto es posible. Quizás fue precisamente por el poder que implica el simulacro que los iconoclastas lucharon incansablemente por eliminar las imágenes de la religión y por tanto de la cultura.

⁵ Trad. mía, el original: Then the whole system becomes weightless, it is no longer itself anything but a gigantic simulacrum: not unreal, but a simulacrum that never again exchanging for what is real, but exchanging in itself, in an uninterrupted circuit without reference or circumference (Baudrillard, 1994: 6).

Este concepto fue desarrollado primeramente en relación con el cine, sin embargo es posible aplicarlo a toda imagen resultante de “tecnologías icónicas” (idem), por ejemplo, la fotografía. Este principio al mismo tiempo alude a ciertas pronunciaciones hechas en su momento por Andy Warhol y Chuck Close, el primero, ícono del arte pop, y el segundo, uno de los representantes del hiperrealismo en la pintura.



Andy Warhol serigrafía, *Campbell's soup 1* (1968)

“La razón por la que pinto de este modo es porque quiero ser una máquina”, aseguraba provocativamente Andy Warhol (Baudrillard, 2007: 37). El artista ironiza por medio de esta frase acerca de la importancia del arte y su trascendencia. Cabe recordar que durante la década de los sesenta, con la explosión del consumo generalizado y la aparición del *pop art*, las obras artísticas empezaron a ser consideradas objetos de consumo, lo que origina la sucesiva cosificación o reificación del arte, una característica

típica de la modernidad. La ironía de esta frase permite entrever que la figura del artista llega a compararse a la de una máquina, bien podría ser a una *máquina de representación visual*, mientras que las obras de arte son comparadas con producciones en masa, de lo que resulta la gran discusión acerca del valor que se le ha conferido al arte. Años después, Chuck Close afirmaría: “La cámara no es consciente de lo que ve. Registra todo. Quiero enfrentarme a la imagen que ha captado, que está en blanco y negro, es bidimensional y está llena de detalles de superficie” (Warren, 2006: 287). Close sabe que la *máquina de representación visual* carece de conciencia, por lo que él se convierte por propia iniciativa en una suerte de “traductor” de la realidad objetiva, confiriéndole a sus obras hiperrealistas un carácter fotográfico indiscutible, del que Close sí tiene plena conciencia. En este punto es prudente señalar que lo mismo ocurre con el narrador de *La mujer zurda*. Su presencia es equivalente a la de una cámara de video o a la de una cámara fotográfica; se transforma entonces, de manera análoga a la de los hiperrealistas en la plástica, en una máquina de representación visual, y su narrativa, siguiendo la analogía, se convierte en simulacro: “lo que se dice mediante la máquina óptica remite no tanto al orden de la realidad objetiva como al de otra realidad. Si la vida es un sueño es porque lo real está en otra parte” (Clerc, en Brunel y Chevrel, 1994: 268). Sin embargo, aunque ya se ha dicho que estos simulacros no son la realidad, sí están imbuidos de ella, y esa realidad es precisamente donde se afianza la condición posmoderna, la misma que genera los mecanismos y estímulos necesarios para lograr este tipo de hallazgos y paralelismos en dos niveles artísticos bien definidos. Ello genera al mismo tiempo nuevas

formas de escritura y de reescritura, propios de la necesidad del ser humano de contar y de describir un mundo en perenne cambio.

Como el artista hiperrealista, así también Handke decide subvertir su mirada “humana” en favor de una mirada “fotográfica” en la que la figura del “yo” desaparece, ya que “lo visual existe por sí mismo, independientemente de toda mirada” (ibidem: 264), pero esos rastros visuales, no son la realidad objetiva, sino únicamente “signos de realidad”, o sea simulacros. El artista que está manipulando esa realidad se convierte por tanto en un intermediario, y su obra, en un simulacro de aquélla.

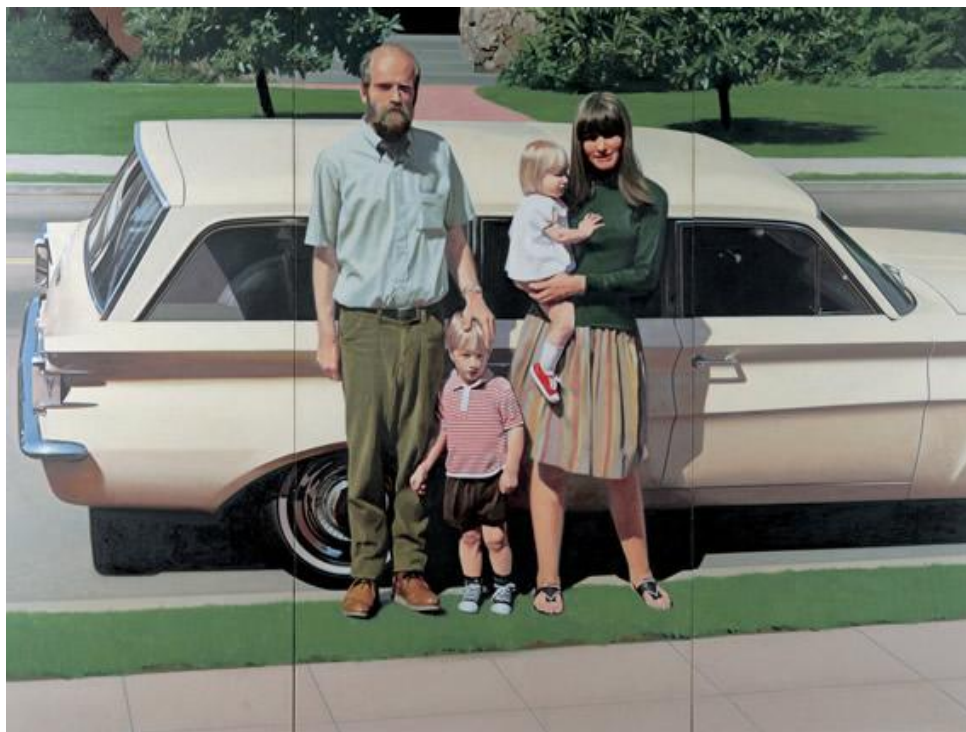


Roberto Bernardi, óleo sobre lienzo, *work in progress*

Una vez abordado el tema del hiperrealismo, considero substancial escribir sobre algunos principios básicos de éste, con el fin de sentar las pautas para el consecuente análisis del texto literario desde una perspectiva hiperrealista.

El hiperrealismo⁶ como movimiento nació durante las llamadas “segundas vanguardias” y se opuso a la profusión del arte abstracto y conceptual que se habían difundido durante la primera mitad del siglo xx, de manera que se consideró necesario resignificar el arte, en concreto la pintura, con la ayuda de contenidos y técnicas tradicionales. Por ello, su prioridad era regresar nuevamente a la figuración y a la pintura de caballete. El hiperrealismo busca expresar imágenes del modo en que una cámara fotográfica lo haría, de tal suerte que el resultado siempre confronta al espectador en cuanto a sus propios conceptos y parámetros de ilusión y percepción, de lo elemental y de lo implícito.

⁶ Al hablar de hiperrealismo, considero atinado mencionar al pintor estadounidense Edward Hopper (1882-1967) por ser uno de los artistas contemporáneos más importantes y significativos que ha dado Estados Unidos y cuya obra ha influenciado en gran medida el arte norteamericano de nuestros días. A pesar de ser considerado parte de los pintores de la *American Scene*, Hopper no se concentra en el esplendor de su cultura sino precisamente en la contraparte: en el drama norteamericano. Soledad, desolación, resignación, indiferencia y desilusión son algunos conceptos que repetidamente se relacionan con su obra. Si bien las obras de Hopper no se caracterizan por la ironía al parecer despreocupada y sobre todo desafiante que sería una constante en el futuro del arte plástico, particularmente en el arte pop, la obra de Hopper sí implica una crítica y una ironía *distantes*; su obra es por tanto una especie de parábola no solamente de la realidad norteamericana de sus días, sino también un vaticinio de la tragedia de la posmodernidad tal y como hoy la vivimos. En su narrativa no percibimos la riqueza de las grandes ciudades sino que más bien lo urbano es el escenario ideal para expresar la cotidianidad de los espacios más íntimos: cafeterías, cuartos de hotel, departamentos e incluso casas de campo. Al contemplar sus cuadros es como si viéramos una escena de la vida diaria escogida a conciencia o paradójicamente al azar, lo que eventualmente se traduce en un sentimiento de extrañeza al confundirse en una pintura el delicado límite entre ilusión y realidad. Hopper no expresa “la realidad” si es que acaso fuera esa pretensión posible, pero sí retratos muy sensibles de la realidad. La obra de Hopper, a diferencia de la de sus contemporáneos, podría estar ya apuntando hacia la descripción de una emergente condición posmoderna inserta en la realidad estadounidense, en la que la soledad y la indiferencia cobran mayor presencia y significación.



Robert Bechtle, óleo sobre lienzo '61 Pontiac (1968–1969)

La finalidad es representar la realidad de manera precisa y plasmar no solamente las ilusiones de lo real, sino también lo artificial que hay en ella. “Es un modo hiperbólico de buscar la apariencia que funciona como una máscara de una realidad reprimida: lo real, en el sentido físico, es la oscuridad del centro de la existencia que queremos evitar, y que además no puede ser representada”⁷. El resultado son cuadros con paisajes aparentemente apacibles, impregnados de un sentimiento de desasosiego difícil de explicar. Las técnicas para lograr parecidos inquietantes con la realidad muchas veces incluyen cámaras fotográficas, computadoras, ordenadores y algoritmos, además de ciertos medios de proyección para trasladar la imagen al lienzo. El uso del aerógrafo, pintura acrílica, látex y resinas también es frecuente para lograr el efecto hiperreal.

⁷ Trad. mía, el original en Brendan Prenderville. *Realism in 20th Century Painting*. Thames & Hudson, London, 2000, p. 177

En cuanto a la temática que continuamente está inserta en esta corriente artística, casi siempre se relaciona con las sociedades de consumo y con las consecuencias del capitalismo: las grandes ciudades y sus edificios imponentes, tiendas, cafeterías, comercios, automóviles y productos, etc.



Richard Estes, serigrafía *Grant's*, de *Urban Landscapes* (1972)

Así como Richard Estes, algunos artistas como Chuck Close (1940) se aproximan también al retrato y a la figuración humana, cuyo resultado son aparentes ampliaciones fotográficas.

Lo que en pintura correspondería a la figura del espectador, en literatura correspondería a la de lector; pero considerando lo dicho anteriormente, en el caso del

lector de *La mujer zurda*, éste deja de serlo para convertirse en una suerte de espectador, como se corroborará más adelante en este trabajo. Asimismo, al atribuirse deliberadamente el artista la mirada “fotográfica”, recae en él mismo cierto grado de cosificación, como bien sugirió Lipovetsky en *La era del vacío* mediante la siguiente fórmula: “Soy un ser humano. No doblar, romper o torcer” (Lipovetsky, 2005: 22). Con esta actitud, pareciera que el artista ya no solamente vive la reificación del arte sino también la paradójica reificación de sí mismo como ser humano. Sin duda, del estilo que adoptaron de forma consciente escritores de la segunda mitad del siglo xx, como Peter Handke, se puede afirmar lo mismo, como se verá en el siguiente apartado.

2.1. Posmodernidad y literatura

Ihab Hassan (1925) ha sido uno de los primeros críticos que se ha estudiado la posmodernidad desde un punto de vista literario. En su obra *The Dismemberment of Orpheus* (1971), el autor no solamente escruta los cambios y las manifestaciones artísticas dadas a partir del modernismo y las vanguardias, sino que también hace evidente la problemática que supone el concepto y resume algunas de las características dominantes en todos los ámbitos artísticos. Una de las tendencias que el autor menciona es sin duda aquella que pondera la deconstrucción¹ y reconstrucción de los valores culturales; es decir, la que afirma que el posmodernismo busca *deshacer* el arte dejando a un lado los contenidos históricos canónicos que hasta mediados del siglo anterior le habían dado a éste dirección y significado, para luego *rehacerlo*, poniendo especial énfasis en aspectos que habían sido excluidos, como son la riqueza de las culturas populares o los fenómenos sociales como la migración y sus repercusiones creativas. El resultado es un movimiento que describe pluralidad, ambigüedad, discontinuidad, pero sobre todo inmanencia. Hassan enfrenta conceptos tanto del modernismo como del posmodernismo, dejando en claro de esta manera las paradojas y contradicciones de ambos movimientos. Por ejemplo, para el crítico, el modernismo implica siempre un propósito, un paradigma, una interpretación; del mismo modo otros conceptos tales como el arte objeto, la obra concluida, trascendencia y paranoia se contraponen a las nociones definitorias del posmodernismo: juego, sintagma y anti-interpretación. El proceso creativo, el *performance* y el llamado *happening*, se enfrentan a la formalidad del modernismo del

¹ El término refiere a *Destruktion*, mismo que fuera introducido por Derrida y también empleado por Heidegger en su libro *Sein und Zeit*, en Martin Heidegger. *Sein und Zeit*. Tübingen, Niemeyer, 1963.

arte objeto y la obra terminada. Independientemente de las diversas teorías que se han dado a partir de este suceso, es clara la evolución crítica del posmodernismo en relación con el modernismo, ya que la principal preocupación de este último se limitó a “los problemas de conocimiento e interpretación, [...] mientras que los posmodernistas se encuentran más interesados en reflexionar sobre la naturaleza de lo literario y su relación con la realidad” (Navarro, 2002: 21). Así, es imposible entender el posmodernismo sin la correspondencia directa que presenta con la realidad desde un punto de vista esencial; la obra literaria en sí ya no es lo más importante, sino la perspectiva integral en la que obra, realidad y recepción confluyen, sin olvidar lo más importante que es el modo en el que ambas se configuran. Hassan indicó que la convergencia ideológica y estética de la literatura hacia lo posmoderno fue a partir de la publicación de *Finnegans Wake* (1939), pues según el crítico, el lenguaje empleado por James Joyce (1882-1941) evoluciona en tanto que la renovación y deformación del lenguaje, los juegos de palabras y el simbolismo son algunos de los atributos de la obra. Por su parte, para Fredric Jameson (1934), teórico literario orientado hacia la filosofía marxista, el posmodernismo en cuanto a espacio y tiempo se acerca al pastiche (visto desde una perspectiva que diverge con la propuesta por Linda Hutcheon, 2000) y a la esquizofrenia, la cual alude a la ruptura de relaciones entre los significantes. Estos fenómenos que tienen que ver con una nueva forma de parodia (parodia vacía, según el crítico) y con la pérdida de significantes, son lo que conlleva a una proliferación de imágenes. Lo anterior resulta muy significativo al momento de extrapolar estas características a *La mujer zurda*, pues del mismo modo, en la obra literaria existe una relación paródica entre realidad y representación, la cual se

deriva y se aprecia a partir de las estrategias narrativas del autor, mismas de las que nos ocuparemos más adelante.

Otra figura relevante dentro de los estudios críticos del posmodernismo y de la literatura es sin duda Linda Hutcheon (1947), quien a lo largo de su vida académica ha trabajado con diversos aspectos posmodernos de la literatura, como son la parodia, el pastiche y la “metaficción historiográfica”, término acuñado por ella misma y que habla de aquellas obras en cuyo contenido se hace referencia a sí mismas, al modo en el que fueron producidas y al proceso de recepción, lo cual indica ya relaciones autorreferenciales o autorreflexivas, así como de interdiscursividad. Vale la pena recordar que todos estos aspectos posmodernos insertos en la literatura actual, también indican superficialidad y hasta cierta falta de autenticidad, características no sólo de las obras literarias sino también de las obras plásticas. En *La mujer zurda* el lector se enfrentará a una obra en la que la trama es en apariencia superflua y convencional, no obstante, es tanto en las formas narrativas como en las posibles interpretaciones de la misma, donde es posible descubrir diversas relaciones interdiscursivas. Esta investigación es justamente una muestra de ello.

Un ejemplo de interdiscursividad es la parodia, aquella repetición con cierta distancia crítica (casi siempre irónica) de la que nos habla Hutcheon. La autora, durante una vida de investigación dedicada a la parodia y a otras formas de intertextualidad, ha concluido que la idea de parodia cambia con el tiempo y a partir de los rasgos culturales dominantes de cada época, por ejemplo, en siglos pasados, la idea de parodia era siempre cercana a la idea de ridículo, mientras que en nuestra era, “la parodia liga lo moderno con

lo posmoderno” (Hutcheon, 2000: xii), al mismo tiempo que funciona como un vínculo de ideas y pensamientos y como un punto de convergencia cultural. La escritora menciona que el arte paródico puede presentar diferentes tonos, ya sean de índole respetuosa, lúdica o crítica. Lo importante es también rescatar la relación potencial que resulta de afrontar la repetición con la diferencia, pues lejos de destacar las similitudes entre la parodia y el objeto parodiado, es importante precisamente rescatar todo aquello en lo que difieren. Hemos llegado a este punto debido a la importancia que suponen las influencias y las referencias de las tendencias hiperrealistas del arte plástico en la narrativa de Handke, de manera específica en *La mujer zurda*. Lo inusual en la obra, lo novedoso para su época y el contexto literario, es justamente que el retrato crítico que hace de la sociedad en sus relatos, muchas veces con un tono irónico, se apoya en una fuerte predilección por lo visual, por lo fotográfico. Aquí radica el eje central de este estudio, con el fin de corroborar hasta qué punto es posible además sostener en la obra de Handke las correspondencias interartísticas como deliberadas estrategias narrativas que apelan al arte visual.

Volviendo al posmodernismo en literatura, recordemos que éste funciona como una serie de variables que buscan dar respuesta, tanto a lo que se había planteado en el modernismo de forma a veces fallida, como a los cambios políticos, sociales y sobre todo económicos que tuvieron lugar en el último siglo de la historia de la humanidad. Los escritores posmodernistas responden a estos cambios mediante un arte plural, en el que en ocasiones se revelan aspectos inéditos, como el conformismo en la actitud y la comodidad de las formas. Es importante repetir que uno de los rasgos más evidentes de

esta tendencia es justamente la sensación de parcialidad y de discontinuidad así como la multiplicidad de aspectos que la conforman. La literatura sufre con el posmodernismo no solamente una renovación sino también un cambio sistemático en la estética, pero parece ser que el logro ya no reside en la revolucionaria e indomable postura de sus formadores, que en el modernismo parecía ser uno de los ingredientes más valiosos para la creación, sino en el resultado casi siempre de carácter fragmentario y antidiscursivo sin búsqueda de ideales totalizantes. La noción de una perspectiva única se desvanece, lo que impera es la diversidad de perspectivas. Los escritores cuyas obras son denominadas como posmodernas, buscan reescribir la realidad desde una mirada que pondera atributos como la identidad, la memoria y la pérdida. Para ellos la escritura es el único medio para acceder a la realidad, pues si bien es cierto que existe una realidad objetiva, es únicamente mediante el ejercicio literario que ésta adquiere significados. Pero estos significados no residen más en la mirada del creador, sino en el peso que le otorga el lector mismo, pues es éste el que puede reunir todas esas características inconsistentes del posmodernismo en una misma visión, la que variará según su historia particular, su horizonte de expectativas y su propia labor hermenéutica. El lector, como en cualquier ejercicio literario, se enfrentará a una obra que de antemano es reconocida como ficción, sin embargo es a partir de este carácter ficticio de la obra que se hace una crítica sobre la literatura y el lenguaje, revelando y poniendo en entredicho todo un complejo aparato de representaciones. *La mujer zurda*, como tantos otros textos con visos posmodernos, contiene una realidad que si bien podría estar inserta en la realidad objetiva, es en su cualidad literaria y en su práctica como se demuestra una experiencia sobre el mundo,

una experiencia muy particular que adquirirá múltiples alcances según la perspectiva de cada lector.

La posmodernidad como fenómeno del que se vio influida la literatura se manifiesta en obras de los autores más variados y pertenecientes a las más diversas tradiciones literarias.²

La presencia de las características antes mencionadas en la narrativa de autores como Handke no es casual, pues de manera inevitable se encuentra inscrita en la llamada era posmoderna, misma que ha sido a menudo relacionada con cierta actitud irónica,

² Entre los escritores que han creado obras con características posmodernas podemos citar al también pintor, ensayista y crítico social estadounidense William Burroughs (1914-1997), conocido por ser uno de los pioneros de la *Beat Generation*; entre sus obras más representativas están *Naked Lunch* (1959) y la trilogía Nova: *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) y *Nova Express* (1964). De la misma forma, John Barth (1930) ha creado obras consideradas posmodernas, sobre todo por el carácter metaficcional que presentan; entre éstas cabe mencionar *The Floating Opera* (1957) *The End of the Road* (1958) y *The Sot-Weed Factor* (1960). Robert Coover (1932) y Don DeLillo (1936) tienen también obras posmodernas. Coover es conocido por la forma de emplear el lenguaje y por la reinterpretación que hace de mitos y leyendas populares. Entre sus obras más celebres están: *The Public Burning* (1977) y *The Babysitter* (1969). Por su parte DeLillo es considerado un detallista fiel de la cultura norteamericana posmoderna. En sus libros es posible captar las críticas que se ejercen contra los principios académicos convencionales, así como la inserción de temas como el consumismo, los medios masivos de comunicación y el simulacro, el colapso de la familia y la violencia. Su obra más conocida es probablemente *White Noise* (1985). En literatura en lengua española podemos citar algunas referencias como antecedentes del posmodernismo literario, estas son *El Aleph* y *Pierre Menard, autor del Quijote* (1944) de Jorge Luis Borges, así como *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti, y ya más avcinados al posmodernismo están *Aura* (1962) y *Cumpleaños* (1969) de Carlos Fuentes y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Aunque abundar en la presencia de rasgos posmodernos en tradiciones literarias en otras lenguas no es la intención de este estudio, cabe mencionar que incluso obras del realismo mágico y el llamado postboom de la literatura hispanoamericana han sido consideradas como manifestaciones precursoras del posmodernismo (autores que van desde Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, hasta Antonio Skármeta, Augusto Roa Basto, y Manuel Puig; del postboom cabe mencionar a autores como Edgardo Rodríguez Juliá, Diamela Elit, Alberto Fuguet, Alfredo Bryce Echeñique, Fernando Ampuero, Martín Caparrós, Matilde Sánchez, Antonio López, Stefanía Mosca, Carlos Cortés, Juan Villoro y Guillermo Fadanelli, entre muchos otros. De los italianos Italo Calvino (1923-1985) y Umberto Eco (1932) se incluyen en la era posmoderna sus obras *Se una notte d'inverno un viaggiatore*² (1979) en la cual el lector se convierte en el personaje principal e *Il nome della rosa*² (1980), respectivamente.

triunfalista y despreocupada. Sin embargo, no ha resultado fácil definir dicho fenómeno cultural. Su definición pareciera formarse por añadidura y por eliminación de nuevos conceptos; para algunos el posmodernismo no es otra cosa que la continuación lógica del modernismo, mientras que para otros se reafirma a sí mismo después del fracaso que presume el modernismo. Lo que es cierto, es que la dificultad de consensuar el término, se relaciona justamente con la inherente actitud posmoderna pluralista, en la que una multiplicidad de discursos y narraciones encuentran eco y cabida.

El postmodernismo es un conjunto de epistemologías y metodologías, más que una corriente intelectual propiamente dicha. Entre esas tendencias convergentes cabría destacar el posestructuralismo foucaultiano, el deconstruccionismo derridiano, la nueva hermenéutica de Paul Ricoeur y Michel de Certeau y las derivaciones del giro lingüístico. Todas ellas han influido, indudablemente, en el modo de concebir y escribir la historia (Aurell, 2005: 114).

Hablamos de un movimiento que asimismo apuesta por la ruptura antes que por la unidad; presenciamos entonces un fenómeno inédito en el que la multiculturalidad se enfrenta e impone a la razón ilustrada. En el ámbito literario, el posmodernismo también genera ciertas interrogantes, ya que no existe una noción unitaria que reúna los diferentes matices y ángulos del discurso posmoderno. No obstante existen constantes que hacen posible el estudio y la apreciación del fenómeno en general y de su presencia en el espacio literario de nuestros días. Una de esas constantes es la postura de algunos escritores considerados como posmodernos en la que el uso/juego del lenguaje conlleva a la elaboración/manipulación de diversas realidades, de modo que no siempre es posible diferenciar la realidad de la ficción o un género de otro; asimismo, conceptos como la metanarración, el uso de la paradoja y del pastiche, la fragmentación narrativa y el cuestionamiento con respecto a los narradores convencionales, toman gran relevancia en

la literatura considerada posmoderna. Otro aspecto posmoderno que no puede dejarse de lado es sin duda la relación entre significado y significante. En la época modernista anterior a la Segunda Guerra Mundial, la literatura estaba ligada de una forma más unívoca a la realidad. Después de 1945, apareció poco a poco una división radical entre la relación consensuada del significado y el significante, del signo y el símbolo, teniendo como resultado obras con un alto nivel de subjetividad. Pero únicamente dentro del ámbito posmoderno y debido a la problemática que implica en este sentido el nexo lenguaje/realidad, es que los significantes adquieren nuevos significados y con ello las posibilidades de las redes de significación de los textos aumentan *ad infinitum*. En la literatura posmoderna, no siempre se puede encontrar relación directa entre el significado y el significante, por lo que hablamos de textos “independientes” de la realidad. Por esta razón Hassan considera la relación entre lengua y realidad como una relación esquizoide, pues los textos se forman con una lengua autosuficiente, sin referentes. También destaca la figura del lector, pues es la que en ocasiones tiene el cometido de dar sentido a las narraciones dispersas, fragmentarias y carentes del orden cronológico consabido de la novela decimonónica. En cuanto a la construcción de los personajes, cabe señalar que los autores optan por presentar aquéllos cuya capacidad de evolución y desarrollo como individuos es nimia o simplemente inexistente, pues se encuentran paradójicamente condicionados por situaciones ajenas a ellos. Esto encuentra relación con temáticas propias de la posmodernidad, tales como la enajenación del sujeto, la crisis de la identidad y el proceso de individualización, concepto muy importante cuyo antecedente se encuentra también en el movimiento modernista, que quizá debido al

rechazo decisivo a la tradición que significaba,³ celebraba la singularidad y la personalidad. Así, el modernismo se convirtió en el estandarte del “yo”, lo que originaría eventualmente “un individualismo ilimitado y hedonista” (Lipovetsky, 2005: 83). Esta característica de la modernidad es también una de las realidades más destacadas de la posmodernidad, con la única variante de que en esta última, surge a partir del capitalismo en general y del colapso de las normas y principios sociales convencionales, es decir, que no parte de un movimiento artístico específico. De este modo, el individualismo de los modernistas se extendió con el triunfo del capitalismo “tardío” a todas las esferas de la sociedad. La cultura hedonista muy marcada en aquellas sociedades occidentalizadas se modificó de tal modo que el hedonismo dio paso al narcisismo, pues la figura de Narciso⁴ representa los nuevos valores que permean dichas sociedades, todos ellos enfocados hacia un individualismo exacerbado cuya satisfacción y búsqueda de necesidades es constante, creando de este modo un vacío⁵ generalizado que paradójicamente no inquieta al individuo y que al mismo tiempo denota la crisis cultural y la superficialidad en la que vive. El proceso de personalización es entonces un arma de doble filo, ya que mientras por un lado el sujeto vive en el reino de la autonomía, por el otro, las relaciones en su entorno

³ Los modernistas fueron grandes críticos de la burguesía, por tanto se opusieron categóricamente a sus principios. El culto al trabajo y al ahorro, la moral puritana, el ascetismo y el racionalismo estrecho fueron algunos de los principios burgueses que los modernistas criticaron severamente.

⁴ Narciso era el hermoso hijo del dios fluvial Cefiso. La ninfa Eco se enamoró de él, pero Narciso rechazó su amor, por lo que Afrodita le castigó inspirándole una profunda pasión por el reflejo que, de sí mismo, veía en el agua de una fuente. Al final, murió de pena por el deseo no alcanzado por su imagen en el agua, de ahí que, el ver la propia imagen reflejada en el agua, se considerara un presagio de muerte. Según la leyenda acabó transformándose en la flor que lleva su nombre, símbolo de lo perecedero y de la muerte, flor que fue consagrada a Hades, la deidad del mundo subterráneo (Seyfert, 1997: 229).

⁵ Este vacío poco tiene que ver con la indolencia o con la conformidad, sino que es precisamente un vacío causado por “saturación, información y aislamiento” (Lipovetsky, 2005: 44), de lo que resulta por tanto una apatía por exceso y no por defecto.

social se deterioran, y a menudo manifiestan comportamientos asociales que eventualmente derivan en crueldad o violencia evidentes.

En el caso de la literatura en lengua alemana, es posible reunir los nombres de algunos autores que, como Handke, comparten algunas de las características antes mencionadas, y que como veremos a continuación, no siempre se reconocen a sí mismos propiamente como posmodernistas.

2.2. Posmodernismo y literatura en lengua alemana

Si bien ha resultado un tanto complejo describir el fenómeno de la posmodernidad debido a la pluralidad de criterios que en sí mismo reúne, el hecho de presentar una recapitulación de las características posmodernas en la literatura en lengua alemana que se han ido formado a partir del término de la Segunda Guerra Mundial, no es tampoco una tarea fácil; diversos acontecimientos de carácter histórico, político, social e incluso económico, han modelado y siguen modelando el curso de la literatura en esta lengua. No hablamos *solamente* de una guerra y sus repercusiones, aquellas que fueron demostradas e incluso las que permanecieron insospechadas; sino que hablamos también de la historia, del desarrollo y de la búsqueda de las identidades de los pueblos germanohablantes –en este caso específicamente Alemania y Austria-, manifiestas a través de sus letras. Imposible es, entonces, intentar reducir esta literatura a un común denominador y, aunque no sea esa la intención que impulsa el proceso de este apartado, sí resulta valioso considerar algunos acontecimientos histórico-políticos para una mejor comprensión de los atributos posmodernos de la literatura contemporánea escrita en alemán. Eventos tales como la división de Alemania durante la Guerra Fría (1945-1989), la caída del Muro de Berlín y el papel particular que Austria ha desempeñado en la historia de Europa, dieron pie a que la literatura en esta lengua tomara un curso muy singular.

Justamente dos años después del término de la Segunda Guerra Mundial, surgió en 1947 en el ámbito literario alemán, el círculo llamado *Gruppe 47*, asociación de escritores e intelectuales encabezada por Hans Werner Richter (1908-1993), que tenía la finalidad de renovar y cohesionar una literatura que por largo tiempo había sido contenida y

censurada por el nacionalsocialismo.¹ Una de las misiones del Grupo 47 era la de descubrir nuevos talentos literarios, así como plantear la posibilidad de generar nuevas propuestas literarias en lengua alemana. Otro de sus objetivos fue el de enunciar cuestionamientos con respecto a la culpa que significó el holocausto y a la responsabilidad que debía empezar a ser asumida desde varios frentes. Los escritores eran convocados semestralmente por medio de invitaciones a talleres y congresos, con la finalidad de hacer crítica de los textos presentados. El Grupo 47 no reunía a sus invitados a partir de una lista determinada de miembros,² por lo que numerosos escritores formaron parte de esta asociación. A partir del año 1950, la agrupación comenzó a otorgar el “Premio del Grupo 47” a escritores jóvenes y en su mayoría desconocidos; ello con el propósito de alentar a estos nuevos escritores, entre ellos al mismo Peter Handke (1942) quien recibiera el galardón en 1966, y a quien se le recordaría por causar con tan sólo 24 años una fuerte polémica durante la vigésimo octava reunión del Grupo en Princeton, al criticar a la mayoría de sus integrantes por la supuesta *Beschreibungsimpotenz*³ (impotencia descriptiva) que él atribuía a sus textos; al mismo tiempo evidenció el interés del Grupo en ponderar los asuntos sociales antes que los literarios. Desde entonces Handke logró no sólo llamar la atención de los medios, sino también obtuvo el respeto de muchos por el atrevimiento que constituyó este acto. El Grupo fue especialmente popular e influyente

¹ Un antecedente importante para este Grupo fue la revista *Der Ruf*, fundada un año antes por Alfred Andersch und Walter Kolbenhoff y editada en Munich, que muy pronto fue clausurada por su orientación fuertemente politizada y contestataria.

² La lista de miembros es muy amplia. Entre ellos cabe mencionar al propio Andersch, Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Peter Handke, Uwe Johnson, Siegfried Lenz, Marcel Reich-Ranicki, Arno Schmidt, Wolfdiétrich Schnurre y Peter Weiss.

³ Peter Handke “Zur Tagung der Gruppe 47 in USA” en *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, libro en el que Handke trata la posibilidad del lenguaje como un medio opresor y limitante.

durante los primeros años de la década de los sesenta, hasta que finalmente se disolvió en 1967. Considero oportuno destacar la influencia que tuvieron los movimientos estudiantiles ocurridos durante los años siguientes a la disolución del Grupo 47.

El movimiento estudiantil de los años sesenta originó nuevas pautas sociopolíticas para la creación literaria⁴ y, después, una incipiente reunificación ideológica y la subsecuente “apertura del debate sobre el pasado nazi, sobre la política imperialista del poder occidental, sobre la orientación exclusiva hacia valores materiales y sobre la represiva moral” (Dreymüller, 2008: 169). En la República Federal Alemana, esto se tradujo en un verdadero impulso para lograr cambios sociales así como en un replanteamiento de los principios estéticos de las corrientes literarias de la época. En la República Democrática Alemana, debido probablemente al fracaso de la liberación política con la que se asocia el movimiento⁵, la situación se revirtió en un panorama más enriquecedor, pues tomando en cuenta que la literatura ahí producida se encontraba por lo general ceñida a las tendencias políticas del estado, se despertó en los jóvenes creadores -a pesar de la cesura a la que eran sometidos-, un ánimo por orientar la literatura hacia otros fines políticos ajenos a los argumentos socialistas. Con la postura crítica característica de esos años, surgió un renovado interés por las problemáticas burguesas tales como las demandas individuales. Ello permitió centrar la atención en la exploración del sujeto mediante la literatura, poniendo en evidencia una crisis de la

⁴ El crítico literario judío-americano Leslie Aaron Fiedler (1917-2003) proclamó en 1968 el fin de la era moderna y el inicio de la posmoderna en las letras alemanas, en Hans Bertens and Douwe Fokkema. *International Postmodernism*. John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 1997, p. 362.

⁵ El movimiento estudiantil en la RDA se asoció a la llamada “Primavera de Praga”, que fue un intento por eliminar de Checoslovaquia las prácticas comunistas totalitarias. El periodo así denominado duró de enero de 1968 a agosto del mismo año, cuando tropas soviéticas invadieron el territorio.

colectividad y el descubrimiento de una vía hacia la resolución de los conflictos que supone la identidad, ya sea individual o colectiva. Este rasgo se refrendó asimismo en la RFA, en Austria e incluso en Suiza. Günter Grass, se refirió a este momento de la siguiente manera:

Después de la protesta estudiantil, con la que habían vivido sus años decisivos, observaba en los autores más jóvenes la retirada al terreno personal; para estos escritores, después de haber soñado con cambios hacia metas revolucionarias y después de haberse visto, a causa de su edad y de sus experiencias, al principio completamente a sus anchas dentro de la sociedad, llega ahora el encogimiento, el quedar reducido a la propia persona. De ahí que estos libros ejerzan un doble efecto sobre mí: poseen una referencia esotérica, a menudo de *l'art pour l'art* y, sin embargo, son expresión –y en los mejores libros, frecuentemente expresión exacta- de un proceso social” (Dreymüller, 2008: 178).

La importancia dada al sujeto se reflejó en una tendencia llamada *Neue Subjektivität*⁶, a la que considero uno de los detonantes más importantes para el posterior desarrollo posmodernista en las letras alemanas ya que, desde su inicio, buscó deshacer las técnicas, las temáticas y los usos narrativos y estéticos imperantes. Es interesante hacer notar que, por fin, la literatura en esos años empieza a centrarse ya no en las tradicionales historias y técnicas que aluden a los grandes relatos⁷, sino en rastrear nuevas realidades vistas desde enfoques y ángulos diversos. A esta tendencia fueron afines, entre

⁶ El concepto fue desarrollado por el publicista y crítico literario Marcel Reich-Ranicki en Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse. 1945-1995: fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Amsterdam, Rodopi, 1995 p. 340.

⁷ La crisis del modernismo trajo consigo la aparición de la llamada *antiheimat Roman*, (novela antipatria) que con una fuerte influencia de Thomas Bernhard (1931-1981), surgió hacia los años sesenta en Austria. Como su nombre lo indica, se caracteriza por una marcada aversión a la idea categórica de una patria ideal y honorable, así como por ejercer una fuerte crítica hacia concepciones dogmáticas como la religión y la familia. Dentro de esta literatura es frecuente hallar imágenes de la naturaleza deshecha como un reflejo de la destrucción de la guerra. Entre sus exponentes están Josef Winkler (1953) con obras como *Muttersprache*, *Natura Morta* y *Wenn es soweit ist* y Hans Lebert (1919-1993) con su representativa obra *Die Wolfshaut*.

otros, escritores como Peter Handke, Gabriele Wohmann (1932), Wilhelm Genazino (1943), Botho Strauß (1944) y Elfriede Jelinek (1946). Muchos de ellos vieron en la novela del escritor y pintor alemán Peter Weiss (1916-1982) *Abschied von den Eltern* (1961) un importante antecedente que respondía a la nueva subjetividad por ellos proclamada. Dicha novela trata de la relación entre un hijo y sus padres, e indaga acerca de las posibilidades de autonomía, liberación y de desarrollo personal, al mismo tiempo que evidencia conflictos familiares y la crisis de todo un contexto. En un nivel estructural, la novela se construye a partir de rasgos autobiográficos, haciendo especial hincapié en la descripción narrativa de recuerdos y de interiorizaciones personales, así como de la reflexión y técnicas del psicoanálisis, por lo que es posible relacionar su obra con la de otros “Grandes” como James Joyce, Virginia Woolf y Hermann Hesse.

Una de los representantes de este grupo de escritores orientado hacia la Nueva Subjetividad, es la escritora Gabriele Wohmann, quien gozó de un particular éxito en la Alemania Oriental durante los años setenta y ochenta. Como ejemplo podemos mencionar su obra *Paulinchen war allein zu Haus* (1974), en la cual explora temas como la presunción del racionalismo típico de esa época, al mismo tiempo que ejerce una crítica al lenguaje en cuanto a la cualidad progresista y reformadora que supone.

Botho Strauß es, sin duda, otra de las figuras más emblemáticas de esta etapa y del posterior periodo posmoderno de las letras germanas. Debido a sus novelas, relatos y puestas en escena este autor ha sido considerado como “el último crítico de la sociedad, entre los escritores alemanes” (Dreytmüller, 2008: 220). En su poética comparte con muchos de sus contemporáneos, pero sobre todo con Handke, la preocupación acerca de

conceptos como la patria y el lenguaje, el futuro del sujeto contemporáneo y el pasmoso cambio de los valores culturales y morales a los que éste se enfrenta. De su vasta obra resultan característicos por los rasgos antes mencionados dos ejemplos: *Marlenes Schwester* (1975) y *Die Widmung* (1977).

Wilhelm Genazino es otra de las figuras literarias que comparte puntos de vista con Peter Handke, pues como éste en *La mujer zurda*, Genazino opta por presentar en sus obras personajes desabridos que describen las profundas crisis de sus vidas vacías. Pone en evidencia “la Alemania de los perdedores, de los naufragos de la sociedad del bienestar, lo que retrata con discretas, sensuales y precisas pinceladas” (Dreymüller, 2008: 229). Algunas de sus obras son: *Abschaffel* (1977), *Fremde Kämpfe* (1984) y *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman* (2003).

Como se puede deducir de esta breve reseña de obras y autores, la Nueva Subjetividad, surgió en el ámbito literario alemán en los años setenta como reacción a los procesos políticos que tenían lugar no sólo en Europa sino en el resto del mundo. El propósito de este movimiento, también llamado *Neue Einfachkeit*⁸, fue incluir en los contenidos literarios nuevos temas como la autorreflexión, la introspección al interior de la vida cotidiana y el mundo fantástico de los sueños, sin dejar de lado las implicaciones políticas y la crítica social. Como resultado tenemos una literatura cargada de experiencias personales subjetivas, que en ocasiones, son limítrofes a las autobiográficas. En esta

⁸ Este concepto es más comúnmente relacionado con la música que con la literatura y refiere a técnicas desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XX, que denotan un simplismo compositivo (por ejemplo de tipo minimalista), aun dentro de composiciones que no son necesariamente por ello “sencillas”. Algunos de los compositores que representan este nuevo simplismo son Hans-Jürgen von Bose, Peter Michael Hamel o Wolfgang Rihm.

literatura se plasmó el talante pesimista de los escritores: la desilusión que sintieron después de que sus antecesores albergaron grandes utopías con respecto a la humanidad, al arte y al lenguaje como instrumentos redentores. Es posible dar fe de este pesimismo no sólo a través del tono narrativo, sino también de las temáticas propuestas, pues a menudo encontramos situaciones sórdidas como dramas familiares y enfermedades incurables. Además de las obras ya citadas, podemos añadir otras obras emblemáticas de esta tendencia, como *Lenz* de Peter Schneider (1940) y *Klassenliebe* de Karin Struck (1947), ambas publicadas en 1973. *Lenz* es una narración que, tanto por el título como por la trama, nos recuerda a la homónima de Georg Büchner. Por su parte, la de Schneider explora temas como el uso de la libertad y del autoanálisis, y se convierte en una lectura de culto para la izquierda alemana, pues una vez más nos habla de la ilusión que toda una generación fincó en los movimientos políticos estudiantiles subversivos de los años sesenta. *Klassenliebe* es, a su vez, una obra que atiende a las preocupaciones feministas de la época, y que utiliza la confesión como técnica narrativa novedosa.

Con respecto a la polémica obra de Elfriede Jelinek me limitaré a describir su obra como un amplio mosaico en el que se aprecian impresiones y reacciones que van desde la consabida ironía ácida y violenta en cuanto a conceptos como la familia, las relaciones interpersonales, el yo y la identidad, hasta una franca enemistad hacia la burguesía austriaca y la no superación del pasado nazi. Así como las obras de Christa Wolf (1929), Irmtraud Morgner (1933-1990), Brigitte Kronauer (1940) y Christa Reining (1926-2008), la obra Jelinek se encuentra a menudo poblada de reflexiones concernientes a la situación histórica de la mujer. A este respecto, Jelinek se ha distanciado poco a poco del

movimiento feminista moderno, el cual propone la posibilidad de alcanzar la igualdad jerárquica entre hombres y mujeres. El feminismo de Jelinek no es un “feminismo de mitin” que reaccione de manera sistemática y casi mecánica en contra de un mundo que ha sido configurado por y para los hombres, sino que se trata de un “feminismo posmoderno” que ha evolucionado demandando la diferencia natural entre hombres y mujeres por la vía de la disociación de los géneros; el mismo feminismo que se ha servido de la literatura como medio para evidenciar -en ocasiones de manera brutal- la situación de dominación total a la que se encuentra sujeta la mujer. Algunas de sus obras más representativas en este sentido son *Die Liebhaberinnen* (1975), *Die Ausgesperrten* (1980) y naturalmente *Die Klavierspielerin* (1983).

Los esbozos inaugurales posmodernos de la Nueva Subjetividad, se afianzan más tarde, durante los años ochenta, en tiempos marcados por una falta de afinidad en las estéticas literarias; años en los que los términos “posmodernidad” y “posmodernismo” empezaron a adquirir mayor relevancia en la perspectiva cultural de los pueblos germano hablantes. Esto no sucedió en los Estados Unidos, cuya incorporación de dichos conceptos a la crítica se dio en los últimos años de la década de los cincuenta y durante la década de los sesenta; esta distancia temporal entre un país y otro, quizá atienda principalmente al peculiar entramado histórico de cada pueblo. En Estados Unidos la posmodernidad se entiende, en parte, como una consecuencia lógica del progreso del capitalismo, mientras que en Europa el término fue adecuándose con el pasar de los años a las diversas manifestaciones culturales de las realidades de, por ejemplo, la RFA, Austria y Suiza, no

del todo indiferentes a las estadounidenses⁹. Por su parte, en la RDA el posmodernismo fue considerado un atributo único de las literaturas procedentes de sociedades burguesas, por lo que la caída del muro se interpretó, durante los años posteriores, como una incorporación de lo que había sido la RDA a la vorágine capitalista y la sucesiva aunque paulatina inclusión de las influencias de la posmodernidad a su literatura. Dicha inscripción progresiva de la posmodernidad a la realidad europea aceleró la superación de la modernidad y la inserción de novedosas maneras de abordar la literatura. Por otra parte el fenómeno del posmodernismo permitió que diversos autores fueran considerados posmodernos, no obstante la distancia generacional que los separa. Por ejemplo, Handke, Strauß y Jelinek han sido relacionados con autores como Peter Weiss y Hans Magnus Enzensberger (1929), e incluso con escritores que pertenecen a generaciones más cercanas, como Klaus Hoffer (1942), Patrick Süskind (1949) y Klaus Modick (1951).¹⁰

⁹ Al término de la guerra y los años que siguieron, la presencia de Estados Unidos como figura anti-fascista por excelencia aumentó en Europa el interés de los intelectuales en la literatura estadounidense. Un ejemplo es la enorme acogida que tuvo la obra de Ernest Hemingway (1899-1961) en la Europa de posguerra.

¹⁰ Considero importante también mencionar a otros autores que antecedieron a éstos y que formaron parte del Grupo 47, pues aunque pertenecen a una generación vinculada más directamente a la literatura de la posguerra, fungen como una especie de simiente para el posterior desarrollo posmoderno en las letras germanas, ya que sus creaciones literarias empezaron a innovar en cuanto a temática y forma. Una de sus pretensiones fue precisamente la preocupación por el lenguaje, pues buscaron eliminar del idioma alemán toda tergiversación lingüística que durante muchos años estuvo vigorosamente arraigada en la sociedad alemana gracias al nazismo. Se trata de una generación de escritores que no se dejó seducir por las visiones “románticas” del modernismo y que, sin embargo, utilizó la rebeldía de éste como un trampolín para renovar las formas y temáticas literarias. Por mencionar solamente algunos nombres, citaremos a Günter Grass (1927), cuya obra es un recuerdo constante de las miserias de la guerra y de las consecuencias que sembró el nacionalsocialismo. Algunas de sus obras más representativas son *Die Blechtrommel* (1959), *Die Rättin* (1986) y *Beim Häuten der Zwiebel* (2006). Asimismo cabe mencionar a Ingeborg Bachmann (1926-1973), tanto con su obra poética –por ejemplo *Die gestundete Zeit* (1953)-, como con su prosa –*Das dreißigste Jahr* (1961)-, y al prolífico novelista Heinrich Böll (1917-1985) –con *Ansichten eines Clowns* (1963) y *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974), por citar tan sólo dos de sus obras más representativas. De manera específica Bachmann se ocupó en sus obras de la condición femenina y de lo trágico que en ocasiones permea las relaciones de pareja, así como de la fallida comunicación entre los amantes. Estos

No obstante la fragmentación, la pluralidad y la arbitrariedad que subyacen en todos los aspectos de la posmodernidad, podemos decir que los rasgos posmodernos en la literatura en lengua alemana no distan mucho de las cualidades presentes en otras literaturas de carácter posmoderno, donde a menudo aparece una visión subjetiva de la realidad y donde diferentes “mundos” confluyen y, por tanto, pueden ser narrados simultáneamente. Como consecuencia de lo anterior, el lenguaje también pierde referencialidad con respecto a la realidad objetiva, lo que origina un juego de significantes que permite que el lenguaje sea autónomo y subjetivo. La intertextualidad es también una característica típica de los textos posmodernos y se refiere a las relaciones o influencias que existen entre textos por lo general de procedencias diversas. Otro atributo que se encuentra en este tipo de literatura es sin duda la disolución progresiva de los límites o fronteras tanto de género, como de ideologías y de contenidos, entre lo llamado literatura de élite y literatura de masas. Una novela puede ser al mismo tiempo epistolar, biográfica, histórica o detectivesca; mientras que aspectos antes denostados por la crítica como lo *kitsch* y lo *camp* de la llamada “subliteratura” o “paraliteratura” son incorporados a consciencia¹¹. Otra particularidad que podemos añadir al enlistado y que se relaciona estrechamente con lo anterior es la presencia de la metaficción, es decir, de textos en los que quizás el personaje principal sea el lector de una obra. Esto se logra a través de obras

temas se repetirán con la debida distancia histórica y estilística en la literatura actual con tintes tan posmodernos como los que encontramos en la obra de Jelinek.

¹¹ Como antecedente podemos mencionar a la llamada *Popliteratur*, tendencia que surgió en Alemania Occidental hacia los años sesenta con una fuerte influencia de la *Beat Generation* y como un fuerte rechazo al Grupo 47. La llamada *Popliteratur*, influida por la cultura mediática y popular, intentaba retomar por medio de la literatura aspectos subculturales de la sociedad alemana de esos años. A pesar de su carácter provocativo, esta literatura no fue considerada mayormente trascendente.

que aluden a diversos planos de realidad. Por ejemplo, obra que trate de un escritor que escribe la novela y que muestra las técnicas que emplea al narrar, o bien una novela que no siga un orden lineal y en la que el papel del lector se vuelve fundamental, pues es éste quien elige la secuencia de los hechos. La metaficción juega con las ilusiones de la ficción, es decir, alude a sí misma como obras de ficcionalidad. Lo anterior nos remite tanto a la teoría de la recepción como a la expiración en la literatura de los grandes relatos como propone Jean-François Lyotard. La atención ya no se centra en la figura del autor o en la trascendencia de la obra, sino en el papel interpretativo de cada lector. Asimismo crece la importancia de exponer situaciones cotidianas o irrelevantes reescribiéndolas desde nuevas perspectivas. Algunos ejemplos en literatura en lengua alemana que nos remiten a las características antes mencionadas son *Die Neuen Leiden der jungen W.* (1975) de Ulrich Plenzdorf (1934-2007), *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie* (1978) de Hans Magnus Ezensberger, *Paare, Pasanten* (1981) de Botho Strauß, *Der Untergeher* (1983) de Thomas Bernhard (1931-1989), *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) de Sten Nadolny (1942), *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* (1985) de Patrick Süskind, *Die Letzte Welt* (1988) de Christoph Ransmayr (1954), así como *Medea* (1996) de Christa Wolf y *Die Stadt der Träumenden Bücher* (2004) de Walter Moers (1957).

A continuación se revisarán brevemente los contenidos y las formas que presentan estas obras con el fin de entender mejor cómo se concretan en ellas las características posmodernas antes reseñadas.

Die Neuen Leiden der jungen W. de Plenzdorf es un claro ejemplo de intertextualidad, pues el autor nos presenta, mediante un tipo de collage o montaje

literario, una readaptación de la obra de Goethe, centrándose en las vivencias de un joven durante los años setenta. El narrador utiliza la jerga que utilizaban los jóvenes de la RDA durante esos años. Esta obra es también un ejemplo de la desmitificación de la propia literatura.

Der Untergang der Titanic. Eine Komödie, por su parte, trata de un suceso histórico de 1912 reinterpretado a través de la poesía. En esta obra el hundimiento del Titanic aparece como una suerte de metáfora que nos habla de la desilusión que significó el fracaso de las utopías revolucionarias de los años sesenta.

Paare, Pasanten de Strauß es una obra constituida por diversos escritos en prosa y carentes de título; por medio de fragmentos, ideas, aforismos y observaciones se ejerce una crítica a la sociedad alemana occidental de los años setenta.

Der Untergeher de Bernhard es una obra que alude a un famoso pianista canadiense llamado Glenn Gould (1932-1982) y que al mismo tiempo describe la vida de un pianista fracasado, Wertheimer, un antihéroe que termina por cometer suicidio. Mediante recuerdos, comentarios obsesivos y monólogos internos, un tercer pianista narra la historia, haciendo patente la subjetividad que esto representa.

En *Die Entdeckung der Langsamkeit* de Nadolny nos muestra por medio de una narración no lineal, la biografía de un personaje ficticio. Se tratan las peripecias de un oficial de marina británico del siglo XIX, John Franklin, un hombre que vive en cámara lenta, condición que lo margina y que lo obliga a convertirse en un antihéroe por excelencia.

Tras una herida de guerra, el personaje principal se dedica a su verdadera pasión que es la de explorador marítimo.

Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders de Süskind es una obra que fue bien recibida por la crítica y al mismo tiempo fue muy popular, pues después de su publicación se situó entre los primeros lugares de la tabla de *bestsellers* a nivel mundial, e incluso años más tarde, inspiró una versión cinematográfica, lo cual “borró la distinción entre la llamada ‘literatura seria’ y la ‘literatura de entretenimiento’” (Dreymüller, 2008: 181). La trama de la novela se desarrolla en la Francia del siglo XVIII y relata la vida de un asesino obsesionado con los olores y cuya meta principal es crear una fragancia extraordinariamente seductora. El estilo que emplea el autor para narrar nos remite a las técnicas utilizadas en la novela histórica del siglo XIX. No obstante, la obra puede leerse como una novela criminal con una profunda entonación psicológica e incluso puede verse como de una novela de desarrollo o crecimiento.

En *Die Letzte Welt*, Ransmayr nos presenta una reescritura de la biografía de Ovidio¹². “La novela se ubica en un espacio atemporal entre pasado y presente, donde la vida de los habitantes de Tomis está condicionada por un retraso arcaico y la descomposición provocada por la industrialización” (Dreymüller, 2008: 184). *Medea* de Wolf, como su

¹² Publio Ovidio Nasón, en latín Publius Ovidius (43 a. C. - 17 d. C.) fue un poeta romano famoso por sus obras *Ars amandi* y *Las metamorfosis*.

nombre lo indica, se trata de una reinterpretación del mito de Medea¹³, de una ucronía por medio de la cual la historia se reescribe¹⁴.

Y por último *Die Stadt der Träumenden Bücher*, libro también muy popular de Moers, mezcla géneros tales como la literatura fantástica, aspectos de la *Popliteratur* y de la novela de horror. El libro forma parte de una colección que da cuenta de un Continente particular denominado *Zamonien*, en el que tienen lugar diversas aventuras. En un principio el narrador se dirige al lector extendiéndole una advertencia. Resulta curioso que muchos de los autores que se mencionan en la obra y que forman parte de ese mundo extraordinario son en realidad anagramas de famosos escritores. Ejemplos de ello son: Ergor Banco, Hornac de Bloaze, Rashid el Clarebeau, Perla la Gadeon, Inka Almira Rierre, Aliesha Wimperslake y Rasco Elwid.¹⁵

Para finalizar este capítulo considero prudente mencionar la cada vez más sobresaliente literatura intercultural o multicultural en el espectro posmoderno actual de la literatura en lengua alemana. Esta literatura reciente, emparentada con la literatura poscolonialista, hace referencia a los textos de autores que provienen de un contexto multicultural. En la literatura de habla alemana, se da este fenómeno gracias a los movimientos migratorios de diversos pueblos, lo cual nos obliga nuevamente a centrar la mirada en aspectos como la identidad, la historia, las costumbres, la integración y la

¹³ Hija de Eetes de Cólquide y de Idía, Medea fue una experta en magia (Seyfert, 2000: 212). La mitología nos señala que Medea ayudó a Jasón a encontrar el Vello de Oro.

¹⁴ La ucronía es una forma de parodia pues se trata de la repetición de la historia más un elemento que diverge. La ucronía se refiere a “una reconstrucción lógica aplicada a la historia, dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder” (Diccionario de la lengua española, versión online: www.buscon.rae.es)

¹⁵ Respectivamente: Roger Bacon, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Rainer Maria Rilke, William Shakespeare y Oscar Wilde.

patria. Influencias italianas, turcas, kurdas y rusas, por mencionar sólo algunas, se pueden encontrar hoy en día dentro de la literatura expresada en idioma alemán. Algunos ejemplos de estos autores son Carmine Gino Chiellino (1946) con *Kleines Italien-Lexikon*, Rafik Shami (1946) con su libro *Die dunkle Seite der Liebe* y Sherko Fatah (1964) con *Das dunkle Schiff*. De Feridun Zaimoğlu (1964) podemos mencionar *Kanak Sprach y Abschaum*, de Illja Trojanow (1965) *Der Weltensammler*, mientras que de Terézia Mora (1971) *Alle Tage*.

3. Handke y una aproximación hiperrealista a su obra

3.1. Handke como autor posmoderno

Antes de involucrarnos detalladamente en el análisis de *La mujer zurda* como novela de rasgos posmodernos y concretamente hiperrealistas, conviene saber un poco más acerca de la poética del escritor austriaco. La figura del escritor Peter Handke ha estado siempre rodeada de polémica. Ya sea por su franco rechazo hacia Austria, por sus pronunciamientos sobre el conflicto en Yugoslavia o bien por su peculiar postura política, su nombre significa en algunos casos rebeldía y en otros, quizás necesidad. Pero lo que es también innegable, es la relevancia de este autor no sólo en lo que respecta a la literatura en lengua alemana, sino específicamente a la literatura contemporánea universal.

El compromiso de Handke con las diferentes formas de creación artística va más allá de las consabidas formas y maneras de expresarla. Su considerable quehacer literario ha comprendido, desde el año 1961 hasta la fecha, prácticamente todos los géneros, desde el teatro hasta la novela y el cuento, pasando por la poesía. En teatro, Handke destacó por su actitud experimentalista y por su preocupación por el lenguaje. Ejemplos de sus obras teatrales más celebres son: *Publikumsbeschimpfung*, *Kaspar* y *Das Mündel will Vormund sein* (1966-1969). En cuanto a narrativa se refiere, algunas de las obras más conocidas del autor son *Die Hornissen* y *Der Hausierer* (1966-67), *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969), obra en la cual se hace más sensible la crítica del autor a la literatura y a sus formas convencionales, pues en este libro, según el crítico Klaus Hübner, “la literatura se hace una con la lengua, y no con las cosas que son descritas a

partir de la lengua”,¹ superando así las implicaciones históricas y los referentes convenidos de la lengua; se trata por tanto de una lengua al servicio de la literatura y no a la inversa. El libro también contiene una carga visual muy importante, ya que incluye imágenes y fotomontajes a partir de las cuales se describe una historia, a veces en prosa, a veces en verso. Otras obras son *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975), *Als das Wünschen noch geholfen hat* (1974) –ensayo fotoliterario que ha sido considerado por la crítica como una especie de continuación de *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*–, así como *Die Wiederholung* (1986) y *Wunschloses Unglück* (1972), la cual es una narración de corte autobiográfico que Handke escribió después del suicidio de su madre y en la que el narrador da cuenta precisamente de la vida y de la muerte de ésta, explorando temas como las relaciones interpersonales y familiares, así como abordando problemáticas tales como el alcoholismo, el aborto, la enfermedad y el suicidio.

El natural vínculo que se experimenta en la poética de Handke entre la narrativa y la imagen queda manifiesto en dos de los célebres guiones que elaboró el autor para las películas de Wim Wenders *3 Amerikanische LPs* (1969), así como el de la afamada película *Der Himmel über Berlin* (1987), en cuya elaboración participaron también el mismo Wenders y Richard Reitinger. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970),² por su parte, si bien es una obra que surgió primero como novela, tuvo rasgos cinematográficamente tan atractivos que Wenders no dudó en hacer de ella una película. Es de destacarse que la colaboración entre ambos creadores no termina aquí, pues en 1975 Wenders lleva al cine

¹ Trad. mía, el original en <http://www.titel-magazin.de> consultado el 23 de julio 2009.

² En ella narra la historia de un portero llamado Joseph Bloch, cuya vida da un curioso giro después de cometer un asesinato.

otro guión de Handke, *Falsche Bewegung*, e incluso la adaptación al cine de *Die linkshändige Frau* en 1977. Dicha relación entre el cineasta y el escritor la explica Adolfo Vázquez Rocca de la siguiente manera:

Ambos comparten el interés por los temas estético-filosóficos del desarraigo, por los problemas existenciales tras la reunificación de Alemania, así como el gusto por la experimentación, y ciertas obsesiones estilístico-narrativas como la predilección por los tiempos muertos, los largos *travelling* y la desdramatización, [momentos fuertes y aparentes puntos débiles del relato](#) son tratados con igual falta de énfasis que momentos dramáticos como el asesinato gratuito del portero de su compañera ocasional.³

Der kurze Brief zum langen Abschied (1972), es una pieza que representa para algunos de sus críticos tales como Christoph Bartmann y Gerhard Melzer, un parteaguas en el estilo del autor, pues es a partir de esta obra que “se propone ir más allá de la crítica al lenguaje como vehículo de dominación, además de un deseo de ‘conciliación y reconciliación’” (Andressen, 1995: 295). En ella, las imágenes son utilizadas y reutilizadas para describir no sólo los paisajes norteamericanos, sino también la historia de este país; imágenes que a su vez remiten al placer de mirar y al placer de obtener conocimiento mediante esa vía. Al mismo tiempo, Handke hace una crítica al lenguaje cuando el personaje principal, Sorger, queda sin habla, sin un modo de comunicarse con los otros, para luego “reconciliarse” con el lenguaje, pero no desde una perspectiva universal⁴. Estos son algunos de los aspectos que, como veremos, se repetirán en *La mujer zurda* (1976).

La razón para considerar a Peter Handke como sinónimo de novedad y de originalidad, está seguramente en que ha buscado siempre alejarse del convencionalismo

³ En *Peter Handke y Wim Wenders: El lento regreso del sujeto escindido* por Adolfo Vázquez Rocca, 2008, <http://revista.escaner.cl>

⁴ El mismo discurso aparece en la película de Wim Wenders *París, Texas*, filmada en 1984.

literario, siendo siempre temas centrales en su vasta obra la representación de la realidad por medio de una importante renovación tanto del lenguaje como de las técnicas que emplea al narrar. Al respecto, Handke ha enfrentado en muchas ocasiones la importancia del lenguaje poético con la del lenguaje periodístico. El autor se ha pronunciado en contra de este último alegando que se trata de un lenguaje viciado, orientado hacia la imparcialidad, refiriéndose de manera directa a la postura que guardaron los medios de comunicación durante el conflicto en la península de los Balcanes (1992-1995).⁵ Sabemos que para el autor, Yugoslavia es considerada como su patria, de ahí que su postura política sea anti-occidental y de algún modo anti-capitalista, y quizás sea por esta razón que haya un reflejo del hastío capitalista en parte de su obra.

Como he mencionado anteriormente, una característica de la posmodernidad en la literatura de Handke es la preocupación por el lenguaje:

Nadie sigue creyendo en el lenguaje más que yo, aquél que otrora había sido un incrédulo de la lengua y que incluso jugó el papel de infiel; quienes así piensan, favor de no reportarse.⁶

Si bien durante el modernismo los grandes escritores seguían apostando por la posibilidad universal del lenguaje, esta idea fue abandonada posteriormente por los intelectuales en quienes dominaba un sentimiento de desasosiego y de desconfianza generalizados tras los sucesos ocurridos durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

⁵ En el artículo "Un volumen reúne la poesía completa de Peter Handke" en www.informador.com.mx consultado el día 23 de julio de 2009.

⁶ Trad. mía, el original: "Niemand glaubt mehr an die Sprache; außer mir, der doch einst besonders sprachungläubig gewesen ist - auch den Ungläubigen spielte; Gleichgesinnte, bitte nicht melden" (Handke, 1998: 78).

Las siguientes generaciones de escritores, a pesar de describir muchas y muy diversas realidades en sus libros, en ningún momento se acercan a los grandes relatos o a la presencia de héroes inmortales. Handke en particular construye historias de deslegitimación y personajes que tienen que ver más con el drama del sujeto moderno.

Más allá de lo anterior, cabe afirmar que Handke pudo adelantarse a su época al lograr captar en su obra un momento histórico que vendría, en el que la angustia que produce la libertad, la introspección y el individualismo se manifiestan en todos los ámbitos de la cultura. Así también lo considera Ricarda Schmidt: “Handke va más allá del posmodernismo, en el sentido en el que recurre a fuentes y sigue caminos que son ajenos al propio posmodernismo y que eventualmente podrían apuntar hacia el futuro”.⁷

Es probable que en algún momento el autor haya renegado del lenguaje; pero justamente al proclamarse de nuevo creyente de éste, no hace más que reivindicarlo por la única vía posible: la vía del lenguaje mismo. Por lo tanto, Handke utiliza un lenguaje muy particular acompañado de ciertas formas narrativas en las que se patentiza ya no la tragedia que supone el fin de los ideales modernistas, sino precisamente da testimonio de un nuevo modo más crítico, distanciado e irónico de hacer literatura y de mostrar una idea acerca del mundo. Y es justo su obra titulada *La mujer zurda* un claro ejemplo de su forma de “escribir sobre el mundo”.

⁷ Trad. mía, el original: “Handke goes beyond postmodernism, in that he draws on sources and follows paths that are alien to it and yet which might look towards the future” (Schmidt, 1993: 50).

3.2. *La mujer zurda*: una mirada a la hiperrealidad y al simulacro

La mujer zurda es una novela corta que apareció por primera vez en el año de 1976. La trama es aclimática y fluye de principio a fin por medio de una secuencia narrativa que, como se ha planteado desde el inicio de este trabajo, refiere siempre a una imagen de carácter fotográfico o cinematográfico. Handke opta por un lenguaje sobrio y sencillo que refuerza dichas imágenes, y, quizás debido a que esta novela fue pensada primeramente como un guión de cine, la descripción minuciosa y objetiva que lo anterior supone permite acercar al lector a una experiencia más realista. Si bien no es posible referirse formalmente a la novela de Handke como a una “novela hiperreal”, sí es posible estudiar las analogías que existen entre ésta y el hiperrealismo en la pintura. Lo anterior con el fin de explorar los impulsos, las razones, los fenómenos y las consecuencias que existen en la realidad objetiva y que estimulan la creación tanto literaria como plástica, y que en ocasiones terminan por amalgamarse con la obra artística y por aparecer en ella de manera magnificada, pues “el arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico” (Baudrillard, 2007: 18-19). Lo anterior sentó las bases para descubrir que los hallazgos de índole hiperrealista en *La mujer zurda* puntualizan en lo aparentemente irrelevante,¹ y del mismo modo que en una obra de arte hiperrealista, el conflicto humano que se sugiere, lo desentrañará el lector-espectador únicamente mediante cierto ejercicio de abstracción de

¹ El uso de estas técnicas sugiere en algunos pasajes un cierto parecido con el estilo del escritor estadounidense Raymond Carver (1938-1988), gran crítico del célebre “sueño americano” y frecuentemente relacionado con el movimiento literario de origen estadounidense llamado *Dirty Realism* surgido en los años setenta y que se caracteriza sobre todo por la precisión y la superficialidad en la narración. Los sucesos ocurridos dentro de esta corriente tienden a mostrar situaciones comunes y personajes convencionales, dejando entrever del mismo modo el drama humano posmoderno.

la esencia irónica de las obras. El vacío en todas sus formas se ilustra de manera notable; se enfoca únicamente en detalles domésticos y expone una realidad observada a conciencia donde lo más alarmante es, sin duda, el protagonismo de lo banal. Como ya se ha mencionado, otro de los rasgos importantes de la obra es sin duda su carácter aclimático. Los hechos que son exhibidos por el narrador tienen la característica de ser casi irrelevantes, lo que induce a su vez a una mayor profusión descriptiva, de modo que para encontrar escenas hiperreales bastaría abrir el libro prácticamente en cualquier página. En cuanto al título del libro, quizás resulte un tanto curioso que éste haga alusión a dos canciones tituladas “The Left Handed Woman”, una de ellas, de la cual se incluye un fragmento,² es del músico y compositor de *blues* Jimmy Reed, quien logró renombre a final de la Segunda Guerra Mundial y cuyas creaciones influirían directamente en el *rock’n’roll* de los años sesenta. La otra canción, titulada también “The Left Handed Woman”³ pertenece a The Statler Brothers, agrupación de música *country* fundada en

² “I got a left handed woman/ makes the best kind of bread. / I love a right handed woman, man she got me mad./ I know one thing, a right handed woman can cook/ I ain’t worried ‘bout the food, I’m worried ‘bout the woman’s look”.

“Tengo una mujer zurda/ que hace el mejor pan./ Yo amo a una mujer diestra, Dios, qué loco me tiene/ Una cosa sé, una mujer diestra sabe cocinar/ No me preocupa la comida, me preocupa cómo luce una mujer”. (Trad. mía).

³ “If you’ve ever seen her livin’./ then you know that when she dies/ you can bet she ain’t breathin’/ ‘cause of the way she lies./ She can cry when you’re leavin’./ then laugh when you’re gone. That left-handed woman is right when she’s wrong./ That left-handed woman is killin’ my soul./ She’s easy to handle, but so hard to hold./ She’s good when she’s lonely./ and great when she ain’t./ That left-handed woman I love... and I hate./ She loves bein’ warm, and hates bein’ cold;/ she’s proud of bein’ pretty, and scared of gettin’ old./ She likes bein’ looked at in the early-mornin’ light./ That left-handed woman is wrong when she’s right”.

“Si tú alguna vez la has visto vivir, /entonces sabes que cuando muere/ puedes apostar que no está respirando/ por el modo en que ella miente./ Ella puede llorar cuando te vas,/ entonces ríe cuando te has ido. Esa mujer zurda está en lo correcto cuando está equivocada/ Esa mujer zurda está matando mi alma./ Ella es fácil de tratar, pero tan difícil de tener./ Ella es buena cuando está sola,/ y genial cuando no lo está./ Esa mujer zurda que yo amo... y que odio./ A ella le encanta sentirse tibia, y odia sentir frío;/ está orgullosa de ser bonita, y le aterra hacerse vieja./ A ella le gusta que la miren a la primera luz de la mañana./ Esa mujer zurda está equivocada cuando está en lo correcto”. (Trad. mía).

1955 en Virginia. Sin embargo, ninguna de las dos letras corresponde a aquella incluida en la narración de Handke, también titulada “The Lefthanded Woman”,⁴ y que la protagonista escucha en un pasaje del libro una y otra vez. No obstante, la versión de The Statler Brothers coincide con la agregada en *La mujer zurda* de Handke en exponer a una mujer sin duda peculiar, a veces contradictoria y siempre solitaria.

El personaje principal de la obra es Marianne, esposa, madre y antes traductora. Marianne está casada con Bruno, y juntos tienen un hijo pequeño de nombre Stefan. Un buen día de invierno, Marianne, impulsada por una especie de revelación que no es explicada en detalle por el narrador, le pide a Bruno que se vaya, que la deje sola, y éste sin mayores protestas acepta la decisión de ella. Marianne pasa los días fríos de invierno entre la búsqueda fallida de su identidad como madre, como mujer y como ser humano, y entre los intentos de evadir las crisis que resultan de ese fracaso. Ella procura todo el

⁴ Sie kam mit andern aus einem Untergrundschaft/ Sie aß mit andern in einem Schnellimbibß/ Sie saß mit andern in einem Waschsalon/ aber einmal habe ich sie allein vor einem Zeitungsaushang stehen sehen/ Sie kam mit andern aus einem Büroturm/ Sie drängte mit andern an einen Marktstand/ Sie saß mit andern um einen Sandspielplatz/ aber einmal habe ich sie durch ein Fenster allein schachspielen sehen/ Sie lag mit andern auf einem Parkrasen/ Sie lachte mit andern in einem Spiegelkabinett/ Sie schrie mit andern auf einer Achterbahn/ Und dann sah ich sie allein nur noch durch meine Wunschträume gehen/ Aber heute in meinem offenen Haus: Der Telefonhörer auf einmal andersherum/ der Bleistift links neben dem Notizblock/ daneben die Teetasse mit dem Henkel nach links/daneben der andersherum geschälte Apfel (nicht zu Ende geschält)/ Die Vorhänge von links aufgezogen Und die Haustürschlüssel in der linken Jackentasche/ Du hast dich verraten, Linkshänderin!/ Oder wolltest du mir ein Zeichen geben?/ Ich möchte dich IN EINEM FREMDEN ERDTEIL sehen/ Denn da werde ich dich unter den andern endlich allein sehen/ Und du wirst unter tausend andern MICH sehen/ Und wir werden endlich aufeinander zugehen” (101-102).

“Salía con otros de un paso subterráneo./ Comía con otros en un autoservicio./ Esperaba con otros en una lavandería,/ pero una vez la vi sola delante de un puesto de periódicos./ Salía con otros de un gran inmueble de oficinas./ Empujaba con otros en un puesto de mercado./ Estaba sentada con otros junto a un rectángulo de arena,/ pero una vez la vi por la ventana/ jugando ajedrez sola./ Estaba tumbada con otros en el césped de un parque./ Se reía con otros ante los espejos curvos./ Gritaba con otros en unas montañas rusas./ Y luego sólo en mis sueños la vi pasar sola./ Pero hoy en mi casa abierta:/ el auricular colgado de pronto al revés/ el lápiz a la izquierda del bloc/ al lado la taza de té con el asa a la izquierda,/ al lado la manzana mondada en sentido inverso (no mondada del todo)./ Las cortinas abierta hacia la izquierda./ Y las llaves de la casa en el bolsillo izquierdo de la chaqueta./ ¡Te has traicionado zurda!/ ¿O es que querías hacerme un signo?/ Tengo ganas de verte EN UN CONTINENTE EXTRAÑO./ Pues allí entre los demás/ te veré sola por fin./ Y tú ME verás entre otros mil./ Y por fin iremos el uno al encuentro del otro”. (74-75).

tiempo eludir su realidad, en ocasiones yendo de compras de manera compulsiva o bien mostrando un rechazo franco a los roles sociales que se esperan de ella: el de esposa y el de madre.

En casa, la mujer estaba de pie ante el espejo y se miró largo rato a los ojos; no para observarse sino como si esto fuera una posibilidad de reflexionar sobre sí misma con calma. Empezó a hablar en voz alta: “Pensad lo que queraís. Cuanto más creáis poder decir sobre mí, tanto más libre de vosotros voy a estar. De vez en cuando me parece como si lo que uno sabe de nuevo sobre la gente, en el mismo momento deja de ser válido. Si en el futuro alguien me explica cómo soy –aun en el caso de que quiera halagarme o darme fuerzas-, no voy a consentir tal insolencia”. Estiró los brazos: apareció un agujero en el jersey, bajo una axila; metió el dedo (29).⁵

Sin embargo, dicha huida no se trata de una partida hacia otra ciudad, hacia otro país, hacia otra realidad para recomenzar una nueva vida; se trata de una ausencia, de un abandono interno, hacia lo profundo de su existencia. En la novela aparecen otros personajes de carácter secundario como son Franziska, una amiga de Marianne y maestra del niño, y de quien en la narración se sugiere que sostiene algún tipo de relación sentimental con el propio Bruno. Otros son el editor, quien pretende emplear a Marianne como traductora y al mismo tiempo busca relacionarse de manera afectiva con ella; un amigo del niño, un actor y, como figura totalmente circunstancial, el padre de la protagonista. La narración termina a la par de una especie de reunión en un ambiente bastante enrarecido donde participa la mayoría de los personajes, la mujer, Bruno,

⁵ Zuhause stand die Frau vor dem Spiegel und schaute sich lange in die Augen; nicht um sich zu betrachten, sondern als sei das eine Möglichkeit, über sich in Ruhe nachzudenken. Sie begann, laut zu sprechen: “Meint, was ihr wollt. Je mehr ihr glaubt, über mich sagen zu können, desto freier werde ich von euch. Manchmal kommt es mir vor, als ob das, was man von den Leuten Neues weiß, zugleich auch schon nicht mehr gilt. Wenn mir in Zukunft jemand erklärt, wie ich bin –auch wenn er mir schmeicheln oder mich bestärken will – werde ich mir diese Frechheit verbitten”. Sie reckte die Arme: ein Loch zeigte sich im Pullover unter einer Achsel; sie schob einen Finger hinein (37, 38).

Franziska, el niño, el editor, e incluso un chofer y una vendedora. Los personajes han bebido, tal vez demasiado y, al final, la mujer sola en su casa con el niño dormido en otra habitación dice en voz alta: “-No te has traicionado. ¡Y ya nadie te va a humillar!”⁶ (94), pero ella no cambia, en realidad nada cambia sino que todo permanece igual que en un principio.

Aunque el presente estudio no puede entenderse fuera del marco de la posmodernidad, es importante recalcar que *La mujer zurda* no es considerada en sí una novela posmodernista, sino que está inserta en un ambiente posmoderno que se refleja en la trama y cuyo origen son ciertas técnicas que pueden relacionarse con el posmodernismo literario.

La literatura posmoderna es la literatura de la era cibernética. La literatura posmoderna no se aleja del proyecto estético de la modernidad, sino que dispone de éste como modelo en el que pueden ser trasladados órdenes más elevados. Con ello la figura del autor o del narrador se reemplaza por visiones del mundo y estructuras poco convencionales, en las cuales se exige una labor decisiva por parte del lector. Éste se convertirá en un cómplice del autor, mientras que la novela en el medio central de complicidad y afirmación sobre la cual trasladar otros posibles juegos para aludir al mundo.⁷

En relación con lo anterior, la novela de Handke no es una obra orientada al juego detectivesco en el que el lector debe ser un cómplice del juego narrativo que presenta el autor, ni tampoco se trata de un rompecabezas a descifrar; el carácter posmoderno de esta obra radica, entre otras cosas, en las sutilezas intertextuales que se hallan en la obra

⁶ “Du hast dich nicht verraten. Und Niemand wird dich mehr demütigen!” (130).

⁷ Trad. mía, el original: “Die postmoderne Literatur ist die Literatur des kybernetischen Zeitalters. Sie verabschiedet nicht die ästhetischen Projekte der Moderne, sondern verfügt über diese als Modelle, die in Spiele höherer Ordnungen überführt werden können. Dabei treten an die Stelle von Autor oder Erzähler ausgewiesener Weltbilder, Strukturen, die dem Leser die entscheidene Arbeit zumuten. Der Leser wird zum Intellektuellen Komplizen des Autors, das zentrale Medium der Komplizenschaft ist der Roman als Vergewisserung über die noch möglichen Spielarten, der Welt zu begegnen” (Schmidt, 1995: 54).

y que sólo tendrán sentido a partir de la figura del lector, así como en la habilidad del autor de crear un mundo de significación autónomo a partir de la narración en sí misma.

Además del evidente enfoque comparativo entre la obra de Handke y el hiperrealismo plástico, *La mujer zurda* se abordará desde una perspectiva narratológica, haciendo especial énfasis en las técnicas aplicadas por el autor, en la figura del narrador y en los personajes, así como en el tiempo y el espacio narrativos.

La mujer zurda está narrada en tercera persona del singular en tiempo pretérito por un narrador heterodiegético. Como se ha dicho anteriormente, es puntual destacar la relación que se presenta entre el narrador y los personajes, puesto que el narrador nunca interviene de manera directa en el argumento de la novela; el enfoque narrativo (o focalización) es externo y resulta por lo tanto siempre neutro y objetivo y, como una cámara fotográfica o de cine, difícilmente el narrador interioriza en la psique de los personajes. El discurso narrativo que se muestra recuerda por una parte al guión de cine y por la otra, a ciertas prácticas utilizadas por los artistas hiperrealistas, tendencia plástica que, como se ha planteado, se apoya entre otras cosas en técnicas fotográficas y que se acompaña de una nueva mentalidad de carácter sociológico y psicológico. Es en este punto donde encontramos el primer rasgo posmoderno y la relación tan estrecha con el hiperrealismo, pues todo está referido desde una aparente superficialidad en la que la imagen tiene una posición de clara preferencia.

Hay aquí un asombroso paralelismo con la dinámica del llamado realismo fotográfico; este fenómeno parecía un retorno a la representación y a la figuración tras la prolongada hegemonía de la estética de la abstracción, hasta que quedó claro que no había que buscar sus objetos en el "mundo real", pues estos objetos eran en sí mismos fotografías de ese

mundo real, transformado en imágenes, y del cual, el “realismo” del cuadro foto-realista es ahora el simulacro (Jameson, 1991: 71-72).

El hiperrealismo es entonces una forma muy novedosa y también enérgica de aproximación a la realidad, plasmándola siempre con cierta frialdad y distancia irónica, justo como lo hace el narrador de *La mujer zurda*, por lo que se puede decir que ésta es una novela que ha sido *escrita* para ser *mirada*, ya que cuando el lector se aproxima a la obra, se convierte en una suerte de espectador:

El verbo *mirar*, la rutina raramente profanada, unos paisajes y unos objetos bastan. Las referencias temporales tampoco importan. El uso del pretérito imperfecto permite saltar de escena en escena, sin que sepamos cuánto tiempo transcurre entre éstas. ¿Para qué? Para aislarnos del mundo exterior, para meternos en la piel de la protagonista o de la cámara que la sigue con la frialdad del que acude al suceso y no echa una mano para salvar una vida porque lo relevante es que los espectadores sepan qué ocurre y cómo se muere (*La tormenta en un vaso*, blog de literatura, 29 de julio 2009).

¿Pero dónde reside propiamente la operación en la que confluyen el arte verbal y el visual? Partiendo del hecho de que la literatura comparte con la pintura naturalezas análogas, resulta factible la reducción de estas disciplinas a principios comunes.



Roberto Bernardi, óleo sobre lienzo *Vitamin Water* (2007)

La mímesis adquiere en este punto gran relevancia, pues “la necesidad de descubrir el potencial mimético en la literatura ha sido la motivación escondida en la larga historia de las comparaciones críticas entre las dos artes” (Gilman, 2000: 27). Y no cabe duda que la novela de Handke es de una gran profusión mimética, lo que permite desde una perspectiva comparatista, descubrir paralelos y analogías en este caso con el hiperrealismo: “en efecto, en su intento de fundir espacio y tiempo, y de fundir lo visual y lo verbal, la ilusión efrástica –milagro o espejismo- puede ayudar a cubrir la ruptura entre lo que llamamos moderno y posmoderno [...] Es el deseo que prefiere la inmediatez de la imagen [picture] a la mediación del código, así como el deseo –quizás más básico- que solicita un referente tangible ‘real’ que haga al signo transparente” (Gilman, 2000: 144).



Philip-Lorca di Corcia, fotografía *W*, Sept. 1999, #13

A continuación incluiré algunas citas que muestran la técnica en la cual la precisión en la descripción y la ausencia total de intervenciones por parte del narrador, recuerdan de cierto modo a obras hiperrealistas e incluso a ciertas tendencias en la fotografía como la llamada *Street Photography*, principalmente utilizada por el fotógrafo estadounidense Philip-Lorca di Corcia (1953).⁸

⁸ Philip-Lorca di Corcia inicia su carrera como fotógrafo en los años setenta, haciendo fotografía publicitaria. Más tarde emprende su obra artística fotografiando específicamente a amigos y familiares, de este tiempo se desprende la colección *Family and Friends* (1981-1999). Di Corcia depuró una técnica muy particular logrando captar en sus fotografías rostros y actitudes de personas en la vida cotidiana, pues la mayoría de la gente que aparece en su obra no sabe que está siendo fotografiada. Así di Corcia arranca al parecer expresiones insignificantes y momentos triviales que evidencian de manera gráfica el aislamiento, la soledad y el drama del individuo que habita las grandes urbes, y como si se tratara de una pintura hiperrealista, aparece nuevamente en el espectador una disyuntiva entre lo que es ilusorio y lo que es verdadero. La teatralidad que percibimos en las fotografías les confiere por ende cierto aire ficcional, sin embargo es justo ahí donde se hallan los retratos de la realidad objetiva que manifiestan las aflicciones de la actualidad. Asistimos al triunfo de la hiperrealidad donde la realidad está siendo sustituida por *signos de lo real*; se

Me enfocaré en algunos de los pasajes que resultan más emblemáticos y en los que el narrador parece describir una imagen estática detenida en el tiempo, como si describiera perfectamente no la realidad sino signos de ésta; presenciamos por tanto, la hiperrealidad. Subyace en estas descripciones un hondo sentimiento de soledad, aislamiento, desolación e indiferencia:

Una tarde de invierno, cerca ya del anochecer, estaba sentada a la luz amarilla que llegaba de fuera, junto a la ventana de un amplio cuarto de estar, al lado de una máquina de coser eléctrica; junto a ella, su hijo de ocho años haciendo unos deberes. De los dos lados que formaban el largo de la habitación, uno de ellos era sólo una cristalera delante de la cual había una terraza, cubierta de hierba, con un árbol de Navidad que habían tirado allí, y el muro sin ventanas de la casa vecina (7).⁹

En la penumbra, la mujer, sin encender la luz, estaba sentada ante el televisor, que tenía un canal suplementario para observar el parque infantil de la urbanización. Miraba la imagen muda, en blanco y negro, en la que en aquel momento precisamente su hijo se estaba balanceando sobre el tronco de un árbol, mientras su amigo, el gordo, se caía una y otra vez al suelo; aparte de ellos no había nadie en aquel lugar solitario. Los ojos de la mujer brillaban por las lágrimas (25).¹⁰

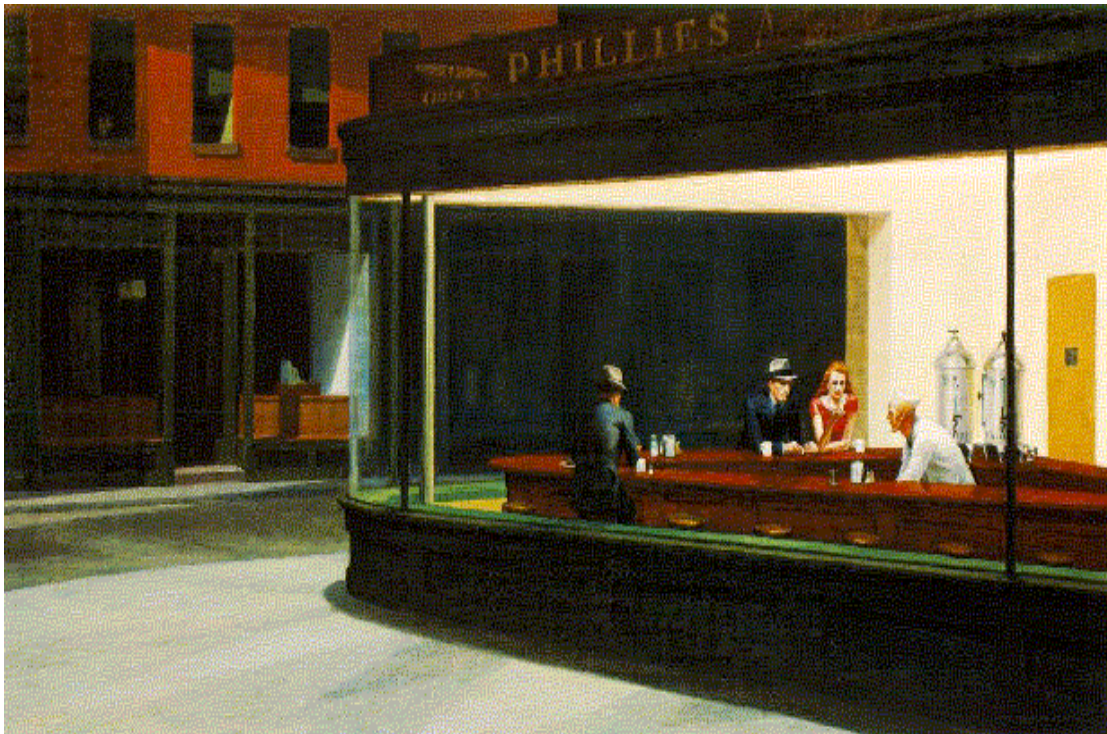
Como puede apreciarse en las citas anteriores, la voz autoral enfatiza situaciones de tiempo; en la primera cita sabemos la estación del año, lo que permite también centrar cierta atención en el árbol de Navidad que ha sido tirado ahí. El narrador nos indica también la ubicación precisa de los personajes en el espacio narrativo: la mujer sentada al

confirma entonces una vez más que es justamente la imagen la que tiene el papel preponderante en la contemporaneidad de las sociedades mediatizadas. De este trabajo surge la colección titulada *Streetwork* (1993-1999). La preocupación del artista reside en intentar redimir al individuo de la voracidad de la masa, dejando testimonio del hecho y a la vez logrando una obra artística. ¿Pero realmente di Corcia salva al individuo de la masa? o por el contrario, gracias a la prueba que suponen sus fotografías ¿se corrobora y se ratifica la condición de aislamiento en la que vive el individuo? ¿O son ambas opciones posibles a la vez? Los individuos que encontramos en la obra de di Corcia bien podrían ser los individuos de la obra de Handke: la mujer, Bruno, el editor o el niño.

⁹An einem Winterspätnachmittag saß sie in dem gelben Licht, das von außen kam, am Fenster des ausgedehnten Wohnraums an einer elektrischen Nähmaschine, daneben ihr achtjähriger Sohn, der einen Schulaufsatz schrieb. Die eine Längsseite des Raums war eine einzige Glasfront vor einer grasbewachsenen Terrasse mit einem weggeworfenen Christbaum und der fensterlosen Mauer des Nachbarhauses (7).

¹⁰In der Dämmerung saß die Frau, ohne Licht zu machen, vor dem Fernseher, der einen Zusatzkanal hatte, zur Beobachtung des Kinderspielplatzes der Siedlung. Sie sah das stumme, schwarzweiße Bild an, in dem gerade ihr Sohn auf einem Baumstamm balancierte, während sein dicker Freund immer wieder herunterfiel; außer den beiden war Niemand auf dem öden Platz. Die Augen der Frau schimmerten von Tränen (31-32).

lado de una máquina de coser, el niño cerca de ella haciendo las tareas, ambos prácticamente inmóviles.



Edward Hopper, óleo sobre lienzo *Nighthawks* (1942)

Nunca se menciona que el ambiente es melancólico o deprimente, así como tampoco que la mujer está hastiada o triste. El narrador se limita a describir con exactitud las situaciones; el lector conjetura el resto gracias a las imágenes que por sí mismas transmiten aquel hastío, aquella tristeza que se escenifica pero que no se articula verbalmente.

En la fría mañana, la mujer estaba en la terraza, sentada en la mecedora, sin mecerse. El niño estaba de pie junto a ella y contemplaba el aliento que, como humo, salía de su boca.

La mujer miraba a lo lejos; en la ventana que había detrás de ella se reflejaban los pinos (58).¹¹

De noche estaba sentada a la mesa, en el cuarto de estar del bungalow, y metía una hoja en la máquina de escribir; estaba quieta delante de la máquina. Al cabo de un rato puso los brazos encima de la máquina; después, la cabeza sobre los brazos. Más entrada la noche, estaba allí sentada en la misma posición, ahora dormida. Se despertó; apagó la lámpara; salió de la habitación. En su mejilla se veía la marca de la manga del jersey. En la urbanización no quedaban encendidos más que los faroles (45).¹²

En múltiples ocasiones dentro de la narración, aparecen descripciones de situaciones cotidianas que no son propiamente “acciones” en un sentido que determinen el curso de la trama, sino gestos habituales e inocuos; se trata de un realismo llano y claro, firme como un golpe:

Una vez sola, la mujer se agachó en la cocina delante del armario abierto en el que estaba el cubo de la basura; en la mano el plato que el niño no había vaciado del todo; el pie, puesto ya en el pedal del cubo, de modo que la tapadera estaba levantada. Agachada de este modo, cogía con el tenedor algunos trocitos y se los llevaba a la boca; permaneció agachada masticando; empujó el resto a la basura. Se quedó un rato sin moverse, en esta posición (26).¹³

Se trata por otro lado de imágenes que parodian una realidad, justo como un cuadro hiperrealista es también en el sentido que aplica Linda Hutcheon una parodia irónica de la realidad, pues en ambos casos, tanto en el hiperrealismo como en la obra de Handke, el

¹¹ Am kalten Vormittag saß die Frau im Schaukelstuhl auf der Terrasse, ohne zu schaukeln. Das Kind stand neben ihr und betrachtete die Atemwolken, die aus seinem Mund kamen. Die Frau schaute in die Ferne; im Fenster hinter ihr waren die Fichten gespiegelt (78-79).

¹² In der Nacht saß sie im Wohnraum des Bungalow am Tisch und spannte ein Blatt Papier in die Maschine; saß still davor. Nach einiger Zeit legte sie die Arme auf die Maschine; dann den Kopf auf die Arme. Später in der Nacht saß sie in der gleichen Haltung da, jetzt schlafend. Sie wachte auf, schaltete die Lampe aus, ging aus dem Raum. Auf ihrer Wange war das Muster des Pulloverärmels. In der Siedlung waren nur noch die Straßenlaternen an (60, 61).

¹³ Allein, hockte die Frau in der Küche vor dem offenen Fach, in dem der Abfalleimer stand, den nicht leergegessenen Teller des Kindes in der Hand, den Fuß schon auf den Tritt des Eimers gestellt, so daß der Deckel aufstand. Sie nahm, so im Hocken, mit der Gabel noch ein paar Bissen in den Mund; blieb kauend hocken, schob den Rest in den Abfall. Sie verharrte eine Zeitlang bewegungslos in dieser Haltung (33).

elemento en ocasiones humorístico de la parodia convencional es remplazado por la adición de un elemento extra, que corresponde a la ironía típica de la posmodernidad.

La mujer se levantó y miró por la ventana rasgada transversal, ante la cual, un poco más lejos, había algunos pinos que no se movían. Al pie de los árboles había varias filas de garajes particulares, de forma rectangular parecida, y, al igual que los bungalows, también con techumbres planas: delante, una calle de acceso en la cual un niño arrastraba un trineo por la acera sin nieve. Más allá, detrás de los árboles, abajo del llano, estaban las últimas urbanizaciones de la gran ciudad, y un avión se elevaba en aquel momento del llano. El niño se acercó y le preguntó a la mujer, que estaba allí completamente abismada aunque no rígida, más bien en una actitud de abandono, que a dónde estaba mirando. La mujer no oyó nada, no parpadeó. El niño la zarandeó y gritó: -¡Despierta! (8-9).¹⁴

Al atardecer, la mujer y el niño estaban en el cuarto de estar y jugaban a los dados con cubiletes. Fuera había tormenta; daba sacudidas en las puertas. De vez en cuando se paraban en la mitad del juego sólo para escuchar el ruido de la tormenta (83).¹⁵

Por la noche, la mujer y el niño cenaron solos en el cuarto de estar. Ella había terminado y miraba al niño, que hacía ruido al sorber y al comer; sólo de vez en cuando llegaba el zumbido del frigorífico desde la cocina, que estaba comunicada con la habitación por medio de una ventana de servicio. A los pies de la mujer había un teléfono (25).¹⁶

A plena luz estaba sentada en la terraza, en la mecedora. Las copas de los pinos se movían detrás de ella reflejándose en el cristal de la ventana. Empezó a mecerse; levantó los brazos. Vestía ropa ligera, sin nada que le cubriera las rodillas (95).¹⁷

Estaban todos sentados en el cuarto de estar; hablaban poco. Sin embargo, sin que nada les invitara a ello, parecían acercarse cada vez más unos a otros; estuvieron así algún tiempo (87).¹⁸

¹⁴ Die Frau stand auf und schaute zu dem schmaleren Querfenster hinaus, vor dem weiter weg einige Fichten standen, die sich nicht bewegten. Zu Füßen der Bäume waren mehrere Reihen von Einzelgaragen, ähnlich rechteckig und mit den gleichen Flachdächern wie die Bungalows, eine Zufahrtsstraße davor, wo ein Kind über den schneefreien Gehsteig einen Schlitten zog. Weit hinter den Bäumen lagen unten im Flachland die Ausläufersiedlungen der Großstadt, und ein Flugzeug stieg gerade aus der Ebene auf. Das Kind kam heran und fragte die Frau, die völlig versunken doch nicht erstarrt, eher nachgiebig, dastand, wohin sie denn schaue. Die Frau hörte nichts, blinzelte nicht. Das Kind schüttelte sie und rief: "Wach auf!" (9-10).

¹⁵ Die Frau und das Kind saßen am Abend im Wohnraum und spielten mit Würfelbechern. Draußen war Sturm; er rüttelte an den Türen. Manchmal hielten beide im Spiel inne, nur um zu horchen, wie der Sturm sauste (114).

¹⁶ Am Abend aßen die Frau und das Kind allein im Wohnraum. Sie war schon fertig und schaute dem Kind zu, das schlürfte und schmatzte. Es war sonst sehr still; nur ab und zu kam das Brummen des Kühlschranks aus der Küche, die mit dem Raum durch eine Durchreiche verbunden war. Zu Füßen der Frau stand ein Telefon (32).

¹⁷ Am hellen Tag saß sie auf der Terrasse im Schaukelstuhl. Die Fichtenkronen bewegten sich hinter ihr in der spiegelnden Fensterscheibe. Sie begann zu schaukeln; hob die Arme. Sie war leicht angezogen, ohne Decke auf den Knien (131).

En la última cita es más clara la ironía, pues los personajes, a pesar de parecer acercarse cada vez más unos a otros, en realidad están cada vez más alejados; en la medida en la que parecen estar más cómodos en esa cercanía, más adentrados en sí mismos están y por ende más desvinculados unos de otros. En las otras citas, pareciera que la tarea del narrador es únicamente la de hacernos partícipes de lo que ocurre, y aunque en realidad pareciera que nada ocurre, que los hechos que nos muestra a partir de esas imágenes son totalmente intrascendentes, es justamente en esa intrascendencia donde radica la ilusión fabricada a partir de las técnicas narrativas en la que queda claro el drama de la condición de los personajes y la crisis dentro de la estructura de las construcciones sociales convencionales.

Otro aspecto a considerar en *La mujer zurda*, es que el narrador nunca hace del conocimiento del lector los nombres de los personajes,¹⁸ sino que éste los deduce conforme los diálogos lo revelan, ya que el narrador siempre se refiere a los personajes por medio de sustantivos genéricos como son “la mujer”, “el niño”, “el editor”, etc., lo que implica a priori la distancia clara del que observa y al mismo tiempo el afán de ponderar la pertenencia a una colectividad, pero no es sino a partir de dicha colectividad que se intensifica el individualismo de los personajes, principalmente en “la mujer”, que es el personaje principal. El narrador, al optar por los sustantivos genéricos o colectivos, confirma el desgaste de los roles sociales y de la identidad, así como la presencia del

¹⁸ Sie saßen alle im Wohnraum; redeten wenig. Trotzdem schienen sie immer mehr ohne Aufforderung zueinander zu rücken und blieben eine Zeitlang auch so (119).

¹⁹ El narrador única y exclusivamente revela desde el principio el nombre del personaje principal masculino.

anonimato como condición; la mujer ha dejado de ser Marianne o la madre e incluso presenta una postura “antimaternal”, ya que prevalece un descompromiso emocional (Lypovetsky, 2005:37), pues acaso existen vínculos afectivos entre ella y su hijo:

-No te rías así. Te ríes como Jürgen, el gordo: para reírse tiene siempre que esforzarse. Nunca estás contenta de verdad. Sólo una vez te pusiste contenta por mí: fue un día que, nadando, de repente fui hacia ti sin neumático. Dabas verdaderos gritos de alegría cuando me cogiste y me levantaste en alto. La mujer: -No me acuerdo en absoluto. El niño: -Yo sí que me acuerdo. Gritó con ríntintín: -¡Yo me acuerdo! ¡Yo me acuerdo! (31).²⁰

El niño, sentado ahí, miraba cómo ella se iba moviendo bruscamente a su alrededor. Cepilló el sillón en el que estaba sentando el niño y, sin decir nada, le indicó que se levantara. Apenas se hubo levantado, y mientras limpiaba el asiento, que no estaba sucio, le dio un empujón con el codo. El niño se echó un poco hacia atrás y se quedó inmóvil donde estaba. De repente, ella, con todas sus fuerzas, le tiró el cepillo, pero sólo alcanzó un vaso, que se rompió. Fue hacia el niño con los puños cerrados, éste se limitó a mirar [...] Estaba sentada junto a la máquina de escribir. Vino el niño de puntillas y se apoyó en ella. Ella le dio un empujón con el hombro, pero él se quedó quieto a su lado. La mujer tiró de él y de repente le apretó el cuello con las manos; lo sacudió; lo soltó y miró simplemente hacia otro lado. De noche la mujer estaba sentada junto a la mesa; algo iba subiendo lentamente del borde inferior de sus ojos; alcanzó las pupilas, que brillaron; lloraba en silencio, sin moverse (52-53).²¹

De noche, tumbada en la cama boca arriba, la mujer abrió mucho los ojos. No se oía más ruido que su aliento junto al edredón y un barrunto de los latidos de su corazón. Corrió a la

²⁰Das Kind: “Lach nicht so. Du lachst wie der dicke Jürgen: der strengt sich immer an zu lachen, damit er lacht. Nie freust du dich wirklich. Nur einmal hast du dich gefreut über mich –das war, als ich beim Schwimmen plötzlich ohne Reifen auf dich zugeschwommen bin. Da hast du richtig gejauchzt, als du mich auffingst”. Die Frau: “Ich erinnere mich gar nicht”. Das Kind: “Aber ich erinnere mich”. Es rief hämisch: “Ich erinnere mich! Ich erinnere mich!” (40).

²¹Das dasitzende Kind schaute zu, wie sie sich ruckhaft um es herumbewegte. Sie bürstete den Sessel ab, auf dem es saß, und bedeutete ihm stumm, aufzustehen. Kaum aufgestanden, wurde es von ihr mit dem Ellbogen weggestoßen, wobei sie schon seinen Sitz säuberte, der gar nicht schmutzig war. Das Kind zog sich ein wenig zurück und blieb still, wo es war. Plötzlich warf sie mit aller Kraft die Bürste nach ihm, traf aber nur ein Glas, das zerbrach. Sie ging mit geballten Fäusten auf das Kind zu, das nur schaute [...] Sie saß an der Schreibmaschine. Das Kind kam auf Zehenspitzen dazu und lehnte sich an sie. Sie stieß es mit der Schulter weg, aber es blieb neben ihr stehen. Die Frau zog es an sich heran und würgte es plötzlich; schüttelte es; ließ es los und schaute nur weg. In der Nacht saß die Frau am Tisch; sie weinte, ohne Laut, ohne Bewegung (71, 72).

ventana y la abrió; pero el silencio cedió sólo a un leve murmullo. Fue a la habitación del niño, con el edredón en el brazo, y se tumbó en el suelo junto a la cama de éste (26).²²

La temporalidad y el presente inmediato ganan terreno, pues los personajes son presentados como islas totalmente desvinculadas, ajenas a una conciencia histórica y social, todos en igualdad de condiciones. Como se ha dicho, la mujer le pide a su esposo sin existir ninguna razón para ello que la deje sola: “-He tenido de repente una revelación [...] Que te vayas de mi lado, que me dejes sola. Sí, es eso: márchate Bruno. Déjame sola” (19).²³



Philip-Lorca di Corcia, fotografía de W Magazine, *Cuba Libre*

²² In der Nacht, auf dem Rücken im Bett liegend, öffnete die Frau einmal ganz weit die Augen. Völlige Geräuschlosigkeit; sie lief zum Fenster und machte es auf; aber die Stille wich nur einem leisen Geraune. Sie ging ins Zimmer des Kindes, ihre Decke im Arm, und legte sich neben dessen Bett auf den Boden (33-34).

²³ ich hatte auf einmal die Erleuchtung [...] daß du von mir weggehst; daß du mich allein läßt. Ja, das ist es: Geh weg, Bruno. Laß mich allein” (23).

Pero no sólo la mujer busca la soledad. Todos los personajes están solos de algún modo, pues cada uno vive apartado de los demás, aburrido y enclaustrado en su monotonía interna, no existe entre ninguno de ellos comunicación efectiva, la palabra resulta innecesaria, equívoca y absurda, y aun así nada de ello parece generar ansiedad en los personajes, aunque irónicamente sí existe el sufrimiento que nace de la confrontación consigo mismos, muy en el sentido que señala Lipovetsky respecto al espíritu posmoderno: “no contento con producir el aislamiento, el sistema engendra su deseo, deseo imposible que, una vez conseguido, resulta intolerable; cada uno exige estar solo, cada vez más solo y simultáneamente no se soporta a sí mismo, cara a cara” (Lipovetsky, 2005: 48). Dicha soledad y aislamiento se representan no solamente mediante descripciones de los hechos por parte del narrador, sino se articulan en los propios diálogos entre los personajes:

Al cabo de un rato dijo Franziska: -Sí, ya entiendo que no pudieras entrar a vernos. También yo, sobre todo cuando voy del silencio del apartamento a la reunión, experimento de vez en cuando momentos en los que de repente me encuentro mortalmente cansada de tan pocas ganas que tengo de estar en compañía (59).²⁴

“-La soledad es causa del más gélido, del más repugnante de los sufrimientos: el de la inesencialidad. Después uno necesita gente que le enseñe que todavía no está del todo degenerado” (87).²⁵

Más adelante, en otra parte del libro, el padre de la protagonista añade:

²⁴ Nach einiger Zeit sagte Franziska: “Ich verstehe ja, daß du nicht zu uns herein kommen konntest. Auch ich erlebe manchmal Augenblicke, vor allem, wenn ich dabei bin, von der stillen Wohnung zu den Treffen zu gehen, wo ich plötzlich todmüde werde vor Unlust, in Gesellschaft zu sein...” (81).

²⁵ “Das Alleinsein verursacht den eisigsten, ekligsten Schmerz: den der Wesenlosigkeit. Dann braucht man Leute die einem beibringen, daß man doch noch nicht ganz so verkommen ist” (120).

“-Pienso que en un momento u otro de mi vida he tomado una dirección equivocada... sin embargo no hago responsable de esto ni a la guerra ni a otras circunstancias externas. El escribir me parece a veces una coartada –contuvo la risa-, a veces no, naturalmente. Estoy tan y tan solo que muchas veces, por la noche, antes de dormirme no tengo a nadie en quien pensar, sencillamente porque a lo largo del día no he estado con nadie. ¿Y cómo va uno a escribir si no tiene nadie en quien pensar? Por otra parte, me veo con aquella mujer fundamentalmente para que cuando haga falta me encuentren a tiempo y mi cadáver no tenga que estar por ahí tirado demasiados días. Se rió disimuladamente” (67).²⁶

En *La mujer zurda* los personajes se sumergen en la rutina diaria, y ello pareciera funcionar como un escape o una salida internos, pues como ya se ha planteado, los personajes son presas de un exilio interior (Barjau, 2006: 12), en el que se auto relegan de las formas convencionales de relacionarse en sociedad; Marianne nunca le pide el divorcio a Bruno, fórmula consabida socialmente para efecto legal y por tanto social, y en ningún momento de la novela se concreta un conflicto dramático, pues Marianne busca principalmente el aislamiento. Por otro lado, la protagonista opta en repetidas ocasiones por comprar víveres de manera compulsiva, ya que este comportamiento funciona en la obra, como en las sociedades occidentalizadas, como un calmante o anestésico social, como un comportamiento hedonista y como una efímera solución del vacío y la indiferencia:

En un hipermercado que estaba cerca de su casa iba apilando grandes paquetes en un gran carro, empujando éste de una sección a otra de la gran nave, hasta que estuvo lleno a rebosar. Estaba en la caja en una larga fila con mucha gente; los carros de los compradores que iban delante de ella estaban tan llenos como el suyo. En el aparcamiento de delante del hiper iba empujando hacia el coche el pesado vehículo, cuyas ruedas se torcían

²⁶ “Ich glaube, ich habe irgendwann einmal angefangen, in die falsche Richtung zu leben –ohne daß ich dafür den Krieg verantwortlich mache oder andere äußere Umstände. Wie eine Ausrede kommt mir inzwischen manchmal das Schreiben vor”- er kicherte – “manchmal natürlich auch wieder nicht. Ich bin so sehr allein, daß es am Abend vor dem Einschlafen oft niemanden gibt, über den ich nachdenken könnte, einfach, weil ich tagsüber mit niemand zusammen war. Und wie soll man schreiben, wenn man niemanden zum Nachdenken hat? Andererseits treffe ich mich zum Beispiel mit jener Frau vor allem, um im Fall des Falles beizeiten gefunden zu werden und nicht zu lange als Leichnam herumzuliegen”. Er kicherte (90, 91).

continuamente. Cargó el coche hasta arriba, incluso los asientos traseros, de modo que ya no se podía ver nada por la ventanilla trasera. En casa almacenó las cosas en el sótano, porque todos los armarios y el congelador estaban ya llenos (45).²⁷

La mujer empujaba un carrito por uno de los estrechos pasillos del supermercado, desde el que había que meterse a otro lateral para esquivar a quienes venían de frente. Se oía el tintineo de los carritos vacíos, que un empleado metía unos dentro de otros; se oía además el estrépito de las cajas registradoras y en el puesto de devolución de envases tocaron el timbre, mientras retumbaba la música del supermercado, interrumpida una y otra vez por las ofertas de día, de la semana, del mes. La mujer estuvo allí un rato sin moverse, miraba alrededor cada vez con más calma; sus ojos empezaron a brillar [...] La gente les daba empujones a las dos, y la mujer dijo: -De vez en cuando me siento bien aquí [...] -Y quizás hasta te sientes protegida por este muerto viviente, ¿no es así? La mujer: -Le va al supermercado. Y el supermercado me va a mí. Hoy, por lo menos (31-32).²⁸

El consumismo y la manifestación de los medios masivos de comunicación, en específico la televisión, resultan la premisa básica para la subsecuente explicación no sólo de alienación sino también de hiperrealidad a nivel social, pues motivan en el sujeto una despreocupación y una indiferencia emocional que lo llevan eventualmente a un mundo superficial y carente de significados. La felicidad y la satisfacción se obtienen entonces directamente del simulacro, y ya no de estímulos reales, pues en particular el consumismo, muchas veces producido por imágenes televisivas, origina una realidad

²⁷ In einem Großeinkaufs-Markt in der Nähe stapelte sie Riesepakete in den Großeinkaufs-Wagen, diesen vor einer Abteilung der Riesenhalle zur andern schiebend, bis er übervoll war. In einer langen Reihe stand sie mit vielen Leuten an der Kasse; die Wagen der Kunden vor ihr so voll wie ihre. Auf dem Parkplatz vor dem Großmarkt schob sie das schwere Gefährt, dessen Räder sich immer wieder querstellten, zum Auto. Sie lud das Auto voll, auch die hinteren Sitze, so daß sie nicht mehr zum Rückfenster hinausschauen konnte. Zuhause lagerte sie die Sachen im Keller, weil alle Kästen und die Tiefkühltruhe schon gefüllt waren (60).

²⁸ Die Frau schob einen Einkaufswagen durch einen der sehr engen Durchgänge des Supermarktes, wo man in eine Seitengasse ausweichen mußte, wenn einem jemand entgegenkam. Es klirrte von leeren Einkaufswagen, die von einem Angestellten zusammengeschoben wurden; dazu rasselten die Kassen, und an der Pfandrückgabestelle wurde die Handglocke geläutet, während die Supermarktmusik schallte, unterbrochen immer wieder von den Angeboten des Tages, der Woche, des Monats. Die Frau stand eine zeitlang regungslos da, schaute immer ruhiger um sich; ihre Augen begannen zu leuchten. [...] Beide wurden angestoßen, und die Frau sagte: "Ich fühle mich manchmal wohl hier". [...] "Und von diesem lebenden Toten fühlst du dich wahrscheinlich auch noch behütet?" Die Frau: "Er paßt in den Supermarkt. Und der Supermarkt paßt zu mir. Heute jedenfalls" (42).

alterna de *necesidades innecesarias*, en el que solamente permanece un vacío sin final que debe ser llenado a toda costa. Además, frecuentemente se les atribuyen otras cualidades a los bienes adquiridos, ya sean de status, de poder, de libertad, de pertenencia y de autonomía, de tal suerte que la adquisición de dichos productos representa la adquisición de un status, de un poder, de una libertad, de una pertenencia y de una autonomía simulados.

Bruno le dijo al niño: -Stefan, te voy a enseñar cómo hago para darles miedo a la gente que viene a verme a la oficina. Cogió a la mujer del brazo e hizo con ella la siguiente escena – mientras tanto iba mirando al niño con una sonrisa de satisfacción-: lo primero que hago es arrinconar a mi víctima con una silla en un espacio muy estrecho en el que se sienta impotente. Le hablo desde muy cerca. Y si es una persona de cierta edad –de repente se puso a hablar bajito- hablo en voz baja para que piense que ya se está volviendo sorda. Es importante también llevar unos zapatos especiales, como éstos, de suela de crepé: son zapatos-poder. ¡Y además, deben estar limpios y relucientes! Hay que conseguir irradiar una aura de misterio; y para eso lo más importante es la cara de dar miedo [...] –Incluso me he mandado traer de América una pomada especial: me la pongo alrededor de los ojos, me impide parpadear; o alrededor de mi boca: impide que ésta se mueva involuntariamente. Y, en efecto, se frotó el borde de los ojos con una pomada: -Y esta es mi mirada-poder con la que espero ser pronto miembro de la junta de dirección (46, 47).²⁹

Al día siguiente iban por la sección de vestidos de señora de los almacenes de un centro comercial cercano. Una vendedora le decía a una extranjera que salió del probador con un vestido verde y estaba allí sin decir nada: -Le sienta estupendamente. El padre se acercó y dijo: -Pero si no es verdad... El vestido es horrendo. No le queda nada bien. La mujer se acercó rápidamente y, tirando del padre, le hizo seguir adelante (68-69).³⁰

²⁹ Bruno sagte zu dem Kind: "Stefan, ich werde dir jetzt zeigen, wie ich die Leute einschüchtere, die zur mir ins Büro kommen". Er nahm die Frau am Arm und führte das Folgende, zwischendurch schmunzelnd das Kind anschauend, an ihr vor: "Erst einmal zwänge ich mein Opfer mit seinem Stuhl auf einen sehr engen Raum, wo es sich machtlos fühlt. Ich spreche ganz nah vor seinem Gesicht. Und wenn es ein älterer Mensch ist" –er flüsterte plötzlich-, "dann rede ich besonders leise, damit er glaubt, daß er schon taub wird. Es ist auch wichtig, bestimmte Schuhe zu tragen, solche mit Kreppsohlen wie die hier zum Beispiel: das sind Machtschuhe. Und ganz strahlend geputzt müssen sie sein! Man muß es schaffen, eine Aura von Geheimnis auszustrahlen; und das wichtigste dabei ist das Einschüchterungsgesicht" [...] "Ich habe mir auch eine bestimmte Salbe aus Amerika kommen lassen: die tue ich mir um die Augen, sie hindert mich am Blinkeln; oder um den Mund, da verhindert sie ein Mundzucken". Er rieb sich tatsächlich eine Salbe um die Augen: "Und das ist nun also mein Macht-Starren, mit dem ich hoffe, bald Vorstandsmitglied zu sein" (62, 63).

³⁰ Am nächsten Tag gingen sie durch die Frauenkleiderabteilung eines großen Warenhauses in einem benachbarten Einkaufszentrum. Eine Verkäuferin sagte zu einer Ausländerin, die mit einem grünen Kostüm aus der Umkleidekabine kam und nur dastand: "Das paßt Ihnen ausgezeichnet". Der Vater trat dazu und sagte: "Aber das ist doch nicht wahr. Das Kleid ist scheußlich. Es steht ihr überhaupt nicht". Die Frau kam schnell herzu und zog den Vater weiter (93).

En las citas anteriores es notorio cómo se acentúan aquellas cualidades imbuidas a los objetos; un par de zapatos y una pomada traída especialmente de Estados Unidos parecen reforzar la seguridad del padre con el fin de lograr un objetivo relacionado con el poder. En la segunda cita, un vestido –que aparentemente en nada favorece a la mujer extranjera- signifique quizás el medio por el cual ella pudiera tener cierta seguridad para integrarse a una sociedad que no le es familiar.

De este modo, el simulacro cobra cada vez más importancia mientras que la de la realidad decrece; aquí radica uno de los grandes contrasentidos que encierra la posmodernidad: cuanto más las barreras de lo social se liberan, mayor es el aislamiento de los individuos. El consumo en masa permite que las posibilidades de satisfacción personal se amplíen, dando origen así a una sociedad del bienestar donde en el sujeto se intensifica la necesidad de gozar la vida, de ser íntegramente uno mismo, de alcanzar una libertad en otros tiempos limitada; se trata de nuevos comportamientos sociales en los que florecen nuevos valores individualistas y permisivos. Dicho de otra manera, el sujeto se rige por nuevos principios, antepone el presente inmediato al futuro incierto y al pasado angustioso, vive para sí mismo en un momento histórico complaciente donde *impera la libertad* de elección, la necesidad de satisfacer los deseos, la engañosa tolerancia o tolerancia “light” hacia las diferencias; se vive en el espacio del tiempo libre y del ocio, un espacio que ofrece al individuo una seducción constante en la que todos los comportamientos pueden coexistir y todo puede elegirse a voluntad, originando al mismo tiempo un sentimiento ilusorio de libertad. En la novela de Handke, tanto el consumismo

como la presencia irremediable de la televisión, “con su énfasis en las imágenes, la narración, la presencia, la simultaneidad, la intimidad, la gratificación inmediata y la respuesta emocional rápida” (Morató, 1996: 440), aparecen sin máscaras; el narrador no ejerce ningún tipo de juicio de valor al respecto, sino que se limita a mostrarlos a partir de términos reales, dejando a un lado el poder seductor y liberador de éste, evidenciando que su presencia en la obra nunca le reporta a la protagonista algún tipo de tranquilidad, en todo caso no permanente.

El niño, que estaba mirando la televisión, ya no oía nada. La mujer le llamó levantando la voz. Puso las manos en bocina, como si estuviera en algún lugar al aire libre; pero él no hacía otra cosa que mirar fijamente el aparato. Ella movió la mano delante de sus ojos, a lo que el niño apartó a un lado la cabeza y siguió mirando con la boca muy abierta (9-10).³¹

“-Por cierto, ¿viste ayer por la noche en la televisión el reportaje sobre personas que viven solas? –Me acuerdo sólo del momento en el que el entrevistador le decía a uno: ‘Cuénteme una historia sobre la soledad’, y cómo a continuación el otro lo único que hacía era estar allí sin decir nada” (33).³²

³¹ Das fernsehende Kind hörte nichts mehr. Die Frau rief es laut; machte mit den Händen einen Schalltrichter, als sei es im Freien irgendwo; aber es starrte nur in den Apparat. Sie bewegte die Hand vor seinen Augen, worauf das Kind den Kopf zur Seite legte und mit aufgerissenem Mund weiter schaute (10-11).

³² “Hast du übrigens gestern abend im Fernsehen den Dokumentarbericht über einsame Menschen gesehen?” Die Frau: “Ich erinnere mich nur an die Stelle, wo der Interviewer zu einem sagte: ‘Erzählen Sie doch eine Geschichte von der Einsamkeit!’, und wie der andre dann nur stumm dasaß” (44).



Tom Wesselmann, óleo, esmalte y pintura sintética con collage, *Still Life #30* (1963)

La actividad consumista compulsiva aparece con el fin de demostrar una tragedia que es el círculo vicioso de una condición desesperanzada, pues queda claro que nada de lo que Marianne haga cambiará su situación: aunque lograra independencia económica como traductora, las posibilidades de éxito como individuo, como madre o como esposa se sugieren escasas. La siguiente cita muestra una ironía incisiva, en la que se anula y se revierte incluso el tópico de la felicidad como meta, como aspiración:

“-No. No me gustaría ser feliz, todo lo más estar a gusto. Tengo miedo de la felicidad. Pienso que no podría soportarla aquí, en la cabeza. Me volvería loca para siempre, o me moriría. O asesinaría a alguien” (60).³³

Al final, la mujer se queda sola en su casa con la presencia apenas perceptible del niño y eventualmente de otras figuras satelitales como “el editor”, “la vendedora”, su amiga Franziska y Bruno. Es dicha soledad la que le da su razón de ser y que a su vez se vincula fuertemente con la esencia del sujeto posmoderno tal como es descrita por Lipovetsky:

Con el reino de los *mass media*, de los objetos y del sexo, cada cual se observa, se comprueba, se vuelca sobre sí mismo en busca de la verdad y de su bienestar, cada uno se hace responsable de su propia vida, debe gestionar de la mejor manera su capital estético, afectivo, psíquico, libidinal, etc. Aquí socialización y desocialización se identifican, al final del desierto social se levanta el individuo soberano, informado, libre, prudente administrador de su vida: al volante, cada uno abrocha su propio cinturón de seguridad (Lipovetsky, 2005: 24).

La mujer zurda, muy a la manera del cuadro *Double Ketchup* de Goings, contiene técnicas metaficcionales, y aunque esto es más perceptible en la pintura que en la narración de Handke, ambas implican un juego entre realidad y ficción, y es en el hecho de narrar o pintar conscientemente como si se tomase una fotografía donde radica el carácter autorreferencial de la obra: la realidad describiéndose a sí misma. El lector-espectador debe entonces recordar que presencia un trabajo de ficción, ya que por más que la realidad objetiva sea representada por medio de imágenes que son fieles a la descripción de dicha realidad, no es la realidad la que leemos, sino un ensayo de la realidad, un simulacro.

³³ “Nein. Ich möchte nicht glücklich sein, höchstens zufrieden. Ich habe Angst vor dem Glück. Ich glaube, ich würde es nicht aushalten, da im Kopf. Ich würde wahnsinnig werden für immer, oder sterben. Oder ich würde jemanden ermorden” (82).



Ralph Goings, óleo sobre lienzo, *Double Ketchup* (1996-97)

Baudrillard indica que el simulacro, estudiado a partir del fenómeno de la posmodernidad, y por tanto relacionado con la realidad objetiva, aniquila todos sus referentes y va más allá de la imitación, de la duplicación o de la parodia. Sin embargo, en el caso de la literatura, el simulacro no funciona así, ya que de manera específica en *La mujer zurda*, dichos referentes permanecen como vínculo entre la realidad objetiva y la llamada realidad ficcional, ampliando los planos literarios hacia un discurso de índole paródica. Éste a su vez, permite la posibilidad de reflexionar, de dramatizar o bien de ironizar. No obstante, resulta un poco confuso en una primera instancia captar dicha relación paródica, debido a que los signos o referentes que comparten tanto la realidad objetiva como la hiperrealidad son prácticamente idénticos. Para aclarar lo anterior, es necesario volver al concepto básico de parodia, el mismo que se refiere a la repetición de un discurso más un

elemento que diverge. Y es justamente la manipulación de la realidad objetiva por parte del creador, tanto en el texto de Handke como en las obras plásticas hiperrealistas, ese elemento que diverge. Es decir, por más real y objetiva que pretenda ser la obra hiperreal, no es la realidad, sino una manipulación de la misma, de lo cual resulta una parodia de carácter irónico. El tono tan sutil que utiliza Handke por medio de la figura del narrador - aparentemente imparcial-, es justamente el "truco" o recurso donde radica esa manipulación que no es fácilmente perceptible en una primera lectura. Ahí mismo radica la maestría de Handke, pues hace uso del poder de la palabra remitiendo a imágenes para simular una postura desvinculada, ajena y neutral. Esto en Handke recuerda al trampantojo³⁴ de los artistas hiperrealistas, pues es una manera de engañar al lector-espectador, el cual no debe olvidar que presencia un trabajo de ficción, lo que implica una intención, y por lo tanto, cierto grado de subjetividad.

Lo interesante es entonces rescatar la intención irónica que Handke le confiere a la parodia, pues lejos de "oponer el significado a la forma para burlarse" (Beristáin, 2003: 277) probablemente lo hace, como expliqué anteriormente, con el propósito de dramatizar e invitar a la reflexión, pues justamente esos signos que la realidad objetiva y la hiperrealidad comparten, son el drama que vive el sujeto en la posmodernidad. Ahí radica otra de las grandes ironías, pues por medio de la desdramatización, se hace todavía más enfático un drama tácito, generalizado y patético, que nos remite al drama que vive el sujeto en la posmodernidad.

³⁴ Del original en francés *trompe-l'oeil*, que significa "engañar al ojo".

La mujer zurda, entonces, no pretende ser una historia sobre la realidad, incluso ni si quiera retratar la realidad en el sentido de copiarla fielmente, sino como he dicho anteriormente, mostrar, exponer a la vista una realidad simulada y distorsionada a conciencia pero que aún conserva algunos signos de dicha realidad y que solamente adquiere sentido a partir de su representación. Y son justamente los artificios dentro de ella los que permiten que exista el factor de identificación y re-identificación de la obra y su ficcionalidad, y del mismo modo es en este espacio donde toda crítica a la realidad se hace posible. En el caso específico de *La mujer zurda*, es únicamente desde la potestad del lenguaje que dicha crítica cobra sentido, pues no existe otro modo de hacer crítica del lenguaje o de la narración sino a través de éstos; de modo que dicha suerte de autorreferencialidad resulta por un lado una crítica de la realidad y una impugnación del lenguaje y, por el otro, una reivindicación del mismo, haciendo del lenguaje un cómplice y un simulacro de la realidad, siendo éste por tanto la única vía posible que da sentido y significado a la representación. En la pintura hiperrealista ocurre algo similar, puesto que la pintura en general no puede existir sin una estructura de reglas y convenciones entre el código verbal y el pictórico, y es justamente dicha estructura la que permite dar significado a lo que se nos muestra.



Ralph Goings, óleo sobre lienzo, *Schoharie Diner* (1979)

La crítica al arte se efectúa a través del arte, y es posible comprenderla solamente desde una convención de la que no es posible abstraerse. Como mencioné anteriormente, los pintores hiperrealistas constantemente se sirven de trampantojos por medio de los cuales logran realidades mediadas cuyos parecidos con la realidad objetiva resultan placenteras al mirar, pero desconcertantes al analizar. Hablamos de obras en las cuales existe, de igual modo que en la narración de Handke, una mirada en apariencia trivial, fría, mecánica, deshumanizada y deshumanizante; pero la paradoja que ello encierra es que dichas obras, hechas por seres humanos, carecen de la objetividad distante de una máquina, por lo que resultan más reales que lo real, y que por lo mismo se empeñan en evidenciar la nulidad, la banalidad y la superficialidad del mundo objetivo.

Con las técnicas hiperreales en mente, puede entenderse mejor cómo *La mujer zurda* es una forma de parodia de la realidad, en la que quedan al descubierto y casi en *zoom* los dramas que parecen aquejar a los hombres y mujeres en la actualidad. El narrador, manipula esa realidad y se convierte en un intermediario. Esta actitud en apariencia indiferente acusa por dos frentes, pues desde ahí, desde la superficie, desde un acto al parecer inocuo y complaciente, como un pintor hiperrealista, también golpea y sacude, pues *evidencia sin evidenciar* la alienación del individuo y de su identidad, esto es, la utopía del modernismo. “El arte ya no es un vector revolucionario, pierde su estatuto de pionero y de desbrozador, se agota en un extremismo estereotipado, aquí también como en otras partes los héroes están cansados” (Lipovetsky: 121). No presenciamos un drama enfático, sino que a través de ciertas formas artísticas somos testigos de los rastros del drama de la indiferencia, de la superficialidad, del retraimiento y de la soledad crónica del individuo, así como de la intrusión de la trivialidad de la imagen en el contexto cultural y social del sujeto posmoderno.

4. Conclusiones

“El simulacro no es lo que oculta la verdad.
Es la verdad la que oculta que no hay verdad.
El simulacro es verdadero”.
Jean Baudrillard

“El medio es el mensaje”
Marshall McLuhan

A lo largo de este breve estudio de corte intertextual en el que se vinculó la literatura a otras expresiones artísticas con el fin de conocerlas y entenderlas mejor, fue posible llegar a ciertas conclusiones que atañen al fenómeno cultural en sí mismo, es decir, a las diferencias y analogías que pudieron llegar a encontrarse en particular entre *La mujer zurda* y algunas tendencias plásticas hiperreales, y también simultáneamente a otros fenómenos de carácter histórico, social y económico que provocan dichas relaciones, pues permiten dar un testimonio fiel del contexto de toda una época. Encuentro vital destacar que si bien la presencia de dichas “diferencias y analogías”, también llamadas “influencias”, se halla principalmente en la mirada, a veces arriesgada, de cada lector, no es casual que éstas existan, pues como he dicho, son estímulos y efectos de la comunicación y de la realidad objetiva que de algún modo todos compartimos. El ejercicio de la literatura provoca entonces de manera inevitable lecturas, relecturas, reciprocidades y correspondencias en todos los niveles de expresión que originan a su vez una red interminable de variadas significaciones. El propósito de este ensayo fue el de

mostrar la jerarquización de ciertas constantes culturales en el panorama artístico de nuestros días, tales como la importancia de la imagen y la preponderancia del simulacro y de la hiperrealidad de manera concreta en la narrativa contemporánea, así como enmarcar y delimitar el momento histórico en el que tienen lugar. Sobre todo fue interesante, descubrir dichos paralelismos entre dos manifestaciones artísticas al parecer ajenas entre sí, por un lado una corriente del arte plástico norteamericano y, por el otro, una novela corta de un escritor austriaco contemporáneo. Esta relación no fortuita hubiera sido imposible de maridar sin tener en cuenta los cambios que se han dado a partir de los sucesos históricos, sociales y políticos que mencioné a lo largo de este ensayo, lo cual permite reforzar la idea de un cambio cultural en el panorama occidental de manera simultánea.

También resultó fundamental ocuparse de la presencia de la ironía en las expresiones artísticas de nuestros días, pues esta última aparece como una constante que reitera la desilusión del mundo en que vivimos, al mismo tiempo que evidencia la expulsión de la utopía y de la identidad en virtud de la tecnología y la imagen. Del mismo modo fue muy significativo tener en cuenta que estamos inmersos en un mundo cosificado que afecta ya no solamente al arte sino también al individuo, pues como apuntaría Baudrillard “ya no es el sujeto el que se representa el mundo (*I will be your mirror!*): es el objeto el que refracta al sujeto y, sutilmente, por medio de todas nuestras tecnologías, le impone su presencia y forma aleatoria” (Baudrillard: 2007, 33).

El presente estudio propone una mirada desde los últimos años del modernismo hasta el día de hoy, explorando las modificaciones y nuevos alcances que a

lo largo de estos años han tenido el lenguaje y las imágenes en la tan inherente acción humana de contar y recontar historias. Vivimos insertos en una “sociedad del espectáculo”¹ una realidad irreal en la que la imagen gobierna las relaciones sociales. La imagen es a menudo favorecida debido a la practicidad que constituye, ya que es captada de manera inmediata y, a veces, de manera casual: al caminar por las calles, al conducir por la ciudad, al leer una revista, al ver televisión o al navegar por la red, y en este caso, al leer *La mujer zurda*, ya que al parecer en ese discurso la palabra se sacrifica en función de la imagen, pero no hay que olvidar que no es imagen lo que está ante nuestros ojos sino palabra, por lo que se trata entonces de una doble conquista de la lengua escrita, que aunque parece desaparecer, es únicamente para restituirse a sí misma mediante el uso de un lenguaje que es capaz también de proyectar la brevedad de las apariencias.

Se descubrió también que lo visual se ha transformado, y de ello damos fe al contemplar cualquier obra hiperrealista, pues aunque tales obras pretenden ser repeticiones cuidadosas de la realidad y, por tanto, manipulaciones de ésta, no hacen más que confrontar al espectador con sus propios parámetros de realidad y artificio. Se trata entonces, del lenguaje y de los sistemas de significación, del tratamiento que se le da, de la arbitrariedad de las palabras pero también de las percepciones, esgrimidas en beneficio del rito que supone la creación artística. Los hiperrealistas, justo como el narrador de *La mujer zurda*, nunca ejercen una crítica axiomática ni emiten juicios de valor de manera evidente, ya que no es del interés creativo evidenciar criterios ni veredictos resolutorios

¹ Prendenville, Brendan. *Realism in 20th Century Painting*. London, Thames & Hudson, 2000. p. 162

al respecto de la historia, del arte o de la realidad; lo que sí resulta evidente es que a partir de esa engañosa trivialidad que nos es mostrada, se deja al descubierto, casi como un reflejo natural, un mundo solitario y violento, un mundo que se entrevé únicamente a partir del fino velo que implican las diferencias no siempre a simple vista perceptibles; hablamos del mismo mundo paradójico y exaltado que ha sido descrito puntualmente por los críticos y estudiosos de la posmodernidad.

5. Bibliografía

- Andressen, Karen, et. al. *Ilustración y modernidad: la crítica de la modernidad en la literatura alemana*. Valencia, Universitat de València, 1995.
- Aseguinolaza, Fernando Cabo y María do Cebreiro Rábade Villar. *Manual de teoría de la literatura*. Madrid, Castalia Universidad, 2006.
- Aurelli, Jaume. *La escritura de la memoria: de los positivismos a los postmodernismos*. Valencia, Universitat de València, 2005.
- Barjau, Eustaquio. *La tetralogía 'Langsame Heimkehr' de Peter Handke: Una experiencia literaria y existencial de autoexilio*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Madrid, Kairós, 2004.
- El complot del arte*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 2001.
- Simulacra and Simulation*. Michigan, University of Michigan Press, 1994.
- Beck, Ulrich y Elisabeth Beck-Gernsheim. *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona, Paidós, 2001.
- Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM, 1996.
- Diccionario de retórica y poética*. México, UNAM, 1997.
- Bertens Hans and Douwe Fokkema. *International Postmodernism*. Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1997.
- Beutin Wolfgang, et. al. *A History of German Literature*. New York, Routledge, 1994.
- Brunel, Pierre e Yves Chevrel. *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI, 1994.
- Bullivant, Keith. *Beyond 1989. Re-reading German Literature since 1945*. Oxford, Berghahn Books, 1997.
- Dreymüller, Cecilia. *Incisiones. Panorama crítico de la narrativa en lengua alemana desde 1945*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona, Paidós, 2003.
- Forster, Heinz und Paul Riegel. *Deutsche Literaturgeschichte. Band 12 Gegenwart*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998.

-Foucault, Michel y Gilles Deleuze. *Theatrum philosophicum seguido de repetición y diferencia*. Barcelona, Anagrama, 1995.

-Giddens, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

-Haen d', Theo and Pieter Vermeulen. *Cultural Identity and Postmodern Writing*. Amsterdam, Rodopi, 2006.

-Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin, University of Wisconsin, 1982.

-Habermas, Jürgen, J. Baudrillard, et. al. *La posmodernidad*. Madrid, Kairós, 2001.

-Handke, Peter. *Die linkshändige Frau*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.

-----*La mujer zurda*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid, Alianza, 2002.

-----*Als das Wünschen noch geholfen hat*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

-----*Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.

-----*Wunschloses Unglück*. Salzburg, Suhrkamp, 1972.

-----*Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.

-----*Am Felsfenster morgens und andere Ortszeiten 1982-1987*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998.

-Harbers, Henk. *Postmoderne Literatur in Deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam, Rodopi, 2000.

-Haxthausen Charles W. and Heidrun Suhr. *Berlin: Culture and Metropolis*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1990.

-Heffernan, James A. W. Ekphrasis and Representation en *New Literary History*, Vol. 22, No. 2, Probings: Art, Criticism, Genre. (Spring, 1991), pp. 297-316.

-Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen, Niemeyer, 1963.

-----*Being and Time*. A translation of Sein und Zeit. Trad. Joan Stambaugh. Albany, University of New York, 1996.

-*Historia del arte*. Tomo 12. Barcelona, Salvat, 1979.

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Illinois, University of Illinois Press, 2000.
- Huysen, Andreas. "Cartografía del posmodernismo" en *Modernidad y Postmodernidad*. Comp. Josep Picó. Madrid, Alianza, 1992.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Klinkowitz, Jerom and James Knowlton. *Peter Handke and The Postmodern Transformation: The Goalie's Journey Home*. Missouri, University of Missouri, 1983.
- Knapp, Gerhard P. und Gerd Labrousse. *1945-1995: fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*. Amsterdam, Rodopi, 1995.
- Krajenbrink, Marieke. *Intertextualität als Konstruktionsprinzip*. Amsterdam, Rodopi, 1996.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1987.
- La posmodernidad (explicada a los niños)*. México, Gedisa, 2000.
- Martin, Alvin. *American Realism. Twentieth Century Drawings and Watercolors*. San Francisco Museum of Modern Art, 1986.
- Martínez Muñoz, Amalia. *Arte y arquitectura del siglo XX. La institucionalización de las vanguardias*. Madrid, Montesinos, 2001.
- Mejía, Rivera Orlando. *La muerte y sus símbolos: muerte, tecnocracia y posmodernidad*. Universidad de Antioquía, 2000.
- Morató, Javier del Rey. *Democracia y posmodernidad: teoría general de la información*. Madrid, Editorial Complutense, 1996.
- Navarro, Santiago Juan. *Postmodernismo y metaficción historiográfica*. Valencia, Universitat de València, 2002.
- Parkes, Stuart and John J. White. *German Monitor: The Gruppe 47 fifty years on. A re-appraisal of its literary and political significance*. London, Goethe Institut, 1997.

- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 2005.
- Prenderville, Brendan. *Realism in 20th Century Painting*. Thames & Hudson, London, 2000.
- Romojaro, Rosa. *Lo escrito y lo leído: ensayos sobre literatura y crítica literaria*. Barcelona, Anthropos, 2004.
- Santaella, Lucia y Winfried Nöth. *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. Barcelona, GYERSA, 2003.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichische Literatur. 1945 bis 1990*. Wien, Residenz, 1995.
- Schmidt, Ricarda and Moray McGowan. *From High Priests to Desecrators. Contemporary Austrian Writers*. England, Sheffield Academic Press, 1993.
- Seyfert, Oscar. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, El obelisco, 1997.
- Thomas, Troy. Interart Analogy: Practice and Theory in Comparing the Arts en *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 25, No. 2. (Summer, 1991), pp. 17-36.
- Vásquez Rocca, Adolfo. *Jean Baudrillard: de la metástasis de la imagen a la incautación de lo real*, en EIKASIA. Revista de Filosofía, Oviedo, julio 2007.
- Vattimo, Gianni, et. al. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 2003.
- Vondung, Klaus. *The Apocalypse in Germany*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2001.
- Warren, Lynne. *Encyclopedia of twentieth-century Photography*. Volumen 1. Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, 2006.
- Wiegmann, Herman. *Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- Wilpert von, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Kröner, 2001.
- Yacobi, Tamar. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis", en *Poetics Today*, Vol. 16, No. 4. (Winter, 1995), pp. 599-649.
- Zeyringer, Klaus. *Österreichische Literatur seit 1945*. Wien, Haymon, 2001.

